

Introduzione

di Johann Drumbi

1. «De spectaculis et ludis publicis Medii Aevi»

La riflessione dotta sul teatro medievale ha inizio, in Italia, con la preziosa, apparentemente disordinata e casuale, raccolta di documenti esposti nella XXIX dissertazione delle *Antiquitates Italicae Medii Aevi* di Lodovico Antonio Muratori, dedicata, appunto, agli spettacoli ed ai giochi pubblici¹. Esponendo la vasta documentazione da lui raccolta, «secondo un filo conduttore piuttosto debole, che non appare subito evidente»², il Muratori sembra aver consegnato alle generazioni successive nient'altro che il mero materiale primario di ogni indagine critica sul teatro e lo spettacolo medievale.

Citando il passo delle *Varia* di Cassiodoro che parla delle istituzioni teatrali sotto Teodorico, Muratori — che conosce i testi citati per intero e non solo come «schede» raccolte per un uso molto ristretto — osserva come l'interesse del re fosse *ut populo ad ea spectacula assueto voluptatem praeberet, non quod illa ipse probaret* («per soddisfare il desiderio del popolo ormai abituato a tali spettacoli, pur disapprovandoli personalmente»)³. L'ultimo documento citato parla di fuochi d'artificio lanciati a Vicenza nel 1379 per celebrare la pace con Milano, e ricorda che cittadini *stupefacti aspicientes versus*

¹ L.A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi. Dissertatio XXIX: De spectaculis et ludis publicis*, Modena 1742 (citato nella ristampa a cura di A. Viscardi, Modena, Aedes Muratoriana, 1962).

² È il giudizio espresso da A. Viscardi, nell'edizione cit. p. 10; e in forma più esplicita a p. 12: «In realtà, il Muratori ha visto tutto, e ha raccolto e prodotto tutte le testimonianze, alle quali poco o nulla i moderni ricercatori hanno potuto aggiungere [...] ma non è arrivato alla formulazione di conclusioni ordinate e sistematiche, perché non ha saputo — o meglio non ha voluto — procedere a una classificazione dell'immenso materiale indagato e a un'analisi metodica di tutti i dati che gli offrivano le sue fonti».

³ Muratori, *Antiquitates* cit., p. 19. Vedi Cassiodorus, *Varia*, VII, 10, in *Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi*, XII, p. 209.

*coelum stabant*⁴. Sia all'inizio del suo trattato sia alla fine, Muratori mette in rilievo documenti che illustrano lo spettacolo quale mezzo politico e strumento dalla funzione civile.

Alla luce dell'organizzazione tematica del testo, la scelta dei documenti che servono da cornice risulta tutt'altro che casuale; lungi dal presentare del materiale storico allo stato grezzo, Muratori presenta una visione «ritagliata» del teatro medievale. A quel suo specifico interesse è dovuta anche la scelta di riportare per intero un vasto documento che illustra *L'ordine e Magnificenza de i Magistrati Romani nel tempo che la Corte del Papa stava in Avignone*⁵; un lungo elenco di partecipanti di cui vengono annotati minuziosamente i vestiti e gli ornamenti, tale da costituire un documento per eccellenza della teatralità «diffusa» che tanto spazio trova negli studi recenti sullo spettacolo medievale⁶ e che ha trovato il primo storiografo proprio nel Muratori.

Seguivano i tredici Caporioni, che oggi così li chiamano: e questi tali il Popolo Romano gli usò nel Pontificato di Giovanni XII l'anno DCCC-CXLVIII. E li chiamarono Decharchoni, che guardavano la Città. E nel Pontificato d'Urbano IV nell'anno MCCLXII li chiamarono Banderesi. Ampia podestà aveano di dare la vita e la morte, e nella Repubblica avevano tutto il governo, e guardavano la Patria. Questo nome di Banderese era di Germania venuto, che Bandiere chiamano i Vessilli, che portano nelle imprese: perciocchè ogni Capo di Regione oggi chiamiamo Caporione, et anco la loro Bandiera, e segno è distinto. E fra di loro tredici creano un loro Capo, che Priore lo chiamano. Anco oggi si usa; e fu scemata la loro grande autorità per la loro insolenza contro la volontà de' Pontefici nell'anno MCCCLXIX da Gregorio XI Pontefice, e li ridusse secondo la volontà sua. E così fino al dì d'oggi tengono; che se occorre tumulto grande nella Città, sono tenuti a quietarlo. E nelle Sedie vacanti con loro grande autorità ministrano la giustizia, e guardano la Città da i tumulti, che possono accadere. Con molta loro modestia e onore oggi la osservano. In certe occasioni portavano quest'abito. Cioè una berretta alla Ducale all'antica di velluto cremesino, con un robbone corto all'antica con mezzi maniconi di velluto cremesino, con punte e bottoni d'oro, foderati di toccha turchina e oro, con un giubbone di raso pavonazzo, con calze, una di scarlatto, e l'altra di rosso e giallo, con scarpe di velluto rosso, con un bastone bianco per uno in mano. E il loro Priore portava il Laticlavo indosso di velluto pavonazzo, foderato di pelle d'ermellino all'antica, con

⁴ Vedi ora Conforto da Custoza, *Frammenti di storia Vicentina*, a cura di C. Steiner, R.I.S.², Città di Castello, 1915, p. 20.

⁵ Vat. lat. 6823, fol 23-31.

⁶ Cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, soprattutto la parte seconda: *Dalla teatralità al teatro*, pp. 59-121.

un bottone d'oro allacciato. E cavalcavano con mezze copertine fatte a' pendoni, con il pettorale di velluto verde fatto a' ricami d'oro e d'argento con frangie e fiocchi d'oro, e fornimenti del medesimo velluto. Andavano due a due secondo le loro precedenze, col Prior loro in mezzo nell'ultima fila, con sei Paggi avanti colle loro Bandiere. Nelle feste Militari avevano un'altra sorta d'abiti, che usavano. Portavano un Sajone crespo scollato all'antica, che si allaccia sopra le spalle, aperto da i fianchi, con faldoni lunghi di velluto cremesino, con certe fascie guarnite di ricamo, secondo i colori del loro Rione, e con maniche, una tutta rossa di velluto, e l'altra alla Divisa di giallo e rosso, con una banda de i colori dell'Arme de' Caporioni: e sotto fin su la coscia tutti armati, fuorchè la testa, che la celata la portavano in testa i loro Paggi, d'arme bianca con berretta, calze, e 'l bastone, come di sopra è detto. E i cavalli andavano tutti bardati di velluto verde fatto a ricami, e al pettorale l'arme del Caporione, con fiocchi e frangie d'oro, armati la testiera con Pennoni, e il Priore portava il Laticlavo⁷.

Questo documento, di cui si è riportato solo una piccola parte, che tanto spazio ha trovato nell'esposizione del Muratori, costituendo da solo quasi un quinto dell'intero trattato, rivela la sua importanza proprio nello scarto tra la pompa delle istituzioni romane e la lontananza dalla patria antica, la precarietà del presente; in tal modo lo spettacolo diventa strumento di evocazione: «Con questo bell'ordine, pompa, e magnificenza loro andavano, come udito avete, che pareva che in loro fosse l'antico grande Impero Romano tornato»⁸. Indole e stile della cronaca riflettono le stesse caratteristiche dello spettacolo descritto, ambedue lontani dallo spirito classificatore e razionale dell'osservatore moderno ma dotati di un fascino e di una forza evocatrice ancora pienamente avvertibili.

Nei confronti della cronaca del Trecento Muratori è un «moderno», come lo siamo noi tanto rispetto allo studioso del Settecento quanto ai documenti storici in esame. Indagare sul metodo di lettura e di utilizzo delle fonti del fondatore degli studi storici sul teatro medievale è, in questa prospettiva, il primo indispensabile passo della ricerca. Seguendo il taglio tematico della visione «laica» (opposta alla visione che prende lo spunto da tematiche di cultura religiosa, che si affermerà invece nell'Ottocento) di una teatralità saldamente legata alla vita civile, Muratori accentua l'universalità, nonchè la continuità del fenomeno da lui studiato. I giochi bellici, i *ficti certamina belli*, con i quali avvia la sua indagine, sotto varie forme e

⁷ Muratori, *Antiquitates* cit., p. 54.

⁸ *Ibidem*, p. 60, verso la fine del documento citato.

nomi, sono documentati durante tutto il Medio Evo⁹. Seguendo il filo conduttore della funzione «politica» dello spettacolo, Muratori arriva senza grandi forzature al centro tematico della (ri-)costruzione storica che gli permette non solo un primo tentativo di sintesi, ma gli serve anche da caposaldo per la vasta documentazione attorno ai giullari medievali, parlando delle Corti bandite dell'alto medioevo:

Che cosa fosse fatto nella Curia, Rolandino non lo dice. Ma era uso allestire giochi militari, cioè tornei e giostre, e altre finte battaglie, dedicarsi a danze e banchetti sontuosi, eseguire cori di cavalieri splendidamente ornati, esibire Hippodromia, e cioè gare di corsa di cavalli e altri simili piaceri non senza magnificenza e apparato d'ornamenti¹⁰.

Accertata pure la presenza dei giullari: *De Curiis autem tunc celebratis, sive Corti bandite, illud mihi minime dissimulandum est, videlicet fere semper illis interfuisse Mimorum, Circulatorum, Funambulorum, Scurrarum, Agyrtarum, Ludionum, ac id genus aliorum hominum, quid lusibus suis, sive cantilenis tum palatium tum Populum diu nocturne oblectabant* («Non bisogna tacere che nelle Corti bandite erano sempre presenti mimi, girovaghi, funamboli, giullari giocolieri e tutta quella gente che con giochi o con canti portava diletto giorno e notte sia ai nobili che al popolo»). Così i giullari non vengono introdotti problematizzando gli aspetti «critici» del loro repertorio, bensì nella semplice realtà della loro esistenza «sociale», ricordando le loro richieste di doni e di vesti; in seguito Muratori si sofferma a lungo sui vestiti variopinti dei giullari e, senza voler giungere ad una completezza comunque fuori portata, dà un panorama delle varie attività dei giullari.

Assumendo il punto di vista dell'evento storico e non della «drammaturgia» quale fatto estetico — visione che gli permette di includere nel panorama del teatro medievale le testimonianze di fe-

⁹ «Veri quoque simile est, ceteras Urbes Italiae bellicosius iis temporibus eiusmodi certaminibus fictis indulsisse, ut Populum suum ad labores artemque militiae aeducarent». Muratori, *Antiquitates* cit., p. 21. E sotto, a mo' di sintesi: «Si e quibusvis Saeculis Historicos, Poëtas, aliosque Scriptores haberemus, facile deprehenderemus, nulli tempore defuisse publica Spectacula, quibus oblectarentur Civium animi, eaque praesertim, quae ex hominum crumenis argentum exprimunt» (p. 47).

¹⁰ Muratori, *op. cit.*, p. 29: «Quid in ea Curia factum fuerit, silet Rolandinus. Sed mos erat Ludis militaribus, idest Torneamentis et Giostris, aliisque fictis certaminibus operam dare, choreis et conviviis opiparis indulgere, equitum choros splendide comtos ducere, Hippodromia, sive equos cursu certantes, aliaque ejusmodi oblectamenta non sine incredibili magnificentia et apparatu ornamentorum exhibere».

ste popolari, *popularia spectacula*, nonché le prestazioni più disparate dei girovaghi — il Muratori insieme ai documenti presenta anche una precisa linea di interpretazione: gli spettacoli medievali fanno parte della vita della comunità e svolgono una funzione civile.

Per giungere a questa visione di continuità ideale dello spettacolo, il Muratori dovette «divorziare» lo spettacolo dalla letteratura drammatica e nel farlo egli dà un esempio ermeneutico di prim'ordine: le categorie su cui si basa il giudizio sono infatti saldate nel presente dell'osservatore e non nel materiale storico. Infatti, tra i tanti aspetti del teatro a lui contemporaneo il Muratori sceglie quale punto di riferimento non già le commedie e le tragedie della tradizione letteraria, ma i canovacci della commedia dell'arte, citando in un passo centrale il «famosissimo attore» Lelio, il concittadino Luigi Riccoboni.

Constatando che con il termine latino di *comoedia* si potevano designare anche gli scenari della commedia dell'arte a lui familiare, per lo storico il problema della continuità o meno della «commedia» classica perde molto di rilevanza:

Solmasio infatti in *Solinum* cap. V dice: e certo quelle che oggi si fanno e gli italiani chiamano commedie sono in realtà mimi [mimi et planipedes] piuttosto che commedie, hanno solo personaggi da commedia. Così non parlando di commedie propriamente formate, da due secoli l'Italia propone e recita gran copia di queste, come nel suo libro sull'origine della commedia, pubblicato in francese a Parigi, mostra Luigi Riccoboni di Modena, famosissimo tra i comici del nostro tempo col nome di Lelio; ma si tratta di quelle commedie improvvisate che al tempo nostro recitano attori mascherati servendosi di diversi dialetti, scherzi e giochi a volte sconvenienti. Non ci si allontana dal vero dicendo che in Italia non sono mai venuti meno i semi di un tal mimo e di tale commedia plebea.

È vero, che in seguito Muratori pone la domanda, se il medioevo avesse conosciuto le commedie e le tragedie, *fueruntne Seculis barbaricis inter publicos Ludos Tragoediae, aut saltem Comoediae?* («Ci furono nei secoli barbari, tra i ludi pubblici, tragedie o almeno commedie?»)¹¹ rispondendo, tuttavia, con molta cautela ed evitando con acuto senso storico e filologico le affermazioni frettolose basate sulla mera presenza di parole latine quali *comoedia*, *scaena*, ecc. in documenti medievali — errori di valutazione da cui non sono immuni

¹¹ Muratori, *op. cit.*, p. 43; introdotta da: «Sed forte perconteris»: che pone la domanda al di fuori dal discorso in proprio; in questa domanda A. Viscardi vede «il problema più grave dei molti che il Muratori (...) si pone» (p. 7).

studi più recenti sull'argomento¹². La sua sensibilità nei confronti di una teatralità «diffusa» scissa dalle tradizioni letterarie sia antiche che moderne porta il Muratori infine ad una valutazione sorprendente se analizzata alla luce del percorso successivo degli studi critici. Il fatto «letterario» sarebbe infatti entrato nell'ottica degli studi sul teatro medievale prepotentemente con la scoperta del cosiddetto «dramma liturgico», composizioni spesso poco appariscenti la cui caratteristica dominante — o, meglio, quella messa in risalto dalla critica — era il dialogo.

Ebbene, Muratori individua una tradizione di teatralità «letteraria» proprio nelle tradizioni degli spettacoli religiosi, citando la nota relativa allo spettacolo dell'Anticristo del monastero bavarese di Tegernsee¹³. Nel contesto della citazione, introdotta dal passo che riassume le ricerche sulla presenza del teatro letterario nel Medio Evo, *attamen si Comica aut Tragica inferiorum temporum Poëmata quaeris, vix ullum reperias*, («eppure se nel medioevo cerchi poemi comici o tragici, a stento ne trovi qualcuno»), bisogna ricordare anche la conclusione con lo sguardo sulla «rinascita» del teatro come istituzione letteraria nel '400:

si è indagato come nel XV secolo fosse stata restaurata dagli ingegni italiani l'arte comica e tragica, e anche la musica unita alla tragedia¹⁴.

E proprio nel contesto del teatro letterario, Muratori fa il cenno più sostanzioso al teatro religioso:

Ceterum Seculo XIII aut XIV Spectaculorum genus reperio, quibus Rappresentazioni nomen erat, atque imitatione constabant alicujus verae, aut verisimilis (aut omnino fictae actionis), plerumque sacrae actionis. An sermones, aut versus intersererentur, ignotum est mihi¹⁵.

[«Un altro genere di spettacoli trovo nei secoli XIII e XIV, chiamato Rappresentazioni, e era fatto con l'imitazione di qualche azione vera, o verosimile (o del tutto inventata) e per lo più sacra. Ma non so se fossero tesute di discorsi o di versi»].

¹² Cfr. l'esame magistrale del problema, seppur poco recepito dalla critica recente, di D. Bigongiari, *Where there Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries?*, in «The Romanic Review», XXXVII (1946), pp. 201-224.

¹³ Muratori *op. cit.*, p. 46. Per questa importante testimonianza vedi ora R. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933, vol. II, p. 524-525.

¹⁴ Muratori, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵ *Ibidem*; l'aggiunta tra parentesi si trova nel manoscritto ma non nell'edizione a stampa.

A questo breve cenno ad una tradizione dello spettacolo medievale che non entra nel filone al quale egli concede attenzione privilegiata, il Muratori fa seguire due documenti sullo spettacolo sacro in Italia che hanno in comune il fatto di ricordare con cura l'avvenimento sociale, la notizia sul «Ludis Christi» rappresentato a Cividale in Friuli nel 1293 e ripetuto nel 1304:

Dal clero, o dal Capitolo di Cividale, fu fatta una Rappresentazione della creazione dei Primi Genitori, poi dell'Annunciazione della Beata Vergine, della Nascita, della Passione, ecc. e dell'Anticristo, ecc. E queste furono fatte solennemente nella Curia del signor Patriarca con gran concorso di popolo e di nobili dei paesi vicini¹⁶.

Il secondo documento, un passo della *Cronaca* del Villani, racconta di un incidente memorabile occorso in occasione di uno spettacolo sacro allestito dal Borgo di S. Frediano sull'Arno, a Firenze, nel 1304:

... e fecionvi la simiglianza e figura dello 'nferno, con fuochi e altre pene e martorii, con huomini contrafatti a Demonia, horribile a vedere, e altri, i quali haveano figura d'anime ignude, e mettevangli in quelli diversi tormenti con grandissime grida e strida e tempeste, la quale pareva odiosa cosa e spaventevole a udire e a vedere, e per lo nuovo giuoco, vi trassono a vedere molti Cittadini, e il ponte pieno e calcato di gente, essendo allhora di legname, cadde per lo peso con la gente che v'era suso, onde molta gente vi morio e annego' in Arno, e molti se ne guastarono la persona, si' che il giuoco da beffe torno' a vero, com'era ito il bando, che molti per morte n'andarono a sapere novelle dell'altro Mondo, con gran pianto e dolore a tutta la Citta'¹⁷.

Il Muratori, cercando le tracce del teatro medievale tra i documenti storici a lui noti, trovò proprio ciò di cui questi documenti parlano: momenti eccezionali ricordati come tali e pertanto visti in stretto rapporto con la vita civile stessa della comunità che li aveva vissuti.

¹⁶ «facta fuit per clerum, sive per Capitulum Cividatense Repraesentatio de creatione primorum Parentium, deinde de Annuntiatione B. Virginis, de Partu, de Passione etc., et de Anticristo etc. Et praedicta facta fuerunt solemniter in Curia Domini Patriarchae cum ingenti concursu Populi, et finitimorum Nobilium». Julianus Canonicus Cividatensis, *Chronica*, in Muratori, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ Giovanni Villani, *Cronaca*, libro VIII, cap. 70 («Come cadde il ponte alla Carraia e morivvi molta gente»), in Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*¹, Tomo XIII, col. 403-404.

2. Il documento «guida»

Nella tradizione di studi affermatasi nella seconda metà dell'800 diverrà invece dominante l'aspetto «letterario» del teatro medievale. Alessandro D'Ancona inizia la sua opera magistrale sulle *Origini del Teatro italiano* ricordando il progresso precoce dei generi lirici ed epici a differenza della *Drammatica* rimasta al di sotto delle «supreme altezze dell'arte rappresentativa»¹⁸. In questo libro che, nell'edizione definitiva del 1891 eserciterà una forte e costante influenza sugli studi teatrali non solo italiani, si trova già quell'intreccio di tematiche che si consoliderà in seguito quale filo dominante: l'impostazione globale della ricerca sotto il dominio della «letteratura» porta l'osservatore moderno a confrontare la tradizione specifica con quella di altri paesi, constatando — è proprio un luogo comune degli studi comparatistici — la migliore sorte toccata alla Spagna ed all'Inghilterra che hanno trovato, in Calderon ed in Shakespeare, quel «sommo ingenio» capace di dare forma definitiva all'eredità medievale che manca, al contrario, nella cultura italiana. Con il punto di arrivo così marcato si evidenzia fortemente il carattere teleologico dello «sviluppo» del teatro medievale, e questa visione d'insieme porta ad una rivalutazione dell'altro polo di questo processo, vale a dire, del momento delle origini.

L'origine del teatro medievale diventa momento importante anche per un'altro fatto, che accompagna il primo sguardo sui documenti estraniando ulteriormente l'oggetto indagato dal proprio contesto storico; è il modo in cui il ricercatore coglie le — presunte — analogie tra questo momento di «nascita» del teatro con altri momenti di nascita, quelli del teatro indiano e del teatro greco. Con le parole del D'Ancona: «Ora, la stessa origine sacra e il medesimo processo storico si ritrova nel dramma dell'età media»¹⁹. La creazione *ex nihilo* che permette questa suggestiva analogia attraverso secoli e culture diverse non costituisce solo un punto saldo della categoria «universale» del teatro, ma nobilita pure un genere drammatico «minore» quale il teatro sacro medievale, il cui valore principale sarebbe, in questa prospettiva, da ricercarsi proprio nella testimonianza delle sue origini, più vicine e meglio documentate degli altri

¹⁸ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Firenze, Le Monnier, 1877, p. 3. (Ripreso nella seconda edizione del 1891, pp. 1-2 della rist., Roma, 1971).

¹⁹ D'Ancona, *op. cit.*, p. 4 (p. 20 nell'ed. 1891; ma qui, a p. 19, cita come indecisa l'origine indiana del teatro).

casi simili, il che lo rende oggetto privilegiato dello studioso moderno.

In conclusione, è lo sguardo rivolto a Shakespeare a richiamare l'attenzione al momento delle origini e, di conseguenza, a quel capitolo della storia del teatro e dello spettacolo che passa sotto il nome di «rovina del teatro romano»: *The Fall of the Theaters*, nella dizione di E. K. Chambers²⁰. Il D'Ancona non si discosta da questa visione: «Il dramma perciò moriva nel suo paludamento classico e letterario, per rinascere nell'umile veste cristiana e popolare: e nasceva, perché ei non è semplicemente diletto degli occhi o genere arbitrario di poesia, ma frutto spontaneo della civile convivenza e forma necessaria dell'arte»²¹.

I due aggettivi, *spontaneo e necessario*, sono indizi chiari di una sovrastruttura ideologica in contrasto con il metodo «positivista» che caratterizza l'opera del D'Ancona agli occhi degli studiosi che continuano a utilizzarla come fonte quasi inesauribile di materiale documentario sullo spettacolo medievale in Italia. Difficile, tuttavia, non cogliere, anche in quest'opera dedicata alla raccolta «ordinata dei fatti», l'influenza esercitata da fattori estranei al lavoro di ricerca vero e proprio; ed è forse quel tono di pacata sicurezza nel dare per scontata proprio l'origine della drammaturgia medievale, che in seguito solleciterà le critiche più accese. Chi si avvicinasse al problema delle origini sulla scia dei documenti raccolti dal Muratori — per citare solo un esempio di lettura non influenzata dalle presunte conquiste metodologiche moderne — difficilmente potrà accettare la visione d'insieme offerta dal D'Ancona il quale non solo cerca di «ritrovare nel culto cristiano il germe della nuova arte drammatica», e parla del teatro che ha la propria radice «nella ispirazione cristiana», ma estende tali giudizi, rivolti alle origini, al «genere» drammatico medievale *tout court*: «Ma per quello che spetta al dramma ben può dirsi che in cotesta antica età la religione sola, o quasi, lo ispiri e lo informi. Anzi esso è quasi foggia del culto, ampliazione della liturgia, svolgimento del cerimoniale ecclesiastico»²².

²⁰ E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, University Press, 1903, vol. I, p. 1-22.

²¹ D'Ancona, *op. cit.*, p. 21 (ed. 1891, pp. 18-19). L'analogia con l'origine del dramma greco era stata ipotizzata già da C. Magnin a partire da una recensione del 1846 pubblicata nel *Journal des Savants* (pp. 5-16, 76-93, 449-465). Una tappa importante è il volume di E. du Méril, *Origines latines du Théâtre moderne*, Paris, 1849.

²² D'Ancona, *op. cit.*, p. 6. (ed. 1891, p. 5).

Per il Muratori lo spettacolo medievale «esemplare» non era, probabilmente, molto lontano da quel corteo di persone rappresentanti di cariche pubbliche e di funzioni sociali che mettono in mostra le insegne del proprio potere, ricordato nella descrizione della *Magnificenza* offerta dai magistrati romani alla corte papale ad Avignone, che tanto spazio ha trovato nella sua dissertazione: un vero documento *guida* che delinea il campo occupato dallo spettacolo definendone nel contempo l'indole e le caratteristiche storiche dominanti.

Dopo la svolta documentata, tra gli altri, anche dal D'Ancona e formulata in forma definitiva nei monumentali volumi del Chambers, a «guidare» le indagini sul teatro medievale sarà un documento dall'aspetto assai diverso, una breve composizione liturgica in latino, che consta di non più di tre battute, tutto sommato un canto liturgico assai tradizionale, se non fosse per la sua forma di dialogo; ed è proprio l'aspetto formale che risalta nell'esposizione del Chambers:

Il testo [...] si basa strettamente sui Vangeli. È un adattamento in forma di dialogo dell'incontro fra le tre Marie e l'angelo al sepolcro come raccontano Matteo e Marco:

Quem quaeritis in sepulchro, (o) Christicolae?
Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.
non est hic, surrexit sicut praedixerat.
ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Resurrexi

Questa è la prima e più semplice forma del *Quem quaeritis*²³.

Il contrasto con la «percezione» del teatro medievale proposta dal Muratori non potrebbe essere più vivo, e inconciliabili si opporranno, da allora, le visioni alternative del teatro medievale. L'opposizione più vivace e determinata proviene da studiosi delle tradizioni popolari, in Italia in primo luogo da Paolo Toschi²⁴. In prima istanza, il problema metodologico riguarda, tuttavia, lo stesso Chambers che ha raccolto, con completezza impressionante, uno sterminato numero di documenti sparsi sul *Folk Drama*, per liquidare, all'inizio del secondo volume, quelle trecento pagine di testimonianze raccolte nel primo, con un semplice accenno a «the persistence of the deep-rooted mimetic instinct in the folk»²⁵ che non avrebbe, in seguito, intral-

²³ E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, cit., II, p. 9

²⁴ P. Toschi, *Le Origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955, p. 3-24.

²⁵ E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, cit., II, p. 2.

ciato la sua teoria sulle origini del teatro sacro: «In the Easter *Quem quaeritis* the liturgical drama was born»²⁶.

Inutilmente si leveranno, per ben un secolo, le voci discordanti da una visione d'insieme del teatro medievale centrata sul momento isolato dell'origine in quella composizione liturgica che di teatrale non ha altro che la forma del dialogo²⁷. L'argomento *ex negativo* che la ricostruzione dello «sviluppo» del teatro medievale così prospettato era fortemente impregnata del modo preconcelto di vedere la «storia» dei generi sotto l'influenza dell'evoluzionismo, (teoria dominante cui, sin dagli anni trenta, si opponevano studiosi di estrazione diversa), non ebbe risonanza perché strettamente legato alle teorie nuove proposte dagli autori e rifiutate dai primi recensori²⁸. Bisognava attendere il saggio di O.B. Hardison Jr. dal titolo provocatorio *Darwin, Mutations, and the Origin of Medieval Drama* del 1965 per vedere screditato in modo definitivo l'impianto evoluzionistico come sovrastruttura della storiografia sul teatro medievale²⁹.

Riletto a distanza di anni, il saggio dello Hardison, nella tuttora convincente *pars destruens* della sua analisi, dimostra che, forse, gli studi sul teatro medievale non necessitano tanto di una nuova teoria quanto di una diversa «percezione» dello spettacolo nelle varie forme documentate nel medioevo. Dandone un panorama preciso in prospettiva europea, G.F. Contini giustamente si chiede: «Il progenitore, storico o leggendario, di tutta questa stirpe teatrale sarebbe il tropo di Pasqua?»³⁰. La risposta più efficace alle esasperazioni teoriche sarebbe, come ricorda il Toschi, seguire un programma di ricerca che rifletta la visione globale — storica — del fattore teatro/

²⁶ *Ibidem*, p. 10.

²⁷ Le tesi alternative riguardano da una parte la sopravvivenza del mimo antico quale costante teatrale durante il medioevo: cfr. H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903 e A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, (1931), New York, 1963. Feste e riti pagani vengono ricordati come fonte della drammaturgia medievale sin dalla prima metà dell'800: cfr. G. Freytag, *De Initiiis Scenicae Poesis apud Germanos*, Diss., Berlin, Nietack, 1838 e, autorevolmente, J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Berlin, 1875, vol. I, p. 657 e in: *Kleine Schriften V*, p. 28, Berlin, 1890.

²⁸ O. Cargill, *Drama and Liturgy*, Diss. Columbia University, 1930, p. 36; cfr. la recensione di N.C. Brooks in «Journal of English Germany Philology», XXX, 1931, p. 433. R. Stumpf, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin, Dünnhaupt, 1936, p. 28; cfr. la recensione di E. Scheunemann, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 1936, p. 432-443.

²⁹ O.B. Hardison Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, John Hopkins, 1965, p. 1-34.

³⁰ G.F. Contini (a c.di), *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milano, Bompiani, 1949, p.xv.

spettacolo nel medioevo, come era stata tracciata da Ernesto Monaci nel lontano 1874 presentando il primo contributo di *Appunti per la storia del teatro italiano* come parte di un progetto che comprendeva oltre allo studio sugli uffici drammatici dei disciplinati dell'Umbria anche capitoli sui contrasti, sulle danze macabre e sui canti carnascialeschi, sugli spettacoli, sulle rappresentazioni, sugli elementi drammatici nella letteratura popolare e sul «dualismo drammatico all'epoca del rinascimento»³¹. Inquadrando lo spettacolo medievale come immagine di una pluralità variegata piuttosto che come filone monogenetico o, comunque, dominante, si evita il rischio di una teorizzazione sterile a prescindere dalle valutazioni delle teorie effettivamente proposte nel corso degli ultimi cent'anni. Come giustamente sottolinea lo Stumpf, la visione evoluzionistica del teatro medievale mal si concilia con la pluralità delle forme di spettacolo:

In fondo il metodo di considerare più antico il più semplice, costruendo poi una cronologia artificiale intesa come continuo progresso, risale al convincimento che la forma drammatica doveva nascere o essere inventata³².

La visione «letteraria» del teatro medievale, che propone il *Quem quaeritis* come modello drammaturgico fondante di tutta la tradizione drammatica medievale, richiede come dato complementare il «vuoto» lasciato dalla caduta del teatro romano. Solo in quello spazio creato dalla teoria e libero di ogni elemento perturbante, trova spessore e plausibilità la visione del *germe* drammatico creato all'interno della liturgia latina dell'alto medioevo. Il «vuoto» e «l'essenzialità del dialogo», privi di legami con la rappresentazione, sono due aspetti complementari di una precisa percezione del teatro, e creano un «documento guida», inteso in senso lato, a cui fanno riferimento le analisi successive.

Il documento *fondante* la teoria diventa tale anche perché è in sintonia con altri documenti che ne illustrano aspetti diversi. Nel caso del teatro sacro il secondo momento pertinente alla teoria stessa è quello della «transizione», della secolarizzazione della forma originaria di dramma rituale. I due momenti, accettati singolarmente per la loro plausibilità intrinseca — sia il «vuoto» che la «transizione» appaiono al ricercatore moderno come dati empirici —

³¹ P. Toschi, *Origini*, cit., p. 4 s., riferendosi a E. Monaci, *Per la storia del dramma in Italia*, in: «Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti», vol. II, Imola 1874.

³² Stumpf, *Kultspiele*, cit., p. 48.

si rafforzano così vicendevolmente creando un insieme ancora più plausibile di quanto non lo fossero i due risultati presi singolarmente.

Il documento «guida» per la transizione del teatro medievale dalle sue origini rituali verso la piena collocazione nel «mondo» è il *Jeu d'Adam* anglo-normanno del XII secolo³³. La critica si è abituata a indicare questa composizione col termine «semi-liturgico», termine creato impressionisticamente da M. Sepet più di un secolo fa e mai debitamente verificato in seguito³⁴. La categoria trova una giustificazione sommaria nella presenza, accanto al corpus dell'*Ordo* in volgare, di parti latine, tra le quali sette responsori ripresi dall'antifonario dell'ufficio.

Analizzando i responsori, Hardison sostiene che il *Jeu* era dotato di una forte motivazione liturgica, concludendo a proposito dell'ordine delle scene:

La parte relativa a Caino è inclusa nel *Mystère* non perché (come hanno creduto Craig e Jenney) l'autore ha anticipato la forma dei cicli in volgare altomedievali, ma semplicemente perché lo schema — il responso — richiedeva la sua inclusione³⁵.

Hardison aveva, infatti, scoperto che i responsori utilizzati nel *Jeu* provengono da un insieme di responsori costituito per il notturno della domenica Sexagesima; tuttavia, i vari codici trasmettono un numero disuguale di responsori: il codice di Compiègne a cui fa riferimento Hardison ne riporta undici; il compositore del *Jeu* ne ha usati sette, scartandone quattro. Negli altri codici è più alto ancora il numero dei responsori non utilizzati³⁶.

Non si può pertanto argomentare che l'insieme di responsori fosse il fondamento liturgico del dramma in volgare, tanto più che i responsori vengono utilizzati come canti scelti ad accompagnare le

³³ Cfr. la traduzione italiana di Italo Siciliano in: G.F. Contini, *Teatro sacro*, cit., pp. 75-100. Si veda anche il saggio bellissimo dell'Auerbach in E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser), Torino, Einaudi, 1964 (1956) vol. I, p. 157-188.

³⁴ M. Sepet, *Les prophètes du Christ*, Paris, 1878, p. 224. Per un'analisi recente dell'*ordo* in relazione alle tradizioni liturgiche cfr. L.R. Muir, *Liturgy and Drama in the Anglo-Norman Adam*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

³⁵ Hardison, *Christian Rite*, cit., p. 260.

³⁶ Per i particolari dell'analisi rimando a J. Drumbl, *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 348 ss. da cui ho ripreso anche qualche passo.

apparizioni di Cristo — indicato nelle rubriche col termine di *Figura* — e dell'Angelo.

Questi canti «appartengono» ai due personaggi ed alla loro presenza scenica, così come ne fanno parte i loro costumi o altri particolari della messa in scena. È proprio questo uso di canti liturgici per precise esigenze sceniche che separa nettamente l'*Ordo representationis Ade* da tutta la tradizione delle cerimonie (drammatiche) liturgiche contemporanee.

Lo stesso tratto di discontinuità tra tradizione liturgica e tradizione drammatica in lingua volgare si può notare nelle scene dei profeti.

Nell'*Ordo* di Adam i profeti pronunciano profezie di difficile comprensione ed il testo in volgare non è solo una parafrasi del testo latino, ma interpretazione, commento, ammonimento, pronunciato da personaggi che verranno portati anch'essi nell'inferno non appena avranno concluso il loro intervento.

Tutti, anche i buoni, devono incominciare il loro *iter* per la salvezza partendo dall'inferno: *Venientes autem diaboli ducent Chaim sepius pulsantes ad infernum; Abel vero ducent micus*³⁷. I profeti si trovano nell'inferno anch'essi in attesa della redenzione perché colpiti dalla *nostre sentence* che è «nostra» non solo per gli uomini del presente, ma per tutti coloro che hanno un posto nel progetto cristiano della salvezza. L'*Ordo* si articola pertanto su due livelli, quello della recita per personaggi collocati nei rispettivi spazi «scenici» e quello del pubblico, la piazza, che è anche terreno d'azione privilegiato dei diavoli e dei demoni che *discurrant per plateas, gestum facientes competentem* (dopo v. 112), e del diavolo che *discursum faciet per populum* (dopo v. 205). «Per populum» e «per plateam» vengono usati come sinonimi a chiaro indizio di quella tradizione del teatro medievale che ha il proprio centro drammaturgico nella differenziazione caratterizzante tra *platea* e *locus*³⁸.

Partecipando all'organizzazione dello spettacolo con una funzione «altra» rispetto ai personaggi che recitano il testo scritto, i demoni ed il diavolo sono dei protagonisti a tutti gli effetti, sebbene sia difficile, oggi, cogliere il significato del loro intervento.

³⁷ P. Aebischer (a c.di), *Le Mystère d'Adam*, Genève-Paris, 1964, p. 81.

³⁸ Cfr. a questo proposito lo studio fondamentale di R. Weimann riportato in questo volume. Cfr. anche R. Weimann, *Shakesperare and Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 (trad. it. *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare*, Bologna, il Mulino, 1989).

Il *Jeu d'Adam* diventa così davvero un documento «guida», a sostegno della teoria, assai diffusa, dello sviluppo a partire dalla monogenesi liturgica, che dà luogo ad un «processo graduale, in cui una serie di drammi liturgici brevi, una volta estrapolati dalla funzione religiosa e rappresentati all'aperto, sarebbero stati accorpati per dare forma a lunghi drammi i quali, tradotti in seguito in lingua volgare, sarebbero stati messi in scena da laici»³⁹. Lo stesso atteggiamento di razionalità meccanicistica si rivela nell'osservazione sullo spazio scenico organizzato con *sedes, loci*, chiamati anche *mansions*: «Quando l'esigua area della *mansion* non era sufficiente a contenere l'azione, gli attori utilizzavano liberamente lo spazio circostante (che veniva denominato *platea*)»⁴⁰. È pur vero che in un quadro di sintesi qual è *La storia del teatro* di O.C. Brockett, da cui sono tratte queste citazioni, non c'è spazio sufficiente per analisi dettagliate, ma nella forma riassuntiva e poco sfumata della teoria «che fu il dramma liturgico a generare le più importanti realizzazioni teatrali nei secoli successivi»⁴¹ si avverte più facilmente lo scarto tra questa teoria e la «percezione» — basata sull'«interpretazione» — dei documenti come fondamento di un'altra teoria globale sul teatro medievale. Infatti, è proprio in occasione della divulgazione dei risultati consolidati che il documento «guida» esprime al meglio il proprio potere esplicativo basato, per l'appunto, sull'*evidenza*.

Ma ciò che appare agli occhi del lettore moderno di un documento medievale non è mai lo spettacolo nella stravagante molteplicità dei suoi aspetti — tra i quali bisogna pur ricordare gli aspetti oggi non più percepibili —, bensì un singolo tratto, nella fattispecie il tratto «letterario». *Evidenza* e *oggettività*, come si vede, sono degli inconsapevoli e limitativi a-priori.

Il primo documento del teatro sacro in volgare rivela così il proprio peso per ogni valutazione critica della tradizione drammaturgica medievale; il *Mystère d'Adam* è, probabilmente, il documento «guida» per eccellenza proprio per la sua indole a cavallo tra latino e volgare, liturgico e «altro».

La parte iniziale molto omogenea della caduta di Adamo ed Eva e del crimine compiuto da Caino è seguita, nell'unico manoscritto che trasmette il *Mystère*, da un *Ordo Prophetarum* di tipica tradi-

³⁹ Cito da un manuale preso ad esempio perché di recente tradotto in italiano: O.G. Brockett, *Storia del Teatro*, trad. di A. De Lorenzis, Venezia, Marsilio, 1988, p. 106.

⁴⁰ Brockett, *op. cit.*, p. 102.

⁴¹ *Ibidem*, p. 100.

zione francese, dalla successione assai meccanica delle singole profezie. Alla traduzione e parafrasi francese dell'ultimo dei profeti segue una composizione di ben 362 versi, che si può intitolare *Quinze signes du Jugement*. È dunque questa la conclusione dell'*ordo* drammatico? Chi accetta questa ipotesi — a favore della quale, parla l'evidenza del manoscritto —, non potrà fare a meno di attribuire all'*ordo* nel suo complesso un significato di chiaro stampo catechetico, l'ammonimento posto davanti agli occhi del pubblico «de l'immanquable punition du péché»; così scrive P. Aebischer, studioso e curatore dell'edizione francese del dramma, che prosegue:

Il rimaneggiatore — che sia il nostro copista o uno dei suoi predecessori poco importa — vuole procedere a una lezione pratica di morale, esponendo agli spettatori quali erano state le gravi conseguenze della disobbedienza di Adamo e Eva prima e poi di quella di Caino, e quali saranno le altrettanto gravi conseguenze degli innumerevoli peccati che, malgrado la Redenzione, gli uomini commetteranno nel corso dei secoli⁴².

È vero che Aebischer considera l'aggiunta del *dit* conclusivo quale intervento secondario dovuto alla perdita della (presunta) unità tematica originaria dell'*ordo* drammatico che doveva comprendere anche scene della Natività, della Passione e della Risurrezione di Cristo. Ma si tratta di una ipotesi palesemente influenzata dalla conoscenza dei drammi più recenti delle Passioni e delle rappresentazioni di cicli che sostituisce con qualcosa di ben noto ciò che sfugge invece all'analisi critica centrata sugli aspetti «letterari» del dramma. A questa «percezione» del documento si dovrà, per ora, apportare la correzione minima di considerare la testimonianza per intero. E con la conclusione così come viene trasmessa nel manoscritto, l'*Ordo representationis Ade* ha la funzione di incutere spavento agli spettatori, mettendo in mostra gli effetti del peccare.

L'*ordo* drammatico in volgare, rappresentato in piazza, fa parte della *festa* istituendo un rapporto con il pubblico che non può essere circoscritto alla fruizione di un «testo». Non si tratta, certo, di rovesciare del tutto la prospettiva critica a favore di uno spettacolo di mera teatralità «diffusa», ma di dare credito ad uno strato coesistente a quello letterario ed irrinunciabile ai fini della valutazione storico-critica della composizione.

Per riprendere i termini usati nello stesso *ordo*, il *Jeu d'Adam* è caratterizzato dalla drammaturgia che ha il proprio fondamento

⁴² P. Aebischer (a c.di), *Le Mystère d'Adam*, cit., p. 23.

nella duplicità dei luoghi disponibili, il *locus* e la *platea*: se il primo è il luogo del personaggio e della parola, il secondo è quello dell'azione «significativa» che istituisce un rapporto di partecipazione al di fuori dalla mediazione della costruzione letteraria.

Per meglio capire la «logica» di questa drammaturgia *per plateam* conviene mettere a confronto l'*ordo* francese, rappresentante della drammaturgia che utilizza ambedue gli spazi, con un documento della teatralità «diffusa» — quasi un documento «guida» *ex negativo* — che invece fa uso solo del secondo, vale a dire, della «piazza». Le informazioni storiche precise sull'*Espulsione di Adamo*, una cerimonia del tutto isolata trasmessa per secoli nella chiesa tedesca di Halberstadt, risalgono all'inizio del '400. Nel privilegio accordato alla chiesa da papa Bonifacio IX si ricorda la motivazione catechetica di quell'uso singolare:

quanto più spesso spingiamo gli animi dei fedeli a opere di pietà e alla penitenza, tanto più provvediamo alla salvezza delle loro anime⁴³.

La concessione papale riguarda la *consuetudo a longis retroactis temporibus observata* di «scacciare» il mercoledì delle Ceneri un penitente, il quale, assunto il nome di Adamo, percorre la Quaresima in isolamento, vivendo all'aperto, non parlando con nessuno finché non viene riammesso — assieme ad altri penitenti — il giovedì Santo. Una descrizione concisa e affidabile della cerimonia si trova nella *Historia de Europa* di Enea Silvio Piccolomini:

In quel luogo, ogni anno, viene scelto un abitante della città che si ritiene essersi macchiato di gravi peccati; il mercoledì delle Ceneri viene vestito di un misero abito e, con la testa incappucciata, accompagnato in chiesa. Dopo l'espletamento del santo ufficio egli viene espulso. Per tutti i quaranta giorni della Quaresima egli percorre la città a piedi nudi, evitando di avvicinarsi alle chiese nelle quali non può entrare. Non parla con nessuno e si nutre di quanto i canonici gli portano in strada. Gli è concesso di prendere sonno solo dopo la mezzanotte e per strada. Il giovedì Santo, dopo la benedizione degli olii, egli viene riportato in chiesa e con un'apposita preghiera egli viene assolto dai suoi peccati. Il popolo gli offre dei denari che verranno dati in dono alla chiesa. Quest'uomo viene chiamato Adamo e lo si reputa libero da ogni peccato⁴⁴.

⁴³ Cfr. A. Kotte, *Das Halberstädter Adamsspiel. Ein Grenzfall mittelalterlicher Theaterkultur*, Diss. Berlin (DDR), s.d., p. 53.

⁴⁴ Aeneas Sylvius Piccolomini, *Historia de Europa*, in: *Opera Geographica et Historica*, Helmstadii 1699, p. 286. Una traduzione tedesca di questa descrizione si

Di questa usanza singolare non interessano tanto i riferimenti ad antichi riti primaverili dello *scapegoat* (capro espiatorio) oppure ad usanze popolari documentate fino all'età moderna, quanto piuttosto la straordinaria «drammaturgia» di un avvenimento concepito al confine tra cerimonia liturgica — eseguita non in chiesa, ma nello spazio *esterno* alla chiesa che assume valore simbolico in proprio — e la realtà della vita quotidiana. La presenza del personaggio del penitente è garanzia di una partecipazione collettiva, rilevante per l'intera comunità.

Rappresentazione simbolica e funzione rituale — i partecipanti ottengono davvero la riconciliazione — sono tutt'uno e non hanno bisogno di alcuna *storia* narrata o rimandi ad episodi biblici. L'Adamo di Halberstadt è muto.

3. Il «*Quem quaeritis*» come modello drammaturgico

Il «teatro» medievale, ovvero quella finzione concettuale della storiografia moderna ottenuta considerando documenti di un certo tipo e tralasciandone altri, ed osservando i documenti prescelti in un determinato modo, prende contorni assai diversi a seconda del punto di vista assunto dall'osservatore moderno. Nel vastissimo ambito di momenti potenziali dello spettacolo, che include le feste, le recite poetiche, i canti, i balli, per non parlare delle svariate attività dei giullari, per arrivare infine — volgendo l'interesse nella sfera della produzione scritta — a testi latini trasmessi in forma di dialogo secondo modelli antichi e sospetti di aver a che fare con il «teatro» pur in assenza di indizi chiari sul modo di rappresentazione, il lettore moderno muove i suoi passi sostenuto da poche certezze. È questo, forse, il motivo per cui risulta tanto difficile disfarsi della teoria tradizionale che accorda al *Quem quaeritis* latino un posto di rilievo nelle analisi della drammaturgia medievale. La tesi che l'origine del dramma medievale sia da ricercarsi in questa composizione liturgica è, infatti, uno dei punti saldi di cui si è parlato, è una delle poche certezze che gli studiosi siano riusciti a strappare all'universo dei documenti per tanti versi sfuggenti dell'alto medioevo⁴⁵.

trova nella cronaca di Hartmann Schedel: *Weltchronik*, Nürnberg, 1493, p. 279. Cfr. Kotte, *op. cit.*, p. 57 s.

⁴⁵ Conviene ricordare la frase con la quale Karl Young inizia la premessa alla sua opera *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. I, p. vii: «The essential purpose of the present treatise is to assemble, in their authentic forms, the dramatic composition which were employed by the medieval

Eppure il materiale storico in esame non esclude affatto una visione alternativa, meno «preconcetta», come dimostra — per ricordare una testimonianza preziosa ma che sembra dimenticata — la pagina piena di segnali di distanza ironica dedicata al problema delle origini da Italo Siciliano in una pubblicazione del 1944: «Si suole dire che il teatro sia nato in Francia dalla Chiesa e nella Chiesa [...]. Effettivamente i più antichi testi rimastici, scritti in latino, ci conducono nell'interno del tempio e sono legati alla liturgia. Per questo prendono il nome, più o meno legittimo, di drammi liturgici, che sarebbero seguiti dai drammi semi-liturgici e preceduti dalle forme embrionali di rappresentazione conosciute sotto il nome di *tropes*. [...] Alcuni di essi, dialogati, hanno consentito a certi storici di parlare di piccoli drammi»⁴⁶.

Dato che la tesi sull'origine del teatro medievale dipende esclusivamente dal *giudizio* del critico o del filologo che sia, affermarla significa anche accettare, e rafforzare per giunta, quel bagaglio di idee che ne sono alla base: che il teatro fosse morto e sarebbe comunque rinato, che il dialogo trasmesso per iscritto fosse senz'altro da considerarsi un sintomo valido di questa nascita *ex novo*, che la *semplicità* di quel dialogo fosse un sicuro indizio di maggiore antichità rispetto a forme più estese, e così via, fino all'ultimo anello di questa catena di giudizi impliciti che regolano da ormai più di cent'anni il lavoro critico in questo settore, che tutte le obiezioni a questa teoria fossero destinate a fallire di fronte alla limpida persuasione dell'*evidenza*. Non si può pertanto tralasciare un'analisi del *Quem quaeritis* in rapporto alla drammaturgia medievale e alla pluralità degli spettacoli di quell'epoca, nemmeno nel caso in cui si è inclini a supporre che a questa piccola composizione non spetti affatto il posto di rilievo che la critica le attribuisce da tempo.

Negli ultimi vent'anni questa composizione è stata studiata, anche a prescindere dai suoi (presunti) legami con il teatro medievale⁴⁷,

Church in Western Europe as a part of public worship, and which are commonly regarded as the origins of modern drama». Certo, i due monumentali volumi pubblicati dallo Young hanno contribuito non poco a consolidare l'opinione comune.

⁴⁶ I. Siciliano. *Il teatro medievale francese* (Biblioteca di saggi e lezioni accademiche 14), Venezia, Montuoro Editore, 1944, pp. 9 ss.

⁴⁷ H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, (Hermaea. Germanistische Forschungen NF 22), Tübingen, Niemeyer, 1967. Per la tradizione dei «tropi» in generale il rimando è d'obbligo ai fondamentali volumi del *Corpus Troporum*, cfr. R. Jonsson (a c.di), *Corpus Troporum I. Tropes du propre de la messe. 1 Cycle de Noël*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1975; G. Björkvall-G. Iversen-R. Jonsson, *Corpus Troporum III. Tropes du propre de la messe. 2 Cycle de Pâques*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982; G. Björkvall, *Corpus Troporum V. Les deux tropaires d'Apt, mss. 17 et 18*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1986.

da filologi, storici della liturgia⁴⁸, nonché da musicologi⁴⁹; questo interesse nuovo e autonomo nei confronti della composizione risale in parte al libro affascinante e controverso del critico americano O.B. Hardison Jr. uscito nel 1965⁵⁰, e veniva rafforzato dallo studio importante del filologo tedesco H. De Boor, nato autonomamente rispetto a Hardison e uscito nel 1967⁵¹. Eppure, le esposizioni nei manuali e nei lavori riassuntivi risentono poco di questo spirito innovatore degli studi. L'impatto della critica devastante dello Hardison è stato alquanto smussato da un'antologia americana del 1972 con ben tre contributi «tradizionali», tra cui il saggio di M.H. Marshall, il lavoro più equilibrato e completo di analisi che il filone «liturgico» ci abbia lasciato in eredità⁵².

Nello stesso volume W.L. Smoldon presenta, «with the weapon of musical evidence», la difesa dell'impianto concettuale e storico codificato nei volumi monumentali di Karl Young. Smoldon ignora tuttavia dati elementari della trasmissione musicale delle testimonianze che egli trascrive ed interpreta in modo del tutto soggettivo e in palese contrasto con i mezzi scientifici a disposizione della musi-

⁴⁸ K. Hallinger, *Die Provenienz der Consuetudo Sigiberti. Ein Beitrag zur Osterfeierforschung*, in: U. Hennig-H. Kolb (a c.di), *Mediaevalia Litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*, Berlin-New York, de Gruyter, 1971, pp. 155-176. Cfr. anche J. Drumbł, *Die Improperien in der lateinischen Liturgie*, in «Archiv für Liturgiewissenschaft», XV (1973), pp. 68-100; Id., *Ursprung des liturgischen Spiels*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XIX (1979), pp. 45-96; nonché Id., *Quem Quaeritis* a proposito del quale c'è da segnalare il saggio-recensione di A. Davril (OSB), *Johann Drumbł and the Origin of «Quem Quaeritis»: A Review Article*, in «Comparative Drama», XX (1986), 1, pp. 65-75;

⁴⁹ S. Rankin, *Musical and Ritual Aspects of Quem quaeritis*, in A. Silagi (a c.di), *Liturgische Tropen*, München, Arbo Gesellschaft, 1985, p. 181-192; S. Rankin, *The Mary Magdalene Scene in the «Visitatio Sepulchri» Ceremonies*, in I. Fenlon (a c.di), *Early Music History I: Studies in Medieval and Early Modern Music*, Cambridge, 1981, pp. 227-255. P. Evans, *The Early Trope Repertoire of Saint Martial de Limoges*, Princeton, Princeton University Press, 1970; A. Planchart, *The Repertory of Tropes at Winchester*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

⁵⁰ O.B. Hardison, jr., *Christian Rite*, cit.

⁵¹ H. de Boor, *Textgeschichte*, cit. Il progetto filologico dell'analisi delle varianti testuali delle svariate centinaia di testimonianze del «Quem quaeritis» risale a E. Scheunemann che annotava, in conclusione alla sua polemica con Stumpf, «Mir scheint, da ist das Mittel historisch-philologischer Quellenuntersuchung ebenso am Platze wie bei den Feier texten, die immerhin das einzig Greifbare und Sichtbare sind inmitten der schattenhaften Hypothesenkettten, mit denen die neue Ursprungstheorie belastet ist» («Zeitschrift für Deutsche Philologie», LXII, 1937, p. 100).

⁵² M.H. Marshall, *Aesthetic Values of the Liturgical Drama*, in: *English Institute Essays*, 1950, New York, Columbia University Press, 1951, pp. 89-115, ristampato in J. Taylor-A.H. Nelson, *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1972, pp. 28-43.

cologia attuale; con la pubblicazione postuma del suo volume *The Music of the Medieval Church Drama* nel 1980 questo processo di restaurazione ha trovato la sua ingloriosa conclusione⁵³.

I lavori dello Smoldon ricordano, per l'ennesima volta, che ogni domanda rivolta al materiale storico è legata e pre-determinata dalla «visione» globale che guida il ricercatore nel proprio compito. La «percezione» d'insieme, a sua volta, si nutre e viene rafforzata da particolari delle cerimonie in esame, che sono non qualità «naturali» di un oggetto, bensì «tratti» ottenuti dallo sguardo sostenuto da un metodo.

Riconoscere lo statuto gnoseologico del «tratto» e la sua stretta dipendenza dal sistema concettuale e/o di percezione del lettore moderno è impresa ardua. In un recente lavoro musicologico basato sullo spoglio sistematico delle fonti manoscritte e ricordando l'insegnamento del lavoro filologico svolto dal de Boor, D.A. Bjork sottolinea sì l'importanza delle varianti testuali del *Quem quaeritis* che permettono l'individuazione di gruppi locali di trasmissione molto costanti, ma il suo giudizio «critico» batte, tuttavia, la strada opposta, superando le differenze — del resto poco appariscenti e pertanto percepibili solo attraverso un'analisi metodologica — a favore dell'universale:

Quel che si vede in essi (cioè nelle prime versioni per il Mattutino o per la Messa) è un insieme di tre righe che sono dovunque quasi le stesse, e poi molti insiemi di elementi (per lo più antifone e tropi, con l'esatto rifacimento dell'insieme a seconda della posizione liturgica) che possono essere eventualmente estrapolati per completare l'allestimento⁵⁴.

La decisione di considerare come risultato «naturale» ciò che in realtà è dovuto alla selezione e alla strutturazione ad opera dell'osservatore moderno, determina l'esito della ricerca sin dal primo «sguardo» rivolto al materiale documentario. *What one sees* («quel che si vede») non sono particolari esistenti, caratteristiche «oggettive» di un oggetto storico, bensì dati selettivi raccolti soggettiva-

⁵³ Cfr. la recensione di S. Rankin in «Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society», IX (1981), p. 81-83 che rettifica le sviste più grossolane concludendo: «Sadly, however, much of the musical discussion is conducted in entirely subjective terms» (p. 83), e A. Hughes, *William Smoldon, The Music of the Medieval Church Drama*, in «Speculum», LVII (1982), pp. 663-667.

⁵⁴ D.A. Bjork, *On the Dissemination of Quem quaeritis and the Visitatio Sepulchri and the Chronology of Their Early Sources*, in «Comparative Drama», XIV (1980), p. 52.

mente e rapportati ad altri dati con i quali esse s'intrecciano in un insieme significativo che conferisce plausibilità *a posteriori* a tutta l'operazione critica.

Prima che alla storia dello spettacolo, il *Quem quaeritis* appartiene alla musica e alla liturgia, e in quest'ambito bisogna cercare in prima istanza le ragioni della sua esistenza. Gli spazi aperti alla creatività individuale che segnano la grande innovazione culturale nell'ambito della liturgia latina sono avvertibili sin dal IX secolo. In quel secolo, Amalario di Metz, commentatore attento delle faccende liturgiche del suo tempo, dà notizia di un nuovo «genere» strettamente legato all'ambiente dei cantori ecclesiastici, la *sequenza*: «L'alleluja tocca il cantore nel proprio intimo, portandolo a riflettere in quale modo debba esprimere le lodi del Signore, o in quale modo esprimere la propria gioia. Questo *giubilo* che i cantori chiamano *sequenza* ci viene in mente ogni qual volta che non si rende necessario l'impiego della parola e quando il cantore dimostra il proprio pensiero solo a se stesso, dentro di sé»⁵⁵. Il cantore decide da sé come esprimere l'elogio di Dio assumendosi da solo la responsabilità «artistica» del proprio intervento. Il commentatore che descrive il fatto dall'esterno utilizza — come spesso succede in casi simili — un termine ispirato al contenuto, *jubilus*, mentre i cantori si riferiscono allo stesso genere poetico con il termine tecnico di *sequentia*.

In seguito il cantore si assumerà pure la responsabilità per la *parola*. In un passo famoso, ma mai chiarito a sufficienza, del *Proemium* al libro che raccoglie le sue sequenze, Notker da San Gallo si riferisce a queste composizioni con il termine di *versus*, rendendosi colpevole, secondo il giudizio di R.L. Crocker, di un uso linguistico superficiale e forse sbagliato [...] riferendosi al testo come *versus*, il che non è corretto, e Notker lo sapeva bene, anche se nella Prefazione si riferisce spesso ai testi (e anche al suo) con questo termine⁵⁶.

Un simile giudizio espresso da uno studioso che ha dedicato anni di ricerca allo studio della sequenza, riassume molto bene il pro-

⁵⁵ Amalarius, *Liber officialis* III, 10; ed. Hanssens, vol. II, Roma 1950, p. 304: «Versus alleluia tangit cantorem interius, ut cogitet in quo debeat laudare Dominum, aut in quo laetari. Haec iubilatio, quam cantores sequentiam vocant, illum statim ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum, sed sola cogitatione mens menti monstrabit quod retinet in se».

⁵⁶ R.L. Crocker, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley-Los Angeles-London, The University of California Press, 1977, p. 395 s.

blema critico tuttora irrisolto della «verifica» dei propri risultati⁵⁷. In effetti, sembra poco probabile che Notker possa aver usato un termine inappropriato; il latino medievale e la terminologia poetica relativa ai generi letterari del IX secolo Notker li conosceva senz'altro meglio di uno studioso del '900, eppure il ricercatore moderno non è affatto sfiorato da questo dubbio.

L'uso linguistico di Notker sarebbe «errato», qualora egli avesse usato *versus* nell'accezione del termine tecnico liturgico; nel contesto extraliturgico, e la prefazione ad un libro è senz'altro genere letterario non-liturgico, la parola viene usata nell'accezione antica di «versi» in senso specifico, come fa lo stesso Notker riferendosi alle proprie composizioni con il diminutivo *versiculi*: «Alorché mandai questi versetti al mio maestro Marcello...»⁵⁸.

La modestia espressa dalla formula retorica non riesce, tuttavia, a celare l'orgoglio del poeta nell'assumersi la responsabilità artistica della propria opera. Certo, questa pretesa non è nuova, ma pronunciarla nei confronti di un genere di canto *liturgico* rappresenta una rottura significativa rispetto alla spiritualità liturgica del passato. Con questa pretesa Notker impone un nuovo genere liturgico, considerandolo genere *poetico* a pieno titolo.

Questo episodio illustra un momento decisivo nella *storia* delle composizioni in esame, e precisamente l'incontro del canto o della cerimonia con la cultura, resa tangibile, in questo caso, dalla presenza del *libro*. È un momento che raramente attira l'attenzione degli studiosi. Chi analizza le fonti trasmesse nei libri, tende, infatti, a dare per scontato il fatto della loro esistenza. In assenza di documenti, lo studioso non potrebbe, infatti, studiare niente. Il momento d'incontro tra tradizioni non-letterarie ed il *libro* che ne conserva le tracce, non è affatto scontato e trascurare questo dato critico può provocare grossi malintesi, come nel caso appena analizzato. La nascita del primo genere *letterario* nell'ambito della liturgia latina medievale dovrà pertanto servire da punto di riferimento non solo a questo capitolo, ma all'intero progetto antologico del presente volume.

L'*evidenza* di ciò che si riesce a cogliere a prima vista in un documento non dovrebbe ostacolare i tentativi di «rilettura», ma-

⁵⁷ Intendendo con «verifica» un processo di falsificazione ipotetica, usata, qualora non arrivasse a termine, a sostegno della propria teoria. Negli studi, e non solo in quelli dedicati al teatro, questo controllo dei risultati manca, invece, quasi del tutto.

⁵⁸ W.v.d. Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*. Editionsband, Bern, Francke, 1948, p. 9.

gari mediata da un «preconcetto» tenuto sotto controllo e sottoposto a verifica.

Paradossalmente, l'aporia dei giudizi sull'origine del «teatro» medievale individuata nel *Quem quaeritis*, può essere superata studiando l'origine dello stesso *Quem quaeritis*, o meglio, della cerimonia liturgica che può essere chiamata con quel nome. La teoria tradizionale elaborata in senso positivista e sotto la guida concettuale dell'evoluzionismo ha trovato la consacrazione definitiva per mezzo di analisi svolte — come osserva in retrospettiva uno studioso che ne prende la difesa — «in pieno rispetto della vita interiore degli uomini del passato»⁵⁹. Bisogna ricordarsi quanto questi studi, nati nel clima della *Geistesgeschichte* (scienza dello spirito) tedesca degli anni trenta, siano lontani da ogni considerazione storica. «La genesi del dramma pasquale è da ricercarsi nel giubilo della certezza della fede, dopo la peripezia dal lamento quaresimale alla gioia pasquale», scrive H. Brinkmann nel suo primo saggio sull'argomento: «qui mi pare risieda l'origine spirituale del dramma medievale. I tempi erano maturi. La configurazione della liturgia del nono/decimo secolo esprime eloquentemente la nostalgia drammatica che si era risvegliata»⁶⁰. E J. Schwietering, distinguendo programmaticamente tra «descrizione» e «spiegazione» dei fatti — come ad esempio dell'origine del dramma medievale nel *Quem quaeritis* —, pone la domanda «come mai il dramma religioso abbia preso avvio proprio dal tropo pasquale», per concludere il suo contributo con una valutazione che lo pone definitivamente al di fuori della «storia»: «Mi rendo conto che oso con ciò toccare le ultime ragioni metafisiche della poesia religiosa, e, nel caso che tutta la poesia drammatica sia radicata nel religioso, oso toccare semplicemente l'origine della forma drammatica *tout court*»⁶¹.

Per superare queste aporie o solo per limitarne i danni duraturi, bisogna tornare alla «storia», nel caso del *Quem quaeritis* alla storia liturgica.

Nell'alto medioevo, più che nell'età moderna, la liturgia è un'organizzazione sociale assai complessa. Diviso in «generi» la cui esecu-

⁵⁹ E. Scheunemann, rec. a Stumpfl, *op. cit.*, p. 432.

⁶⁰ H. Brinkmann, *Zum Ursprung des liturgischen Spiels*, in «Xenia Bonnensia. Festschrift zum 75 jährigen Bestehen des philologischen Vereins und Bonner Kreises» (1929), pp. 106-143; ristampato in H. Brinkmann, *Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 2. Literatur, Düsseldorf, Schwann, 1966, p. 191.

⁶¹ J. Schwietering, *Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum», 62 (1925), p. 2. Cfr. anche M.H.

zione richiede, di volta in volta, l'intervento di persone diverse che svolgono funzioni differenziate, il variegato corpus liturgico veniva trascritto e conservato in libri specifici per il contenuto e per i destinatari che lo avrebbero in seguito effettivamente usato nell'espletamento delle loro funzioni. Una qualsiasi cerimonia trasmessa all'interno di quel corpus ha pertanto caratteristiche dovute al modo specifico della sua trasmissione che nulla hanno a che vedere con l'indole della cerimonia stessa. In molti casi il canto liturgico non è una composizione libera utilizzabile a volontà, ma è strettamente legato ad un preciso momento di esecuzione durante l'ufficio delle ore canoniche, della messa o di qualche processione o cerimonia locale. La maggior parte delle testimonianze ci è pervenuta in copie, spesso tardive, che vanno pertanto analizzate in rapporto a possibili contaminazioni o aggiunte alla tradizione antica.

L'analisi filologica del *Quem quaeritis* ha messo in risalto una caratteristica della trasmissione dei canti liturgici mai osservata in precedenza con altrettanta attenzione, vale a dire la grande costanza nella conservazione di varianti testuali — anche quelle minime, che erano sempre state trascurate dagli studiosi. De Boor, a cui si devono questi risultati importanti, è così riuscito a distinguere una serie di «tipi» locali trasmessi con sorprendente fedeltà attraverso i secoli, indirizzando per giunta anche la ricerca delle origini in una direzione diversa da quella tradizionale; la diffusione delle varianti testuali non parla affatto a favore dei due centri monastici S. Gallo e S. Marziale quali potenziali luoghi di origine di questa composizione⁶².

Nello sforzo congiunto di chiarire la drammaturgia, la collocazione liturgica, nonché l'aspetto musicale del *Quem quaeritis*, si delinea la seguente ipotesi «definitiva» che non solo è in grado di spiegarne l'origine in termini strettamente storici, ma di chiarire il suo contributo nel campo del teatro medievale. L'archetipo della diffusione documentata a partire dalla metà del X secolo, secondo queste ricerche, non è un «tropo», vale a dire un canto introduttivo al primo canto della messa, bensì una cerimonia liturgica concepita secondo certe caratteristiche tradizionali ed altre innovative, cerimonia creata nel 930 nel monastero francese di Fleury in occasione di una riforma manastica ad opera dell'abate Oddone per far fronte a precise esigenze di culto:

Marshall, *op. cit.*, p. 34 che ricorda con ammirazione sia questo studio sia quello citato di Brinkmann.

⁶² De Boor, *Textgeschichte*, cit., p. 69 ss.

Dopo la Terza e prima che abbia inizio la Messa, due diaconi rivestiti di dalmatiche bianche, che stanno sotto il capitolo presso l'altare, cantino, rivolti al coro, i seguenti versi:

«Quem quaeritis in sepulcro christicolae?»

Rispondono due cantori rivestiti di cappe marroni che stanno presso i gradini:

«Ihesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae».

I diaconi rispondono:

«Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate quia surrexit dicentes»:

I due cantori si rivolgono al coro e cantano:

«Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei»

Il coro deve rispondere:

«Deo gratias, dicite eia».

Dopodiché si suonino dalla torre insieme tutte le campane e nel coro si inizi solennemente la santa messa⁶³.

Questa cerimonia si differenzia da altre simili per la spiccata funzione «stazionale» dell'altare maggiore. L'esecuzione del *Quem quaeritis* di Fleury ad opera dei diaconi e dei cantori si svolge presso l'altare quasi si trattasse di una *statio* liturgica del tutto normale.

Contrariamente all'uso tradizionale la «stazione» non è prescritta semplicemente dalle rubriche che regolano l'andamento della cerimonia. In questo caso la «stazione» viene creata, per così dire, per mezzo della parola, nel momento in cui i cantori si riferiscono all'altare conferendogli il valore di «Santo Sepolcro». La differenza tra questo concetto di stazione liturgica e quello tradizionale lo si può ben avvisare nell'ordinamento conciso della processione che precede la cerimonia presso l'altare maggiore:

Ad processionem: Vidi aquam.

Ad introitum capellae antiphona: Salvator mundi.

Post collectam antiphonae: In die resurrectionis. Surrexit enim.

Sedit angelus.

Ante altare crucifixi versus: Crucifixum.

Ad introitum chori: Christus resurgens.

Ante aquilam versus: Dicant nunc⁶⁴.

⁶³ Cfr. J. Drumbl, *Quem Quaeritis*, cit., p. 114 s.; il testo latino segue l'edizione di A. Davril (a c.di), *Consuetudines Floriacenses saeculi tertii decimi* (= *Corpus Consuetudinum Monasticorum* vol. IX), Siegburg, 1976, p. 86 s.

⁶⁴ A. Davril, *Consuetudines*, cit., p. 87.

La processione si ferma a due stazioni dove due cantori intonano il verso corrispondente all'antifona cantata presso la stazione precedente. La prima stazione si svolge *ante altare Crucifixi*, la seconda ai cancelli del coro. Dopo l'entrata nel coro le rubriche prescrivono una terza stazione *ante aquilam*, davanti all'ambone, indicazione usata anche come sinonimo di *ante chorum*. Dopo l'entrata nel coro l'unica «stazione» tradizionale è *in choro* e riguarda i cantori tutti insieme; come si stacca, del resto, la *statio ante chorum* con il verso cantato a *duobus* se non per la mera volontà di staccarla dal *continuum* dell'azione liturgica *in choro* allo scopo di farvi cantare proprio quel verso? A poca distanza di tempo troviamo a Fleury due cerimonie cantate presso stazioni *vuote*, la prima con un canto apologetico *in Iudaeos*⁶⁵ la seconda per cantare il *Quem quaeritis*.

È il tratto della stazione liturgica, che non è stazione pur svolgendone la funzione e che necessita pertanto della parola, a conferire al *Quem quaeritis* quell'indole di alterità rispetto alla grande massa di canti e cerimonie liturgiche latini, che è la causa della sua valutazione moderna come «dramma».

Altri tratti — l'attribuzione inusuale dei canti a dei diaconi e la marcata caratterizzazione della cerimonia come processione stazionale — questa cerimonia li ha in comune con la processione dei Vespri, l'ufficio «glorioso» ricordato da Amalario che si muoveva attraverso la chiesa *per diversa altaria diversorum locorum, saepissime tamen ad crucem et ad fontes*⁶⁶. Questa veneranda tradizione liturgica della Pasqua, è stata abbandonata durante le riforme del X secolo, poiché le chiese monastiche, nelle quali non si svolgeva il battesimo, erano prive di fonti battesimali, ed alla processione dei Vespri veniva pertanto a mancare il proprio centro eortologico⁶⁷.

Il *Quem quaeritis* riempie il vuoto lasciato nell'organizzazione liturgica della Pasqua nei monasteri benedettini dopo la scomparsa della processione dei Vespri.

Questa ipotesi non pone la questione delle origini della cerimonia nella prospettiva critica del «dramma liturgico». Individuata la ragione storica responsabile della nascita della cerimonia, si riduce,

⁶⁵ Cfr. Y. Delaporte, *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe siècle*, in «Etudes Grégoriennes», II (1957), pp. 77 ss.

⁶⁶ J.M.Hanssens (a c.di), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, vol. III, Città del Vaticano 1950, p. 82. Cfr. P. Jounel, *Les Vêpres de Paques*, in «La Maison-Dieu», XLIX (1957), pp. 96-111.

⁶⁷ Cfr. O.B. Hardison jr., *Gregorian Easter Vespers and Early Liturgical Drama*, in E.C. Dunn (a c.di), *The Medieval Drama and its Claudelian Revival*, Washington 1970, pp. 27-37. L'apporto definitivo a questa ipotesi è dovuto a A. Davril.

anzi, viene eliminato ogni spazio aperto a speculazioni sulla «nostalgia drammatica» o su «ragioni metafisiche» connesse con il momento delle origini della composizione. La cerimonia liturgica sarebbe nata — è questa la prospettiva critica più innovativa dell'ipotesi — *come cerimonia liturgica*.

Questa cerimonia si differenzia, tuttavia, dalle altre almeno per il «realismo» linguistico del tutto inusitato in ambito liturgico. Nella sua struttura linguistica il *Quem quaeritis* si presenta come sequenza di enunciati esortanti altri enunciati, ed è la forma dell'imperativo a comportare quel nesso stretto tra parola e azione che è nuovo per il canto liturgico e che si conosce come la dimensione pragmatica del parlare «normale»⁶⁸. I canti dialogati del *Quem quaeritis* hanno il valore semantico di frasi attualizzate nel loro uso normale, e non funzionano pertanto in qualità di enunciati specificamente «religiosi», caratteristica tradizionale del canto liturgico. Il canto finale del *Quem quaeritis*, l'annuncio della risurrezione, centro strutturale ed eortologico della composizione, rientra di nuovo nella «logica» del canto liturgico: a pronunciarlo sono sì le *Mulieres*, ma i loro personaggi erano rimasti ambigui sin dall'inizio; gli *Angeli* si erano rivolti a loro, infatti, con l'epiteto *christicolae*, parola usata, in contesti liturgici, come sinonimo del termine tecnico di *confessor*⁶⁹. La distanza tra personaggio e cantore era dunque minima, anzi, i due aspetti coesistono per tutta la durata della cerimonia.

In modo più radicale si trasforma invece lo spazio, conferendo all'altare maggiore, simbolo del Cristo vivente, il valore simbolico del *Sepolcro*. La forza creatrice veramente *nuova* manifestata nel *Quem quaeritis* è quella che ritaglia dallo spazio della chiesa uno spazio circoscritto per assegnargli per breve tempo la funzione di spazio «altro».

Quanto sia innovativo questo atto, creativo nei riguardi dell'ambiente in cui esso si è verificato, è dimostrato dalla scarsa fortuna di questa cerimonia la quale, per sopravvivere, dovette adattarsi agli usi liturgici dominanti, diventando «troppo pasquale» o cerimonia liturgica presso una stazione «regolare»⁷⁰. Visto in questa prospettiva,

⁶⁸ Cfr. J. Drumbl, *Quem Quaeritis*, cit., pp. 116 ss. per un'analisi più approfondita del testo della cerimonia.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 117: «i santi che, in tempi di persecuzioni, avevano testimoniato la propria fede, proclamandosi cristiani, senza però subire il martirio». Cfr. *Vocabolario della Lingua Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, vol. I, 889.

⁷⁰ È la cosiddetta *Visitatio sepulchri* diffusa anch'essa a partire dalla prima metà del X secolo; cfr. J. Drumbl, *Quem Quaeritis*, cit., pp. 122-138.

il contributo del *Quem quaeritis* alla storia del teatro si riduce a ben poco. Eppure quel poco è di grande importanza: l'uso dello spazio «altro» codificato con precisione e trasmesso nei libri liturgici per l'uso futuro, pur non creando *il teatro*, crea una tradizione innovativa nei confronti della «liturgia», vale a dire, l'insieme di usanze che stabiliscono l'uso dello spazio ecclesiastico nell'alto medioevo.

L'uso «alternativo» dello spazio concesso ai personaggi crea, in seguito, una sorta di consapevolezza minima dell'alterità entrata nei costumi religiosi, spuria anch'essa com'è spurio, del resto, il *nuovo* di cui essa vuole rendere conto; ne è esempio la nota seguente, poco appariscente anche perché non accompagnata dalla trascrizione completa della cerimonia drammatica ricordata:

Ad sepulchrum

Duo summi dyaconi: mulieres.

Item duo dyaconi: angeli, dalmaticis et stolis induti.

*Duo presbiteri, cappis induti: apostoli*⁷¹.

Distinguendo con accuratezza tra «attori» e personaggi, tra presenza reale e presenza simbolica, conferendo una funzione del tutto particolare anche all'uso dei vestimenti ecclesiastici tradizionali, questa nota sembra un documento affidabile della rinascita del concetto di «teatro» nel seno della liturgia latina e pertanto anche una testimonianza preziosa del genere del «dramma liturgico» che tanto peso ha acquistato nella storiografia teatrale.

Se per comodità di argomentazione (nonché per tradizione) chiamiamo «teatrale» la tecnica rappresentativa documentata nella nota, alla domanda da dove sia venuta tale tecnica, bisogna aggiungere la seconda domanda, assai meno scontata, sui modi in cui tale tecnica sia riuscita a diventare modo stabile dell'organizzazione liturgica tale da venir codificata addirittura per iscritto.

Ed è in risposta a questa seconda domanda che il *Quem quaeritis* rivela il proprio potenziale innovativo. Istituito un modello di un uso «diverso» dello spazio ecclesiastico, ritagliando per così dire uno spazio «altro» dallo spazio già destinato alla celebrazione pubblica del rito, si crea un punto d'incontro tra teatralità «diffusa» e cultura egemone, che sola garantisce, tra le altre cose, la sopravvivenza sulla pergamena. Il *Quem quaeritis* è il (primo) momento che

⁷¹ Clm 226 fol. 4r, München Bayerische Staatsbibliothek; K. Young, *The Drama of Medieval Church*, Oxford, 1933, I. 310, ss.; J. Drumbl, *Ursprung*, p. 45 s.

permette ai posteri la conoscenza del teatro medievale, in quanto codifica — all'interno della logica di produzione e di trasmissione della «cultura» — quel minimo indispensabile di cui il «teatro» ha bisogno per realizzarsi: uno spazio in proprio⁷².

4. Il corpo, la festa, il «teatro»

Il predominio di interessi «letterari» negli studi teatrali influenza l'esito delle ricerche sin dal momento in cui il lettore moderno sceglie un determinato documento medievale come pertinente per i suoi studi specifici. E così troviamo, sin dalle famose appendici pubblicate dal Chambers, un (presunto) testo drammatico dell'alto medioevo — unico del suo genere — dal titolo *Terentius et Delusor*⁷³. Per quel che sappiamo, questo testo potrebbe non essere stato né destinato alla recita, né recitato in seguito alla sua composizione; confrontandolo con altri testi provenienti dall'ambito «scolastico», questo «Terenzio» non appare molto dissimile dalla grande massa di codici che trasmettono «opere poetiche antologizzate per la scuola e destinate a fornire esempi e modelli di versificazione»⁷⁴.

L'approccio «letterario» non solo attribuisce, in questo caso, al teatro qualcosa che non gli appartiene, ma trascura proprio l'unico aspetto non-letterario dello stesso testo, l'accento all'antica tradizione di usare il corpo in scena, la cui eco era giunta al *Denigratore* che inizia la derisione dell'arte alta con un peto, il gesto per eccellenza della denigrazione *dal basso*:

Cessa di ricordare i tuoi vecchi e triti consigli, o Terenzio!
Smettila, finalmente: e vattene, vecchio poeta.
Vattene, vecchio poeta, ché i tuoi versi mi sono a noia.
Taci quei tuoi raccontini: roba vecchia, e di un vecchio...
Ascoltami: poni fine, vecchione, ai tuoi versi consunti.

⁷² Cfr. J. Drumbl, *Il genere e la storia. Appunti sulla tradizione drammatica nell'alto medioevo*, in «Teatro e Storia», III (1987), pp. 205-249.

⁷³ E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, cit., II, Appendix V, vol. II, p. 326-328, trad. it. in E. Franceschini, *Teatro latino medioevale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, p. 41-43.

⁷⁴ C. Villa, *La «Lectura Terentii»*, Padova, Antenore, 1984, p. 81.

Non valgono niente, credimi, se non insegnano a fare un peto.
Che bella poesia, la tua! Val tanto come questo...⁷⁵

E. Franceschini traduce *pedere ni doceant* con «se non insegnano a chiedere» confondendo il verbo *pedere* con *petere*, che difficilmente si concilia con un contesto che include niente meno che un riferimento deittico ad un peto «reale»: *ut valet istud*. La «critica» alla letteratura alta viene pronunciata assumendo una marcata posizione «dal basso» opponendo alle finezze dell'arte letteraria la presenza fisica, materiale, del corpo.

A dir il vero, è alquanto facile parlare, oggi, di «basso» materiale nella cultura medievale, e sarebbe ingiusto rimproverare al Franceschini un errore di traduzione facilmente percepibile una volta acquistata familiarità con il mondo carnevalesco descritto da Bachtin. Il mondo non-letterario si rivela all'osservatore moderno solo se questi è in possesso di categorie conoscitive specifiche per il fenomeno in esame. L'opera di Bachtin mette a disposizione dei lettori un sistema concettuale molto forte, il concetto di «cultura del ridere», che solo nella ricezione in Occidente è stata generalizzata come cultura «popolare» *tout court*⁷⁶. Questa cultura «controcorrente» è basata sul corpo, protagonista della festa. «Ma il significato e l'ampiezza di questa cultura nel Medioevo e nel Rinascimento erano enormi» scrive Bachtin riassumendo la portata di questa cultura la cui originalità è ancora da scoprire: «Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca, unica ed indivisibile»⁷⁷. In una pagina di grande suggestione, Bachtin descrive questa «cultura» nella sua esistenza rispetto all'uomo: «Il senso di estraneità spariva temporaneamente. L'uomo ritornava a se stesso e si sentiva essere umano fra altri esseri umani. E questa autentica umanità dei

⁷⁵ Franceschini, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁶ Cfr. la traduzione italiana a c.di M. Romano: M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 6.

rapporti non era soltanto il frutto dell'immaginazione o del pensiero astratto, ma era effettivamente realizzata e vissuta nel vivo contatto materiale e sensibile. L'ideale utopico e il reale si fondevano provvisoriamente nella percezione carnevalesca del mondo, unica nel suo genere⁷⁸. La *festa* è un momento di socializzazione durante il quale si consumano i beni disponibili in abbondanza, e trovano sfogo energie ed esigenze represses. Centro e perno del realismo grottesco che anima la festa è il corpo visto nella stessa prospettiva dell'*abbassamento* che regola la visione generale del mondo in quell'occasione, un «trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità»⁷⁹. Al contrario di altre celebrazioni collettive che rafforzano la situazione reale della comunità, la «festa» può contenere la spinta a rovesciare l'esistente sollecitando la sperimentazione impunita di situazioni «diverse» rispetto alle norme sancite nella vita quotidiana. Non bisogna dimenticare che questa *visione* della cultura del ridere è nata come ricostruzione di una tradizione «non-letteraria» documentata principalmente in opere letterarie del '500 europeo⁸⁰. La distanza tra fenomeno descritto e i documenti che ne conservano le tracce è pertanto duplice, sia temporale che «culturale». Per descrivere il fenomeno, spurio e instabile, diventa importante il portatore del messaggio, come, appunto, lo scrittore «diverso» Rabelais o la tradizione tedesca del *Fastnachtspiel*, forma letteraria di antichi repertori del comico popolare e «basso». Tra le forme «letterarie» che conservano tracce più o meno solide di questa tradizione c'è da ricordare anche il teatro religioso tardo-medievale, con scene dell'*unguentarius*, che prepara pomate usando — attingendo ad un repertorio dai tratti carnevaleschi — anche peti di monaci, il riso di un asino cieco e via dicendo; con personaggi minori, assistenti e servi, che portano in scena l'universo comico «basso» del corpo⁸¹.

Se per Bachtin il rapporto tra «fonte ispiratrice» e «veicolo letterario» non è motivo di conflitto — in assenza dell'opera letteraria che conserva le tradizioni popolari, allo studioso verrebbero a mancare le fonti primarie del proprio lavoro — la stessa problematica, in campo teatrale, si è rivelata piena di insidie provocando polemiche,

⁷⁸ *Ibidem*, p. 13 s.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁰ Oltre a Rabelais, Bachtin ricorda anche la ricca tradizione tedesca.

⁸¹ Hj. Linke, *Zwischen Jammertal und Schlaraffenland*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum», C (1971), pp. 361-367.

mai accantonate del tutto, sul ruolo della cultura religiosa e/o di quella «pagana» nel formarsi della tradizione teatrale⁸². La cosiddetta «scena del mercante» dei drammi della Passione e della Risurrezione, che spesso ha assunto dimensioni di una rappresentazione «sacra», è uno di questi punti di contatto tra diverse culture che creano problemi alla critica moderna, come lo è pure il dramma sacro di «Erode» sin dalle testimonianze più antiche⁸³.

L'esempio metodologico dei lavori di M. Bachtin può servire anche nel campo degli studi teatrali. Bisogna interrogare il materiale storico a disposizione in relazione alle *funzioni* svolte da una certa forma piuttosto che porsi il problema della sua origine. Per studiare le «funzioni» di una qualsiasi forma di attività sociale non si può fare a meno di costrutti teorici ben saldi che, usati quali mezzi conoscitivi, comportano il rischio di irrigidire l'indagine proprio per il loro contributo. È questo il problema critico tuttora irrisolto, e forse irrisolvibile, nello studio del teatro medievale.

Il lavoro storiografico basato sulle svariate testimonianze della teatralità nel medioevo dovrà tener conto dei vasti territori ignoti, delle motivazioni irraggiungibili all'indagine moderna, di «buchi» e di «irregolarità» della trasmissione dei documenti che limitano ogni tentativo di comprensione completa. Solo raramente, come nel caso di una cerimonia drammatica dell'Ascensione, copiata nel 1360 per essere usata nella chiesa collegiale di Moosburg in Germania, assieme alla *testimonianza* del «dramma» si trovano anche indizi concreti delle parti mancanti⁸⁴.

La cerimonia «drammatica», sobria ed essenziale, tanto da rafforzare la teoria dello «sviluppo» graduale delle varie forme drammatiche dalla loro origine liturgica, prevede un apparato scenico assai elaborato, con una costruzione in legno che rappresenta il monte Sinai, con l'immagine di Cristo che verrà fatta salire in alto tramite delle funi, mentre i canti destinati al personaggio vengono cantati da una *persona pro persona Salvatoris*; gli apostoli e Maria indossano costumi elaborati, nonché dotati di simboli che permettono il riconoscimento dei singoli apostoli. Il «testo» della cerimonia proviene dal

⁸² La nota posizione contro l'interpretazione tradizionale che deriva tutta la teatralità medievale dalle sue (presunte) origini liturgiche, è stata ripresa da B. Hunningher, *The Origin of the Theater*, New York, Hill and Wang, 1961 (edizione originale: Amsterdam, Querido, 1955).

⁸³ Cfr. R. Stumpfl, *op. cit.*

⁸⁴ Edito per primo da N.C. Brooks, *Eine liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum», LXII (1925) pp. 91-96; ripreso in K. Young, *cit.*, I, pp. 484-489.

repertorio di antifone, responsori e di inni della festa dell'ascensione, integrati con canti di altre feste, com'è abitudine in simili casi. La cerimonia include anche canti in volgare, non trascritti, ma ricordati da rubriche come *cum richmo*, e *cum richmo competenti*, canti in tedesco non dissimili, forse, dai ritmi trasmessi per intero nella Passione «viennese» o in altre testimonianze contemporanee.

Alla trascrizione di questa cerimonia, che non si discosta in nulla dalle forme tradizionali dell'epoca, fa seguito una nota che mette in risalto due aspetti della teatralità «sommersa», coesistente a quella ufficialmente descritta nel libro liturgico e, con ogni probabilità, assai più vitale della prima:

E bisogna badare che lo strepito (dei piedi) e la turpitudine dell'immagine del diavolo, con gli abominii dei fuochi di zolfo e di pece e di acque colorate o con altre sconvenienze o discorsi di qualsiasi tipo proibiti dalla santa madre Chiesa, non si mescolino a questa devozione; da queste cose non solo sono profanati i luoghi sacri consacrati al culto divino e la casa di Dio che la santità ha onorato nel corso dei giorni, ma per di più la devozione del popolo è spinta alla lascivia e al ridicolo, e a volte perfino alla sedizione. Ma dopo che l'immagine del Salvatore è sparita in alto, allora grandi ostie, così come è uso distribuirle in alcune chiese secondo la volontà del Signore, se se ne sono potute avere, siano portate fuori con rose, gigli e fiori diversi. E bambini che vengono dalla scuola, gettate le vesti, uniscano secondo il nostro uso le ostie ai fiori, levando le mani al cielo e cantando Sanctus, Sanctus oppure Veni sancte. Con i bambini che gettano le vesti si vuole significare gli umili che non cercano le cose terrene, di cui il Signore dice: «se non sarete come loro non entrerete nel regno dei cieli». Essi raccolgano i fiori di diverso tipo, cioè i diversi doni dello Spirito Santo. Con le ostie si vuole significare la presenza del corpo di Cristo, che è con noi sotto forma di pane fino alla consumazione dei secoli»⁸⁵.

Alla «teatralità» della cerimonia celebrata dai *parvuli pueri*, interpretata secondo l'allegoresi del tempo, si oppone, secondo questa testimonianza, uno strato di presenza «teatrale» — del tutto assente dal resoconto ufficiale — che emerge solo nel momento del divieto. Nessun indizio permette di collegare la presenza del *diavolo* alla cerimonia dell'Ascensione, eppure ne fa parte una schiera di demoni che percorrono la chiesa con fuochi terrificanti portando «sgomento e profanazione».

Si tratta di «disordini», come vuole il primo editore moderno del testo, oppure la presenza demoniaca, esagerata e turbante, è il fondo

⁸⁵ Cfr. Brooks, *op. cit.*, p. 96.

di una *celebrazione* alla quale viene a sovrapporsi lo strato più recente, riformatore, della cerimonia «ufficiale»? In assenza di altri dati — e le informazioni mancano *sempre* — non è possibile dare una risposta definitiva. Infatti, ogni tentativo di costruire teorie alternative sulla «natura» del teatro religioso medievale, basate su testimonianze di questo genere, è fallito, o, per relativizzare il giudizio, è stato sempre respinto dai lettori attenti e *well-informed*, come si è espresso lo stesso Karl Young, difendendo la teoria «liturgica» in un'occasione simile⁸⁶.

La cerimonia di Moosburg servirà dunque da documento «guida», non tanto della presenza di demoni, e della «natura» vera degli spettacoli in chiesa, quanto per illustrare la problematica finora poco percepita della «natura» dei documenti stessi che trasmettono le notizie a riguardo, ricordando che esiste una dimensione dello spettacolo che non poteva entrare nei documenti, finché i documenti erano libri di culto o, comunque, testi strettamente legati alle esigenze organizzative della chiesa. Il rapporto tra la cultura della festa e le varie forme teatrali documentate a partire dall'anno mille non può essere valutato che tenendo conto di questi limiti precisi della nostra conoscenza, che sono limiti *oggettivi* perché legati alla stessa trasmissione manoscritta delle fonti. Queste riserve sulla conoscibilità del «teatro» sono opportune in vista del prossimo ripensamento, assai probabile, della critica dopo l'euforia con la quale è stata accolta l'opera di Bachtin nel primo decennio di ricezione⁸⁷.

Per essere recepibile in modo durevole, l'ispirazione esercitata dalle ricerche di Bachtin deve trovare un terreno già predisposto; in altre parole, la teoria nuova non deve semplicemente soppiantare la visione tradizionale basata sugli aspetti letterari dello spettacolo. Le contese tra «corpo» e «letteratura», infatti, si sono sempre risolte a favore della seconda.

Negli studi teatrali l'opposizione, che delinea i due poli estremi di valutazione, tra ispirazione «pagana» e origine «cristiana» del teatro medievale si è sempre risolta con l'abbandono della prima ipotesi considerata o «troppo generica» o in netto contrasto con i dati storici o — per concludere il panorama — proposta con scarsa convinzione sin dall'inizio⁸⁸.

⁸⁶ K. Young, in «Modern Language Notes», LIV (1939), p. 300.

⁸⁷ Per un esempio della ricezione attuale cfr. C. Bernardi, *Il corpo in festa: il carnevale*, in V. Melchiorre - A. Cascetta, *Il corpo in scena*, Milano, 1983, pp. 277-290.

⁸⁸ G. Coffmann, *A New Approach to Medieval Latin Drama*, in «Modern Philology», XXII (1924) pp. 239-71.

Non basta ricordare i versi della parte finale del «dramma natalizio» trasmesso nel *Codex Buranus*, come ha fatto G. Coffmann nella sua recensione all'opera dello Young, chiedendo inoltre per quale motivo proprio quella parte fosse stata omessa dall'edizione⁸⁹. La critica implicita rivolta allo Young, d'aver omesso deliberatamente una testimonianza che avrebbe potuto contrastare l'edificio della sua costruzione teorica, è debole anche in considerazione dei grossi problemi di critica testuale, tuttora irrisolti, connessi con la composizione chiamata in causa.

Ma Coffmann ha senz'altro indicato la direzione giusta. I drammi sacri trascritti nel *Buranus* costituiscono un *corpus* del tutto eccezionale nel panorama del teatro religioso medievale, con il più elaborato dramma latino che si conosca, appunto il grande *Weihnachtsspiel* (dramma natalizio)⁹⁰, in cui si trova quella composizione strana e «diversa» che alcuni considerano come la sua parte conclusiva, altri invece come interpolazione non pertinente o comunque da scartare perché trasmessa in modo troppo lacunoso. Questo *ordo* non entra nel raggio dell'interesse per i suoi motivi «pagani», ma per il (sospetto) legame con il mondo della *festa*, dunque per motivi di metodo. Senza il sostegno di un adeguato apparato concettuale o, in altre parole, in assenza di una teoria, appariranno pur sempre come «irregolarità» o come «errori» i particolari che potrebbero benissimo essere caratteristiche specifiche del testo, legati ad una «logica» di produzione e di fruizione non più percepibile all'osservatore moderno. È in questa prospettiva metodologica che viene presentata l'analisi di un «testo», tuttora malcompreso; la categoria che servirà a «capire» questo documento, deriva dalla teoria, dalla percezione del teatro medievale proposta da Bachtin che verrà messa alla prova in un'ambito affatto plausibile, perché dominio della «letteratura»⁹¹.

In prima istanza si dovranno pertanto privilegiare quei dati trasmessi nel manoscritto che ostacolano una comprensione «liscia» della composizione; in questo caso si tratta delle informazioni relative agli esecutori dei canti. Le rubriche, come nella maggioranza dei casi, non danno informazioni a riguardo, anzi, sono confuse anche nell'indicare i movimenti dei personaggi. La prima rubrica dà istruzioni relative all'entrata del re d'Egitto e del suo seguito, ma in

⁸⁹ G. Coffmann in «Speculum», IX (1934), p. 116.

⁹⁰ Cfr. W. Meyer, *Fragmenta Burana* (Festschrift zur Feier des hundertfünfzig-jährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen), Göttingen, 1901.

⁹¹ L'ordo è composto in versi con l'inserito di qualche battuta che segue forme metriche classiche. Nel complesso è un tipico prodotto della «scuola».

realità i re a fare l'entrata sono due, il re d'Egitto e il re di Babilonia. Dopo il canto che accompagna l'entrata dei re, le rubriche si riferiscono infatti a due seguiti: *Et tam iste comitatus quam comitatus Regis sepius cantent*. E quando le rubriche accennano per la prima volta al re di Babilonia prescrivono che questi si deve alzare dal suo seggio; il re era dunque già entrato prima. L'omissione potrebbe anche essere contingente, ma chiamare «contingente» un dato filologico richiede altrettante prove che il considerarlo come dato pertinente.

Perché, nel manoscritto, il secondo «seguito» non è stato chiamato per quello che sicuramente è, cioè il seguito del re di Babilonia⁹²?

La cerimonia termina — in modo apparentemente inconcludente — con un canto dalla attribuzione incerta, sollecitando il seguente commento da parte del curatore dell'edizione critica, B. Bischoff: «Forse, questo canto del «comitatus» (che non può essere che quello del *rex Egypti*) doveva essere cantato molto prima, addirittura prima dell'entrata in scena della Santa Famiglia»⁹³. Le incertezze sono pertanto due e riguardano sia l'attribuzione, sia la posizione del canto. Obbligato ad operare interventi critici, intervenendo o su dati «esterni» quale la trasmissione del testo nel manoscritto, oppure sui dati «interni» del contenuto, l'interprete moderno privilegia spesso un intervento radicale mirante a ripristinare l'ordine perduto per il — presunto — intervento maldestro di qualche copista medievale.

Nell'edizione italiana, a cura di E. Franceschini, troviamo all'occasione una delle poche sviste del traduttore che non distingue il canto da quello precedente, attribuito, dalle rubriche, al seguito del re di Babilonia:

Poi, vinto, il re (i.e. di Babilonia), canti alla presenza dell'Anticristo:

Ti prometto, o sommo imperatore, che ti servirò; chiedo il diritto del regno.

Il seguito canti:

Di tutto il mondo reggitore te solo confessiamo; a te con tutto il cuore sempre obbediremo.

(Redeundo:)

⁹² Certo, queste sembrano domande relative a problemi di filologia testuale o di minuzie interpretative, ma — forse — è proprio perché domande simili sono sempre state eluse, che la storiografia del teatro medievale è rimasta indietro rispetto alle ricerche in altri campi.

⁹³ A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff (a c.di), *Carmina Burana*, Bd. III, Heidelberg, 1970, p.

L'Egitto è il primo e il più nobile di tutti i regni; esso calpesterà l'impero del re di Gerusalemme. Guai a te, Gerusalemme, guai al pazzo tiranno; la potenza degli dèi questo anno stesso vi abbatte: il nobile principe d'Egitto si riverisca come un dio, ma l'odioso Erode si condanni come stolto. Ascolta, lo diciamo a te, quanto ignobile sarai: dai vermi sarai roso, essi ti daranno la morte. Gente ingrata e perfida, quando soffrivi la fame, eri soggetta all'Egitto per poter saziarti il ventre⁹⁴.

In perfetto parallelismo si erano svolti i due episodi dell'*ordo*. Prima l'episodio della conversione dell'Egitto, il cui re si era lasciato convincere dall'evidenza della forza del Dio monoteistico; poi quello analogo di Babilonia, il cui re si era, al contrario, sottomesso all'Anticristo⁹⁵. L'ultimo canto, al quale ho attribuito la rubrica generica *redeundo*, spesso documentata in circostanze analoghe, non può essere attribuito al seguito del re di Babilonia, sottomessosi, anch'esso, assieme al proprio re, al dominio dell'Anticristo.

L'attribuzione del canto al seguito del re d'Egitto, sostenibile a giudicare dal suo contenuto, è invece in contrasto con la posizione data al canto nell'unico codice che ci ha trasmesso il testo. Con due aspetti del testo in conflitto tra di loro, il lettore moderno è costretto a scegliere se dar credito all'attribuzione o alla posizione. Finora gli studiosi erano propensi a sacrificare la «posizione», costruendo una successione di scene che portasse l'*ordo* a concludersi con il ritorno in patria della Sacra Famiglia. L'indizio *forte* tra i due è, tuttavia, la posizione occupata dal canto, e non già il contenuto, aperto alle interpretazioni e pertanto definito in modo meno rigoroso.

Ritenendo valido l'indizio della posizione, il canto esige un'interpretazione rigorosa e precisa che rivela subito come il contenuto non si addica affatto al seguito del re d'Egitto. L'elogio dell'Egitto è pronunciato a distanza, nella consapevolezza dello spettatore che ha assistito alla conversione del re egiziano appena conclusa nella prima parte dell'*ordo*. La strofa commenta, così sembra, gli avvenimenti rappresentati dall'esterno, assumendo una posizione di ferma polemica nei confronti non solo di Erode ma dell'intero popolo ebraico. L'ultima battuta non è altro che un'invettiva *in Judaeos* che spesso si trova, nell'alto medioevo, anche in cerimonie liturgiche.

⁹⁴ Franceschini, *Teatro latino*, cit., p. 229.

⁹⁵ La ricostruzione dell'*ordo* e la scoperta del suo ordinamento si deve a Hj. Linke, *Der Schluß des mittellateinischen Weihnachtsspiels aus Benediktbeuern*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», XCIV (1975), Sonderheft, pp. 1-22.

L'ultimo canto dell'*ordo* è cantato dai personaggi che mantengono i propri ruoli ma al di fuori dello spazio «storico» degli stessi personaggi. Il seguito del re d'Egitto non è situato in Egitto, bensì in Giudea, si potrebbe concludere, o non è situato nemmeno in Giudea, ma nella chiesa latina dell'Occidente dove si realizza la cerimonia. Lo spazio utilizzato dallo spettacolo cambia e da «storico-simbolico» diventa «deittico-reale». L'enunciato è situato nella situazione che presuppone la presenza di Erode — *Intende, tibi canimus* —, nonché del popolo d'Israele: *deorum vos potentia suvertet in hoc anno*. Il canto è fortemente marcato dall'indole apologetica, caratteristica che spesso si trova in conclusione di cerimonie liturgiche, e riporta questa parte della cerimonia alla parte iniziale, la rappresentazione dell'avvento dei Re Magi. Con la sua allusione ad Erode tuttora vivente, questo canto non permette alcun «ritorno» della Famiglia Sacra in patria⁹⁶. Il dramma sacro dei Re Magi, conservato nel *Buranus* è pertanto completo e trova la sua conclusione proprio nel canto appena analizzato, un canto che segna il passaggio di ritorno dei cantori dai personaggi assunti durante la recita verso la reale presenza in chiesa nello loro qualità di giovani scolari del monastero o della scuola cattedrale per la quale era destinata la cerimonia.

A ben vedere, nemmeno all'inizio dell'*ordo* le rubriche attribuiscono con precisione gli esecutori del canto, chiamato col termine tecnico di *conductus*⁹⁷: «Il re d'Egitto con la sua corte si conduca avanti nel posto per lui stabilito, e intanto si canti, *Rex Egypti cum comitatu suo in locum suum producat cum conductu*». A giudicare dalla rubrica che introduce il seguito dei canti «pagani», l'entrata dei protagonisti era accompagnata da ambedue i gruppi al seguito dei re: *Et tam iste comitatus quam comitatus regis sepius cantent*,

Il seguito canti con insistenza assieme al seguito del re:

Al fonte della filosofia assetati correte, e di sapore tripartito i sette rivi bevete, che derivano tutti da una sola sorgente, ma non percorrendo lo stesso cammino: quel fonte scrutando il quale Pitagora ricercò le leggi della fisica, Socrate e Platone dell'etica, e che Aristotele dispose alla garrula lo-

⁹⁶ La rubrica che precede l'*ordo* e che parla della morte di Erode è sicuramente errata perché introduce il «ritorno» della Sacra Famiglia dall'Egitto prima della «fuga»; si tratta — in questa prospettiva interpretativa — del tentativo assai superficiale di introdurre nella rappresentazione il motivo della morte di Erode roso dai vermi, enunciato, appunto, dal canto conclusivo.

⁹⁷ Sul *conductus* cfr. J. Handschin, *Il tropo, la sequenza e il conductus*, in A.D. Hughes (a c.di), *Musica medioevale fino al Trecento*, Milano, Feltrinelli, 1963 (The Oxford History of Music, vol. II), pp. 192-195.

gica. Da questi principi mosse, molteplici sette trovarono in Atene la loro materia e di tale acqua sorgiva inondarono tutta la Grecia; da dove, poi, in onde infinite, rifluì in Occidente.

Venerande sono queste nuove gioie, magnifiche le feste: dolci i fiumi di Babilonia, molli i semi della perdizione. Una malia di confusi sapori produce i riposi di un lieve amore. La bramosia di queste gioie danno i nostri idoli. Atta alle gioie s'allieta la carne; in questo mondo dalle passioni è vinta la mente. Con questi effetti il tumulto del moto toglie alle virtù il loro potere. Questi sono i sentieri sconosciuti della felicità; i molli ozi del piacere; queste le opere piene di male, e i desideri dei peccati.

E con frequenza ripetano:

L'immortalità degli dèi da tutti si onori, la loro moltitudine dovunque si tema. Sono stolti e davvero insensati quelli che credono in un solo Dio e protervamente contraddicono agli antichi riti⁹⁸.

Durante tutto il medioevo si hanno notizie sulle feste dei giovani chierici e degli scolari in occasione dei giorni tra il Natale ed il Capodanno con in mezzo la festa degli Innocenti, centro naturale di celebrazioni allegre e furibonde, di inversione dell'ordine e di disobbedienza⁹⁹. Le strofe trasmesse come conclusione dell'*ordo* natalizio del Buranus, cantate *come conclusione* della cerimonia dai giovani che avevano accompagnato i protagonisti dello spettacolo sin dalla loro entrata, accompagnata anch'essa da canti pieni di esasperata gioia, di amore e di sensualità, sono l'espressione letteraria di una *festa* arcaica e ignota perché svolta da sempre al di fuori dalla cultura della scrittura.

Nel Buranus troviamo la *traduzione* della «festa» dei chierici nel linguaggio della cultura letteraria; la festa dell'agire e del corpo è diventata, per quell'occasione, festa della parola.

5. Il capolavoro e la «tradizione»

La visione d'insieme del teatro medievale che determina tuttora le trattazioni divulgative, ma anche molti lavori specialistici, si basa su un dominio di triplice natura: il dominio del teatro sacro su tutte le altre forme teatrali trovate nel medioevo; il dominio del teatro sacro latino su quello nelle varie lingue volgari; e, infine, il dominio del teatro sacro latino delle origini su quello tardo, considerato

⁹⁸ Franceschini, *op. cit.*, p. 229.

⁹⁹ E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, cit., I, p. 274-371; J. Heers, *Fêtes de fous et Carnavals*, Paris, Fayard, 1983.

spesso solo come vuota continuazione di una tradizione ormai superata dalla drammaturgia in volgare. È la situazione tipica del predominio del «metodo» o della «teoria» sui «dati», che spesso s'incontra quando l'attenzione degli studiosi si rivolge a testi appartenenti ad un genere «minore»: l'attenzione accordata alle *origini* ed allo *sviluppo* del genere drammatico nell'alto medioevo non se ne discosta.

Da quando questa percezione consolidata da un secolo di studi è stata messa in dubbio, si è imparato a capire meglio che il perno sul quale si reggeva l'intero costrutto teorico era la continuità tra tradizione drammatica latina e volgare, che colloca il genere drammatico in un continuum che va dal *Quem quaeritis* del X secolo fino al declino o alle proibizioni del dramma sacro nel 500¹⁰⁰.

Il primo tentativo, in epoca recente, di rivedere gli assunti della teoria dominante, è di G. Wickham, che era giunto alla visione alternativa del teatro medievale dopo ampi studi comprendenti l'intero arco della produzione, dalla parte letteraria fino agli aspetti tecnici della presenza materiale del teatro nel proprio tessuto storico-sociale¹⁰¹. Giudicando il materiale storico senza rinunciare per contro ad una valutazione estetica delle opere, che conosceva del resto benissimo, avendo spesso contribuito a «ricuperi» sotto forma di rappresentazioni moderne dei testi teatrali medievali, Wickham era giunto a concludere che

dobbiamo ammettere come probabili due drammi con la stessa origine cristiana ma con autonoma motivazione: il dramma della Presenza Reale nella liturgia e il dramma mimetico dell'Umanità di Cristo nel mondo. Il primo è un dramma di adorazione, preghiera e ringraziamento; il secondo è un dramma di comicità, dolore e violenza, di riso e di pianto. Mentre il primo resta rituale, il secondo porta in sé i germi della tragedia e della commedia¹⁰².

In seguito, la discontinuità tra la tradizione latina e quella dei *Cycles* inglesi è stata affermata con decisione da V.A. Kolve nel suo studio *The Play called Corpus Christi* che ricollega la drammaturgia

¹⁰⁰ Sulla fine del teatro sacro in Inghilterra cfr. H.C. Gardener, *Mysteries' End*, New Haven, Yale University Press, 1946.

¹⁰¹ Cfr. P. Happé (a c.di), *Medieval English Drama*, London, Macmillan, 1984, a p. 17 dell'introduzione: «Wickham must be considered the most comprehensive historian of the medieval English theatre since 1945».

¹⁰² G. Wickham, *Early English Stages*, London, 1963, p. 314. Sulla fortuna critica di questo concetto si veda quanto scritto dallo stesso Wickham nel primo saggio del suo volume *Shakespeare's Dramatic Heritage. Collected Studies in Medieval, Tudor and Shakespearean Drama*, London, 1969, pp. 3-23, ed in particolare a p. 6.

sacra volgare allo sfondo storico della predicazione senza rinunciare ad una valutazione estetica complessiva del teatro medievale¹⁰³.

Visti con gli occhi dei lettori, questi risultati, convincenti e affascinanti che siano, spesso venivano considerati come risultati parziali, viziati, del resto, da certi aspetti ambigui dell'impianto generale della ricerca; questo è sicuramente il caso del terzo dei contributi, ormai storici, di questo importante rinnovamento concettuale degli studi sul teatro medievale, il libro di O.B. Hardison jr., con un sottotitolo, *Essays in the Origin and the Early History of Modern Drama*, alquanto in contrasto con le pretese storiche dei saggi che hanno come argomento il teatro sacro¹⁰⁴.

Ora, dopo la chiara riuscita di questi studi innovativi nella *pars destruens*, il compito prioritario è di trasmettere ai lettori, riluttanti ad accettarne i risultati, una visione d'insieme altrettanto accattivante e plausibile di quella che essi si prefiggono di sostituire. Bisogna rinunciare, in questa fase, al tentativo di riscrivere la «storia» del teatro medievale, perché questo porterebbe di nuovo ad affrontare il problema delle origini, risuscitando di conseguenza l'intero bagaglio di nozioni e di immagini che collaborano al consolidamento della visione tradizionale. Infatti, ad ogni tentativo di riscrivere la storia del teatro medievale a partire dalle origini è finora seguita la *reazione* che ha ripristinato, intatta, la teoria messa in causa¹⁰⁵.

Non si potrà superare in modo *positivo* questo punto morto (o quasi) degli studi attuali affermando un'alternativa a livello teorico, ma *dimostrando* la «discontinuità» attraverso l'analisi di testi *esemplari* dotati della necessaria forza persuasiva di creare e di trasmettere una nuova idea ovvero una nuova percezione del teatro medievale nel suo insieme. È questa la strada scelta da H.Rey-Flaud dopo il (parziale) insuccesso del suo tentativo di presentare una visione al-

¹⁰³ V.A. Kolve, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, Stanford University Press, 1966.

¹⁰⁴ O.B. Hardison jr, *Christian rite*, cit.

¹⁰⁵ La teoria della sopravvivenza del «mimo» antico, ovvero dell'origine della drammaturgia medievale nell'universale del «mimo» proposta da H. Reich, *Der Mimus. Ein litterargeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903, fu attaccata con successo da P.S. Allen. *The Mediaeval Mimus*, in «Modern Philology», VII (1924), VII, p. 327 ss. e VIII, pp. 139 ss. La seconda alternativa alla storiografia tradizionale, che collega il teatro medievale con le tradizioni popolari, dopo le esagerazioni dello Stumpf (giovane e validissimo studioso tedesco influenzato, nella dizione del suo libro più famoso, dai toni «nazionalistici» della Germania nazista) è stata «rimossa» dalla storiografia letteraria e teatrale tedesca del dopoguerra. Cfr. R. Warning, *Funktion und Struktur*, München, Fink, 1974, p. 39-42, 84-86, 104-106 con ulteriori indicazioni bibliografiche.

ternativa globale del teatro medievale come forma «ideale» nel libro *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*¹⁰⁶.

Il libro successivo, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, è invece dedicato all'analisi minuziosa di un solo spettacolo, *Le Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel, rappresentato il giorno di Natale dell'anno 1200 ad Arras, all'epoca città di grande levatura culturale. Analisi complessa a vari livelli che dovrà sottolineare i tratti fondanti della «drammaturgia medievale», l'uso dello spazio circolare, la riflessione speculare del racconto rappresentato, la mancanza di distanza tra azione e spettatore, l'inadeguatezza di ogni categorizzazione moderna sia essa basata su concetti quali «realismo», «verità», «comico» oppure «partecipazione»¹⁰⁷.

Nel prologo maliziosamente rozzo, perché recitato da un predicatore, Bodel inganna il filologo moderno che vi cercasse unità stilistica con le altre parti del pezzo. Come osserva Rey-Flaud, affermandone l'autenticità contro il giudizio autorevole del curatore dell'edizione francese, A. Henry:

Questo predicatore (non importa se un predicatore vero o un attore che recita questo ruolo) crea una sfasatura: siamo nel mondo della realtà o il dramma è già cominciato? Forse «questa sera si improvvisa»? Quel che prendiamo per un gioco è realmente un gioco o siamo noi i giocattoli di un gioco che non dominiamo più? Questo predicatore parla in lingua ritmata e scandita da una stessa tonalità, è vero. Ma questo tono, questa esitazione, questo vocabolario tormentato e indeciso? Siamo ancora ad Arras o siamo già nel teatro? Questo ambiguo uomo di chiesa ci tratta da parrocchiani raccolti o da spettatori attenti? Non ci sono dubbi: è ai fedeli che si rivolge questo brav'uomo di predicatore. E poi ecco che il sant'uomo si ritira e c'è ora la grande entrata di Auberon, il corriere, la prima di queste indavolate marionette che Jean Bodel agita con stupefacente abilità e che parlano tutte la lingua strabiliante di verve e di petulanza di un universo in cui gli esseri sono più leggeri e più vivi. Si capisce allora la pesantezza e l'incapacità del predicatore. Si comprende anche la distinzione stilistica tra il prologo e il resto del testo. Nel momento in cui finisce il prologo, la pièce non è cominciata¹⁰⁸.

¹⁰⁶ H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard 1973. La «visione» alternativa del teatro medievale proposta in questo libro è stata rifiutata da E. Konigson, *L'espace théâtrale médiéval*, Paris, CNRS 1977.

¹⁰⁷ H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

¹⁰⁸ H. Rey-Flaud, *Dramaturgie*, cit., p. 58.

A volte si preferirebbe un po' meno di quella certezza affermativa che caratterizza, nella sua conclusione, anche il brano citato. O verrebbe voglia di penetrare in proprio nei meandri di questa prassi teatrale «diversa» e lontana, eppure apparentemente «vicina» ad una generazione di lettori moderni consapevoli delle esperienze eversive nel teatro del '900. Sia, in un punto bisognerà essere d'accordo con Rey-Flaud, e bisogna pure accordargli la priorità di un pensiero radicale e profondamente innovativo quando inquadra l'esperienza di chi voglia studiare questa testimonianza di teatro medievale in relazione alle condizioni generali che guidano un simile lavoro:

Il *Jeu de Saint Nicolas* non è né una tragedia né una commedia né un dramma, né niente di ciò che ci ha insegnato lo studio di altre forme di teatro. L'opera di Bodel non è riducibile alle nostre concezioni. Dobbiamo imparare tutto di lui, perché in realtà non ne sappiamo niente o quasi. Gli stessi eruditi da più di un secolo hanno girato attorno alle nostre conoscenze sul teatro medievale, cioè in effetti hanno consolidato il misconoscimento profondo di questo teatro. Al punto in cui siamo, solo lo studio monografico consente dunque di pensare di tracciare uno schizzo, a partire da un'opera esemplare, di una drammaturgia del Medioevo¹⁰⁹.

Il *Jeu de Saint Nicolas*, che mantiene pure legami con il genere del dramma sacro e le sue tradizioni estetiche, sembra lasciare il lettore moderno senza appiglio in cui fissare gli strumenti del lavoro critico abituale. In questa dimensione dell'inafferrabile sta il potenziale conoscitivo dell'opera «esemplare» che impone la propria presenza estetica a scapito delle «tradizioni», che vengono considerate tali a prescindere da quell'opera o da opere di tale spessore — perché bisogna volgere al plurale questa affermazione.

La composizione che, forse più di ogni altra di tutto il medioevo europeo, merita la qualifica di opera «esemplare» in tal senso, è il cosiddetto *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle, scritto e rappresentato nella stessa città di Arras¹¹⁰. Opera «aperta», così sembra, a giudicare dai lavori critici dedicatigli negli ultimi decenni, e destinata ad arricchire tutte le correnti della critica contemporanea, dall'analisi psicologica¹¹¹ fino alla semiotica culturale, non appena una

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁰ Cfr. l'edizione recente a cura di R. Brusegan, *La Pergola, ovvero Il gioco della follia*, Venezia, Marsilio, 1986. Si veda anche l'ottima edizione scolastica a cura di J. Rony (*Les Petits Classique Bordas*), Paris, Bordas, 1969.

¹¹¹ C. Mauron, *Le Jeu de la Feuillée. Etude psychocritique*, Paris, José Corti, 1973.

nuova proposta metodologica abbia affilato i propri strumenti¹¹². Impossibile renderne ragione in modo completo e ordinato; i lavori che mirano a «inquadrare» il *Jeu* da tutte le angolature immaginabili, appaiono carichi di una pesantezza in forte contrasto con la composizione stessa, dove tutto è sconfinato, in movimento.

Esiste, a prima vista, uno strato di chiara impronta «realista»: gli attori rappresentano persone reali di Arras. Prima di tutti appare in scena lo stesso autore Adam e poi gli altri, il padre di Adam Rikier Auri, i concittadini Hane Gillot, Reinelet, Walet e Walaincourt, che intervengono suggerendo delle battute, per ritirarsi, in seguito, a far parte del «pubblico». Il tema con cui ha inizio il pezzo, la dichiarazione di Adamo di voler abbandonare la moglie per continuare gli studi a Parigi, rimanda ad un avvenimento trattato dallo stesso Adam nel suo *Congé*, genere affermato anche nel repertorio lirico di Arras¹¹³. Lo spettacolo fa parte della vera festa del primo maggio, giorno di festa popolare a Arras. A questo «realismo» corrisponde la «scena» che, in effetti, non è altro che la situazione reale nel luogo preciso, ad Arras, dove sono convenuti i partecipanti a questo strano spettacolo-avvenimento, con ogni probabilità il cortile antistante a una taverna¹¹⁴.

La «realità» è presente anche nelle scene della *féerie*, con fate veramente attese, quella notte, secondo le credenze popolari, in un luogo preciso vicino alla città. Dame Douche, prostituta e pertanto protagonista «naturale» dello spettacolo recitato in quella notte di festa, si stupisce, infatti, che le fate fossero attese non nel luogo abituale bensì là, nello spazio dello spettacolo¹¹⁵. Alla fine della rappresentazione, tutti i partecipanti, tranne il messaggero di Hellequin, lasciano lo spazio dello spettacolo per recarsi in luoghi realmente esistenti nella città o nei paraggi, e il monaco, personaggio venuto da fuori, risponde al richiamo delle campane della vicina chiesa di S. Nicola.

¹¹² Rimando all'esposizione dei vari filoni interpretativi in D. Musso, *Adamo o dell'ambivalenza. Note sul Jeu de la Feuillée*, in «L'immagine riflessa», VIII (1985), pp. 3-26.

¹¹³ E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1872 e P. Ruelle (a c.di), *Les Congés d'Arras* (Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, XXVII), Bruxelles, 1965.

¹¹⁴ Per i particolari della rappresentazione cfr. T. Walton, *Staging «Le Jeu de la Feuillée*, in «Modern Language Notes», XXXVI (1941), pp. 344-350.

¹¹⁵ «Doivent eles par chi venir?» (V 561).

Eppure, ogni riassunto del contenuto, ogni ricostruzione dell'uso dello spazio scenico, ogni attribuzione di significato complessivo¹¹⁶, dà un forte senso di insufficienza nei confronti di un'opera che supera, in ogni momento, i limiti sia del reale che dell'immaginario. Uno per uno vi si trovano i temi e le tecniche poetiche del mondo «basso» materiale descritti da Bachtin come cultura carnevalesca del riso: nella prima parte, quella autobiografica, tutti gli aspetti della vita personale del protagonista vengono descritti con estrema franchezza e libertà. Arrivano i personaggi chiave delle scene carnevalesche, il medico e la prostituta, che mettono a nudo vita e vizi dei concittadini. Metodo diagnostico è l'analisi delle urine. Ma diagnosi ancora più estreme, in un flusso di «volgarità», verranno date per bocca del Folle¹¹⁷. Suo antagonista, per certi versi, è il monaco che si vanta di poter guarire la follia con reliquie in suo possesso, ma fallisce di fronte al caso concreto.

Quando il monaco si è addormentato, arriva in scena il seguito di Hellequin, un suo emissario ed infine le fate già attese da tempo. Le fate fanno le previsioni del futuro — altro tema carnevalesco — dando adito alla «ruota della fortuna» di mettere in mostra l'altalena dei destini.

Segue una scena conviviale con parodia liturgica¹¹⁸ e altre licenziosità, riappare il Folle che ha uno scontro violento con suo padre prima che i due partano per il proprio villaggio. Dopo la loro partenza il monaco constata che la scena è vuota e, ricordando al pubblico il suono — *reale* — delle campane di una chiesa vicina, toglie l'ultimo elemento «scenico» allo spettacolo, restituendo anche lo *spazio* al suo uso normale.

Tutto il mondo carnevalesco descritto ricorrendo all'opera di Rabelais, Bachtin l'ha trovato già in quest'opera singolare del XIII secolo, che contiene «in embrione» gli elementi che caratterizzano il mondo poetico di Rabelais, «anche se, in verità, in Rabelais tutto si è ampliato, è diventato più profondo, complesso, cosciente e radicale»¹¹⁹.

A questo punto, dovrebbe essere assai chiaro, perché i tentativi di «leggere» il *Jeu de la Feuillée* attraverso il filtro delle categorie car-

¹¹⁶ «... the *Jeu de la Feuillée* is steeped in reality from beginning to end, a perfect example of community drama as it ought to be — the spontaneous creation of a group of people for their own amusement». T. Walton, *op. cit.*, p. 350.

¹¹⁷ Cfr. E. Dubruck, *The «Marvelous Madman of the Jeu de la Feuillée*, in «Neophilologus», LVIII (1974), pp. 180-186.

¹¹⁸ Cfr. M. Bachtin, *op. cit.*, p. 283 s.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 19 e 287.

nevalesche di Bachtin non abbia dato risultati entusiasmanti; si tratta di categorie applicate *post festum* ad un'opera che ha avuto un ruolo essenziale nella loro stessa definizione. Queste categorie, insomma, non riescono a «spiegare» molto più di quanto non sappia già in partenza colui che le applica¹²⁰.

Paradossalmente, una delle opere alle quali Bachtin deve di più nella sua ricostruzione della tradizione della cultura medievale del ridere, risulta alquanto svuotata dalla stessa operazione critica che essa permette di portare a buon fine. *Le Jeu de la Feuillée* merita invece — come proprio Bachtin ha insegnato — l'attenzione accordata alle opere «assolute» che fondano una tradizione, o che rimangono completamente lontane dalle tradizioni affermate; ma un «capolavoro» di tale fattura esige un atto di comprensione che renda conto delle sue particolarità, che non necessariamente si lasciano cogliere con le categorie estetiche adoperate in altre occasioni.

Studiando il rapporto tra *Jeu de la Feuillée* e tradizione dello Charivari, E. Vance ha affrontato in modo originale il problema metodologico del rapporto tra fonti popolari e drammaturgia «comica» in volgare. Lo *Charivari* aveva appena ricevuto l'interesse di un folto gruppo di studiosi, ma — conclude Vance — i contributi pubblicati negli atti di quel convegno lasciano il lettore

con la strana sensazione di aver imparato molto ma di aver capito molto meno di quel che si poteva sperare: lo charivari può certo essere un fenomeno sociale osservabile, ma finché resterà l'«oggetto costruito» delle scienze sociali, esso può anche evitare i dati psichici e metafisici che ci fanno chiedere di che cosa ridiamo (se mai ridiamo) quando ci troviamo di fronte ad esempi di charivari¹²¹.

Invertendo l'ottica della ricerca, e prendendo lo spunto dal «riso» provocato dal *Jeu*, Vance ricostruisce le ragioni del riso in un insieme di «condizioni» che potrebbe illustrare, meglio di qualsiasi costruito teorico moderno, le caratteristiche «pertinenti» dello charivari. Il testo non viene spiegato per mezzo della categoria «gene-

¹²⁰ Si veda lo studio di Jean Dufournet, che ha dedicato al *Jeu de la Feuillée* una nutrita serie di volumi e di articoli: J. Dufournet, *Le Jeu de la Feuillée et la fête carnavalesque*, in «L'Information littéraire», 29/1, 1977, pp. 7-13.

¹²¹ E. Vance, *Le Jeu de la feuillée and the Poetics of Charivari*, in «Modern Language Notes», C, 1985, p. 815 s.; il riferimento è a J. Le Goff - J.C. Schmitt, *Le Charivari*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris - The Hague - New York, Mouton, 1981, p. 401 ss.

rica», ma, al contrario, spiega la categoria adoperata dall'osservatore moderno.

Il *Jeu de la Feuillée* viene con ciò ricondotto ad una azione collettiva non-letteraria di giovani raggruppatisi in occasione di biasimi sociali, diretti sia contro individui sia contro gruppi. Girando il villaggio o la città mascherati, travestiti spesso di costumi tereomorfi, ed accompagnandosi con terribili suoni e rumori di ogni genere, il gruppo che sembra rappresentare il disordine per eccellenza, sfoga la propria energia proprio contro il *disordine*, sia esso — sono questi i temi preferiti dello charivari — l'adulterio, l'omosessualità o, più in generale l'attività sessuale del clero.

Il *Jeu* dovrebbe rivelare le proprie caratteristiche più profonde riportando i suoi temi allo strato «sottostante» di una tradizione popolare. Lo spettacolo «storico» (in quanto documentato) viene spiegato quasi *ri-traducendolo* allo stato non-letterario che diventa, in questa prospettiva critica, *pre-letterario*. Con i reali o presunti chiarimenti che questo passaggio all'indietro permette di ottenere, si rischia, tuttavia, di oscurare altri aspetti dello stesso spettacolo. In quanto scelta della via, il *metodo* presuppone un punto di partenza, un punto di appoggio solido e non più «interrogato» dallo stesso approccio metodologico che esso permette di compiere. Assumendo lo charivari quale «fonte» del *Jeu de la Feuillée*, il lettore moderno ricorre ad una tradizione poco nota per spiegare quella, a lui del tutto ignota, del *teatro*.

Perché proprio di questo si tratta; il teatro medievale ci è ignoto. Lo sforzo di comprensione appena citato non vuole fare altro che spiegare le caratteristiche «strane» di una commedia — la *prima* commedia volgare di cui si abbia conoscenza — i cui tratti di teatralità si inseriscono, comunque, nel filone di un genere ben noto allo studioso che compie tale operazione critica. Il *ben noto*, che invece non lo è affatto, appare, in questo caso, sin dal titolo dato alla commedia, *Jeu de la Feuillée*, *La Pergola*, *Das Laubenspiel*¹²².

Sin dal titolo viene dunque stabilito un legame tra il *Jeu* e il genere della commedia «primaverile» ben documentato a partire dal secolo XIII¹²³. Con questa operazione critica lo sguardo è di nuovo rivolto all'indietro, verso le origini e verso la tradizione data per persa: «[...] la prima commedia borghese che, pur nel silenzio della

¹²² Cfr. K.H. Schroeder (a c.di), *Das Laubenspiel. Einleitung, Text, Deutsche Übersetzung*, München, Fink, 1972, p. 27.

¹²³ Cfr. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas I, Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg, Müller, 1957, pp. 402-409.

tradizione manoscritta, lascia indovinare alle sue spalle una produzione teatrale ben più feconda»¹²⁴.

Ad Arras conosciamo, infatti, una «feconda» tradizione teatrale — quella documentata dal *Jeu de Saint Nicolas* — e conosciamo pure una ricca tradizione «letteraria» contemporanea alla stesura del *Jeu de la Feuillée*. Non conosciamo, invece, alcuna «commedia borghese» precedente all'opera di Adam de la Halle.

A questo punto dovrebbe essere chiaro che la tradizione considerata «persa» potrebbe anche non essere esistita affatto. Per quel che sappiamo il testo drammatico di Adam de la Halle potrebbe benissimo essere il primo esempio di un genere, anzi, per quel che sappiamo, quel testo è il primo esempio di un nuovo genere letterario che si aggiunge ai generi lirici e narrativi già pienamente affermati nell'ambito culturale di Arras, e del resto ben rappresentati nell'opera dello stesso Adam¹²⁵.

L'opera drammatica di Adam de la Halle va analizzata in modo sincronico rispetto alla situazione culturale del luogo di origine e non in modo diacronico, vale a dire, rispetto allo «sviluppo» di un genere drammatico o universale (la commedia) o specifico (la commedia borghese). Ad Arras, nella seconda metà del '200, in un clima culturale di grande continuità, i vari generi si consolidano diventando forme d'uso stabili, e — ultimo — entra a far parte di questa tradizione il *jeu* dall'argomento non religioso, la «commedia».

La prima «commedia» di ispirazione non religiosa si inserisce nel filone dei generi letterari, diffusissimi nel basso medioevo, del «biasimo» di vizi e peccati degli uomini, filone che troverà la forma di più stabile diffusione nella raccolta a stampa della *Nave dei Folli* di Sebastian Brandt¹²⁶. A questa tematica del «mondo pieno di folli» sembra alludere il copista dell'unico manoscritto completo del *Jeu* con un *explicit* linguisticamente ambiguo, che potrebbe alludere sia ad un gioco della «pergola» che ad un gioco della «follia»¹²⁷. Nell'in-

¹²⁴ R. Brusegan, *La Pergola*, cit., in quarto di copertina.

¹²⁵ Cfr. il capitolo relativo ad Arras in R. Axton, *European Drama of the Early Middle Ages*, London, Hutchinson, 1974, pp. 131-158, nonché M. Ungureanu, *La bourgeoisie naissante: société et littérature bourgeoise d'Arras aux XIIe et XIIIe siècles* (Mémoires de la Commission des Monuments Historique du Pas-de-Calais, VII,1), Arras, 1955.

¹²⁶ J. Lefebvre, *Les Fols et la Folie*, Paris, 1968. Per un panorama generale cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca dai primordi pagani all'età barocca*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 586 ss.

¹²⁷ Cfr. H. Roussel, *Notes sur la littérature arrageoise du XIIIe siècle*, in «Revue des Sciences humaines», LXXXVII (1957), pp. 280 ss. e R. Brusegan, ed. cit., p. 33.

certezza, il lettore moderno dovrebbe tenere in considerazione il contesto, vale a dire, la parte conclusiva della commedia, che vale la pena riportare anche come testimonianza di una poetica del buffonesco in un ambito di realizzazione di crudo «realismo»:

Il Padre: Su, in piedi, figlio mio, ho ancora il frumento da vendere.

Il Folle: Cosa? Volete farmi appendere? Figlio di puttana, ladro incallito!

Il Padre: Tacete! Foste almeno morto sepolto, pazzo puzzolente! Che Dio vi maledica!

Il Folle: Per tutti i diavoli, mi pisciano sopra, da là in alto, se non sbaglio. Ancora un po' e vi strangolo.

Il Padre: Tò, tieni questa bastonata!

Il Folle: Ho fatto una pernacchiata?

Il Padre: È tutto inutile, verrete con me.

Il Folle: Andiamo, sono io lo sposo.

Il Frate: Qui non ho niente da guadagnare, dato che la gente se ne va così e restano solo ragazzette, garzoni e teppaglia. Su, andiamocene allora; a san Nicola le campane cominciano a suonare.

*Explicit li jeus de le fuellie*¹²⁸.

Dato lo stretto rapporto fra «follia» e *explicit*, ed in assenza, nell'intero testo, del pur minimo cenno ad una «pergola», conviene senz'altro scegliere come titolo della commedia il titolo trasmesso dai manoscritti, *Li jus Adan* — la commedia di Adamo.

Il primo «folle» ad apparire in scena, infatti, è proprio lui, Adan, l'autore in persona. Il suo peccato — imperdonabile nell'ottica della festa «carnevalesca» — è quello di preferire al «corpo» le esigenze limitate della «testa», e, col pretesto di volersi dedicare solo agli studi, di abbandonare, anzi, di ripudiare assieme alla propria moglie, la sessualità *tout court*, nonché la prospettiva di una futura paternità¹²⁹.

Riassunto così, l'inizio di questa commedia strana e per molti versi sfuggente certo non appare come episodio *serio* in rapporto a dati autobiografici e pertanto motivato da elementi extratestuali. L'episodio non è altro che il primo «biasimo» della follia, diverso rispetto a quelli che seguiranno solo per il suo esito *felice*. La «follia» verrà, infatti, curata — e fosse solo per merito di un intervento magico, il «dono» pernicioso della fata arrabbiata. Il poeta primo prota-

¹²⁸ R. Brusegan, ed. cit., pp. 143 ss.

¹²⁹ All'obiezione dell'amico che la moglie lo avrebbe senz'altro cercato a Parigi, Adamo risponde con la famosa battuta: «E sapete cosa farò io? Per svezzarla mi metterò della senape sull'uccello».

gonista di questa parata di folli, sarà sconfitto, ma la sconfitta è la vittoria delle forze «basse» della vita contro le pretestuose istanze del mondo «alto», il tema carnevalesco per eccellenza. Se è lecito, nel susseguirsi scatenato di episodi di scene e di battute, isolare una «scena» quale scena «chiave» dell'opera, allora la scelta non può che cadere sul momento in cui la fata Magloria distribuisce i suoi doni beffardi, con la motivazione messa in risalto in modo del tutto eccezionale:

Morgana: Or su, Magloria, procedete, e voi Arsilla, dopo lei, ed io stessa sederò qui con voi, a questo capo.

Magloria: Vê, al posto ove sono non hanno messo il coltello.

Morgana: Per parte mia, ne ho uno bello.

Arsilla: Ed anch'io.

Magloria: E che vuol dire ch'io non ne ho? Son forse da meno? Dio mi vaglia, mi stimò poco chi stabili, e non fu accorto, ch'io sola mancassi di coltello.

Morgana: Donna Magloria, non ci badate, ché noi di qua ne abbiām due.

Magloria: Tanto maggiore è il mio dispetto, in quanto voi li avete ed io no.

Morgana: Donna Magloria, or non fate tal dispetto ch'essi non abbiano da voi alcun bene.

Magloria: Da me, certo, non avranno nulla: ben rimarranno privi di mio bel dono, poi ch'io son rimasta senza coltello. Maledetto sia chi donerà loro nulla!

Morgana: Ah, madonna, non avverrà ch'essi non ricevā da voi alcunché.

Magloria: Se vi piace, madonna bella, dispensatemi a questa volta.

Morgana: Conviene che il facciate, madonna, se appena ci amate.

Magloria: Dico: Richieri sia pelato, e non abbia dinanzi capelli. Quanto all'altro, che si millanta d'andare a studio a Parigi, vò che s'ingolfi a tal punto nella mala compagnia d'Arras, e si dimentichi fra le braccia di sua moglie, ch'è morbida e tenera, sì che perda e aborrisca lo studio, e lasci in asso il suo viaggio¹³⁰.

Data la «poetica» del rimando diretto ai personaggi «reali», superando la divisione tra pubblico e attori, viene spontaneo immaginarsi Richieri come uomo vanitoso e preoccupato per la perdita dei capelli, e allo stesso modo ritenere falliti i progetti di *Adan*, poeta e

¹³⁰ F. Neri, *Il Maggio delle Fate e altri scritti di letteratura francese*, Torino, Chiantore, 1944, pp. 19 ss.

compositore di musica, che avrebbe voluto andare a Parigi per perfezionarsi negli studi.

L'unico manoscritto completo del testo, il codice preziosissimo della Bibliothèque Nationale, cod. fr. 25.566, all'inizio della trascrizione riporta una miniatura raffigurante il protagonista della commedia mentre agisce in uno spazio chiaramente delimitato rispetto a quello occupato dal pubblico, seduto in file davanti a lui. Vi si vede la figura maschile — si tratta dell'attore o del poeta? — con la mano alzata in segno di saluto; e seduta nella prima fila, sorridente, una figura femminile che risponde al saluto alzando anche lei la mano destra. Con il palmo rivolto verso la scena. Chi altro se non la moglie di Adamo potrebbe essere quella donna giovane e bella raffigurata nella minatura nel momento in cui supera anche lei — ma dalla parte opposta — la barriera che separa il pubblico e la «scena»? La moglie di Adamo era forse presente alla recita del *Jeu*? E perché non avrebbe dovuto assistere allo spettacolo che vedeva protagonista il proprio marito? Certo, in questa prospettiva cambia di parecchio la nostra comprensione del monologo iniziale della commedia, con Adamo che descrive l'ideale della bellezza femminile secondo i canoni tradizionali della lirica cortese per constatare la bruttezza della propria moglie. E se questa, presente davanti agli occhi di tutti, non fosse affatto così brutta come la voleva il marito che recitava in scena? Allora, le parole pronunciate dal *personaggio* si ritorcerebbero contro sé stesso e contemporaneamente anche contro l'autore. Adamo fa burla di sé stesso.

È con quel poeta burlato che ha inizio la commedia: in quanto oggetto di burla e di derisione, il personaggio crea il collegamento dello spettacolo con il mondo extra-letterario e le tradizioni popolari della festa carnevalesca, ma in qualità di «poeta» egli garantisce allo stesso tempo i legami con la letteratura e con la *cultura*, e perciò con la pergamena che ne conserva le testimonianze.

Non è pertanto un caso trovare come prima commedia del medioevo europeo proprio la commedia che effettivamente troviamo, una composizione di duplice ispirazione e fattura e che conserva, tra gli altri, anche notevoli tratti di «letterarietà» quali, appunto, la presenza in scena del *poeta*, e il richiamo di una sua composizione precedente, l'addio alla moglie per recarsi a Parigi, pronunciato sotto la forma tradizionale del *congé*. Queste caratteristiche conferiscono alla composizione la stabilità letteraria necessaria per compiere il passaggio dalla situazione non-letteraria alla trasmissione letteraria sull'esempio degli altri generi letterari.

La giusta domanda da porre, quando si è di fronte al primo esemplare di un genere letterario nuovo, non è la domanda sulle origini del *nuovo*, ma quella sulle condizioni che ne permettono la sopravvivenza.

6. Conclusione

Bisogna sostituire la visione — del resto ipotetica — che il teatro medievale sia *nato* dopo la *morte* del teatro antico, con l'ipotesi che il teatro medievale, anzi, i teatri medievali *non hanno origine*. La ricerca delle origini non è un dato pertinente degli studi sul teatro medievale, essa diventa dato pertinente se lo studioso si lascia guidare da documenti «chiave» — che hanno, appunto, la funzione di «guidare» già a livello inconsapevole, le ricerche del lettore moderno — che richiedono una specie di *tabula rasa* sul piano storico per dare spessore alla propria presenza.

L'attenzione rivolta alle origini non crea soltanto equilibri del tutto arbitrari tra le singole testimonianze, ma determina anche la «percezione» del singolo documento. Con l'attenzione rivolta alle origini, alla percezione — vale a dire, all'insieme dei tratti pertinenti dell'opera — manca un tratto di eccezionale importanza, e precisamente il fatto che un determinato «documento» sia stato trascritto per fissarvi informazioni relative ad uno spettacolo teatrale. Solo chi guardi la storia del teatro medievale come un processo «naturale» — prima o dopo il teatro sarebbe comunque dovuto riapparire — può non stupirsi del fatto di trovare proprio le testimonianze di storia del teatro che effettivamente ci sono pervenute.

La visione teleologica priva la singola testimonianza del suo ruolo storico quale documento non solo dei «dati» trasmessi ma anche delle «condizioni» che hanno permesso la sua conservazione. Ci sono condizioni storiche che favoriscono il passaggio del «teatro» da forma non-letteraria a «letteraria» ed è proprio il *passaggio* dal «vuoto» del non-trasmesso al documento storico sulla pergamena che merita tutta l'attenzione del ricercatore moderno. Questo passaggio avviene in un ambiente particolare — spesso le testimonianze provengono da piccole città dall'economia eccezionalmente florida¹³¹.

¹³¹ In ambito tedesco questo fatto è stato proposto all'attenzione degli studiosi dal saggio stimolante di G. Völker, *Überlegungen zur Geschichte des geistlichen Spiels im Mittelalter*, in *Werk-Typ-Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur: Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag*, Stuttgart, Metzler,

Così, in ultima analisi, gli studi qui raccolti hanno il compito di dimostrare l'esistenza di altri percorsi, che si aprono a colui che, in questo lavoro di ricerca, si lasci «guidare» da tutt'altro genere di documento. Il Muratori, pur vivendo la propria esperienza culturale con forti legami con il mondo religioso, era giunto a mettere in risalto l'aspetto *civile*, la funzione «pubblica» degli spettacoli nel medioevo, perché guidato da quel documento singolare della parata avignonese che racchiude, a modo suo, l'essenziale del teatro. Lo spettacolo dei magistrati romani si svolge lontano da Roma e la magnificenza dei costumi, simbolo di potere, diventa evocazione di un potere perduto ben avvertito dal cronista che termina la descrizione della sfilata con le parole: «Con questo bell'ordine, pompa, e magnificenza loro andavano, come udito avete, che pareva che in loro fosse l'antico grande Impero Romano tornato»¹³².

Con un'analisi strettamente limitata alle funzioni si potrà proporre *Le Jeu de la Feuillée* come documento «esemplare» del teatro medievale che dovrebbe sostituire altri documenti che, a vari livelli, hanno in passato svolto la funzione di «guida», pre-determinando l'esito del lavoro critico.

Si tratta di fare una scelta, ed è questo lo spirito seguito nel presente volume, che istruisce anche attraverso le omissioni. Lasciarsi guidare da un documento «esemplare» richiede un lavoro critico che renda conto dei valori che sostengono l'esemplarità dell'esemplare. Molti dei documenti «guida» emersi nella tradizione degli studi teatrali sono stati accolti affidandosi semplicemente alla loro evidenza. Un errore assai clamoroso nella scelta del documento a cui affidare la «guida» delle ricerche sul teatro medievale, riguarda il cosiddetto «Epitaffio del mimo Vitalis», ritenuto da molti documento attestante l'attività di un mimo/giullare dell'epoca carolingia, mentre, in

1969, pp. 252-280. Sulla diffusione dei drammi sacri nei paesi di lingua tedesca si veda lo studio di B. Neumann, *Zeugnisse mittelalterlicher Aufführungen im deutschen Sprachraum. Eine Dokumentation zum volkssprachigen geistlichen Schauspiel. Teil 1: Die Erforschung der Spielbelege*, Diss., Köln, 1979. Di grande importanza sono gli studi recenti, fatti in Germania, che mettono in rilievo le caratteristiche «letterarie» dei drammi sacri, composizioni che conosciamo, in molti casi, da copie fatte espressamente perché destinate ad un libro e non già per servire ad una rappresentazione. Cfr. R. Bergmann, *Aufführungstext und Lesetext. Zur Funktion der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dramas*, in: H. Braet-J. Nowé-G. Tournoy (a c.di), *The Theatre in the Middle Ages* (Mediaevalia Lovaniensia series I, studia XIII), Louvain, Leuven University Press, 1985, pp. 314-329.

¹³² Vedi sopra, n. 1.

realtà si tratta di un documento della tarda antichità¹³³. In assenza di documenti che indichino con precisione il repertorio e la tecnica di esecuzione giullaresca nell'alto medioevo, le parole di Vitalis hanno esercitato notevole suggestione:

Motibus ac dictis, tragica quoque voce placebam
 Exhilarans variis tristia corda modis.
 Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum,
 Ut plures uno crederes ore loqui.

[«Recavo piacere con i gesti e con le parole, come pure con l'intonazione tragica, rallegrando con modi diversi i cuori tristi. Imitavo i volti, i modi di comportarsi e le parole delle persone, in modo da farti credere che molti parlassero con una sola bocca...»]¹³⁴.

In campi del tutto diversi si trovano pure documenti «guida» sospetti che richiederebbero attente verifiche: così, per esempio, la *Passione di Montecassino*, la testimonianza latina più completa e più ricca di spunti realistici che ci sia pervenuta. Nell'unico codice che trasmette il testo sono rimasti vuoti gli spazi destinati ad accogliere delle miniature in concomitanza con le scene rappresentate per mezzo della parola. Questo fatto, sempre osservato con soddisfazione per lo spirito di completezza dimostrato dal committente del codice¹³⁵, potrebbe significare, al contrario di quanto si è sempre pensato, che la copia a noi nota debba molto delle proprie caratteristiche al fatto di essere, per l'appunto, una trascrizione destinata ad un *libro*.

Gli studi sul teatro medievale sono, dunque, dominati da interessi metodologici. Il predominio del «metodo» s'incontra spesso quando mancano opere dall'indiscusso prestigio letterario; in questo

¹³³ L'errore è stato codificato da G. Gougenheim, *Le mime «Vitalis»*, in: *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 29-33, da dove è giunto a J.D.A. Ogilvy, *Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers in the Middle Ages*, in «Speculum» XXXVIII (1963), pp. 603-619; infine è stato ripreso addirittura da uno studioso attento quale R. Axton, che cita il documento in apertura del suo libro *European Drama of the Middle Ages*, London, 1974, p. 17.

¹³⁴ Cfr. A. Riese (a c.di), *Anthologia Latina*, I,2, Lipsia, Teubner, 1906, pp. 38 ss. con tutte le indicazioni relative alla tradizione manoscritta necessaria a comprendere la collocazione storica del testo.

¹³⁵ Scoperto e edito da M. Inguanez, *Un dramma della Passione del secolo XII*, in «Miscellanea Cassinese», XII (1936), pp. 7-36; e XVIII (1939), pp. 7-55. Cfr. anche S. Sticca, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development*, Albany, State University of New York Press, 1970; e R. Edwards, *Monte Cassino Passion Play*, Berkeley, University of California Press, 1977.

caso il dominio del metodo ha purtroppo — almeno sembra a chi scrive — messo in secondo piano veri capolavori della drammaturgia medievale perché non in sintonia con l'impianto della ricerca di volta in volta dominata da interessi specifici che ritagliavano la visuale dell'interprete.

Certo, chi vede nelle miniature della passione di Valenciennes un documento «guida» del teatro medievale, non potrà fare a meno di seguire lo sviluppo delle varie forme teatrali verso quel modello «perfetto» di rappresentazione, sacrificando non poche testimonianze ritenute non pertinenti, o di scarso valore rispetto al filone principale. Eppure, c'è il forte sospetto che l'aggiunta della miniatura al manoscritto che contiene la copia del testo sia un'operazione contingente che ha come referente culturale il *libro* e non già il teatro¹³⁶. È questo un sospetto metodologico che non può essere eliminato affermando semplicemente che esso non ha ragione di esistere.

Così, in ultima analisi, gli studi raccolti in questo volume hanno il compito di avvertire il lettore dell'esistenza di varie strade, proponendo una prospettiva del teatro medievale che non sia costretta sui binari di un percorso unico, la cui mèta è già stabilita prima che il viaggio abbia inizio.

Fonti

I testi qui raccolti che pubblichiamo con l'autorizzazione dei rispettivi autori e/o editori, e con variazioni dei titoli ad opera del curatore, sono tratti, con l'eccezione del contributo originale di Rudolf Münz, dai seguenti volumi e riviste:

A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theater*, New York, 1963, pp. 150-168 e 206-209.

G.R. Kernodle, *Seven Medieval Theatres in One Social Structure*, in «Recherches Théâtrales», Firenze, vol. II (1960), pp. 26-36.

¹³⁶ Cfr. l'analisi del «significato» della miniatura di J. Drumbl, *Questioni metodologiche e problematica del gruppo destinatario*, in «Biblioteca Teatrale», XV-XVI (1976), pp. 33-76, fatta indipendentemente dal lavoro di H. Rey-Flaud, *Cercle magique*, cit. È prevedibile che questi studi non potranno superare l'ostacolo dell'evidenza che la miniatura offre a chi la guardi con l'intenzione di scrutarla nella sua qualità di documento della messa in scena del teatro religioso medievale.

R. Warning, *Das geistliche Spiel zwischen Kerygma und Mythos*, in «Vestigia», I (1979), pp. 13-36.

R. Axton, *Popular Modes in the Earliest Plays*, in *Stratford-Upon-Avon Studies 16. Medieval Drama*, Edward Arnold Ltd., 1973, pp. 13-39.

R. Weimann, *Platea und Locus im Misterienspiel*, in «Anglia», LXXXIV (1966 pp. 330-352). (Max Niemeyer Verlag, Tübingen).

H. Rey-Flaud, *Le cercle magique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 113-136.

G. Guccini, *Le fauci sceniche*, in «Quaderni di teatro», XVI (1982), pp. 20-30.

M. Apollonio, *Lauda drammatica*, in AA.VV., *Il movimento dei disciplinati*, Bollettino dep. Stor. Umbria App. 9, Perugia, 1962, pp. 385-433.

J. Drumbl, *Il teatro del poeta*, traduzione/rifacimento (a cura dell'autore) di J. Drumbl, *Fremde Texte*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 79-91 e 127-137.

H. Bastian, *Mummenschanz*, Frankfurt, Syndikat, 1982, pp. 11-18 e 87-93.

C. Casagrande - S. Vecchio, *L'interdizione del giullare*, in AA.VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 207-258 (la versione qui pubblicata è stata riveduta e accresciuta dalle autrici).