

VOCE E GESTO NEL TEATRO MEDIEVALE

STEFANO PITTALUGA

Università di Genova

Se, come recita il *Vangelo* di Giovanni, *in principio erat Verbum*, Agostino, analizzando la differenza fra *verbum* e *vox*, stabiliva che mentre il primo termine si identifica con il pensiero concepito all'interno della coscienza (*ratio* e *cor*), la *vox* è invece l'espressione sonora, la parola che rende esplicito il pensiero; *vox* è il suono che indica il pensiero, *verbum* è il pensiero stesso; il *verbum* pertiene al cuore, la *vox* all'orecchio (1).

Nella tradizione della retorica antica, cui Agostino si richiama arricchendola di motivi neoplatonici e cristiani, la *vox* era invece strettamente connessa con il *corporis motus* nel costituire la *pronuntiatio* (o *actio*), cioè uno dei cinque *officia oratoris* (insieme con *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *memoria*). La *pronuntiatio*, chiarisce l'autore della *Rhetorica ad Herennium* (I 3), consiste nell'equilibrato atteggiarsi della voce, dell'espressione del volto e della gestualità (*vocis*, *vultus*, *gestus moderatio cum venustate*). Fra i requisiti necessari per la formazione dell'ottimo oratore, il saper porgere (voce, o dizione, e gestualità) avvicina l'oratore all'attore: tanto è vero che il vocabolo *pronuntiatio* corrisponde al greco ὑπόκρισις, termine connesso con ὑποκριτής; e narra infatti Quintiliano (*inst.* XI 3,7) che Demostene si era esercitato nella *pronuntiatio* presso l'attore Andronico (*apud Andronicum hypocriten*) (2).

L'uso della voce e della gestualità è dunque comune alla professione dell'oratore e a quella dell'attore; ma la gestualità (o

(1) Augustin. *serm.* 288,3: *Quaeramus quid intersit inter vocem et verbum... Verbum, si non habeat rationem significantem, verbum non dicitur. Vox autem, etsi tantummodo sonet et irrationabiliter perstrepat, tamquam sonus clamantis, non loquentis, vox dici potest, verbum dici non potest; serm.* 225,1: *Nostra quidem verba cogitatione concipiuntur, voce pariuntur; et tamen cogitata et prolata transeunt; serm.* 293/B: *Verbum ad cor pertinet, vox ad aurem. Quando vox ferit aurem, et verbum non perducit ad mentem, habet inanem sonum, sed non habet utile fructum...*

Sui concetti di *verbum* e di *vox* in Agostino e nei grammatici antichi cfr. S. Pittaluga, *Concerti in giardino e cataloghi ornitologici*, "Maia" 46 (1994), pp. 337-347 (in part. pp. 339-340).

(2) Cfr. G. Calboli (ed.), *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna 1969, pp. 263-264 (commento a III 11, 19). Sulla semantica del termine ὑποκριτής cfr. B. Zucchelli, ὙΠΟΚΡΙΤΗΣ. *Origine e storia del termine*, Genova 1962.

gestica) dell'attore (*bystriones, mimi e ioculatores*), alla cultura cristiana dei primi secoli e dell'età tardo-antica e altomedievale appariva eccedere quella *moderatio* richiesta all'uomo creato a immagine e somiglianza di Dio. I travestimenti, le maschere, l'esaltazione distorta della fisicità che comportavano l'avvilimento dell'immagine corporea e spirituale dell'uomo erano forme mimetiche che, perturbando l'ordine naturale, tradivano e offendevano l'idea stessa di Dio.

La condanna degli spettacoli teatrali muoveva dapprima da motivazioni di carattere morale e apologetico (Tert. *spect.* 17, 2-7):

"[...] il suo [del teatro] grandissimo successo si deve soprattutto alle nefandezze che l'attore di Atellane mostra coi gesti e l'attore di mimi riproduce anche in abiti femminili, annullando completamente il pudore del sesso (sì da arrossire più facilmente a casa che sulla scena), e che per questo, l'attore di pantomime subisce fin dalla fanciullezza sul suo stesso corpo: per poterle rappresentare da artista. [...] Che se dobbiamo giustamente esecrare ogni forma d'impudicizia, perché dovrebbe essere lecito udire ciò che non è lecito dire, sapendo bene che anche la scurrilità e ogni parola leggera sarà condannata da Dio? Perché, analogamente, dovrebbe esser lecito vedere ciò che è peccaminoso fare? Perché gli stessi atti che, espressi dalla bocca, contaminano l'uomo, se percepiti attraverso gli occhi e le orecchie non dovrebbero sembrar tali da contaminare l'uomo, essendo le orecchie e gli occhi al servizio dello spirito e non potendo questo conservarsi puro se i suoi servitori vengono contaminati? Ed ecco che dall'interdizione dell'impudicizia hai anche l'interdizione del teatro. Se noi disprezziamo i principi della letteratura pagana in quanto frutto di stoltezza agli occhi di Dio, altrettanto ci s'impone per quanto riguarda quelle forme di spettacolo che nella letteratura pagana costituiscono – ben distinte – la commedia e la tragedia. Che se le tragedie e le commedie sono esempi cruenti e lascivi, empi e sregolati, di delitti e libidini, nessuna esaltazione di fatto atroce o volgare è migliore del fatto stesso: ciò che si rigetta nelle azioni, non può accogliersi neanche nelle parole" (3).

In questa lucida posizione di condanna da parte dell'Apologista cristiano non solo di Atellane, mimi e pantomime, ma anche della tragedia e della commedia, agiscono evidentemente anche suggestioni di matrice stoica e (neo)platonica che comportano il rifiuto del concetto aristotelico di *catarsi* teatrale. Non è questa la sede per una neppure sommaria rassegna degli atteggiamenti di condanna nei confronti degli spettacoli teatrali e circensi, che per tanti secoli medievali fanno calare un pesante

(3) Tert. *spect.* 17,2 – 7. Testo e traduzione a cura di E. Castorina, Firenze 1961, da cui cito (pp. 415-416).

sipario sulle scene, almeno fino all'affermarsi del teatro liturgico e, più tardi, del teatro profano (4).

Certo è che le motivazioni morali di Tertulliano erano destinate a godere di un'ampia diffusione, al punto da diventare luogo comune, se nel VII secolo Isidoro di Siviglia nelle sue *Etymologiae* forniva – anche sulla scorta di Tertulliano (5) – la seguente definizione degli attori (*etym.* XVIII 48):

<H>istriones sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant; hi autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. [...]

Quattro secoli più tardi il lessicografo Papia derivava alla lettera da Isidoro la medesima definizione degli *histriones*, a dimostrazione di come, al di là di una certa vischiosità della cultura medievale specie in campo lessicografico, ancora nell'XI secolo l'ottica con la quale si guardava al genere teatrale fosse rimasto sostanzialmente immutata (6). Ben diversamente è invece strutturato il lemma *histrion* nel *Catholicon*, il lessico enciclopedico composto nel XIII secolo da Giovanni Balbi: ma sulla definizione e sulle ragioni del mutamento di prospettiva mi riservo di tornare più avanti.

In linea con le posizioni rigoriste di Tertulliano (e, dopo di lui, di Lattanzio) era certo anche Agostino, che nel *De civitate Dei* si richiamava a Platone per condannare la vanità della mimesi artistica (7). D'altronde, l'Agostino ardente di passione erotica e tormentato da "grovigli d'angoscia, gelosie e sospetti e paure e rabbie e litigi", giovane provinciale appena inurbato a Cartagine, aveva cercato negli spettacoli teatrali un po' di serenità, amando e soffrendo in sintonia con i personaggi sulla scena. Ma aveva dovuto scontare sulla propria pelle l'illusorietà di quella liberazione catartica che ricercava (*conf.* III 2,2):

(4) Cfr. fra gli altri E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, London 1903, vol. I *passim*; A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, trad. it., Roma 1971 (edizione orig. London 1927, 1966³), pp. 55-56; F. Doglio, *Teatro in Europa*, Milano 1982 (1990²), pp. 21-67; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1988, pp. 15-55.

(5) Ad esempio in *etym.* XVIII 51 il testo di Isidoro riproduce alla lettera Tert. *spect.* 10,8-9.

(6) Papias *Elementarium*, impressum per Philippum de pincis Mantuanum, Venetiis 1496 (rist.anast. Torino 1966), c. 145, sub voce *Histriones*.

(7) Augustin. *civ. Dei* II 14, 1-2.

“Mi affascinavano gli spettacoli teatrali, pieni di immagini delle mie angosce e di paglia per il mio fuoco. Come mai vuole piangere l'uomo in questi luoghi, davanti agli spettacoli di tragedie e morti che mai vorrebbe egli stesso soffrire? Pure, soffrire è proprio quello che lo spettatore vuole, e questa sofferenza gli è un piacere. Cos'è, se non la nostra povera follia? Meno si è immuni da quelle passioni, e più ci si commuove: anche se il proprio soffrire si chiama passione, e il soffrire degli altri compassione. Ma infine che razza di compassione è se sòn solo finzioni, effetti da teatro? Al punto che lo spettatore non è indotto a portare soccorso, ma viene solo invitato a una dolorosa immedesimazione, e apprezza tanto più l'attore tragico quanto più questa riesce. E se la recitazione di quelle disgrazie antiche o immaginarie non fa soffrire abbastanza lo spettatore, quello se ne va annoiato e protesta; se invece soffre, rimane attento e piange, e così si diverte” (8).

Ma quelle cui assisteva Agostino erano le ultime rappresentazioni: gli spettatori, la cui psicologia egli metteva a fuoco con straordinaria penetrazione pur avvertendo, platonicamente, l'illusorietà del concetto aristotelico di compassione tragica, non avrebbero più affollato le cavee, e gli attori erano destinati a non suscitare più passioni e sofferenze.

I teatri chiudevano, la recitazione veniva sostituita dalla declamazione, tragedia e commedia venivano concepite non più come generi teatrali, ma come generi letterari destinati tutt'al più a una lettura ad alta voce. Con il silenzio della scena si verificava così anche una netta frattura che spezzava il legame fra voce e gesto, fondamento indispensabile dell'idea aristotelica di genere teatrale. E infatti, chiusi i teatri, il nesso voce-gesto, che sopravvive invece nella pratica dell'oratoria e risulta indispensabile nel rituale simbolico e sacrale della liturgia fino al suo completo recupero nell'*ars praedicatoria*, non riveste più alcun significato funzionale.

Perduti i contatti con le strutture sceniche e con i modi della rappresentazione e della recitazione, la cultura altomedievale, per il grande tramite costituito dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, ne tenta una ricostruzione antiquaria e archeologica sulla base dei pochi e sommarî dati di cui può disporre, ma condizionata anche da una mutata sensibilità che tende a privilegiare la voce, la parola (agostinianamente espressione del pensiero), e a deprimere invece il gesto, l'azione, la corporeità.

(8) Traduzione di Roberta De Monticelli, Milano 1989 (1990²), pp. 65-67.

“La scena – spiega Isidoro (9) – era il luogo inferiore del teatro, costruita in forma di casa con un pulpito che era chiamato orchestra, dove cantavano i comici e i tragici e ballavano gli istrioni e i mimi. [...] L’orchestra poi era il pulpito della scena, dove il ballerino poteva muoversi o due persone disputare tra di loro. Qui infatti i poeti comici e tragici scendevano in gara, e mentre essi cantavano, altri eseguivano gesti. [...] I mimi sono così detti, con termine greco, perché imitano le azioni umane. Infatti avevano un loro autore che, prima che essi eseguissero il mimo, esponeva la vicenda. Infatti le vicende erano composte dai poeti in modo tale che fossero il più possibile adatte ai movimenti del corpo”.

Ebbene, ancora nel XIV secolo Nicola Trevet nel suo commentario all’*Hercules furens* di Seneca è legato a questa stessa immagine della recitazione antica:

“Il modo in cui si rappresentavano in teatro tragedie e commedie era questo. Il teatro era un’area semicircolare, nel cui mezzo c’era una piccola casetta, che era chiamata scena, nella quale c’era un pulpito; stando sul pulpito il poeta declamava i suoi versi; fuori, invece, stavano i mimi, i quali riproducevano con i gesti del corpo ciò che il poeta declamava, adattandolo alle parole di ciascun personaggio” (10).

Quanto questo tentativo di ricostruzione del teatro e dei modi di recitazione antichi sia *contemporaneo* – come ipotizza Luigi Allegri – e rispecchi quindi il modo tardomedievale di concepire lo spettacolo teatrale (per quanto i modelli ufficialmente praticati, e cioè l’ufficio drammatico e il *ludus*, fossero strutturati diversamente); o quanto invece si tratti di una persistente linea interpretativa tradizionale (che fa capo appunto a Isidoro), che impone condizionamenti dai quali è difficile liberarsi – notizie insomma che era comodo trovare in un’enciclopedia come le *Etymologiae* e ripetere passivamente – è difficile dire. È certo tentante, comunque, l’ipotesi che dietro all’idea dell’attore muto, del mimo e del *ioculator*, che riproduce con i gesti e con i movimenti del corpo ciò che il poeta sta leggendo a voce alta, ci sia la pratica della “tradi-

(9) Isid. *etym.* XVIII 43-44; 49.

(10) Cfr. V. Ussani (ed.), *Nicolai Treveti Expositio Herculis Furentis*, Romae 1959, p. 5, rr. 14-19. Cfr. anche E. Franceschini (a cura di), *Il commento di Nicola Trevet al “Tieste” di Seneca*, Milano 1938, p. XIV; F. Doglio, *op. cit.*, p. 386; L. Allegri, *op. cit.*, p. 270. Una analoga ricostruzione del teatro antico si trova nel *Commento di Pietro di Dante alla Commedia*: cfr. R. Della Vedova – Maria Teresa Silvotti, *Il “Commentarium” di Pietro Alighieri*, Firenze 1978, p. 8.

zione attorale incarnata dai giullari”, al cui agire la cultura medievale ha sempre negato la parola, per condannarne (o al limite sopportarne) le *gesticulationes* (11).

E in quest’ottica lo scandalo di Francesco giullare di Dio diventa il segno di una rivoluzione culturale dagli effetti dirimenti, una rivoluzione che investe non solo la spiritualità, ma che anche carica il gesto e il movimento del corpo umano di significati simbolici, e riattribuisce alla carne, e perfino alla nudità, l’innocenza e la dignità perdute (12).

Per quello che riguarda invece la fortuna letteraria dei testi teatrali classici, Seneca tragico era noto alla cultura medievale quasi esclusivamente attraverso *excerpta* e florilegi (a parte l’eccezione delle citazioni di Eugenio Vulgario nel sec. X) (13). Per contro, dei due grandi autori di commedie *palliatae*, Terenzio, grazie alle tematiche “borghesi” dei suoi intrecci e a uno stile equilibrato e sentenzioso, diventò in età medievale un esempio di retorica e di bello stile, fino a essere compreso nel ristretto canone degli *auctores* additati a modelli linguistici e stilistici (14); Plauto, invece, i cui *sales* non si addicevano agli orecchi cristiani e la cui effervescenza linguistica difficilmente poteva diventare esemplare, se non come oggetto di curiosità per i grammatici e i lessicografi, travolto dalla condanna (oltre che di Tertulliano) di Gerolamo (che leggeva Plauto di nascosto, e poi se ne pentiva) e di Agostino, rimase pressoché ignoto al Medioevo (15).

Ma entrambi – Plauto e Terenzio – furono coinvolti nel *black-out* totale che oscurò le scene del teatro profano almeno dal VI al

(11) Cfr. L. Allegri, *op. cit.*, pp. 270-271.

(12) Sul rapporto fra francescanesimo e teatro cfr. Carla Casagrande – Silvana Vecchio, *L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in AA.VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini* (Atti del II Convegno di Studio del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, 17-19 giugno 1977), Roma 1978, pp. 207-258 (in particolare pp. 243-252); AA.VV., *Il francescanesimo e il teatro medioevale*, Castelfiorentino 1984.

(13) Cfr. S. Pittaluga, *Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico nel Medioevo e nell’Umanesimo*, in AA.VV., *Mediaeval Antiquity*, cur. A. Welkenhuysen – H. Braet – W. Verbeke, Leuven 1995, pp. 45-58 (con bibliografia a p. 50, n. 18).

(14) Sulla fortuna medievale di Terenzio cfr. Claudia Villa, *La “lectura Terentii”*. I. *Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova 1984.

(15) Cfr. S. Pittaluga, *Plauto in volgare*, in AA.VV., *Atti dei convegni “Il mondo scenico di Plauto” e “Seneca e i volti del potere”* (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992; 10-11 dicembre 1993), Genova 1995, pp. 65-75 (di cui ho qui parzialmente riutilizzato le pp. 65-66).

XII secolo: e la fruizione puramente letteraria di Terenzio trova conferma nel secolo X, quando la canonichezza Rosvita faceva riferimento alla eccessiva diffusione della *lettura* (sia pure forse di una lettura mimata e pubblica, ma non certo della rappresentazione) delle commedie terenziane, contaminate secondo lei da "oscene sconcezze di donne senza pudore". Alle commedie di Terenzio, Rosvita intendeva contrapporre i propri dialoghi drammatici di argomento agiografico, esaltando, contro quelle fanciulle dai facili costumi ma dal cuore buono, l'illibatezza di schiere di vergini e martiri virtuose, ma di una purezza talvolta crudele e vagamente inquietante (e però anche, bisogna dirlo, un paio di avide prostitute soggette a improbabili quanto improvvisi conversioni miracolose) (16).

Ma anche le condanne più severe hanno una scadenza e le censure sono fatte per essere trasgredite; e quindi, se il silenzio per il teatro profano doveva durare fino al XII secolo, due secoli prima – e cioè *grosso modo* all'epoca dei dialoghi drammatici di Rosvita – voce e gestualità tornavano ad incontrarsi in una forma teatrale: nasceva, con il *Quem queritis*, pur nell'incertezza delle modalità, il dramma liturgico (17).

Tre monaci si staccano dal coro e avanzano verso l'altare. Indossano lunghe cappe che li avvolgono fino ai piedi, si muovono con studiata lentezza, come chi sia in cerca di qualcosa o di qualcuno. Immobile davanti all'altare, un altro monaco: è completamente vestito di bianco: attende che i tre gli siano dappresso, e poi salmodiando intona a voce media una domanda:

- *Quem queritis in sepulchro, o Christicole?*
- *Iesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.*

rispondono i tre cantando in coro.
E il monaco biancovestito:

- *Non est hic: surrexit sicut predixerat.*
Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

(16) Cfr. F. Bertini, *Il "teatro" di Rosvita*, Genova 1979; Id., *Rosvita, la poetessa*, in AA.VV., *Medioevo al femminile*, Roma-Bari 1989, pp. 63-95.

(17) Cfr., fra gli altri, K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933; AA.VV., *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale* (Atti del I Convegno di Studio del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, 31 maggio, 1-2 giugno 1976), Roma 1977; J. Drumbł, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo*, Roma 1981.

Quattro versi ritmici, un dialogo responsoriale fra un solista e un coro, quattro attori i cui ruoli sono connotati dai costumi che indossano (le cappe a indicare le tre donne, le tre Marie che visitano il sepolcro; la stola candida a indicare il fulgore dell'angelo), il movimento delle tre Marie che si avvicinano al sepolcro e la presumibile gestualità dell'angelo: "Non est hic", una scenografia semplicissima e allusiva (l'altare simbolo convenzionale del sepolcro di Cristo), il pubblico dei fedeli (o degli altri monaci) che assistono alla funzione liturgica, un autore (forse il monaco Tutitone di S. Gallo, o forse Oddone, fondatore dell'ordine cluniacense, nell'ambito del monastero di Fleury): gli elementi per considerare i quattro versi di questo tropo, il *Quem queritis*, libera rielaborazione del testo evangelico, composto all'inizio del secolo X in ambito monastico e inserito nella liturgia della messa di Pasqua, come un vero e proprio testo drammatico ci sono tutti.

Se è così, se il *Quem queritis* non è semplicemente un momento visivamente più significativo della liturgia pasquale e pertanto riconducibile comunque alla liturgia, ma se esso va invece considerato come il nucleo primigenio di una forma teatrale destinata a evolversi in strutture sempre più elaborate e complesse; oppure (secondo più recenti ipotesi) se si tratta di un'espressione drammatica autonoma, inglobata nella liturgia ma sostanzialmente ad essa estranea (e nata con fini didascalici e catechetici nell'ambito delle scuole monastiche), o anche di una cerimonia originatasi in ambienti monastici elitari, ma priva di scopi didascalici, il *Quem queritis*, insieme con la *Visitatio sepulchri*, segna comunque la nascita di un "progetto drammatico", e rappresenta così il ritorno del teatro sulla scena dell'Europa occidentale (18).

L'evoluzione del teatro liturgico in testi drammaticamente sempre più complessi e articolati, come i *ludi*, i *misteri*, i *miracoli*, le *sacre rappresentazioni*, comportò la formazione di confraternite specializzate di attori, fino alla nascita di vere e proprie compagnie, e l'impiego di registi che dovevano regolare i movimenti degli attori, il tono delle voci, i tempi e i modi della rappresentazione. Registi e attori che assecondavano il gusto di un pubblico popolare via via sempre meno disposto ad accontentarsi dell'immaginazione e dell'illusione scenica, e sempre più desideroso di un realismo spesso scabroso e truculento. Così il personaggio di Cristo appare realisticamente sanguinante dal costato, coperto di sputi e incoronato di vere spine; così i dannati dell'inferno sono

(18) J. Drumble, *op. cit.*, pp. 73-154.

per davvero tormentati da diavoli sghignazzanti armati di grossolani strumenti di tortura. Di tutto ciò siamo informati da descrizioni letterarie e figurative (soprattutto miniature), nonché dalle rubriche e dalle didascalie che accompagnano i testi fornendo precise indicazioni sceniche – comprese gestica e prossemica – ai registi e agli attori (19).

Se le eventuali componenti didascaliche individuabili nel dramma sacro delle origini rendono possibile l'ipotesi di una sua connessione con le scuole monastiche, sicuramente alla scuola (più verosimilmente alle scuole cattedrali che non alle scuole monastiche) si deve anche la rinascita in Francia e (probabilmente) in Germania meridionale del teatro comico profano nel XII secolo. Si tratta di scuole condotte da chierici situate fra Orléans, Tours, Vendôme, Blois, tutte città comprese nella Valle della Loira; oppure degli ambienti culturali legati al monastero di Tegernsee in Baviera (20).

Un gruppo di intellettuali, culturalmente omogenei ma altezzosamente rissosi, si impegna nel recupero e nella attualizzazione della cultura letteraria classica da un punto di vista laico (ed è questa la grande novità), tanto che l'autore antico più amato, studiato e imitato è Ovidio: l'Ovidio delle *Metamorfosi*, ma soprattutto l'Ovidio delle opere erotiche, gli *Amores* e l'*Ars amatoria*: è quella che Ludwig Traube definiva *Aetas Ovidiana*.

In questa rinascita culturale del XII secolo, in questa età ovidiana, rinasce anche la commedia. Non è, beninteso, la commedia classica, la *palliata*, anche se c'è chi, come Vitale di Blois, uno degli iniziatori del nuovo genere, crede di imitare Plauto (scrivendo un *Anfitrione* e un'*Aulularia*), ma imita invece commedie-rifacimenti di età tardoantica che circolavano sotto il nome di Plauto;

(19) Cfr., ad esempio, A. Nicoll, *op. cit.*, pp. 58-82; L. Allegri, *op. cit.*, pp. 110-190.

(20) Sul genere della commedia elegiaca cfr. F. Bertini, *La commedia latina del XII secolo*, in AA.VV., *L'eredità classica nel Medioevo, il linguaggio comico* (Atti del III Convegno di Studio, Viterbo, 26-28 maggio 1978), Viterbo 1979, pp. 63-80; Idem, *Le 'commedie elegiache' del XIII secolo*, in AA.VV., *Tredici secoli di elegia latina* (Atti del Convegno internazionale, Assisi, 22-24 aprile 1988), Assisi 1989, pp. 249-263; Idem, *La commedia elegiaca*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, vol. I. *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 217-230. Il *corpus* delle commedie, già pubblicato a cura di G. Cohen, Paris 1931, è ora edito criticamente sotto la direzione dello stesso F. Bertini nei 5 volumi (il vol. VI è in corso di stampa) delle *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Genova 1976-1986.

e anche se uno dei modelli importanti sono le commedie di Terenzio. È un genere nuovo (che non a caso gli autori stessi definiscono orgogliosamente *nova comedia*) nel quale l'imitazione ovidiana risulta preponderante, a cominciare dalla metrica che è, come negli *Amores* e nell'*Ars amatoria*, il distico elegiaco: donde la definizione moderna di "commedie elegiache". E soprattutto sono commedie nella maggior parte delle quali accanto alle parti dialogate sono impiegate anche ampie sezioni narrative: e per questo molti critici, sviati da una prospettiva classicista o modernista, hanno escluso si trattasse di teatro. E invece, almeno nell'ottica e nelle intenzioni dei loro autori, queste commedie sono teatro, teatro per ristrette élite culturali, in cui, superando le tradizionali barriere fra generi letterari, l'elemento comico e quello satirico sono fusi insieme, in accordo con le affermazioni di Isidoro di Siviglia sulle strette connessioni fra commedia e satira, cioè fra quelli che egli definisce comici *veteres*, come Plauto e Terenzio, e i comici *novi, qui et satirici*, come Orazio, Persio e Giovenale (21). Sono testi potenzialmente rappresentabili (e non si vede per quale ragione, se esisteva un teatro religioso latino e un teatro in volgare, agli autori di commedie elegiache l'idea di teatro dovesse invece essere estranea), testi nei quali le parti narrative, paragonabili alle didascalie delle sacre rappresentazioni, erano probabilmente affidate a un *meneur de jeu*, a un capocomico (22).

D'altronde almeno due fra queste commedie sono interamente dialogate, e quindi prive di parti narrative. In questo caso, come nelle commedia antica, le indicazioni sceniche, le note per la regia, per le entrate e le uscite di scena dei personaggi, sono implicitamente indicate nelle battute stesse dei personaggi. Per limitarmi al *Pamphilus* (commedia forse di origine germanica e databile all'inizio del XII secolo, vale a dire all'inizio del genere stesso della "commedia elegiaca"), mi piace ricordare quanto scriveva Gustavo Vinay a proposito del rapporto fra le battute dei

(21) Isid. *etym.* VIII 7,7 *Duo sunt autem genera comicorum, id est, veteres et novi. Veteres, qui et ioco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Accius, Terentius. Novi, qui et Satirici, a quibus generaliter vitia carpuntur, ut Flaccus, Persius, Iuvenalis vel alii.*

Sulla presenza di elementi satirici nella commedia elegiaca cfr., fra gli altri, G. Orlandi, *Classical Latin Satire and Medieval Elegiac Comedy*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, cur. P. Godman - O. Murray, Oxford 1990, pp. 97-114.

(22) Cfr. S. Pittaluga, *Narrativa e oralità nella commedia mediolatina (e il fantasma di Apuleio)*, in M. Picone (cur.), *Il romanzo nel Medioevo*, in corso di stampa.

personaggi e l'azione scenica, fra voce e gesto: "Noi osserviamo [...] come l'autore abbia voluto scrivere un'opera scenica e si sia proposto, riuscendovi, di farci intravedere, attraverso le sole parole dei dialoganti, la scena e i movimenti dei personaggi, la cui azione è legata ad uno sfondo così semplice ed elementare che non si spiegherebbe in alcun modo senza un proposito cosciente" (23).

Panfilo, nome parlante derivato probabilmente dall'*Andria* di Terenzio, è un giovane innamorato della bella Galatea, la quale ora sembra accettare il suo amore, ora lo respinge: ha paura dei genitori, delle chiacchiere della gente, della cattiva reputazione. Panfilo decide allora, dietro consiglio di Venere con la quale ha un dialogo immaginario, di ricorrere ai buoni uffici di una vecchia mezzana. E la vecchia, avida di denaro ma *ingeniosa*, non solo riesce a convincere Galatea, ma fa anche in modo di lasciare i due giovani soli in casa.

Si tratta di materiale derivato da Ovidio e anche da Terenzio e rielaborato liberamente dall'anonimo autore; eppure il personaggio dell'avidia ruffiana è certamente nuovo, perché non si tratta di una vecchia *maitresse* di bordello, una *lena* come si trovano nelle commedie *palliatae* (e nelle elegie di Ovidio), ma una via di mezzo fra la sensale di matrimoni, sia pure con pochi scrupoli, e la vecchia serva, o nutrice, che accoglie le confidenze dei giovani in amore. Un personaggio destinato ad avere fortuna nella commedia e nella novellistica posteriore, fino alla *Celestina* di Fernando de Rojas. Peraltro Galatea non è certo un'etera, ma una ragazza libera e un po' ingenua, tratteggiata dall'autore con una evidente simpatia, insolita nel panorama tendenzialmente misogino della cultura medievale. Il *cast* prevede l'impiego di tre attori, che si trovano in scena contemporaneamente nelle battute conclusive della commedia. Per la scenografia erano sufficienti una piazza con una via a destra e una a sinistra, e la casa della vecchia provvista di una porta praticabile (24).

(23) G. Vinay, *Commedie o fabliaux*, in *Peccato che non leggessero Lucrezio*, cur. C. Leonardi, Spoleto 1989, pp. 173-241: cito da p. 220 (articolo già pubblicato con il titolo *La commedia latina del secolo XII. (Discussioni e interpretazioni)*, in "Studi Mediev.", ser. III, 18 [1952], pp. 209-271).

(24) Cfr. l'edizione del *Pamphilus* a cura di S. Pittaluga in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova 1980, pp. 13-137. Per i motivi terenziani presenti in questa commedia cfr. Idem, *Echi terenziani nel "Pamphilus"*, "Studi Mediev.", ser. III, 23 (1982), pp. 297-302.

Ed è in questa casa che si consuma il *factum*, l'atto conclusivo dei cinque gradi dell'amore secondo le teorizzazioni medievali: *visus, colloquium, tactum, basia, factum*. Però il *factum* è qui in realtà uno stupro, una violenza commessa da Panfilo su Galatea, una violenza che tuttavia il pubblico non vede: i due sono chiusi in casa. In compenso – e questo è il colpo di genio dell'autore – se il pubblico non vede, ascolta però da dietro la porta chiusa le parole disperate e le proteste, per la verità sempre più fievoli, con le quali Galatea tenta invano di respingere gli assalti di Panfilo: è per il pubblico come guardare dal buco della serratura, quasi una sorta di *peep-show* auditivo di grande effetto scenico, che certo doveva suggestionare e solleticare le fantasie del pubblico. Ecco le parole di Galatea (*Pamph.* 681-689):

“Panfilo, toglimi le mani di dosso! È inutile che ti dia da fare! Questi tuoi sforzi non servono a niente! Quello che vuoi è impossibile! Panfilo, toglimi le mani di dosso! Stai offendendo in malo modo la tua amica! Fra poco ritornerà la vecchia: Panfilo, toglimi le mani di dosso! Ahimè, una donna ha ben poche forze! Come ti è facile vincere la resistenza delle mie mani! Panfilo! Perché mi fai male al petto con il tuo petto? Trattarmi così è un turpe delitto! Smetti! Mi metto a gridare! Cosa fai? Mascalzone, mi spogli!...” (25).

Come si vede, la frattura fra voce e gesto, che si era verificata in età tardoantica, è qui perfettamente ricomposta; anzi, in questa scena a porte chiuse il gesto, proprio perché affidato alla forza evocativa della voce, acquista una straordinaria evidenza drammatica.

Ormai il teatro – e non soltanto il dramma liturgico, ma anche il teatro laico della *nova comedia* – lontano dalle strutture classiche, ma aderente al gusto letterario dell'epoca, è pienamente recuperato. Nel suo *Didascalicon* (II 20 ss.) Ugo da San Vittore può così dare spazio all'arte dello spettacolo, legittimando l'arte *theatrica*, inserita fra le “arti tecniche [...] dette meccaniche ossia falsificatrici, perché l'attività dell'uomo artefice si appropria della perfezione delle forme che imita dalla natura” (26). E dunque, almeno sul piano teorico, l'illusoria mimesi di derivazione plato-

(25) Sul modello ovidiano (*her.* 20, 145-149) di questa scena cfr. S. Pittaluga, *Ovidio “ethicus” fra satira e parodia nella commedia latina medievale*, in AA.VV., *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, cur. I. Gallo-L. Nicastri, Napoli 1995, pp. 209-222 (in particolare p. 217).

(26) Traduzione di V. Liccaro (Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, Milano 1987, p. 108). L'arte *theatrica* è specificamente trattata da Ugo in *Didasc.* II 28.

nica, che per Tertulliano e Agostino era il fondamento negativo dello spettacolo, acquista, se non una riabilitazione, una legittimazione (27).

Giovanni di Salisbury, pur confermando il tradizionale giudizio sulla turpitudine dell'istrione, si sofferma nel *Policraticus* a discettare, anticipando Shakespeare, sulla parte che ogni uomo impersona nel teatro del mondo (*totus mundus agit histrionem*), mentre Guglielmo di Conches, glossando un passo in cui Giovenale paragonava gli adulatori agli attori comici, osserva che il *comedus* [...] *proprie representat quia videtur ille loqui cuius gestus exprimit*: una rappresentazione nella quale un solo personaggio esprime insieme gesti e parole: è il riferimento a una forma teatrale che sembra escludere la presenza separata di un *recitator* che legge il testo e di un mimo che agisce (28).

Su posizioni analoghe è Giovanni Balbi nella sua definizione dell'attore (29):

histriones dicebantur representatores comediarum qui in recitatione larvas sue faciei apponentes representabant habitus et gestus diversorum <hominum>.

E infatti, benché Giovanni non accenni esplicitamente alla presenza della voce, credo comunque che il termine *recitatio* vada inteso nel senso proprio dell'espressione verbale di un testo: la formula *in recitatione...representabant* attribuisce dunque all'*histrion* contemporaneamente vocalità e gestualità.

Fra XII e XIII secolo, insomma, si stava facendo strada, anche sul piano delle formulazioni teoriche e pur nella persistente interdizione dell'attività del giullare, l'idea che l'attore dovesse riunire in sé ad un tempo la funzione di *recitator* e quella di mimo (30). Il

(27) Un'accurata analisi del pensiero di Ugo di San Vittore sulla *theatrica* in Carla Casagrande-Silvana Vecchio, *art. cit.*, pp. 208-213.

(28) Cfr. S. Pittaluga, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, "Studi Umanistici Piceni" 5 (1985), pp. 231-243. La glossa di Guglielmo di Conches riguarda Iuv. 3, 93-96: cfr. Guillaume de Conches, *Glosae in Iuvenalem*, ed. B. Wilson, Paris 1980, p. 173.

(29) Iohannes Balbi *Catholicon*, Magonza 1460 (rist. anast. Westmead-Meisenheim/Glan 1971), c. 373, s.v. *histrion*. Questa definizione va certamente connessa con l'appartenenza di Giovanni Balbi all'Ordine dei Predicatori, che riconosceva, ancorché da posizioni prevalentemente ostili, l'attività dei giullari.

(30) Nell'ottica di una "riabilitazione" del giullare e degli spettacoli di danza, come non malvagi "in sé", sono importanti le prese di posizione (sia pur differenziate) di esponenti degli Ordini Mendicanti, come Tommaso di Chobham (*Summa confessorum*, ed. F. Broomfield, Paris-Leuven 1968, pp. 291-

riscatto di *histriones*, *mimi* e *ioculatores* doveva passare attraverso la predicazione francescana e la dichiarazione di Tommaso d'Aquino sulla liceità degli spettacoli e sull'utilità del compito dell'attore (*Summa Theol.* II 2-9, qu. 168, 3, 3, 2252 a):

"[...] il compito dell'attore indirizzato al sollievo degli uomini non è, in sé, illegittimo e gli attori non sono in stato di peccato finché osservano la misura, cioè quando non usino nello spettacolo parole o gesti disonesti, e non pratichino lo spettacolo in occasioni e tempi indebiti [...]" (31).

Ma certo questa era una conquista che doveva molto, almeno come riflesso culturale indiretto, al recupero della corporeità verificatosi con il naturalismo neoplatonico della Scuola di Chartres; e la direzione in questo senso era quella indicata a suo tempo non a caso proprio dal maestro chartriano Guglielmo di Conches e forse, nella pratica della scrittura teatrale, dal *Pamphilus*.

Nel teatro, come nella predicazione e come anticamente nell'oratoria, *gestus* e *vox* tornavano ad essere in stretta connessione: e non solo nella *pronuntiatio*, ma ormai anche nella *recitatio*.

293), Alessandro di Hales (*Summa theologica* III, Quaracchi 1930, pp. 470-476), Bonaventura da Bagnoregio (*Commentaria in Quattuor libros Sententiarum*, d. XIII, in *Opera omnia*, Quaracchi 1889, IV, p. 401). Cfr. E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1910 (1964²); Carla Casagrande-Silvana Vecchio, *art. cit.*, pp. 243-258; L. Allegri, *op. cit.*, pp. 80-121; J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, pp. 271-273 (anche in trad. ital., Bari-Roma 1990); M. Oldoni, *La "scena" del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, cit., vol. II. *La circolazione del testo*, Roma 1994, pp. 489-535.

(31) Traduzione di F. Doglio, *op. cit.*, pp. 136-137. Sul passo di Tommaso cfr., fra gli altri, Carla Casagrande-Silvana Vecchio, *art. cit.*, pp. 255-258.