

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2013

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Lo spettacolo nell'alto medioevo.

Tra condanne e la definizione di una nuova estetica teatrale. 2

di Vincenzo Ruggiero Perrino

3. Forme performative e drammaturgiche tra il V e il IX secolo

È con Giovanni Crisostomo, autore tra l'altro dell'omelia *Contra ludos et theatra*, che, all'inizio del V sec., il discorso sugli spettacoli pare iniziare ad interrogarsi anche sulla questione di presunti *spectacula christianorum*. Crisostomo parla, attraverso esempi, descrizioni e metafore, degli spettacoli come elemento "necessario" della vita urbana, giungendo ad individuare un doppio senso della metafora spettacolare: la vita è un gioco-recita; la vita è un agone.

Dal momento che il teatro incide sulla vita degli uomini più della chiesa (abbiamo detto che la cultura dello spettacolo pervadeva la società, che le masse non rispettavano i divieti imposti dalle gerarchie ecclesiastiche, e che lo stesso potere imperiale si serviva del teatro in chiave di persuasione politica), sussiste la necessità di un'osmosi del giudizio cristiano, affinché penetri nella vita attraverso un continuo impegno formativo, anche perché gli spettacoli non svolgono nemmeno una funzione compensatoria, acuendo, anzi, l'insoddisfazione sociale¹. Nella visione di Crisostomo, la chiesa diventa l'anti-teatro e pertanto deve assumere un ruolo educativo: la lettura e l'ascolto della parola di Dio divengono azioni contro la visione spettacolare. Inoltre, ci dev'essere una continuazione domestica dell'esperienza ecclesiale, in funzione oppositiva e per prevenire il rischio di trasformare la casa in un teatro. Perciò, la casa deve diventare l'ambito di un'educazione anti-spettacolare ispirata al modello ecclesiastico.

Resta, infine, la questione degli spettacoli cristiani, che possiamo distinguere in spettacoli spirituali, di cui i cristiani possono essere protagonisti e spettatori, e le alternative cristiane agli spettacoli. I primi, per Crisostomo, sono spettacoli del teatro interiore, oppure spettacoli celesti, non suscettibili di incarnarsi in un'effettiva *performance* con attori in carne ed ossa e in un teatro materiale. A questi sono ascrivibili la valenza spettacolare di certi avvenimenti evangelici e l'anti-spettacolo della predicazione, che offre verità e non finzione, che non abbisogna di strumenti per l'annuncio, della quale il proscenio è il cielo intero e il teatro il mondo². Crisostomo parla anche di alternative

¹ Crisostomo affronta anche altri problemi legati alla spettacolarità, che qui non possiamo adeguatamente trattare: la mancanza di una coscienza critica del fenomeno spettacolare, la cui pericolosità non è avvertita; le dimensioni socio-politiche del problema della spettacolarizzazione; lo spettacolo della miseria e della sofferenza; i giudei e la loro religione-spettacolo; i barbari e i contadini come gente senza spettacoli; le donne come spettacolo; il problema dello sguardo; su tutto questo, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)* Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 741-775.

² Crisostomo, *Iohannes homeliae*, 1,1.

cristiane agli spettacoli, riferendosi a proposte di carattere pratico, a modi concreti di impiegare il tempo e le risorse, che altrimenti sarebbero fagocitate dal teatro. Si tratta di impegni della pratica religiosa cristiana (lettura della parola di Dio e conversazione edificante), feste in occasione delle celebrazioni di nozze, adornando gli ambienti e mangiando in compagnia, la contemplazione della bellezza della natura e della vita familiare, il culto dei martiri e dei santi.

Tuttavia, è bene precisare che in Crisostomo sotto nessun profilo la liturgia è assimilabile ad uno spettacolo. Anzi, essa è per essenza anti-spettacolare. All'inizio del V sec., nella grandiosa operazione di risignificazione culturale dei tempi, assume particolare importanza che la Chiesa appaia renitente a qualsiasi ipotesi di surrogazione cristiana degli spettacoli profani. Allo stesso tempo, si nota un'apertura verso la letteratura drammatica e verso l'uso metaforico dello spettacolo, che da ora in poi cambieranno lentamente l'approccio cristiano al teatro.

Ancora all'inizio del V sec., epoca in cui gli stessi edifici teatrali dell'antichità cominciano a cadere in rovina, non affiora, se non episodicamente, e comunque non si afferma, il recupero di una teatralità antica, nutrita di valori alti e di classicità, da non disperdere al vento di una polemica che, per essere rigorosa al massimo, arriva a confondere i piani e gli oggetti. Possiamo registrare solo un caso vistoso, reso più attuale dall'assimilazione di diverse forme della teatralità romana sotto i primi re barbari: Cassiodoro, all'inizio del VI sec., scrivendo a Simmaco, raccomanda il restauro del teatro di Pompeo, e contestualmente si produce in una esaltazione degli spettacoli che, per quanto scritta da un funzionario governativo quale egli è, esce pur sempre da una penna cristiana. Il tono con cui si enumerano e si descrivono le varie forme di spettacolo teatrale è del tutto diverso da quello consueto. Cassiodoro (480-570) era segretario e questore di Teodorico a Roma³, e ha lasciato nei *Variarum libri XX* una serie di indicazioni che riguardano il problema del teatro e dello spettacolo. Vi appaiono esortazioni a moderare l'agonismo negli spettacoli sportivi e l'attenzione da riservarsi alle qualità delle pantomime dove «le mani loquacissime dei danzatori, le dita parlanti, l'eloquente silenzio, il tacito racconto» vanno considerati con qualche sospetto.

Tra il VI e il IX sec., la scena è ancora tutta per i discendenti degli attori tardo-romani, portatori di una teatralità riconvertita in spettacolarità corporea, musicale, coreutica e buffonesca, che ben poteva adattarsi alle occasioni festive e a seconda del grado socio-culturale degli astanti⁴. In età

³ Costui istituì verso il 510 circa, un *tribunus voluptatum*, cioè un magistrato al quale era richiesto il controllo morale e giuridico di tutto ciò che era spettacolo.

⁴ Tuttavia, avverte Luciano Cicu, evidenziando come, pur concludendosi l'esperienza dei mimi riuniti in compagnie più o meno stabili, essi continuano ad essere gli unici portatori di spettacolo nell'altomedioevo: «Compagnie e attori risentirono delle condizioni generali sia quando esse erano floride sia quando la decadenza le rese precarie. Nel V secolo Salviano di Marsiglia registra così la fine delle rappresentazioni mimiche nelle maggiori città romanizzate della Germania [...], e in molte città della Gallia e delle Spagne. L'attività sembra resistere solo in Italia, dove cessa dopo il 526 in coincidenza con la morte di Teodorico [...]. Le rappresentazioni continuano saltuariamente nella provincia d'Africa fino all'invasione araba del 617, poi anche qui cade l'oblio. Eppure gli artisti del mimo non scomparvero del tutto perché da soli e in piccoli gruppi continuarono ad esibirsi nei matrimoni, nelle feste popolari e presso le corti».

barbarica, sono inoltre attivi i cantori delle gesta degli eroi delle saghe dei popoli anglosassoni (gli *skops*), oppure islandesi e norvegesi (gli scaldi), mentre nei territori convertiti all'Islam agiscono gli attori musulmani versati nella danza e nelle acrobazie⁵. Si impone in tutto il territorio imperiale un modello bizantino di teatro, contrassegnato da un'effervescente spettacolarità diffusa e ricco di teatri e arene funzionanti almeno fino al VII sec. Nonostante il divieto emanato dall'imperatore Giustino (V sec.), che restringeva lo spazio d'azione dei mimi e pantomimi alle sole due città di Bisanzio e Alessandria, sotto l'impero di Giustiniano fervevano spettacoli e giochi nella capitale⁶.

Le testimonianze giunteci si allargano anche ad atti ufficiali di ecclesiastici e concilî. Si nota una differente presa di posizione, che si sostanzia non più in un divieto assoluto, quanto piuttosto in una volontà di non coinvolgimento nello spettacolo. Pare quasi che i religiosi, pur sapendo dell'esistenza dei mimi, acrobati e giullari, si limitino ad una "resistenza passiva", non frequentandone gli spettacoli, né favorendoli materialmente in alcun modo. Dal divieto totale di qualche tempo prima, ora si tenta una soluzione più pragmatica, alla luce della considerazione che comunque potere imperiale e popolo frequentavano abitualmente e apprezzavano molto gli spettacoli.

Gregorio di Tours (539-594) racconta di cortei di mimi tragici⁷. L'*Anthologia Latina* ci trasmette l'epitaffio del mimo Vitale (*Epitaphium Vitalis*), vissuto pare nel VI sec. Si tratta di un'illuminante scheggia addolorata dove si lamenta il bando dal mondo a fronte del fantastico gioco del divertimento recitativo:

Gioivo sempre. Che cosa ha infatti di utile,
se mancano le gioie, questo vago e ingannevole mondo?
Vedendomi, subito cadevano al rabbioso le furie,
al mio comparire anche il maggiore dolor si placava.
Ma non fu concesso ad uno qualunque di bruciare satireggiando,
né d'esser via trascinato dall'incerta mobilità delle cose.
La mia presenza vinceva ogni paura
ed ogni ora è trascorsa lieta con me.
Con gesti e parole, anche con tragica voce piacevo,
in mille modi rassereno i cuori tristi⁸.

Lorenzo Cicu, *Mimografi, mimi e mime nell'età imperiale*, cit., pp. 96-97. Le compagnie di mimi continuarono ad esibirsi nei teatri dell'impero bizantino almeno fino al VI secolo, quando Giovanni Lido nel *De magistratibus populi Romani* testimonia che μιμική ἢ δῆθεν μόνη σωζομένη. Pochi decenni più tardi Giustiniano II Rinotmeto, cedendo alle pressioni della Chiesa, chiuderà i teatri a tempo indeterminato. Però, certi *paignia* mimici da intermezzo continueranno almeno fino al IX secolo.

⁵ Cfr. S. Sinisi e I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2003, pp. 31 e ss.

⁶ Cuore della grande città imperiale era l'Ippodromo, grande arena capace di contenere circa 30.000 persone, aperto tutti i giorni con un programma mattutino e pomeridiano ininterrotto. Si trattava di divertimenti offerti gratuitamente al popolo secondo l'antico uso del *panem et circenses*, che il patriziato sentiva di dover elargire a vantaggio del benessere pubblico, cfr. *ivi*, pp. 35 e ss.

⁷ Gregorio, *Historiarum Libri*, dove narra la storia del matrimonio di Rigunde, figlia di Chilperico.

⁸ Cfr. A. Riese (a cura di), *Anthologia Latina*, vol. II, parte I, Lipsia, 1906, pp. 38-39.

Nel 572 l'editto del vescovo Martino di Braga avverte che nessun sacerdote o membro del clero può assistere a *spectacula* in occasione di feste o matrimoni, bensì è fatto obbligo di lasciare la sala del banchetto prima che questi abbiano inizio. Bonifacio (672-754), nelle *Epistulae*, denuncia l'incoerenza dei cristiani romani che celebravano le Calende. Nel 679 l'editto di un concilio romano, relativo alla chiesa in Inghilterra, segnalando l'attività dei bardi, proibisce a vescovi e altri religiosi di mantenere, presenziare a spettacoli musicali, o di permettere che si tengano dinanzi a loro *joci vel ludi*.

Uno dei documenti ecclesiastici più illuminanti sulla passione teatrale che perdurava nel VII secolo e sulle forme sceniche più praticate è la raccolta di divieti compresa nelle prescrizioni del Concilio Trullano dell'anno 692: *Ne cui liceat eorum, qui in sacerdotali ordine enumerantur, vel monachorum, in equorum curriculis subsistere, vel scenicos ludos sustinere [...]. Omnino prohibe haec sancta et universalis synodus eos qui dicuntur mimos, et eorum spectacula, deinde venationum quoque spectationes atque in scena saltationes fieri [...]. Saltationes et mysteria more antiquo et a vita christianorum alieno, amandamus et expellimus.*

Nell'VIII sec., l'antica nobilitazione delle tecniche di recitazione, apparentate con quelle dell'arte retorica, sembra riemergere negli scritti di Remigio d'Auxerre, il quale, pur rimanendo all'interno della contrapposizione classica fra le tecniche contenute ed eleganti dell'oratore e quelle "spregevoli" del giullare, ammette un'unità fondamentale fra la voce e il gesto: «la voce partecipa al movimento, così come il gesto è l'abito della voce». Schmitt segnala questa definizione di *gestus* come «la prima in tutta la tradizione occidentale», che accerta un'unitarietà fra la voce, le mani e il corpo di un *orator*, cui è permesso quasi di "entrare in parte" nei personaggi di cui parla. Siamo ancora lontani da una riabilitazione ideologica e morale degli istrioni, ma Remigio conferma che lentamente la concezione del teatro sta cambiando⁹.

Qualche decennio dopo, i canoni sui concili d'Africa del 773 fanno appello all'autorità politica: «Petendum ab Imperatore ut prohibeat spectacula theatrorum in diebus dominicis et aliis sanctorum festis». In realtà, la passione degli spettacoli fioriva anche presso la corte imperiale di Carlo, ove il dotto monaco Alcuino, facendosi portavoce delle preoccupazioni ecclesiastiche condannava la pratica scenica e l'assistenza e l'appoggio che, persino nelle curie vescovili, venivano offerti agli attori. Infatti, benché provenisse da una scuola, quella di York, ove erano ben noti e praticati gli esercizi sui testi della tradizione profana e classica latina, anche se con minore frequenza e autorità di quanto avveniva nell'Irlanda (pensiamo soltanto all'apertura intellettuale di un Adelmo di Malmesbury, sapiente curatore e traduttore di poeti latini, fra i quali Terenzio, che egli riteneva essere mezzo di opportuna preparazione all'intelligenza della Sacra Scrittura), scriveva, nel 797, al

⁹ Cfr. B. Filippi, *La «ragione» del gesto e l'arte della scena nel medioevo di Jean-Claude Schmitt*, in «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1992, p. 161.

vescovo Higbaldo: «Melius est pauperes edere in mensa tua quam histriones»; e ad uno scolaro, che partiva per l'Italia, ripeteva: «Melius est placere Deo quam histrionibus, pauperum habere curam quam mimorum»¹⁰.

Nel 747 l'editto del Concilio di Clovesho in Inghilterra auspica che i vescovi non permettano che i monasteri divengano ricettacolo di *artes ludica*, vale a dire quelle dei poeti, dei suonatori di *chitarra*, musicisti e buffoni. Nel 789 un editto emanato sotto Carlo Magno ammonisce che, se qualche attore indossasse abiti talari, monacali o di qualsiasi ordine ecclesiastico per fini derisori (era diffusa la pratica dei mimi di raccontare al pubblico gli scandali che si verificavano negli ambienti monastici¹¹), venga sottoposto a punizioni corporali o condannato all'esilio. I canoni del concilio di Aquisgrana nell'816, testimoniando la sopravvivenza degli spettacoli durante i banchetti, esortano i sacerdoti a fuggirne le lusinghe e le violenze¹².

Bisogna, altresì, considerare che la mobilità è un ingrediente caratteristico del comportamento del mimo. La sua mimesi fa tutt'uno con la facilità che caratterizza la varietà di spostamento degli attori: dalle piazze ai cortili, fin dal V sec., tant'è che molti autori ne denunciano l'inquinante ruscello di pantomime, recite impudiche, pazzie e orge da mercato, che scorre dentro la società. Non a caso, l'interdizione degli attori girovaghi diventa un *topos* dell'atteggiamento altomedioevale, fino a riassumersi in alcuni capitolari (Mantova, 787 e Aquisgrana, 789), assai espliciti sulla necessità della condanna: «I religiosi non permettano sia fatto in loro presenza alcun genere di spettacolo che sia rappresentato contro l'autorità dei Canonici [...]. I vescovi, gli abati e le badesse non allevino coppie di cani, né falconi, né vagabondi, né buffoni»¹³.

Abbiamo accennato al fatto che dal V sec. in poi, gli edifici teatrali conoscono una progressiva rovina¹⁴. Infatti, nelle rappresentazioni medievali, anche successive al X sec., è assente l'edificio teatrale: lo spettacolo si realizza in spazi preesistenti, che possono essere pubblici (la strada o la piazza), oppure privati (la sala patrizia o l'interno di una taverna). Scrivono la Sinisi e la Innamorati: «Ragioni molteplici concorrono a illustrare un cambiamento tanto radicale, quale la scomparsa dell'edificio teatrale. Sono ragioni in gran parte riconducibili alla crisi dell'istituzione imperiale e civile consumatasi nel corso del V secolo [...]. Gli edifici teatrali [...] non vennero più

¹⁰ E. Franceschini, *Il teatro postcarolingio*, in AA. VV., *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1955, p. 299.

¹¹ Cfr. W. de Gray Birch (a cura di), *Cartularium saxonicum*, vol. III, Londra, Whiting, 1885-1899, pp. 570 e ss.

¹² Cfr. W. Tydeman (a cura di), *The Medieval European Stage 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 24 e ss.

¹³ Cfr. M. Oldoni, *La "scena" del Medioevo*, in AA. VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino. Vol. II: La circolazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 489-535.

¹⁴ Tuttavia, un frammento di un glossario tedesco del IX sec. dell'abbazia di Werden, descrive che un teatro può essere di legno ed è un luogo in cui gli uomini recitano e fanno *spectacula*, cfr. J. Hendrik Galleé (a cura di), *Altsächsische Sprachdenkmäler*, vol. I, Leyden, Nieyemer, 1894, p. 344. Abbiamo anche la testimonianza (risalente all'810) dell'arcivescovo di Lione, Leidrado, che, deprecando la fortuna degli spettacoli, attesta la sopravvivenza dei teatri romani in Gallia.

utilizzati e furono lasciati cadere in rovina: oppure vennero recuperati, ma per essere riadattati ad altre funzioni»¹⁵.

Agostino poteva annunziare non senza soddisfazione che «quasi in tutte le città cadono i teatri [...], cadono i luoghi o le sedi nei quali si veneravano i demoni. Per quale ragione infatti cadono se non per mancanza di quelle cose per l'uso lascivo e sacrilego delle quali furono costruiti?»¹⁶. Del resto, l'edificio teatrale perde identità nella coscienza medievale non solo materialmente, ma anche concettualmente. Tant'è che, come nota efficacemente Massimo Oldoni, tracciando una sorta di ricomposizione tra il piano spettacolare e quello squisitamente drammaturgico, lasciando intuire che nell'alto medioevo si privilegiasse l'oralità alla scrittura materiale,

dalla chiesa alla cantina il Medioevo è autore e pubblico insieme, e l'autore, non a caso spesso anonimo, è uno del pubblico che ritrasmette ad altri pubblici, talvolta alfabetizzati [...] o comunque in grado sempre di comprendere messaggi orali, visivi, gestuali e, a propria volta, ritrasmetterli ancora. Insistere su questo non è mai abbastanza: serve a spezzare il perimetro della testualità a favore dell'oralità, visiva e gestuale del racconto. Al punto che tutto diventa "la scena del Medioevo" [...]. Il Medioevo è "scena", anonima o firmata, e chi vi recita è anche chi la scrive e chi vi assiste¹⁷.

Inoltre, la distruzione o l'abbandono del luogo fisico del teatro e il prevalere di una linea dottrinarica che, pur nella ferma condanna del teatro nella sua dimensione di *performance* spettacolare, nobilitava la letteratura drammatica in quanto esercizio poetico, segnarono il lento ma progressivo cambio di rotta degli atteggiamenti complessivi, attraverso il quale si giungerà, infine, agli albori dell'XI sec., alla nascita di una drammaturgia e, soprattutto, di una spettacolarità liturgiche¹⁸.

Se la storia dei teatri medievali contempla molte lacune e interrogativi irrisolvibili, anche la storia della drammaturgia presenta forti tratti di discontinuità, andando a delineare un sentiero di cui restano poche tracce. Individuare una linea di produzione drammatica precedente al XIV sec. è un'impresa ardua, poiché la storia della drammaturgia medievale precedente alla rinascita umanistica è del tutto frammentaria. Le perdite sono tendenzialmente incommensurabili, nel senso che non si può sapere quanti e quali testi drammatici siano andati perduti, e tuttavia dobbiamo assumere come dato di partenza le poche opere sopravvissute o in qualche modo ricordate. Comunque, è evidente che la produzione drammatica non subisce un'interruzione totale durante l'alto medioevo, e notizie sparse di opere drammatiche riemergono come punte di iceberg

¹⁵ S. Sinisi e I. Innamorati, *Storia del teatro*, cit., p. 33.

¹⁶ Agostino, *De consensu Evangelistarum* 1, 33.

¹⁷ M. Oldoni, *La "scena" del Medioevo*, cit., p. 491.

¹⁸ I primi tentativi di ricercare l'origine della drammaturgia medievale si sono concentrati sui riti della Chiesa latina. Invece, a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, altri studi hanno ipotizzato che il dramma medievale sia nato dalle composizioni drammatiche della liturgia latina, i cui esempi più antichi erano stati composti per arricchire poeticamente la festa di Pasqua; cfr. J. Drumb, *Drammaturgia medievale: l'origine del dramma liturgico*, in «Biblioteca teatrale», n. 6/7, 1973, pp. 1-36.

dall'incerto profilo. Scrive la Pietrini: «L'alto Medioevo conserva e tramanda frammenti di nozioni relative al teatro drammatico e al concetto di rappresentazione mediante dei personaggi [...]. Più o meno sommersi, gli elementi costitutivi del teatro riaffiorano sparsi, prima di confluire nell'ordinata codificazione rinascimentale, in cui la teoria si ricongiunge infine con la pratica spettacolare»¹⁹.

Come nota Luigi Allegri:

Da un lato, tramite la scrittura, anche la drammaturgia e dunque l'idea stessa di rappresentazione, entra in quel complesso e progressivo meccanismo di assimilazione, sia pur distorta, che la Chiesa compie sulla cultura classica, manifestandosi sia con lo studio e la conservazione dei testi di Seneca o di Terenzio, sia con la produzione di esperimenti, cui la cultura classica fornisce la forma letterario-drammaturgica e la nuova cultura, ecclesiastica o scolastica, contenuti adeguati. E dall'altro lato soprattutto la *Cena Cypriani* serve a confermarci la strategia della Chiesa nei confronti della teatralità dopo il V sec. Infatti, dopo le rigidità dottrinali dei primi moralisti, essa è infatti ormai solo rivolta ad una campagna contro l'attore e il suo ruolo sociale e antropologico, e non contro il teatro in quanto attività estetica, di cui del resto si è persa la memoria²⁰.

Nel precedente paragrafo, abbiamo già accennato alle opere risalenti al IV-V sec. Aggiungiamo che si ha notizia di una *Clytemnestra* del VI sec., oggi perduta²¹. Tuttavia, è bene sottolineare che la mancanza di un'esperienza effettiva di vita scenica non poteva non influire sull'idea stessa dei "generi" teatrali, sulle loro caratteristiche specifiche, che via via si confondono, mentre si salva soltanto il significato tematico²². Fra il VI e VII sec., un erudito come Isidoro di Siviglia, nella sua enciclopedia *Etymologiarum sive Originum libri XX*, fornisce una definizione dei generi teatrali classici come li concepiva la cultura del suo tempo: «Tragedia è un canto di fatti luttuosi, compiuti da re o principi scellerati, elevato nello stile e culminante sempre in catastrofe; commedia è il racconto, comunque fatto, di azioni di uomini privati, più dimesso nello stile e con esito sempre felice»²³. Una simile definizione indusse Ezio Franceschini a commentare:

Autori tragici son perciò, e così vengono indicati e studiati nelle scuole, il Virgilio dell'*Eneide*, Lucano, Stazio, l'Ovidio delle *Elegie*; comici, come Plauto e Terenzio, il Virgilio delle *Bucoliche* [...]. Dunque il concetto della rappresentazione nel senso classico è completamente

¹⁹ S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 88-89.

²⁰ L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 42.

²¹ Cfr. A. Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e et au XV^e siècle*, Parigi, August Durant, 1852, pp. 7 e ss.

²² L'idea medievale di commedia e di tragedia, tramandata dalla tradizione letteraria, tiene pochissimo conto della struttura formale dei generi drammatici. I pochi esempi di testi scritti prima del XII sec., e giunti fino a noi, confermano questa tendenza all'ibridazione. Abbiamo già detto del componimento intitolato *Orestis tragoedia*: si tratta di un poema di circa mille versi che racconta le vicende dell'*Oresteia*, inframmezzato da dialoghi. La mescolanza di parti narrative e dialogate non ha impedito all'autore di considerare l'opera una tragedia, soprattutto in considerazione del contenuto. Nell'immaginario letterario, sebbene il ricordo della drammaturgia antica sia evanescente e confuso, alcune figure esemplari del mito, come Edipo e Oreste, restano associate all'idea di tragedia, di cui esemplificano la tematica orribile, che tratta di incesti e parricidi, cfr. S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario*, cit., pp. 94.

²³ Isidoro di Siviglia, alludendo al fatto che molti cristiani non sottostavano all'imposizione del divieto dal frequentare gli spettacoli, scrive ancora: «Gli spettacoli, credo, sono generalmente ritenuti piaceri che non danneggiano per se stessi, bensì per quelle cose che da essi derivano».

perduto: Plauto, Terenzio, Seneca, i tre soli autori drammatici latini che sopravvivono attraverso i secoli del Medioevo, sono autori che si leggono, come Virgilio, come Ovidio, come Orazio, e che non hanno più nulla a che vedere con il teatro²⁴.

È possibile chiamare teatro questo tipo di composizioni poetiche? A giudicare dal ruolo che Rabano Mauro (780-856), il maggiore enciclopedista dell'età carolingia, assegna al teatro, dovremmo pensare di no: «Il teatro, che comprende la scena, ha l'aspetto di un semicerchio, dove stanno coloro che guardano [...]. Il teatro prende nome dallo spettacolo [...]. Cioè, il teatro è postribolo, perché dopo che vi sono avvenuti gli spettacoli, là si espongono le meretrici [...]. Tuttavia, inteso in senso mistico, il teatro può significare il mondo presente»²⁵.

Sul versante drammaturgico, attraverso qualche traccia salvatasi all'oblio, possiamo delineare la sopravvivenza di qualche "genere" teatrale. Secondo alcuni studiosi di testi latini medioevali, il mimo conviviale era tuttora praticato presso le corti, in occasioni di feste e banchetti nuziali e persino, con fini celebrativi, nelle cerimonie funebri. Ideato su temi classici, o ispirato a fatti politici e culturali del tempo, era interpretato da mimi con grande successo, nonostante i reiterati divieti ufficiali della Chiesa²⁶. Dopo le condanne dei Padri nei confronti degli spettacoli osceni e cruenti del circo e dell'anfiteatro, riferite alla vita pubblica nel territorio dell'impero romano sotto la giurisdizione religiosa della nuova Chiesa cristiana, gli ammonimenti, le esortazioni, le condanne recise si rinnovano, nei secoli successivi, nei confronti degli spettacoli popolari, temibili occasioni d'evasione e di licenza, pericolose per la vita spirituale della comunità cristiana.

Il mimo conviviale è forse l'unica forma di spettacolo basato su un componimento scritto che sopravvisse durante l'alto medioevo²⁷. Di questo "genere" si conoscono due esempi significativi, dei quali il primo si presenta formalmente come un'elegia dialogata, *In laudem gloriosissimi Pippini regis*, ed è opera di un poeta dell'età carolina, vissuto nella prima metà del IX sec., Ermoldo Nigello. Questi, esiliato da Lodovico il Pio perché insinuava spiriti di rivolta nel figlio Pipino, di cui il poeta era forse cancelliere, dal suo esilio di Strasburgo manda al suo protettore una egloga per impetrare il ritorno²⁸.

L'altro e più noto mimo conviviale è la cosiddetta *Cena Cypriani*, dal nome del suo primo autore, probabilmente un docente assai colto, nutrito di cultura orientale e di Sacra Scrittura, presumibilmente vissuto nel III sec. (sicuramente non si tratta del vescovo cartaginese cui è attribuito nella dedica e che abbiamo detto essere stato un severo censore dell'attività degli attori),

²⁴ E. Franceschini, *Teatro latino medioevale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, pp. 13-14.

²⁵ Rabano Mauro, *De Universo*, 20, 36. Lo stesso autore afferma che è spettacolo tutto ciò che inclina al piacere, perfino allo scandalo (ivi, 20, 16).

²⁶ Cfr. F. Ermini in *Medio Evo latino. Studi e ricerche*, Modena, Società tipografica modenese, 1938, pp. 150 e ss.

²⁷ Cfr. S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario*, cit., pp. 92 e ss.

²⁸ Cfr. F. Doglio, *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli tra il X e il XVIII secolo*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1990, pp. 25 e ss.

opera di assai complessa struttura. Questo mimo conviviale narra il banchetto preparato dal re d'oriente Gioele, il quale, all'atto di celebrare le proprie nozze in Cana, invita al banchetto personaggi che appartengono alle storie del Vecchio e Nuovo Testamento.

Scriva il Viscardi:

Il testo letterario della *Cena* di Giovanni è dunque, in sostanza, un libretto di grande azione coreografica: una stucchevole elencazione di personaggi interrotta da brani che sono come le didascalie dei singoli quadri. L'attore principale avrà declamato i versicoli del testo; ma l'azione doveva essere realizzata da un cospicuo numero d'interpreti che rendevano mimicamente le varie scene suggerite dal testo. Insomma, la *Cena* dell'Immonide è una *fabula saltata*, uno specchio sfarzoso che poteva essere inscenato solo in una corte ricca che disponesse di molti uomini e di un guardaroba molto fornito. Monumento, dunque, prezioso, la *Cena*: che documenta la presenza di mimi professionisti nel mondo clericale, che pur giulleria e istrionismo severamente condannava ed è interessante specialmente perché testimonia che un attore romano della fine del IX secolo è in grado di recitare un testo latino²⁹.

Della *Cena* sono noti almeno due rimaneggiamenti. Nell'855 Rabano Mauro rielabora il testo (indicandolo, nella *Dedica* a Lotario, come idoneo per la lettura e certo anche per la declamazione), che giunge, per una terza e più nota redazione, al diacono romano Giovanni Immonide. Nell'876 Giovanni compone una *Cena* in 360 versi trocaici ritmici e la dedica al papa Giovanni VIII suggerendo nel *Prologo* due sedi per l'allestimento scenico: il prato prospiciente il palazzo del Laterano, oppure uno dei grandiosi banchetti organizzati dall'imperatore Carlo il Calvo presso la sua corte. L'elemento grottesco della *Cena* pseudo-ciprianea è dato dal fatto che sul prato del Laterano si svolgeva con grande partecipazione popolare la festa della Cornomannia, nel giorno del sabato *in albis*³⁰.

Conosciamo anche il nome «del mimo professionista che ha sostenuto la parte del protagonista, l'orientale Re Gioele, che celebrando le sue nozze in Cana, invita un gran numero di personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento»: si tratta dell'anziano attore Crescenzio (*scurra Crescentius*).³¹

²⁹ Cfr. A. Viscardi, *Origini della tradizione letteraria italiana*, Roma, Studium, 1959, pp. 53 e ss.

³⁰ Sullo svolgimento della festa della Cornomannia, il De Bartholomeis ha fornito ampia documentazione, nella quale sono descritte appunto l'usanza di far passare il priore con in testa le corna tra i canti di derisione degli scolari, le scene comiche che gli arcipreti fanno eseguire ai propri chierici, la prova cui ciascuno dei diciotto arcipreti deve sottoporsi e che consiste nel cavalcare un asino all'incontrario, l'offerta di ghirlande al papa e la liberazione di una volpe che semina trambusto, la visita che i preti fanno casa per casa spargendo acqua benedetta e mettendo fronde di lauro sul fuoco. Un contesto in cui è riconoscibilissima la matrice pagana, non dissimile da quella che presiede alle festività delle *Libertates Decembris*, in cui convivono ritualità pagane e devozioni cristiane, all'interno stesso dei luoghi religiosi, cfr. Vincenzo De Bartholomeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924, pp. 192-196. Il presunto svolgimento di una rappresentazione della *Cena Cypriani* nell'ambito della Cornomannia è utile per comprendere il concetto di "teatralità diffusa", attraverso la quale si estrinsecano i modi dello spettacolo altomedievale. La teatralità diffusa è, sì, costituita dall'attività dell'innomerevole schiera di professionisti dell'intrattenimento, ma lo è anche nell'ambito della "festa", che accanto alla componente cerimoniale comprende la dimensione paraspettacolare (quest'ultima quasi sempre vettore di un ordine di valori "alternativi": eversivo rispetto alle gerarchie ecclesiastiche e non, materialista perché centrato sul corpo, parodistico perché basato sul programmatico abbassamento del tono spirituale e serio della cultura dominante).

³¹ A. Viscardi, *Origini*, cit., p. 54. L'indicazione come interprete di uno *scurra*, cioè di un attore professionista, anticipa di qualche secolo quella pratica che poi sarà costante, di utilizzazione strumentale dei giullari – che pure

Un altro dei “generi” tipici della tradizione culturale delle *scholae* ecclesiastiche è la “disputa”, la discussione su tema dato. Il più antico esempio del genere a noi pervenuto, che abbia caratteri di testo drammatico, risale al VII sec., secondo la tesi del suo scopritore, il francese Charles Magnin³². Si tratta di una contesa (*altercatio*) fra *Terenzio e il suo critico (Vetus poeta et delusor)*. Sanesi sostiene che si tratta di un’esercitazione retorica, opera di un *clericus* che, infastidito dalla lettura di Terenzio, sfoga il suo malumore in un breve componimento dialogico rappresentando se stesso nel “delusor”, ossia “canzonatore”³³. Franceschini è invece favorevole a considerarlo scritto per la rappresentazione. Infatti, il testo è ricco di movimento: dapprima il critico è mescolato nel pubblico e prega il “vecchio poeta” di smetterla con le sue ridicole favole, poi Terenzio, spazientito, sfida il critico a salire sul palco, questi accetta e allora nasce uno scontro verbale vivace che sta per degenerare in rissa fisica, ma il testo manca del finale (formalmente il dialogo è metrico, di sei distici e cinquantacinque esametri)³⁴.

Tuttavia, l’importanza del testo pervenutoci risiede nelle indicazioni relative alla rappresentazione di una non meglio precisata commedia di Terenzio da parte di vari attori con movimenti e gesti. La violenta disputa poetica, come abbiamo detto, si svolge fra il personaggio della *persona delusoris*, che schernisce Terenzio rinfacciandogli il fatto che le sue commedie non sono più di moda, e il personaggio stesso di Terenzio, il quale, all’udire questi insulti, si fa avanti (*exit foras audiens haec*), si difende, e a sua volta minaccia l’avversario. Il *delusor*, sentendolo parlare, si presenta immediatamente di fronte a Terenzio (*ecce... praesentatur*), ripetendo sfacciatamente imperterrito le sue accuse. Più avanti nel testo gli sono attribuiti due *a parte (persona secum)*, utilizzati con abilità drammatica. La disputa sembra concepita come prologo alla messa in scena di una commedia di Terenzio: negli ultimi versi (come accennato malauguratamente frammentari), Terenzio promette di raccogliere la sfida del giovane; il che doveva probabilmente avvenire con la presentazione di un suo lavoro a titolo d’esempio³⁵.

Completamente privi di ambiente, di “scena”, strutturati sul modello del “contrasto” di età tardo-antica e carolingia, abbiamo testi dal semplice carattere d’esercizio recitativo a due voci prive di gestualità, ovvero di canovaccio poetico a due voci del tutto non-teatrale sul quale provare ogni possibilità d’azione scenica e mimica. Il *Contrasto della rosa e del giglio* di Sedulio Scoto³⁶, e il

ideologicamente sono condannati – come supporto, in certi casi, alla politica culturale della Chiesa, cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 256 e ss.

³² Cfr. C. Magnin, *Fragment inédit d’un comique du VIIIe siècle*, in «Bibliothèque de l’École des Chartes», n. 1, 1839, pp. 517-534.

³³ Cfr. I. Sanesi, *La commedia*, vol. 1, Milano, Vallardi, 1954.

³⁴ Cfr. E. Franceschini, *Teatro latino medioevale*, cit., pp. 38-43.

³⁵ Sulla pratica di leggere le opere di Terenzio durante il Medioevo (soprattutto dal punto di vista della trasmissione), cfr. C. Villa, *La «Lectura Terentii»*, vol. 1, Padova, Antenore, 1984.

³⁶ Sedulio è ricordato da Carla Bino quale autore del *Carmen Paschale*, uno dei primi componimenti poetici sulla vita di Cristo, rielaborata secondo il modello dell’epica virgiliana. In esso si esalta la passione come gloria del Dio vivente e la

Conflitto della primavera e dell'inverno di Alcuino da York sono alcuni esempi di un “teatro senza palcoscenico”. Allargando la nozione di questa teatrabilità alla recita, possiamo tuttavia giustificare opere di questo tipo che hanno i loro manifesti più riusciti nei *Gesta Apollonii* e nella scrittura di Purcardo di Riechenau, i *Gesta Witigowonis abbatis*. La tenzone poetica tra Saxo e Strabo nei *Gesta Apollonii* fa il paio con lo scambio di battute tra Purcardo e la personificazione del monastero nelle parole della sua interlocutrice Augia. Ma mentre Strabo, nel pretesto dialogico, è in realtà un narratore di vicende che devono la loro fonte ad un impianto assai sensibile ai modelli classici, nella struttura del “teatro” di Purcardo il bisticcio tra i due personaggi intorno al ruolo del monastero e alla figura dell’abate Vitigovone crea una vivacità alla quale, per essere pienamente teatrale, manca, purtroppo, quella capacità di “scena” che descrive un ambiente entro cui far muovere i “caratteri”³⁷. Oltre le “dispute”, i “contrastisti”, e i “mimi conviviali”, il catalogo dei generi dello spettacolo dell’alto medioevo potrebbe continuare con le *fabulae funeraticiae*. Scrive Franceschini che

nella *Ecloga duarum sanctimonialium* di Pascasio Radberto (morto dopo l’856), due monache, Galatea e Fillide (nomi invero poco monastici, ma legati a tutta una tradizione letteraria), piangono la morte dell’abate di Corbie, Adalardo [...], mentre il *Dialogo di Agio per la morte di Hathumoda* (badessa di Gandersheim), morte avvenuta nell’874, sarebbe il testo di una rappresentazione drammatica realmente avvenuta, con vera e propria azione scenica durante i funerali, poi riveduta, arricchita di citazioni bibliche e ridotta alla forma poetica attuale³⁸.

Secondo la tesi dell’Ermini, in particolari circostanze, come per la sepoltura della badessa del monastero di Gandersheim si poteva allestire una rappresentazione:

Agio ha pensato e forse scritto il suo compianto e le suore, che dovevano dialogare con lui, hanno appunto con lui concordato prima le *responsiones*; giunto poi il momento dei funerali, egli ha declamato e le suore hanno risposto in presenza di numerosi accorsi alle esequie, seguendo in tutto il costume usato ne’ funerali di Radeconda e descritto da Gregorio di Tours. Si può in conclusione ritenere che il *Dialogus* sia il testo di una vera rappresentazione funebre, che ebbe così felice successo da indurre le suore a chiederne al poeta il manoscritto originale, che, questi, con gusto d’artista verseggiò, corresse ed ampliò³⁹.

David Dumville riferisce di una performance cantata, *Harrowing of hell*, relativa alla liberazione del giusto dall’inferno, risalente all’800 circa⁴⁰. Come scrive Tydemann:

croce come trofeo manifesto della vittoria sulla morte. Si compone di cinque libri in esametri, basati su una visione armonica dei quattro vangeli canonici, cfr. Carla Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del “teatro della misericordia” nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 35 e ss.

³⁷ Cfr. M. Oldoni, *La “scena” del Medioevo*, cit., pp. 525 e ss.

³⁸ E. Franceschini, *Teatro postcarolingio*, cit., pp. 301 e ss. Sul *Dialogo di Agio*, cfr. anche l’ampio commento in F. Ermini, *Medio Evo latino. Studi e ricerche*, cit., pp. 151-160.

³⁹ Se le monache che piangono la morte di Radeconda sono un classico esempio di coro altomedievale, in cui un insieme organizza un *planctus* [...], il succedersi delle battute allegoriche nell’*Ecbasis cuiusdam captivi* scinde l’unità del collettivo nei segmenti delle varie maschere parlanti degli animali. Nelle *fabulae funeraticiae* il binomio dei due interpreti separa un recitato che procede per argomenti, cfr. M. Oldoni, *La “scena” del Medioevo*, cit., pp. 538 e ss.

⁴⁰ Cfr. D. Dumville, *Liturgical Drama and Panegyric Responsory from the Eighth century*, in «Journal of Theological Studies», n. 23, 1972, pp. 374-406. Invece, un dialogo anglosassone di Giuseppe e Maria, relativo alla reazione di

The “Harrowing” seems to have formed part of a group of texts organised under the direction of Bishop Aethiuald, former abbot of Melrose [...]. It consists of alternating sections of narration, and speech in role. The narrative sections, shifting between past and present tenses and written unlike the rest in red ink, may have been sung by a soloist, or are perhaps stage directions in the modern sense. The speech in role was more certainly sung by a choir of the “ancient just” (*antique just*) and by soloists representing Adam and Eve, bound in and the released from Hell. We seem to be dealing with a liturgical performance of dramatic conception which predates by two centuries the Winchester *Visitatio sepulcri*⁴¹.

Tuttavia, altri studiosi invocano maggiore cautela, decidendo per una destinazione alla sola lettura privata del testo⁴².

Anche dall’Oriente bizantino e ortodosso provengono due presunti drammi. Del primo ci fornisce notizia Eustacchio, che lo attribuisce a Giovanni Damasceno (morto nel 749 d.C.), allorché scrive:

Non solo ha lasciato pagine poetiche, ma scrisse anche drammi. Lo sappiamo per conoscenza diretta, avendone letto uno, scritto sulle virtù della benedetta e casta Susanna. Il dramma è interamente in stile euripideo. Susanna fa la sua genealogia e lamenta di aver subito violenze nel giardino. Poi, dopo aver comparato questo posto al giardino in cui la prima madre [Eva] fu ingannata dal diavolo, dolcemente dice che “Il serpente, l’architetto di ogni male, mi è stato mandato per far di me una seconda Eva”⁴³.

Del secondo, un più oscuro riferimento è rintracciabile in uno scritto di Liutprando da Cremona, che riferisce la data del «20 di luglio, il giorno in cui i Greci celebrano l’assunzione del profeta Elia con *ludis saenicis*»⁴⁴. È impossibile stabilire cosa comporti quel “*ludis scaenicis*”: si è trattato di un dramma liturgico o di una sarcastica metafora per definire le funzioni della chiesa d’Oriente?

Alcuni studiosi, tra i quali il Sathas e il Krumbacher, erano fermamente convinti dell’esistenza di una drammaturgia liturgica, che si era affermata nella chiesa greca⁴⁵. Di drammi cristiani, o meglio di dialoghi drammatici cristiani, tra i quali figura come precursore la Ἐξάγωγὴ di Ezechiele (per taluni vissuto nel II sec.), del quale abbiamo consistenti lacerti, per costoro si può parlare dopo l’inizio del IV sec. Per esempio, Metodio viene nominato come compositore di dialoghi nei quali combatteva gli gnostici. Secondo il Sathas, questi dialoghi erano composti per la scena, dal momento che i personaggi che agiscono in essi si rivolgono costantemente all’auditorio.

Giuseppe al quale Maria annuncia di essere incinta per opera dello Spirito Santo, pur nella fortemente drammatica concezione e struttura, non è testo teatrale, cfr. Jackson J. Campbell (a cura di), *The Advent Lyrics of Exeter Book*, Princeton, Princeton University Press, 1959, pp. 58-61.

⁴¹ W. Tydeman (a cura di), *The Medieval European Stage*, cit., p. 38.

⁴² Cfr. P. Dronke (a cura di), *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁴³ Eustacchio, *Interpretatio Hymni Pentecostalis Damasceni*, in *Patrologia Graeca*, vol. 136, colonne 507-8. Il riferimento a Damasceno quale autore del dramma *Susanna* è ripetuto da Eustacchio in *Commentarius de Dionysi Periegetes*.

⁴⁴ Liutprando da Cremona, *Relatio de Legatione Constantinoplia*, in S. Baud-Bovey, *Sur un “Sacrifice d’Abraham de Romanos”*, in «Byzantion», n. 13, 1938, pp. 321-334.

⁴⁵ Cfr. C. N. Sathas, *Historical essay on the theatre and music of the Byzantines*, Venezia, 1878; K. Krumbacher, *Byzantinische Litteraturgeschichte*, Monaco, Saur, 1897.

Ugualmente del poema di Ario, *Θάλεια*, quasi interamente perduto, si sa che fosse precisamente una specie di dramma liturgico, in contrapposizione al teatro pagano. La popolarità dell'opera del grande eretico, non passò inavvertita agli ortodossi, che, per attaccare gli ariani con le stesse loro armi, composero un *Ἀντιθάλεια*, di cui disgraziatamente nulla ci è noto. Dialoghi drammatici, come quelli del patriarca Proclo (V sec.), provano che il gusto per la forma drammatica non era andato perduto. Sotto l'imperatore Maurizio si parla di un mistero pantomimico che Teofilatto Simokattes chiama ora *θεανδρικὸν μυστήριον* ed ora *θεανδρική πανδαισία*. Nell'VIII sec. gli iconoclasti favorirono le rappresentazioni teatrali, e pare che, proprio per opporsi loro, Giovanni Damasceno scrivesse la citata *Susanna*. Altresì, Stefano Sabaita deve avere scritto verso il 790, un dramma dal titolo *Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ*.

Dal canto suo l'Augusti aveva richiamato l'attenzione sul carattere drammatico delle omelie attribuite ad Eusebio Emeseno, anzi era arrivato sino ad intravedervi un tentativo di una trilogia sacra, ispirata, per la sua idea generale, al tipo delle classiche trilogie del teatro greco⁴⁶. Del *Χριστὸς πάσχων*, l'unico dramma che ci sia pervenuto intero di questa ibrida letteratura cristiano-ellenica, diremo solo che è un paziente mosaico di versi di Eschilo, Lycofrone, Euripide ed altri tragici. Ma sia che esso debba attribuirsi ad Apollinare, sia che risulti dalla sovrapposizione di più drammi dello stesso argomento sul presunto dramma originario compilato da Gregorio di Nazianzo, sia, come crede oggi la grande maggioranza degli studiosi, che debba considerarsi come un centone scolastico non anteriore all'XI sec., esso non fu mai fatto né per la Chiesa, né per il teatro, e non ha nulla che fare con le rappresentazioni sacre medioevali, né con i drammi liturgici⁴⁷.

Rispetto a questi brandelli drammaturgici, la domanda più immediata che s'affaccia alla mente è: furono scritti per essere letti al pari delle opere dei primi secoli, o furono effettivamente oggetto di rappresentazione? A giudicare dalle notizie relative alla *Cena Cypriani*, che ci informano delle probabili sedi di allestimento (che, in ogni caso non saranno state gli antichi teatri, che, come abbiamo detto, erano caduti in rovina e dismessi), nonché del nome dell'attore che avrebbe interpretato il testo, dobbiamo propendere per la seconda ipotesi. Tuttavia, è bene precisare che, pur volendo credere ad una destinazione scenica di queste opere, bisogna però precisarne i modi in cui avvennero le rappresentazioni, modi affatto diversi da quelli dell'antichità greco-romana.

Abbiamo detto che durante i secoli dell'altomedioevo, la scena venne dominata dai mimi o giullari, portatori di una spettacolarità corporea, che aveva sensibilmente spostato l'asse estetico teatrale,

⁴⁶ Cfr. C. G. Augusti, *Introduzione*, in Eusebio, *Opuscula graeca*, Elberfeld, 1829.

⁴⁷ Sulla questione del dramma liturgico bizantino, cfr. G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX*, Grottaferrata (RM), Tipografia Italo-Orientale "S. Nilo", 1912, che demolisce le tesi del Sathas, limitando il contenuto drammatico, che comunque non aveva alcun carattere teatrale un po' alla maniera del *Ludus* di Ausonio, ma soltanto un'impostazione dialogica, ad uno sparuto gruppo di omelie e sermoni di argomento liturgico e biblico.

virando verso esibizioni in cui la facevano da padrone nudità, giocoleria, virtuosismi acrobatici, imitazioni goliardiche. Ma anche recitazione di brevi sketch per lo più di tono parodico-satirico. Non a caso, l'epitaffio di Vitale, cui abbiamo accennato, ci fa sapere che costui agiva con "gesti e parole", e che trovava apprezzamento anche recitando con "voce tragica". Inoltre, precisa che la sua tecnica era tale per cui il pubblico credeva che con una sola bocca molti parlassero. Perciò, è lecito supporre che i mimi e i giullari non usassero solo il corpo, ma anche la voce e la parola. E proprio uno *scurra*, cioè un vituperatissimo giullare di professione, ci viene segnalato come interprete della *Cena Cypriani*.

Ma vi è un altro dato da tenere in considerazione. Quando Isidoro definì tragedia e commedia, diede anche una definizione di istrione. Egli intendeva descrivere le rappresentazioni antiche, ma lo fece non senza mutuare quella che doveva essere la prassi scenica in voga ai tempi suoi. Tant'è che, fraintendendo completamente quelli che erano i modi recitativi antichi, di fatto egli finì per descriverci come si stava in scena ai suoi tempi, durante i quali completamente scissa era la stretta connessione fra voce e gesto, attribuendo separatamente ai *poetae comoedi et tragoedi* la recitazione cantata del testo, e agli *histriones et mimi* la danza e la gesticca:

La scena era il luogo inferiore del teatro, costruita in forma di casa con un pulpito che era chiamato orchestra, dove cantano i comici e i tragici e ballavano gli istrioni e i mimi [...]. 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 corpo⁴⁸.

In altre parole, vi è un poeta che declama le battute che ha precedentemente composto e scritto, e un mimo (ma sarebbe, a tal proposito, più giusto chiamarlo pantomimo), che assume sulla scena le pose e compie i movimenti che quelle battute dicono. Scrive Pittaluga: «Isidoro parlava di tragedia e di commedia, ma pensava al pantomimo»⁴⁹.

Lo studioso genovese esplicita ancora meglio:

Quanto questo tentativo di ricostruzione del teatro e dei modi di recitazione antichi sia *contemporaneo* [...] e rispecchi quindi il modo tardomedievale di concepire lo spettacolo teatrale [...]; 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 [...] 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

⁴⁸ Isidoro, *Etymologiae* XVIII, 43-44, 49.

⁴⁹ S. Pittaluga, *Introduzione*, in Id., *La scena interdotta*, Napoli, Liguori, 2002, p. 3. Inoltre, è bene avvertire che il modello teorico di teatro immaginato da Isidoro, rimarrà sostanzialmente immutato nelle definizioni dei grammatici del Medioevo. Infatti, nell'XI secolo, il lessicografo Papia derivava alla lettera da Isidoro la medesima definizione di *histriones*, a dimostrazione del fatto che la percezione del fatto teatrale non era granché mutata nel corso di quattro secoli. Di tenore diverso è il lemma *histrion* contenuto nel *Catholicon*, composto nel XIII secolo da Giovanni Balbi, cfr. S. Pittaluga, *Voce e gesto nel teatro medievale*, in Id., *La scena interdotta*, cit., pp. 75 e ss.

leggendo a voce alta, ci sia la pratica della “tradizione attorale incarnata dai giullari”, al cui agire la cultura medievale ha sempre negato la parola, per condannarne (o al limite sopportarne) le *gesticulationes*⁵⁰.

Similmente all’Allegri⁵¹, siamo persuasi che la definizione di Isidoro descriva una prassi a lui contemporanea (definizione che oltretutto si mantiene praticamente inalterata per almeno quattro secoli), il che è confermato anche da un altro aspetto. Infatti, la distinzione dei ruoli scenici (poeta-declamatore e mimo-interprete) corrispondeva fedelmente ad una distinzione dei ruoli sociali e morali operata dalla cultura medievale: al poeta andava riconosciuta la dignità del letterato e aveva quindi la possibilità di declamare a voce i propri versi; all’istrione, sul quale gravava il disprezzo delle gerarchie clericali e civili, non era data possibilità di parola (che, a giudizio dei sapienti, avrebbe usato nello stesso sconveniente modo nel quale utilizzava il suo corpo), e pertanto doveva rimanere in silenzio e impegnare soltanto movimento e gesti. Ragion per cui, anche nelle rappresentazioni i ruoli dovevano essere tenuti ben distinti.

Se combiniamo le varie notizie, è possibile ipotizzare, con buona dose di sicurezza, che almeno alcuni dei testi sopravvissuti fino a noi (e probabilmente conservati in codici proprio per dar loro una superiore dignità letteraria al di là della “popolare” rappresentazione su una scena), vennero realizzati nel modo descritto da Isidoro. Il poeta declamava le battute e il mimo silenziosamente descriveva con gesti le parole recitate dal poeta, secondo quella rigida separazione tra gesto e voce: Giovanni Immonide, quindi, avrà letto (o recitato) i 360 trocaici ritmici della sua riscrittura della *Cena*, mentre Crescenzo mimava quelle battute sulla scena; Agio avrà letto i lacrimevoli versi del suo compianto per Hathumoda, mentre una o più consorelle ne mimavano i gesti; l’anonimo autore dell’*altercatio* ne avrà letto le battute mentre un *histrion* mimava ora i gesti di Terenzio ora quelli del suo *delusor*.

Tiriamo le somme: se tra il II e il IV sec. la posizione della Chiesa si era attestata su una intransigenza estremamente ostinata verso lo spettacolo teatrale, dopo il V sec., pur permanendo un rigido divieto imposto alle folle cristiane di non frequentare i *ludi*, la presa d’atto che il divieto veniva malvolentieri e scarsamente osservato favorì un mutamento di atteggiamento. Infatti, canoni conciliari e testimonianze paiono concordare sulla necessità che i religiosi non frequentino o sostengano gli spettacoli. Inoltre, si verifica un’apertura verso la dimensione letteraria e drammaturgica del fatto teatrale. Infatti, il lascito dell’alto medioevo, per quanto risicato, è significativo del fatto che si continuasse a scrivere drammi. Tuttavia, se da un lato la teatralità diffusa segna la ripresa di una spettacolarità fondata, oltre che sulla corporeità e l’abilità mimetica, anche su testi preconfezionati (quale sembra essere la *Cena Cypriani*, nella duplice versione di

⁵⁰ Ivi, pp. 77-78

⁵¹ Cfr. Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 174 e ss.

Rabano e di Immonide), dall'altro, sembra completamente smarrita l'antica distinzione in generi. Infine, il teatro, nella sua più ampia accezione, non si svolge più nelle sedi consuete, che anzi vengono completamente abbandonate, ma ogni luogo può diventare idoneo per un'esibizione estemporanea o preconfezionata che sia. Di conseguenza, essendosi concentrata presso i monasteri, e in particolare quelli benedettini, la gran mole di codici e scritti dell'antichità (la vita culturale riparte proprio dal monachesimo), e sdoganata l'idea che "teatro" può essere ovunque, la ripresa di un teatro drammaturgicamente costruito (anche, ma non solo, sulla scorta dello studio dei classici sopravvissuti all'oblio, e sull'ibridazione di essi con testi ed insegnamenti della morale cristiana), riparte proprio dai monasteri⁵².

Infatti, dobbiamo registrare almeno tre esperienze quasi coeve, per quanto assolutamente diverse tra loro: 1) presso il monastero di San Gallo un quartetto di monaci musicisti (Notker, Hartmann, Ratperto e Tutilone) sviluppa le variazioni dei testi liturgici dette "tropi", che aprono la via alla creazione di testi e di melodie originali – è infatti nella lettera premessa al suo *Libro delle Sequenze* che Notker "il Balbo" descrive l'inizio della sperimentazione dei "tropi", il cui primissimo esempio è il celeberrimo *Quem Quaeritis?*, declamato durante l'Ufficio notturno della Pasqua; 2) nelle chiese benedettine, e poi anche nelle chiese officiate dal clero secolare, si eseguono sempre più spesso liturgie drammatiche, che, dal ciclo pasquale, si estendono ai diversi momenti caratteristici dell'anno liturgico, sceneggiando episodi neotestamentari riferiti alle principali ricorrenze – Ethelwold descrive nella *Regularis concordia* (954) lo sviluppo dell'Ufficio drammatico della *Visitatio Sepulchri*, secondo la realizzazione di Fleury sur Loire; 3) presso il monastero sassone di Gandersheim fiorisce l'opera poetica della canonichessa Rosvita, autrice di sei dialoghi drammatici, che si pongono quale punto conclusivo e culminante dell'intera opera di risignificazione culturale in chiave cristiana del mondo occidentale, della quale abbiamo fin qui tracciato le linee.

⁵² Scrive Doglio: «Questo processo evolutivo, dal rito allo spettacolo [...], si sviluppa nelle chiese dei padri benedettini [...]. Durante la Settimana Santa [...] la Passione [...] veniva cantata a più voci da questi monaci [...]. Come nella struttura del ditirambo greco, con l'andare del tempo, emerse il corifeo che cominciò a dialogare con il coro, e poi da questo coro furono espressi [...] i personaggi della originaria tragedia, così questa lettura del *Passio* [...] mano a mano si personalizza, facendo uscire dal coro i vari personaggi che [...] diventano personificazioni dei protagonisti di questa storia sacra, della grande epopea religiosa della Passione di Cristo», F. Doglio, *Il teatro medievale*, in Id., *Il teatro scomparso*, cit., pp. 26-27. Sul punto, si veda anche il riferimento citato in nota 18.