

LICEO
MARCANTONIO FLAMINIO
VITTORIO VENETO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI UDINE
Dipartimento di Glottologia e Filologia Classica

LA PAROLA NELLA CITTÀ

Studi sulla ricezione del teatro antico

*Atti del convegno di Vittorio Veneto
24-25 novembre 1995*

a cura di
ALBERTO CAMEROTTO e RENATO ONIGA



FORUM

EUGENIO BURGIO

I CHIERICI E IL *NEGOTIUM* DEL DIAVOLO

Qualche appunto sullo statuto antropologico del teatro
nella cultura del Medioevo occidentale

È possibile fissare una volta per tutte gli atti di nascita e di morte delle vicende storiche, degli episodi culturali? No, naturalmente; la *correctness* storiografica diffida chiunque dal nominarsi ufficiale anagrafico degli eventi, soprattutto se di lunga durata, complessi per contenuti e non privi di contraddizioni; e non c'è dubbio che quella variegata fenomenologia che chiameremo, con etichetta onnicomprensiva, "teatro medievale" rientra nel numero degli oggetti per i quali è opportuno evitare limiti temporali irrigiditi in date precise. Ma si sa, gli atti anagrafici ("il teatro medievale è spirato oggi, addì...") sono, proprio per la loro arbitrarietà, non privi di un certo fascino; e insomma, se proprio se ne volesse stilare uno, mi sembra che un avvenimento si imponga su tutti, per l'aura simbolica che ne emana.

Il 3 marzo 1585 andava in scena, davanti al pubblico vicentino del Teatro Olimpico, l'*Edipo re* di Sofocle: in assoluto la prima traduzione in una lingua europea moderna di un capolavoro del genere tragico, giunto a rappresentazione dopo oltre un secolo di lavoro umanistico, erudito e creativo, sul teatro antico (si pensi alle commedie di Ludovico Ariosto, alla produzione in volgare scaturita dal geniale equivoco interpretativo sulle "regole" del teatro tragico secondo la *Poetica* aristotelica); e, perseverando nella deriva del simbolico, non potremmo man-

care di notare come la Modernità – non poco influenzata dal certificato di eccellenza a buon diritto controfirmato da Aristotele per la fatica sofoclea – inauguri la sua nuova stagione teatrale celebrando un Eroe le cui pulsioni sono state assunte, almeno da un secolo a questa parte, a divisa del nostro immaginario.

È un'ovvietà dirlo: quando noi Moderni pensiamo a commedia e a tragedia, pensiamo di fatto a forme drammatiche che ripetono quelle antiche, o che da quelle antiche si distaccano, polemicamente e programmaticamente. Lo sapeva bene Alessandro Manzoni, che scontò il tentativo di liberarsi di Aristotele in nome del Vero con la sostanziale irrepresentabilità delle sue tragedie. Lo sa bene anche il cinema: il *páthos* del melodramma coniugale in cui si dibattono Elizabeth Taylor e Paul Newman in *La gatta sul tetto che scotta* (1958) non impedisce di riconoscere l'impianto essenzialmente aristotelico dell'intrigo (mutuato dall'omonimo dramma di Tennessee Williams, 1955), con tanto di antefatti e di unità di tempo eccetera; e uno dei prossimi successi della stagione che si è appena aperta, l'iberostatunitense *Two Much* diretto da Fernando Trueba, si annuncia impostato sull'immortale congegno degli equivoci scatenati da una coppia di gemelli, secondo le modalità così brillantemente illustrate ieri da Renato Oniga...

Da diligenti Nani sulle spalle dei Giganti, noi Moderni spesso pensiamo al teatro, e godiamo del teatro, secondo i termini fissati dal canone classico. Il fatto è che questi termini furono del tutto estranei all'orizzonte d'attesa dello spettatore medievale – il quale non solo non conobbe opere teatrali ereditate dall'Antichità, ma quando parlava di "tragedia" e di "commedia" pensava *esclusivamente a intrecci narrativi* caratterizzati da un finale negativo o positivo (si pensi per tutti all'antonomastico capolavoro dantesco), e non a testi destinati alla scena. È chiaro che lo slittamento semantico dipende dal mutamento dell'architettura concettuale che regge l'immagine del mondo dei Medievali rispetto a quella degli Antichi; come spiegò Hegel nell'*Estetica*, la nozione (e il senso) classica del Tragico è estranea al Medioevo perché il Medioevo non ammette la possibilità che un protagonista sia dibattuto tra due fasci di forze trascendenti di pari valore. Dio è uno, e infatti Tristano o Faust sono personaggi "tragici" solo se guardati attraverso lenti

laiche: per uno sguardo religioso essi sono solo individui che hanno scelto il Demonio, indeboliti da una scelta che li perde senza nobilitarli. E però il Medioevo occidentale conobbe una ricca produzione, in latino e nei volgari nazionali, di testi destinati alla recitazione nei momenti di festività collettiva – testi che, esattamente come il *corpus* teatrale greco-latino, mettevano in scena il sistema di valori, i miti fondativi del proprio orizzonte, la *christianitas* (copioni agiografici, Misteri della Passione e Vite di Cristo), testi la cui esecuzione e *mise en scène* coinvolgeva – specie nel segmento tre-quattrocentesco di questa vicenda – per più giorni comunità intere, con grande partecipazione “professionale” e dispendio di denaro ed energie. Un *corpus*, lo ripeto, ricchissimo, a noi ormai sconosciuto: se escludiamo l’episodio rigorosamente, consapevolmente inattuale e conservatore del dramma sacro di Thomas S. Eliot *Assassinio nella cattedrale* (1935), o film eccentrici come *Perceval il Gallesse* di Eric Rohmer (1978), il teatro medievale, rinchiuso com’è tra le cesure rappresentate da una parte dal *Decline and Fall* culturale del Tardo Antico, e dall’altra dal ritorno degli «antichi dei» nella Modernità, non ha lasciato nessuna traccia realmente significativa nel nostro tempo. Si tratta dell’ennesima declinazione del singolare paradosso che governa il nostro rapporto coi Medievali: per quanto i Romantici si siano in tutti i modi affannati a spiegarci che, con buona pace del supponente intellettualismo voltairiano, le radici dell’Europa moderna affondano nei fermenti dell’oscurità dell’Evo di mezzo, l’immaginario di noi Moderni (che immaginiamo i secoli precedenti a Cristoforo Colombo secondo le coordinate di un senso comune che molto deve a *Ivanhoe* e a *La spada nella roccia*, per tacere dell’amor cortese *à la Wagner*) accusa nel rapporto culturale coi nostri diretti antenati una distanza e un’incomprensione molto più rilevate e patenti di quanto non accada con i contemporanei di Pericle e di Cicerone.

*

Prima di procedere, sarà forse necessaria un’ulteriore precisazione, che avvanzerò in termini un po’ grossolani, ma spero sufficientemente chiari. L’assiologia dell’*epistème* medievale si

fonda sull'opposizione fondamentale tra *clerici* e *laici* (l'opposizione non va presa in maniera rigidamente assoluta: essa rimane comunque efficace sotto il profilo ermeneutico almeno fino ai primi decenni del XIII secolo); i primi sono i tutori del Sacro, i depositari della Verità (incarnata dalla Scrittura) e della Sua interpretazione, gli imprescindibili intermediari tra la sfera divina e il secolo – tutti caratteri che li pongono in una posizione di oggettiva superiorità sugli altri, i *laici*: individui che inclinano pericolosamente verso la carne e la mondanità, individui che, secondo il piano della Salvezza fissato dall'Incarnazione, devono essere istruiti, condotti per mano lungo la via che porta alla Fine dei Tempi.

Fuori dalle ragioni della Teologia, l'opposizione coincide grosso modo con quella di "scrittura *versus* oralità"; la società dei laici, aristocratici e no, è pervasa da saperi (quelli che gli storici chiamano "cultura folklorica") che circolano «da bocca a orecchio», che raggiungono il supporto scrittorio in tempi relativamente tardi (la letteratura epico-cavalleresca dei secoli XI-XII), e che spesso ci sono noti frammentariamente dalle pagine – scritte certo con lenti deformanti, che alternano l'irridente scetticismo alla radicale condanna – dei *clerici*, unici depositari della scrittura.

Ora, dall'attività di questi ultimi dipese, inevitabilmente, la conservazione e la trasmissione manoscritta dei moltissimi testi teatrali di contenuto religioso di cui s'è detto; decisamente minoritario invece (e conservato in testimoni di tardiva apparizione, ma di produzione laica) il manipolo di testi non religiosi, per lo più delle farse; abbiamo poi, e sin dai secoli immediatamente successivi al Tardo Antico, molte informazioni sull'attività di figure professionali che noi definiremmo "dello spettacolo": mimi, giullari, istrioni, depositari del "carnevalesco" che con le loro esibizioni a metà tra la performance funambolico-muscolare e la recitazione a braccio di intrecci narrativi di largo successo (Rolando a Roncisvalle, Artù e i suoi cavalieri...) allietavano feste locali, riunioni a corte, fiere commerciali. Ma queste informazioni, nuovamente, provengono da fonti ecclesiastiche, che consideravano questi eredi della tradizione romana del mimo e dell'atellana come fumo negli occhi, bollati con termini e anatemi che durarono fino alla sepoltura in terra sconsecrata

di Molière. Proprio la povertà, e la tendenziosità, delle fonti sul teatro “laico” mi spinge a evitare di trattare qui tale oggetto. Mi pare semmai più interessante un altro fatto.

Queste condanne discendono logicamente da un fatto culturale. I chierici avevano ottimi motivi, di carattere teologico e morale, ereditati dalla riflessione patristica, per diffidare della finzione teatrale e dei suoi professionisti; d'altra parte, una simile, e fondata, diffidenza non impedì agli stessi chierici di produrre il numero considerevole di testi teatrali di cui s'è detto. La struttura e le ragioni di questo paradosso, che mi pare notevole, saranno l'oggetto della nostra conversazione.

*

Nel capitolo XXXIII del suo *Encheiridion*, il filosofo stoico Epitteto prescrive con recisione:

Non è necessario andare tanto spesso a teatro. Se se ne presenta l'occasione non mostrarti preoccupato per nessuno, ma per te stesso, vale a dire devi volere che avvenga solo ciò che avviene e che vinca solo colui che vince; così infatti non ti troverai turbato. Astieniti perciò completamente dall'acclamare, dal ridere, dal dimenarti tanto spesso. E quando torni a casa non parlare tanto a lungo degli avvenimenti che non contribuiscono per nulla al tuo miglioramento; da un comportamento del genere potrebbe sembrare che tu abbia apprezzato lo spettacolo. (Trad. S. Arcoleo, Torino 1973, p. 66).

«Vinca solo colui che vince». Qui non è cosa di tragedie, o di commedie plautine: il teatro “classico” a Roma è morto nella fase terminale della Repubblica (e non è necessario spiegare qui perché); da più di un secolo ormai (Epitteto visse nella capitale fino al 94, quando l'imperatore Domiziano decretò l'espulsione di tutti i filosofi) ci si reca a teatro non per condividere un rituale collettivo pervaso dall'aura del Sacro, ma per assistere al pantomimo, alle atellane, ai giochi dei gladiatori. Come ha chiaramente mostrato G. Allegri, la partecipazione dei cittadini romani alle performances teatrali è un atto assolutamente laico, privo di qualsiasi residuo religioso, e singolare. Seduti sulle gradinate distinte per *ordines*, gli spettatori fanno massa, e non comunità;

la loro partecipazione emotiva allo spettacolo non dipende più dalla ricchezza di significati di un testo ormai definitivamente assente, ma dall'abilità corporea degli attori / uomini di spettacolo, dalla loro "tenuta" carismatica sulla scena.

Di passata, si può osservare che in questa laicizzazione della performance attoriale consiste la radice dell'*infamia* di cui è oggetto nel Medioevo l'istrione, il giullare (del resto gli spettacoli romani in età imperiale ammettevano sulla scena per le parti femminili delle attrici, il cui status sociale si confondeva con quello delle prostitute); vorrei però rimarcare un dato ancor più evidente: un'azione teatrale ormai ridotta a mera spettacolarità, tesa a ricercare l'esclusivo scatenamento dell'emozione forte, viscerale, non poteva non incontrare l'ostilità dell'etica stoica, il cui scopo manifesto era l'elaborazione di tecniche di controllo razionale delle emozioni. Ed è altrettanto evidente che nell'argomentazione stoica l'opposizione dei primi Cristiani al teatro trovò spunti e consonanze.

Il rifiuto della letteratura patristica per la scena e i suoi protagonisti fu infatti immediato, deciso fin dalle prime espressioni del I secolo e motivato da un duplice ordine di ragioni. Il primo pertiene alla sfera dell'etico: ciò che ai Cristiani risulta intollerabile è esattamente l'intrinseca *obscaenitas* di qualsiasi performance teatrale, del "dare spettacolo" di sé di fronte agli altri, a loro volta bloccati dalla natura della performance in un ruolo passivo. In un passo di puntigliosa lucidità, che in qualche misura anticipa la riflessione di Jean Baudrillard sulla televisione, Agostino (*Confessiones* III 2) dichiara il carattere voyeuristico, solitario, alienato perché incapace di misericordia (in altri termini, incapace nel suo cinismo sentimentale di effettiva apertura al patire dell'Altro) del piacere provato dallo spettatore a teatro, unico scopo di una situazione relazionale che si sottrae a qualsiasi forma di compatire:

Come avviene che a teatro l'uomo cerca la sofferenza contemplando vicende luttuose e tragiche e che, se pure non vorrebbe per conto suo patirle, quale spettatore cerca di patirne tutto il dolore, e proprio il dolore costituisce il suo piacere? Miserevole follia, e non altro, è questa. A quei casi si commuove infatti di più chi è meno immune dalle passioni che agitano; eppure, mentre di solito si definisce miseria la propria sofferenza, le sofferenze per gli altri

si definiscono misericordia. Ma infine, dov'è la misericordia nella finzione delle scene? Là non si è sollecitati a soccorrere, ma soltanto eccitati a soffrire, e si apprezza tanto più l'attore di quelle figurazioni, quanto più si soffre, e se la rappresentazione di sventure remote nel tempo oppure immaginarie non lo fa soffrire, lo spettatore si allontana disgustato e imprecando; se invece soffre, rimane attento e godendo piange. (Trad. Carlo Carena, Roma 1965, pp. 56-9).

La descrizione delle emozioni provate da Alipio al suo primo spettacolo di giochi circensi è l'*exemplum* che conferma la diagnosi (*Confessiones* VI 8):

[...] Vedere il sangue e sorbire la ferocia fu tutt'uno, né più se ne distolse, ma tenne gli occhi fissi e attinse inconsciamente il furore, mentre godeva della gara criminale e s'inebriava di una voluttà sanguinaria. Non era ormai più la stessa persona venuta al teatro, ma una delle tante fra cui era venuta, un degno compare di coloro che ve lo avevano condotto. Che altro dire? Osservò lo spettacolo, divampò, se ne portò via un'eccitazione forsennata, che lo stimolava a tornarvi non solo insieme a coloro che lo avevano trascinato la prima volta, ma anche più di coloro, e trascinandovi altri. (pp. 160-65).

Il ragionamento di Agostino ripete, lo abbiamo visto, i passi già percorsi dallo stoicismo, e al contempo esso contiene un elemento di novità, di radicale scarto rispetto alla riflessione di Epitteto; l'interrogazione retorica «dov'è la misericordia nella finzione delle scene?» non si limita a porre una questione d'ordine etico sulla natura delle passioni, ma la iscrive entro una questione di ordine metafisico. Per capirci meglio basterà ricorrere alle parole di Tertulliano, *De cultu foeminarum* 2, 5:

Quod nascitur opus Dei est; ergo quod fingitur, Diaboli negotium est.

[Ciò che si presenta in natura è opera di Dio; dunque ciò che si crea/si finge è attività del Demonio.]

La traduzione è di necessità approssimativa; il verbo latino *fingo* indica la creazione di oggetti dalla manipolazione della mate-

ria, è il verbo dei vasai, degli scultori, e allo stesso tempo è il verbo della simulazione e della mimesi teatrale, della *fictio*. Chiamando in causa l'artificialità dell'invenzione demoniaca, reduplicazione perversa dell'attività creatrice dell'*Artifex* di tutto ciò che si dà (*nascitur*) in/per natura, Tertulliano ancora il principio di verità in un orizzonte assiologico per il quale l'etico coincide con l'ordine metafisico del *kósmos*: la finzione, l'inganno dell'*illusio* non appartengono alla sfera del divino.

Tertulliano dichiara esplicitamente quanto è già detto nell'etimo di *Diábolos* (gr. *dia-bállomai*, «ingannare»); la letteratura agiografica dei secoli seguenti si premura di confermarlo, ripetendo, nelle innumerevoli narrazioni di asceti e uomini santi tentati dal Demonio, l'intertesto dell'incontro nel deserto tra Cristo e il Simulatore (*Mt* 4:1-11; *Mc* 1:12-3; *Lc* 4:1-13). Visto che procediamo per esempi che si vogliono significativi, ecco cosa racconta nel VI secolo Sulpicio Severo nella sua biografia del santo Martino di Tours:

Frequenter [...] Diabolus, dum mille nocendi artibus sanctum virum conabatur inludere, visibilem se ei formis diversissimis ingerbat. (*Vita Martini* 22, 1; ed. A. A. Bastiaensen & J. W. Smit, trad. di L. Canali, Milano, Mondadori («Fondazione Valla») 1975, pp. 52-53).

[Frequentemente il diavolo, nei suoi tentativi di farsi beffe del santo con mille nocivi artifici, si presentava alla sua [*del santo*] vista nelle più diverse forme.]

Vorrei attirare l'attenzione su due lessemi di questo breve passo; si noti come l'attività del Demonio sia qui qualificata *a*) come *ars* – cioè come una tecnica, un *corpus* di procedure finalizzate alla creazione artificiale – e *b*) come *inludere* – un “giocare la parte di” (la base etimologica è quella di *ludus*, anfibologico come l'ingl. *play*, il ted. *Spiel*), un prendere «le più diverse forme» che è, ancora una volta, interpretato come perversione allucinatória della vista.

Corollario inevitabile della riflessione cristiana, così icasticamente riassunta dall'antifrasei tertulliana, è la natura demoniaca della *fictio* letteraria (ma su questo più avanti) e, specifi-

camente, di quella teatrale, dell'*illusion comique*. Ascoltiamo ancora una volta Tertulliano (*de spectaculis* 23, 5):

Veramente [...] mi domando se lo stesso affare delle maschere possa piacere a Dio, che proibisce ogni forma di falsa imitazione: figuriamoci quella dell'immagine sua! Non ama il falso il creatore del vero: per Lui tutto ciò che vien contraffatto è gravissimo falso. Per questo, Chi condanna ogni forma di imitazione istrionica, non potrà approvare chi falsifica la voce, il sesso, l'età, chi ostenta con solenne finzione amore, ira, gemiti e lacrime. (Trad. E. Castorina, Firenze 1961, pp. 335-7).

*

Per ritornare agli atti anagrafici dai quali la nostra conversazione ha preso le mosse, dirò che, stando all'indicazione concorde dei manuali di storia letteraria: *a)* il teatro medievale nasce religioso nel 930, entro le mura – precluse ai laici – del monastero benedettino di St. Benoît-Sur-Loire, con l'esecuzione di un tropo dialogato in margine all'Ufficio pasquale, il *Quem queritis*; *b)* cresce sano e robusto, ancora a lungo religioso e precluso ai laici, nei recinti absidali o negli spazi delimitati dalle navate delle chiese, alimentato dalla pratica drammaturgica e scenografica delle *scholae cantorum*: il primo testo visibilmente pensato per i laici, e redatto quindi in volgare, è l'anglo-normanno *Jeu d'Adam* (1160 ca.); dopo di lui i testi in volgare si fanno legione.

Insomma, già l'ho detto, una produzione teatrale ricca e vitale: sulla quale i trattatisti religiosi contemporanei non hanno nulla da dire, se non ripetere le tradizionali condanne moralistiche sui giullari e sull'uso improprio delle chiese per attività cresciute comunque ai margini del cerimoniale, della liturgia – come se la rievocazione drammaturgica degli eventi fondanti della *christianitas* entro gli spazi del Sacro fosse ammissibile alla sola condizione di denegarne e rimuoverne la natura intrinsecamente teatrale. Anziché affrontare il paradosso *di un teatro religioso nato e cresciuto nonostante l'atteggiamento radicalmente antiteatrale dei Padri*, i *clerici* ripetono gli argomenti del pregiudizio, rivelando inconsapevolmente le inquietudini di cui essi sono tramati. Intorno al 1155 un monaco, Gerho di Reichensberg,

condanna in questi termini l'eterodosso esercizio drammaturgico di «certi sacerdoti» (*De investigatione Antichristi* I 5):

Vi sono sacerdoti che non si dedicano al ministero della chiesa e dell'altare, ma piuttosto alle opere dell'avarizia, della vanità e degli spettacoli; così che le chiese, le quali dovrebbero essere case di orazione, trasformano in teatri e riempiono con mimici spettacoli di rappresentazioni sceniche. Nei quali spettacoli, presenti e spettatrici le donne, talora essi perfino dell'Anticristo non, come credono, una immaginaria figura offrono, ma in verità, per quanto sta in loro, compiono l'iniquo mistero [...]. Che cosa v'è da stupirsi se costoro, ora, simulando, nelle loro rappresentazioni l'Anticristo o Erode, non fingono come si suole fare a scopo di divertimento, ma veracemente li pongono sulla scena, come coloro la cui vita non differisce dall'ignobile vita dell'Anticristo? Ed è anche accaduto, come siamo venuti a sapere, che colui che nelle loro rappresentazioni avevano figurato come morto da risuscitare per opera di Eliseo profeta, compiuta la simulazione fosse trovato morto per davvero. Così un altro, presentato all'Anticristo per essere da lui risuscitato, la settimana dopo, come siamo venuti a sapere, morì per davvero e fu sepolto. E chi può sapere se tutte le altre simulazioni, e cioè le effigi dell'Anticristo, i fantasmi dei demoni, la pazzia di Erode, essi non rappresentino veracemente? Rappresentano pure, immaginosamente, anche la culla del Bambino Gesù, il suo piccolo vagito, l'aspetto matronale della Vergine Madre, la stella come un astro lucente, la strage degli innocenti, il pianto materno di Rachele. Ma la divinità e la severa faccia della Chiesa aborriscono gli spettacoli teatrali, non vogliono vanità e pazzie false, nelle quali gli uomini si rammolliscono in donne, quasi si vergognino di essere uomini, i chierici si mutano in soldati, gli uomini si mascherano in larve di demoni. (Trad. di E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, Milano 1960, pp. 26-7).

Anche per Gerho la partita intellettuale con il teatro si gioca sul senso dell'opposizione "effettualità / simulazione"; qui però la riflessione sull'*inlusio* mimetica si sposta dall'ordine teologico-metafisico a quello antropologico, e nella registrazione di episodi esemplari in cui il doppio finzionale assunto dall'attore si rovescia punitivamente in verità effettuale (chi sulla scena è «figurato come morto da risuscitare», poi, «compiuta la simulazione», è «trovato morto per davvero»), essa esplicita un tratto

proprio della mentalità dei Medievali: l'intolleranza per situazioni di confine (come la simulazione) che mettano in discussione i limiti dell'interpretazione del mondo, che rompano la rigida (e gerarchizzata) categorizzazione dei *realia*, pretesa come immutabile perché manifestazione dell'ordine divino.

*

Insomma, il paradosso non trova, nei testi medievali, soluzione; anzi, si potrebbe sostenere che non c'è soluzione perché, per i testi medievali, non sussiste neppure il paradosso. A ben vedere, l'apparente inconsapevolezza dello scarto tra problematica tematizzazione della *fictio* teatrale e pacifica adesione pratica ai suoi meccanismi da parte dei medesimi *clerici* è solo un capitolo della più generale vicenda dei rapporti tra la Scrittura (meglio: i suoi interpreti) e le scritture antiche (meglio: l'*epistème* di cui sono emanazione). Nelle opere degli Antichi i *clerici* coglievano, sulle orme dei Padri, un'alterità irriducibile, di una *fictio* nella quale scorgevano l'inquietante ombra del Falsificatore, della *Simia Dei* – percezione che è tutta inscritta nella logica delle religioni monoteiste, e che, per esempio, è il motore della triste fine, nel VII secolo, di quanto restava della Biblioteca di Alessandria nell'incendio perpetrato dai conquistatori musulmani. Ma proprio la necessità di radicarsi nel secolo impose ai *clerici* di trovare un punto di mediazione (certo instabile, sempre messo in discussione dal rischio di cedere definitivamente alla *temptatio* diabolica) con l'Alterità, che ne permettesse la sterilizzazione e quindi la maneggiabilità ai fini della catechesi e della propaganda. Come ha spiegato Aurelio Roncaglia, il concetto medievale di *translatio studii* – la rappresentazione dell'evoluzione culturale come progressiva trasmissione / circolazione di saperi lungo la linea "Grecia → Roma → Occidente cristiano" – fu possibile solo a condizione di calettare la tradizione finzionale antica in una griglia simbolica per la quale i *signa* mondani sono epifenomeni distorti di un sapere divino profondo, disvelabile solo mediante un buon uso della strumentazione ermeneutica (quella pratica dei quattro sensi dell'interpretazione, limpidamente spiegata dalla *vis* didattica di

Dante nell'epistola a Cangrande, che permetteva, ad esempio, di rintracciare nella quarta Ecloga l'annuncio del Messia...).

Spostata sul piano della pratica teatrale, l'abilità mediatoria dimostrata dai *clerici* nel trattamento della *fictio* letteraria si manifestò nel riconoscere la forza ritualizzante (dunque identitariamente coesiva) e pedagogica della simulazione scenica dei fondamenti della fede, e quindi nel favorirne la compiuta esplicazione: assistere a un dramma sacro, questo forse capirono i *clerici*, significa rammemorare un mito di fondazione (e nutrire di emozionalità l'appercezione intellettuale del dogma), riconoscersi membro di una *communitas* che a quel mito (e alle sue manifestazioni) affida il senso della propria identità. Questo forse capirono i *clerici*, e pensarono che il risultato meritava il rischio di fare i conti con l'allucinatoria abilità della *Simia Dei*.

*

Ho detto prima che il primo "copione" pensato per i laici, e quindi scritto in volgare è il *Jeu d'Adam*. Conservato in un manoscritto (oggi alla Bibliothèque Municipale di Tours) dell'inizio del XIII secolo, ma composto intorno alla metà del XII da un anonimo chierico anglonormanno, il testo propone tra l'altro la drammatizzazione del mito di fondazione della Storia, la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. Le sezioni dialogate in volgare (sul cui vigoroso "realismo" ha scritto pagine bellissime Erich Auerbach) sono divise da didascalie in latino che prescrivono dettagliate note di regia, recitazione, persino di scenografia, e che danno la misura della maturità teatrale precocemente conseguita dai Medievali. Vediamone alcune, perché credo ci possano offrire i puntelli per un'ulteriore spiegazione del problema che ci interessa. Iniziamo dalla didascalia incipitaria.

Constituatur paradus loco eminentiori; circumponantur cortine et panni serici [...]; servantur odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissemus locus videatur. Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuatur choram eo Adam, Eva. Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo, et stent ambo coram Figura. Adam tamen propius, vultu composito, Eva vero parum

demissiori. Et sit ipse Adam bene instructus, quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sic instruatur ut composite loquantur et gestum faciant convenientem rei, de qua loquuntur; et, in rithmis, nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient et dicantur seriatim, que dicenda sunt. Quicumque nominaverit paradisum, respiciat eum et manu demonstret. [...]. (Ed. Paul Aebischer, *Le Mystère d'Adam*, Genève-Paris, Droz-Minard 1964, p. 27).

[Si costruisca il paradiso in un luogo abbastanza elevato; si collochino intorno tende e panni di seta [...]; ci siano fiori e fronde profumati, e alberi di varia specie da cui pendano dei frutti, cosicché il luogo si mostri assai ameno. Allora entri il Salvatore vestito di una dalmatica, e si collochino in sua presenza Adamo, Eva. Adamo sia vestito di una tunica rossa, Eva di un abito femminile bianco, un peplo bianco di seta, e siano in piedi entrambi di fronte a *Figura*: Adamo però più vicino, il volto rispettosamente atteggiato, Eva con un atteggiamento più riverente. E sia Adamo ben istruito a rispondere a tempo, perché nelle battute non sia troppo precipitoso o lento. E non solo Adamo, ma tutti i personaggi siano ben istruiti a dire le parole e a compiere i gesti convenienti alla situazione di cui parlano; e a ritmo, senza togliere o aggiungere una sillaba, ma pronuncino in modo fermo e in ordine le loro battute. Chiunque nominerà il paradiso, guarderà nella sua direzione e lo indicherà a dito [...].]

Come si vede, è una didascalia ricchissima, che suggerisce informazioni collocabili a diversi livelli culturali: essa offre una rappresentazione spaziale del *kósmos* cristiano (sull'asse alto / basso si collocano il paradiso e lo spazio dei laici spettatori, il paradiso fronteggia, sul lato opposto della scena – secondo una didascalia che non citerò – l'inferno), un'interpretazione della storia (perché l'appellativo *Figura* attribuito al Creatore rinvia, come ha chiarito Auerbach, alla convinzione medievale che in ogni vicenda storica si prefigura il compimento dei tempi), una categorizzazione gerarchica dei sessi (implicita nella diversa postura di Adamo ed Eva), una semiotica dei rapporti tra linguaggi verbale e gestuale (che per altro molto deve alla riflessione classica sull'*actio* e sul *decorum*), la consapevolezza della funzione pedagogica dell'azione drammaturgica in quanto *fictio*.

Ma è sulla gestualità che vorrei fermare la nostra attenzione. L'anonimo chierico, ho detto, è tanto attento alla necessità del «gestum convenientem rei» quanto è consapevole del carattere simulatorio della rappresentazione. Prendiamo la didascalia successiva al v. 112; Adamo ha appena promesso a *Figura* che non si avvicinerà al frutto proibito (si noti tra parentesi che il verbo *discurrere*, cioè «agitarsi scompostamente», è verbo che spesso qualifica, nelle pagine polemiche dei chierici, le performances dei giullari...):

Tunc vadat Figura ad ecclesiam, et Adam et Eva spacientur, honeste delectantes, in paradiso. Interea demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem; et veniant vicissim juxta paradisum, ostendentes Eve fructum vetitum, quasi suadentes ei ut eum commedat. (Ed. cit., p. 35).

[Allora *Figura* vada in chiesa, e Adamo ed Eva passeggino nel paradiso, divertendosi onestamente. Nel frattempo i diavoli corrano qua e là tra i banchi, eseguendo i gesti adeguati; e a loro volta vengano vicino al paradiso, mostrando a Eva il frutto vietato, come per convincerla a mangiarlo.]

«Quasi suadentes»: “come se”, indice consapevole della simulazione, è avverbio che il chierico utilizza regolarmente: si veda la didascalia che segue, inserita dalla scena del Peccato Originale (vv. 277-314; pp. 51-5):

Tunc serpens artificiose compositus ascendit juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium.

[Allora un serpente costruito artificialmente sale lungo il tronco dell'albero proibito. Eva accosterà vicino a lui, come per ascoltare il suo consiglio.]

O, ancora, l'autore ricorre al verbo *simulare*:

Tunc commedat Adam partem pomi. Quo commesto cognoscet statim peccatum suum et inclinabit se, ut non possit a populo videri. Et exuet sollempnes vestes, et induet pauperes consutas foliis fi-

cus, et maximum simulans dolorem incipiet lamentacionem suam: [...].

[Allora Adamo mangi una parte della mela. Dopo averla mangiata, riconoscerà immediatamente il suo peccato e si piegherà in modo che non possa essere visto dal popolo. E si svestirà delle vesti solenni, e indosserà abiti poveri intessuti di foglie di fico, e simulando un dolore enorme inizierà il suo lamento: [...].]

Proprio questa didascalia, che chiude la scena del Peccato Originale, contiene un elemento che potrebbe offrire la chiave al nostro problema. Dunque Adamo *mostra* il pentimento per il suo peccato *attraverso un gesto*, il mutar d'abito; il contenuto semiotico dell'atto è immediatamente riconoscibile, soprattutto in una società, come quella medievale, in cui l'abbigliamento è espressione immediata dello status (sicché indossare panni più ricchi di quelli che ci spettano è sempre segno di *hybris*, e per contro segno di *humiliatio*, di marginalizzazione sociale l'indossarne di più poveri). Ma quello che conta davvero è che il gesto di Adamo è *immediatamente un signum*, cioè possiede un contenuto segnico che è immediatamente interpretabile. In effetti, qui tocchiamo un punto di differenza rilevante tra la nostra percezione della gestualità e quella dei Medievali; se infatti la sensibilità moderna privilegia, nella considerazione del gesto, la qualità individuale della spontaneità e rimarca la differenza tra "affettazione" e "naturalizza", l'attitudine dei Medievali (immersi in una cultura dell'oralità, sia pure di tipo "misto" o "seconda", sulla quale la scrittura ha poca e ritardata influenza al di fuori della ristretta cerchia dei *clerici*) verso il gesto somiglia molto a quella propria delle culture "etniche": in tali contesti il gesto è sempre *acting* – parola ambigua, «come tutte le parole "semplici" anglosassoni [...]: può significare fare delle cose nella vita quotidiana, oppure eseguire una performance sulla scena o nel tempio» (V. Turner). In altri termini, il gesto è agito da una potente istanza ritualizzante e formalizzante, che dà corpo ed espressione, in forma condivisibile (cioè comunicabile) al gruppo sociale, ai sentimenti, agli atti di volizione, agli atti giuridici. Proprio perché l'interesse dei Medievali (e delle culture "etniche") è rivolto alla sfera della condivisione del senso del gesto, essi non si pongono il problema della sua "sincerità", del-

la sua “naturalzza”; di contro, ai nostri occhi la rappresentazione della gestualità (soprattutto quella motivata come espressione sentimentale) nei testi medievali ha qualcosa di artefatto, di teatrale. Scrive Georges Matoré:

Come tutti i gesti, l'espressione dei sentimenti ha, qualunque sia la sincerità dell'emozione patita, un aspetto di teatralità: vero o falso che sia, il dolore è “recitato”, la “rappresentazione” obbedisce d'altra parte a un codice di comunicazione rituale di cui gli spettatori subiscono fortemente l'influenza.

Soprattutto, viene meno la distinzione tra compiere i gesti imposti dal proprio status, o dalla forma stereotipa di espressione dei sentimenti, e la recitazione in senso stretto, sulla scena; come spiega Victor Turner,

[...] nelle più semplici società preindustriali, recitare un ruolo sociale e esemplificare uno status facevano a tal punto parte della vita quotidiana, che la recitazione rituale di un ruolo, fosse pure diverso da quello giocato nella vita profana, era della *specie* di quella che ciascuno svolgeva come figlio, figlia, capotribù, sciamano, madre, capo. La differenza tra vita ordinaria e quella straordinaria, era più che altro una questione strutturale e quantitativa, non qualitativa.

Giunte quando la nostra conversazione volge al suo termine,¹ queste riflessioni suggeriscono una possibile soluzione al nostro

¹ Il testo che si dà qui alle stampe rappresenta una versione piuttosto libera di «Qualche appunto su teatro e tecnica drammaturgica nel Medioevo occidentale», comunicazione orale – fondata su un mucchietto di schede sparse – presentata durante i lavori della sessione del 25 novembre 1995. Il mutamento del titolo segnala immediatamente la riduzione di fuoco patita dal testo nella fissazione scritta della sua performance: ho preferito ridurre al minimo lo spazio dedicato ai risvolti tecnici e sociologici della drammaturgia e della figura attoriale nel Medioevo occidentale, per dare rilievo alle implicazioni antropologiche dell'atteggiamento dei *clerici* nei confronti della fenomenologia teatrale.

Per quanto possibile, ho cercato di mantenere al testo l'andatura della conversazione; da qui, principalmente, l'assenza di note. Sarà però il caso di segnalare qui i debiti che ho contratto nel corso della sua stesura. Tutte le citazioni (tranne quelle del *Mystère d'Adam*, da me tradotte) e molte informazioni provengono dal bel manuale di G. Allegri, *Teatro e*

paradosso: forse, i chierici si dedicarono al teatro nonostante gli anatemi delle *auctoritates* dei Padri non soltanto perché ne coglievano l'enorme potenziale pedagogico, ma anche perché essi vivevano in un clima sostanzialmente "teatrale", nel quale il fatto che qualsiasi performance gestuale tendesse naturalmente alla "rappresentazione" stemperava l'accusata pericolosità della *fictio* drammaturgica. A quanto pare, i chierici avevano scoperto che il *negotium* del Diavolo era fin troppo cosa degli uomini.

spettacolo nel Medioevo, Roma-Bari, Laterza 1988; il testo di riferimento sulla dialettica tra spirito cristiano e culture antiche è per me il saggio di Aurelio Roncaglia, *Le Origini*, in N. Sapegno & E. Cecchi (edd.), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti 1965, I, pp. 1-269; Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo* [1990], trad. it. Roma-Bari, Laterza 1990 è la fonte principale delle considerazioni sulla relazione tra oralità e gestualità medievali. Infine: i riferimenti a Erich Auerbach rinviano al classico *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it., Torino, Einaudi 1956 e ss., pp. 157-88 (ed. nella «PBE»); i passi di Victor Turner provengono dal suo *Dal rito al teatro* [1982], trad. it. Bologna, Il Mulino 1986; la citazione (da me tradotta) di Georges Matoré dal suo *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, PUF 1985, p. 108.