

Morlacchi Spettacolo

collana del Centro Europeo di Ricerca sul Teatro  
e le Arti dello Spettacolo (C.E.R.T.A.S.)

diretta da Giovanni Falaschi e Alessandro Tinterri

\* \* \*

*Saggi* 4

Morlacchi Editore

Morlacchi Spettacolo

*Testi*  
*Saggi*  
*Materiali*

COMITATO SCIENTIFICO

Sandro Bernardi (Università di Firenze), Masolino d'Amico (Università di Roma),  
Guido Davico Bonino (Università di Torino), Françoise Decroisette (Università  
di Parigi), Hermann Dorowin (Università di Perugia), Siro Ferrone (Università di  
Firenze), Maria João Oliveira Carvalho de Almeida (Università di Lisbona), Franco  
Vazzoler (Università di Genova)

Carla Bino – Sara Mamone – Stefano Mazzoni – Caterina Pagnini

# Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime

a cura di Sara Mamone

Morlacchi Editore

Il presente volume si inserisce nella ricerca *Il teatro di matrice fiorentina nell'Europa delle corti: nuove ricerche nei fondi d'archivio del XVII secolo*, finanziata con fondi di Ateneo presso il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'Università degli Studi di Firenze.

*ristampe:*      1.                      2.

---

ISBN: 978-88-6074-952-9

copyright © 2018 by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

editore@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Progetto grafico del volume: Jessica Cardaioli.

Stampato nel mese di marzo 2018, da Digital Print-Service, Segrate.

# Indice

SARA MAMONE	
Prologo. Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale	7
CARLA BINO	
Il dramma della passione di Cristo sulla scena europea (XII-XIII secolo): fonti, problemi, analisi	15
STEFANO MAZZONI	
«La gente de esta çiudad es la más vana y loca del mundo». Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)	69
CATERINA PAGNINI	
Cultura medicea alla corte degli Stuart: neoplatonismo e prassi spettacolare (1603-1613)	143
<i>Appendice</i>	
SARA MAMONE – CATERINA PAGNINI	
Florentine Festivals for the Entry of Archduke Leopold of Asburg in 1618	169
<i>Indici</i> , a cura di Gianluca Stefani – Lorena Vallieri	193



SARA MAMONE

## Prologo. Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale\*

**A**l momento della costituzione dei dipartimenti universitari Ludovico Zorzi aveva voluto contribuire alla nascita di questo di Medioevo e Rinascimento, rifiutando altre collocazioni, perché non ci fossero equivoci sulla sua vocazione (personale e di studioso): quella di storico della materia, in anni ancora incerti in cui la disciplina oscillava, senza il conforto di una tradizione, tra le molte tentazioni di un campo di indagine e di riflessione pressoché infinito. Poiché, a ben guardare, la storia dello spettacolo altro non è che un modo nuovo di indagare un'attività umana complessa e multiforme che coincide con l'intero percorso della civiltà. Oggi la disciplina è ormai consolidata, si è estesa a molte Facoltà, ha le sue tendenze, le sue scuole, le sue tensioni e i suoi contrasti, può comunque sopportare equivoci continuando a crescere, a precisarsi, a differenziarsi. Quindici anni fa, in terra di frontiera, Zorzi temeva soprattutto i rischi di contemporaneismi e di confusioni fra teoria, storia e attività di palcoscenico. Erano anni in cui si era precluso, per delusione e per maturazione, qualunque pratica di teatro non vedendo alcun barlume di reciproca solidarietà tra

---

\* Ripubblichiamo qui un saggio del 1992 a prefazione di una raccolta in onore di Ludovico Zorzi (*Per Ludovico Zorzi*, a cura di Sara Mamone, «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992, pp. XI-XVIII). Ci pare che le considerazioni metodologiche allora espresse possano ancora valere a fondamento degli studi di cui qui pubblichiamo alcuni risultati. Per un aggiornamento sulle riflessioni dello studioso si veda ora Stefano Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137.

due attività che considerava, almeno per lui, ormai quasi inconciliabili: il fare teatro e il riflettere sull'evidenza storica del fenomeno. Non voleva una disciplina universitaria con finalità professionali: queste dovevano seguire itinerari ben diversi ai quali erano inadatti i tempi lenti e soggettivi della ricerca e della documentazione. Poiché il suo scopo, almeno quello che si vuole qui ricordare, era di dare radici a una materia «storica» della quale ha largamente contribuito a precisare i contorni e l'estensione.

Più che sulla polemica nei confronti di un teatro testuale con il quale si tendeva ancora a identificare la storia dello spettacolo (e dal quale era comunque partito negli anni leggendari dell'attività teatrale universitaria padovana e della riscoperta e edizione di Ruzante), Zorzi aveva concentrato il suo interesse sull'identificazione globale di un'attività umana (la rappresentazione di sé) alla quale si accostava con strumenti molto vari, ma dotati di un punto di forza indiscutibile, costituito dalla frequentazione della metodologia delle «Annales». Anzi, a ben vedere, gran parte della sua strumentazione può essere considerata la ricaduta estrema di quell'immenso rivolgimento storiografico. Infatti solo l'allargamento dei confini dello storicizzabile a tutte le testimonianze del passato (di qualunque natura esse siano, purché funzionali alla conoscenza) ha permesso il definirsi di una sfida intellettuale come quella mirante a dare statuto di scienza (ovviamente con le soggettività proprie di ogni ipotesi di ricostruzione storiografica) allo spettacolo e ad azzardare una sua possibile storicizzazione. Impresa rischiosa poiché postulato di questa disciplina è proprio la mancanza di oggetti definibili, l'assenza di monumenti, o comunque la loro parziale (e minoritaria) importanza nella definizione dell'oggetto stesso. Ciò che lo storico dello spettacolo vuole indagare infatti non è definibile dalla somma (e analisi) di più momenti, ma dall'infinita e insidiosa interrelazione che di volta in volta il fenomeno della rappresentazione pubblica di sé stabilisce con i propri scopi e con la propria capacità di fondazione testimoniale. Se è generalmente vero che la storiografia inventa in parte il proprio oggetto, questo è assolutamente basilare per la storia dello spettacolo il cui oggetto resta sostanzialmente inidentificabile e, tendenzialmente, non preesiste alla sua analisi e valutazione. Per cui, anche se il dato di partenza è immediatamente percepibile



(può trattarsi di un edificio teatrale, di un testo drammatico, di una testimonianza di poetica, di una cronaca diretta, dell'autobiografia di un attore) esso non costituisce che l'infima parte del processo conoscitivo che lo condurrà a essere veramente riconosciuto. Non esistendo, o essendo insufficiente la consistenza del monumento (anche nel caso più clamoroso delle sopravvivenze archeologiche o moderne di costruzioni teatrali), la verifica della correttezza nell'ambito di studio definito si attua attraverso il processo che ha condotto al suo riconoscimento. Riconoscimento che sarà naturalmente tanto più facile e proficuo quanto più il fenomeno teatrale indagato, per quanto effimero e inafferrabile, abbia saputo lasciare di sé indizi riconducibili a una coerenza.

Alla ricerca di questa coerenza Zorzi aveva individuato, appunto sulla scorta della metodologia di Braudel e in particolare della sua teoria del tempo storico (le «fasi» dell'*evenementielle*, della media e della lunga durata), un tempo lungo sufficientemente coerente e compiuto da consentire l'identificazione della nascita, sviluppo e maturità di un fenomeno culturale di vasta portata. La periodizzazione di Braudel gli sembrava sufficientemente ampia per contenere, al di là degli episodi congiunturali, l'intero arco del fenomeno che aveva portato la civiltà italiana all'elaborazione di quel sistema coerente di segni che si possono chiamare «teatro moderno». La periodizzazione di Zorzi, pur coincidendo *grosso modo* con quella che era stata individuata dal suo illustre modello per la storia economica delle società di Antico Regime, aveva però una coerenza autonoma suggerita dal proprio campo d'indagine. La collocazione sovrastrutturale (al «terzo livello») della cultura, voluta dall'estremismo socio-economico delle «Annales», era stata accolta, ma corretta da suggestioni provenienti da Foucault.

Su questa lunga durata Zorzi intendeva fondare la sua storia del teatro italiano e su di essa si sono fondati gran parte degli studi più severi della nostra «scienza nuova». Anche noi rispettiamo, in questa sede, questa scansione cronologica: non certo perché si debba ritenere una acquisizione inconfutabile, ma perché in grado di fornire uno schema di riferimento coerente, capace di funzionare come ipotesi di lavoro di una geometria teatrale zorziana che ha accettato la collocazione culturale come sovrastrutturale. La più recente maturazione storio-

grafica, sempre di matrice annalistica, ma meno rigorosamente legata alla supremazia dei meccanismi economici, ha invece posto in primo piano il cosiddetto terzo livello e, anche con l'apporto dell'etnostoria, ha rivendicato ai meccanismi di produzione culturale una funzione non ancillare. Ed è bene osservare che Zorzi, per quanto accettasse a pieno e forse anche con qualche sottolineatura didattica la subordinazione sovrastrutturale, appartiene in realtà anche alla successiva generazione storiografica (quella, per intendersi, di Chartier e della sua *équipe* di ricerca) che ha sostenuto la possibile esistenza di una «storia culturale» della società, o quanto meno, la possibilità di indagare e ricomporre alcuni campioni di questa storia. Nel complesso dell'opera di Zorzi infatti il teatro è inteso come luogo della decifrazione, quasi come laboratorio di più ampie e ambiziose verifiche storiche.

Anche se *Il teatro e la città* resta il libro capitale della sua riflessione, solo l'interesse degli scritti di Zorzi chiarisce l'importanza del suo lavoro. Soffermarsi su uno o su un altro risultato cristallizzerebbe in un metodo riduttivo ciò che, a ben guardare, metodo non è. Soffermarsi in puntuali analisi comparative potrebbe rivelare contraddizioni clamorose (quali l'osservato abisso che separa l'analisi dell'ambiente e del mondo ruzantiano, individuato fin nei capillari dell'organismo, dalla genericità di un quadro di riferimento troppo ampio nell'analisi della Commedia dell'Arte) e soprattutto nascondere quella che è la vera cifra della sua opera critica, nonché la sua vitalità e utilità di riferimento, autorizzando alla riduzione a formule più o meno di comodo.

Come gli artisti-artigiani del Cinquecento fiorentino che tanto ha contribuito a illuminare, Zorzi, muovendo da una vastissima conoscenza di base, adopera di volta in volta la tecnica adatta all'approccio, ma non è assolutamente l'elaboratore di un metodo che, forgiato negli anni, potrebbe poi essere trasmesso o usato con una qualche inerzia, come un qualunque patrimonio ereditario borghese. Anzi, se metodo c'è, esso è proprio nell'evidente creazione, volta a volta, degli strumenti funzionali a un circoscritto scopo. Il metodo, che pur sappiamo ricercato, e, per necessità didattiche, a volte persino esibito, si definisce in corso d'opera, ma non ha regole fisse né *a priori*, tranne quello del rigore estremo e della pluralità degli strumenti chiamati all'appello.

L'individuazione dell'oggetto di studio è successiva alla verifica e all'intuizione delle *linee di forza* che da esso promanano; seguendo queste in un determinato fenomeno spettacolare gli oggetti di studio (i monumenti) vengono circoscritti e letteralmente «inventati», anche quando sono apparentemente estranei (chi avrebbe potuto pensare che i singoli oggetti esposti alla 'fondante' mostra del 1975 su *Il luogo teatrale a Firenze*, avrebbero, sostenendosi l'un l'altro, contribuito a creare un edificio tanto solido?), spolpati e liberati di ogni superfetazione, trasformati e «restituiti» alla nostra attenzione fino a farli diventare i capisaldi di un nuovo modo di vedere. Ma non è più solo l'oggetto o il fenomeno che viene posto in nuova luce, quanto la più complessa realtà circostante a venire illuminata dalla nuova luce dell'oggetto.

L'itinerario pionieristico di Zorzi si era sempre più allontanato (forse più per casualità che per vera scelta?) dalla teatralità comunemente intesa, in un percorso *à rebours* che negli ultimi anni lo aveva allontanato dalle ormai consolidate acquisizioni sul teatro di corte e lo aveva spinto, di stazione in stazione, in aree più antiche e dinamiche (oltre allo studio su Carpaccio, completato alla sua morte anche se di uscita postuma, ricordiamo i suoi progetti più precisi legati al ciclo pittorico di Benozzo Gozzoli in Palazzo Medici a Firenze e a quello veneziano dei teleri di San Giovanni Evangelista) in un ritorno all'indietro che lo portava ai limiti di quella «fase» che aveva individuato come soddisfacente periodizzazione, e che comunque tradiva nostalgia e stizza: la nostalgia per una sempre più vagheggiata età dell'oro nella quale l'arte del rappresentare era simbolica e mentale, e comunque alta; la stizza per il volgarizzamento commerciale dei secoli in cui questa era divenuta mestiere. I suoi ultimi corsi denunciano ancor più la tendenza a cercare il teatro «fuori» e «prima» (nell'ordine: *Carpaccio* nell'anno accademico 1979-80, una ripensata *Schifanoia* nel 1980-81, i *Diarii* di Marin Sanudo nel 1981-82). Che era forse un modo per riproporre il problema delle fonti sia nell'ambito privilegiato dei documenti iconografici, sia in termini più generali. Non per porre la questione, più superata che risolta, delle reciproche dipendenze tra monumento iconografico e sua valenza di testimonianza spettacolare, quanto per chiarire il concetto generale di fonte o, meglio, quel-

lo più delicato dell'“invenzione” della fonte. E della sua relazione e dipendenza da una serie di rapporti complessi e imprevedibili che ne confermino l'attendibilità. Nell'ambito di una riflessione generale metteremmo un po' a margine i grandi risultati ottenuti da Zorzi in questo ultimo campo di indagine (e quelli probabili anche se non verificati perché interrotti) che, di warburghiana matrice metodologica, ma di zorziana estensione, si soffermavano comunque su un momento preesistente e di valenza spettacolare ipotizzabile, anche se certo non chiarita. Come l'analisi dei cicli ferraresi di Schifanoia, veneziano di Sant'Orsola, fiorentino di Palazzo Medici. Vorremmo invece tornare a quelle che a nostro avviso restano le più solide e ariose proposte di metodo applicato di Ludovico Zorzi e che di fatto costituiscono più che la semplice restituzione una vera e propria ‘reinvenzione’ dello spettacolo fiorentino tra il 1430 circa e il 1660: quelle del saggio su *Firenze: il teatro e la città*. In queste pagine c'è il segno di un'enorme investigazione documentaria, ma non c'è il segno dell'eshaustività. I documenti e i monumenti sono il risultato del rapporto che tra di essi viene costruito, assumono reciproca significanza dalle gerarchie funzionali che di volta in volta l'autore definisce. Essi non valgono in sé, ma *in itinere* si raggruppano in differenti stemmi la cui relazione stabilisce di volta in volta l'oggetto. O meglio l'edificio che si determina con l'architettura delle fonti. In quest'opera la scelta dei materiali non mira all'accumulo, ma a stabilire relazioni analogiche. La nostra idea di storia dello spettacolo è proprio questa: di una disciplina che, stabilendo relazioni tra le tracce molteplici e apparentemente irrelate dell'intero campo testimoniale di un'epoca, ne tragga giudiziosamente (cioè con discernimento, capacità di selezione e abilità di organizzazione) quegli elementi che possono costruire la fantasia coerente e motivata di un sistema di rappresentazione. Per giungere a tutto ciò ci pare che siano fondamentali la conoscenza storica e la capacità di uso di qualunque genere di documento o informazione; ma che poi la selezione e la conseguente eventuale ricerca supplementare debbano mirare non tanto a ricostruire un fatto od un oggetto, ma i rapporti tra quel fatto e altri fatti, quell'oggetto e altri oggetti. I metodi della storia quantitativa non servono, sono accumulatori mentre alla storia dello spettacolo è indispensabile l'energia dell'invenzione creativa

dell'ipotesi. Ed è appunto quello che *Il teatro e la città* raggiunge con pienezza: non la ricostruzione di oggetti museali, né l'eshaustività circa le pratiche di spettacolo in quel tempo e in quella città, ma l'indagine della prossemica degli eventi spettacolari in quello spazio e in quel tempo, in una concatenazione di funzioni che consente di immaginare una storia. L'uso di altri documenti, o un diverso uso degli stessi, porterebbe forse a ricostruzioni diverse. L'accettabilità piena dell'ermeneutica di Ludovico Zorzi è garantita dalla coerenza interna delle relazioni stabilite e dal rapporto di queste con una storiografia generale. Proprio questo rapporto vigile consente all'insieme funzionale e selezionato di dati che ha ricostruito un fenomeno spettacolare il chiarimento di quel difficile e più ampio sistema di relazioni nel quale lo spettacolo è integrato.

Accettando dunque l'ipotesi che la storia dello spettacolo non si esaurisca in un insieme, per quanto complesso, di oggetti identificabili (quali il testo, il luogo teatrale, l'attore, la musica, le testimonianze, ecc.) ne risulta che le fonti che rimandano ad esso sono tutte *indirette*, anche se, per comodità di classificazione, si possono trovare delle tipologie distintive. Alle ormai classiche distinzioni tipologiche delle scienze storiche, che possono essere volta a volta proficue anche per la scienza dello spettacolo, e alla fondamentale raccomandazione della discrezionalità del singolo, potrebbe forse essere di qualche utilità aggiungere un criterio interno alla disciplina, relativo al maggiore o minore grado di coscienza della rappresentazione da parte dell'estensore-autore della fonte e, da parte dello studioso, nel maggiore o minore grado di immediatezza identificatoria. Si potrebbe cioè stabilire una sorta di scala dell'intenzionalità spettacolare, cioè determinare quanto il testimone intenda trasmettere un documento di spettacolo che come tale venga immediatamente percepito o quanto questa intenzionalità si stemperi in intenzionalità di diverso genere. Ci sono documenti/monumenti immediatamente attribuibili alla sfera teatrale per una sorta di comune coscienza percettiva: il disegno di Wright che mostra lo spettacolo visto dalle quinte o il quadro di Pannini che riproduce l'interno del teatro Argentina di Roma (gli esempi sono tratti dalle interessanti considerazioni di Cesare Molinari nel corso di un convegno dedicato alle fonti iconografiche per la storia dello spetta-

colo che ebbe luogo a Venezia nel novembre 1991). In questo caso il documento non ha alcun bisogno di essere 'ricondotto', non potendo essere nella coscienza comune altro che la testimonianza intenzionale di un evento e di un luogo riconosciuti come teatrali. Qualunque uso se ne voglia fare è condizionato dall'intenzione dell'autore di trasmettere un documento teatrale. Al polo opposto di questa scala, i cui molti gradini costituiscono le numerose possibili tappe intermedie del passaggio dall'intenzionalità condivisa alla preterintenzionalità, c'è il documento, appunto, preterintenzionale cioè gravato anch'esso di intenzioni, ma non tramite coscienza di informazioni spettacolari dirette. Solo un'accurata e documentata opera di investigazione può, valutandone la funzionalità, staccarlo dall'universo indistinto delle fonti possibili dandogli via via credibilità. Non ha valore in sé, ma nella dimostrazione scientifica che lo accompagna e che è spesso resa possibile da un complesso meccanismo di solidarietà informative. Nell'approntamento di strumenti metodologici più funzionali il criterio dell'intenzionalità potrebbe forse essere utile, ferma restando l'esigenza di un'estrema cautela nell'individuare i fenomeni intermedi di questa scala valutativa. E comunque ribadendo che, ed è questo certamente il valore profondo dell'esempio zorziano, non ci sono obblighi vincolanti di fedeltà metodologiche. Egli ha allargato l'orizzonte dei cammini possibili, senza troppe norme né troppi precetti. È per questo che il campo delle sorprese è infinito. Come per i veri maestri la differenza tra gli allievi diretti e «gli altri» è nel privilegio biografico, non nell'esclusiva di una visione del mondo.

CARLA BINO

## Il dramma della passione di Cristo sulla scena europea (XII-XIII secolo): fonti, problemi, analisi\*

Il problema della rappresentazione scenica della passione di Cristo tra il XII e il XIII secolo è complesso, sia per le difficoltà attributive ed esegetiche che le fonti presentano, sia per le categorie interpretative con cui approcciarne la lettura. Disponiamo, infatti, di un esiguo numero di testi tra loro diversi per struttura compositiva, luogo di conservazione, cronologia: spesso si tratta di testimoni unici, contenuti in manoscritti miscellanei – perciò decontestualizzati –, che non consentono di avanzare ipotesi attendibili né circa la loro reale provenienza, né circa la loro funzione originaria. Rare sono anche le fonti indirette che forniscano notizie sulle rappresentazioni e sulle modalità di esecuzione, dando informazioni circa la committenza, le occasioni, i luoghi, il pubblico. Allo stato attuale della ricerca non è possibile avanzare alcuna ipotesi fondata su come la passione di Cristo fosse agita drammaticamente in quei secoli. È, però, importante ricostruire in modo critico il *corpus* delle fonti oggi note, restituendo anche un quadro dei maggiori studi a riguardo, in modo tale da distinguere i documenti dei quali disponiamo quanto meno sulla base delle loro caratteristiche linguistiche e drammaturgiche.

Con la definizione di ‘drammi’ della passione la critica storica ha indicato quattro documenti, ossia il frammento cassinese meglio noto come ‘Passione di Montecassino’ che all’epoca del suo ritrovamento

---

\* Questo saggio è la revisione e l’aggiornamento di quanto ho già trattato nel volume Carla Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del “teatro della misericordia” nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 258-310.

e della sua pubblicazione venne fatto risalire agli ultimi decenni del 1100<sup>1</sup>; i due *Ludi de Passione Domini*, entrambi conservati a Monaco in un codice dugentesco appartenente all'abbazia di Benediktbeuern, famoso per i cosiddetti *Carmina Burana*, e contenente una delle raccolte più significative di drammi latini che include i drammi del Natale (Profeti, Natività con Pastori e Magi, Strage degli Innocenti, e Fuga in Egitto)<sup>2</sup>; il frammento di Sulmona, risalente al XIV secolo<sup>3</sup>, meglio noto come *Officium Quartis militis* visto che non si tratta di un testo passionista completo, ma di una sorta di *rôle* destinato al quarto milite e riportante esclusivamente le battute previste per lui e naturalmente corredate delle didascalie che lo collegano agli altri ruoli e che ne contestualizzano le azioni<sup>4</sup>.

---

1. Il frammento cassinese, conservato presso l'archivio dell'abbazia di Montecassino con la segnatura *Compactiones XVIII*, fu studiato per la prima volta dopo il suo ritrovamento da Mauro Inguanez, *Un dramma della Passione del secolo XII*, «Miscellanea Cassinese», XII, 1936, pp. 7-38, poi ripubblicata ivi, XVII, 1939, pp. 6-56.

2. Monaco, Staatsbibl. ms. 4660a, XIII sec. Il *Ludus Breviter* è conservato alle carte IIIv-IVv; il *Ludus De Passione Domini*, più esteso, è conservato alle carte 107r-112v. Furono pubblicati e analizzati da Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. I, pp. 513-536 cui si rimanda per le indicazioni bibliografiche precedenti; il *Ludus* più ampio è stato riletto da Michael Rudick, *Theme, Structure, and Sacred Context in the Benediktbeuern "Passion" Play*, «Speculum», XCIX, 2, 1974, pp. 267-286. Lo studio più completo è quello di Peter Dronke, *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 185-237 che riassume anche le posizioni degli studiosi di lingua tedesca. Sull'origine del codice si veda l'interessante ipotesi di Johann Drumbl, *Studien zum 'Codex Buranus'*, «Aevum», 77, 2, 2003, pp. 323-356. Drumbl sta attualmente lavorando sui *ludi* bavaresi in preparazione del suo intervento al convegno sul codice Buranus previsto per il settembre 2018 a Novacella; lo ringrazio per avermi fatto leggere le sue riflessioni in anteprima. Si veda anche il recente lavoro di Peter Godman, *Rethinking the Carmina Burana: The Medieval Context and Modern Reception of the Codex Buranus*, «Journal of Medieval and Early Modern Studies», LXV, 2, 2015, pp. 245-286.

3. Il frammento è conservato a Sulmona, Archivio di S. Panfilo, Fascicolo 47 n. 9.

4. La divisione delle battute su rotoli che venivano poi distribuiti agli attori sembra una consuetudine per la messa in scena del dramma religioso in Italia, se, oltre che dal documento di Sulmona, la pratica è attestata per il XIV secolo anche dagli inventari dell'archivio Capitolare di Ivrea, che certificano la presenza di «tres rotuli in quibus continetur *Ludus Trium Regum*» (mai ritrovati). In Francia è certamente una pratica diffusa. Sull'argomento si vedano gli studi di Graham A. Runnalls, *The Medieval Actors' Rôles Found in the Fribourg Archives*, «Pluteus», IV-V, 1986-1987, pp.



In tutti e quattro i casi, comunque molto diversi tra loro, si tratta di testi in latino, a volte con inserti in volgare – spesso notevoli –, interamente in versi corredati di notazioni musicali e destinati al canto; ampie e dettagliate didascalie, anch'esse in latino, danno conto della divisione dei ruoli, dell'ordine e della qualità delle azioni, dell'organizzazione dello spazio in cui le stesse azioni accadono, degli oggetti che intervengono nell'azione. Non abbiamo alcuna informazione, invece, circa il luogo nel quale l'intera rappresentazione avrebbe dovuto avvenire, né circa gli interpreti impegnati nella messa in scena: il contesto nel quale i manoscritti sono conservati non è eloquente in tal senso trattandosi di raccolte miscellanee. Il che, oltretutto, non dà neppure alcuna certezza sulla località in cui i drammi vennero composti o redatti, né sulla loro funzione.

Disponiamo di qualche notizia in più sull'occasione in cui i drammi sarebbero stati rappresentati. Circa il *Ludus de Passione* di Benediktbeuern non abbiamo indicazioni dirette, ma Michael Rudick analizzandone la struttura ha ipotizzato che fosse stato composto per la domenica delle Palme, in particolare pensando alla processione celebrata in quella giornata<sup>5</sup>. Invece, il *Ludus breviter de Passione* – che inizia con i preparativi per l'ultima cena e si conclude con la sepoltura di Cristo – era messo in scena probabilmente a Pasqua unitamente al *Ludus Dominice resurrectionis*, conservato nel medesimo codice nei fogli che immediatamente lo seguono (Vr-VIv): l'ultima riga del testo, infatti, è seguita dalla nota «Et ita inchoatur ludus de Resurrectione. Pontifices: *O Domine, recte meminibus*», esplicitamente previsto per la domenica di Pasqua dopo il mattutino<sup>6</sup>. Tale consuetudine non è del tutto isolata: a essa sembrerebbe

---

5-67 e Id., *An Actor's Rôle in a French Morality Play*, «French Studies», XLII, 1988, pp. 398-407, e il repertorio *Actors' Roles from Medieval France* da lui curato e messo a disposizione della comunità scientifica online all'indirizzo <http://toisondor.byu.edu/fmddp/roles/index.html> (ultimo accesso 20 febbraio 2018).

5. Cfr. Rudick, *Theme, Structure, and Sacred Context* cit. Di parere assolutamente contrario Peter Dronke che lo legge come parte di un *Ludus passionis et resurrectionis* previsto per la Pasqua, alla pari con il *Ludus Breviter* (cfr. Dronke, *Nine Medieval Latin Plays* cit., p. 192).

6. Così la didascalia d'apertura del *Ludus, immo exemplum, Dominice Resurrectionis*: «cantatis Matutinis in die Pasche, omne persone ad ludum disposite sint paratae

far riferimento anche l'*Ordo Paschalis* contenuto in un manoscritto miscelaneo conservato a Klosterneuburg, e datato ai primi decenni del XIII secolo, per altro molto simile nella struttura al *ludus* bavarese; c'è poi l'esplicita notizia di una rappresentazione di Passione e Resurrezione in Prato della Valle a Padova in occasione della Pasqua del 1244<sup>7</sup>.

È probabile che a un unico *ludus* di Passione e Resurrezione appartenesse anche il frammento cassinese che ci è giunto mutilo tanto dell'inizio quanto della conclusione, poiché esso ha in comune una sessantina di versi con il documento di Sulmona che, invece, riporta (probabilmente per intero) il ruolo del quarto milite e si estende da prima della cattura di Cristo sino alla resurrezione. Quest'ultimo condivide alcuni versi (relativi all'ordine che Pilato dà ai soldati acciocché sorvegliano il sepolcro) con un terzo testo, ossia il *ludus resurrectionis* di Tours<sup>8</sup>. Sembra plausibile l'ipotesi dell'esistenza di un dramma pasquale più ampio e più antico comprendente passione e resurrezione che, poi, i singoli monasteri o le singole chiese rielaborarono e adattarono alle proprie esigenze e consuetudini celebrative<sup>9</sup>. Se questo testo fosse stato composto in Francia o in Italia è argomento molto discusso,

---

in loco specialia secundum suum modum» (in Young, *The Drama of the Medieval Church* cit., vol. I, p. 432).

7. Citato da Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1952<sup>2</sup>, p. 137.

8. Conservato a Tours, Bibliothèque de la Ville, Miscellanea Turonensia, ms. 927, ff. 1r-8v.

9. Cfr. Sandro Sticca, *Note on Latin Passion Play*, «Italice», XLI, 4, 1964, pp. 430-433. A proposito della 'Passione di Montecassino' e dell'*Officium quartis militis di Sulmona* va osservato che si tratta di due tipologie di documento oggettivamente distanti, visto che da un lato abbiamo certamente il copione di un singolo ruolo; anche laddove le scene coincidono si intravede una struttura del dramma differente. Alcuni esempi: la scena della cattura di Cristo, comune ai due testi, è svolta in modo strutturalmente diverso, poiché Cassino anticipa il bacio di Giuda che Sulmona pone dopo la scena del *quem quaeritis*. Sulmona anticipa la scena della flagellazione a dopo il processo religioso, prima che Cristo sia portato da Pilato; Cassino, invece pone la flagellazione in un punto centrale del dramma facendola avvenire in contemporanea con il sogno di Procula. Cassino omette la scena di Gesù davanti a Erode che in Sulmona c'è. Cassino inserisce la scena del dialogo con i ladroni che in Sulmona non c'è. Sulmona riserva certo spazio alle parole di Cristo in croce che in Cassino non sono previste.

ma per ora senza soluzione; certamente, in quel periodo, il territorio francese è più di ogni altro fecondo tanto dal punto di vista poetico e letterario in generale, quanto nella elaborazione di ‘drammaturgie’ latine e volgari per la messa in scena di drammi religiosi. Appoggiandosi anche alle convinzioni dei filologi e degli storici circa la genesi preminentemente francese delle pratiche drammatiche in ambito religioso<sup>10</sup>, De Bartholomaeis, quando ancora il frammento cassinese non era venuto alla luce, aveva ipotizzato che il legame tra Sulmona e Tours fosse nel senso di un’importazione del testo dalla Francia verso l’Italia, dove poi venne probabilmente rielaborato. Il ritrovamento del lacerto attribuito al XII secolo costituì ragione certa per smentire lo studioso e invertire la direzione, facendo dire tanto a Inguanez quanto a Sticca che è Tours, per altro del XIII secolo, ad aver importato dall’asse medioitalico la tradizione di un testo poi adattato alle sue necessità. Ciò che però vorrei far notare è che il *Ludus Paschalis* non appartenne alla città di Tours, dove vi è solo conservato e dove giunse in un blocco di manoscritti proveniente dall’abbazia benedettina di Marmoutier, che nel 1716 lo aveva acquistato da Tolosa. Non solo, ma anche la datazione deve essere messa in dubbio, poiché, nonostante il manoscritto sia miscelaneo, è stato dimostrato che fu redatto da tre mani, di cui la prima ha scritto i primi 46 fogli ed è databile tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo. Il *Ludus* occupa le prime otto carte, ma ai fogli 20-46 è conservato il famoso *Jeu d’Adam* – o *Ordo raepresentationis Ade* – noto attraverso questo unico testimone e concordemente attribuito alla fine del XII secolo<sup>11</sup>.

---

10. Cfr. in particolare Émile Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Étude sur les sources et le classement des Mystères de la Passion*, Genève, Slatkine, 1974. A sostegno della priorità delle fonti francesi su quelle italiane si è notato anche che tanto la maggior parte del testo del frammento di Sulmona (che è polimetrico) quanto l’intero testo di quello cassinese sono in strofe di versi tripartiti caudati, ossia quattro ottonari e due senari sdrucchioli, rimati aabccb. Si tratta del metro della sequenza, secondo il tipo diffuso da Adamo da S. Vittore di Parigi.

11. Cfr. Paul Aebischer, *Introduction a Le mystère d’Adam (Ordo representationis Ade). Texte complet de manuscrit de Tours*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1964, pp. 7-25. Vale la pena segnalare due recentissimi lavori: *Le Jeu d’Adam. Edition critique et traduction*, a cura di Geneviève Hasenohr, Genève, Droz, 2017 e Christophe Cha-