

CAPITOLO 3

FESTA E RAPPRESENTAZIONE NEL MEDIOEVO

DALLA DECADENZA DEL MODELLO TEATRALE CLASSICO ALLO SPAZIO DEI LUOGHI DEPUTATI. IL PROFESSIONISMO DEI GIULLARI

Il teatro nell'epoca medievale si presenta come un insieme di fenomeni, di forme, di manifestazioni assai ampio.

Nel periodo in cui si racchiude il Medioevo, (dalla caduta di Roma sino all'avvento dell'Umanesimo e alla scoperta dell'America, eventi che coprono un Millennio) il teatro si sviluppa lungo molteplici direzioni che inducono a parlare di "teatri medievali".

○ LA NUOVA ORGANIZZAZIONE DELLO SPAZIO TEATRALE

Queste considerazioni non impediscono tuttavia di cogliere certi aspetti generali che caratterizzano la nuova fase e che riguardano, in particolare, **l'organizzazione dello spazio teatrale**.

Nelle rappresentazioni teatrali medievali **il grande assente è "l'edificio"**, almeno per come era stato concepito mentre i vecchi teatri romani vengono lasciati andare in rovina o destinati ad altri usi.

Scompare anche il posizionamento frontale della scena e si torna progressivamente a una concezione dello spazio, in alcuni casi prettamente circolare, ma in ogni caso finalizzata a **un maggiore coinvolgimento degli spettatori**.

Nel Medioevo si torna ad organizzare spettacoli ed eventi che ricadono nell'ambito del teatro, utilizzando luoghi pubblici come la chiesa, la piazza e la strada, e luoghi privati.

Si può parlare di una reinvenzione della città pre-esistente attraverso l'impiego di luoghi deputati)

Gli eventi principali per **l'organizzazione del teatro** seguono **il calendario delle ricorrenze cristiane** (Pasqua, Natale, Santo Patrono) e in queste occasioni è l'evento teatrale che sacralizza uno spazio preesistente e gli attribuisce un **nuovo significato allegorico e simbolico**

○ TRA PUBBLICO E PRIVATO

Il **luogo deputato** è la *sede designata ad ambientare un episodio del dramma sacro*: può essere solo una zona all'interno della chiesa oppure può determinarsi mediante apposite strutture costruite ad uso scenico.

Lo spazio scenico viene spesso ricavato a partire da edifici e luoghi pre-esistenti che vengono così investiti di un nuovo significato simbolico sulla base delle esigenze della rappresentazione.

All'interno della chiesa si trattava di una zona vicino all'altare e poi sviluppate attraverso l'allestimento di strutture ad Ok.

Fuori dalla chiesa lo spettacolo poteva spostarsi da un luogo a un altro e così, anche il pubblico che ne seguiva lo sviluppo scenico della manifestazione.

Lo spazio teatrale tende a uno "**sviluppo paratattico**", allestimento paratattico e simultaneo all'interno del quale una pluralità di luoghi deputati erano visibili a tempo stesso.

Gli attori recitavano dentro o sopra il luogo deputato, o anche nella zona immediatamente adiacente (platea).

○ TRA MIMO E GIULLARE

Nella sfera della professione attorica, si segnala la continuità delle esperienze tra civiltà antica e civiltà medievale.

I *mimi della tarda latinità*, malgrado le sempre più difficili condizioni di vita, convogliano dentro la nuova età feudale le proprie tecniche, contribuendo a quella che è stata definita "**teatralità diffusa**" medievale.

I giullari sono spesso citati nei documenti di condanna della Chiesa, definiti mediante innumerevoli appellativi a seconda delle competenze performative (*istrioni, giocolieri, musicisti, danzatori e poeti*) ma sono senza dubbio i professionisti dell'intrattenimento in età medievale e sono custodi delle tecniche dello spettacolo e unici detentori della nozione che ordina e costruisce un'esibizione consapevolmente spettacolare.

Sono ancorché costretti a un inarrestabile nomadismo, e trovano ben presto nella festa pubblica e religiosa l'ambito ideale del loro intervento.

○ UFFICIO DELLA STELLA

Oltre alle forme drammatiche relative alla Pasqua, anche il Natale ebbe sviluppi analoghi come con *l'Ufficio della Stella* che comprendeva, al suo interno, dall'Annunciazione a Maria all'arrivo dei Re Magi.

(esempio => a Ohan nella cattedrale dove i chierici, che rappresentavano i Magi, dovevano arrivare da tre parti diverse e simboleggiavano le 3 diverse parti del mondo da cui giungevano)

In questo modo l'edificio stesso della Chiesa era investito di un significato simbolico e drammaturgico.

3.1.1 LA CONDANNA DEI PADRI DELLA CHIESA E IL CARNEVALE

○ LA CONDANNA DI IDOLATRIA

La posizione della Chiesa nei territori dell'Impero Romano d'Occidente nei riguardi del teatro e dello spettacolo fu di netta condanna nei primi secoli della sua istituzione: una condanna di idolatria nei confronti dei giullari risalente all'epoca romana che fu accompagnata anche dal divieto di prestare gli spazi di culto al teatro nonché di assistere agli spettacoli, considerati corruttori, come descritto da Tertulliano (II secolo d.C.) nel suo trattato *De Spectaculis*.

Tertulliano nel *De spectaculis* si era scagliato contro tutto il teatro (contro gli edifici e contro gli attori) perché considerava le **pratiche teatrali come corruttrici** e di origine pagana

Nel suo trattato *De spectaculis* viene ritrovata l'avvento di una trattatistica avversa al teatro per la quale la stessa fabbricazione delle maschere era un visa al creatore poiché, come scrive Tertulliano:

“...non ama il falso l'autore della verità tutto ciò che si finge appresso di lui è come un adulterio...”

○ CULTURA CARNEVALESCA

Nella cultura carnevalesca, i padri della Chiesa individuano con lucidità la reviviscenza delle ritualità pagane tardoromane.

In tale cultura la festa carnevalesca, in continua condanna da parte della Chiesa rappresenta la festa del cardinale al cui interno tutte le gerarchie sociali sono capovolte mettendone in parodia i valori e dove tutto è concesso in una dimensione di enfaticizzazione del corpo e degli appetiti

Tale cultura carnevalesca ha dei riconoscibili poli espressivi nelle manifestazioni delle cosiddette *Libertates decembris* e nella *Cornomannia*.

Nel primo caso, *Libertates decembris*, si tratta di “feste dei folli” promosse dagli studenti all'insegna della libertà e del violento rovesciamento di ogni gerarchia accademica, religiosa e sociale.

○ DIPLOMA DI CORRADO

Tali regolatezze vennero in qualche modo legalizzate e regolamentate attraverso il Diploma imperiale di Corrado I (911) di Franconia, che

- cercò di normalizzare questi eccessi fissando in tre giorni, attorno al 28 di dicembre, la possibilità di organizzare queste feste, accettando anche messe in scena dentro la Chiesa e per sino in chiave comica, rappresentazione di brani evangelici.
- che istituì la figura dell'*Episcopus puerorum*.

○ **CORNOMANNIA**

Un'altra manifestazione di rovesciamento delle gerarchie è la *Cornomania*, una festa che si teneva il sabato successivo alla Pasqua a Roma, e che prevedeva la pubblica derisione del padre priore della scuola, issato su un asino e fatto cavalcare per la piazza mentre i membri del clero addobbati e vestiti con delle corone di segale cornuta in testa, visitano le case dei fedeli scambiando benedizioni con offerte.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

3.2 GIULLARI E SPETTACOLO ITINERANTE

- *Jogleor* : giullare (*histrion, ioculator, mimus, saltator*) teatralità “diffusa” del Medioevo e professionalità del giullare.
- Considerazione negativa del giullare e condanne di idolatria.
- Avversione della Chiesa per il teatro (Tertulliano) e sua riabilitazione (Tommaso d’Aquino). *Confessioni* di Sant’Agostino, *ludi scenici*: flagello e peste delle anime, morbo che nasce da un morbo (*civitas terrena* vs. *civitas Dei*)

○ GIULLARI NOMADI AI MARGINI DELLA SOCIETÀ

Dove avviene la maggiore continuità con il mondo romano nel teatro Medievale è nella dimensione dei **Mimi e dei Giullari**: antichi eredi di un’antica tradizione romana suddivisi in diverse categorie che corrispondono anche a diversi nomi tra cui i giocolieri, i musicisti, i danzatori, i poeti; tutti i virtuosi dello spettacolo di strada.

Loro sono i professionisti dell’intrattenimento, conducono esistenze nomadi e sono i custodi delle antiche tecniche dello spettacolo.

I giullari e i mimi danno vita a quella teatralità diffusa tipica del Medioevo in grado di svolgersi in qualunque luogo (a corte, nelle taverne, nelle piazze, nelle strade)

Nell’Alto Medioevo e nell’età barbarica si registra la presenza di cantori di gesta dei popoli delle sagre anglosassoni detti “skops” o nei territori dell’Islam europeo dove agiscono autori e cantautori musulmani abili nella danza e nel canto.

Tra il IX e il XII secolo che scaturisce la poliedrica figura del giullare (poeta, attore, saltimbanco, intrattenitore di corte, buffone di piazza, musicista, cantore di gesta) spesso definito **“histriones, saltatores, mimo.”**

Per il carattere nomade della loro professione, queste figure diventano fattori di scambio culturale e intermediatori culturali.

○ CORTI BANDITE

Oltre alle occasioni di feste private aristocratiche, alle fiere e alle feste delle città, i giullari potevano esercitare le loro arti anche nelle cosiddette **corti bandite** => *banchetti pubblici aperti a tutta la collettività offerti dai nobili che si protraevano per vari giorni, a volte anche per più settimane.*

Il giullare è anche esperto nell’arte della parola e dell’eloquenza.

Solo tra il XII e il XIII secolo, si imporrà la figura del **TROVATORE**, *poeta musicista dotto generativo presso una corte, esperto di musica e di versi provenzali che solitamente risiede presso una corte.*

○ LA SUPPLICA DI GUIRAUT RQUIER

In questa fase giullare e trovatore spesso sono sovrapposti e questa situazione spinse Guiraut Riquier a scrivere la famosa Supplica al Re di Castillia Alfonso del 1274 dove si richiedeva che il trovatore fosse distinto, anche con una maggiore considerazione, dalle altre tipologie di intrattenitori.

In Pietro Abelardo la descrizione dei giullari è come apostoli dei demoni.

Anche Agostino nelle confessioni parla del teatro e se da un lato aggiorna e trasforma la pietà e i terrore aristotelici nei termini di una pietas cristiana, aggiornando così anche la catarsi, egli supera l'elemento teatrale.

Nelle “*confessioni*”, scritte tra il 397 e il 401 a.C. esamina le conseguenze negative che derivano dalle finte narrazioni degli spettacoli rilevando una fine affinità con Platone pur notando un'apparente paradosso negli spettacoli tragici all'interno dei quali la gente gode e piange a un tempo.

Nella “*città di Dio*” scritta tra il 417 e il 426 poco dopo il Sacco di Roma del 410, Agostino torna sull'episodio fondativo della nascita dei teatri a Roma avvenuto nel 394 a.C. durante la peste e proprio dalla nascita del teatro in epoca di peste, Agostino rinviene un parallelismo

il teatro è un morbo che nasce da morbo ed è flagello e peste delle anime.

Si pone una contrapposizione tra la “civitas terrena” e la “civitas dei”.

Tuttavia, **a differenza di Tertulliano, Agostino non condanna forme culturali e organizzate del teatro drammatico ma la spettacolarità diffusa e popolare e le sue degenerazioni.**

Bisogna anche ricordare Ugo di San Vittore vissuto più avanti, tra il 1096 e il 1141, a proporre lo schema delle arti meccaniche corrispondenti alle 7 arti liberali l'ultima della quale era *l'ars teatrica* dopo il lanificum, l'armatura (che comprendeva l'architettura, la navigatioz, l'agricoltura, la medicina e la caccia.

Con San Tommaso nel XIII secolo c'è un riconoscimento molto importante della professione dell'attore, il cui mestiere non è illegittimo per *l'Aquinatae*, purché gli spettacoli non siano osceni e legittimo sia il salario degli attori.

L'Aquinatae distingue i giullari in base al loro comportamento e al loro repertorio, e anche rivaluta il ruolo del divertimento necessario alla vita umana purché esso venga utilizzato in modo opportuno.

3.3 GLI SPETTACOLI NELLE CHIESE TRA CONDANNA IDEOLOGICA E PRASSI CATECHETICA

DRAMMI LITURGICI E MISTERI

- *Festa del Corpus Domini (o Corpus Christi) istituita dal XII secolo;*
- *Quem quaeritis (IX secolo), Visitatio Sepolcri e II; Ufficio della Stella*
- *Caratterizzazione dei personaggi;*
- *Dal XII secolo, progressiva laicizzazione degli spettacoli;*
- *Alternanza del volgare, uso delle mansiones;*
- *Jeu d'Adam (XII secolo): battute dei personaggi in lingua romanza, didascalie in latino;*
- *Misteri, miracoli, drammi allegorici.*

Nota la condanna storica ufficiale della Chiesa nei confronti del teatro ma, nonostante questa condanna, è la stessa Chiesa che adotta il teatro al suo interno.

Pian piano, nella Chiesa, si fa strada un inizio di un atteggiamento un po' meno intransigente nei confronti del teatro, anche se mai ufficializzato: l'accoglienza, nello spazio delle chiese, di manifestazioni che con lo spettacolo hanno legami più o meno forti.

Un profondo mutamento si avverte nel XII secolo, quando si afferma il **dramma liturgico**: la Chiesa giunge a giustificare la legittimità di tale realtà rispetto alle altre feste che si facevano nelle chiese e che erano d'origine paganeggiante, come la Festa degli Innocenti, portatrici di uno spessore spettacolare irregolare.

o LA FESTA DEL CORPUS DOMINI E LA SUA CELEBRAZIONE

La Chiesa istituisce la **Festa del Corpus Domini** (o Corpus Christi), ufficializzata dal **Concilio di Vienna del 1311** come una celebrazione del dogma della transustanziazione.

Celebrazione che spinge la Chiesa a servirsi di un *medium*, in grado di toccare il cuore del popolo segnalando un'accresciuta necessità di comunicazione nei confronti delle masse dei fedeli.

Il teatro, insomma, si rivela un formidabile strumento di catechesi, mentre si andava affermando la nuova religiosità promossa dai Disciplinati.

3.3.1 CANTO E RAPPRESENTAZIONE: DAL *QUEM QUAERITIS* ALLE *VISITATIONES*

○ IL DRAMMA LITURGICO: *QUEM QUAERITIS*

All'interno della riforma dei riti religiosi avviata dalla Chiesa a partire dal IX secolo si colloca la formulazione del nucleo più antico del dramma liturgico, il ***Quem Quaeritis*** (*Chi cercate*).

Si tratta di una **breve sequenza di versi** inseriti per permettere ai cantori di scandire e memorizzare la musica più facilmente.

Il *Quem quaeritis* è un **dialogo cantato fra le Marie** e l'Angelo nei pressi del sepolcro di Cristo ormai vuoto.

Gli attori officianti erano i monaci che più di recitare cantavano e soprattutto, agivano non in presenza di un pubblico: **predominava il canto gregoriano e naturalmente la lingua latina.**

Venne recitato per la 1° volta in un monastero benedettino in Francia (Fleuri) nel 930 e in un monastero svizzero sangallo per poi diffondersi in più parti d'Europa

Quem quaeritis restò in uso fino alla Riforma protestante per un periodo complessivo di 650 anni.

Più che un'azione teatrale il tutto si pone come un'azione mistica svolta intorno all'altare che viene investito da un significato simbolico => **l'altare rappresenta il sepolcro.**

E' opportuno sottolineare la natura elitaria del primo dramma liturgico, che nelle sue manifestazioni più antiche non ammetteva i fedeli ad assistervi.

Ai nostri occhi la cerimonia non presenta i caratteri della teatralità a cui siamo abituati, e appare realmente come un'azione vissuta attraverso una partecipazione mistica all'attualizzazione di un dramma sacro da parte di un insieme di officianti.

○ LE *VISITATIONES*

Nel corso del X secolo che il *Quem quaeritis* assume una primitiva forma drammatica nota come ***Visitatio Sepolcri I***

Forma drammatica che, probabilmente, avvenne presso il monastero della Lorena con lo stesso testo del *Quem quaeritis* ma con una cerimonia diversa, un po' più articolata, all'interno della quale:

- non era più l'altare ad essere adoperato come luogo simbolico del sepolcro;
- veniva svolta il sabato e non più la domenica;
- non era destinata a un pubblico di fedeli e si desume di conseguenza che la primaria finalità era di tipo rituale.

Con la *Visitatio II* siamo invece di fronte a qualcosa di nuovo: in essa è più pronunciata la preoccupazione realistica.

Nata in un monastero vicino a Bolzano, la cerimonia venne svolta con l'aggiunta di due personaggi rappresentati con caratterizzazioni ben differenti, uno più anziano e lento (Pietro), l'altro più giovane e svelto (Giovanni).

Si manifesta una maggiore caratterizzazione dei personaggi; personaggi che dovevano essere rappresentati da persone che corrispondevano alle esigenze richieste, anche solo dal punto di vista anagrafico, e a un maggiore realismo.

3.3.2 DAL MONASTERO ALLA CATTEDRALE: IL LUDUS

Nel corso del XII secolo dal monastero lo spettacolo passa alla Cattedrale.

I vari riti liturgici organizzati, prima rappresentati all'interno dei Monasteri, si ampliano all'esterno per accogliere nuove scene e nuovi personaggi.

Progressivamente questo tipo di **dramma liturgico** si apre verso una **nuova concezione** :

- ✓ maggiormente tesa alla **spettacolarità**,
- ✓ all'apertura al pubblico e ai fedeli che potevano assistere
- ✓ allo spostamento del rito **dall'abbazia** (luogo chiuso) **alla Cattedrale** (Chiesa episcopale cittadina)

○ DA ORDO A LUDUS

Attorno al XIII secolo, il termine generico di ludus tende a sostituirsi a quello antico di ordo nell'identificazione del dramma religioso, termine utilizzato con intenzione di condanna per via della sua derivazione pagana

Tuttavia, tra il XII e il XIII secolo, si assiste a un **notevole incremento del nuovo rito-spettacolo**, a cui era assegnata la funzione di supportare un progetto educativo nei confronti di un pubblico finalmente ammesso ad assistere alla rappresentazione.

Lo spettacolo deve cominciare a risultare più attraente per coloro che osservano e deve accogliere un repertorio più ampio.

Ampliando i testi, gli attori restano chierici, ma l'uso dello **spazio è sempre più precisato**, con anche la definizione di "stazioni interne" alla Chiesa e più percorsi precisi.

Si **amplia** il repertorio e anche l'ambito degli **argomenti** includendo episodi tratti dalla "lettera dei Santi" e dalla vita di Maria.

○ IL PEREGRINUS

La rappresentazione del nuovo dramma religioso si diffonde in tutta Europa ed amplia la propria rosa di argomenti: accanto a quelle di Cristo, compaiono le vicende della vita della Madonna, dei santi e dei profeti.

Nel XIII è la Chiesa stessa a adottarlo correntemente, scoprendo così quel suo approccio pragmatico che le consente di trasformarsi nel più potente centro di produzione medievale di spettacolo.

E' nel basso Medioevo che avviene la **laicizzazione dello spettacolo** grazie alla nascita e allo sviluppo di sempre più potenti corporazioni di arti, di mestieri e di confraternite cittadine che si fanno organizzatrici dello spettacolo.

Lo **spettacolo** diventa qualcosa di **sempre più imponente** e che **occupa più giornate con l'uso persino di macchine e di molteplici luoghi deputati**.

Es => Pelegrinus => episodio evangelico della cena di Emmaus che si svolge utilizzando lo spazio della chiesa lungo l'asse EST e OVEST, rispettivamente salvezza e regno dei morti della Chiesa, mentre l'ingresso della Chiesa era la Galilea

3.3.3 FUNZIONI E TIPOLOGIE DEL LUOGO DEPUTATO NELLA CHIESA E NELLA PIAZZA

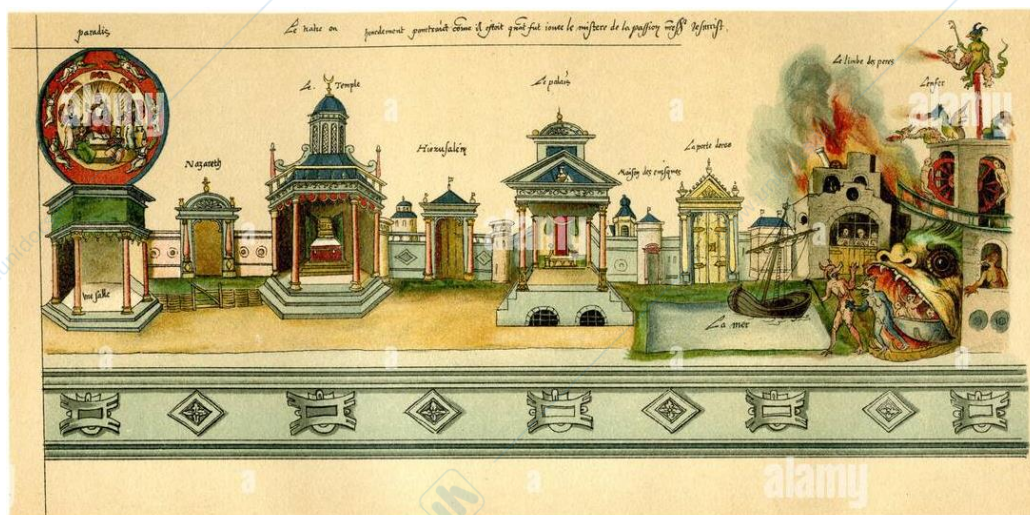
Come abbiamo visto, **la scena dei drammi liturgici è lo spazio interno della Chiesa.**

Le sue parti (il coro, l'altare, il portale, l'atrio) portano iscritta una ricca sedimentazione di significati simbolici funzionali alle pratiche religiose: **l'altare che simboleggia il Paradiso** (ad Est), **il portale d'ingresso il regno dei morti** (ad Ovest), **la zona prospiciente l'ingresso la Galilea, etc.**

o LE SCENE DEI DRAMMI LITURGICI

Nel Basso Medioevo, l'organizzazione e il finanziamento dell'evento rappresentativo passano nelle mani di potenti confraternite cittadine o in quelle delle corporazioni di arti e mestieri. La simbologia Est-Ovest mantiene ancora il suo valore in molte configurazioni dei luoghi deputati nelle piazze medievali europee, con la collocazione a ovest della Bocca dell'Inferno e a est della Macchina del Paradiso, evidenziando così la vicenda di salvezza di cui la città si fa vettore significante.

Si notano anche attestazioni di sistemazioni frontali come ad esempio nella **Passione di Valenciennes del 1547**, grande manifestazione che si svolse in 25 giornate con l'impiego di 63 attori (reclutati tra i cittadini) che dovevano coprire fra loro 169 personaggi.



Alcune delle “mansionnes”, come ad esempio il tempio, il palazzo avevano un significato fisso per tutta la manifestazione mentre altre potevano essere investiti di significati differenti.

Durante questa Passione ci fu un coinvolgimento maggiormente attivo del pubblico (es la distribuzione del pane e dei pesci) e l'utilizzo di macchine sceniche (es la macchina del fuoco => macchina in grado di produrre il fuoco).

Il numero delle “mansionnes” dei luoghi deputati poteva essere molto elevato e, anche all'interno di una

stessa rappresentazione, poteva variare verso più significati simbolici.

Come già detto, in Francia e in Germania ci sono molte testimonianze come nella *Passione di Francoforte del 1350 e poi nella Passione di Lucerna del 1583* la disposizione delle “*mansiones*” lungo il perimetro di una casa e quindi gli spettatori erano liberi di muoversi da una all’altra scena.

Ci sono anche delle attestazioni di spettacoli e spazi scenici con pianta circolare, come in Cornovaglia dove gli spettacoli venivano allestiti sulle fondamenta degli antichi anfiteatri romani.

○ IL MARTIRIO DI SANT’APOLLONIA

Se si osserva “Il Martirio” di Sant’Apollonia notiamo uno spazio circolare particolare dove gli spettatori più importanti sono ospitati in palchi in legno edificati appositamente, mentre il popolo è ammassato per terra.

Qui i palchi vengono usati per raffigurare l’Inferno e il Paradiso, simboleggiati anche dalla presenza di alcuni diavoli e da angeli musicanti.

Al centro dell’area osserviamo una scena di una tortura con il Re sceso dal palco centrale per convincere la santa abiurare => santa legata a una tavola mentre gli aguzzini operano.

Il Re, rappresentato da un personaggio con un libro e una bacchetta funge da “direttore di scena” suggerendo le battute e i movimenti agli attori.

Si intravede anche un buffone con un tipico bastone giullaresco, che compie un gesto di scurrilità alla sinistra di questa scena.



3.4 GLI SPETTACOLI DEL TARDO MEDIOEVO

3.4.1 CONTAMINAZIONI CULTURALI TRA PRODUZIONE PROFANA E SACRA

○ IL JEU D'ADAM

L'*Ordo representationis Adae* ovvero *Jeu d'Adam*, risalente al XII secolo, è il primo esempio di contaminazione dell'esperienza rappresentativa dei chierici e di quella professionalità giullaresca.

Questo testo è di un autore normanno del XXIII secolo che costituisce il **primo esempio di contaminazione** fra il dramma liturgico, l'esperienza religiosa dei chierici e il mondo dei giullari.

Testo in lingua normanna del XXII secolo, arricchito da didascalie in latino, e suddiviso in tre parti:

- Prima parte trattava del **racconto biblico dalla caduta del peccato originale sino all'uccisione di Abele**
- Seconda parte => **processione dei profeti biblici**
- Terza parte => **enunciazione dei 15 segni premonitori del Giudizio Universale**

La collocazione dell'allestimento è all'esterno, sullo spazio a ridosso dell'ingresso della chiesa, contrassegnato da alcuni luoghi deputati:

- primo è il **Paradiso**, rappresentato dalla chiesa stessa, da cui si odono provenire canti all'interno;
- poi il **paradiso terrestre**, realizzato con una pedana non troppo rialzata posta sul sagrato,
- mentre in un altro punto si trova **l'inferno**, connotato dall'assembramento chiassoso dei demoni che invadono lo spazio restante per terrorizzare il pubblico.

Vi erano anche delle proprie didascalie, **indicazioni proto-registiche**, per quanto riguardava l'allestimento dello spettacolo

(per esempio quando Dio aveva finto di parlare doveva entrare in chiesa e i demoni dovevano correre tra gli spettatori radunati nella piazza).

○ **LA SEINTE RESURECCION (1180)**

Di poco successiva al *Jeu d'Adam* è la *Seinte Resurrection* (1180), il cui interesse maggiore è dato dal prologo di presentazione, eseguito da una figura che non è un personaggio e che si rivolge direttamente al pubblico fornendo spiegazioni sullo spazio scenico e sui personaggi; sembrerebbe un'anticipazione del *meneur de jeu* del XV secolo, del tutto assente nel dramma liturgico latino.

In tal modo, le modalità della *Seinte Resurrection* si discostano dalla tradizione del dramma liturgico, avvicinandosi piuttosto ai contemporanei eventi festivi popolari.

3.4.2 I drammi ciclici francesi e inglesi

A partire dal XIV secolo, in Europa si affermano **TRE TIPI DI DRAMMA SACRO IN VOLGARE**:

- **I MISTERI** (*mystery plays* in Inghilterra, *mystères* in Francia), che riprendono episodi biblici tratti dall'Antico e Nuovo Testamento e sono generalmente raccolti in cicli destinati a illustrare la vicenda della salvezza umana, il cui momento topico era dato dalla Passione di Cristo
- **I MIRACOLI** (*miracle plays* in Inghilterra e *miracles* in Francia) sono racconti agiografici dedicati a un santo o alla Vergine Maria;
- **I DRAMMI ALLEGORICI O MORALITÀ** (*morality plays* in Inghilterra, *moralités* in Francia) mescolano elementi religiosi e profani abbandonando il procedimento drammaturgico narrativo per assumere quello a tesi, tipico della dimostrazione d'un principio morale.

I *misteri* sono quelli che godono di maggiore popolarità, non soppiantano completamente le rappresentazioni all'interno delle chiese, che continuano ad essere organizzate, **ma rispetto** ai drammi liturgici (pur condividendo temi e narrazioni dell'Antico e Nuovo Testamento) elaborano un repertorio molto più ampio.

Gli attori venivano scelti tra i comuni cittadini e talvolta includevano anche i giullari.

Spesso l'onere finanziario di questi spettacoli era sostenuto da cittadini ricchi e l'organizzazione pratica era curata dalle autorità cittadine.

Nasce così la tradizione di celebrare il Corpus Domini con una grandiosa processione e un grande spettacolo all'aperto, che si svolge sulla piazza del mercato oppure procede a tappe lungo il più importante percorso cittadino

○ I MISTERI FRANCESI E ANGLOSASSONI

La realizzazione dello spettacolo è opera delle confraternite pie (in Francia e Spagna) oppure delle corporazioni di arti e mestieri (le *guild-crafts* in Inghilterra), mentre al clero è lasciata una semplice funzione di supervisione del lavoro.

Gli investimenti finanziari per l'iniziativa diventano ingenti, gli apparati scenografici sempre più ricchi, il numero degli attori-dilettanti assai vasto.

Nei misteri ha particolare fortuna il tema della Passione di Cristo, come dimostrano la *Passion d'Arras* di Eustache Mercadè (1437), *Le mystere de la Passion* di Arnoul Gréban (1452) e *Le mystere de la Passion* di Jean Michel (1486)

3.4.3 Le laude umbre e le sacre rappresentazioni fiorentine

○ I DISCIPLINATI E LA LAUDA DRAMMATICA

In Italia le prime affermazioni del teatro sacro in volgare risalgono al XIV secolo, quando si sviluppa il *genere della lauda drammatica, sotto l'impulso dei Disciplinati*, movimento spirituale sorto a Perugia nel 1260 sull'impulso della predicazione francescana e organizzato in una rete capillare di confraternite.

Con la costituzione di molte confraternite, di disciplinati, si regolarizzò così il senso della partecipazione e collettiva anche dei laici alla religiosità tradizionale.

Fu in questo clima che si sviluppò la **lauda drammatica** come uno dei *principali mezzi di "partecipazione"* proprio come definizione di un genere drammatico attraverso un percorso non omogeneo e anche nell'apertura verso schemi esterni a quelli rigidi liturgici.

Vi furono numerosi collegamenti con l'arte figurativa e le arti pittoriche

In una lauda del venerdì santo di Gubbio Assisi ci sono dei rimandi espliciti tra il testo citato e gli affreschi dei luoghi in cui essi erano rappresentati a favore di una simbiosi di una visione dipinta e una visione impersonificata dagli interpreti e il tutto avveniva in uno spazio totale senza separazione fra azione e pubblico.

La "lauda" è un fenomeno espressivo originario di questo processo che si estende tra il XIII e il XV secolo, fenomeno che nasce come componimento poetico di derivazione liturgica (derivato dalla modulazione liturgica).

Si trattava di un canto, spesso contestualizzato nell'ambito delle azioni processuali e la "lauda" di Jacopone da Todi Donna del Paradiso, rese evidenti per prima le potenzialità e la trageduità scenica di questo nuovo genere.

Fra XIV e XV secolo si ha la regolarizzazione del nuovo genere attraverso l'ingresso di meccanismi di produzione di artigiani diversi e di attori dilettanti.

La trasformazione della "lauda" in "lauda drammatica" in un primo momento ancora cantata con l'alternarsi del solista con il coro, fu momento di passaggio da una fase processuale a un'ulteriore fase di rappresentazione la cui prima testimonianza è individuata ad Assisi nel 1338 quando anche nei documenti inventari di Perugia e Orvieto si rinveniscono elementi scenici e costumi più elaborati in un contesto di scambio sempre più intenso fra le varie confraternite verso una sempre maggiore omogeneità del linguaggio rappresentativo e sempre più il configurarsi di un teatro globale.

La lauda lirica nata in seno al movimento è un testo in metrica cantato con andamento salmodiante, che in seguito si trasformerà in un dialogo tra un cantante solista e il coro dei fedeli.

Quello che oggi chiamiamo "teatro" per le confraternite era una pia celebrazione collettiva, i cui testi rappresentati erano raccolti nei laudari.

Verso la fine del '200 in un momento di grandi turbamenti politici nascono gli ordini francescani e domenicani.

In questa fase assistiamo a una parziale e controllata apertura da parte delle gerarchie ecclesiastiche alla cultura giullaresca (San Francesco d'Assisi venne definito "giullare di Dio")

San Francesco aveva una vasta cultura della lingua anche provenzale per via delle attività commerciali del padre e la madre, Monna Pica, editava la cultura trovadorica dei canti d'amore delle gesta dei paladini. Francesco stesso utilizzò molto la lingua gallica disponendo dello spirito giullaresco del comunicare

Di Francesco ricordiamo il "**Natale e il presepe del Natale a Greccio del 1223** a cui accorse il popolo con torce e intonando canti riuscendo ad annullare quasi la distanza tra la massa e la presenza viva del redentore attraverso riavvicinamento degli spettatori fedeli

○ LA SACRA RAPPRESENTAZIONE FIORENTINA

Terminata la stagione del “laude umbre”, **Firenze** fu la testimonianza unica in Italia, di una cultura dello spettacolo, ispirata ai temi emozionali e al tempo stesso, molto avanzata nel campo delle arti “*meccaniches*”

L’area culturale entro cui si sviluppò il processo di dissolvimento del teatro medievale, fu nella nuova prospettiva di una festa urbana.

Anche in questo caso la nozione di scena devota deve essere considerata in una dimensione che appartiene alla vita politica al cui interno si sviluppano dinamiche e tensioni.

Nella città di Firenze considerata teatro, vengono collocati eventi che segnano la fortuna della città e il suo sviluppo nell’ambito delle arti e dello spettacolo.

Dopo il 1430, dopo la conquista di Pisa, si assiste a un periodo molto florido con esaltazione collettiva dei valori della città.

Risalgono a questo periodo (1420 e metà ‘400) gli interventi di Brunelleschi e l’allargamento di nuovi spazi per mercati e l’edificazione di edifici pubblici ed edifici privati, e le chiese diventano luoghi emblematici della città.

In questo contesto il moltiplicarsi di feste popolari, come massima espressione della realtà urbana, offrì molteplici nuove attrazioni (grandi eventi che furono detonatori di una esplosione pre rinascimentale come il lungo soggiorno a Firenze di Papa Eugenio IV durante il Concilio del 1439)

In questa occasione Firenze divenne luogo di incontro della diplomazia internazionale e intellettuale.

Per l’annunciazione eseguita nel 1439 per il Concilio Brunelleschi aveva dato massimo sfoggio ingegneristico ed artistico per rendere meccanicamente visibile una delle sequenze più significative del mistero cristiano e con questo spettacolo ci fu una **nuova idea di creato** che si verificava nella combinazione di elementi diversi:

- da un lato la suggestione devozionale delle rappresentazioni medioevali;
- dall’altro elemento dominante per una nuova forma di spettacolo basata sull’artes meccaniche

In questo modo si sortì il risultato della definizione di una forma di teatro artisticamente assai matura, superiore alla tradizione con fraterna e anche alla affermazione della possibilità di trasmissione del messaggio attraverso la rappresentazione scenica grazie al valore didascalico del teatro.

Nacque così la “sacra rappresentazione fiorentina”.

Anche la buona società fiorentina vide con favore la possibilità dell'addestramento tecnico dei giovani alla recitazione e al domino del corpo sulla scena; una competenza utile anche in altri ambiti (come attività diplomatica o mercantile) e l'adozione del volgare dotto sembrava rispondere alle esigenze di questo nuovo momento.

Così vi furono delle compagnie di fanciulli che in particolare si ridussero a 4, per volontà del Papa, all'interno delle quali venivano educati gli attori di questa nuova generazione a Firenze.

Queste compagnie si confrontavano con autori di testi teatrali e fra costoro spiccano i lavori drammaturgici di Feo Belcari

Con Feo Belcari (autore quattrocentesco) si osserva uno stacco netto rispetto alla drammatica sacra medievale:

- la presenza di un epilogo e di un prologo
- uso dell'ottava in endecasillabi
- la presenza di didascalie in prosa
- la configurazione di luoghi deputati

Per quanto riguarda le messe in scena si sa poco tuttavia si è certi che si faceva uso di effetti pirotecnici, di impressionanti effetti scenotecnici come, ad esempio, nella rappresentazione sacra di San Giovanni Decollato a Firenze nel 1451 sul prato di Giustizia l'apertura meccanica della superficie del palco che consentiva la sparizione dei personaggi.

○ **RAPPRESENTAZIONE DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO DI LORENZO DE' MEDICI**

Alla metà del 400' a Firenze le sacre rappresentazioni svolgono una funzione moralizzatrice ed entrano nel clima della festa fiorentina/festa urbana.

Festa urbana per eccellenza che è la Festa di San Giovanni che è unica in Italia per magnificenza ed esuberanza in grado di coinvolgere carri attrezzati scenotecnicamente per le azioni ispirati alle sacre scritture.

Con Lorenzo il Magnifico terminò un'epoca rispettosa dell'esclusività della tematica religiosa in onore del santo patrono, e la sovrapposizione di carri ispirati anche ai trionfi della classicità, trasformò l'evento in uno spettacolo elogiativo del potere mediceo.

Uno dei molti che caratterizzarono il riconoscimento urbano della Firenze del magnifico in tutta Italia.

3.5 FESTE CIVILI E DI CORTE IN ETA' ROMANZA

○ LA FESTA DEL SANTO PATRONO

Un altro ambito in cui si manifesta la cosiddetta "teatralità diffusa" è la ricorrenza annuale della grande festa civica, in cui la collettività si autorappresenta e rinsalda i vincoli di convivenza, nelle celebrazioni dedicate al patrono, alla Vergine Maria o al Corpus Domini.

In particolare, con la nascita dei comuni, la festa del santo patrono diventa il principale momento di aggregazione della città, celebrato dalle massime autorità religiose e laiche.

○ DAL COMUNE ALLA SIGNORIA

Col passaggio dalla realtà politica dei comuni a quella delle signorie la festa pubblica si svuoterà della dimensione collettiva dell'età comunale per acquisire la funzione celebrativa del nuovo potere: un esempio è dato dalla traduzione classicheggiante della festa di San Giovanni Battista operata da Lorenzo il Magnifico nel 1491, in cui la tradizionale sfilata di carri allegorici diventa un trionfo alla romana, con implicito rimando alla supremazia medicea.

Il mecenatismo delle corti italiane è dunque figlio della consapevolezza della forza comunicativa insita nella spettacolarità del momento festivo, legato insieme da un messaggio egemonizzante.

○ LA FESTA SIGNORILE

Tale valenza encomiastica risalta anche nel *banchetto*, sia per il sorprendente confezionamento delle vivande e per la disposizione dei convitati come un pubblico di spettatori, sia per la serie di interventi buffoneschi, farseschi, pantomimici e coreutici dei giullari.

Per l'organizzazione di tutto ciò la corte convoca i suoi intendenti ed è in questo momento agglutinante che i più diversi linguaggi espressivi entrano in contatto per collaborare al medesimo fine della realizzazione teatrale.

Ciò che viveva separato, insomma, si riunisce: è nella festa signorile che il teatro moderno troverà il suo contesto di nascita.

In questo momento agglutinante che i più diversi linguaggi espressivi entrano in contatto per collaborare al medesimo fine della realizzazione teatrale.

Ciò che viveva separato, insomma, si riunisce: è nella festa signorile che il teatro moderno troverà il suo contesto di nascita.