



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari "Aldo Moro"), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), ANNALISA BONOMO (Università di Enna "Kore"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari "Aldo Moro"), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma "Tor Vergata"), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma "Tor Vergata"), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II"), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma "Tor Vergata")

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

TEATRO E MUSICA NEL «MISTERO PROVENZALE DI SANT'AGNESE»

Della produzione del teatro religioso medievale in lingua d'oc non ci sono pervenuti che quindici testi e frammenti composti tra la fine del secolo XI e la prima metà del XVI¹. La maggior parte (dieci in tutto) appartiene ai secoli XV e XVI, mentre per l'epoca precedente, se si eccettua lo *Sponsus* – redatto per la parte volgare in un idioma di confine tra le parlate d'oïl e d'oc e appartenente piuttosto alla produzione dei cosiddetti “drammi farciti” che al teatro pienamente volgare – soltanto quattro testi sono stati conservati: i cosiddetti “Frammenti di Périgueux” – 22 versi in tre frammenti di pergamena ritrovati in una fessura della facciata esterna del muro della cattedrale di Saint-Front a Périgueux, appartenenti, probabilmente, a un mistero della Natività² –, l'*Esposalizi de Nostra Dona* – primo adattamento drammaturgico in volgare della Natività³ –, la *Passion Didot* – prima Passione occitana pervenutaci –, e il *Mistero provenzale di Sant'Agnese*.

All'interno di tale produzione, il *Mistero provenzale di Sant'Agnese* è senz'altro l'opera di maggior rilievo, tanto da essere definita da Ugo Sesini come «lo specimen di tutte le interferenze, i rapporti, le derivazioni, fra letteratura, musica, semeiografia, ecclesiastica e profana, del medioevo»⁴, mentre Gianfranco Contini ne sottolinea il valore di reperto

¹ Cfr. N. HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Droz, Genève 1998, p. 7.

² Le ragioni per cui i frammenti furono depositati nella fessura del muro della cattedrale (a dieci metri di altezza) non sono note. Si è pensato a un qualche legame con le circostanze della rappresentazione. Chabaneau, in particolare, ha ipotizzato che la piattaforma su cui il dramma venne rappresentato fosse appoggiata alla facciata esterna della chiesa e che l'attore incaricato di quel ruolo avesse nascosto lì la sua parte in seguito dimenticandosene, cfr. C. CHABANEAU, *Fragments d'un mystère provençal découverts à Périgueux*, in «Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord», t. I (1874), pp. 179-191 e HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., p. 32.

³ Basato sulla mescolanza di fonti canoniche e apocriefe, come il protovangelo di Giacomo e il vangelo dello pseudo-Matteo. Ma è probabile che queste due ultime fonti fossero note all'autore attraverso poemi francesi del sec. XIII ispirati agli apocriefi e incentrati sulla storia leggendaria di Maria e di Gesù. Sulla questione si veda HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., p. 37.

⁴ U. SESINI, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, Chiantore, Torino 1942, p. 20.

«preziosissimo della primitiva sintesi poetico-musicale (o piuttosto musicale-poetica) del teatro medievale»⁵.

Per illustrare questa sua specificità prenderò in esame due aspetti fondamentali: quello della messinscena del testo e quello musicale. È infatti opinione comune della critica che il valore letterario dell'opera, spesso ritenuto (forse ingenerosamente) modesto, sia accresciuto, o comunque pienamente riscattato, dalle sue evidenti qualità teatrali e dalle melodie in notazione neumatica, che ne estendono l'interesse alla storia della musica medievale⁶.

La fonte del Mistero è la vita latina di Sant'Agnese dello pseudo-Ambrogio (sec. V), in cui si narra la storia della giovane martire romana condannata al lupanare per aver rifiutato di sposare il figlio del prefetto Sempronio e di convertirsi al paganesimo⁷. Al suo ingresso nel postribolo, una serie di eventi miracolosi la vedono protagonista: la prodigiosa crescita dei capelli, volta a velarne la nudità, seguita dal dono, da parte di Cristo, di una veste luminosa, la conversione delle prostitute e l'uccisione del figlio del prefetto, entrato nel luogo d'infamia per usarle violenza. Su richiesta del prefetto Sempronio Agnese resuscita il suo giovane aggressore, che subito si converte al cristianesimo insieme a tutta la famiglia. La conversione di Sempronio suscita la reazione violenta dei romani e il senatore è costretto a dimettersi. Aspasio, il nuovo senatore, decreta la morte sul rogo di Agnese.

L'autore del Mistero, pur restando essenzialmente fedele alla fonte latina, ha moltiplicato gli effetti scenici, come si evince facilmente dalle didascalie del testo, che forniscono, com'è noto, indicazioni di luoghi, nomi di personaggi, descrizioni di gesti e di movimenti⁸. Il testo contiene oltre centocinquanta indicazioni sceniche, redatte in un latino d'influsso fonetico largamente occitano, alcune delle quali di notevole interesse. Tali indicazioni potrebbero essere suddivise in varie tipologie⁹. La più frequente indica

⁵ G. CONTINI, *Teatro Religioso del Medioevo fuori d'Italia dal secolo VII al secolo XV*, Bompiani, Milano 1949, p. 239.

⁶ Cfr. E. PAGANUZZI, *Per una nuova edizione delle melodie del Mistero provenzale di Sant'Agnese*, in *Per Alberto Piazzì. Scritti offerti nel suo 50° di sacerdozio*, Biblioteca Capitolare di Verona, Verona 1998, pp. 285-298, p. 287. Si veda inoltre p. 290: «L'ignoto autore del dramma, verosimilmente un ecclesiastico fornito di non molte lettere e di scarso latino, sa però maneggiare metri e rime mostrando talento drammaturgico e musicale».

⁷ *Vita sanctae Agnetis* in AA.SS., Ian. t. II, Parisiis-Romae 1866³, pp. 715-718.

⁸ Sulla messinscena del Mistero si vedano, in particolare, J.-M. PIEMME, *L'espace scénique dans le jeu provençal de sainte Agnès* in *Melanges offerts à Rita Lejeune*, Duculot, Gembloux 1969, I, pp. 233-245, E. SCHULZE-BUSACKER, *Le Théâtre occitan au XIV^e siècle: le Jeu de Sainte Agnès*, in *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven University Press, Leuven 1985, M. BONAFIN, *Alcune considerazioni sul «Miracolo di sant'Agnese»*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 269-277, in part. pp. 276-277.

⁹ Le citazioni dei versi e delle rubriche del Mistero sono tratte dalla recente edizione pubblicata a mia cura, S. DE SANTIS, *Il Mistero provenzale di Sant'Agnese. Edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie*, Viella, Roma 2016. Le rubriche sono indicate dal numero del verso che precedono nel testo, seguito da R. I numeri dei versi seguiti da M individuano le battute aggiunte nei margini del manoscritto.

semplicemente la distribuzione dei ruoli all'interno dei dialoghi (sul tipo "A dice a B"): «Prefectus dicit Agneti», oppure «Agnes respondit sibi sic», ecc. Altre si limitano a parafrasare o ad anticipare il contenuto della battuta che segue: «Maior frater beate Acnetis audaciter dicit Simpronio: "mentimini per rostra"» (153R), «Prefectus dicit illis militibus filii sui quare venerunt omnes simul et non remansit aliquis cum eo» (656R), o contengono parole da integrarsi al testo occitano in versi: «Modo clamat alta voce Prefectus Ainem bis: Malvaisa, malvaisa!» (281R). Altre ancora suggeriscono l'intonazione della battuta: «Modo respondit Aines Rabato iracendo» (15R), «Modo clamat alta voce Prefectus» (281R), «Prefectus salutatur virginem et facit pulchram faciem» (19R), «Maior frater beate Acnetis audaciter dicit Simpronio» (153R), «Modo respondit sibi Aines sic dicendo et plangendo» (177R), «Filius prefecti dicit sibi sic ironice» (556R), ecc.

Ma al fine di ricostruire lo spazio scenico della rappresentazione, le indicazioni più interessanti sono quelle che descrivono i movimenti dei personaggi: «Modo recedit Prefectus cum tota societate sua ad centrum et ponit se in cathedra sua [...]» (4R), «Modo veniunt ribaldi et circumdant eam in postribulo [...]» (361R), «Modo tendunt omnes meretrices in medio campi et faciunt planctum omnes simul [...]» (457R), «Modo recedit Simpronius cum tota familia sua et tendit in castellum suum» (980R), «Modo recedunt omnes Romani in castellum suum» (rubrica finale), ecc.

Oltre che dalle didascalie, l'indicazione di luoghi precisi sulla scena può desumersi dai dialoghi, come avviene nel teatro di Shakespeare, dove la maggior parte delle indicazioni sceniche si ricava proprio dai dialoghi¹⁰. Così anche nel Mistero, come, ad esempio, quando, riferendosi alla famiglia di Agnese, un romano dice a Sempronio: «Digas lur que puscan anar / ves lurs albercs» (vv. 199-200), o quando Sempronio grida ad Agnese: «Una d'aqestas dos faras, / [...] / qe venges nostre diau onrar / o en aicel bordel intrar» (vv. 281-284).

Una lettura estensiva del testo in funzione della ricostruzione dello spazio scenico permette di identificare almeno nove luoghi differenti¹¹:

- il castello del senatore
- la casa dei genitori di Agnese
- la camera di Agnese
- il tempio della dea Vesta
- il luogo in cui si trovano i Romani
- il bordello
- il rogo
- l'Inferno
- il Paradiso

¹⁰ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Messidor/Editions sociales, Paris 1982, trad. it. *Theatrikón, Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma 1984, p. 125.

¹¹ Cfr. PIEMME, *L'espace scénique*, cit., p. 238.

Ma in che modo erano disposti sulla scena? Com'è noto, il palcoscenico medievale comprendeva una quantità di luoghi (*mansiones*, o “luoghi deputati”), per cui viene spesso definito come palcoscenico multiplo o scena simultanea. Le varie ambientazioni della storia venivano disposte sul palcoscenico una accanto all'altra, e potevano essere materialmente divise in sezioni separate, o chiuse da tende che si aprivano al momento opportuno¹². Con lo snodarsi dell'azione drammatica, gli attori passavano via via da un luogo all'altro. Davanti ai vari luoghi c'era uno spazio libero che nel Mistero è chiamato *campum*.

È molto probabile che la scena comprendesse un piano sopraelevato per il Paradiso, com'era, del resto assai frequente. Tale collocazione del Paradiso potrebbe essere suggerita da alcuni dialoghi del testo, come quando Agnese esorta la famiglia del senatore a rendere grazie a Dio, definito come «cel qu'es sus el tron» (v. 808).

In molte scenografie medievali, al disotto della linea dei vari “luoghi deputati”, una cavità in forma di grotta o simile alla grande bocca spalancata di un dragone rappresentava l'Inferno. L'elemento più caratterizzante dell'Inferno era il calderone bollente, in cui venivano gettati i dannati. Dalla porta dell'Inferno, da cui uscivano i diavoli, poteva fuoriuscire anche del fumo. Inoltre, si faceva spesso bruciare dello zolfo per rendere l'ambiente maleodorante. Per contro, il Paradiso poteva caratterizzarsi per la presenza di fiori profumati e di alberi da frutta, come avviene, ad esempio, nel *Jeu d'Adam*:

constituatur paradisus loco eminentiori: circumponantur cortine et panni serici, ea altitudine ut persone, que in paradiso fuerint, possint videre sursum ad humeros. Serantur odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis deponentes, ut amenissimus locus videatur¹³.

Lo spazio scenico del Mistero prevedeva certamente sia un luogo per l'Inferno, sia il tipico calderone bollente, come, del resto, risulta chiaramente dalle seguenti didascalie: «Modo [...] omnes diaboli veniunt et portant animam in Infernum» (560R), «Modo vadit angelus in Infernum et invenit animam in codam cacobo ferventi, quem flagellant diaboli» (769R).

Oltre allo spazio, anche il tempo della rappresentazione è inscritto nel testo drammatico. Mi limito qui a segnalare in proposito la frequenza nel Mistero di quelle che vengono definite come “didascalie implicite”¹⁴, funzionali al ritmo generale della rappresentazione, contenute in dialoghi in cui si faccia riferimento al tempo che un dato personaggio deve impiegare per svolgere un'azione (ad es. necessità per un personaggio di raggiungere un luogo “di corsa”, o “senza indugiare”, ecc.): «Rabat, anas mi de cors

¹² Cfr. G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Champion, Paris 1906, pp. 144-146.

¹³ *Le Jeu d'Adam*, ed. a c. di S.M. BARILLARI, Carocci, Roma 2010, p. 69.

¹⁴ Cfr. M. PFISTER, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 15-16.

dir» (v.3), «[...] nos irem am lui parllar / ades, sens gran benstenz[a] far» (vv. 83-84), ecc. Un'altra indicazione temporale è fornita dalla didascalia «Pausa», che in due occasioni (817R, 912R) interviene a dividere il monologo di un personaggio¹⁵.

Quanto alla scenografia e agli accessori di scena, sono ancora le didascalie a informarci sulla presenza di una serie di elementi: il letto in cui giace il figlio del prefetto, malato d'amore per Agnese, la cattedra del senatore, la sedia per Agnese al momento del primo colloquio con Sempronio, la statua della dea Vesta (la cui presenza è ipotizzabile in base al fatto che Agnese, a un certo punto, esorti il senatore a rivolgersi direttamente alla dea¹⁶), le corde con cui Agnese viene legata al suo ingresso al lupanare, le vesti maleodoranti delle prostitute che gli angeli gettano fuori dal postribolo, la spada dell'arcangelo Michele, il bacile per l'acqua benedetta, il letto di Agnese nel lupanare, le verghe con cui i diavoli flagellano l'anima del figlio del prefetto, il palo e le fascine per il rogo di Agnese, il trono di Dio nel Paradiso, il già citato calderone infernale.

I personaggi che intervengono direttamente nei dialoghi sono in tutto trenta. Se a questi si aggiunge la nutrita serie di personaggi di contorno composta dal seguito del padre di Agnese, dai cavalieri del figlio del prefetto, dai figuranti definiti genericamente “diavoli”, “ribaldi”, “angeli”, dal gruppo delle meretrici, il numero totale sale a circa cinquanta attori. Occorre inoltre ricordare che le parti femminili erano in genere interpretate da attori (viene spesso ricordato in proposito il caso di Lyonard, giovane figlio di un barbiere che nel 1485 impersonò a Metz il ruolo di Santa Barbara)¹⁷. L'età di alcuni personaggi viene indicata dai dialoghi, come quando il senatore dice ad Agnese «tu non iest mais de XIII anz» (v. 253), o quando Agnese, rivolta a Sempronio, afferma che «tu as mais de LX anz» (v. 265), o, ancora, quando Peyre viene definito dai membri del seguito del padre di Agnese come colui che «a mays temps que nulz de nos» (8M).

Scarsissimi sono nel testo i riferimenti ai costumi, per lo più limitati al *mantel* indossato da Agnese (v. 338), e alla veste luminosa che Cristo invia alla santa nel lupanare (v. 470). Malgrado l'assenza di indicazioni esplicite, è probabile che i personaggi demoniaci facessero uso di maschere e di un travestimento adeguato¹⁸, un uso documentato, ad esempio, in ambito laudistico italiano, negli inventari trecenteschi della Confraternita dei Disciplinati di s. Domenico di Perugia, dove, assieme ad altri oggetti di scena («una veste nera da Madonna, due barbe de pelo, due paia di ali da Angeli con la veste di sacco, sette capellature de pelo, un mantello», ecc.), compare anche una «faccia de Demonio»¹⁹.

¹⁵ Sull'indicazione «pausa» nella drammaturgia medievale cfr. COHEN, *Histoire de la mise en scène*, cit., p. 138, W. TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, p. 182 e HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., pp. 429-430.

¹⁶ Cfr. i vv. 273-276, con cui Agnese si rivolge al senatore Sempronio: «Digas li [alla Dea Vesta] que mi vuella dir / ques ieu la deiha ubesir; / qe si li poz far moz sonar, / tostems mais la volrai pregar».

¹⁷ Cfr. COHEN, *Histoire de la mise en scène*, cit., p. 206.

¹⁸ Cfr. S.M. BARILLARI, *Allestimento scenico ed 'effetti speciali' nel «Jeu D'Adam»*, in *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 63-92, p. 90.

¹⁹ E. MONACI, *Appunti per la storia del teatro italiano*, Ignazio Galeati e figlio, Imola 1874, p. 30.

In corrispondenza delle *diableries* potevano essere previsti alcuni effetti sonori, come avviene nel *Jeu d'Adam*, dove la descrizione del sito infernale include «la presenza di fumi abbondanti e un fragore metallico prodotto dallo scuotimento di pentolame, fram-misto agli strepiti e agli sghignazzi dei diavoli»²⁰. Nel Mistero i demoni irrompono sulla scena «sibilando»: «Modo [...] omnes diaboli veniunt et portant animam in Infernum sibilando» (560R), «Modo fugiunt diaboli sibilando» (773R).

La rappresentazione aveva luogo con ogni probabilità nel giorno della festa della santa, il 21 gennaio, verosimilmente in uno spazio aperto.

Come già nei drammi liturgici, nel teatro religioso in volgare la gestualità degli attori era ancora in buona parte improntata agli usi della liturgia²¹, una consuetudine riscontrabile anche in alcuni gesti e movimenti descritti nel Mistero: «Modo surgit Apodixes respiciendo celum et terram, et iungit manus versus Deum et proicit se in terram in cruce, et postea surgit et facit planctum in sonu [...]» (781R), «Modo venit filius prefecti ad virginem et proicit se in terram in cruce ante ipsam» (791R).

Per quanto concerne la dizione degli attori, oltre ai notevoli sforzi di memoria cui erano sottoposti (il personaggio di Cristo in una Passione doveva recitare tre-quattrocento versi stando sulla croce), e al requisito del canto, secondo Gustave Cohen si trattava di una recitazione “salmodiante”, assai lenta e monotona²².

Termino l'analisi della messinscena accennando a quelli che potremmo definire come “effetti speciali”.

Nel teatro religioso medievale la rappresentazione prevedeva non di rado l'impiego di piccoli idoli, simili alle *animule* della coeva iconografia sacra, deputati a rappresentare le anime dei defunti. Tale uso è attestato anche nel Mistero, dove le anime del figlio del prefetto e di Agnese sono protagoniste di alcune delle azioni del dramma: quando, come descritto nell'ultima rubrica del testo, l'anima di Agnese viene portata da un angelo al cospetto di Dio («Et postea flectit se quartus ex angelis et accipit animam et defert ipsam ante Deum cantando»), e nel caso, già ricordato, in cui l'anima del figlio del prefetto viene condotta prima all'inferno, dove viene tormentata dai diavoli, poi restituita dall'angelo al corpo del morto («Modo fugiunt diaboli sibilando et angelus extrait animam de cacobo et portat ipsam ad corpus mortuum et ponit animam in corpore et recitat ipsum», 773R).

Nella fonte latina la nudità di Agnese nel lupanare viene velata dalla miracolosa crescita dei suoi capelli, un effetto di difficile traduzione scenica. Per ovviare al problema, l'autore del Mistero fa inviare ad Agnese, al momento opportuno, un «indumentum capillorum» (403R), consegnato alla santa da Cristo per il tramite dell'arcangelo Michele.

Gli effetti di luce erano fra i mezzi teatrali più diffusi nei drammi liturgici, dov'era previsto l'uso scenografico delle candele. Nel Mistero era certamente richiesto un effetto

²⁰ BARILLARI, *Allestimento scenico*, cit., p. 89.

²¹ Cfr. A.B. WEINER, *A Fourteenth century Prompt Book: Philippe de Mézières' description of the Festum Presentationis Beatae Mariae translated from the Latin and introduced by an essay on the Birth of Modern Acting*, Yale University, New Haven 1958, p. 19.

²² COHEN, *Histoire de la mise en scène*, cit., p. 236.

di luce per l'arcangelo Michele, descritto nelle didascalie latine come un angelo «qui facit magnam lucem» (497R) e nel testo occitano come «un angel que resplant / plus fort qe le solelz qant es en son regnat» (vv. 530-531), e per la veste luminosa di Agnese, donatale da Cristo. Tali effetti si ottenevano in vari modi. Mediante fiaccole che apparivano e sparivano improvvisamente dietro un telo, invisibili agli spettatori, con il trucco, dipingendo con oro il volto degli angeli, con candele, o mediante superfici riflettenti. Nel caso del Paradiso, che doveva apparire come un luogo pieno di luce, l'effetto veniva spesso ottenuto con l'impiego di vernice d'oro o di lamine d'oro applicate al trono di Dio²³.

Gli angeli potevano comparire “volando”, agganciati a corde. Il sistema più usato era quello del contrappeso, che permetteva di sollevare rapidamente gli attori fino al livello del paradiso. Anche l'impiego di animali era frequente nelle rappresentazioni. Nel Mistero è notevole l'apparizione del pubblico banditore Saboret, che attraversa la scena a cavallo per fare il suo annuncio: «Modo tendit Saboret cum equite preconizatum per campum» (351R). Infine, alcuni effetti spettacolari nel Mistero prevedono l'impiego del fuoco, reale o simulato che fosse. Per fare un esempio, nella fonte latina quando Agnese viene posta sul rogo le fiamme si dividono lasciandola illesa e si riversano sugli astanti. Per tradurre scenicamente l'evento miracoloso, l'autore del Mistero ricorre a quattro angeli che al momento opportuno “scendono” dal cielo e dirigono essi stessi il fuoco contro i romani:

Modo tendunt omnes Romani a spinas et circumdant eam spinis et spoliunt eam et ligunt eam ad palum, et postea ponunt ignem in spinis. Et quattuor angeli veniunt et defendunt eam ab igne et proiciunt ignem super Romanos et omnes fuigiunt versus cenatorem. (1029R).

Come in altre opere drammatiche medievali, sia religiose che profane, l'azione drammatica si accompagna nel Mistero alla presenza di musica sia vocale che strumentale. Il testo contiene ventuno melodie, di cui diciassette recano nel manoscritto la notazione musicale. È importante sottolineare la presenza dei neumi, poiché nell'ambito della produzione teatrale occitana, il Mistero è l'unico dramma con musica a esserci pervenuto completo di notazione musicale. Tuttavia, sotto il profilo paleografico-musicale, il codice del Mistero presenta notevoli difficoltà di trascrizione, dovute sia all'imperizia dei notatori (che si traduce spesso nell'assenza di una chiara corrispondenza tra la notazione e le sillabe del testo), sia ad accidenti materiali, come, ad esempio, al fatto che in alcuni casi, per il distacco dell'inchiostro, i righi musicali siano quasi del tutto invisibili²⁴. Si tratta, del resto, di un manoscritto che per tutta una serie di caratteristiche (fra cui i ripetuti cambi di mano sia nella trascrizione del testo che in quella della musica, e la presenza di aggiunte marginali) potrebbe definirsi come un “manuscrit de scène”²⁵, confezionato in vista di una rappresentazione.

²³ TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages*, cit., p. 168.

²⁴ Per una descrizione delle caratteristiche paleografiche del codice mi permetto di rinviare a DE SANTIS, *Il Mistero provenzale di Sant'Agnese*, cit., pp. 136-143.

²⁵ Sulla definizione cfr. HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., p. 414.

Per la parte musicale l'autore del Mistero si serve in genere di melodie preesistenti cambiandone le parole sullo stesso schema metrico, secondo la tecnica del *contrafactum*. Le didascalie indicano «*facit planctum in sonu...*», citando in genere l'*incipit* del testo. In molti casi la citazione dell'*incipit* di un canto determinato costituisce, insieme alla melodia contraffatta, l'unica testimonianza nota della sua esistenza. È il caso di molte melodie altrimenti perdute quali *El bosc d'Ardena*; *Al pe de la montaina*; *Bel paire cars non vos n'eireis am mi*; *Vein aura douza, que vens d'outra la mar*; *Lasa, en can grieu pena*, ecc.

Le fonti musicali del Mistero comprendono l'innodia ecclesiastica, la poesia religiosa e profana in volgare, canti liturgici quali l'*Asperges me*, e le due antifone finali del dramma: *Veni Sponsa Christi* e *Haec est Virgo Sapiens*.

Alcuni *contrafacta* riprendono melodie trobadoriche, come *Pos de chantar m'es prez talenz* di Guglielmo IX d'Aquitania, e *Reis Glorios, verais lums e clardat* di Guiraut de Bornelh, su cui è intonata la prima melodia del testo, il *planctus* della madre di Agnese. Si trova anche il *contrafactum* di un *contrafactum*, quando Agnese intona *Seiner mil gracias ti rent* sulle note di quell'*Altercatio cordis et oculi* di Philippe de Grève, cancelliere della Chiesa di Parigi (sec. XIII), che, a sua volta, riprendeva *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn.

Degna di nota è la presenza di grandi parti corali, fra cui i canti di conversione delle prostitute, della famiglia di Sempronio, o il *planctus* in morte del figlio del prefetto, eseguito dal coro dei suoi *companhos*.

Le melodie del Mistero comprendono anche il canto del *Silete*, con cui gli angeli presenziano ad alcuni fra i momenti più solenni del dramma, accompagnati da suonatori di flauto o di tromba. Con l'indicazione «*Silete*» si designava un brano musicale finalizzato a ottenere il silenzio dal pubblico durante gli spostamenti degli attori o altri movimenti scenici. In una didascalia della Passione di Mons (messa in scena nel 1501), ad esempio, si suggerisce di cantare un *Silete* nel caso in cui la discesa di Dio dal Paradiso richieda troppo tempo: «*S'il est trop loing, silete*»²⁶. Quanto alla presenza sulla scena dei musicisti con i loro strumenti, essi erano generalmente collocati nel Paradiso, o su un apposito ripiano, oppure, talvolta, poteva accadere che fossero nascosti dietro tendaggi e che gli angeli tenessero gli strumenti musicali fingendo di suonarli.

Ma vediamo più nello specifico in che modo la musica sia stata impiegata nella realizzazione scenica. Alcuni personaggi sono stati caratterizzati musicalmente. Ad esempio Cristo, che si esprime esclusivamente attraverso il canto, intona tutti i suoi interventi sulla melodia di *Al pe de la montaina*, e sulla medesima forma metrica: la strofa monorima di alessandrini, composta di tre, quattro, o cinque versi. Non si rivolge mai direttamente ai personaggi del dramma, ma ha come unici interlocutori gli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele, che gli rispondono anch'essi sulle note di *Al pe de la montaina*. I personaggi celesti condividono dunque, nei loro dialoghi, forma metrica e intonazione musicale.

²⁶ TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages*, cit., p. 182.

In questo caso, pertanto, più che d'intermezzi lirici sembrerebbe opportuno parlare di "dialoghi cantati"²⁷.

Una *variatio* a tale schema è costituita dai due interventi dell'arcangelo Raffaele, basati su strofe di quattro versi ottosillabici con schema aabb, cantate sulla melodia dell'inno pentecostale *Veni Creator Spiritus*, che nel secondo intervento dell'angelo viene però designato col titolo del suo *contrafactum* romanzo, il *Planb de sant Esteve*. Si nota qui tutta l'accortezza della scelta dell'autore, che per gli interventi di Raffaele ha previsto uno dei canti liturgici più celebri, che, evidentemente, conosceva sia nella forma latina che in una delle sue trasposizioni in volgare. Alla prima occorrenza, peraltro, l'inno è impiegato in uno dei momenti di maggiore tensione scenica, quando Cristo dice a Raffaele di recarsi all'Inferno a prelevare l'anima del figlio del prefetto, immersa nel calderone bollente: le parole con cui l'angelo si rivolge ai diavoli sono intonate proprio sul celebre inno. Efficacemente, udendo quella melodia tutti i diavoli si dileguano all'istante.

La musica certamente accresce la portata emotiva degli snodi drammatici del testo; in quest'ottica vorrei citare due peculiarità già messe in luce, opportunamente, da Thomas Gérold. La prima riguarda il *planctus* cantato dai *companhos* del figlio del prefetto alla sua morte, uno dei cori più suggestivi, dove è notevole l'impiego in funzione espressiva dei melismi collocati proprio sulle due parole cardine del testo: *mort* e *dolor*. Il secondo esempio occorre nel *planctus* del senatore Sempronio in morte di suo figlio, dove, di nuovo, la musica sottolinea le due parole-chiavi *mortz* e *desconortz*, stavolta mediante tre note ribattute *recto tono*²⁸. È probabile che sia da riconoscere qui la figura della *tristrophe*, composta di tre note sulla stessa altezza, ciascuna provvista di un leggero accento o inflessione della voce, impiegata al fine di veicolare l'emozione di Sempronio attraverso una sensazione di mancanza di stabilità del suono.

Tutte queste caratteristiche mettono chiaramente in luce il talento drammatico e musicale dell'autore del Mistero, un'opera che dal punto di vista dell'allestimento scenico appare improntata a grandiosa concezione, prevedendo un palcoscenico di notevoli dimensioni, circa cinquanta attori, effetti spettacolari diversificati, apparizioni angeliche e demoniache, interventi strumentali e, soprattutto, un ricco repertorio musicale in grado di enfatizzare gli snodi fondamentali del testo, integrandone e spesso potenziandone l'effetto drammatico.

²⁷ Cfr. E. HØPEFFNER, *Les Intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de sainte Agnès*, in *Melanges offerts a Gustave Cohen*, Librairie Nizet, Paris 1950, pp. 97-104, p. 98.

²⁸ Cfr. TH. GÉROLD, *Les Melodies*, in A. JEANROY, *Le Jeu de Sainte Aignès*, Champion, Paris 1931, pp. 58-77, p. 67.

