

Bruna Filippi

LA «RAGIONE» DEL GESTO E L'ARTE DELLA
SCENA NEL MEDIOEVO DI JEAN-CLAUDE SCHMITT

Nella società medievale, dove la cultura scritta era poco diffusa e appannaggio dei chierici, la cultura orale e la comunicazione gestuale assumevano un ruolo importante. Secondo Marc Bloch, il suggellare un contratto attraverso dei gesti o pronunciando delle parole consacrate, esprimeva «il senso del concreto» di una cultura estranea alle astrazioni della scrittura: l'uomo medievale agiva in prima istanza attraverso un contatto fisico, con un gesto che poi va reso pubblico e quindi diventa efficace. Nella civiltà medievale – propriamente definita da Le Goff «civilisation du geste» – la proliferazione e l'uso delle pratiche gestuali vanno al pari della loro regolazione: anzi la loro stessa diffusione è sostenuta dallo sviluppo dei codici e delle discipline gestuali.

Al gesto nel Medioevo, Jean Claude Schmitt ha dedicato per alcuni anni un seminario all'École des hautes études en sciences sociales, animato da Jacques Le Goff, Michel Pastoreau e Jean Claude Bonne. Ma si è trattato piuttosto di un «laboratorio», un luogo di incontri e di discussioni collettive alimentate dagli apporti dei numerosi storici e studiosi che si sono fin qui interessati all'ampia problematica del gesto in epoca medievale; un luogo di lavoro che è stato – per Jean Claude Schmitt – uno strumento importante e la sede principale di verifica di una ricerca finalmente venuta alla luce. *La raison du geste dans l'Occident médiéval* (Paris, Gallimard, 1990, immediatamente tradotto in italiano: J.C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1990) è ora un grosso libro, pieno di documenti e di materiale iconografico, che conduce il lettore, sul filo di una riflessione puntigliosa e dettagliata, a scoprire la vasta gamma di posture, atteggiamenti e specializzazioni gestuali, che la civiltà medievale ha saputo esprimere, pensare, disciplinare. Non si è trattato però – come sottolinea l'autore – di elaborare delle semplici tipologie di espressione gestuale, quanto di indagare, in tutta la sua ambiguità, la «ragione»

del gesto: quella che traspare nei commentari medievali che tentano di definire le norme della rappresentazione gestuale, ma anche quella «ragione» che viene man mano attribuita al gesto come il suo senso complessivo, etico. E ancora, quanto è descritto e scritto sul gesto, è coniugato con i segni e i sensi che si evidenziano nella grande mole del materiale iconografico, selezionato come testimonianza del «pensiero figurativo» del gesto.

In effetti nel libro di Jean Claude Schmitt si compendiano due «ragioni», vi si intrecciano due racconti, entrambi popolati di posture e di gesti disciplinati: quello medievale (dalla tarda Antichità fino all'alba del Rinascimento moderno) che si snoda lungo le elaborazioni dei testi teologici, liturgici, pedagogici e delle regole monastiche e che via via «rende ragione» alle proprie espressioni gestuali, e quello della ricerca e del discorso contemporaneo sulla rappresentazione medievale dei gesti, intessuto degli interventi e delle interpretazioni delle più recenti generazioni di medievisti. I due livelli dell'analisi muovono all'incontro; le linee e le articolazioni del discorso sul gesto degli antichi (teologi, liturgisti, pedagoghi...) si incrociano con i percorsi della attuale ricerca storica e storiografica. Sulle preoccupazioni di ieri, agiscono le riflessioni di oggi.

Costantemente aperto su questi due livelli, il libro di J.C. Schmitt sembra rendere lecita (anche se meno facile) l'individuazione e magari l'interposizione di molti diversi usi o 'letture'. Una delle più opportune, ma anche la più rischiosa, è la lettura di chi si occupa di storia del teatro: l'affinità del proprio oggetto di studio (limitandosi al 'gesto') consiste proprio nell'essere in contraddizione con una 'storia del gesto', che eppure è un'obbligata occasione di confronto.

Il teatro – o una generica quanto impropria 'teatralità' – è evidentemente citato o evocato in ogni genere di discorso o di ricerca sul gesto, ma *Il gesto nel Medioevo* evita il confronto ostinato e intanto spiega meglio il dialogo fra gesto e gesto teatrale. Ad esempio suggerendo, indirettamente, come il gesto teatrale sia sempre possibile vederlo *dietro*, finché le regole/ragioni del gesto nascono *contro* di esso. Ad esempio ancora, permettendo il superamento di quello stesso gioco di contrapposizione fra gesto e gesto teatrale, luogo tanto frequente da diventare luogo comune

di una Storia del teatro forse troppo rinchiusa e compiaciuta delle sue origini 'negative'.

La complessa e perfino troppo articolata ricerca di J.C. Schmitt, offre dunque al lettore studioso di teatro una quantità di riferimenti e interpretazioni così grande da complicare e talvolta tradire i 'luoghi comuni' acquisiti; talaltra gli permette perfino di perdere vantaggiosamente il filo del suo stesso specifico interesse, per imporgli il panorama più vasto di problematiche storiche e storiografiche comuni.

Il gesto medievale e il suo contesto

Rintracciare il sistema di regole dell'espressione e della comunicazione gestuale nel Medioevo equivale alla descrizione e alla comprensione delle forme del vivere sociale. Nel Medioevo, l'organizzazione sociale si basa su elementi di distinzione e di appartenenza ai diversi ordini della società: i segni di riconoscimento e i comportamenti rituali di ciascun ordine definiscono, secondo J.C. Schmitt, delle vere e proprie «comunità gestuali». Se si considera come tali «comunità gestuali» – e le corrispondenti pratiche e forme sociali – restino per lungo tempo circoscritte dentro un quadro religioso, si comprende meglio la stretta relazione fra il gesto medievale e il suo contesto: l'articolazione e la variazione del codice gestuale medievale risultano insistentemente orientate dal desiderio di definire le norme del «gesto giusto», del gesto *virtuoso*.

Prima della rinascita urbana del XII-XIII secolo e dell'emergenza di una cultura laica, che metterà in crisi l'egemonia culturale della Chiesa, spetta ai chierici 'pensare' all'organizzazione del sociale e insieme alla salvezza spirituale del mondo cristiano. Il quadro religioso è quindi il contesto e la realtà obbligata a cui riferirsi, ma anche il luogo esclusivo dove si elabora non *una* delle concezioni possibili, ma *la* concezione occidentale del corpo e la chiave dell'intelligibilità e della valutazione dei suoi gesti. Come l'autore si preoccupa più volte di sottolineare, la nozione cristiana del corpo è dominata da un'ambivalenza: da una parte esso è «la carne» debole e peccatrice, dall'altra, attraverso il mistero del-

l'Incarnazione e della Redenzione, è portatore di salvezza. Concepito in tale ambiguità, il corpo cristiano deve sottoporsi alla disciplina delle «virtù» per poter essere redento. Ogni atto e atteggiamento viene fatto corrispondere a una dialettica fra un interno invisibile (l'anima) e un esterno visibile (il corpo), e dunque sottoposto al giudizio altrui, e in prima istanza a quello di Dio: al movimento del corpo si accorda quello dell'anima, alla salute di questa fa riscontro un «gesto giusto».

Eredi della tradizione classica, i Padri della Chiesa si son fatti i tramiti di una ridefinizione cristiana delle opzioni di «giusta misura» del gesto elaborate nell'antichità pagana. Già nella retorica latina infatti, il cui fine era quello di formare l'uomo pubblico e di partecipare alla sua educazione morale, il gesto rinviava al «movimento dell'anima» ed era dunque al centro di considerazioni morali. In particolare – ricorda Jean Claude Schmitt – «una delle parole più importanti su cui si sviluppa dall'Antichità questa riflessione etica sul gesto è *modestia*, che implica le nozioni di misura (*modus*) e di giusto mezzo (*mediocritas*)». Nel *De Officiis*, scritto per l'educazione del figlio, Cicerone elencava le quattro virtù che compongono la bellezza morale (*scientia, beneficentia o liberalitas, fortitudo, temperantia o modestia*); sono le stesse virtù che Sant'Ambrogio codifica e qualifica come «le virtù cardinali» – adattate per la formazione dei novizi e dei futuri vescovi – che andranno a comporre, insieme alle virtù teologali già indicate da San Paolo, la base della teologia morale della Chiesa.

Ma è Sant'Agostino quello che ha maggiormente rielaborato la cultura classica ed intanto ha raggiunto il traguardo di un'originale cultura cristiana, proprio attraverso la riproposizione del problema della complessità del linguaggio, all'interno di quella che è la religione del Verbo, di quella cultura che assegna il massimo della significatività alla parola. J.C. Schmitt rintraccia e sottolinea, a questo proposito, le tappe agostiniane di una progressiva scoperta e valorizzazione del gesto, dal *De magistro* al *De doctrina christiana*: prima l'autonomia di senso del gesto, quando ci si avvede che il gesto può esprimere un senso proprio, senza peraltro essere la semplice imitazione della parola; quindi la fondazione di una «semiologia cristiana» basata sulla distinzione tra i segni (*signa*) e le cose (*res*). («Un segno è una cosa che, oltre all'apparenza che

reca al senso, a partire da se stesso fa arrivare al pensiero qualche cosa d'altro» - *De doctr. chr.*)

Tale percorso agostiniano di riflessione sul gesto, offre risultati e considerazioni importanti, ai nostri fini: l'individuazione del gesto come «atto culturale» e il rapporto tra segno e atto. Nel *De magistro* non è evidentemente un caso se l'esempio pertinente, a proposito della significatività e dell'autonomia del gesto, è quello della «pantomima»: è il gesto teatrale, in definitiva, quello che permette di precisare la differenza fra «un segno naturale immediatamente visibile e un segno convenzionale che deve essere invece riconosciuto come tale da coloro che lo osservano». Nel *De doctrina christiana*, tutta la revisione cristiana della retorica classica resta subordinata alle esigenze di predicazione del Verbo, e dunque anche la teoria del segno acquista significato solo all'interno di una comunicazione cristiana, di un dialogo con Dio: ma infine proprio in questo rapporto il gesto si valorizza ulteriormente. Significativa è l'applicazione della teoria del segno al Sacramento, cioè al «segno di una cosa sacra»: per il cristiano, il segno della cosa sacra non può solo «significare», deve «agire», ed è sull'insieme rituale di gesti e parole – con cui si compie l'atto sacramentale – che si basa, secondo J.C. Schmitt, «la versione cristiana dell'efficacia simbolica».

Ma questi principi, elaborati nei primi secoli dell'istituzione ecclesiastica, non costituiscono che le fondamenta della complessa architettura di un dibattito culturale che prosegue per tutto il Medioevo. Nella suddivisione cronologica del libro di Schmitt si può seguire la progressiva articolazione del discorso teoretico attorno al gesto, volta a volta messo a contatto e alla prova con la realtà sociale che si va diversificando. Dalla Rinascita Carolingia dell'VIII secolo a quella urbana del XII secolo, si assiste a ritorni di interesse e a diverse qualificazioni e definizioni del gesto, dovute anche all'evidenziazione di nuove figure del panorama sociale e culturale. Al gesto del monaco si affianca quello del monarca, del cavaliere e dei mestieri urbani: emerge un paesaggio sociale che si moltiplica e si precisa progressivamente fino alla «riforma gregoriana» della seconda metà dell'XI secolo, con la quale arriveranno a definizione i gesti caratteristici di ogni gruppo sociale.

Il «gesto giusto» e il gesto teatrale

Jean Claude Schmitt conduce la sua analisi sul gesto medievale seguendo ininterrottamente l'evoluzione del significato e dell'uso del termine latino *gestus*. Egli precisa che non si tratta di appropriarsi ed approvare «un lessico e, attraverso questo, i giudizi di valore propri dell'epoca che si sta studiando», ma di includere nel lavoro di analisi «un pensiero la cui efficacia sulle pratiche sociali dell'epoca è indubitabile».

Un termine frequentemente contrapposto a *gestus* è *gesticulatio*, cioè il gesto eccessivo, disordinato, percepito come vanità e peccato. Questa coppia di opposti è rilevata dall'autore come «una delle grandi figure dell'antagonismo tra l'ordine e il disordine sulla scena medievale dei gesti». La sua importanza è pari al contributo che da tale coppia deriva, sul piano della valutazione morale delle pratiche gestuali, che resta la principale preoccupazione della cultura del tempo: al gesto contenuto corrisponde la virtù così come il gesto eccessivo è invece associato al vizio. Ma nello stesso tempo la coppia *gestus/gesticulatio* è quella che introduce esplicitamente il rapporto fra gesto e gesto teatrale, proprio in quanto è fatta derivare – e resta associata – dall'opposizione fra oratore e istrione della tradizione retorica classica.

L'*actio* dell'oratore, cioè la parte della retorica che riguarda proprio il gesto e la pronuncia, era stata definita da Cicerone in opposizione alle pratiche gestuali del teatro e della palestra. L'oratore incarna l'ideale della giusta misura e non deve prendere esempio dalla recitazione esorbitante degli istrioni, dal momento che egli è «attore di verità» e non imitatore della verità, come l'attore. Sulla nobiltà e superiorità del compito affidato all'*ars oratoria*, rispetto agli scopi e dunque ai modi dell'arte scenica, si basa un giudizio di valore che si estende e si radicalizza spesso in una globale contrapposizione.

È in questa forma che le teorie sul gesto dei classici latini vengono ereditate dalla cultura cristiana dell'Alto Medioevo, e però il proseguimento e il perfezionamento della opposizione fra *gestus* e *gesticulatio* non si rivela un ostacolo ma piuttosto fa da contenitore, da terreno di una speculazione proficua, almeno dal Rinascimento Carolingio dell'VIII secolo in poi.

Il gesto del Medioevo, a questo proposito, documenta l'esistenza di una linea di evoluzione (o di rivoluzione), che arriva a porre la questione di una esplicita «positività» dell'istrione. Più precisamente e puntualmente la ricerca di Jean Claude Schmitt rivela come le elaborazioni delle teorie medievali del gesto si alimentino insistentemente ma utilmente del contrasto tra «gesto giusto» e gesto eccessivo, proprio moltiplicando attenzioni e manifestando opzioni che gradualmente le aprono a una relazione diversa con l'arte scenica e la sua gestualità. All'esigenza cioè di definire meglio il gesto in tutta la sua complessità, fanno riscontro continue curiosità o concessioni o avvicinamenti al gesto «spettacolare», pur nel mantenimento della discriminante di giudizio morale negativo.

Pur rimanendo all'interno della contrapposizione classica fra il gesto contenuto dell'oratore e quello «spregevole» del giullare, già Remigio d'Auxerre (VIII sec.) ammette un'unità fondamentale fra la voce e il gesto: «la voce partecipa al movimento, così come il gesto è l'abito della voce». E Schmitt segnala questa definizione di *gestus* come «la prima in tutta la tradizione occidentale» che accerta un'unitarietà fra la voce, le mani e il corpo di un *orator*, cui è permesso quasi di «entrare in parte» nei personaggi di cui parla. Ma bisognerà arrivare a quella nuova cultura urbana che si affranca dalla morale del chiostro, nella realtà diversificata di gruppi sociali ormai distinti per «ordine» e «stato» ed «età» (anche attraverso codici gestuali appropriati), per assistere a quella che Jean Claude Schmitt identifica come una specie di «riabilitazione ideologica» degli istrioni.

I giuristi di diritto canonico e i teologi del XII-XIII secolo, affrontando la realtà dei nuovi mestieri urbani e delle nuove tecniche che si stanno diffondendo, modificano il loro giudizio e amplificano gli schemi tradizionali della suddivisione dei saperi. Ugo di San Vittore nel *Disdascalicon*, un inventario di tutto il sapere contemporaneo, aggiunge alle sette arti liberali tradizionali altre sette arti meccaniche corrispondenti a diverse attività. Accanto alla tessitura, la navigazione, l'agricoltura, la caccia e la medicina, si trova una «scienza del teatro» (*theatrica*), e si ricorda peraltro come fin dall'antichità, il teatro e i giochi ginnici facessero parte delle «azioni legittime» che «distoglievano il popolo dal commettere dei crimini».

E si tratta di prime, consistenti aperture verso un vero e proprio cambiamento di statuto dell'arte scenica. La stessa definizione di «istrioni», che Isidoro da Siviglia aveva connotato negativamente («coloro che, vestiti in abiti femminili, imitavano i gesti delle donne impudiche...»), viene superata da una nuova distinzione: il giudizio morale comincia piuttosto ad applicarsi all'orientamento volgare o al fine edificante della rappresentazione. Si suggerisce e poi si sanziona una contrapposizione interna alla stessa arte scenica, fra quelli che cantano le storie dei principi o le vite dei santi, e quelli invece che cantano «in modo lascivo» nelle osterie o «si trasfigurano e trasformano il loro corpo con salti e gesti» o ancora «portano maschere orribili»... Non cessa dunque di essere valida e operante l'opposizione tra compostezza ed eccessività del comportamento espressivo, ma certo si estende e si trasferisce dal *modus* di recitare alla storia che si rappresenta, dal gesto alle «gesta» che si intendono raccontare.

Riconosciuta una valenza – o almeno una possibilità – positiva all'arte profana del giullare e dell'istrione, i canonisti si pongono persino il problema della retribuzione dell'attore, revisionando i precedenti decreti della tradizione patristica che vietavano ogni genere di ricompensa. «Dietro l'attore, i canonisti invitano a vedere un uomo normale e, meglio ancora, l'uomo di mestiere, il professionista del gesto», conclude J.C. Schmitt.

Al processo che inaugura il cambiamento di statuto dell'arte scenica, fa riscontro una riflessione sul gesto più ricca e articolata. Lo stesso Ugo di San Vittore redige un'opera pedagogica, il *De institutione novitiorum*, con la quale intende insegnare ai novizi «la via della beatitudine eterna» attraverso il comportamento fisico. Il gesto ancora una volta si scopre come non naturale, ma deve essere «istituito», ottenuto attraverso una disciplina. Non si tratta più di una serie di enunciati teorici, ma di situazioni concrete che orientano l'azione. La disciplina si esercita in quattro registri: non si applica soltanto al gesto, ma anche all'abito, al linguaggio, alla tavola, suddividendo la casistica di atteggiamenti ed azioni secondo i tempi, i luoghi, le persone e le circostanze.

La definizione di *gestus* cui perviene Ugo di San Vittore è ormai comprensiva dell'azione: «il gesto è il movimento e la fi-

gurazione delle membra del corpo, adeguati a ogni azione e ogni atteggiamento». Questa tendenza a completare una definizione a tutto tondo del gesto prosegue, e arriva a includere anche la sua tensione verso una percezione esterna, la sua responsabilità verso il risultato del movimento. Si considera «un movimento sospeso, un 'dopo' come un 'prima' del movimento»: nel 'prima' si ribadisce e si completa il processo di consapevole costruzione culturale del gesto, nel 'dopo' si pone il problema di un rinvio alla molteplicità dei suoi effetti. Non solo il gesto promuove dall'interno verso un esterno i moti dell'anima rendendoli espressivi ed evidenti, ma esiste proprio perché percepito e definito da uno sguardo 'altrui', perché suscita nell'altro delle reazioni.

Con tale definizione del gesto – maturata in un momento che vede il diffondersi di una spettacolarità legata alla liturgia e alla predicazione pubblica, ma anche l'intensificarsi della pratica propriamente teatrale dei drammi liturgici – la 'scena del gesto' si è composta; all'attore si relaziona dialetticamente lo sguardo dello spettatore.

L'estensione e l'articolazione di una definizione del gesto, mentre da un lato perviene all'inglobamento dell'azione e del suo effetto, dall'altra si perfeziona altresì come definizione del «gesto virtuoso». Con Ugo di San Vittore «il giusto mezzo» è individuato come precisa discriminante, visualizzato come la linea mediana che attraversa un'architettura di classificazioni simmetriche di gesti e vizi corrispondenti: a coppie di «gesti riprovevoli» si associano i rispettivi «vizi interiori». Il gesto virtuoso allora volta a volta potrà essere concretamente esemplificato, collocato com'è fra il gesto eccessivo e il gesto insufficiente, egualmente distante dai «vizi» che tali gesti esprimono.

Il gesto virtuoso non subisce quindi solo la tentazione del gesto eccessivo e debordante (l'antica *gesticulatio* della contrapposizione fra gesto giusto e gesto teatrale), ma parimenti anche di quello carente o 'privo di energia', che messi a confronto e di segno opposto, annullano i loro effetti perversi. I giochi di simmetria, stabiliti attraverso complicate relazioni di similitudine e di affinità fra vizi e gesti, permettono di individuare con facilità quei limiti oltre i quali si pecca, in eccesso o in difetto.

Contrapposizione e complementarità

Il vasto impianto di ricerca sul gesto nell'Occidente medievale offre altre vie praticabili a chi volesse perseguire ostinatamente l'intento di coniugazione fra la storia del gesto e la storia del teatro. Certo i riferimenti espliciti – pur se strumentali – all'attore e all'arte scenica, rintracciati nella trattatistica retorico-pedagogica esaminata fin qui, si rarefanno o si annullano quando ci si inoltra nei riferimenti e documenti relativi ad altre arti o spazi del gesto; soprattutto se si obbedisce a quella «ragione» medievale del gesto, che giustamente Schmitt pone in primo piano. Ma se il vantaggio di un'opera così ampia e dettagliata è anche quello di alimentare le nuove ragioni di uno studio *sul* Medioevo come *civiltà del gesto*, si possono utilizzare i materiali e i percorsi organizzati da Jean Claude Schmitt, come altrettanti luoghi da visitare e confrontare comunque allo specifico teatrale. Si può così scoprire che le relazioni implicite o possibili si moltiplicano perfino arbitrariamente, ed ogni volta ci si troverà davanti alla scelta di dover verificare le differenze e le incompatibilità, ovvero di poter approfittare di una apertura e di una contiguità. Certo è che, contro il rigore e nonostante il rispetto di una scansione canonica, le stesse ragioni medievali del gesto ripropongono sempre una complessità, rincorrono una innegabile unitarietà – del gesto e del corpo – che è la sede di un riscontro utile anche per chi studia il «gesto teatrale» o l'arte scenica.

Il migliore esempio, fra i molti possibili, è offerto dalla storia della musica e della danza e della loro relazione con il gesto. Se la danza, considerata emanazione delle regole d'ordine e di armonia, sarà introdotta anche nel culto e praticata durante le cerimonie liturgiche, la musica potrà divenire nel Medioevo la «regola razionale» del movimento. È un lungo e complicato excursus, inserito come contrappunto nelle pagine de *Il gesto del Medioevo*, quello che dalla primitiva esigenza di Marziano Capella (V sec.), di riprodurre nel movimento del corpo la regolarità – scandita nel tempo – dell'ordine cosmico, arriva alla sistematizzazione di Roger Bacon (XIII sec.), per cui la musica, in quanto scienza matematica, «insegna il giusto rapporto fra il suono, la voce e anche il movimento del corpo» e dichiara la sua associazione con la danza.

Nella storia del rapporto tra musica e danza e gesto, si ritrovano distinzioni e superamenti, contrapposizioni e integrazioni, che disegnano ancora un graduale processo di conquista e 'disciplinata' compenetrazione di tutti gli elementi del movimento e dell'espressione del corpo.

Insomma in ogni settore e periodo indagato, sembra concretamente testimoniata un'ansia di risoluzione e ricomposizione unitaria dell'espressione gestuale, che si rivela come caratteristica del *lungo* Medioevo e che è evidentemente alla base di una ricerca come questa. Certo si può far valere l'osservazione contraria, e sottolineare come gli universi artistici e disciplinari del Medioevo rispondano invece di una loro rigida autonomia e si rivelino fondatamente contrapposti. Per quanto concerne lo specifico teatrale allora, nonostante i molti attraversamenti e riferimenti proposti nel libro (e solo in parte toccati dalla nostra 'lettura'), si può aderire alla posizione di Paul Zumthor, per la quale «giullari e poeti non appartengono al mondo del *gestus*, della disciplina morale del gesto, delle regole antiche della retorica, della musica come speculazione matematica», ed invece appartengono all'universo contrapposto dominato dalla danza e «da un sentimento diffuso di ritualità». Così come invece si può scegliere di sfruttare la mole di contaminazioni proposte e di relazioni appurate – nel testo – tra storia del gesto e storia del teatro, se alla regola legittima della contrapposizione e distinzione di ambiti e discipline, si preferisce «la ragione» della loro complementarità.