

IL LAUDARIO DI ORVIETO:  
SPAZIALITÀ DRAMMATICA, SPAZIALITÀ REALE  
E CONTESTO FIGURATIVO

1. Lo studio delle modalità e delle tecniche di allestimento dei drammi medievali si presenta come un'impresa assai complessa per diversi ordini di ragioni: non solo per la generale carenza di testimonianze e per la difficoltà di reperimento delle fonti, ma anche per quella circostanza che è stata efficacemente definita con la nozione di «alterità» della cultura medievale, per quella irriducibile distanza che ci separa dalla comprensione delle istituzioni culturali di quell'epoca<sup>1</sup>.

Se questo è vero in generale, lo è tanto di più per il teatro laudistico, le cui funzioni e il cui ruolo istituzionale continuano praticamente a sfuggirci<sup>2</sup>, e per il quale non possediamo quasi altri

<sup>1</sup> Il concetto di una «alterità» specifica del teatro medievale è discusso in R. Warning, *Estraneità del dramma medievale*, in J. Drumbi (a c. di), *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 111-141 (ed. or. *Das geistliche Spiel zwischen Kergma und Mhytos*, in «Vestigia», 1, 1979, pp. 13-36).

<sup>2</sup> Le funzioni delle «discipline» nella vita sociale dei comuni, e le relazioni che la recita delle laude intratteneva con l'insieme delle liturgie e delle pratiche devozionali in uso presso una determinata comunità, sono affrontate, con esiti di indubbio interesse, nel saggio di R. Guarino, *Problemi di teatro nel Laudario di Orvieto*, in: *Ceti Sociali e Ambienti Urbani nel Teatro Religioso Europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Union Printing Ed., 1986, pp. 135-153. Qui, infatti, analizzando la lauda orvietana sul *Miracolo di Bolsena* in rapporto alla tradizione locale del Corpus Domini, e insistendo sulla necessità di ricondurre i testi dei laudari ai particolari contesti di elaborazione e alle circostanze di esecuzione materiale, l'a. ipotizza una concorrenzialità e «alternatività strutturale» (p. 150) dello spettacolo confraternale rispetto alle cerimonie istituite dal comune di Orvieto nel 1337. Conclusione, questa, che gli viene suggerita, tra l'altro, dalla constatazione che la relativa delibera municipale non prevedeva la presenza delle confraternite alla processione ufficiale, mentre disponeva che ad essa intervenissero le autorità civili e religiose, i magnati, i gruppi delle arti, e, in pratica, che la città vi fosse interamente rappresentata «nei suoi ordini e nei suoi poteri» (p. 149). Tuttavia, è sufficiente un documento per incrinare un'ipotesi di questo tipo e per far risaltare l'impossibilità di pronunciarsi in modo definitivo su un tal genere di argomenti. Infatti, l'esame dell'inedito obituario della confraternita di S. Francesco (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. *Vitt. Em.* 528, cc. 52-56v) rivela come a questo sodalizio teatrante fossero iscritti molti personaggi eccellenti: tra cui Neri di Zaccaria, che fu capitano del popolo nel 1316-17, lo stesso Manno Monaldeschi, che negli anni

documenti che quelli costituiti dalle composizioni drammatiche, che generalmente mancano di indicazioni paratestuali tali da prefigurare una ipotetica messa in scena<sup>3</sup>. A queste fonti vanno però affiancate le occasionali notizie che è possibile rinvenire in inventari di sacrestia e libri contabili appartenuti a confraternite teatrali: generi di documenti, questi ultimi, che pertengono alla sfera economico-gestionale dei sodalizi, e per i cui contenuti è spesso difficile comprovare l'effettiva relazione con l'inscenamento delle laude<sup>4</sup>. Per contro, nessuna notizia relativa a rappresentazioni con-

1334-37 resse la prima signoria orvietana, i suoi figli Mannuccio, premortogli nel 1329, e Monaldo, che fu vescovo di Soana e poi arcivescovo di Benevento, e inoltre nobili, membri delle arti, ecclesiastici regolari e secolari. Pertanto, anche se si può presumere che, come istituzioni, le confraternite non fossero tenute a partecipare alla festa cittadina, è indubbio che a questa avrebbero comunque dovuto prendere parte i singoli sodali, che anzi, nel caso in cui fossero stati magistrati, ecclesiastici, artisti, avrebbero costituito anche i principali attori della celebrazione collettiva. La situazione che si delinea, quindi, sembra essere piuttosto quella di una complessa compenetrazione di ruoli e di realtà istituzionali, nella quale è alquanto difficile determinare esattamente il posto occupato dalle compagnie di disciplinati.

<sup>3</sup> La nozione di «paratestualità» è qui intesa nel senso definito da G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 9, come relazione che «nell'insieme formato da un'opera letteraria, il testo propriamente detto intrattiene con [...] il suo paratesto: titolo, sottotitolo, intertitoli [...] e molti altri tipi di segni accessori, autografi o allografici, che procurano al testo un contorno (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso», e nel cui ambito si colloca in modo privilegiato «la dimensione pragmatica dell'opera, ovvero la sua azione sul lettore» (trad. nostra).

<sup>4</sup> La destinazione pratica e il carattere funzionale dei documenti di questo tipo fanno sì che essi venissero redatti in una forma estremamente laconica. Così, citando dalle testimonianze più antiche, è difficile stabilire se, ad esempio, oggetti come «una camiscia del Signore del Venardi santo», «una vesta nera da Madonna», «una croce con doie fruste, con la lancia e con gle chiaveglie», menzionati nell'inventario della confraternita perugina di S. Domenico del 1339, si debbano riferire ad una vera rappresentazione della passione o ad una processione del venerdì santo, anche se generalmente si è inclini ad accettare la prima soluzione; oppure, se si debba riferire ad una rappresentazione, o ad una cerimonia d'altro tipo, o piuttosto ad un semplice presepe, una nota come questa, registrata nel 1380 in un libro di spese della confraternita dell'Annunziata di Perugia: «Ancho è speso per V lib. d'olio per la notte de Natale. Ancho è speso per una soma de paglia per la dicta notte. Ancho è speso per le bestie della dicta notte. Ancho ispeso glie Prete della dicta nocte». Ancora più complessa è l'interpretazione di annotazioni in cui oggetti che parrebbero destinati alla scena si trovano frammisti ad altri d'uso liturgico, come avviene frequentemente nel libro di prestanze della confraternita di S. Agostino di Perugia, ad es. in brani come questo: «Io Giangne de Nicholo o auto en prestança, adi XVII d'Agosto, quatro tonaciette e quatro camiscie e tre amitte e dieci veste e uno Yesuino e doie tovagliette, una con doie gilie e l'altra vergata.

fraternali mi risulta sia stata tramandata dalle fonti cronachistiche, almeno per epoche anteriori al '400 inoltrato o addirittura al '500: un silenzio che probabilmente va spiegato col fatto che uno spettacolo avrebbe potuto accedere agli onori di una cronaca solo in circostanze eccezionali, e che non sarebbe parso meritevole di una descrizione quando fosse stato espressione di una pratica diffusa, consolidata ed usuale<sup>5</sup>.

Una benda bianca, una tovaglia daltare col capo giallo vergata roscia, una altra tovaglia cho la testa aqura chon gilglie gialle, tre date roscie e una actura con gilglio, quatro choronette da agnole, uno capello di charta con pane roscie e aqure». Analoghe considerazioni, poi, si possono applicare ovviamente anche ai generici riferimenti ad «ali da angelo», «veli», «bende», «stendardi», ecc., che si incontrano un po' ovunque. Gli inventari della confraternita di S. Domenico sono pubblicati in E. Monaci, *Uffizj drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, in «Rivista di Filologia Romanza», I (1872), pp. 257-260. Note trascritte da antichi documenti della confraternita dell'Annunziata si rinvengono in G.B. Vermiglioli, *Memorie della compagnia della SS. Annunziata estratte da suoi libri, carte, e da altri luoghi*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1536, *passim*. Il libro di prestanze della confraternita di S. Agostino è parzialmente pubblicato in appendice a R. Guèze, *Le confraternite di S. Agostino, S. Francesco, S. Domenico di Perugia (ordini, profilo storico, attrezzature teatrali)*, in: *Il Movimento dei Disciplinati nel VII Centenario del suo inizio*, Perugia, 1962, pp. 615-623.

<sup>5</sup> È indubbio che vi sia una sproporzione tra la quantità di testimonianze tramandate dalle cronache e il numero degli spettacoli che dovettero essere effettivamente rappresentati. Al proposito, basti solo considerare che la compilazione del laudario di Orvieto è del 1405, che questa stessa raccolta attesta una pratica spettacolare sicuramente risalente al secolo precedente e che, pure, nessuna cronaca orvietana di quegli anni riferisce di eventi teatrali. Infatti, è solo nel tardo *Diario di Tommaso di Silvestro* (1482-1514), e per i soli anni 1503 e 1508, che si fa menzione di alcune rappresentazioni di soggetto sacro, allestite con notevole impegno scenotecnico, e probabilmente utilizzando testi assai più elaborati degli arcaici testi laudistici. Sulle cronache perugine mi sono limitata ad effettuare qualche sondaggio, e comunque non ho trovato riferimenti a spettacoli confraternali neanche in fonti solitamente attente e minuziose, quali il cosiddetto *Diario del Graziani* (1309-1491) o la *Cronaca del Maturanzio* (1492-1503). Eppure, in questa città le rappresentazioni erano sicuramente in uso fin dalla prima metà del '300, epoca in cui furono redatti i due laudari, e certamente perdurarono lungo tutto l'arco del '400, come si apprende dai documenti amministrativi poc'anzi citati. Le cronache orvietane sono raccolte in L. Fumi (a c. di), *Ephemerides Urbevetae dal cod. Vaticano Urhinate 1745*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XV, parte V, 2 voll., Città di Castello-Bologna, Zanichelli, 1902-1929. Molto numerose le cronache perugine: tra quelle pubblicate cfr. almeno F. Bonaini-A. Fabretti-P.L. Polidori (a c. di), *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII, seguite da inediti docc.*, in «Archivio Storico Italiano», t. XVI, parte I (1850) e parte II (1851); A. Fabretti (a c. di), *Cronache della città di Perugia*, 5 voll., Torino, 1887-1894; O. Scalvanti (a c. di), *Cronaca perugina inedita di Pietro Angelo di*

Questa particolare situazione ha fatto sì che la storiografia tradizionale si sia occupata più frequentemente degli aspetti di filologia testuale che delle problematiche propriamente spettacolari, e che, anche nei casi in cui sia stata tentata una ricostruzione degli allestimenti, ciò sia avvenuto assumendo come fonte primaria la stessa partitura letteraria, nell'ipotesi che lo sviluppo dell'azione e dei contenuti narrativi del dramma dovesse trovare una puntuale corrispondenza nella forma visiva della rappresentazione.

Tuttavia, a un'osservazione più attenta si rivela tutta l'arbitrarietà di questo modo di procedere. La prima e più essenziale obiezione riguarda l'attendibilità stessa dell'assunto: infatti, sebbene non si possa prescindere dal testo drammatico, è evidente come il postulato di una conformità tra dramma e messa in scena non sia provvisto di alcuna necessità. V'è da presumere, pertanto, che un'indagine sulle modalità di attuazione spettacolare di una «devozione» non possa tralasciare di confrontarsi con una serie di dati e problemi appartenenti ad un universo decisamente extraletterario.

La seconda obiezione riguarda la scarsa coerenza con cui il procedimento descritto è stato applicato nei classici studi sull'argomento. Quasi sempre, infatti, una preconcelta idea di teatro si è sovrapposta ai testi e ne ha condizionato la lettura, selezionando le sole indicazioni testuali capaci di avvalorare un determinato percorso interpretativo, e colmando gli interstizi del tessuto drammaturgico con documenti e materiali il cui rapporto col dramma resta tutto da verificare<sup>6</sup>.

Tutto ciò risulta evidente se ci si pone ad analizzare qualche caso concreto. Prendiamo ad esempio le interpretazioni che studiosi diversi hanno dato di un testo relativamente tardo, quello rievocante gli eventi del *Genesi* con cui si apre il laudario di Orvieto<sup>7</sup>, e

*Giovanni (già detta del Graziani) 1450-1494*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria dell'Umbria», IX (1903), pp. 185-510; *Memorie di Alfano Alfani illustre perugino vissuto tra il XV e il XVI sec. con docc. inediti spettanti la storia di Perugia*, Perugia, 1848.

<sup>6</sup> R. Guarino, nel saggio citato, segnala con esempi illuminanti come «Un'idea di teatro può letteralmente sovrapporsi alla lettura di un testo e orientarla verso interpretazioni e interventi pseudo-filologici che ne alterano la fisionomia originaria» (p. 136).

<sup>7</sup> Il cosiddetto *Laudario di Orvieto*, raccolta di testi drammatici compilata nel-

che, per unanime giudizio, è stato considerato come l'espressione più tipica della vocazione spettacolare che avrebbe caratterizzato il teatro orvietano, come anche la riprova dei progressi tecnici che questo teatro avrebbe manifestato rispetto ai precedenti perugini.

Così, dunque, De Bartholomaeis ha ritenuto se ne potesse immaginare l'apparato e l'azione scenica:

In questo dramma, la esiguità del numero delle prime parti è compensata dalla folla delle comparse e delle masse corali. Esse si muovono e cantano al suono dell'orchestra o dell'organo, ora apparendo, ora scomparendo, ora in una, ora in un'altra formazione, scindendosi in Cori singolari o fondendosi in un unico Coro. Il palco a volte si gremisce, a volte si vuota. Era un palco a due piani sovrapposti, comunicanti fra loro: il Cielo e la Terra. Da un lato del piano superiore, si apriva la bocca dell'Inferno. La messa in scena, oltre alla esibizione di una certa quantità di quadrupedi, di volatili, di piante, ecc., comportava l'impiego di congegni meccanici. Tutto un sistema di cortinaggi doveva esser predisposto a facilitare le rapide apparizioni e disparizioni de' personaggi. Degli espedienti ingegnosi dovevano essere adoperati a simulare l'improvviso farsi della luce, dell'aria, dell'acqua, del fuoco, ecc.<sup>8</sup>

Analogamente, pur pensando in generale ad una più semplice traduzione visiva dei contenuti del testo, anche Virginia Galante Garrone ha ritenuto che l'allestimento dovesse valersi di una vera scenografia costruita, immaginata nella forma seguente:

Scena di questo dramma è probabilmente la chiesa: in essa si nota un amplissimo palco di paradiso, sopra elevato, addobbato di tende e comunicante a terra con facile via: scala o piano inclinato [...] È probabile che il noto sfondo montuoso porti sulla scena le sue costruzioni: e che sotto il palco del Paradiso si delinei la cavità pseudo-rocciosa dell'Inferno e non lontano il mite colle del Paradiso Terrestre [...] Nessun apparato speciale – all'infuori del palco ampio e delle tende – concorre alla traduzione della scena [...]<sup>9</sup>.

l'aprile del 1405 dal disciplinato Tramo di Leonardo, ci è stata tramandata in un unico esemplare manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele» di Roma. Insieme ad un altro documento contenuto nello stesso codice, essa è stata pubblicata interamente, ma con numerose imprecisioni, nel volume a c. di A. Tenneroni, *Sacre Rappresentazioni per le Fraternelle d'Orvieto nel cod. Vittorio Emanuele 528*, Perugia, 1916.

<sup>8</sup> V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Soc. Ed. Internazionale, 1952<sup>2</sup> (1° ed. 1924), pp. 259-260.

<sup>9</sup> V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, Tip. V. Bona, 1935, p. 54.

Infine, tornando sullo stesso argomento in anni recenti, Luigi Allegri si è pronunciato in termini sostanzialmente non dissimili da quelli dei due autori precedenti, seppure in modo meno perentorio, sostenendo che per questa rappresentazione

sono immaginabili, pur in carenza di didascalie dettagliate e a dispetto anche della sua brevità, un relativo dispiego di mezzi scenografici e di masse. Potrebbe addirittura ipotizzarsi che siano previsti almeno due palchi posti l'uno sopra l'altro a rappresentare le scene del cielo e della terra [...] senza contare un luogo per l'Inferno, nel quale Lucibello [...] deve essere gettato coi suoi compagni e lì incoronato di serpenti e seduto su un seggio di fuoco. E così come il palco in alto sarà relativamente vuoto di arredi ma pieno di tutte le gerarchie angeliche [...] il palco raffigurante il Paradiso Terrestre sarà invece anche pieno di piante e di animali [...] Così che alla relativa esiguità del racconto per un affresco così grandioso [...] supplisce con ogni probabilità l'evidenza degli effetti spettacolari<sup>10</sup>.

Ora, viene da chiedersi, in che misura queste ipotesi di ricostruzione dello spettacolo sono effettivamente legittimate dal documento? E inoltre, si deve ritenere che esse abbiano colto tutte le possibili indicazioni fornite dal dramma, o può darsi che abbiano trascurato qualche dato essenziale? È ciò che tenteremo di scoprire riesaminando il testo della rappresentazione.

2. «Questa ripresentazione si fa come Dio padre fece el mondo, el cielo e la terra, e fasi per quelli di Santo Iovenale»<sup>11</sup>: così, sunteggiandone l'argomento, una rubrica introduce il dramma della raccolta orvietana, che è relativamente breve (circa 240 vv.), dall'azione concentrata, ed estremamente povero di didascalie sceniche, e offre pochi elementi che potrebbero riferirsi ad una sua virtuale e ipotetica realizzazione scenica, che è possibile cogliere soltanto ripercorrendo in dettaglio lo svolgersi degli episodi. Vediamoli.

La rappresentazione si apre *in medias res*, senza alcuna preliminare indicazione, mostrando Dio padre nell'atto di dare avvio alla

<sup>10</sup> L. Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 214-215.

<sup>11</sup> Il testo della rappresentazione è in *Sacre rappresentazioni*, cit., pp. 1-6, da cui trarremo le successive citazioni, emendate soltanto di qualche vistosa inesattezza (nostri i corsivi).

creazione. È lo stesso creatore a cominciare la recita, pronunciando un monologo relativamente esteso e contenente già qualche primo riferimento spaziale, gestuale e coreografico: infatti, dopo pochi versi introduttivi, la cui funzione sembra essere principalmente quella di identificare il personaggio, il testo suggerisce i primi gesti creativi del protagonista, mentre contemporaneamente viene anche citato il primo luogo scenico:

Principio facciamo  
cola potentia nostra infinita  
peroch'ell'è unita  
la Ternità in ciò che començamo.

Io so' uno Dio  
e Ternità unito Spiritu Sanctu  
el comengo faccio io  
e fermo el cielo per mie sedia tanto,  
puo' sequito alquantu,  
crear vo' l'angili in mia compagnia,  
preudar voglio la via  
e a distribuirli pensiamo (vv. 1-12).

I versi immediatamente successivi, che si suppongono rivolti alle gerarchie angeliche, si direbbe che dovessero venire recitati contemporaneamente all'ingresso sulla scena di diversi gruppi di figuranti:

Prima vengano l'angili  
meo a stare con divolione,  
sequitino l'arcangili,  
troni, virtù e dominatione,  
e, con umil sermone,  
podestate ensieme el cherubini;  
angeli, seraphini,  
principato con essi accompagnamo (vv. 13-20).

Sulle modalità della loro (eventuale) entrata in scena, tuttavia, non vengono fornite esplicite informazioni, a meno di non intendere che in questo senso vada interpretata un'indicazione che compare nella strofa seguente:

Per la mia gran potença  
in mic figura *susu vi levate*,

ché la divina essenza  
 con meco insieme vuol che vo' stiate  
 e ssì v'acompagnate  
 venire a me subite maneschi,  
*levativi su freschi*  
 acciocché festa insieme facciamo (vv. 21-28).

Il monologo si interrompe a questo punto, e le gerarchie angeliche così create, suddivise in tre cori, cominciano ad innalzare i propri canti in lode del creatore, che si alternano agli appelli con cui Dio padre seguita a chiamare a sé gli angeli non ancora giunti al proprio cospetto:

Io tutti non vi vegio  
 sì come insieme ie v'agio creati,  
 venite al collegio,  
 più non rilate, o angeli nati,  
 tosto sien aviati  
 quelli che mancano ad me venire,  
 fermi a obedire  
 e nel seguire mo n' diliberamo (vv. 37-44).

Tucti vi voglio insieme,  
 che presso a me stiate di bom core,  
 peroché ciascun teme  
 la mie potença e 'l mie gran valore (vv. 53-56).

Con i versi precedenti, che assolvono una funzione di anticipazione e di raccordo, viene introdotto un nuovo episodio, nel quale è rievocata la ribellione e caduta di Lucifero. Una rubrica avverte che «L'angilo Lucibello ora *appare solu*», ma l'indicazione non può essere intesa in senso letterale, se non altro perché alle battute del ribelle fa eco il canto di «Quelli de la sua secta». Nella scena della ribellione si configura una sorta di versione speculare e degradata della scena iniziale della creazione: infatti, dopo che il protagonista ha presentato se stesso e i suoi seguaci gli hanno giurato obbedienza, questi stabilisce la propria sede e richiama i propri fedeli, ed è esattamente in questo contesto che compare la seconda indicazione spaziale fornita dal dramma:

*La sedia mia*  
*verso dell'aquilom vo' che sia posta,*

la mie gram signoria  
 a Dio non vo' che sia sottoposta;  
 chi è dala mia costa  
 s'arapresenti ichi 'mantenente (vv. 69-74).

Un preciso luogo scenico, poi, è nominato solo qualche verso più avanti, dopo che Lucifero ha respinto l'invito di sottomettersi all'autorità del creatore, ragion per cui questi stabilisce:

E di qui sia averso  
 e nell'*inferno* noi ti giudicamo (vv. 83-84)

e prosegue ordinando agli angeli di punire l'orgoglioso:

Cherubin Rafael,  
 militie, eserciti et altri troni, *mettete Lucibel*  
*en ell'inferno coll'altri demoni*  
 e llivi s'incoroni  
 di serpenti per maiur dispregio,  
 di fuoco sia el suo segio  
 et in tenebre sempre el danniamo (vv. 85-92).

A questo punto possiamo presumere che i cori degli angeli si dispongano ad eseguire l'ordine del Padre eterno, pur senza tralasciare di rivolgere al demonio un nuovo invito al pentimento:

Partete, Lucibello,  
 e nela gloria più non dimorare,  
 dapoiché si' ribello  
 e con Dio patre ti vuo' pariare,  
 non ti più endutiare  
 mettete en colpa al nostro patre Dio (vv. 93-98).

Ma avendo questi risposto con un ulteriore rifiuto, è colpito dal castigo dell'arcangelo Michele, che interviene pronunciando una sentenza inappellabile:

Poiché si' ostinato  
 nel mal seguire col falço latino  
 e da Dio condanpnato,  
*vanne allo 'nferno*, malvascio meschino,  
*tosto ne va*, tappino, *con tutta tua setta* per tuo  
 piacimento,

ché per tuo fallimento  
 messo te si' in cussì fatto lamo (vv. 101-108).

In questo modo si conclude la vicenda, che costituisce come una parentesi nel piano divino della creazione: Lucifero dovrebbe uscire definitivamente dalla scena, salvo, forse, ricomparire in veste di serpente nella parte finale della rappresentazione.

Nella scena successiva l'azione si trova nuovamente (implicitamente) trasferita presso la sede di Dio padre, al quale infatti le gerarchie riferiscono di aver eseguito il mandato.

*E messo nell'inferno*

*Lucibello con sua setta* chiamato (vv. 111-112).

L'opera del creatore viene allora ad essere ripresa al punto in cui era stata interrotta, ed egli dichiara di volerla continuare creando la luce e invitando gli angeli a seguirlo nella creazione del «mondo», che desidera colmo di ogni specie di animali e frutti: e a questo proposito si potrà osservare che, benché il gesto creativo di Dio risulti indefinito ed evanescente e anche i contenuti del nuovo luogo scenico appaiano alquanto indistinti, il testo fornisce una significativa indicazione riguardo alla configurazione dello spazio scenico e alla sua particolare struttura:

Voti so' tanti cori *discendar voglio e 'l mondo vo'*  
fare,

mie ordin angelori,  
meco venite sieme accompagnare,  
voglio fermare ell'are,  
che renda lume per tutto lo mondo,  
faccio el mar profondo  
e 'l pesce dentro noi ci ordiniamo.

Voglio che narborata  
la terra sia d'ogne rasciom fructi  
e di ciò piantata  
d'erbe, d'arbori che siem bem producti,  
c'avo di ciò tutti,  
l'uccella assai faccio d'ogne rascione,  
nalçar li fo sune,  
e de la terra governar mandamo (vv. 126-140).

Io voglio fare el fuoco,  
ch'è alimento di quattro 'l maure,  
che farà caldo el luoco  
donche starà, renderà calore (vv. 149-152).

Il progetto divino trova la sua conclusione con la creazione dell'uomo, destinato da Dio a godere dei beni del mondo creato: e anche questo è visto come un evento fulmineo, inafferrabile e sottaciuto, che si realizza interamente tra l'attacco di Dio padre:

Voglioci fare l'uomo,  
che sia sopra omne natura  
e voglio lo far como  
assimigliato ala mie figura (vv. 157-160),

e la ripresa del coro:

Signor, bella factura!  
E lo tuo nome sempre sie lodato,  
sì bello l'ài creato! (vv. 161-163).

Le modalità dell'entrata in scena (o in azione) di Adamo, dunque, sono del tutto ignorate, e possiamo soltanto limitarci a notare che i versi successivi ripropongono un'indicazione già apparsa in una scena precedente, e che aveva già attirato la nostra attenzione:

Adamo, or ti riposa  
perfine a tanto ch'io a te ritorno,  
di te faragio cosa  
che tutto el mondo ne sirà adorno  
tosto, sença soggiorno,  
lievati su ché la compagna ài (vv. 165-170).

Ad Adamo e alla sua compagna viene assegnato un nuovo luogo scenico:

Figliuoli benedetti,  
nel paradiso terresto vi pongo,  
di questi pomi electi  
di tutti mangiate, se no d'un v'impongo  
et anque più vi giongo:  
se ne mangiate per certo morrete;  
liberi creati sete,  
guardatevi non toccar di questo ramo (vv. 173-180).

Ultimata così la propria opera, Dio padre afferma di voler tornare a riposarsi nella propria sede celeste, accompagnato dalle fedeli gerarchie:

*In ciel facciam tornata,*  
 poiché el mondo avemo ordinato,  
 fornit'è la giornata  
 di quattro alimenti ciascun dichiarato,  
 di fructi ò narborato  
 tucta la terra ensieme di presente;  
 ciascuno gaudente,  
 festando 'n cielo orma' ritorniamo (vv. 181-187).

Dopo nuovi canti degli angeli, intonati stando «*in cielo*», con un brusco spostamento del punto di vista l'azione si porta sulla scena del «paradiso», dove l'uomo cede alla tentazione del maligno. L'episodio ha tempi estremamente rapidi, compreso com'è nel giro dei quattro versi pronunciati dal demonio e dei due della replica di Eva. Il maligno, senza che ci vengano riferiti ulteriori dettagli riguardo al suo ingresso sulla scena, «*appare ad Eva e fagli cogliare el pomo e dice*»:

Eva, prende del pomo  
 e non curar di quel comandamento,  
 che tu saparà como  
 è 'l bene e 'l male e 'l mon intendimento (vv. 196-199).

Eva replica semplicemente:

Adamo, sta' contento,  
 mangiane, ché mi par perfecto e buono (vv. 200-201).

Altrettanto rapido è lo scambio di battute tra Dio padre, che richiama Adamo «*ch' à colto el ficu*», e i due peccatori che tentano di discolarsi. La maledizione del Padre eterno colpisce sia il serpente tentatore:

Per terra degi andare,  
 serpente col tuo corpo maladetto (vv. 209-212),

sia Eva ed Adamo, che vengono cacciati dal loro luogo di delizie e sono respinti in un luogo assai meno dilettevole. Infatti, seguendo l'ordine di Dio padre:

*andatela a ccacciare*  
*del paradiso al mondo tempestosu*

*e cussì stien là giuso*  
 per loro colpa d'Eva e d'Adamo (vv. 217-220),

l'arcangelo Michele, «con più compagni», ingiunge all'uomo di allontanarsi dalla sua sede primeva, in una scena che riecheggia quella della cacciata di Lucifero:

Tu ài dispreccato  
 el comandamento di Die nipotente,  
 ché 'l pom à mangiato  
 che ti vetò che nol toccasse niente;  
 però *subitamente*  
*tosto ti parte con tuo compagnia,*  
 ché l'alta Signoria  
 ci comanda che cussì facciamo (vv. 221-228).

Quindi, mentre i due «*partonsi*», ad Adamo non resta che incolpare la propria compagna, che non vorrebbe neanche più avere al proprio fianco:

Eva, per tuo difecto  
*so del paradiso terresto cacciato,*  
 perché segui' tuo detto,  
 che 'l pomo mangia' si dilicato;  
 lievamiti da lato,  
 ché faticar ti faragio sempre mai,  
 e con dolor assai  
 la nostra vita convien procacciamo (vv. 229-236).

Con le parole sconsolate e stizzose di Adamo la storia biblica si conclude. Tuttavia essa non è vista come relegata in un passato mitico: il suo significato appare sempre attuale, Adamo è in ogni uomo, gli effetti del peccato ancora perdurano. L'epilogo, recitato da due devoti, è lì a ricordarlo:

In te, Padre superno,  
 Signor superno, en tuo signoria,  
 pregànti en cortisia  
 che visitar degni el tuo servo Adamo (vv. 237-240).

Se ora proviamo a comporre in un'immagine unitaria le indicazioni rilevate nel corso dell'analisi testuale, possiamo osservare innanzi tutto che la composizione orvietana presenta una struttura

drammaturgica calibrata, caratterizzata da una concatenazione degli episodi estremamente salda, retta da simmetrie e rimandi interni: infatti, come si è notato, alla scena in cui Dio padre stabilisce il proprio dominio celeste (vv. 5-12) fa eco la scena in cui Lucifero tenta di fondare un impero sottratto all'autorità del creatore (vv. 61-64 e 69-74), la scena della punizione degli angeli ribelli (vv. 101-108) prefigura la scena della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre (vv. 221-228), e infine la condizione dei due peccatori è proiettata sul presente dello spettatore, equiparata a quella dei devoti recitanti l'epilogo (vv. 237-240), mediante il quale si è ricondotti dal tempo del racconto biblico al presente della rappresentazione.

Inoltre, venendo più specificamente al problema che ci eravamo posti, possiamo rilevare che il testo drammatico postula uno spazio scenico segnato da quattro luoghi principali, denominati come «cielo», «inferno», «mondo», «paradiso terrestre». Della conformazione che questi quattro luoghi avrebbero dovuto assumere non è detto praticamente nulla: il «cielo» viene indicato unicamente come sede di Dio padre e degli angeli; per quanto riguarda l'«inferno», parrebbero puramente retorici i riferimenti al seggio di fuoco, alle tenebre, ai serpenti di cui Lucifero avrebbe dovuto essere incoronato, e la sola indicazione certa è che esso avrebbe dovuto costituire la sede del ribelle e dei suoi seguaci; il «mondo», evocato con i suoi quattro elementi, con gli alberi e i frutti della terra, con le creature popolanti il mare e il cielo, è quello il cui contenuto maggiormente sfugge, non risultando investito da alcuna azione specifica: infine, il «paradiso terrestre», destinato alla permanenza di Adamo ed Eva, è forse l'unico luogo che avrebbe dovuto richiedere la presenza di un elemento figurativo o plastico, albero o «ramo», non solo per i deittici di cui è infarcito il discorso di Dio padre («questi pomi», «questo ramo»), ma anche perché l'episodio della tentazione si impernia sull'atto, che parrebbe eseguito dagli interpreti e due volte ripetuto, dello spiccare «el ficu».

La posizione reciproca dei diversi luoghi, quale che dovesse essere la loro realizzazione concreta, può essere forse ricostruita in base a due precise indicazioni del dramma, che consentono di ipotizzare una strutturazione dello spazio scenico secondo la direttrice verticale. La prima indicazione, già sottolineata, si incontra al v.

125, quando Dio padre, avendo creato il «cielo», dichiara di voler «discendere» per andare a creare il «mondo»: da essa si deduce che il «cielo» avrebbe dovuto essere collocato in posizione elevata rispetto al «mondo» (e con tutta probabilità anche rispetto al «paradiso terrestre» dal quale il creatore ritorna alla propria sede celeste in un'azione che si svolge continua e priva di fratture); la seconda indicazione si incontra ai vv. 217-219, quando lo stesso Dio padre comanda agli angeli di cacciare Adamo ed Eva dal «paradiso» nel «mondo», affinché stiano «laggiù»: e ciò conferma che il «mondo» avrebbe dovuto occupare una posizione bassa nel complesso dei luoghi costituenti la scena, bassa in relazione al «cielo» da cui parla il protagonista e forse anche in relazione al «paradiso terrestre» da cui i due peccatori devono essere allontanati.

Infine, per quanto riguarda l'orientamento dei luoghi nello spazio del dramma, il testo fornisce una sola positiva indicazione in questo senso, che è quella che collega la sede di Lucifero all'«aquilone» (vv. 69-70), cioè al nord. E tuttavia, se si considera che la cultura medievale investiva il nord di una costellazione di valori negativi, facendone il luogo delle tenebre, della morte, del male ecc., si può essere indotti a ritenere quest'unica indicazione particolarmente significativa, in quanto potrebbe far supporre che la disposizione della scena non dovesse risultare casuale, ma che dovesse corrispondere a quella stessa simbologia spaziale associata agli assi cardinali che troviamo operante in diversi sistemi rappresentativi, dalla liturgia, all'edilizia sacra, alla progettazione urbana<sup>12</sup>.

Quindi si può affermare, in definitiva, che la composizione orvietana offre tre soli dati ragionevolmente sicuri: cioè, che la rappresentazione esige almeno quattro luoghi, che uno di questi avrebbe dovuto essere collocato a nord, che almeno altri due avrebbero dovuto essere disposti secondo un asse verticale, mentre, per contro, il testo non sembra affatto suggerire la necessità di particolari elementi di apparato («tende e cortine», la «bocca d'Inferno»,

<sup>12</sup> La persistenza nel teatro basso-medievale di schemi spaziali fondati sulla simbologia dei punti cardinali, come anche l'applicazione della stessa simbologia ad altri sistemi segnici, liturgico, architettonico, urbanistico ecc., è discussa in E. Königson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, ed. CNRS, 1975.

il «monte»), la cui utilizzazione può dunque essere supposta soltanto a condizione di abbandonare la stretta aderenza al documento e di proiettare sul testo suggestioni provenienti da un orizzonte documentario più vasto ed eterogeneo. Così, nel caso di *De Bartholomaeis*, sarà stata l'ipotesi di una analogia tra la scena dei misteri francesi e quella delle rappresentazioni italiane – ipotesi già presente al D'Ancona<sup>13</sup> –, a suggerire una raffigurazione dell'inferno in forma di fauci mostruose. D'altra parte, sempre nel *De Bartholomaeis*, la descrizione del sistema di cortinaggi che sarebbe dovuto servire a simulare apparizioni e sparizioni miracolose, sembra derivare da un documento appartenuto alla confraternita perugina di S. Agostino, e pertanto affatto estraneo all'oggettiva e verificabile situazione orvietana<sup>14</sup>. Nel caso della *Galante Garrone*, invece, è il riferimento ad un orizzonte extrateatrale, quello della figurazione pittorica e plastica, a ispirare l'immagine di un inferno e di un paradiso terrestre costruiti come cavità rocciosa e «mite colle». L'ipotesi che legittima tale riferimento, e sulla quale l'autrice fonda la propria ricerca, è quella che riconosce fra arti sceniche e arti figurative un rapporto speculare che sfocia in uno stesso percorso evolutivo. Mentre appaiono prive di adeguate giustificazioni documentarie le osservazioni della studiosa sull'apparato di tende, nel quale viene individuata la più importante innovazione scenotecnica del teatro orvietano, e sull'ambientazione chiesastica che avrebbe caratterizzato gli spettacoli di questa città<sup>15</sup>. Infine, è ancora in base

<sup>13</sup> Cfr. A. D'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1877 (l'ed. definitiva, rivista e accresciuta, è quella di Torino, Loescher, 1891).

<sup>14</sup> Il documento a cui si fa riferimento è il citato libro di prestanze della confraternita di S. Agostino (Perugia, Archivio del Pio Sodalizio Braccio Fortebracci, ms. *S. Agostino 440*), di cui *De Bartholomaeis* fa menzione a proposito dei laudari perugini, a p. 231 dell'op. cit. È però più probabile che l'idea della recinzione di tende gli sia stata suggerita dall'articolo di G. Degli Azzi, *Gli albori del teatro italiano*, in «L'Umbria», 8-9 (1898), pp. 1-2, nel quale il codice era stato per la prima volta segnalato: è qui, infatti, che si avanza l'ipotesi che le «tende» e le «cortine», tanto spesso menzionate nel manoscritto, potessero essere utilizzate per delimitare l'area scenica, fungendo da sipario e da quinte laterali.

<sup>15</sup> Nel valutare i progressi scenici del teatro orvietano, la studiosa si esprime in questi termini: «Nel laudario di Orvieto troviamo la scena, quasi eguale a quella già nota [...]: gli elementi dell'apparato plastico non sono mutati. Ma intorno al tavolato si nota una copiosa presenza di tende e cortine, che non hanno solo uno scopo decorativo, ma immediato per la scena. Nella lineare semplicità di una lauda

al mito storiografico che attribuisce al teatro orvietano una spettacolarità fastosa e appariscente che appaiono formulate le considerazioni di Allegri, che, pure, si inquadrano in un contesto problematico ampio e corretto.

3. La principale difficoltà che l'interprete di testi medievali si trova ad affrontare è legata a quell'«alterità» di cui si diceva in apertura, e cioè al fatto che un testo, lungi dall'essere un'opera letteraria intesa in senso moderno, altro non è che un «relietto di rappresentazioni istituzionalizzate»<sup>16</sup> che sfuggono alla nostra intelligenza. La maniera per risolvere questo particolare tipo di *impasse* ermeneutica è stata indicata da R. Warning in termini che sembrano particolarmente pertinenti: «Aprire la teoria del testo al correlativo pragmatico del segno linguistico»<sup>17</sup>, ovvero considerare il testo nella prospettiva di una pragmatica della comunicazione, come atto parlato che ha luogo in un contesto istituzionale di azioni.

Il che, dal nostro punto di vista, significa propriamente indagare le condizioni di attualizzazione della partitura letteraria in evento spettacolare, considerando quest'ultimo come un effettivo atto comunicativo tra soggetti in relazione.

Più empiricamente, si tratterà di badare alle circostanze materiali in cui la messa in scena aveva luogo, ai necessari condizionamenti e ai limiti con cui questa avrebbe dovuto inevitabilmente confrontarsi: aspetti che possono trovare una qualche chiarificazione se ci si pone ad analizzare il presunto spazio concreto degli

perugina, dove il miracoloso era infantilmente espresso [...] la tenda, come elemento scenico, non era richiesta necessariamente. Ma in certe rappresentazioni orvietane tutte intessute di miracoloso, – ricordo l'apparire e lo scomparire subitaneo di frotte angeliche [...] – le tende sono necessarie, per celare in sé quello che ancora non si è sprigionato sulla scena, per riassorbire immotamente in sé quello che è già stato» (V. Galante Garrone, *L'apparato scenico*, cit., p. 50). Eppure, queste considerazioni non si basano che sui quasi occasionali rilievi di *De Bartholomaeis*. L'ipotesi che molte rappresentazioni orvietane si allestissero in chiesa, invece, è poco più di una intuizione, fondata unicamente sulla constatazione che un «tempio», luogo ignorato dalle sillogi perugine, era previsto in diversi drammi orvietani, sia biblici che santoriali.

<sup>16</sup> Cfr. R. Warning, *Estraneità*, cit., p. 112.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

spettacoli. Questo, anche se non risolve ogni problema, può almeno consentire di circoscrivere i margini entro i quali è pensabile che le soluzioni e le scelte 'registiche' potessero dispiegarsi in relativa libertà, e probabilmente aiuta anche a definire il ruolo del pubblico e la natura del rapporto cooperativo che avrebbe dovuto instaurarsi tra emittenti e destinatari della rappresentazione.

Il caso che stiamo esaminando risulta da questo punto di vista insolitamente fortunato, poiché è uno dei rari casi in cui ci sia dato di determinare in modo abbastanza certo il 'teatro' della rappresentazione e, cosa ancor più eccezionale, di osservarlo ancora adesso nella forma che avrebbe dovuto avere all'epoca in cui era probabile sede di spettacoli.

Riepiloghiamo brevemente le testimonianze in nostro possesso. Innanzi tutto, si è già visto come la rubrica premessa al dramma ne attribuisce l'allestimento ad una non meglio specificata compagnia di S. Giovenale: istituzione del tutto ignota per l'innanzi, e che pertanto sappiamo sicuramente esistente solo a partire dall'epoca della redazione del laudario. Nessun documento, neanche posteriore a questa data, fornisce altre informazioni sulla stessa compagnia teatrante, e non si ha nessuna notizia né di quella che potremmo definire la sua sede sociale, né dei luoghi in cui essa avrebbe realizzato i propri spettacoli: tuttavia, da un brano degli Statuti dell'Opera del Duomo del 1421 risulta che i locali sodalizi usavano mettere in scena le proprie rappresentazioni nelle pubbliche chiese cittadine, oltre che in proprie appartate e non altrimenti definite «case»<sup>18</sup>. Dato che a S. Giovenale è intitolata una delle più antiche chiese orvietane, viene naturale supporre che tra questo edificio e la confraternita omonima dovesse sussistere un qualche rapporto: supposizione che infatti trova puntuale conferma in un brano di cronaca del 1453, nel quale si accenna ad un sepolcro dei

<sup>18</sup> Cfr. L. Fumi (a c. di), *Statuti e regesti dell'Opera Pia di S. Maria*, Roma, Tip. Vaticana, 1891, p. 56: «Fustigatorum sive disciplinatorum actus et mores, qui ab initio fuerant ad Dei et sanctorum eius laudem et honorem hodie ad mundi et vanitates totaliter fiunt [...] Que licet in eorum remotis domibus talia facta sint redarguenda cum fiunt publice in Ecclesiis penitus sunt dampnanda». Il testo originale è in un codice pergameneo conservato presso l'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto, segnato *Statuti 1*.

disciplinati esistente nella chiesa di S. Giovenale<sup>19</sup>. A questo punto non è difficile trarre delle conclusioni, e ritenere probabile che i disciplinati presenti nella chiesa di S. Giovenale a metà del '400 dovessero identificarsi con quelli del sodalizio teatrante attivo già all'inizio del secolo, e che nella stessa chiesa questo sodalizio dovesse allestire le proprie rappresentazioni, almeno in circostanze particolari che le nostre conoscenze non consentono di determinare esattamente.

Le vicende di questo antico tempio sono sufficientemente note<sup>20</sup>. Edificato nell'XI secolo secondo il tipo basilicale a tre navate, esso avrebbe dovuto presentare originariamente una lunghezza di circa 30 metri, essere preceduto da un protiro oggi non più esistente, e terminare in un'abside semicircolare rivolta ad oriente, «secondo il simbolismo del più antico rito cristiano»<sup>21</sup>. Nel XIV secolo, mentre in città sorgevano nuove chiese o templi già esistenti erano ammodernati in stile gotico, esso venne ristrutturato ed ampliato dalla parte orientale: al posto della vecchia abside, demolita insieme all'ultima coppia di colonne, furono costruiti due ampi archi ogivali, una nuova abside quadrangolare e due cappelline ad essa affiancate. In quest'epoca la chiesa apparteneva ai monaci dell'ordine di S. Guglielmo di Malavalle, che vi si erano stabiliti anteriormente al 1170 e che la tennero fino alla fine del '400. Nel XVII secolo l'edificio fu sottoposto ad altre modifiche, ma senza che se ne mutasse in modo essenziale la fisionomia: il tutto si limitò alla scialbatura delle pareti, alla sopraelevazione del pavimento, all'apposizione di alcune lapidi, alla deformazione dell'occhio della facciata. Infine, in questo secolo, recenti restauri che ne hanno rimosso le sovrapposizioni barocche hanno riportato il tem-

<sup>19</sup> Cfr. *Cronaca di ser Matteo di Cataluccio da Orvieto*, a c. di L. Fumi, in «Archivio Storico per le Marche e l'Umbria», 3 (1886), p. 678, sotto la data dell'8 giugno 1453: «Mortuus est Catalutius Cole meus nepos carnalis iuvenis XXII annorum vel circa, et fuit sepultus in Ecclesia Sancti Iuvenalis in pilo Disciplinatorum».

<sup>20</sup> Le notizie successivamente riferite sono tratte da C. Pacetti, *L'antica chiesa di S. Giovenale in Orvieto*, Roma, s.a. (III ed. a c. di V. Benucci, Orvieto, 1991). Sulla storia della chiesa cfr. anche A. Satolli, *Il complesso architettonico di S. Giovenale e S. Agostino a Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», 24 (1968), pp. 3-69.

<sup>21</sup> C. Pacetti, *L'antica chiesa*, cit., p. 13.

pio alla sua originaria forma romanico-gotica, così che oggi esso è nuovamente visibile nell'antica struttura architettonica e conserva anche buona parte delle decorazioni primitive.

Vediamo quindi quali caratteristiche lo contraddistinguono. Le sue dimensioni sono piuttosto modeste: con gli ampliamenti trecenteschi la sua lunghezza complessiva è stata portata ai 38,85 metri attuali, mentre la larghezza delle navate è di 11,75 metri, ripartiti in modo che la navata centrale risulta doppia in altezza e larghezza rispetto alle navi laterali. Ma, soprattutto, esso manifesta un singolare assetto spaziale dell'interno, originato dagli innesti gotici sulla preesistente costruzione romanica: questo, infatti, fa mostra di alcuni elementi insoliti, caratterizzandosi per la presenza di due file di imponenti colonne romaniche di tufo che, in numero di quattro su ciascun lato, sostengono la navata centrale, costituendo un robusto diaframma tra questa e le navatelle laterali; per una sopraelevazione del pavimento in corrispondenza della quarta coppia di colonne, coincidente col piano dell'abside primitiva, che determina come una vasta piattaforma di muratura, che si estende più o meno dalla metà della navata fino all'innesto dell'abside attuale, a sua volta leggermente sopraelevata, e per tutta la larghezza della chiesa, e alla quale si accede sia, direttamente, dall'entrata laterale, sia, mediante quattro alti gradini, dal tratto di navata al livello dell'ingresso principale; per un ampio spazio aperto antistante all'abside e alle cappelline, nel quale i due slanciati archi gotici assicurano una comunicazione priva di soluzioni di continuità tra la navata centrale e le navatelle laterali.

Il problema che ci si pone, dunque, è quello di stabilire in che forma e secondo quali modalità questo edificio dalla struttura così particolare avrebbe potuto essere utilizzato e fruito come luogo teatrale.

Ora, se proviamo a ritornare alla ricostruzione della scena ipotizzata da De Bartholomaeis e a raffrontarla con lo spazio interno della chiesa di S. Giovenale, possiamo facilmente constatare come un apparato simile a quello immaginato dall'autore non avrebbe potuto essere collocato in una delle navate laterali, data la ridotta ampiezza di queste, che è inferiore ai tre metri, e dato che le massicce colonne che ne delimitano il confine con la navata grande avrebbero reso molto difficoltosa la visione dello spettacolo.

Ma, d'altro canto, anche la navata centrale non presenta una grande disponibilità di spazio, poiché anche la sua ampiezza è piuttosto limitata, essendo di poco superiore ai cinque metri. Vero è che all'occorrenza si sarebbe potuta sfruttare la zona antistante all'abside e alle cappelline, che costituisce come un «rudimentale transetto»<sup>22</sup>, nel quale, risultando abolita ogni netta separazione tra le navate, il palco avrebbe potuto prolungarsi al di là degli archi, occupando almeno in parte i settori laterali. Tuttavia, anche ammettendo questa ipotesi, si può supporre che per lo spazio disponibile dovesse risultare troppo ingombrante un palcoscenico a due piani comunicanti, a cui, stando all'autore, avrebbero dovuto aggiungersi la «bocca dell'inferno» e una qualche struttura per il paradiso terrestre. Avrebbe potuto essere più adeguata, allora, la piattaforma unica ipotizzata dalla Galante Garrone, ma le cose tornano a complicarsi se, con l'autrice, si ammette che la scena dovesse prevedere anche due costruzioni a forma di monte, l'una aperta a cavità per raffigurare l'inferno, e l'altra solida e tozza per raffigurare il paradiso terrestre, poiché in tal caso si dovrebbe presumere che queste avrebbero assunto dimensioni notevoli, e che non avrebbero potuto trovare una collocazione conveniente e tale da garantire il rispetto delle esigenze di visibilità.

Comunque, escludendo che fosse possibile utilizzare un apparato costruito su due piani, resta la possibilità che alla rappresentazione fosse consentito di sfruttare quella specie di palcoscenico naturale determinato dal dislivello del pavimento, che avrebbe potuto essere sufficiente ad isolare la zona del «cielo», riservata a Dio padre e agli angeli, distinguendola da quella posta al livello dell'ingresso principale, e che avrebbe potuto costituire in modo preferenziale lo spazio del pubblico. In questo piano sopraelevato, o meglio ancora nella zona dell'abside, avrebbe potuto essere collocato il «seggio» di Dio padre. Un settore, poi, avrebbe potuto essere qualificato come «paradiso terrestre», potendo essere definito, ad esempio, dalla presenza dell'albero della tentazione. Per quanto riguarda l'«inferno», in nessuno dei precedenti tentativi di ricostruzione dello spazio scenico si è tenuto conto dell'indicazio-

<sup>22</sup> A. Satolli, *Il complesso architettonico*, cit., p. 10.

ne che assegnava il «seggio» di Lucifero al nord: recuperando questo dato, si potrebbe avanzare l'ipotesi che la dimora infernale potesse identificarsi con la navatella settentrionale, al di là dell'arco, nella quale il demonio avrebbe potuto essere respinto col corteggio dei suoi seguaci, uscendo con ciò dalla scena. Per le «apparizioni» dei personaggi, invece, visto che il testo non suggerisce né la presenza di un apparato di tende, né tantomeno un'entrata spettacolare, mentre l'unica indicazione fornita dal dramma è quella contenuta nei versi in cui Dio padre invita le proprie creature a «levarsi su», viene naturale pensare all'assenza di qualsiasi effetto sofisticato, e credere che gli interpreti fossero tutti presenti sulla scena fin dall'inizio della recita, forse seduti su appositi sedili dai quali si sarebbero alzati al momento di entrare in azione. La «discesa» di Dio padre dal «cielo», infine, si sarebbe realizzata, con tutta semplicità, scendendo i gradini dell'abside, o anche quelli che uniscono i due tratti della navata, in tal modo mettendo in rapporto la zona del «mondo», più vicina al presente del pubblico e dove si può supporre che elettivamente si assembrassero gli spettatori, con la zona della rievocazione mitica, e allo stesso modo sarebbe potuta avvenire la cacciata di Adamo ed Eva dal «paradiso terrestre», con la semplice discesa dei due personaggi nella parte bassa della chiesa, dove si sarebbero mescolati agli astanti, e dove i due devoti, nel recitare l'epilogo, avrebbero assimilato la propria sorte a quella della coppia biblica. Inoltre, si può presumere che la comunicazione tra i due spazi, e la partecipazione corale del pubblico ai fatti rappresentati, potesse avvenire anche in un'altra forma, poiché è pensabile che gli spettatori non dovessero occupare una zona rigidamente predeterminata, ma che potessero trovarsi distribuiti per tutta la chiesa, negli spazi resi disponibili dalla recita, a stretto e materiale contatto con i personaggi del dramma.

In tal modo, anche quella che era apparsa come la più grandiosa rappresentazione del laudario di Orvieto verrebbe alquanto ridimensionata, e sarebbe difficile portarla ad esempio del progresso spettacolare che il teatro orvietano avrebbe manifestato rispetto alle esperienze perugine, e ciò in qualsiasi maniera venga concepita questa spettacolarità: ovvero, sia che l'accento venga posto sulle soluzioni scenotecniche, come faceva De Bartholomaeis, sia che si

pensi specialmente alla complessità del disegno coreografico, come accadeva nelle pagine della Galante Garrone<sup>23</sup>.

Si può credere che un'eventuale forma di fasto spettacolare si sarebbe ritrovata, tutt'al più, nei costumi e negli accessori dei personaggi, se è vero che in uno spettacolo di soggetto analogo, che la confraternita folignate di S. Feliciano metteva in scena almeno a partire dal 1425, si sarebbero dovute utilizzare svariate suppellettili, che troviamo regolarmente annotate negli inventari di sacrestia del sodalizio, e tra cui occorre segnalare almeno un «serpente», che sarebbe stato di panno, provvisto di ali e col viso di donna, corredi da demonio comprendenti vesti, calze, maschere, ali, corone e ali da angeli, «una testa grande da Satanasso», un «trono grande da Dio padre», oltre che più generiche parrucche, barbe, ecc.<sup>24</sup>. Ovviamente, che oggetti dello stesso tipo venissero utilizzati anche ad Orvieto non è consentito di dimostrarlo: e tuttavia, il confronto tra documenti provenienti da aree geografiche differenti parrebbe comprovare l'esistenza di codici per i costumi notevolmente omogenei e di assai ampia diffusione, e talmente fondati nella cultura figurativa dell'epoca da non essere più propri al teatro che alle arti.

Questa ultima circostanza induce a credere che le pratiche rappresentative del teatro confraternale dovessero risultare estremamente ritualizzate e puntualmente riconducibili ad un vocabolario di forme conosciute, il che, se da un lato potrebbe legittimare la generalizzazione delle nostre conoscenze in materia, dall'altro imporrebbe di considerare i valori dello spettacolo secondo una prospettiva esattamente opposta a quella dell'evoluzione e della novità, e di individuare il meccanismo del godimento estetico più

<sup>23</sup> Si veda quanto l'autrice scriveva a proposito della composizione, che riteneva distinguersi per «l'intreccio di una azione fantasiosa, che non richiede uno sfondo plastico diverso dal ben noto sfondo primitivo, ma che rinnova la tradizione scenica in un gusto coreografico, teatrale di comparse, di danze, di canti», manifestando «il trionfo della grazia immateriale, [...] l'annuncio dei tripudi che saranno, nelle feste coreografiche di strada e di piazza, dove l'apparato non esiste, e vive e vibra solo l'inafferrabile gioco della mimica» (V. Galante Garrone, *L'apparato scenico*, cit., p. 55).

<sup>24</sup> Notizie e documenti sulle confraternite folignate in M. Sensi, *Fraternite disciplinate e Sacre Rappresentazioni a Foligno nel sec. XV*, in «Quaderni del Centro di Documentazione sul Movimento dei Disciplinati», 18 (1974), pp. 39-117.

nella conferma delle attese della collettività che nell'occasionale emergenza di soluzioni inedite.

4. Il confronto tra lo spazio virtuale del testo drammatico e lo spazio oggettivo della chiesa di S. Giovenale ha rivelato un fatto interessante: ovvero che l'organismo architettonico, con le sue partizioni reali e con le sue attribuzioni simboliche, avrebbe potuto fornire da solo, e senza necessità di sovrapposizioni effimere, un'ambientazione chiaramente leggibile e assolutamente adeguata alle esigenze del dramma che avrebbe dovuto esservi rappresentato. Questa constatazione, in prima istanza, forza a riconsiderare la natura della spettacolarità che il teatro dei disciplinati orvietani avrebbe espresso, e sembra suggerire che questa debba essere intesa, piuttosto che sul piano dell'evidenza esibita degli effetti scenici, su quello di una concentrata stilizzazione cerimoniale.

Ma, probabilmente, essa rivela anche qualcosa di più, poiché per suo tramite sembra possibile apprendere qualcosa dei principi di costruzione del testo letterario, arrivando forse a toccare la stessa dinamica interna dell'elaborazione drammaturgica.

Infatti, il dato essenziale emerso dall'indagine è, in sintesi, quello dell'esistenza di una omologia strutturale tra la spazialità implicita nella partitura drammatica e la spazialità reale dell'edificio sacro, entrambe caratterizzate da una sovrapposizione di livelli e simbolicamente orientate secondo gli assi cardinali: si tratta di un dato talmente lampante che non sembra lo si possa ritenere una mera coincidenza. Ora, non v'è dubbio che tra i due testi, quello letterario e quello architettonico, il più stabile e il meno soggetto a determinazioni eteronome dovesse essere quest'ultimo, per cui resta una sola possibile spiegazione del fenomeno rilevato, che è quella di ammettere che la composizione del dramma abbia potuto essere condizionata dai caratteri dell'ambiente che avrebbe dovuto ospitarne la recita, e, più precisamente, che la sua concezione spaziale sia stata modellata sulla base delle articolazioni funzionali e dell'intenzionalità significativa propria a questo ambiente.

D'altra parte, non è questo l'unico caso in cui sembra possibile trovare una correlazione tra un testo drammatico e gli elementi strutturali o decorativi appartenenti a un presumibile luogo di spettacolo. Infatti, l'ipotesi che i drammi potessero venire pensati e

costruiti in funzione di uno spazio architettonico esistente permetterebbe di spiegare anche altre particolarità che si incontrano nel laudario: come, ad esempio, la pressoché esatta corrispondenza dell'organizzazione scenico-spaziale della rappresentazione VI, che «si fa per la natività di sancto Giovanni Baptista, ad octo di, all'uscita di iugnu: come nacque per annuntiare l'avenimento di Christo»<sup>25</sup>, e della rappresentazione XXXI, che «si fa adì XXVII di dicembre. Come santo Iovanni evangelista andò in cielo in anima e in corpo»<sup>26</sup>. Entrambe le rappresentazioni prevedono infatti un «cielo» provvisto dell'attributo dell'«elevazione», un «tempio» o «chiesa» dotato di «altare», e un terzo luogo investito dall'azione ma non altrimenti definito, e che nell'un caso dovrebbe rappresentare idealmente la casa di Elisabetta e nell'altro costituirebbe la sede di Giovanni. Circostanza, questa, che diviene particolarmente significativa qualora si consideri che le due rappresentazioni debbono essere attribuite ad un medesimo sodalizio intitolato a S. Giovanni Battista e istituito nella vecchia chiesa romanico-gotica di S. Giovanni Evangelista<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Il testo in *Sacre Rappresentazioni*, cit., pp. 23-27.

<sup>26</sup> Il testo, numerato come XXX, in *Sacre Rappresentazioni*, cit., pp. 114-118.

<sup>27</sup> La presenza di un sodalizio di disciplinati nella chiesa di S. Giovanni Evangelista è documentata almeno negli ultimi decenni del '300: infatti, essa risulta dal testamento di «Ceccharellus Ture vascellarius de Urbevetere et regione S. Pacis» del 14 settembre 1374, nel quale un lascito di 20 soldi veniva disposto a favore della «fraternitati disciplinatorum S. Johannis de platea de Urbevetere» (Orvieto, Archivio di Stato, *Notarile 33/1*, cc. 43-44), anche a voler prescindere dal più generico riferimento ad una «fraternitati [...] S. Johannis» che si incontra già nel testamento di «domina Chaterina uxor Monaldutii domini Monaldi» dell'8 marzo 1329 (ivi, *Notarile 5*, c. 79). Da testimonianze più tarde si è indotti a credere che il sodalizio istituito in questa chiesa fosse intitolato a S. Giovanni Battista: infatti, una «frusta» di S. Giovanni Battista è espressamente nominata nella *Relazione della visita apostolica di mons. Alfonso Binarino del 1573* (Orvieto, Archivio della Curia Vescovile), e inoltre, nell'opera generalmente attendibile di T. Piccolomini Adami, *Guida storico artistica della città di Orvieto*, Siena, Tip. S. Bernardino, 1883, p. 195, si afferma che nel 1611 «la fraternita de' Disciplinati, che prima esisteva dentro la chiesa di S. Giovanni Evangelista nell'altare del SS. Crocefisso, edificò il suo oratorio alle Ripe». Questo oratorio esiste ancora, è dedicato a S. Giovanni Battista, e si trova a pochi passi dalla nuova chiesa dell'Evangelista, in prossimità della stessa piazza di S. Giovanni. È dunque logico supporre che alla confraternita anzidetta dovesse spettare sia la rappresentazione commemorante il proprio patrono S. Giovanni Battista, sia quella commemorante il patrono cui era dedicata la chiesa che ospitava la compagnia. Di questa chiesa non più esistente si

Quali appassionanti spunti possano offrire le osservazioni precedenti, lo si intende facilmente: infatti, considerando l'estrema difficoltà con cui siamo costretti a orientarci nel confuso terreno del repertorio laudistico, che appare affatto irriducibile ad una moderna concezione di letteratura, che ignora il concetto di proprietà letteraria e che, per dirla con Apollonio, costituisce «un "corpus" che, "res nullius", anzi di tutto il popolo cristiano, si ramifica continuamente, altro dona, altro assume, e di un tema elabora innumerevoli forme, ognuna riconducibile a nuova officina scrittoria; a un nuovo centro pubblicistico»<sup>28</sup>, appare di non trascurabile interesse questo delinearci di un positivo e concreto metodo drammaturgico, che è possibile supporre attivo tanto nel lavoro originale di composizione, quanto in quello di adattamento e di revisione dei testi.

5. Se, d'altronde, gli spazi destinati alle rappresentazioni venissero analizzati nell'insieme dei loro aspetti strutturali e delle loro sovrastrutture decorative, gli esempi di una relazione tra drammi e luoghi di spettacolo potrebbero farsi ancora più numerosi. Un altro esempio che viene subito alla mente a questo proposito riguarda la stessa chiesa di S. Giovenale, nella quale esiste un anonimo affresco nel XIV secolo, sul tema del *Lignum vitae* di S. Bonaventura, che manifesta una vistosa coincidenza tematica con la rappresentazione XXVII del laudario, quella che «si fa come Cristo apparve a l'apostoli nel monte e a la Fede e a la Carità e la Speranza; e volse udire da loro in che modo avieno predicato per lo mundo ad confermare tuca la fede del suo arbore»<sup>29</sup>: coincidenza che del resto

sa molto poco, ed è possibile ritenere soltanto che avesse delle volte, una tribuna e diversi ingressi, che avesse la facciata rivolta a nord e l'abside a sud, cioè un'orientazione opposta rispetto a quella dell'attuale tempio barocco, e che alla fine del '500 disponesse di nove altari, probabilmente di fattura tarda: informazioni, queste, che si rinvengono negli studi di L. Giampaoli, *Memorie storiche di Nostra Signora della Fonte che si venera in Orvieto nella chiesa abbaziale e parrocchiale di S. Giovanni*, Orvieto, Tip. Tosini, 1878; W. Valentini, *S. Giovanni vecchio e S. Giovanni nuovo*, Orvieto, Tip. Marsili, 1925; R. Valentini, *La chiesa di S. Giovanni in Orvieto nel sec. XV*, in «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XXVII (1926), pp. 311-317.

<sup>28</sup> M. Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il Movimento dei Disciplinati*, cit., pp. 429-430; il saggio ora è anche in J. Drumbil (a c. di), *Il teatro medievale*, cit., pp. 233-270.

<sup>29</sup> Il testo della rappresentazione in *Sacre Rappresentazioni*, cit., pp. 92-96.

non è sfuggita ad altri studiosi, sebbene nessuno di essi abbia ritenuto di doverne trarre alcuna particolare conseguenza<sup>30</sup>.

In questo caso, peraltro, ciò che si osserva non è una semplice sovrapposibilità tra dato ambientale e composizione drammatica. I due testi svolgono l'argomento in maniera indipendente e si rapportano l'uno all'altro secondo modalità che esamineremo fra poco. Proviamo a vederne le caratteristiche.

Immaginiamo di entrare nella chiesa di S. Giovenale dall'ingresso principale. Alla nostra sinistra, sulla controfacciata, troveremo un dipinto di notevoli dimensioni (all'incirca m. 2 × 2,80), piuttosto guasto e reso mutilo dall'apertura della porta, che si distende dalla porta stessa fin oltre la colonna addossata al muro perimetrale. Di quest'opera, noteremo innanzi tutto l'impaginazione da miniatura, che associa immagini e scritte in latino tratte da varie fonti. Essa, infatti, è racchiusa da una cornice formata da tondi con mezze figure di profeti e apostoli, ciascuna delle quali tiene in mano un cartiglio con iscrizioni bibliche, oggi quasi completamente illeggibili. All'interno della cornice, che originariamente circondava interamente la composizione, e di cui è ora perduto tutto il lato a sinistra di chi osserva, la pittura compone in un'unica scena figurazioni allegoriche e personaggi della storia sacra. Al centro di questa è situato l'albero della vita, la cui rappresentazione appare conforme a quella degli alberi miniali che, nei manoscritti, illu-

dove è numerato come XXVI; da questa edizione trarremo le citazioni successivamente riportate; i corsivi sono nostri. L'affresco, attribuito a Pacino di Bonaguida da C. Pacetti, *L'antica chiesa*, cit., p. 24, è stato riferito ad autore ignoto del XIV sec. da A. Diviziani, *Il "Lignum Vitae" di S. Bonaventura e un affresco della chiesa di S. Giovenale in Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», IX (1954), pp. 10-27, che ne ha anche dato una dettagliata lettura iconografica; più recentemente, l'opera è stata assegnata al Maestro della Madonna di S. Brizio da C. Fratini, *Il Maestro della Madonna di S. Brizio e le vicende della pittura in Orvieto fra Duecento e primo Trecento*, in «Paragone», XL (1989), p. 21.

<sup>30</sup> Cfr. A. Lazzarini, *Il cod. Vitt. Em. 528 e il teatro musicale del '300*, in «Archivio Storico italiano», CXIII, IV (1955), p. 508, nel quale, a proposito della rappresentazione, si osservava che «in scena campeggiava un grande albero», così che «la scena doveva in qualche modo assomigliare ad un affresco orvietano nella chiesa di S. Giovenale». Cfr., inoltre, C. Pacetti, *L'antica chiesa*, cit., p. 20, che, pur senza riferirsi esplicitamente al testo del laudario, diceva il dipinto «ispirato allo scritto di S. Bonaventura per richiamare eretici e peccatori a meditare sulla Passione di Cristo e che contribuì alle processioni dei Disciplinati del 1260».

stravano l'opera del bagnonese. Nel nostro caso, il Cristo crocefisso è inchiodato su una croce da cui partono dodici rami a forma di liste, sei per ciascun lato, che terminano in altrettanti frutti di forma oblunga. Su ogni lista era scritta una strofa del ritmo bonaventuriano, del quale resta leggibile soltanto qualche parola, come, pure, qualche parola resta delle iscrizioni contenute nei frutti. Alla base dell'albero si trova una figura seduta, in cui è stata identificata l'immagine di Gesù fanciullo: essa, a braccia alzate, tiene in mano due cartigli spiegati verso l'alto, nei quali sono ancora leggibili alcune parole di un inno liturgico della settimana santa<sup>31</sup>. A sinistra della croce, procedendo verso l'esterno, si osservano S. Giovanni, che è rivolto verso il crocefisso, la Madonna, semisvenuta e sorretta dalle pie donne, e, all'estremità del gruppo, Simeone, riconoscibile per il cartiglio che reca scritta la profezia annunciata a Maria nel tempio di Gerusalemme: «et tuam ipsius animam pertransibit gladius»<sup>32</sup>. A destra della croce si hanno la Sinagoga, che pure tiene in mano un cartiglio con la scritta: «cecidit corona capitis nostris, vae nobis quia peccavimus»<sup>33</sup>, e un altro personaggio con una spada, nel quale è stata ravvisata l'immagine del centurione. Sulla parte di affresco che si avvolge intorno alla colonna, in alto, è rappresentato uno dei ladroni. Sotto la croce, raffigurato di spalle, compare un personaggio di dubbia identificazione, vestito di una tunica legata ai fianchi e provvista di un lungo cappuccio<sup>34</sup>.

Nel complesso, si può notare come la pittura risulti abbastanza

<sup>31</sup> Si tratta dell'inno «Crux fidelis inter omnes / arbor una nobilis», attribuito a Claudiano Mamerto (474 ca.). Di questo, A. Diviziani, *Il «Lignum Vitae»*, cit., p. 18, nel cartiglio spiegato nella mano destra legge i seguenti versi: «nulla talem sylva profert / flore fronde germine: / dulce lignum, dulces clavos, dulces pondus sustinet»; nel cartiglio della sinistra, invece, l'a. individua solo qualche lettera della strofa seguente.

<sup>32</sup> Luca, II, 35.

<sup>33</sup> Geremia, *Lamentazioni*, V, 16.

<sup>34</sup> L'identificazione del personaggio è problematica. A. Diviziani, *Il «Lignum Vitae»*, cit., p. 20, ipotizza che l'immagine ritraesse il committente, che suppone devoto e ammiratore di S. Bonaventura. Ma, più plausibilmente, C. Pacetti, *L'antica chiesa*, cit., p. 24, indica la committente nella figura femminile dipinta all'esterno della cornice di tondi, inginocchiata ai piedi di un santo vescovo in cui sembra ravvisabile S. Giovanale.

fedele al testo del serafico dottore<sup>35</sup>, pur accogliendo anche motivi di origine differente. Infatti, se si può ammettere che le immagini di Simeone e della Sinagoga abbiano potuto trarre spunto dai relativi accenni dell'opuscolo bonaventuriano<sup>36</sup>, e che in questo abbia trovato fondamento l'illustrazione di fatti e personaggi legati agli eventi della passione<sup>37</sup>, la raffigurazione del Gesù fanciullo non si può spiegare altrimenti che ipotizzando il ricorso ad una differente tradizione<sup>38</sup>. Queste varie figure di contorno, ai piedi del «lignum

<sup>35</sup> Cfr. l'ed. critica pubblicata in *S. Bonaventurae Opera Omnia*, t. VIII, *Opuscula mystica et ad ordinem spectantia*, Grottaferrata, Padri Editori di Quaracchi, pp. 68-87.

<sup>36</sup> Simeone, in tutta l'opera, viene evocato una sola volta, nella parte I, relativa al mistero dell'origine, nel paragrafo che funge da commento al versicolo «*Jesus, submissus legibus*»: «[...] *Exsulta igitur et tu cum illo beato sene et Anna longaeva; procede in occursum Matris et Parvuli; vincat verecundiam amor, depellat timorem affectus. Accipias et tu Infantem in ulnas tuas dicasque cum sponsa: "Tenui eum nec dimittam". Tripudia cum illo sanctissimo sene ac concine: "Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace"*» (ed. cit., p. 72; i corsivi sono nostri). La Sinagoga viene menzionata due volte. Una prima volta nella stessa parte del trattato, nel paragrafo corrispondente al versicolo «*Jesus, rex orbis agnitus*»: «[...] *Surge nunc, Salvatoris ancilla, ut tanquam una de filiabus Ierusalem intuearis "regem Salomonem" in honore, quem sibi mater Sinagoga in Ecclesiae nascentis mysterium reverenter exhibuit, ut insidentem aselli tergo caeli terraeque Dominum, velut cum "ramis olivarum atque palmarum", pietatis operibus virtutumque triumphis iugiter comiteris*» (ivi, p. 74). La seconda volta, la Sinagoga è evocata nella parte II del trattato, relativa al mistero della passione, nel paragrafo corrispondente al versicolo «*Jesus, cruore maditus*»: «[...] *Cognosce, igitur, clementissime pater, tunicam praedilecti Filii tui Ioseph, quem invidia fratrum secundum carnem tanquam "fera pessima devoravit" et conculcavit in furore vestimentum ipsius et omnem decorem illius reliquiis cruoris inquinavit; nam et quinque scissuras lamentabiles in ea reliquit. Hoc enim est, Domine, vestimentum, quod in manu meretricis Aegyptiae, synagogae videlicet, innocens Puer tuus sponte dimisit, magis eligens, spoliatus a carnis pallio, in carcerem mortis descendere, quam adulterinae plebis acquiescendo voci temporaliter gloriari [...]*» (ivi, p. 80).

<sup>37</sup> La parte del trattato relativa al mistero della passione ripercorre con affettuosa partecipazione i vari episodi della narrazione evangelica, dal tradimento, alla cattura, alle varie fasi del supplizio, alla sepoltura. Tuttavia, curiosamente, l'affresco illustra proprio l'unico momento sul quale l'operetta bonaventuriana tace: quello in cui la Madonna piange il figlio già morto. Il buon ladrone è menzionato nel paragrafo che commenta il versicolo «*Jesus, iunctus latronibus*»: «[...] *Sed et ab irrisione huiusmodi latronum alter abstinuit, cum tamen mitissimus Agnus et pro crucifigentibus et iridentibus pietatis dulcedine interpellaret ad Patrem et confitentem ac supplicanti latroni liberalissima caritate repromitteret paradisum*» (ivi, p. 78).

<sup>38</sup> C. Pacetti, *L'antica chiesa*, cit., p. 20, ritiene l'immagine di Gesù giovinetto «conforme alla leggenda medioevale del viaggio di Seth al Paradiso terrestre».

vitae», danno luogo ad una rappresentazione complessa e articolata, in cui trova spazio anche una notazione quasi aneddotica come quella dello svenimento della Vergine. Così, l'opera risulta leggibile a diversi livelli: in modo tale che la croce vi è presentata, al contempo, come allegoria, come storia in atto e come profezia realizzata. Ma l'elemento che per noi risulta più interessante, e che più importa rilevare, è che l'intera scena, in tutto il suo spessore semantico, sembra venire attualizzata e ricondotta al presente degli spettatori: proprio questa, infatti, è la funzione che sembra possibile attribuire all'ignoto orante inginocchiato e abbracciato alla croce.

Passando al testo del laudario, possiamo osservare, per cominciare, come esso manchi di una vera e propria progressione drammatica. La composizione, di circa 237 versi, consiste infatti in un lungo canto distribuito tra solisti e cori, che si articola in una serie di momenti pressoché autonomi. Apre la rappresentazione Cristo, con un monologo su cui torneremo più avanti (vv. 1-21), interrotto dalle invocazioni delle tre gerarchie angeliche (vv. 22-29), e ripreso in una strofa che dovrebbe introdurre l'episodio centrale del dramma, quello già anticipato dalla rubrica intitolatoria:

Quando in ciel salecti  
lassai 'n terr'al mondo predicare  
l'appostal mie dilecti,  
ch'e' populi devesser amaistrare,  
e mie doctrina mostrare  
per mantener el baptismo usato;  
sì com'on predicato  
intendar voglio la lor diciaria (vv. 30-37).

Dopo questa premessa, tuttavia, la rappresentazione continua con un lungo inserto che ha come protagoniste Fede, Speranza e Carità, le quali, dopo essersi presentate, ora avvicinandosi, ora in coro, promettono ai cristiani la salvezza e l'assunzione nel regno dei cieli (vv. 38-113). Ed è solo a questo punto, e senza ulteriori elementi di raccordo, che si inserisce il preannunciato intervento degli apostoli, il cui intento è così chiarito da S. Pietro:

Tuttavia, io non vedo alcuna relazione tra l'affresco e questa diffusissima narrazione, per la quale cfr. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Torino, Loescher, 1893, vol. I, pp. 76-83.

Per voler diriggare  
verso di Cristo co' nostri sembianti  
e la fede fermare  
a' cristiam fedeli tucti quanti,  
faciamo articol santi  
e ciaschedun li degia ben apprendere,  
e nel suo 'more accendere,  
di Gieso Cristo l'alta signoria.

Mostrando a llor la strada  
per la quale essi degiono venire,  
e diamo la spada, ché dal nimico lor  
degian fugire,  
de la fede, vo' dire  
che ll'alma de' portar tucta pura,  
che la meni scicura (vv. 114-126).

Quindi, uno alla volta, gli apostoli iniziano ad intonare gli articoli del *Credo* (vv. 127-155). Esordisce lo stesso S. Pietro:

Credo nel Padre Dio.  
del cielo e de la terra criatore (vv. 127-128).

Continua S. Andrea:

In Gieso Cristo pio,  
suo Figliolo unico, nostro Signore (vv 129-130).

Riprende S. Giacomo:

El quale è sença herrore  
è conceputo de lu Spirito Santo  
e cossì fermo in canto  
che nato è de la vergine Maria (vv. 131-134).

Poi ricomincia S. Giovanni:

Sub Pontio Pilato  
passionato, crocifixo e morto (vv. 135-136),

e così di seguito.

Infine, Cristo stesso convalida la *professio fidei*:

La fede è confermata  
per voi, appostoli dolci mie sancti,  
ed è ben dichiarata

per tucto 'l mondo la fé a tucti quanti;  
 per vostra sanctità tanti  
 el mondo voi avete alluminato.  
 Perdono ogne peccato  
 a chi mi credirà sença 'risia (vv. 156-164).

A ciò seguono nuove invocazioni delle gerarchie angeliche (vv. 165-172). Poi, la rappresentazione prosegue con un breve intervento del Battista, che afferma la necessità del battesimo (vv. 173-180); con un accorato monologo di Maria, che chiede al figlio di perdonare ai peccatori che vorranno pentirsi (vv. 181-202); e, infine, con la risposta di Cristo, che accoglie la richiesta della madre (vv. 203-210) e conclude la recita impartendo agli astanti la propria benedizione (vv. 211-237).

Il dramma, dunque, imperniato sulla versione volgarizzata del *symbolum* niceno-costantinopolitano, sembra destinato più ad una celebrazione paraliturgica che ad una esecuzione propriamente spettacolare. E, infatti, significativamente, la rappresentazione manca anche di qualsiasi referenza storica, e risulta ambientata in un presente atemporale, nel quale coesistono Cristo e le gerarchie angeliche, le Virtù teologali, gli apostoli, S. Giovanni Battista, la Madonna. Personaggi allegorici e storici, quindi, e personaggi appartenenti a momenti diversi della storia evangelica. Personaggi, infine, che è legittimo supporre strettamente associati al pubblico dei fedeli, a sua volta trasformato in attore collettivo direttamente coinvolto nell'evento<sup>39</sup>.

Se si tenta di istituire un raffronto tra i due testi, pertanto, si

<sup>39</sup> Che la rappresentazione prevedesse l'attiva partecipazione degli spettatori si evince da diversi brani. Infatti, un diretto appello ai presenti si rinviene ai vv. 79-85, attribuiti alle tre Virtù: «Rendiamo allor merto / a quelli che seguitan nostra insegna, / chiamandoli 'n aperto c'a riposar ciascun si venga; / cosa è giusta e degna / el mal punire e 'l mal remunerare; / su, le faciam ricçare / per omne luoco sença gelosia». Ai vv. 86 e sgg., pronunciati dalla Carità: «O poveri amorosi, venite ad abitar co' Seraphini; / avrete riposi, / venite a star orma' co' Cherubini», ecc. Ai vv. 106-113, in cui parlano di nuovo le Virtù: «Ormai gaudete, / da po' c'avemo 'l regno a vo' promesso, / ché Dio vedarete da facci'a faccia / starete da presso; / rinchiatevi ad esso, / venerando la suo maiestade, / sempre ringratiate e laduate la suo bontà pia». Infine, ai vv. 226-233, che spettano a Cristo: «Po' cch'avem palesato / la fede santa de la crestentade, / a vo' sie dichiarato, / benediciar vi voglio in caritade, / ciascun con umiltade / co' la man dricta ie segno e dono, / e anque mo' perdono / a que' che seguit'òn la matre mia» (nostri i corsivi).

troverà che gli elementi che il testo letterario condivide con quello pittorico si ravvisano nel loro analogo accostare figure storiche e allegoriche, nella comune presenza dei personaggi di Cristo e Maria (che, comunque, nelle due composizioni svolgono ruoli differenti), e in quel particolare richiamo all'attualità del narrato che si è osservato in entrambi i casi.

Tuttavia, se si ripercorre il dramma avendo alla mente la scena dipinta, non si sfugge all'impressione che questo sia legato alla pittura da un rapporto molto più intimo e, potremmo dire, addirittura necessario. Il che è evidente, innanzitutto, nel brano che costituisce il monologo iniziale di Cristo, che qui riportiamo:

Tucta mie compagnia,  
 electe gerensie di ciascun choro,  
 sguardate 'l mie tesoro,  
 all'arbor nato de la fé mia.

Per lu grave peccato  
 del prim'omo fu commissione,  
 ciascun era dampnato,  
 misericordia per compassione  
 lor dolce sermone,  
 di vergine nel mondo pres'amicitia,  
 per mantener giustitia  
 li ricomperai de la vita mia.

Per que' porta' la croce,  
 che cristiam per fé siran chiamati  
 con angeliche voce,  
 al merigiar de l'arbor so' humiliati.  
 Cristiam, risguardati  
 all'arbor de la fé  
 che fu 'nalçato,  
 però ch'è ben fundato,  
 di tucte le radice à vigoria (vv. 1-21).

I versi precedenti, infatti, perché venga garantita la loro piena efficacia, sembrano esigere senz'altro il supporto di un elemento figurativo; e, inversamente, ad essi potrebbe essere attribuita la funzione di offrire una prima ed elementare chiave interpretativa per il dipinto. Una funzione, questa, che sembra essere svolta anche dal successivo dialogo delle Virtù, nel quale è possibile leggere

un ulteriore rimando all'allegoria pittorica. Basti vedere in che modo esse si presentano a Cristo.

Comincia la Fede:

La Fede son chiamata,  
che di questo bell'arbor son pedone  
cussì son ben piantata  
che faccio fructo di salvatione;  
ma sença visione  
creder vi fo el ben che v'er'occulto,  
agio 'l vero sepulto  
risuscital'e 'l ver  
che non apparia (vv. 38-46).

Prosegue la Speranza:

Io so' la Sperança,  
che nel meço dell'arbor agio 'l sito;  
a qual do sicurtanza,  
sollicito a tornar lo smarrito,  
e anque l'ubidito  
conforto a sopportar pen'e martiro.  
Molti fon giù il giro  
mostrando le vie buona e non la ria (vv. 47-54).

Termina la Carità:

Carità so' ardente,  
çelo fervente dd'infiammato amore;  
dell'arbor eccellente  
solu là sollicita lu splendore  
Dio ò sempre nel cuore  
e per specchio de la fé ie 'l veggio,  
ch'è socto a' pie' suo seggio  
per la fermeçça ch'egli à in balia (vv. 55-62).

L'intervento delle Virtù prosegue ancora per diverse strofe. Ma, da questo momento in avanti, il testo non presenta altri riferimenti deittici all'«albero», eccetto che in una battuta spettante ancora alla Carità (cfr. vv. 74 e sgg: «Dico che nel cuor porto / suo passione / e quel legn'amoroso», ecc.).

Tuttavia, quasi verso la fine del dramma, l'urgenza del rapporto col dipinto si può nuovamente avvertire nel monologo con cui

Maria invoca il figlio, e che conviene riportare per intero:

Specchio mie rilucente,  
e vero Dio in Trinità unito,  
o figliol mie piacente,  
sopra tucte l'altri si' obedito,  
l'Angeli son con techo,  
li Cherubyni co' li Seraphyni,  
Virtut'e Tron divini sempr'obidescon la tuo signoria.

Tu si' arbor e fede  
e ssi' sperança a ciascun peccatore,  
però che chi ti crede  
verrà in cielo a te, dolce amore,  
e tu, sommo splendore,  
di mie virginità volesti incarnare;  
però ti vo' pregare  
c'a' peccator perdoni lor follia.

E per lo peccatore,  
di me, figliolo, tu, carne prendesti,  
e per lo tuo 'more  
per tuo matre ancor m'alleiesti  
e le mie poppe sugesti;  
però, figliolo, ti voglio pregare  
che degia perdonare a' peccatori, per mie pregaria (vv. 181-202).

Come va interpretata, dunque, questa particolare relazione tra pittura e testo drammatico, tra parola detta e immagine?

L'ipotesi più ovvia è che l'affresco potesse fornire un appoggio visivo alla rappresentazione, analogamente a quanto si è supposto che avvenisse, ad esempio, per il trittico murale dell'oratorio di S. Rufinuccio di Assisi e per una lauda assisana del venerdì santo<sup>40</sup>.

Tuttavia questa spiegazione non appare del tutto sufficiente poiché, nel caso in questione, non sembra che il dramma dovesse semplicemente appoggiarsi al dipinto, ma si può ritenere che esso potesse anche fungere da commento all'immagine. In altri termini, è probabile che il testo recitato, riferendosi all'affresco, consentisse a quest'ultimo di 'parlare' anche ad un pubblico incolto e incapace

<sup>40</sup> Cfr. P. Scarpellini, *Echi della lauda nella pittura umbra del XIII e XIV secolo*, in: *Ceti Sociali e Ambienti Urbani*, cit., pp. 181-183.

di decifrare le iscrizioni latine, alle quali l'opera affidava in gran parte il suo significato. Del resto, dato che il dramma non costituiva un semplice doppio dell'immagine, ma ne attualizzava i contenuti impliciti, si può presumere che la rappresentazione non dovesse risultare insignificante nemmeno per uno spettatore letterato. Tra l'opera bonaventuriana, l'affresco e il testo drammatico si può supporre che si venisse a costituire nel corso della rappresentazione un circuito in cui ciascun testo si connotava in funzione degli altri, attraverso slittamenti e dilatazioni di senso.

Queste considerazioni dovrebbero indurci ad ammettere che il dipinto abbia potuto ispirare la composizione e la stessa concezione del dramma. Il che consentirebbe di spiegare la particolare struttura del testo, e cioè il paratattico aggregarsi, intorno al nucleo dogmatico degli articoli di fede, di scene che trovano una lettura unitaria unicamente nel loro reiterato riferirsi all'«albero». Scene che, oltretutto, hanno la loro fonte in *topoi* laudistici eterogenei, e che la visione dell'affresco può avere avuto l'effetto di attrarre, ricontestualizzare e riorientare: come sembra accadere, in particolare, per la tradizionale scena dell'intercessione della Vergine<sup>41</sup>, e per i brani del *Tractatus* iacoponico, noto nella vulgata umbra come *Arbor ierarum angelorum fundata super fidem spem et caritatem*, qui ripresi e volti in forma dialogica<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Si confrontino le numerose analogie tra il monologo della nostra rappresentazione e un analogo brano della lauda perugina sull'Anticristo, nella versione pubblicata da V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, Le Monnier, 1943, vol. I, pp. 35-52, vv. 217-234 (i corsivi sono nostri): «Per qu'il latte ch'io te diei / or me resguarda, figlio, un poco; / *entende l'umel priee miei, / perdona a quiglie per cuic io avvoco.* / Nulla grazia me negaste / da puoie che tu de me incarnaste. // *Io non serria tua madre fatta / se non per glie peccatore,* / non sia la voglia tua sì ratta, / non te muover a furore; / perdona, figlio, se te piace, / e fa co loro ancor più pace. // Nove mese te portaie / en lo mio ventre vergenello; / *a quiste poppe l'alataie* / mentre foste piccoello; / io sì te priego, se esser puote / che la sentenza tu revoche».

<sup>42</sup> La lauda a cui ci riferiamo è la 77 dell'ed. critica delle *Laude*, a c. di F. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1980 [1974]. Da questo testo sembra derivare l'autopresentazione delle Virtù. Cfr. infatti i vv. 61-81 (i corsivi sono nostri): «*Lo ceppo*, ch'en la radice divide, / *pareme la fede* che è formata; / e radice dudice ce vide, / l'articuli c'ò 'n essa congregata. / Se ensemor no li tene, la conquide; / deguasta l'*arbor* tutta conquassata. / [...] // *Lo stipete*, ch'enn alto sì te pone, / *pareme l'altissima speranza*; / *devide della terra sua masonc*, / *condùcciate en cel la vicinanza!* / [...] // *Là 've li rami ànno nascento / pareme che sia la caritate* [...]».

A questo punto, però, non si avrebbe più a che fare unicamente con una questione di tecnica drammaturgica, ma anche con un altro problema: quello della funzione mass-mediologica del teatro. La nostra rappresentazione, lo abbiamo visto, costituisce un esempio privilegiato di come il teatro potesse divenire uno strumento duttile e capace di comunicare a diversi livelli, e potesse cioè divulgare le verità di fede, rendere accessibile un sapere depositato in altri testi, coinvolgere gli spettatori con richiami commoventi ed educarli a orientarsi nell'universo dei messaggi. Sorge quindi il sospetto che le «devozioni» potessero svolgere un'azione affine a quella attribuita alla predicazione degli ordini mendicanti, o, se non altro, che potessero servirsi di strategie di comunicazione non sostanzialmente dissimili. Anche per queste, in effetti, parrebbe essenziale «il tentativo di costruire nella mente del destinatario immagini intellettualmente, emotivamente, moralmente efficaci e tali da assicurarsi una lunga durata»<sup>43</sup>. Ma, evidentemente, questo è un tema che attende più ampie verifiche.

<sup>43</sup> L. Bolzoni, *La battaglia dei Vizi e delle Virtù. Testi e immagini fra Tre e Quattrocento*, in: *Ceti Sociali e Ambienti Urbani*, cit., p. 95. Ma cfr. anche la notevole analisi dei rapporti tra il ciclo di affreschi del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa e i testi delle prediche coeve, alla quale, in gran parte, si sono ispirate le riflessioni presentate in queste pagine.