

Il trecentesco *Jeu de Sainte Agnès* o *Miracolo di Sant'Agnese*<sup>1</sup> è il più antico esempio conservato di teatro occitano e un testo singolare sotto molti aspetti; benché non sia stato del tutto ignorato dagli studi sul teatro medievale, non ha sempre ricevuto l'attenzione che merita.<sup>2</sup> In questa occasione mi limiterò a tracciare una sintetica messa a punto di alcune questioni che lo riguardano e a porre alcuni problemi, nel quadro di un progetto che, col contributo dell'esperienza e della dottrina di Guido Milanese nel campo della musica religiosa medievale, vorrebbe pervenire a una nuova edizione ed esecuzione del testo.

L'opera è trasmessa da un manoscritto unico acefalo (Chigi C.V. 151, conservato alla B. A. Vaticana) e conta 1112 versi nell'edizione di Alfred Jeanroy (che ne relega in appendice altri 58 considerandoli interpolati), ma si suppone che le carte mancanti contenessero circa un quarto del testo originale (350-360 vv.), corrispondente alla presentazione dei personaggi e all'inizio della vicenda. La storia di Sant'Agnese è infatti nota da molte fonti anche se vi sono poche certezze sul suo fondamento storico;<sup>3</sup> comunemente si ritiene che ella abbia subito il martirio a Roma nel IV secolo, ma le informazioni che si ricavano dagli scritti attribuiti a Sant'Ambrogio (sermone in occasione della festa della santa – *de Virginibus* I,2 ; inno *Agnes beatae virginis*), San Damaso papa (iscrizione sulla tomba della santa) e Prudenzio (*Peristephanon* , *hymn.* XIV) sono contraddittorie anche sul modo della sua morte. Si sarebbe trattato di una ragazza di dodici-tredici anni, vergine, forse fuggita di casa, che avrebbe sfidato l'autorità che voleva imporle la venerazione degli dèi pagani e della quale è lodato il pudore nel momento della morte, avvenuta per decapitazione o per giugulazione.

Prudenzio aggiunge che, per vincere la sua resistenza, fu condotta in un postribolo ed esposta agli sguardi indiscreti degli uomini, che tuttavia distoglievano gli occhi, tranne uno che per questo cadde morto, ma fu poi resuscitato dalla ragazza. L'episodio, che adombra il tabù della nudità, nella fattispecie della nudità femminile e di una persona in qualche modo sacra, che è pericoloso guardare direttamente ma che allo stesso tempo può dare la vita,<sup>4</sup> non si può escludere che abbia anche una matrice classica (un caso simile, miracolo escluso, nelle *Controversiae* di Seneca).

La leggenda prende la forma che pressappoco accomuna tutte le redazioni medievali, latine e volgari, in versi e in prosa, con la *Passione* greca cui si riferisce il menologio del 21 gennaio e soprattutto con la *Gesta Sanctae Agnes* [o *Agnētis*] latina pseudo-ambrosiana, in realtà di un anonimo del V/VI secolo: in questi testi, di cui non è chiara la relazione reciproca, tutti i dettagli vengono armonizzati e la storia acquista una coerenza tutta letteraria.<sup>5</sup>

A Roma, il figlio del prefetto si innamora di Agnese, una ragazzina di tredici anni che sta tornando da scuola; le fa dei regali che ella rifiuta con sdegno, pretendendo di essere fidanzata con uno più grande e nobile di lui e che non minaccia la sua verginità; il giovane, disperato, si ammala e suo padre, Sinfronio, manda a chiamare Agnese per chiederle di sposarsi con suo figlio. Al rifiuto della ragazza, il prefetto assume delle informazioni e viene a sapere che lo sposo da lei millantato è Gesù Cristo. Non riuscendo a persuaderla al matrimonio, le offre allora di diventare Vestale, se proprio vuol mantenersi illibata; ma Agnese non accetta di piegarsi a venerare gli idoli pagani; esacerbato, Sinfronio le pone come sola alternativa la chiusura in un bordello. Impavida, perché sorretta dalla fede, viene

<sup>1</sup> Come è forse preferibile dire, anziché *Mistero*.

<sup>2</sup> Questa la bibliografia che ho tenuto presente: Monaci 1880, Jeanroy 1931, Hoepffner 1950, Paganizzi 1966, Piemme 1969, D'Heur 1972, Roncaglia 1973, Schulze-Busacker 1985, Beck 1986, Henrard 1998.

<sup>3</sup> Per questo primo approccio, oltre alla bibliografia citata alla nota precedente mi sono avvalso di Goosen 2000 e soprattutto Denomy 1938.

<sup>4</sup> E potrebbe dunque risalire a un tratto di cultura popolare.

<sup>5</sup> Cfr. Denomy 1938. Una dettagliata comparazione del *Jeu* con la *Gesta* è condotta da Schulze-Busacker 1985, pp.142 sgg.

spogliata e condotta fra le prostitute: miracolosamente i capelli le crescono a coprire le sue nudità e un angelo appare a proteggerla. La sua presenza trasforma quel luogo di peccato in un luogo di preghiera, così che chi vi entra ne esce purificato. Il figlio del prefetto, incredulo, vi si reca per fare quello che vuole con la ragazza, ma, come fa per metterle le mani addosso, cade a terra morto. I suoi amici che lo vanno a cercare accusano Agnese di averlo ucciso con la magia e il prefetto le chiede allora di farlo tornare in vita, se vuole discolarsi: grazie alle preghiere di Agnese, il ragazzo resuscita e aderisce alla nuova fede. I sacerdoti pagani aizzano allora il popolo e costringono Sinfronio a far processare Agnese dal suo vicario Aspasio, che la condanna al rogo. Ma le fiamme si allontanano dal suo corpo e si riversano sugli astanti: per placare il popolo Aspasio ordina che le si trapassi la gola con la spada. Agnese muore e i suoi la seppelliscono vicino alla Via Nomentana.

Questo canovaccio è seguito abbastanza fedelmente da Rosvita di Gandersheim,<sup>6</sup> che aggiunge la conversione del prefetto dopo la rinascita del figlio e la conseguente devoluzione del suo potere ad Aspasio, e da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*; più abbreviato il resoconto di Vincenzo di Beauvais nello *Speculum historiale*. Appartengono al XIII secolo le versioni in francese antico, due in versi e una in prosa, che sviluppano, soprattutto quelle versificate, gli elementi drammatici della vicenda, sia nel senso di un'amplificazione dei dialoghi sia di un'intensificazione dei momenti patetici ed emozionanti, che la storia certamente offriva (la malattia d'amore, il contrasto fra verginità e lussuria, la morte/rinascita, le violenze sulla ragazza – denudamento, rogo, giugulazione).<sup>7</sup>

Il testo del *Jeu o Miracolo* occitano è concordemente ritenuto provenire dalla Provenza sud-occidentale (regione di Béziers e Montpellier), che, anche per ragioni di vicinanza, sembra essere stata la prima regione, dopo l'Italia, a dedicare a Sant'Agnese un culto particolare, almeno limitatamente ad alcune zone costiere, già prima che il suo nome venisse inserito fra i santi canonici della messa e che la sua fama si diffondesse in tutto l'Occidente, a partire dal XIV secolo;<sup>8</sup> questo dato può avere una certa importanza perché non si deve dimenticare che la rappresentazione di una leggenda agiografica non è mai soltanto uno spettacolo teatrale, ma ha sempre rapporto con elementi rituali e di culto; la messa in scena coinvolge spesso tutta la comunità e comunque si offre ad essa collettivamente, vuoi che si realizzi all'interno di uno spazio chiuso, ma consacrato, come quello della chiesa, vuoi che avvenga all'aperto, sulla strada o in una piazza: proprio la mancanza di un luogo deputato e dedicato in modo esclusivo agli spettacoli conferisce al teatro medievale la sua fisionomia particolare.<sup>9</sup> Inoltre la rappresentazione agiografica non si limita a raccontare la vicenda terrena del personaggio, ma, subordinando la dimensione letteraria a quella teatrale, cerca di farlo rivivere, di ri-evocarlo, come appare anche dalle occasioni in cui la messa in scena avviene nel contesto di una cerimonia per scongiurare una calamità o per celebrare il superamento di una congiuntura difficile. Ci si potrebbe chiedere, a questo proposito, se esista e sia determinabile una specificità dell'agiografia teatrale.

Agnese non appartiene al folto gruppo delle donne che per farsi riconoscere la santità hanno dovuto indossare abiti maschili (da Tecla a Eugenia, Marina, ecc.), anzi sembra piuttosto che sia proprio la sua femminilità a provocarne il martirio, e poi la beatificazione (attrae il figlio del prefetto, è indotta a prostituirsi); in questo condivide la sorte di molte altre ragazze che non hanno avuto altro modo di diventare sante se non mantenendosi vergini ad oltranza e sopportando supplizi crudeli e mutilazioni varie, secondo uno schema agiografico ricorrente: una giovane bella e nobile, segretamente cristiana, è, alternativamente, costretta a sposarsi, sedotta, stuprata, perseguitata da uno spasimante, o dal padre, subendo minacce, oltraggi, torture, spoliazioni varie fino al rogo.

---

<sup>6</sup> Cfr. la recente traduzione di Robertini 2004.

<sup>7</sup> Cfr. ancora Denomy 1938.

<sup>8</sup> Cfr. Schulze-Busacker 1985, p. 192.

<sup>9</sup> Cfr. anche Allegri 1997, p.230).

Ora, se si guarda al totale delle canonizzazioni, ufficiali e popolari, come è stato fatto per la Francia medievale,<sup>10</sup> le sante costituiscono una percentuale oscillante dall'11 al 17%, che sale al 23% nel teatro religioso (o agiografia teatrale); certamente non tutte le sante rappresentate in scena subiscono tremendi martiri – ed è pur vero che sono rappresentati anche santi martiri – ma il sospetto di una inclinazione misogina del teatro cristiano medievale resta forte. Specialmente nei *miracoli* francesi e inglesi, messi in scena nel Medioevo, sembra proprio che le scene di violenza contro le sante vergini fossero un ingrediente di base (una delle preferite era Santa Barbara: flagellata, torturata col fuoco, mastectomizzata, trascinata nuda per la strada, decapitata!).<sup>11</sup>

Su questo sfondo, è giusto chiedersi quali siano le caratteristiche proprie del *Miracolo* occitano di Sant'Agnese, che è l'unico testo teatrale che le letterature della Francia medievale ci hanno lasciato su di lei ed è anche il più significativo della drammaturgia occitana prima del XVI secolo. Se le ragioni della scelta di questa santa per il copione di questa rappresentazione possono essere intuibili, dopo quanto si è detto, la nostra attenzione va rivolta ora al testo e a quelle indicazioni paratestuali che l'unico manoscritto superstite ci fornisce.

Tre elementi spiccano nella forma di questa redazione: le didascalie, la polimetria e gli intermezzi musicali. Ma, prima di tutto, occorre considerare il trattamento della storia, in confronto con la fonte latina, che con ogni verosimiglianza è la *Gesta* pseudo-ambrosiana. Attorno a ciascun personaggio principale lo scrittore occitano ha creato un *entourage* in modo da moltiplicare i ruoli disponibili, sviluppando le situazioni della trama attraverso dialoghi in grado di coinvolgere emotivamente il pubblico; inoltre ha introdotto il personaggio comico di Rabat, messaggero ubriaco caracollante sulla scena e a cui il prefetto Sempronio ordina di spogliare Agnese, di condurla al bordello e di approfittarne subito.<sup>12</sup>

La protagonista è il centro di un gruppo familiare che comprende il padre, un fratello maggiore e uno minore, due 'cugini' (consanguinei), un nipote, la madre e la sorella (in ordine di apparizione), tuttavia questa parentela fa risaltare ancora di più la solitudine e la fermezza della sua scelta di fede (i familiari infatti negano di essere cristiani e l'abbandonano a se stessa). Anche il figlio del prefetto, che, per un errore di traduzione,<sup>13</sup> porta il curioso nome di Apodixes, oltre che un padre, ha finalmente anche una madre e una sorella che ne piangono la morte temporanea. Il postribolo non è più soltanto un luogo simbolico, ma è animato da un gruppo di quattro ospiti, che saranno le prime a godere della presenza purificante di Agnese, chiedendole di essere battezzate. Attorno a questo luogo – anche in senso scenico – ruotano poi alcuni 'ribaldi' non meglio specificati, che vi accorrono dopo aver udito il banditore Saboret magnificare le bellezze della nuova entrata; parimenti, i sei cavalieri del seguito di Apodixes, che dovrebbero trastullarsi con Agnese ma subiscono invece l'effetto rigenerante della santa fanciulla (e lo spavento del luminoso angelo armato che la protegge). Costoro danno vita anche a una scena originale in cui discutono se dire al padre ciò che è accaduto al figlio.

Anche il personale celeste è incrementato: al comando di Gesù Cristo e come mediatori fra Costui e gli uomini agiscono tre arcangeli, Michele, Gabriele e Raffaele e almeno cinque angeli, che tra l'altro hanno il compito di recuperare l'anima di Apodixes, dal calderone bollente in cui i diavoli la stanno gettando dopo la sua morte in peccato. Infine, oltre ad Aspasio che succede al prefetto, dopo la sua conversione, e ha l'onere di bruciare definitivamente Agnese, ha un ruolo anche una piccola folla di romani, almeno cinque, interlocutori a diverso titolo di Sempronio, e, solo come comparse, dei membri del suo seguito, degli amici della ragazza, dei suonatori di tromba. In tutto si tratta di almeno 36 ruoli distinti più alcuni gruppi: anche pensando, come è lecito, che alcune parti potessero essere affidate a turno agli stessi attori, si tratta comunque di un *ensemble* di rilievo, tale da suggerire una realizzazione *en plein air* piuttosto che al chiuso.

---

<sup>10</sup> Cfr. Beck 1986.

<sup>11</sup> Cfr. Potter 1998, che propone un approccio attualizzato a queste rappresentazioni.

<sup>12</sup> Cfr. v.343: «es aurai premiers la so'amor» in cui il ridicolo della battuta di Rabat sarà nell'eccitazione della sua aspettativa che il pubblico intuisce destinata ad esser delusa.

<sup>13</sup> Lo spiega Jeanroy 1931: vii.

Lo scrittore occitano apporta ancora altri cambiamenti: la crescita miracolosa dei capelli, per velare la nudità della ragazza, è sostituita da un *indumentum capillorum*<sup>14</sup> che l'angelo le fa indossare; non sono le fiamme del rogo ad allontanarsi da Agnese, ma intervengono gli angeli a proteggerla; non muore trafitta alla gola da un colpo di spada, ma per la riaccensione del rogo da parte di Aspasio. Accanto ad alcune omissioni o trasformazioni minori sono significative alcune aggiunte, come la consultazione del prefetto con i Romani, i lamenti paralleli cantati dalle madri e dalle sorelle di Agnese e di Apodixes, la scena della conversione delle prostitute, la conversione del prefetto e dei romani scampati al rogo: da questo punto di vista il *Jeu* moltiplica le conversioni e, in generale, sviluppa gli elementi sensazionalistici, per enfatizzare l'influenza miracolosa di Sant'Agnese.

La linea-guida del testo è abbastanza perspicua: non c'è solo l'ovvia, statica, contrapposizione di bene e male, incarnata in personaggi positivi e negativi, ma c'è soprattutto una dinamica di trasformazione che coinvolge tutto ciò che viene a contatto con la protagonista, rappresentata come emanazione della potenza di Dio. Il lupanare diventa un centro di irradiazione della fede, a partire dalle sue ospiti; il giovane malato d'amore e preda dei suoi istinti muore e rinasce grazie all'incontro con Agnese (si ricordi anche l'accento fatto prima all'esposizione all'energia sessuale femminile ambivalente); il prefetto, la sua famiglia, i romani lambiti dal fuoco del rogo, abbandonano la religione pagana. Coloro che non sono coinvolti in questa dinamica rigenerante non appaiono tuttavia incarnazioni di una stupida negatività, ma le loro reazioni sono argomentate e verosimili (Agnese, se lasciata fare, minaccia l'ordine e i valori tradizionali; è una strega, perché ha fatto credere che il giovane fosse morto mentre era solo 'incantato').<sup>15</sup>

Ma per analizzare la realizzazione scenica di queste idee occorre fermarsi a considerare anzitutto una caratteristica saliente del *Jeu* come il ricorso a un'eterogeneità metrica programmatica; è stato detto<sup>16</sup> che lo studio della versificazione dei testi teatrali medievali ci può offrire una segmentazione più oggettiva e autentica di quella in scene e atti, poco congruente con una rappresentazione che poteva essere affidata anche a quadri simultanei e, in ogni caso, in condizioni esecutive assai informali. Il *Miracolo di Sant'Agnese* utilizza in prevalenza l'ottosillabo, un verso tipico della letteratura didattica, quando si basa sul testo della *Gesta* latina, ma introduce l'alessandrino, o dodecasillabo, un verso della tradizione epica, che però dal XIV secolo viene preferito anche dalla letteratura agiografica, quando si tratta di parti create ex novo, non cantate, e infine ricorre sporadicamente al decasillabo soprattutto nell'ultima parte. È stato anche suggerito<sup>17</sup> che questa polimetria sia strumentale all'enfaticizzazione dei momenti cardinali della vicenda (le ripetute conversioni, p.es.) ma sia anche in parte debitrice delle versioni in antico francese della leggenda di Sant'Agnese, con le quali ha punti di contatto.

Questa varietà metrica sembra poi fare sistema con i 21 intermezzi musicali, dei quali ci è pervenuta la notazione, che l'autore inserisce nei punti di svolta drammatica: l'invio di Agnese al postribolo, la resurrezione del figlio del prefetto, la condanna al rogo, oppure per introdurre gli interventi di Cristo e degli arcangeli e, si capisce, ancora per sottolineare le conversioni dei pagani. La scelta delle melodie si adatta ai personaggi e alle situazioni: gli angeli eseguono canti liturgici, i dialoghi di Cristo con gli arcangeli si appoggiano a melodie liturgiche, i *planctus* dei personaggi umani contraffanno melodie profane, le invocazioni di Agnese e dei convertiti sono fatte sulle arie di brani lirici religiosi e profani.<sup>18</sup>

Già questa rapida tipologia mette in evidenza la ricchezza di tradizioni musicali che il *Jeu* documenta e ri-usa, mediante la tecnica del *contrafactum*; sono messi a profitto, tanto per dare appena qualche indicazione: il canto «Asperges me Domine» dall'inizio della messa domenicale, per la purificazione del lupanare; l'inno della Pentecoste «Veni creator spiritus» per la resurrezione

<sup>14</sup> Didascalia prima del v. 393, cfr. Jeanroy 1931, p. 17.

<sup>15</sup> Cfr. vv. 912sgg. (ibidem, p. 41).

<sup>16</sup> Cfr. Di Stefano 1985 e Henrard 1998, p.438.

<sup>17</sup> Da Schulze-Busacker 1985, p. 164.

<sup>18</sup> Cfr. ancora Schulze-Busacker 1985, p. 182.

del giovane; l'alba di Guiraut de Bornelh «Reis glorios» (PC 242, 64) – già basata su un inno latino – per il *planctus* della madre e della sorella di Agnese; la canzone «Can vei la lauzeta» di Bernart de Ventadorn (PC 70, 43), già contraffatta nel *conductus* latino «Si quis cordis», per una preghiera di ringraziamento di Agnese; la canzone di Guglielmo IX «Pos de chantar» (PC 183, 10) fornisce la melodia alla preghiera che intonano tutti i convertiti. Ma non è questa la sede per un'esauriente enumerazione: basti dire che il testo si rivela in grandissima parte ancorato alla tradizione occitana, alla poesia dei trovatori sia nei suoi esempi più illustri sia in quelli meno noti o rimasti anonimi, che in questo modo dimostra la sua persistenza oltre i confini dei generi letterari ben dentro il XIV secolo.

Il *Miracolo di Sant'Agnese* è, come queste osservazioni dovrebbero avere mostrato, un testo teatrale religioso, ma non chiesastico, preparato con molta attenzione alla resa drammaturgica e in vista di un'esecuzione per un pubblico non attratto solo dalla componente edificante e agiografica, ma sollecitato anche da elementi propriamente spettacolari e scenici, come i canti, le musiche, i colpi di teatro, le scene ad effetto. A quest'ultimo riguardo si potrebbe forse avanzare qualche ipotesi sulla sospensione dell'incredulità richiesta da alcune circostanze (ma lo scrittore occitano sembra essersi preoccupato di una certa verosimiglianza: il miracolo della crescita dei capelli è sostituito da un *indumentum capillorum* fornito ad Agnese dall'angelo, il fuoco la risparmia una volta ma infine la brucia) e sulla potenziale morbosità del denudamento e della scena con le prostitute; ma, se l'oggetto degli sguardi è sicuramente femminile e l'orientamento dello sguardo sicuramente maschile – anche se l'occhio del pubblico non coincide di necessità con l'occhio dello scrittore – l'apprezzamento della qualità delle reazioni estetiche e morali di fronte a queste scene deve fare i conti con almeno due fattori determinanti.<sup>19</sup> Il primo è dato dal sottinteso compromesso morale che accetta di assistere e in parte di compiacersi di circostanze in cui è esibito, e violentato, il corpo femminile, perché il messaggio e il contesto dell'operazione sono comunque di natura religiosa ed edificante. Il secondo prende in carico la consapevolezza della finzione rappresentativa e nella fattispecie la totale assenza di 'realismo' in senso moderno del teatro medievale – al punto che, paradossalmente, sono proprio la lettura o l'ascolto del testo verbale, prima di ogni messa in scena, a risultare più ambiguamente evocativi, perché fanno appello all'immaginazione e non alla visione diretta – e soprattutto la circostanza che, nella grande maggioranza dei casi, i ruoli femminili erano impersonati comunque da attori maschi, tutt'al più da giovinetti, a quanto è dato sapere in generale,<sup>20</sup> perché sul *Miracolo di Sant'Agnese* non abbiamo nessuna indicazione.

La teatralità del testo è rivelata anche, se non soprattutto, dalle numerose didascalie in latino, per la verità molto occitanizzate, che non si limitano allo schema elementare (nome del locutore, *verbum dicendi vel agendi*, eventuale destinatario e modalità di esecuzione), ma diventano veri e propri metatesti drammaturgici. Sono 154 istruzioni sceniche, più di due terzi delle quali contengono indicazioni sui luoghi dell'azione, sui movimenti dei personaggi, sugli accessori di scena, su elementi o figure senza battute, sui canti da intonare, oltre ad anticipare o riprendere ciò che avviene, completando così l'intelligenza del testo. È chiaro che sono rivolte a chi deve mettere in scena e rappresentare il testo e non al lettore di quello che si può chiamare il copione dell'opera.

Per dare solo un'idea, gli oggetti che sono citati e dunque necessari alla scenografia sono questi: una poltrona (*cathedra*), al centro per il prefetto, una corda per legare Agnese, un cavallo per il banditore, l'indumento di capelli già citato, una spada per l'angelo, i cenci delle prostitute, l'acqua benedetta in un bacile, un abito nuovo per Agnese, uno o due letti, il calderone dei diavoli, due anime visibili, i rovi e il palo del rogo, la corona della santità.

Da queste indicazioni minute, si può ricavare, analizzando nel contempo i movimenti attribuiti ai diversi personaggi – pur nella imprecisione di certe note, e considerando lo stato imperfetto del manoscritto – che, nell'ipotesi di un allestimento in uno spazio aperto, ma delimitato, la scenografia dovrebbe prevedere almeno otto luoghi più o meno corrispondenti ai personaggi e/o ad azioni specifiche: la casa del prefetto e della sua famiglia, la casa di Agnese e della sua famiglia, il luogo

---

<sup>19</sup> Cfr. anche Potter 1998.

<sup>20</sup> Cfr. Allegri 1997, p. 241

dove stanno i Romani, il postribolo (distinguendovi la stanza della santa), l'inferno dei diavoli, il paradiso di Cristo e degli angeli, il *castellum* prefettizio, il luogo del supplizio.

A questi si sarebbe aggiunta una zona mediana (*campus*), neutra e polivalente, che gli attori potessero percorrere per andare da un luogo all'altro, ma che potesse anche diventare 'luogo' essa stessa.<sup>21</sup>

Non è immediato intuire l'organizzazione semiotica dello spazio, a partire da questi pochi elementi, che a grandi linee confermano quanto sappiamo della scena medievale.

Si può dubitare, per esempio, che tutti i luoghi, per i quali manca una terminologia precisa, si trovassero sullo stesso piano – fosse o meno coincidente con quello del pubblico: almeno l'inferno e il paradiso si saranno trovati a un'altezza diversa; molto più intuibile e significativa è invece la natura della zona centrale, di volta in volta occupata da personaggi diversi per compiere atti diversi, e utile sia per scandire, attraverso gli spostamenti da e verso di essa, le fasi della vicenda (le scene), sia per avere sempre uno spazio non saturato e potenzialmente in grado di istituire relazioni fra e con gli altri luoghi a significato fisso. Ciò conferirebbe allo spettatore la possibilità di stabilire idealmente rapporti dialettici fra luoghi e fra personaggi (*in absentia / in praesentia*), di cogliere le influenze reciproche, oltrepassando la definitezza e chiusura semantica della giustapposizione di 'quadri' di cui fanno prova molti altri esempi di teatro medievale.<sup>22</sup>

Anche la rappresentazione del tempo ne riuscirebbe condizionata: non più una sequenza lineare, semplice, di tappe successive ma quasi incomunicanti, buone ad esprimere il percorso verso la santità di un soggetto unico ed eccezionale, bensì una pluralità di passato, presente e futuro che si sovrappongono e si distribuiscono sui vari personaggi, che divengono soggetti ciascuno di un loro percorso verso la santità, certamente mediato dalla protagonista e agevolato dalla potenza di Dio, ma comunque soggettivo.

MASSIMO BONAFIN  
(Università di Macerata)

\*Pubblicato in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 269-279

---

<sup>21</sup> Cfr. Piemme 1969, pp. 239-41.

<sup>22</sup> Cfr. in generale anche Tydeman 1978.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.

- Allegrì 1997: L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, 1997
- Beck 1986: J. BECK, Sexe et genre dans l'hagiographie médiévale: les mystères à saintes, in *La langue, le texte, le jeu. Perspectives sur le théâtre médiéval*, Montréal, 1986, pp. 18–33
- Denomy 1938: *The Old French Lives of Saint Agnes and Other Vernacular Versions of the Middle Ages*, edited with an introduction by A. J. DENOMY, Cambridge, 1938
- D'Heur 1972: J.–M. D'HEUR, Le Motif du Vent Venu du Pays de l'être aimé, L'invocation au Vent, L'invocation aux Vagues, *Zeitschrift für romanische Philologie* 88, 1972, pp. 78–82
- Di Stefano 1985: Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval, in *The Theatre in the Middle Ages*, ed. Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy. Leuven, 1985, pp. 194-206
- Goosen 2000 : L. GOOSEN, *Dizionario dei santi*, Milano, 2000
- Henrard 1998: N. HENRARD, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, 1998
- Hoepffner 1950 : E. HOEPFFNER, Les intermèdes musicaux dans le jeu provençal de sainte Agnès, in *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 97–104
- Jeanroy 1931 : *Le jeu de sainte Agnès drame provençal du XIV<sup>e</sup> siècle*, édité par A. JEANROY, Paris, 1931
- Monaci 1880 : *Il mistero provenzale di Sant'Agnese*, facsimile in eliotipia dell'unico manoscritto chigiano con prefazione di E. MONACI, Roma, 1880
- Paganuzzi 1966 : E. PAGANUZZI, Spigolature nel dramma provenzale di S. Agnese del cod. vatic. Chigi C.V. 151 , *Cultura neolatina* 26, 1966, pp. 101–104
- Piemme 1969: J.–M. PIEMME, L'espace scénique dans le jeu de sainte Agnès, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, t. I, pp. 235–245
- Potter 1998: R. POTTER, Pornography And The Saints Play, Ninth International Colloquium S.I.T.M. Odense, Denmark 1998 [[http://www.sdu.dk/Hum/SITM/papers/Robert\\_Potter.html](http://www.sdu.dk/Hum/SITM/papers/Robert_Potter.html)]
- Robertini 2004: *Poemetti agiografici*, a cura di L. ROBERTINI, in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici*, a cura di L.R. e M. GIOVINI, Alessandria, 2004
- Roncaglia 1973 : AU. RONCAGLIA, Appunti per una nuova edizione del Mistero provenzale di Sant'Agnese, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano–Napoli, 1973, pp. 573-591
- Schulze-Busacker 1985: E. SCHULZE-BUSACKER, Le théâtre occitan au XIV<sup>e</sup> siècle: le *Jeu de Sainte Agnès*, in *The Theatre in the Middle Ages*, ed. Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy. Leuven, 1985, pp. 130-193
- Tydemán 1978: W. TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions c.800-1576*, Cambridge, 1978