

SOCIETÀ FILOLOGICA
R O M A N A

Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

FABRIZIO BEGGIATO

VII

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

· MMXI ·

Società Filologica Romana c/o Dipartimento di Studi europei
e interculturali, Università di Roma "La Sapienza" Piazzale
Aldo Moro 5, 00185 Roma

ISSN 0391-1691

Rivista annuale, anno 2011 n. 7, nuova serie.
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 514/2005 del
19/12/2005

Direttore responsabile: FABRIZIO BEGGIATO

Direzione: ROBERTO ANTONELLI, STEFANO ASPERTI, FABRIZIO
BEGGIATO, CORRADO BOLOGNA, PAOLO CANETTIERI, EMMA SCOLES

Comitato scientifico: MERCEDES BREA, PAOLO CHERCHI, LUCIANO
ROSSI, CESARE SEGRE, GIUSEPPE TAVANI

Redazione: PAOLO CANETTIERI, SILVIA CONTE, PAOLO D'ACHILLE,
SABINA MARINETTI, SERGIO MARRONI, ROBERTO REA, MADDALENA
SIGNORINI

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accet-
tazione degli articoli *double blind peer review*

INDICE

<i>Giuseppe Tavani</i> : S e P: due progetti di canzoniere	Pag.	7
<i>Silvia De Santis</i> : <i>Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat!</i> Le interpolazioni nel codice Chigiano del Mistero provenzale di sant'Agnese	»	33
<i>Paolo Cherchi</i> : Ancora sul titolo del <i>Libro de los gatos</i>	»	69



*TOLLE MAGAM, TOLLE MALEFICAM, QUAE
ET MENTES IMMUTAT ET ANIMOS ALIENAT!*

LE INTERPOLAZIONI NEL CODICE CHIGIANO
DEL MISTERO PROVENZALE DI SANT'AGNESE

Ce qui fait le principal intérêt du mystère de sainte Agnès, c'est qu'il est un des rares exemples de la littérature dramatique du moyen âge dans le Midi de la France, et qu'il offre, au point de vue philologique, des particularités fort curieuses⁽¹⁾.

Le cc. 72v-73r del manoscritto del Mistero⁽²⁾ di sant'Agnese⁽³⁾ contengono la scena del processo inteso dal senatore Sempronio contro Agnese e contro

(1) L. CLÉDAT, *Le mystère provençal de sainte Agnès: examen du ms. de la Bibliothèque Chigi et de l'édition de M. Bartsch* in «Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome», I (1877), pp. 271-283, p. 274.

(2) A designare i drammi basati sulle vite dei santi, veniva usato generalmente il termine "miracolo", mentre per "mistero" si intendeva una rappresentazione incentrata sugli avvenimenti della Bibbia. Tuttavia, poiché «la distinzione tra "miracolo" e "mistero" diventa, col tempo, inesistente» (A. LOMBARDO, *Storia del teatro: Medioevo e Rinascimento*, Torino 1962, p. 62 e p. 73), si è optato qui per questa seconda denominazione, in linea con la terminologia adottata nei più importanti lavori che a questo testo sono stati dedicati.

(3) Sul manoscritto si vedano: CL. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris 1935, al n. 336 e D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, p. 139 e M. PFISTER, *La localisation d'une scripta littéraire en ancien occitan*, in «Travaux de linguistique et de littérature», 10 (1972), pp. 253-291, p. 277.

la famiglia di lei. I personaggi che intervengono nel dialogo sono, nell'ordine, il senatore Sempronio, i familiari di Agnese (rispettivamente il padre, il fratello maggiore, il fratello minore, due cugini, un nipote), Agnese, un romano. Alla scena assiste inoltre, pur senza intervenire nel dialogo, il gruppo dei Romani precedentemente convocati (rubrica che precede il v. 89: «Prefectus dicit Rabato ut tendat petitum Romanos currendo»⁽⁴⁾) e l'intero séguito con il quale entra in scena il padre di Agnese (rubrica che precede il v. 123: «Modo venit pater beate Agnetis cum tota societate»⁽⁵⁾ sua»). Si tratta, dunque, di una grande scena, che prevede la partecipazione della maggior parte dei personaggi del testo. E in questo semplice dato è già possibile individuare un primo elemento interessante ai fini della nostra discussione. Il Mistero provenzale di sant'Agnese, infatti, deriva direttamente da un testo agiografico latino, la *Vita sanctae Agnetis*⁽⁶⁾ che uno scrittore del V secolo («Servus Christi Ambrosius» recita la sottoscrizione nell'edizione degli *Acta Sanctorum*), ha redatto dedicandolo ad alcune «virginibus sacris», in occasione della festività della santa. Il testo narra la storia dell'amore incorrisposto del giovane figlio del Prefetto dell'Urbe nei confronti di Agnese, una ragazza di tredici anni presentata secondo i canoni

(4) Per il testo critico del *Mistero* di sant'Agnese e per la numerazione dei versi si fa riferimento all'edizione di A. JEANROY, *Le jeu de sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle*, avec la transcription del mélodies par Th. Gérold, Paris 1931; è in corso di pubblicazione una nuova edizione a mia cura.

(5) Il testo latino delle rubriche offre due occorrenze del lemma *societate*, di cui la prima (rubrica che precede il v. 4) è scritta secondo la regolare grafia latina, mentre la seconda (rubrica che precede il v. 123), qui riportata, presenta la grafia «socsietate» rispettata da Jeanroy nella sua edizione.

(6) *Vita sanctae Agnetis* in *AASS*, Ian. t. II, 3^a ed., Parisiis-Romae 1866, pp. 715-718.

convenzionali del *topos* della *puella senex*⁽⁷⁾: «Infantia computabatur in annis, sed erat senectus mentis immensa: corpore quidem iuvenula, sed animo cana; pulchra facie, sed pulchrior anima». Il rifiuto opposto alle nozze con il figlio del *Praefectus Urbis* cagionerà il ribaltamento delle sorti della giovane, sottoposta prima a un processo, poi al pericolo dello stupro, quando il prefetto la farà rinchiodere nel postribolo, infine alla morte per giugulazione, in seguito all'estinzione miracolosa del rogo. Si tratta, dunque, di una narrazione rispondente ai *topoi* tradizionali della letteratura agiografica, fondata, sin dalle sue prime testimonianze, gli *acta martyrum*, su un intreccio narrativo che si ripete sempre uguale a se stesso: le autorità civili pagane scoprono che il futuro martire professa la fede cristiana, lo chiamano a rispondere del suo crimine di fronte a un tribunale, egli rifiuta di abiurare e di sacrificare alle divinità pagane e viene per questo condannato a morte. Nella *Vita sanctae Agnetis* questo succinto modello narrativo è

(7) Su questo tema si cfr. P. TOMEA, *Corpore quidem iuvenula sed animo cana. La Passio Agnetis BHL 156 e il topos della puella senex nell'agiografia mediolatina*, in *Analecta Bollandiana*, t. 128, Juin 2010, pp. 18-55. Del *topos* nell'ambito del teatro religioso in volgare si legga l'emblematico esempio nella *Rappresentazione di santa Margherita*: «Benché io sia costituita in età tenera, / Il mal dal ben discerno vedo e intendo» in M. BONFANTINI, *Le sacre rappresentazioni italiane, raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Milano 1942, p. 436. Per l'ambito narrativo si confrontino la presentazione di santa Fede: «Lo corps es belz, e paucs l'estaz; / lo senz es gencer qe dinz jaz. / Los oilz a gentz e blanca faz, / E'l senz del cor es mais prezaz.» (E. HOEPPFNER et P. ALFARIC, *La chanson de sainte Foy*, Paris 1926, t. I, p. 266), e, per l'antico francese, quella di sant'Eulalia: «Buona pulcella fut Eulalia / Bel auret corps bellezour anima». Per uno studio storico del *topos* riferito tanto a personaggi maschili che femminili si cfr. E. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino* a c. di R. ANTONELLI, Milano 1995, pp. 115-122 e p. 476.

intrecciato al motivo dell'amore del figlio del prefetto nei confronti della santa, tanto che il conflitto religioso appare inizialmente come un mero pretesto per indurre la vergine alle nozze, mentre la sua condanna al postribolo si configura come una crudele vendetta per il suo rifiuto. Il processo nei confronti della santa si articola in due fasi successive, scandite nel tempo di due diverse giornate. Alla prima udienza il prefetto Sempronio tenta di strappare ad Agnese il consenso alle nozze, dapprima con «blandis sermonis», poi con «terroribus», ma, di fronte all'incrollabile costanza della giovane, decide di rivolgersi ai suoi genitori:

Videns itaque Symphronius Praefectus tantam in puella constantiam, parentes eius alloquitur. Et quia erant nobiles et vim inferre non poterat, titulum eis Christianitatis opposuit.

Il giorno seguente ha luogo un colloquio "privato" tra Agnese e il prefetto, nel corso del quale quest'ultimo torna a perorare la causa dell'amore di suo figlio. Fallito anche questo tentativo, Agnese viene nuovamente condotta in tribunale per un processo che decreterà la sua condanna al lupanare. Questo secondo interrogatorio è costituito da un lungo alterco di ordine teologico tra il prefetto e la santa, senza alcun accenno all'eventuale presenza di altri personaggi.

Ora, tra la narrazione agiografica e il testo teatrale si riscontrano alcune notevoli differenze. La prima riguarda un principio strutturale di unità di tempo al quale sembrerebbe aver aderito l'autore del Mistero. Infatti la duplice apparizione di Agnese in tribunale che, nella redazione latina, ha luogo in due successive giornate, è stata ridotta a un'unica scena che si conclude con la condanna della vergine al lupanare. L'accorpamento delle apparizioni di Agnese innanzi al tribunale in un'unica scena ha senz'altro una forte valenza dal punto di vista dram-

maturgico, conferendo alla stessa scena quel peso specifico all'interno della rappresentazione, che ha indotto Clédât a individuare una netta tripartizione del testo in tre "atti": quello del giudizio, quello del bordello, quello del martirio⁽⁸⁾. Ma vediamo più da vicino la specificità del testo drammatico in rapporto alla versione narrativa e, in particolare, il taglio che l'anonimo autore occitanico ha inteso dare alla scena del processo⁽⁹⁾. Il senatore Sempronio, scoperto che alla radice del rifiuto di Agnese risiede la sua fede cristiana, ordina al messaggero Rabat di convocare la famiglia della santa. Lo stesso Rabat riceve successivamente l'incarico di convocare i Romani, i quali, giunti per primi sulla scena, vengono informati dal senatore della sua volontà di far giustiziare Agnese e tutti i suoi familiari. Un Romano gli suggerisce di ascoltare prima gli imputati e di condannarli al rogo solo nell'eventualità che si dichiarino cristiani. In caso contrario egli consiglia di lasciarli andare senz'altro. Pertanto, seguendo il consiglio del Romano, il senatore risponde:

ar il venran es ausirem
 e segun lur dih nos farem
 (vv. 121-122)

Dopo questi due versi una rubrica annuncia l'ingresso in scena del padre di Agnese: «Modo venit pater beate Acnetis cum tota socsietate sua et dicit ei cenatori sic». Egli domanda il motivo della con-

⁽⁸⁾ CLÉDAT, *Le mystère provençal de sainte Agnès* cit., p. 274.

⁽⁹⁾ Il rapporto del Mistero di sant'Agnese con la fonte latina e anche con le diverse redazioni in antico francese degli atti della martire è uno degli argomenti principali dell'imprescindibile saggio di E. SCHULZE BUSACKER, *Le Théâtre occitan au XIV^e siècle. Le Jeu de Sainte Agnès*, in *The Theatre in the Middle Ages*, ed. by H. BRAET, J. NOWÉ, G. TOURNOY, Leuven 1985, pp. 130-193.

vocazione e il senatore risponde di voler sapere da lui se Agnese abbia appreso la fede cristiana dalla sua famiglia, nel qual caso saranno tutti condannati al rogo. Il padre di Agnese nega recisamente di essere cristiano o che qualcuno del suo seguito lo sia (vv. 143-152). Intervengono quindi il fratello maggiore e il fratello minore di Agnese, anch'essi dichiarando false le accuse del senatore (vv. 153-160). Prende la parola un primo cugino della santa rivendicando con forza la fede pagana di tutta la famiglia (vv. 161-164). Subito dopo un secondo cugino, quasi arrogandosi le funzioni di giudice, si rivolge ad Agnese interrogandola direttamente sulla sua fede (vv. 165-168). Incalzata dall'irruenza del cugino Agnese risponde riconoscendo pubblicamente di essere cristiana. La sua professione di fede causa la violenta reazione di «*unus illorum fratrum*» (vv. 173-176), tesa a scagionare tutta la famiglia da ogni responsabilità. Con la successiva battuta è Agnese stessa a rivendicare orgogliosamente la completa autonomia della sua scelta. A questo punto un *nepos* scaglia contro di lei la sua maledizione: «*Que mala fosas tu anhc nada!*» (v. 187), augurandole la morte sul rogo quale giusta punizione per aver coinvolto la sua famiglia nel processo. Questa è l'ultima delle battute pronunciate dagli imputati. Al termine dell'interrogatorio prende la parola un Romano che suggerisce al senatore di assolvere i familiari di Agnese e di permettere loro di rientrare finalmente *ves lurs albercs* (vv. 193-202). Siamo all'epilogo del processo: la famiglia di Agnese viene scagionata dal senatore (vv. 203-208) e Agnese, sola, si appresta ad affrontare la condanna.

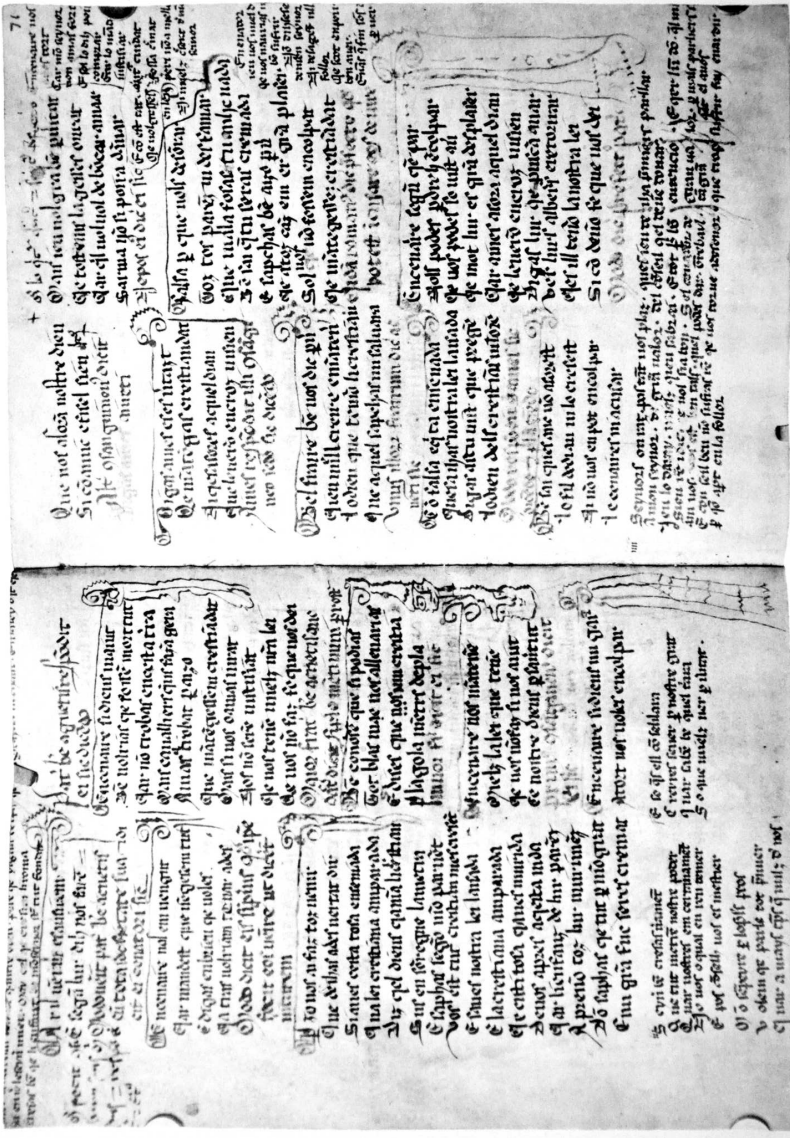
La scena del processo assume, dunque, ampio rilievo nella drammaturgia, con l'apporto di numerosi nuovi personaggi che ricevono un ruolo attivo nella rappresentazione e nei dialoghi. Su tali personaggi tace del tutto la fonte latina, fatta salva la laconica menzione sopracitata dei genitori di Agnese, in oc-

casione della prima comparsa della santa innanzi ai tribunali del prefetto. Ma non è tutto. Le cc. 72v-73r del manoscritto, infatti, oltre a contenere la scena che abbiamo descritto, includono anche una serie di aggiunte marginali che costituiscono un'ulteriore *amplificatio* della stessa scena (tav. 1). Si tratta degli interventi pronunciati, durante il processo, da quattro nuovi personaggi, chiamati rispettivamente *Tertius*, *Cartus*, *Quintus* e *Sextus*. Le loro battute sono introdotte da due rubriche, mentre per una quinta battuta, che la rifilatura del manoscritto ha privato di rubrica introduttiva, risulta difficile stabilire sia l'identità del personaggio cui era destinata, sia il punto esatto d'inserimento all'interno dei dialoghi. Ricapitolando, dunque, le aggiunte marginali constano di cinque nuove battute più due rubriche.

Sulle interpolazioni del manoscritto del Mistero di sant'Agnese si è concentrato l'interesse critico di diversi studiosi⁽¹⁰⁾. Riducendo ai minimi termini una questione per sua natura piuttosto complessa, possiamo dire che le discussioni in merito alle aggiunte marginali si sono polarizzate attorno a due problemi fondamentali:

- 1) la posizione delle prime due battute (*Tertius* e *Quartus*)
- 2) la posizione da assegnare alla battuta priva di rubrica introduttiva

⁽¹⁰⁾ Cfr. L. SARDOU, *Le martyre de sainte Agnès, mystère en vieille langue provençale: texte revu sur l'unique manuscrit original, accompagné d'une traduction littérale en regard et de nombreuses notes*, nouvelle édition, enrichie de seize morceaux de chant du XII^e et du XIII^e siècle, notés suivant l'usage du vieux temps et reproduits en notation moderne par M. l'Abbé Raillard, Nice-Paris 1877, nota al v. 122 e *Appendice* p. 93, CLÉDAT, *Le mystère provençal de sainte Agnès* cit., pp. 276-278, C. CHABANEAU, *Le Mystère provençal de Ste Agnès* in «*Revue des Langues Romanes*», 12 (1877), pp. 95-101, pp. 96-97, N. HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève 1998, pp. 65-70.



TAV. I - BAV, Chig. C. V. 151, cc. 72v-73r (in E. Monaci, *Il Mistero provenzale di S. Agnese: facsimile in eliotipia dell'unico manoscritto Chigiano*, Roma 1880, tav. III)

Come abbiamo visto, nel testo drammatico il processo viene preceduto da una piccola scena nella quale il senatore si consulta con i Romani riguardo all'atteggiamento da tenere nei confronti dei familiari di Agnese. Inoltre, la piccola scena si conclude con la delibera del senatore:

ar il venran es ausirem
e segun lur dih nos farem
(vv. 121-122)

Subito dopo questa battuta una rubrica annuncia l'ingresso in scena del padre di Agnese (v. 123): «Modo venit pater beate Acnetis cum tota societate sua et dicit ei cenatori sic». Ora, proprio accanto alla parola *farem* con cui termina il v. 122 il manoscritto presenta un primo rinvio a una rubrica aggiunta nel margine sinistro della c. 72v, in cui si legge: «Modo petit consilium suis ministris et respondit sibi Tertius et Cartus». Le battute di *Tertius* e di *Quartus*, introdotte da tale rubrica, si trovano, a loro volta, nei due margini inferiori delle cc. 72v e 73r. Dunque, l'indicazione del manoscritto segnalerebbe che proprio a questo punto dell'azione drammatica dovrebbe essere inserita la richiesta di un *consilium* da parte di un personaggio che non viene nominato e la risposta a tale richiesta da parte dei due nuovi personaggi chiamati *Tertius* e *Quartus*. In altri termini le due nuove battute interverrebbero subito dopo la decisione del senatore di ascoltare gli imputati (decisione maturata in seguito al precedente colloquio con i Romani) e prima dell'entrata in scena del padre di Agnese, con l'esito, che a molti è parso incongruo, di separare due azioni fra esse conseguenti. Per quale ragione, infatti, l'interpolatore avrebbe inserito le nuove battute subito dopo che il senatore ha annunciato l'ingresso in scena del padre di Agnese e dunque l'inizio del processo? Perché il senatore Sempronio dovrebbe chiedere un *consilium* appena

dopo essersi confrontato con i Romani sul comportamento da tenere nei confronti degli imputati? Questi interrogativi furono dapprima sollevati da Sardou in questi termini:

Ce fragment n'est qu'une suite de discours de divers Romains qui donnent, sans qu'on le leur ait demandé, leur avis sur la manière dont il faudra agir à l'égard des parents d'Agnes, et sans tenir compte de ce que vient de dire le préfet Sempronius, qui après avoir consulté deux Romains et s'être déjà nettement prononcé sur le genre de supplice qu'il destine aux chrétiens (*Ieu conseil que sian cremat* v. III), ordonne de faire comparaître la famille d'Agnès et conclut en ces termes: *Ar il venran es ausirem/ e segun lur dih nos farem* (vv. 121-122). Ne semble-t-il pas dès lors que si Sempronius, malgré le parti auquel il s'est déjà arrêté, croyait nécessaire de s'éclairer encore de l'avis de ses conseillers, ce ne pourrait être qu'après avoir procédé à l'interrogatoire des accusés? Evidemment donc ce fragment, véritable hors-d'oeuvre qui n'est pas à sa place et a le tort fort grave de ralentir singulièrement l'action, n'a jamais fait partie du drame primitif⁽¹¹⁾.

Pertanto egli ritenne che le battute di *Tertius* e di *Quartus* dovessero essere "spostate", rispetto all'indicazione del manoscritto, nell'unico altro punto dell'azione drammatica in cui il senatore potesse avere nuovamente bisogno di consultarsi con i suoi, e cioè dopo aver ascoltato gli imputati, al momento di emanare la sua sentenza. A sua volta Nadine Henrard ha fatto seguire la sua analisi delle interpolazioni dalle seguenti considerazioni:

De toute évidence, il s'est agi pour le remanieur responsable de l'interpolation d'étoffer la scène du procès en gonflant l'assistance chargée de conseiller le séna-

(11) SARDOU, *Le martyre de sainte Agnès* cit., p. 93.

teur. (...) Si on les insère après le v. 122, les répliques des Romains viennent séparer la convocation du Sénateur et l'arrivée des parents d'Agnès, et elles dissocient à mauvais escient ces deux phases de l'action. (...) Mais la place la plus adéquate nous paraît se situer après le v. 152, quand le père d'Agnès a fini de répondre aux accusations portée contre lui⁽¹²⁾.

L'impressione generale di estemporaneità e di inadeguatezza dell'aggiunta nel punto indicato dal manoscritto è derivata, a nostro avviso, dall'aver dato per scontato che a chiedere un «consilium» ai suoi «ministris» non potesse che essere il senatore Sempronio. Ma l'attribuzione al senatore della richiesta del *consilium* sembrerebbe contrastare con il contenuto stesso delle battute di *Tertius* e di *Quartus*⁽¹³⁾:

III⁽¹⁴⁾

Seyner, ben cresas verament	
que tut metrem nostre poder,	
quar vostres em certanament,	
no vos o qual en ren temer,	4
e pos consell vos es mestier,	
mon sen Peyre per lo plus pros	
volem qe parle tot premier,	
quar a mays temps que nulz de nos	8
E so ques ell consehlara	
creyres, sener, per nostre grat,	
quar sabem ben qu'el triara	
So que mielz n'er per veritat.	12

(12) HENRARD, *Le Théâtre religieux* cit., p. 70.

(13) Jeanroy ha pubblicato le battute interpolate in appendice al testo, numerando i versi da 1 a 58 e precisando che si tratta di una «scène interpolée entre les v. 122 et 123».

(14) I nomi dei due personaggi, riportati per esteso nella rubrica «Modo petit consilium suis ministris et respondit sibi Tertius et Cartus», sono invece indicati dalle cifre romane III e IIII nei due margini inferiori delle cc. 72v-73r, in corrispondenza delle battute dei due personaggi.

III:

Seynors onratz pos tant vos plaz ques ieu deiha premiers parllar, a mon seynor	16
de gran valor del conseil qe'l devem donar, yeu lo daray mielz q'ieu sabrai	20
e tot per bon entencio, e qer [l'un] don, q'el mi [perdon] s'ieu ren i dic qe no'l sia bon.	24
Sel cenador de gran valor per mals parliers s'[irais] am vos vos est ben tals	28
que'l podes dar trebayl tan gran quant el a vos; e conseil ben non sufras ren	32
qe nos torne a desonor, que trop sufrir fay enardir, per q'om a part en la follor.	36

Tertius, infatti, non fa altro che demandare a *Quartus* la responsabilità di fornire un consiglio, mentre la battuta di *Quartus* riveste per noi particolare interesse. *Quartus* è l'unico tra i personaggi delle aggiunte marginali ad avere anche un nome proprio: *Peyre*. Oltre a ciò *Peyre* viene anche caratterizzato fisicamente: egli è il più anziano, e, conseguentemente, il più idoneo a fornire consigli. Notiamo, di passaggio, che i nomi e le caratteristiche fisiche attribuite ai personaggi costituiscono un'importante indicazione nella scrittura teatrale. Shakespeare, ad esempio, scriveva per la *troupe* di cui disponeva: lo sappiamo dal fatto che Amleto viene definito da sua madre, Gertrude, «fat» e probabilmente la motivazione è legata alla corporatura

di Richard Burbage (1567-1619), l'attore shakespeariano che per primo interpretò quel ruolo⁽¹⁵⁾. In base a ciò ci si potrebbe domandare se anche la parte di *Peyre* non fosse destinata a un attore ben identificato⁽¹⁶⁾. Ma torniamo al contenuto del *consilium* di *Tertius* e di *Peyre*. Un primo dato significativo è che *Tertius*, rivolto al suo «Seyner» (v. 1) dica: «no vos o qual en ren temer» (v. 4): ebbene non sembra che tale esortazione debba essere rivolta al senatore, il quale non ha nulla da temere dall'esito del processo. Ma a togliere ogni dubbio è la seconda parte del discorso di *Peyre* (vv. 25-36), nella quale egli si fa carico di descrivere sinteticamente la situazione: il senatore, a causa di maldicenze («per mals parliers»), si è adirato con «vos», e cioè, evidentemente, con coloro cui è rivolto il discorso di *Peyre*. Ma i suoi interlocutori non sono da meno rispetto al senatore e sapranno fronteggiarlo ad armi pari. Ebbene si tratta qui di un'esortazione ad affrontare il processo a testa alta e senza timore, con quell'orgoglio di appartenere a una nobile casata quale era quella della famiglia di sant'Agnese, la cui nobiltà viene evocata, pochi versi prima, dallo stesso senatore:

Senors Romans, ben sias vengut,
 que Na Vestis vos don salut!
 per zo vos ai faih demandar:
 q'ieu volria justisiar

(15) A. UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris 1996, trad. it. *Leggere lo spettacolo*, Roma 2008, p. 20 e nota.

(16) Si noti, fra l'altro, anche la particolare versificazione del discorso di *Peyre*: a⁴ a⁴ b⁸ c⁴ c⁴ b⁸ (...). Su di essa ha richiamato l'attenzione N. HENRARD: «On remarquera en outre la versification très particulière de ce morceau où alternent deux vers de quatre syllabes rimant ensemble et un octosyllabe (...). Ce schéma n'a pas d'équivalent ailleurs dans la pièce. Il étonne dans une section du texte où la polymétrie n'intervient pas, d'autant qu'il n'y avait aucune raison de rompre le parallélisme dans la forme des discours des Romains. Peut-être se cachait-il derrière ce rôle quelque intention comique?», *Le Théâtre religieux* cit., pp. 69-70.

aquesta femna qu'es aici,
 e totz sos parenz atresi,
 que venran davant nos parllar.
 E non los dejás rasonar,
 si *tot sun noble e de linage*
 non sufran tan mortal damage,
 qu'il sun crestian, si Dieus mi gar
 (vv. 99-109, nostri i corsivi)

Pertanto il *consilium* aggiunto dall'interpolatore è rivolto al padre di Agnese e andrebbe inteso, a nostro avviso, come uno scambio di battute interno al suo séguito. Probabilmente esso fu inserito per bilanciare il peso scenico dei due antagonisti in procinto di fronteggiarsi al processo, il senatore e il padre di Agnese. Per fare questo l'interpolatore ha ideato una piccola scena, speculare a quella in cui Sempronio si consulta con i Romani, in cui, questa volta, è il padre di Agnese a consultarsi con i membri della sua fazione prima di affrontare l'interrogatorio. Quanto al fatto che le battute di *Tertius* e *Quartus*, come è stato rilevato, verrebbero a «séparer la convocation du Sénateur et l'arrivée des parents d'Agnès, et elles dissocient à mauvais escient ces deux phases de l'action»⁽⁷⁾ occorre forse prendere in considerazione la possibilità, in questo genere di rappresentazioni, di sviluppare più azioni contemporanee, secondo una tecnica assai lontana da quella della tragedia classica e del teatro moderno:

Gli attori passavano con grande rapidità da una scena all'altra, e spesso gruppi di attori coesistevano nelle varie scene, in modo da sviluppare, ove fosse il caso, anche più azioni contemporanee. (...) Una tecnica che è naturalmente fraterna a quella del "politico", onde i pittori del tempo illustravano i momenti capitali e gli episodi caratteristici della vita di un santo in riquadri contigui, e talvolta negli scomparti ideali di uno stesso

(7) HENRARD, *Le Théâtre religieux* cit., p. 70.

riquadro; tecnica che si può oggi paragonare per le sue possibilità solo a quella del cinematografo⁽¹⁸⁾.

Non riteniamo, pertanto, che la scena del *consilium* di *Tertius* e *Quartus* «n'est pas à sa place»⁽¹⁹⁾ e nemmeno che abbia «le tort fort grave de ralentir singulièrement l'action»⁽²⁰⁾, risultando legittima la sua collocazione nel punto indicato dal manoscritto. La sua funzione sarebbe quella di aumentare la tensione drammatica fra i due antagonisti prima del processo, offrendo un'adeguata preparazione ad entrambi prima dello "scontro" e incrementando, nello stesso tempo, il numero dei personaggi facenti parte del séguito del padre di Agnese.

Le battute di *Quintus* e *Sextus*, a loro volta, costituiscono due nuovi interventi rivolti al senatore in difesa del padre di Agnese durante l'interrogatorio. Situate nel margine destro della c. 73r e disposte verticalmente una sopra l'altra, le due battute sono introdotte dalla rubrica *Modo loquitur quintus et sextus prefecto*, situata nel margine superiore della stessa carta. Il punto del loro inserimento all'interno dei dialoghi è indicato in modo chiaro da un secondo rinvio del manoscritto e non presenta alcuna difficoltà di interpretazione.

Passiamo infine alla questione riguardante la battuta danneggiata dalla rifilatura del manoscritto⁽²¹⁾. Si tratta di otto versi vergati nel margine superiore

(18) BONFANTINI, *Le sacre rappresentazioni* cit., p. 13.

(19) SARDOU, *Le martyre de sainte Agnès* cit., p. 93.

(20) *Ibid.*

(21) Sulle difficoltà di lettura e di inserimento di questa battuta cfr. CLÉDAT, *Le mystère provençal de sainte Agnès* cit., p. 277: «Ce discours de huit vers est assez embarrassant: aucun renvoi, aucune indication n'en détermine la place exacte, et, comme il est écrit dans la marge du haut de la page, la première ligne en a été considérablement rognée quand on a relié le manuscrit, ce qui empêche de la lire entièrement», e JENAROY, *Le jeu de sainte Agnès* cit., p. 57: «dans la marge supérieure du f. 70v, sans renvoi, et sur deux colonnes; le haut des lettres des v. 51, 52, 57, 58 [gli otto versi della battuta nell'Appendice dell'edizione di Jeanroy recano la

della c. 72v. Anche in questo caso l'intervento costituisce una difesa del padre di Agnese:

Seynor, no cresas qu'autre dieu
 per re que diga cel... 52
 hay en ver lo seyner mieu
 may cel qe cresun li Roma
 ...cresas ben qe li enfant
 de mon senyor sunt tut fondat, 56
 qe qe diga aicel ni chant
 en la ley a sunt (?) enseynat⁽²²⁾.

Avendo constatato che il primo personaggio delle aggiunte marginali è chiamato *Tertius* e che pochi versi prima dell'inizio del processo un primo romano aveva preso la parola (vv. 113-120), Chabaneau ipotizzò che l'intestatario della battuta potesse essere un personaggio chiamato *Secundus*, così ristabilendo la naturale progressione numerica:

Il est, en effet, à remarquer que le couplet qui commence à 157 est précédé de la rubrique *tertius*, bien qu'un seul Romain ait jusque-là pris la parole. Nos huit vers, dont la rubrique serait alors *secundus*, compleraient la lacune⁽²³⁾.

Ma a chi è rivolta la battuta di *Secundus*? Chi sarebbero i "signori" che non devono credere che il padre di Agnese professi una fede diversa da quella dei suoi accusatori? E in quale punto dell'azione drammatica dovrebbe essere inserita la sua battuta?

numeratione 51-58] a été presque complètement enlevé, d'où certains doutes sur la lecture, notamment des trois premiers mots de 51. (...) Il est difficile de trouver la place de cette réplique: elle paraît répondre au discours de Peyre, après lequel Bartsch l'a en effet placée, mais je ne puis trouver le mot *quartus* qu'il inscrit en tête».

⁽²²⁾ CHABANEAU, *Le Mystère* cit., p. 97 ha proposto di leggere *en la ley o[n] [e]st enseynat*.

⁽²³⁾ *Ibid.*, p. 96. La numerazione dei versi adottata qui da Chabaneau fa riferimento all'edizione di Bartsch.

Certamente essa potrebbe essere indirizzata ai Romani convocati dal senatore, al momento della loro discussione sul comportamento da tenere nei confronti degli imputati, o in altro punto del processo (fermo restando che per accogliere la proposta di Chabaneau è necessario, ovviamente, che la battuta di *Secundus* preceda quella di *Tertius* e dunque che preceda l'inizio dell'interrogatorio vero e proprio). Ma un'altra possibile soluzione sarebbe che fosse rivolta direttamente al pubblico da uno dei personaggi facenti parte della fazione del padre di Agnese, per ottenere un maggiore coinvolgimento degli spettatori nell'imminenza del dibattito processuale.

In conclusione ci sembra che la successione delle battute, includendo nel dialogo l'intervento di *Secundus*, potrebbe essere la seguente:

- 1) battuta del primo romano (vv. 113-120):

Sener, ar los laisas venir,
 e veirem so qe volran dir;
 e si dison que sian crestian,
 fazam los [totz] cremar deman.
 Pero s'il volian blandir
 lo nostre diau es ubesir,
 no volgesem gran forza far,
 mais que los laisasem anar.

- 2) apostrofe (eventuale) al pubblico di *Secundus*.
 3) battuta di Sempronio che annuncia l'ingresso in scena del padre di Agnese (vv. 121-122):

ar il venran es ausirem
 e segun lur dih nos farem

- 4) scena del *consilium* interna al séguito del padre di Agnese, con le battute di *Tertius* e di *Quartus*.
 5) inizio dell'interrogatorio

Di là da uno specifico interesse critico-ermeneutico, le interpolazioni del codice Chigiano meritano particolare attenzione anche per un'altra serie di ragioni. Nel 1877 Léon Clédât, in occasione della sua recensione all'*editio princeps* del testo, realizzata da Bartsch, aveva avanzato l'ipotesi che il manoscritto del Mistero potesse essere l'originale autografo: «il y a quelque probabilité pour que nous soyons en présence du manuscrit original de l'auteur ou des auteurs du mystère». Clédât aveva basato la sua ipotesi su due elementi fondamentali: l'identità della mano del copista principale del testo con quella dell'estensore delle aggiunte marginali che abbiamo esaminato e la presunta assenza, nel manoscritto, di errori di copia propriamente detti:

L'auteur du mystère a même ajouté (...) postérieurement, deux petites scènes (...). (...) Et comme cette retouche paraît de la même main que le reste du texte, il y a quelque probabilité pour que nous soyons en présence du manuscrit original de l'auteur ou des auteurs du mystère. Cette probabilité augmente si l'on considère qu'il y a dans le manuscrit un certain nombre de *lapsus calami* ou d'incorrections comme en peut commettre un auteur médiocrement lettré qui écrit à la hâte et sans soin; on y trouve pas de fautes de copie proprement dites⁽²⁴⁾.

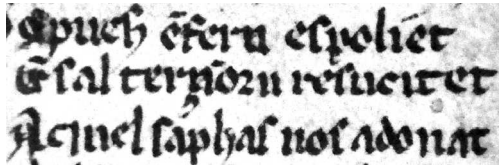
Se volessimo tentare una verifica della proposta di Clédât dovremmo porre al centro dell'analisi gli errori di copia effettivamente riscontrabili nel manoscritto e l'esame paleografico relativo alle aggiunte marginali. Ebbene, una verifica del manoscritto volta a ripercorrere il processo di copia e a studiarne fenomenologia e modalità interne permette di isolare alcuni "incidenti di percorso" difficilmente imputabili ai *lapsus calami* o alle «incorrections comme en peut commettre un auteur médiocrement lettré qui écrit à

(24) CLÉDAT, *Le Mystère provençal de sainte Agnès* cit., p. 18 e p. 275.

la hâte et sans soin» riscontrate da Clédât. Citiamone alcuni fra i più evidenti:

- 1) L'errore "incipiente" ai vv. 228, 437, segnalato da Roncaglia, che ne ha anche ricostruito l'eziologia.

Il testo offre, infatti, quattro occorrenze del numerale distributivo *tern*, usato «in funzione di ordinale» (vv. 228, 437, 458, 760)⁽²⁵⁾. Esse sono inserite all'interno di una medesima formula liturgica di *Credo*, con riferimento alla resurrezione di Cristo «al tern jorn». Il comportamento di copia relativo alla trascrizione del numerale rivela l'incertezza, alle prime due occorrenze, tra il *tern* del modello, forma legittima «essendo nota la tendenza provenzale ad usare in funzione ordinale le antiche forme distributive (cfr. *setén*, *novén*, *detzén*)»⁽²⁶⁾, e la forma *terz*. Alla prima occorrenza del numerale (v. 228), infatti, il manoscritto presenta un ritocco (tav. 2):



TAV. 2 – BAV, Chig. C. V. 151, c. 73v, particolare (in Monaci, *Il Mistero* cit., tav. IV)

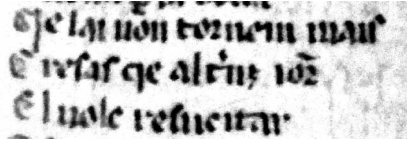
Il copista avrebbe «cominciato con lo scrivere il "facilior" *terz*, e poi s'è ripreso, sia pure in modo poco limpido, accorgendosi che nel suo modello c'era proprio *tern*»⁽²⁷⁾. La seconda occorrenza del numerale,

⁽²⁵⁾ A. 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, p. 579.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*

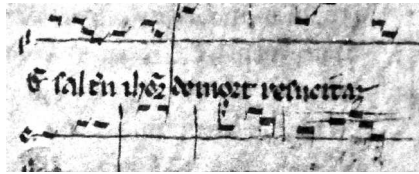
⁽²⁷⁾ *Ibid.*

al v. 437, potrebbe essere considerata come una «ricaduta» (tav. 3):

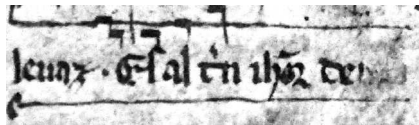


TAV. 3 – BAV, Chig. C. V. 151, c. 77r, particolare (in Monaci, *Il Mistero* cit., tav. VII)

un incrocio fra *tern* del modello e il “facilior” *terz* che correva spontaneo alla penna del copista; il quale solo gradualmente s’è andato assuefacendo all’uso, evidentemente a lui non familiare, della forma distributiva in funzione ordinale, e solo alla terza e quarta occorrenza (458 e 760) ha riprodotto il modello senza recalcitrare⁽²⁸⁾ [tavv. 4-5].



TAV. 4 – BAV, Chig. C. V. 151, c. 77v, particolare (in Monaci, *Il Mistero* cit., tav. VIII)



TAV. 5 – BAV, Chig. C. V. 151, c. 82v, particolare (in Monaci, *Il Mistero* cit., tav. XIII)

2) l’omissione delle rubriche alla c. 81r-v.

La presenza degli spazi bianchi predisposti per accogliere il testo di alcune rubriche che in seguito

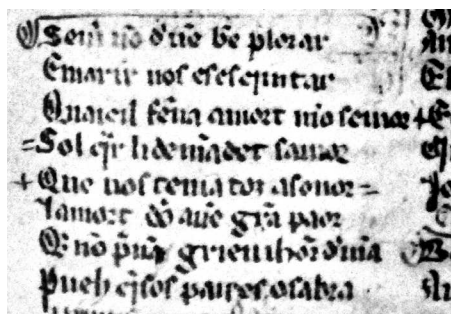
⁽²⁸⁾ *Ibid.*, p. 580.

non furono mai trascritte dovette apparire allo stesso Clédât come l'esito evidente di un'interruzione del lavoro di copia, tanto da sentirsi in dovere di proporne un'artificiosa spiegazione:

Nous pouvons pénétrer encore plus avant dans le secret de la composition du mystère et affirmer qu'il y a eu d'abord un canevas écrit en latin. C'est d'après ce canevas qu'on a composé les vers provençaux, en laissant entre les diverses scènes et les divers discours la place nécessaire pour transcrire purement et simplement dans le texte latin la partie du canevas indiquant les jeux de scène et les changement de personnages. Cette transcription manque en plusieurs endroits, et dans quelques autres on a, par erreur, copié du canevas plus qu'il n'était nécessaire. C'est cette particularité qui nous a inspiré la présente conjecture⁽²⁹⁾.

E, meno stringentemente:

- 3) l'errore in sede rimica al v. 147: *avias atrobat per aizol/ que mantengessem crestiandat*, emendato, nell'edizione di Bartsch, con l'inversione: *avias per aizol atrobat*, che ristabilisce la rima obbligata in *-at* nel contesto di una sequenza di distici di ottosillabi a rima baciata.
- 4) la trasposizione dei vv. 589-590.



TAV. 6 – BAV, Chig. C. V. 151, c. 80r, particolare (in Monaci, *Il Mistero* cit., tav. X)

(29) CLÉDAT, *Le Mystère provençal de sainte Agnès* cit., p. 276.

Potenzialmente attribuibile anche all'autore, ma più probabilmente a un errore di copia, la trasposizione è segnalata nel manoscritto con i due segni + e = . La correzione indica che i due versi *sol quar li demandet s'amor / que nos tenia toz a s'onor* nell'antigrafo si trovavano, come il senso del resto richiede, in ordine inverso rispetto a quanto il copista aveva dapprima trascritto. In fase di revisione lo stesso copista (o un revisore posteriore) ha provveduto a ristabilire l'ordine corretto attraverso i segni di correzione (tav. 6).

L'altro argomento addotto da Clédât a sostegno della sua tesi di autografia fu quello, già segnalato, dell'identità della mano del copista principale del testo con quella dell'estensore delle aggiunte marginali alle carte 72v e 73r. Alla luce di una nuova verifica paleografica del manoscritto, l'ipotesi di Clédât non ci è parsa condivisibile. La trascrizione del testo è stata realizzata da quattro mani distinte e le aggiunte marginali sono, a nostro avviso, da attribuirsi a una quinta mano. Ma riportiamo sinteticamente i dati emersi dalla verifica⁽³⁰⁾:

- le aggiunte marginali alle cc. 72v e 73r sono di una mano differente (mano B) da quella del copista principale del testo (mano A).
- alle cc. 77v-78r gli otto versi che costituiscono il *planctus* di Agnese (vv. 475-482), già presenti nel testo (c. 77v, col. b), ma sprovvisti di note musicali, sono stati copiati di nuovo, questa volta con l'aggiunta della notazione musicale, nei margini inferiori del manoscritto. La mano, in questo caso, sembra essere la stessa delle aggiunte precedenti (mano B).

⁽³⁰⁾ Desideriamo porgere in questa sede un particolare ringraziamento a Marco Cursi per aver prestato la sua preziosa consulenza riguardo alle principali questioni paleografiche qui affrontate.

- Un cambio di mano si può evidenziare alla c. 85r, col. *b*. Si tratterebbe in questo caso di una terza mano (mano C).
- Alla c. 85v si rileva, inoltre, l'intervento di una 4^a e di una 5^a mano (mani D e E).

Da ciò risulta che uno scriba si è occupato della trascrizione della maggior parte del testo, mentre un altro copista risulterebbe responsabile di tutte le aggiunte marginali presenti nel manoscritto (alle cc. 72v-73r, ma anche alle cc. 77v-78r). Un fattore esterno, inoltre, dev'essere intervenuto nel processo di copia all'altezza della c. 85r-v, tale da motivare l'interruzione del lavoro da parte del primo copista, e gli interventi successivi di tre nuove mani, tutti concentrati nella sola c. 85. A partire dalla c. 86r, infatti, la trascrizione viene ripresa e portata a termine dal primo scriba (mano A)⁽³¹⁾.

Oltre a condurci a scartare l'ipotesi di Clédat riguardo all'identità di mano fra testo e interpolazioni, la verifica paleografica ha portato alla luce un altro dato interessante ai fini della nostra discussione sulle interpolazioni. E cioè che uno stesso interpolatore sarebbe responsabile non solo delle battute marginali precedentemente descritte, ma anche di un'altra serie di versi vergati nei due margini inferiori delle cc. 77v-78r. Procediamo, pertanto, ad analizzare questo secondo intervento sul testo.

⁽³¹⁾ Si osservi, fra l'altro, che la compresenza di diversi copisti appare come un tratto distintivo di molti manoscritti teatrali: «On connaît par exemple les comptes de dépense de copie pour la Passion de Mons ou pour le Mystère des Trois Doms. Dans le deux cas, plusieurs copistes ont travaillé ensemble, et de nombreux manuscrits sont écrits par plusieurs mains, jusqu'à cinq ou six», E. LALOU et D. SMITH, *Pour une typologie des manuscrits de théâtre medieval* in «Fifteenth-Century Studies», 13 (1988), pp. 569-579, p. 569.

Al termine della scena del processo, immediatamente dopo la condanna da parte del senatore, Agnese viene spogliata, legata e condotta al postribolo. A questo improvviso ribaltamento delle sue sorti, corrispondente, secondo la semiotica dei modelli narrativi, alla funzione del “danneggiamento”, si accompagna, opportunamente, la prima comparsa di intermezzi lirici. I primi in assoluto sono quelli della madre e della sorella di Agnese volti ad accentuare la circostanza “patetica” della separazione della vergine dalla sua famiglia. La presenza di Agnese nel lupanare desta un’immediata e profonda impressione nelle prostitute che subito si convertono al cristianesimo e chiedono di essere battezzate. Interviene a questo punto Cristo, che invia ad Agnese, per il tramite dell’arcangelo Gabriele, un *vestir resplendent* atto a coprire la sua nudità. È a questo punto che Agnese intona il suo *planctus* di ringraziamento. Il canto è preceduto dalla rubrica «Modo ponit indumentum Gabriel justa Ainen et non loquitur sibi, et confestim revertitur ad dominum, et Aines induit indumentum quod misit ei dominus, et postea facit planctum in sonu *Si quis cordis et oculi*». Ora, come si è detto, il manoscritto contiene due redazioni del *planctus* di Agnese, una senza notazione musicale (a) e una provvista di neumi (b), trascritta nei margini inferiori delle cc. 77v-78r. Le due versioni presentano una serie di varianti che offrono ulteriore conferma della diversa origine delle due redazioni:

a)

Sener milias gracias ti rent
 qar non mi voles desnembrar 476
 qe nuda era amfr'esta gent
 ar sui vestida d'un drab car
 aital senor tan conoisent
 deu hom servir es asorar 480
 qes als sieus el non vol fallir
 als obs anz lur vol ajudar.

b)

Seyner **mil** gracias ti rent
 car **no** mi voles desnembrar
que nuda **er'**amfr'esta gent
 ar suy vestida d'un drap **car**
 aital senor tan conoysent
 deu hom servir es asorar
ques al sieus el **no 'i sol** fayllir
 als obs ans lur vol ajudar.

Inoltre, alcune varianti della versione *b* rivelano abitudini grafiche e linguistiche riscontrabili anche nelle aggiunte marginali della scena del processo. Oltre a quelle già indicate da Henrard⁽³²⁾, si possono evidenziare la propensione per le grafie con *y*: *seyner*, *suy*, *aytal*, *conoysent*, *fayllir* (versione *b* del *planctus*) e *seyner*, *mays*, *creyres*, *seynors*, *seynor*, *yeu*, *daray*, *trebayl*, *fay*, *hay*, *may*, *ley*, *eneseynat* (nelle interpolazioni alle cc. 72v-73r), e l'uso di *i* < ĪĪ con valore pronominale⁽³³⁾ al v. 481 della versione *b* che occorre anche nel margine inferiore della c. 73r, nella locuzione di *Quartus-Peyre* «s'ieu ren *i* dic qe nol sia bon».

* * *

Dopo esserci interrogati sulla struttura diegetica delle interpolazioni e sull'identità di chi le ha vergate, la terza e ultima questione non potrà che costituire una riflessione sulla loro origine, sul perché della loro presenza nel manoscritto. L'impressione generale che si ricava sfogliando il manoscritto del Mistero di sant'Agnese è quella di essere in presenza di un manoscritto d'uso, confezionato *ad hoc* in vista di una specifica rappresentazione. Tale sembrerebbe essere, infatti, la giustificazione più immediata della presenza di un'*amplificatio* della scena del processo come quella che abbiamo descritto, e dell'inserimento

(32) HENRARD, *Le Théâtre religieux* cit., pp. 64-65: «L'écriture des morceaux additionnels portés aux f. 72v et 73r se retrouve encore dans des ajouts hors cadre situés aux ff. 77v et 78r. Ces additions marginales reprennent les deux strophes d'un intermède lyrique de Gabriel (vv. 475-482) [*ma si tratta, in realtà, di un planctus di Agnese*], déjà copiées au f. 77v, col. *b*, en les complétant cette fois de leur musique. (...) plusieurs graphies du texte marginal divergent de celles qu'on lit dans les vers correspondants de la colonne. Parmi les graphies, on notera tout spécialement l'orthographe *car* particulière à la scène interpolée des ff. 72v et 73r».

(33) Cfr. F. JENSEN, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994, 223, p. 92.

della notazione musicale del *planctus* di Agnese, re-sasi necessaria verosimilmente proprio in vista della sua esecuzione. Si osservi, in proposito, che nella classificazione dei manoscritti teatrali l'eventuale presenza di interpolazioni costituisce uno degli elementi fondamentali che permette di distinguere tra «manuscrits faits pour la lecture ou la conservation» e «manuscrits de scène»:

On peut ensuite essayer de définir le rapport que les manuscrits entretenaient avec la scène, distinguer des manuscrits faits pour la lecture ou la conservation et des manuscrits de scène (...). On peut distinguer donc deux types de manuscrits: certains sont soigneusement copiés et ornés; d'autres ont été retouchés, raturés et revus. (...) Opposées aux manuscrits de luxe ou aux copies courantes de conservation se trouvent plusieurs manuscrits de "création". Ces textes qui contiennent l'intégral des pièces sont raturées, d'autres moins que celle qui copie le texte de base, comme il se passe le plus souvent, ont ajouté des passages, parfois des rôles entiers⁽³⁴⁾.

Ogni nuova rappresentazione, infatti, prevede sempre un lavoro preliminare sul testo, il che presuppone anche la trasformazione *in testo* di tutto ciò che si rende necessario alla rappresentazione stessa. Nel suo studio dedicato alla semiologia del teatro, Anne Ubersfeld distingue un testo T dello scrittore da un testo T' del realizzatore. T' è il testo che effettivamente verrà rappresentato sul palcoscenico, *adattato* alle circostanze di una particolare rappresentazione, e, pertanto, comprensivo delle note di regia, dei tagli e delle aggiunte funzionali alla rappresentazione⁽³⁵⁾. Se volessimo accogliere questa

(34) LALOU-SMITH, *Pour une typologie des manuscrits de théâtre* cit., pp. 572-573.

(35) UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo* cit., p. 19.

prospettiva di analisi, le nostre interpolazioni, ove le considerassimo come aggiunte *funzionali* alla messa in scena, farebbero parte di un testo T¹, redatto in vista di una specifica rappresentazione e strettamente connesso con quell'attività teatrale che gioca un ruolo determinante nella trasmissione di testi di questo tipo. Esse rifletterebero, pertanto, un più generale processo di revisione di un testo-base in vista di uno spettacolo, probabilmente da parte di coloro che l'avrebbero messo in scena. La questione riveste un certo interesse qualora si consideri che negli studi sul teatro ogni singola adattamento di un testo assume ovviamente un valore specifico, costituendo un successivo referente *storico* del testo medesimo. In quest'ottica il dato della attualità diviene centrale e la proiezione della drammaturgia nuovamente emendata si innerva compiutamente nel tempo in cui essa è stata ambientata.

Ciò equivale a dire che mentre nel caso del testo letterario e poetico i rimaneggiamenti costituiscono, insieme all'attestato della fortuna di un'opera, anche uno dei maggiori ostacoli per la critica testuale volta al ristabilimento della lezione originaria, nel caso del testo drammatico essi identificano la testimonianza storica di una singola, irripetibile soluzione spettacolare. In tale prospettiva prende forma, sul piano ecdotico, relativamente al testo drammatico, l'eventualità di stampare diverse redazioni di una stessa opera e le problematiche legate al genere teatrale si intersecano e finiscono col sovrapporsi a quelle della cosiddetta "poesia popolare":

Se più manoscritti occorrono a dare un testo corretto per le opere letterarie, più assai lezioni occorre raccogliere per fare la storia d'un canto popolare, e offrire un buon testo per ciascuna forma che esso ha assunto. È da notare che per la poesia popolare, anche quando si tratta di varianti di un medesimo canto, le varianti

non hanno quella stessa natura e importanza che nei testi letterari. In questi generalmente una sola è la lezione che conta, e le altre devono essere considerate come errori: nel canto popolare invece tutte le varianti (non dico gli errori materiali) hanno il loro valore, in quanto sono effetto della continua elaborazione che il popolo fa del canto che s'è appropriato; son varianti più o meno felici, più o meno importanti, ma tutte servono a dimostrare quanto e come un dato canto sia divenuto popolare⁽³⁶⁾.

Ora, l'attualità della singola redazione di un'opera rispetto al tempo della sua composizione è inevitabilmente inscritta nel suo tessuto verbale. Se, dunque, il manoscritto che conserva il *Mistero di sant'Agnese* è stato confezionato, come riteniamo, per lo spettacolo, avendo in mente, quindi, le convenzioni teatrali del momento e le aspettative del pubblico, ci si domanda se sia possibile enucleare gli elementi di attualità che hanno contribuito a dare al testo drammatico quella specifica fisionomia che oggi leggiamo nell'unico relatore Chigiano. È stato osservato, infatti, che sarebbe impossibile comprendere il teatro agiografico medievale senza tenere conto dell'esistenza di un "accordo preliminare" fra promotori dell'evento teatrale e pubblico destinatario:

es imposible entender el género que nos ocupa sin la existencia de un *pacto* previo entre promotores de la escritura de dichas obras, los autores y el público al que iban destinadas. (...) Y es que, en definitiva, lo

⁽³⁶⁾ M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze 1973, *Introduzione*, p. XXXIX. Considerazioni affini hanno indotto, ad esempio, Stanley Wells e Gary Taylor a stampare, nell'edizione *Oxford Shakespeare* del 1988, due distinte versioni di *King Lear*, all'interno di un'operazione editoriale «estremamente articolata e controversa» (cfr. G. MOCHI, *Il viaggio del testo*, Roma 2003, pp. 22-23).

religioso aparece en este tipo de obras profundamente ligado a lo político⁽³⁷⁾.

Ebbene non pare inverosimile che proprio entro la finalità di soddisfare l'orizzonte di attesa del pubblico possa essere iscritta, in ultima analisi, la rilevanza stessa che nella drammaturgia ha assunto la scena del processo ad Agnese, insieme a tutta una serie di elementi che conferiscono al testo la sua specificità rispetto alla fonte latina.

Il manoscritto del Mistero fu redatto nella prima metà del XIV secolo nel Midi francese, ossia nel periodo dell'Inquisizione medievale, in una delle aree geografiche dove l'Inquisizione operò maggiormente. Il processo inquisitoriale costituiva un evento pubblico, al quale tutti potevano, e anzi erano tenuti ad assistere:

L'operato inquisitoriale si fa pubblico, si rivolge alla gente, si attua alla luce del sole. Esso presenta caratteri di solennità, all'interno di un quadro istituzionale e liturgico (...) assistere alla lunga cerimonia procura ai presenti da venti a quaranta giorni d'indulgenza⁽³⁸⁾.

I processi dell'Inquisizione medievale contenevano elementi di spiccata teatralità e drammaticità:

Teatralità, drammaticità e valori simbolici sono nelle formulazioni teoriche e nelle attuazioni pratiche che connotano e regolano l'operato degli inquisitori nel suo complesso⁽³⁹⁾.

⁽³⁷⁾ J. L. SIRERA, *La comedia de santos española, un puente entre el teatro medieval y el del Barroco* in *Martiri e santi in scena* a c. di M. CHIABÒ e F. DOGLIO. Atti del XXIV Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni, 7-10 settembre 2000), pp. 179-206, p. 184 e p. 205.

⁽³⁸⁾ Cfr. G. G. MERLO, *Inquisitori e Inquisizione del Medioevo*, Bologna 2008, p. 91.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, p. 87.

Inoltre l'azione inquisitoriale aveva il suo culmine nel "sermone generale", una predicazione rivolta a tutti:

Il giorno fissato, davanti alla popolazione, gli interessati si presentano, dividendosi in due schiere: da una parte gli uomini di Chiesa e i rappresentanti del potere pubblico; dall'altra, coloro nei confronti dei quali l'inquisitore dovrà pronunciarsi⁽⁴⁰⁾.

Risulta difficile, immaginando questa "coreografia" processuale, con il suo dividersi in due schiere delle due parti in causa, non istituire un collegamento con lo spazio scenico del Mistero nella scena del processo, con il senatore e il gruppo dei Romani da un lato, e il padre di Agnese «cum tota societate sua» dall'altro, e non scorgere proprio nello svolgersi del processo davanti alla popolazione, o comunque ad un pubblico che strutturalmente ricopriva un ruolo analogo, di spettatore partecipante, la necessità di dare il maggior risalto possibile a questa scena, aumentando considerevolmente il numero dei suoi personaggi.

L'epilogo del processo inquisitoriale era costituito non di rado dal rogo dei condannati, che, a sua volta, assumeva i connotati di «una sacra rappresentazione»⁽⁴¹⁾.

Pertanto, in uno spettacolo rivolto a un pubblico non ignaro delle procedure inquisitoriali, proprio la scena del processo – trattandosi, inoltre, di un processo a sfondo religioso, com'era il caso del Mistero di sant'Agnese – doveva costituire un momento assai atteso per via del suo forte impatto emotivo. Esso si presentava agli occhi dello spettatore come uno di quegli elementi realistici che Auerbach giudicherà distintivi nell'ambito del teatro medievale di genere religioso:

⁽⁴⁰⁾ *Ibid.*, p. 91.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 92.

L'elemento quotidiano realistico è dunque essenziale nell'arte medievale-cristiana e specialmente nella rappresentazione drammatica cristiana; in completo contrasto con la poesia feudale del romanzo cavalleresco. Questo conduce fuori dalla realtà sociale nella leggenda e nell'avventura, mentre nel teatro cristiano si ha un movimento inverso, dalla lontana leggenda e dalla sua interpretazione figurale alla realtà quotidiana e contemporanea⁽⁴²⁾.

Ebbene proprio in quello che Auerbach definisce «movimento (...) dalla lontana leggenda (...) alla realtà quotidiana e contemporanea» è possibile individuare un'altra peculiarità della ormai lontana leggenda di sant'Agnese che i promotori dello spettacolo trecentesco sicuramente avvertirono come estremamente attuale, per quanto "rovesciata" rispetto alla personalità degli accusati (negativi gli eretici, positiva, ovviamente, sant'Agnese): nella narrazione latina Agnese viene ripetutamente presentata dai suoi accusatori di fede pagana con quei tratti di demonicità che erano attribuiti dall'Inquisizione agli eretici:

Tra i mezzi di salvaguardia dell'ordinamento occorre inserire l'operazione culturale che fissa lo stereotipo della demonicità degli eretici: anteriore all'istituzione degli inquisitori, eppure assai funzionale alla loro azione repressiva. Agli inizi del Duecento si rispolverano antiche armi controversistiche, adeguandole ai nuovi obiettivi polemici: gli eretici divengono «ministri del Diavolo» e a loro sono attribuiti comportamenti oscuramente demoniaci, perversi, minacciosi. Fissando lo stereotipo dell'esistenza di relazioni dirette tra eretici e demoni, si deforma e si sovradimensiona il pericolo eterodosso, giustificando il ricorso alla violenza, talvolta la più

(42) E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, 2 voll., vol. I, p. 174.

cruenta. (...) E la coercizione all'ortodossia passa anche attraverso la creazione e il mantenimento, nella mentalità e nelle coscienze, di immagini paurose degli eretici, tanto paurose da ingenerare e alimentare consenso intorno ai mezzi repressivi talora non meno spaventosi⁽⁴³⁾.

Proprio all'inizio della narrazione latina, allorché Sempronio tenta di carpire il segreto dell'identità dello sposo al quale Agnese si dichiara già unita in matrimonio, si legge: «Tunc extitit quidam ex parasitis eius qui diceret hanc Christianam esse ab infantia, et *magicis artibus ita occupatam* ut dicat Christum sponsum suum esse». Al momento della seconda convocazione di Agnese davanti al tribunale, il prefetto dichiara: «Superstitio Christianorum, de quorum te *magicis artibus* iactas, nisi a te fuerit segregata, non poteris insaniam abiicere pectoris (...)». Ancora, quando Sempronio pone Agnese di fronte all'alternativa di divenire vestale o meretrice, la ammonisce con queste parole: «Et longe erunt a te Christiani, qui te ita *magicis artis* imbuerunt». La narrazione raggiunge uno dei suoi picchi drammatici nel momento in cui il corpo esanime del figlio del prefetto viene rinvenuto all'interno del lupanare da uno dei sodali del giovane, che leva il suo grido di allarme: «Piissimi Romani, succurrite! *Magicis artibus* ista meretrix Praefecti filium interfecit». Diffusa la notizia della morte del figlio del prefetto, il popolo in subbuglio scaglia le sue accuse contro Agnese: «Alii dicebant magam, alii innocentem, alii sacrilegam conclamabant». Al coro si aggiunge la voce del prefetto Sempronio: «Crudelissima omnium feminarum, in filium meum voluisti apodixin⁽⁴⁴⁾ tuae artis

(43) MERLO, *Inquisitori* cit., p. 23.

(44) È curioso osservare che la parola greca *apodixin*, “la prova”, non è stata compresa dall'anonimo autore del Mistero di

magicae demonstrare?». Egli tenta successivamente di convincere Agnese a risuscitare suo figlio dicendole che proprio da ciò si avrà la prova che ella non abbia compiuto il delitto con le arti magiche: «In hoc apparebit quia non magicis artibus ista gessisti». Il figlio del prefetto, al quale è stata restituita la vita, rinnega il paganesimo e si professa pubblicamente cristiano. Ciò causa la sedizione del popolo, un grido si leva all'unisono dalla folla: «Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat!». Infine, quando Agnese viene posta sul rogo e il suo corpo non riceve offesa dalle fiamme, l'evento miracoloso viene nuovamente imputato alla pratica di arti magiche: «Eo magis hoc non virtutibus divinis sed *maleficiis* deputantes, dabant fremitus inter se populi et infinitos clamores ad caelum».

Non è difficile immaginare quale richiamo all'attualità coeva potessero avere questi elementi all'epoca in cui la vicenda di sant'Agnese fu riproposta sulle scene. Nel trecentesco Mistero provenzale Agnese è, agli occhi dei pagani, la *fachuriera* che *sap nigraumacia* (v. 594 e v. 600) e proprio servendosi della negromanzia ha ucciso il figlio del prefetto: «Sapchas qu'il sap nigraumacia / e l'art que parlla de bausia, / es ambe la art sainta a obrat, / per qe li a so coll pesat» (vv. 600-603). Pochi versi più sotto, nel discorso di un romano si legge: «Baron, sapchas qu'ill a obrat / *am lo diable* que li a ajudat» (vv. 616-617). Dopo la risurrezione del figlio del prefetto un romano esclama: «Sapchas qu'il es *demoniada*, per qu'a aquesta gent torbada» (vv. 853-854). Uno dei romani nega, inoltre, che il figlio del prefetto sia veramente risorto, accu-

sant'Agnese che l'ha scambiata per il nome proprio del figlio del prefetto. E proprio con questo nome il personaggio è passato al testo occitanico: *Apodixes*.

sando Agnese di aver indotto nel giovane, con malefici, una morte apparente, per poter poi convincere gli astanti di averlo risuscitato:

Mays iaus diray ques es agut:
 nos nos cresiam ben trastut
 ques aicilh femna mort l'agues.
 Mas sapchas ben c'anc non fon res,
 ans l'avia tan fort adormit
 e de sas malas artz guarnit
 que nos cresiam que fos mortz et aunitz,
 tant era fort per sas artz adormitz.
 (vv. 916-923).

Proprio in questo punto del testo in cui i romani si accaniscono contro Agnese con accuse e minacce, fra le loro imprecazioni giunge improvvisa e inaspettata anche l'accusa, rivolta alla santa, di essere valdese: «Il es *vaudesa*, so mi par, / per que non nos vol mot sonar» (vv. 607-608). L'accusa andrà inquadrata nel contesto della Provenza del quattordicesimo secolo, e cioè nel contesto di una regione che aveva assistito a una notevole diffusione del valdismo. Nella mente di chi ha scritto il Mistero è sorta la necessità di trasferire nella drammaturgia la violenza, anche verbale, con la quale i romani si erano accaniti contro Agnese. Spinto da tale esigenza egli ha scelto un termine che non solo per l'epoca costituiva il massimo dell'ignominia, ma che il pubblico avrebbe senz'altro immediatamente riconosciuto, forse più immediatamente del termine «maga» di fonte latina. Si tratta dunque, a nostro avviso, della traduzione, in termini contemporanei, e non storici, delle accuse di stregoneria contenute nella fonte latina. L'altra ipotesi, per quanto suggestiva, che dall'uso di questo termine si potesse risalire a una qualche relazione del nostro testo con il movimento valdese, dopo un'attenta valutazione,

è risultata del tutto improbabile⁽⁴⁵⁾. Tra le prove che sant'Agnese sarà costretta a subire, suscitando la compassione del pubblico, non vi sarà dunque, nel Mistero, "solo" la condanna al lupanare e il martirio, ma anche l'infamia di essere sottoposta a un processo che ricalcherà quelli contro gli eretici e l'accusa di valdismo.

Nel processo di riattualizzazione del testo dobbiamo comprendere, inoltre, la minaccia di torture in tutto simili a quelle a cui erano sottoposti gli eretici. Pochi versi prima dell'accusa di valdismo, uno dei romani propone di far torturare Agnese:

Ieu cosel que sia tiraçada,
e pueh am fuec gresec cremada
(vv. 598-599)

Nel 1252, dopo insistenti richieste degli inquisitori per favorire la delazione, Innocenzo IV, con la Bolla *Ad extirpanda*, concesse il ricorso alla tortura:

Nei documenti processuali si parla molto raramente di tortura («quaestio», detta anche eufemisticamente: procedura «con diligenza»): infatti, in genere, la confessione estorta con i tormenti veniva considerata spontanea. Ma quando si legge: «su questo il signor inquisitore non è contento», ciò significa che si farà ricorso alla tortura. Si usava la flagellazione, il cavalletto, i tratti di corda, i carboni ardenti, i calzari e la prova dell'acqua⁽⁴⁶⁾.

E proprio alla tortura dei «tratti di corda» allude il romano, invocando tale punizione per Agnese. Osserveremo, infine, che tra le innovazioni più signi-

⁽⁴⁵⁾ Devo molte delle mie informazioni sul movimento valdese alle conversazioni avute con il prof. Carlo Papini, che ringrazio, e al suo fondamentale saggio *Valdo di Lione e i «poveri nello spirito»*. *Il primo secolo del movimento valdese 1170-1270*, Torino 2002.

⁽⁴⁶⁾ PAPINI, *Valdo di Lione* cit., p. 331.

ficative del testo teatrale rispetto alla fonte latina, vi è anche la modalità in cui Agnese viene giustiziata. Difficile non includere nel quadro descritto la vistosa sostituzione della morte per giugolazione narrata nella fonte latina⁽⁴⁷⁾ con una fine ben più congeniale al processo di riattualizzazione del testo: Agnese, l'eretica, accusata dai suoi persecutori pagani di essere valdese, muore esemplarmente sul rogo.

SILVIA DE SANTIS

⁽⁴⁷⁾ «Tunc Aspasius, urbis Romae vicarius, populi seditionem non ferens, *in guttur eius gladium mergi praecipit*» (nostri i corsivi).