

SILVIA DE LAUDE, *Il “monologo drammatico” : sul repertorio dei giullari nel Medioevo*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 5 (2001 - *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*), pp. 41-54.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



IL "MONOLOGO DRAMMATICO". SUL REPERTORIO DEI GIULLARI NEL MEDIOEVO

di Silvia De Laude

Fra le nozioni che circolano negli studi sulla letteratura delle origini senza che sia del tutto chiaro a cosa si riferiscono, è quella di "monologo drammatico", "monologo giullaresco", "monologo giullaresco di tipo drammatico", introdotta in Italia da Vincenzo De Bartholomaeis, che la aveva importata dalla Francia. Ripercorrerò qui brevemente la storia del termine, e darò qualche esempio da cui risulta l'opportunità di conservarlo, con qualche aggiustamento.

1.

Il primo a parlare di "monologo drammatico" è stato alla fine dell'Ottocento Émile Picot, in una serie di articoli apparsi su "Romania". Picot aveva in mente il genere a una sola voce fortunato in Francia soprattutto nel XV secolo, ma era disposto a riconoscerne precedenti nella produzione letteraria di due secoli prima.¹ A Picot, qualche anno più tardi, si era ricollegato Edmond Faral, da tempo interessato alla teatralità latente di testi considerati dagli studiosi che lo avevano preceduto come pacificamente narrativi (era stato il primo, nel 1905, a pubblicare come *pièce* teatrale il *Courtois d'Arras*, inteso fino a quel momento come un *lai*).²

¹ Incidentalmente il termine "monologue dramatique" era comparso già nell'*Histoire du théâtre en France au Moyen Âge*, Paris 1880-1886 (répr. Genève 1968), I, pp. 73-77 (è il tomo su *La Comédie et les Mœurs en France au Moyen Âge*, firmato da A. Petit de Julleville), Per gli articoli di Émile Picot, cfr. "Romania", XVI, 1886, pp. 358-400; XV, 1887, pp. 438-542; XVIII, 1888, pp. 207-75, repr. Genève 1970). Sul "monologo drammatico", insiste, in particolare il primo articolo, dove il termine si trova riferito al "sermon joyeux" (parodia dei sermoni che precedevano i misteri) e a un tipo particolare di testo teatrale: "une scène à un personnage", o "comédie complète placée dans un cadre restreint" (p. 358). "Sermon joyeux" e "monologue" si trovano affiancati (e distinti) già in Petit de Julleville, *La Comédie et les Mœurs*, pp. 73 e 75. Anche altri, fin dall'inizio del secolo, hanno supposto che testi teatrali con più personaggi fossero eseguiti da un solo giullare, pur senza parlare di "monologo drammatico". Così W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, I, Halle 1901, p. 158 e segg. (sull'inglese *The Harrowing of Hell*) e É. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècles*, in "Revue Bourguignonne", XIII, 1903, pp. 3-121 e XIV, 1904, pp. 203-519 (pp. 50-5), repr. Genève 1974.

² E. Faral, *Courtois d'Arras*, "Quatrième mélange d'histoire du moyen âge, Bibliothèque de la Faculté des Lettres", XX, 1905. Per il problema del genere a cui appartiene il testo, cfr. in particolare p. 180.

Nel 1910 escono due lavori in cui Faral raccoglie il risultato di studi cominciati diversi anni prima: uno è la grande e per molti versi insuperata monografia sui giullari; l'altro è una piccola raccolta di 'mimi': testi, cioè, messi in bocca a un solo esecutore che si incarica di impersonare più ruoli differenziandoli attraverso la voce, la mimica, i gesti.

Nella raccolta di mimi, il rinvio al primo articolo di Picot (1886) è esplicito:

Un érudit français, M. É. Picot, à signalé depuis longtemps déjà la vogue qu'eut au XV^e siècle une forme d'art curieuse, qu'il a appelée le monologue dramatique. Un monologue dramatique est une sorte de pièce de théâtre, pourvue d'une action, mais conçue sur un plan restreint, et ne comprenant qu'une scène à un seul personnage. Toutefois, il arriva que "pour introduire quelque variété dans les monologues, les joueurs de farces imaginèrent des monologues à deux personnages, dans lesquels les interruptions d'un second acteur formaient les éléments du comique, ou des dialogues à un seul personnage dans lesquels le même acteur se répondait à lui même en changeant sa voix et son visage". Si bien qu'il existe des monologues simples, et si on peut dire, des monologues dialogués, dont M. Picot a dressé un savant catalogue.³

Faral ricorda Verconus, "à la fois auteur et acteur", che dal prologo di una sua operetta si vanta di poter interpretare più ruoli: sarà lui, nell'operetta in questione (*Le bien et le mal dit des fames*), l'avvocato ostile alle donne, l'avvocato che le difende e il giudice incaricato di emettere la sentenza.⁴

Insieme ai testi raccolti da Picot, il prologo di Verconus lascia supporre secondo Faral l'esistenza di un genere letterario che si colloca a metà strada fra il racconto e il dramma:

un genre littéraire très particulier, qui prend place entre le genre narratif et le genre proprement dramatique, participant à la fois de l'un et de l'autre, mais au total, vraiment indépendant, vraiment original.⁵

Ma quando è nato il genere? E quando ha avuto più fortuna? Il seguito del discorso apre la strada al riconoscimento di un filone intermedio fra teatro e dramma, documentato già nel XIII secolo, e forse anche prima:

Plusieurs textes du XIII^e siècle, en effet, et mêmes de plus anciens, semblent bien attester déjà alors l'existence d'une habileté dramatique très semblable à celle de Verconus.⁶

³ E. Faral, *Mimes français du XIII^e siècle (Textes, notices et glossaire)*, Paris 1910 (repr. Genève 1973), pp. VIII-IX.

⁴ Faral, *Mimes français*, pp. IX-X.

⁵ Faral, *Mimes français*, XI.

⁶ Faral, *Mimes français*, p. XII. Alcuni testi del XIII secolo erano citati come precedenti del genere in voga nel XV secolo già da É. Picot in "Romania"

Un mimo che si chiamava Vitalis, vissuto secondo i critici "entre le IX et le XIII siècle", scrive un autoepitaffio nel quale ricorda la sua abilità di interpretare ruoli diversi simultaneamente: "Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum | Ut plures uno crederes ore loqui".⁷ Goffredo di Vinsauf spiega nella *Poetria Nova* che per leggere un testo bisogna saper fingere tante voci (v. 2024 e sgg.), e nell'*argumentum* del *Babio* è la raccomandazione di impiegare più attori per eseguire la commedia: una raccomandazione dalla quale si evince che non sempre succedeva così, e che un solo attore poteva rivestire una molteplicità di ruoli.⁸

Il genere del quale Picot documenta la fortuna quattrocentesca, quindi, ha precedenti che risalgono ad almeno due secoli prima, se sembrano concepiti per una voce sola, secondo la ricostruzione di Faral, già la *Passion d'Autun* e il *Courtots d'Arras*, oltre a 'mimi' come l'*Enfant et l'Aveugle*, il *Privilège aux Bretons*, la *Paix aux Anglais*, il *Deux bordeurs ribauds* e il *Dit de l'Herberie* di Rutebeuf – testi diversi fra di loro, ma accomunati dalla presenza di versi narrativi intercalati al dialogo, e passibili di essere eseguiti da un unico interprete, senza un vero allestimento scenico.⁹

Son objet [oggetto del genere] est l'imitation de la réalité par le geste et par la voix, sans recours aux procédés d'une mise en scène complète et régulière.

In una prospettiva più ampia, sempre nel 1910, il libro sui giullari riconosce che "la littérature du moyen âge considérée dans son ensemble présente un caractère mimique très accusé", col risultato che anche opere destinate ad essere lette risultano pensate in funzione di una *performance*, o una pur rudimentale messa in scena.¹⁰ La teatralità, insomma, è implicita e generalizzata,

⁷ Faral, *Mimes français*, pp. XII-XIII. Per l'epitaffio di Vitalis, cfr. G. Gougenheim, *Le Mime Vitalis in Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris 1950, pp. 29-33.

⁸ Faral, *Mimes français*, pp. XIII-XIV.

⁹ Faral, *Mimes français*, pp. XIV-XV. Sull'alternanza di dialoghi e racconto, e il modo in cui finora la si è intesa, cfr. S. De Laude, "Non sarà forse un mimo?". *Teatro e racconto in alcuni testi del Medioevo francese*, in "Moderna", III, 1, in corso di stampa. E' da notare che per il *Courtots d'Arras* Faral corregge il tiro rispetto alla sua prima edizione, che aveva presentato il testo come normale dramma "par personnages" (cfr. qui più sopra la n. 2). Per la *Passion d'Autun*, tiene conto di un suggerimento di E. Roy, che senza parlare di "monologo drammatico" aveva inteso la *Passion* come un "poème des jongleurs". Cfr. E. Roy, *Le Mystère de la Passion*, e G. Frank, introduzione a *La Passion d'Autun*, Paris 1934, pp. 14-5. Grace Frank, che della *Passion* avrebbe pubblicato un'edizione nel 1934, discute la pista aperta da Roy già in un articolo uscito in "Publications of the Modern Language Association of America", XXXV, 1920, p. 466 n. 5.

¹⁰ E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris 1910, p. 234. Poco più avanti si parla di un "art de la lecture mimée", alla quale l'espressione letteraria doveva adeguarsi.

ma esistono opere che perseguono l'intersezione fra teatro e dramma con particolare determinazione. Un vero genere, "vraiment indépendant, vraiment original", che sotto la spinta di una tecnica teatrale sempre più consapevole dei suoi mezzi produce un filone di testi monologici, interpretati da un solo giullare che differenzia i personaggi in azione attraverso la mimica, i gesti, la modulazione della voce, e magari con l'ausilio di immagini (tavole dipinte? sagome simili a marionette?).

Fra i caratteri distintivi del genere, è riconosciuta la presenza di versi narrativi intercalati al dialogo: versi che fanno escludere per i testi in cui occorrono "l'hypothèse d'une représentation régulière", e che si spiegano ipotizzando un interprete unico alle prese con tutte le voci. Potrebbe sì trovarsi in scena, insieme agli attori, un 'lettore' o "meneur de jeu", con l'incarico di pronunciare le parti del testo non dialogate. Una figura di questo genere, però, non sembra convenire a una pièce come il *Courtois d'Arras*, che intreccia inestricabilmente versi e battute di dialogo:

J'ai insisté, après d'autres, dans une édition nouvelle, sur le caractère dramatique de ce morceau de 700 vers environ, où un classement aussi rigoureux que possible des manuscrits montre que 8 vers seulement sont narratifs, tandis que les autres font partie du dialogue. Mais il ne suffisait pas dire que l'oeuvre était de l'espèce dramatique: il fallait encore déterminer de quelle façon elle pouvait être exécutée. C'est sur ce point que j'ai fait les plus grandes réserves, tout en laissant paraître ma préférence pour l'idée d'une représentation "par personnages". Je ne suis pas si sûr aujourd'hui que cette préférence soit justifiée. S'il me paraît toujours que l'élément narratif du *Courtois* soit peu important et ne l'empêche pas d'avoir tout l'air d'une composition destinée au théâtre, je crois cependant qu'il faut en tenir compte. Il est très réduit dans la version originale, telle qu'on peut la reconstituer; mais il n'en reste pas moins qu'il y existe, fortement lié au reste par la rime, et, d'autre part, il faut expliquer comment il a pu se développer ensuite dans les autres versions: les copistes ont-ils maladroitement ramené le dialogue au récit parce qu'ils se sont mépris sur le caractère de l'oeuvre? ou bien ont-ils cru pouvoir introduire ici et là un bref commentaire sans cependant rendre impossible la représentation? La seconde de ces hypothèses paraît la plus vraisemblable si l'on songe que l'une des quatre copies, et précisément celle qui est la plus narrative, a probablement été faite par un jongleur, c'est-à-dire par un homme qui savait à quoi s'en tenir sur l'usage de la pièce qu'il copiait. Il est alors peu vraisemblable qu'on soit en présence d'un drame à proprement parler. Il ne saurait être question, étant donné qu'ils sont étroitement unis aux autres, d'attribuer les vers narratifs à un meneur du jeu. Et, à défaut de cette explication, quelle autre concevoir? On en vient à l'idée de ces "monologues dialogués" dont nous avons parlé et où il est naturel que le style soit semé de quelques indications utiles, exigées par la difficulté pour un acteur unique de rendre intelligibles aux spectateurs toutes les circonstances du drame.¹¹

¹¹ Faral, *Les Jongleurs*, pp. 242-3.

Lo stesso Faral, più tardi, avrebbe precisato alcune di queste idee pubblicando per la seconda volta l'anonimo rifacimento della parabola del Figliol Prodigo, che con i suoi pochi versi narrativi, può esser messo in scena da una normale compagnia di attori, ma anche da uno solo, forse con l'aiuto di "images où l'on voyait représentées les scènes dont *il débitait* le texte":

Les jongleurs, qui cultivaient l'art mimique, exécutaient fréquemment des oeuvres de cette sorte, où un récitant unique tenait à la fois les rôles de plusieurs personnages. Ils s'aidaient tantôt des marionnettes, tantôt d'images où l'on voyait représentées les scènes dont ils débitaient le texte. Parfois aussi, devenus proprement acteurs, ils remplissaient eux-mêmes les différents rôles, usant des gestes, de tons de voix, et, au besoin, de déguisements appropriés. Si *Courtois* a été destiné à une représentation de ce genre, on s'y explique la présence d'éléments narratifs et aussi la rapidité de l'action.¹²

Da questo momento in poi, il termine "monologo drammatico" ("monologue dramatique") e l'idea di un testo teatrale a più personaggi affidato a una voce sola si impongono come materia di discussione per tutti gli studiosi che si sono interessati, a diverso titolo, del *Courtois d'Arras*. Termine e idea, d'altra parte, sono presto estesi anche a testi che Faral non aveva considerato, come il *Miracle Theophile* e il *chanteable* di *Aucassin et Nicolette*, entrambi pubblicati nella collana dei "Classiques Français du Moyen Age" una decina d'anni dopo l'uscita del libro di Faral, rispettivamente da Grace Frank e Mario Roques.

Si sa che il *Miracle Theophile*, composto da Rutebeuf fra il 1258 e il 1277, è conservato per intero da un unico testimone (Bibliothèque Nationale, fr. 837, già 7218), che contiene altre opere dello scrittore ed è stato realizzato nell'Île de France alla fine del XIII secolo. La *pièce*, anche se qualcuno lo ha messo in dubbio, sembra composta per essere rappresentata (forse all'interno di un convento, con i membri della comunità religiosa che fanno da attori).¹³ Un sicuro indizio di teatralità è il *Te deum* del finale, oltre al modo in cui si incatenano le rime. Il testo, però, è occupato per oltre un terzo da lunghi monologhi del protagonista, e non prevede mai più di due personaggi che dialogano fra di loro. Le didascalie sono redatte in francese, e non si limitano a indicare chi parla. Una, per esempio, dice di Teofilo che rinnegare Dio gli sembra una cosa enorme (prima del v. 101); un'altra che il diavolo gli fa paura (prima del v. 230) e una terza che il protagonista si pente delle sue azioni (prima del v. 384). Segno che il testo poteva prestarsi

¹² E. Faral, introduzione a *Courtois d'Arras*, Paris 1922², p. IV.

¹³ Cfr. J. Reed, *Le "Miracle de Théophile" de Rutebeuf*, in "Bulletin des jeunes Romanistes", XI-XII, 1965, pp. 34-5.

a un'esecuzione monologica? La Frank, con prudenza, lo suggerisce, ipotizzando per il *Miracle* la possibilità di essere rappresentato in modo non molto diverso dal *Dit de l'herberie* dello stesso Rutebeuf.¹⁴ Potrebbe essere il giullare che fa la parte di tutti a pronunciare, oltre al resto, raccordi di questo tipo fra una battuta e l'altra:¹⁵

Or se depart Theophiles de Salatin et si pense que trop a grant chose en
Dieu renoier et dist: [p. 5]

Ici va Theophiles au deable, si a trop grant paor; et li deables li dist: [p. 9]

Ici se repent Theophiles et vient a une chapele de Nostre Dame et dist: [p. 17]

Anche Roques, dichiarando il suo debito con Faral, propone per il testo incantevole che un po' oscuramente definisce se stesso *chantefable* una soluzione intermedia fra quelle di chi lo ha voluto leggere decisamente come dramma, e chi decisamente come racconto. Il *chantefable*, nel quale si alternano dialoghi e monologhi, prosa e canzoni, potrebbe essere qualcosa di diverso sia da un "récit, plus ou moins animé par les inflexions de voix variées et par la mimique du lecteur ou du diseur", sia da un vero pezzo di teatro (un dramma "à plusieurs rôles, de façon à donner, ce qui est l'essentiel du drame, l'illusion des personnages"):

Aucassin et Nicolette serait un "mime", c'est-à-dire une composition dramatique dont "l'objet est l'imitation de la réalité par le geste et par le voix, sans recours aux procédés d'une mise en scène complète et régulière" et sans l'emploi de plusieurs acteurs.¹⁶

¹⁴ Cfr. G. Frank, introduzione a Rutebeuf, *Le miracle de Theophile*, Paris 1949² (1^a ed. 1922), pp. X-XI. In questo caso, la pensa in un altro modo Faral, che considera le brevi didascalie in prosa del *Theophile* come indicazioni di servizio, rivolte alla compagnia che doveva mettere in scena il miracolo: "Tous les poèmes dialogués du moyen âge, en latin ou en français, ne sont pas à prendre pour des drames à proprement parler. Certains n'étaient que des pièces à lire, d'autres n'étaient que des mimes, débités et joués par un seul et même récitant, qui variait sa voix, ses gestes et ses expressions de physionomie selon que la parole passait à l'un ou à l'autre des interlocuteurs. Mais il ne semble pas douteux que dans le *Miracle de Théophile* les rôles aient été distribués entre plusieurs acteurs. [...] Le texte du poème est accompagné d'une vingtaine d'indications en prose, placées en tête de certaines scènes, et concernant le rôle des personnages. On en trouve quelques-unes du même genre dans *Courtois d'Arras*, poème dialogué à plusieurs personnages; mais elles y sont versifiées, parfois incorporées au texte, et il en faut conclure qu'elles s'adressaient au public devant lequel un mime débitait la pièce: elles avaient pour but de suppléer aux insuffisances de la mise en scène. Il en va autrement dans le *Miracle de Théophile*, où il est bien difficile d'imaginer qu'elles aient été destinées au public plutôt qu'à des acteurs. [...]" (cfr. Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, a cura di E. Faral et J. Bastin, Paris 1960, II, pp. 170-71). Un bilancio della questione è nella recente edizione del *Theophile* a cura di A. D'Agostino, Alessandria 2001, in part. alle pp. 22-27.

¹⁵ Li cito dall'edizione di G. Frank, cit., ma in quella di D'Agostino compaiono pressoché identici, con minime varianti grafiche e di punteggiatura.

¹⁶ M. Roques, introduzione a *Aucassin et Nicolette*, Paris 1929², p. V. Secondo Roques, l'idea è

Non è da escludere, precisa Roques, che il testo venisse eseguito da una compagnia di attori, o magari da attori e musicisti insieme, "mais rien de cela est nécessaire":

un seul acteur peut suffire à l'exécution complète; it il n'y a aucun argument à tirer pour le nombre des acteurs de l'indication qui précède les morceaux en prose, *or dient et content et fabloient*: le pluriel a ici un valeur d'indéfini, comme le réfléché dans l'indication *Or se cante* des laisses chantées.¹⁷

Sempre in ambito francese, poco più tardi, l'idea di un'esecuzione monologica è presa in considerazione per altri testi anomali, che intercalano alle battute messe in bocca ai singoli personaggi versi narrativi, producendo ibridi sospesi fra il racconto e il dramma. Si presentano così, oltre al *Courtois d'Arras*, la *Resurrection* anglonormanna e la *Passion d'Autun*, e la possibilità che a metterli in scena fosse un solo giullare è stata presa in considerazione per entrambe.

Il frammento della *Resurrection* era stato inteso da Émile Roy e Edmond Faral come esempio di testo drammatico *sui generis*, che richiedeva verosimilmente l'intervento di un 'lettore' con l'incarico di pronunciare i versi narrativi intercalati al dialogo. La possibilità di una esecuzione in forma di "monologue dramatique récité par un jongleur, comme c'était peut-être le cas pour *Aucassin et Nicolette*", è suggerita da Jean Gray Wright, che nel 1931, al momento di preparare una nuova edizione del testo per la collana dei "Classiques Français du Moyen Age", conosceva ancora un solo testimone del frammento, e anche per questo, non potendo verificare come alcune anomalie della *pièce* siano presenti in entrambi i manoscritti (non l'uno copia dell'altro), propendeva a riconoscere nella *pièce* un dramma adattato in un secondo tempo alla lettura; senza escludere, però, che i versi narrativi fossero coinvolti nella rappresentazione, e affidati a un interprete che da solo recitasse tutte le parti, magari con l'aiuto di immagini, oltre che della mimica e della voce:

Au lieu d'être une véritable pièce de théâtre, il est aussi possible que notre *Résurrection* ait été un monologue dramatique récité par un jongleur, comme c'était peut-être le cas pour *Aucassin et Nicolette*. [...] Avec peut-être l'aide d'un tableau, du changement de voix et des gestes, le jongleur représenterait aux auditeurs toutes les scènes de la *Résurrection*.¹⁸

anticipata da S. Aschner Zu "Aucassin et Nicolette", in "Zeitschrift für romanische Philologie", XXXV, 1911, pp. 741-3. Alle pp. IV-VI, cfr. la ripresa e la discussione dei testi segnalati da Faral, tra cui il prologo di Verconus.

¹⁷ Roques, introduzione a *Aucassin et Nicolette*, p. VI.

¹⁸ J.G. Wright, introduzione a *La Résurrection du Sauveur, fragment du jeu*, Paris 1931, pp. V-VII.

Quanto alla *Passion d'Autun*, che nella versione copiata da Philippe Biard (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 4085) comprende 230 versi narrativi su poco più di duemila, l'ipotesi di una rappresentazione in forma di monologo, già suggerita da Faral, è ammessa pur con qualche esitazione da Grace Frank. La studiosa considera più probabile che il testo del manoscritto fr. 4805 sia il risultato dell'adattamento alla lettura di un'opera nata come dramma: con l'aggiunta, quindi, di raccordi narrativi in grado di surrogare informazioni veicolate dal linguaggio propriamente scenico. Non le sembra impossibile, però, che il cambiamento di destinazione sia di un'altra natura. Biard potrebbe aver modificato il dramma originario per poterlo mettere in scena lui stesso, o adeguarlo al repertorio di un interprete unico:

[...] il faut admettre qu'un jongleur expérimenté eût pu réciter notre poème [...] et qu'il n'est pas impossible que Biard ou son prédécesseur ait pensé à une récitation dramatique en ajoutant les vers narratifs au drame primitif.¹⁹

2

Quando Grace Frank pubblica la sua edizione della *Passion d'Autun*, di «monologo drammatico» si era cominciato a parlare da una decina d'anni anche in Italia, ad opera soprattutto di Vincenzo De Bartholomaeis. La prima edizione delle *Origini della poesia drammatica italiana* è del 1924, aumentata e corretta trent'anni più tardi (nel 1952). De Bartholomaeis parte da Faral, e soprattutto dal libro dei giullari, del quale prova a spostare alcune osservazioni al dominio di *sî*.²⁰ Per quanto riguarda il «monologo giullaresco», argomenta, la «critica» ha censito fino a quel momento non molti testi, e tutti francesi. L'etichetta conviene però anche a componimenti italiani, che alternano come i «mimi» di Faral dialogo e narrazione, e sembrano concepiti per una «maniera di recitare [...] durata tanto a lungo quanto è durata la giulleria».²¹

Ho parlato finora di un mimo romanzo: in realtà i testi a' quali fin qui la critica ha riconosciuto tale carattere son pochi: i quattro francesi del secolo XIII: i *Deux Borneors Ribauts*, il *Dit de l'Herberie*, il *Privilège aux Bretons*, la *Paix aux Anglais*, e qualche altro del secolo XV. Nulla in Italia. Eppure, co-

¹⁹ G. Frank, introduzione alla *Passion d'Autun*, 16-7.

²⁰ V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1952² (1^a ed. 1924). Il libro sui giullari è il primo titolo citato nella prima nota (p. 73, n. 1). Più avanti è un riferimento alla raccolta di mimi (Faral, *Mimes français*) e agli articoli di Picot su «Romania» (p. 76 n. 34).

²¹ De Bartholomaeis, *Origini*, p. 76 n. 34.

me ora vedremo, mimi giullareschi, a monologo e a dialogo, furono comuni anche a noi.²²

I "mimi giullareschi" a cui pensa De Bartholomaeis, equivalenti degli ibridi francesi fra teatro e racconto, sarebbero "dicerie" di due tipi:

Alcune consistono in una narrazione a cui s'innesta la parlata di un personaggio ovvero un dialogo; altre, prive di elemento narrativo, consistono nella parlata di un personaggio solo.²³

Nel primo tipo, il giullare recita con la sua voce naturale, "e in nome proprio", una parte narrativa, nella quale si inseriscono dialoghi più o meno estesi fra due o più personaggi, sempre interpretati da lui. Nel secondo tipo, si presenta in pubblico "sotto le spoglie altrui", come personaggio diverso da sé. In entrambi i casi, però, si può parlare di "monologhi":

Comprendiamo tutte [le dicerie italiane dei due tipi] sotto il titolo unico di *Monologhi*, giacché tanto le une quanto le altre escludono la collaborazione di un secondo attore.²⁴

De Bartholomaeis pensa a una recitazione atteggiata, e non esita a riconoscerne sopravvivenze contemporanee, riportando così il racconto di un suo amico:

Un mio amico, che ha ascoltato, ancora decenni addietro, uno degli ultimi recitatori di storie cavalleresche sul molo di Napoli (don Luigi detto di "Fuori la Marina"), mi descrive nel modo seguente la sua maniera di recitare. Don Luigi soleva apparire davanti al suo uditorio, composto di marinai e di scaricatori, nel suo abbigliamento ordinario di povero diavolo. Dietro a lui c'era una sedia bassa, dalla spalliera tagliata. Su questa sedia erano depositi: un elmo (di cartone), un pennacchio bianco, una spada (di legno) detta "la spadancia", un velo da donna, una scimitarra, una parrucca con attaccata una lunga barba. Egli narrava, naturalmente, con l'enfasi del declamatore; ma allorché il personaggio di cui si trattava doveva pronunciare un discorso diretto, eccolo volgersi indietro, truccarsi rapidamente, mettersi l'elmo se il personaggio era un eroe cristiano, la parrucca e la barba se era un saraceno, il velo se era una donna. La "spadancia" era il brando cristiano, la scimitarra il saraceno; il pennacchio bianco, issato sull'elmo, simulava quello di Guerin Meschino. Così trasfigurato, don Luigi si convertiva in attore e suscitava l'entusiasmo del pubblico. Terminata la parlata del personaggio, riprendeva il suo aspetto e la sua voce naturale.

I testi da far risalire a questa categoria semidrammatica ("dicerie italiane comportanti la recitazione mimica, cioè la recitazione declamata e a un tempo

²² De Bartholomaeis, *Origini*, pp. 28-9.

²³ De Bartholomaeis, *Origini*, p. 29.

²⁴ De Bartholomaeis, *Origini*, p. 30.

atteggiata”) sarebbero il *Ritmo Cassinese*, il *Lamento della Sposa Padovana*, la canzone di Castra Fiorentino, la *Zerbitana*, i contrasti genovesi tra *Yeme ed Estate* e *Venardì e Carleval*, il *Cantare dei Cantari* e il *Serventese del Maestro di tutte l'Arti*: testi, quindi, sacri e profani, che quasi sempre alternano racconto e discorso diretto (era il giullare, durante la “recitazione”, a “passare subitamente dalla narrazione all'azione”).

Nel *Lamento della Sposa Padovana*, per esempio, è fatta notare la combinazione di due parti: una monologica (o dialogica), con la donna che parla rivolta a una “donna Frixia” alla quale espone la sua idea di fedeltà, e una in cui lo stesso giullare (o giullaressa), prima atteggiato scenicamente, torna al ruolo di narratore:

Immaginate [...] un giullare che appaia improvvisamente davanti al suo uditorio, truccato o magari abbigliato donnescamente, e che, imitando la voce e il gesto di una donna offesa, si volga verso una immaginaria contradditrice, prendendola ad apostrofare senza complimenti: *Responder voi a donna Frixia*; immaginate che colui, dopo aver rappresentato questa parte, riassuma il suo aspetto naturale e prosegua narrando: immaginate, dico, un tal modo giullaresco di produrre il componimento, e vi troverete di aver spiegato, io credo, l'enigma del famoso documento Papafava.²⁵

Qualcosa del genere, in forma più semplice, è riconosciuto nei due contrasti genovesi, che affiancano al dialogo una sezione narrativa inspiegabile se non si postula un solo interprete incaricato di pronunciare i discorsi messi in bocca ai personaggi (l'Estate, l'Inverno, la Quaresima, il Carnevale) e il racconto che fa da raccordo. Se il contrasto di Cielo d'Alcamo è da intendere, secondo De Bartholomaeis, come una specie di “dramma regolare”, con “dialogo” [...] “libero”, nelle *Rime genovesi* il dialogo è “subordinato o collegato a una narrazione”, e perciò concepito per un altro genere di esecuzione: “le parti dialogate si alternano con brevi tratti narrativi, e mostrano, per questo, come la recitazione fosse affidata a un solo giullare.”²⁶

Una voce atteggiata, la mimica, qualche attrezzo scenico. Molti testi medievali italiani, nella ricostruzione di De Bartholomaeis, risultano più chiari nelle loro intenzioni e nella loro stessa struttura se li si pensa eseguiti così, come spettacoli messi in piedi alla buona. Quasi approssimazioni di teatro (la “pièce [...] conçue sur un plan restreint” di Faral), alle quali il “carattere oggettivo dei componimenti” e il “modo di atteggiarli” conferiscono un “semplice colorito drammatico”: “Roba, come oggi si direbbe, da trasformisti e da

²⁵ De Bartholomaeis, *Origini*, p.32. Su questa linea cfr. più tardi almeno G. Lazzeri, *Il lamento della sposa padovana*, Milano 1940.

²⁶ De Bartholomaeis, *Origini*, p. 35.

macchietti: non può esigersi di più da un genere di componimento la cui esibizione era affidata a una sola persona".²⁷

Le pagine di De Bartholomaeis andrebbero rilette con attenzione, per i molti spunti che gli studiosi successivi, anche fra quelli che più esplicitamente si rifanno alle *Origini*, hanno lasciato cadere. Per quanto riguarda il "monologo giullaresco", però, il libro sui primi passi della poesia drammatica italiana fa presto sentire la loro influenza. Già nel 1938, Mario Apollonio parla nella sua *Storia del teatro italiano* di "recitazione mimica", di "monologhi", e di "mimi giullareschi" enfatizzando il ruolo della produzione drammatica per una voce sola. La "tecnica giullaresca", sostiene, "si riconosce nell'inserire il dialogo entro un sermone, il che equivale a interrompere un'esposizione o una narrazione per trasferire il fatto nel campo della realtà visibile e udibile."²⁸ Anche Apollonio, come già De Bartholomaeis, insiste sul legame fra il monologo giullaresco e il "contrasto" o "dialogo" eseguito da più giullari. Sia il monologo che il contrasto sono da intendere come veri pezzi di teatro e si prestano ad essere accompagnati da una vera azione coreografica, configurandosi come 'libretti' per piccole danze.²⁹

Antonio Viscardi, dal canto suo, si rifà nel paragrafo sulla letteratura giullaresca delle sue *Origini* alle "mirabili indagini" di De Bartholomaeis: accoglie senza esitazioni l'idea di monologhi che, pur avendo un andamento narrativo, introducono discorsi diretti proferiti da qualche personaggio, con un'alternanza fra racconto e azione gestita dall'interprete attraverso la mimica quando il racconto si interrompe, per far spazio a battute messe in bocca a qualche personaggio, "il giullare passa dalla declamazione all'azione e abbozza una vera scena teatrale".³⁰

Non seguo qui nei dettagli la diffusione di un termine e di un'idea che negli anni Trenta si possono considerare acquisiti negli studi sulla nostra letteratura medievale. Mi interessa però far notare la diffidenza di Contini, che nei *Poeti del Duecento*, certo non per caso, parla di "monologo giullaresco" solo nel 'cappello' al *Frammento Papafava*, e per presentare l'appello fatto ad esso da De Bartholomaeis come una "scappatoia":

²⁷ De Bartholomaeis, *Origini*, p. 36.

²⁸ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze 1939, p. 84. E' sviluppata così un'osservazione di De Bartholomaeis, che ha a sua volta alle spalle, come si è visto, Faral.

²⁹ De Bartholomaeis, *Origini*, pp. 43-72; Apollonio, *Storia*, cfr. anche A. Viscardi, *Le Origini*, Milano 1966⁴ (1a ed. 1939), p. 652, e cfr. *infra*.

³⁰ Viscardi, *Origini*, p. 650. Poco dopo, risulta con chiarezza che l'alternanza fra dialogo e narrazione è considerata indizio di probabili esecuzioni a una voce sola. Della *Diceria delle due comari*, già citata da De Bartholomaeis, è detto che "il dialogo è intercalato alla narrazione; si tratta dunque di un monologo giullaresco" (p. 651).

Che il passo abbia senso compiuto, è stato bensì asserito dal De Bartholomaeis (seguito dall'Apollonio e dal Lazzeri), ma per dar conto dell'entrata *in medias res* e della continua necessità d'integrazione ideale egli doveva ricorrere alla soluzione, o piuttosto scappatoia, del monologo drammatico.³¹

La nozione di "monologo giullaresco", sembra ritenere Contini, porta di per sé poco lontano: nel caso delle "dicerie" su cui aveva attirato l'attenzione De Bartholomaeis, ma anche nel caso di testi francesi come il *Courtois d'Arras* e il frammento della Resurrezione, se nel 'cappello' al *Courtois* dell'antologia del teatro religioso fuori d'Italia, pubblicata già nel 1949, lo stesso Contini aveva scritto:

Dramma, si è detto; ma il manoscritto più importante lo chiama *lai*, e il fatto che alcune didascalie narrative (scene II e IV) siano parte integrante del testo poetico potrebbe indicare trattarsi, come ammette anche il Faral, d'un monologo giullaresco di tipo drammatico. (Un'analoga circostanza nell'antichissimo dramma della Resurrezione ha dato luogo a infinite discussioni e a una gran varietà di soluzioni).³²

C'è da chiedersi, a questo punto, se questa diffidenza abbia delle ragioni, e se queste ragioni siano tali da sconsigliare l'impiego del termine e dell'idea.

3.

Qualche dubbio sulla legittimità dell'etichetta, almeno nell'accezione in cui la si è comunemente intesa, viene già pensando agli esempi italiani. Si è detto del contrasto di Cielo d'Alcamo. Che si presti a un'"utilizzo" [...] in sede teatrale" è vero, ma questo significa necessariamente che sia "un mimo destinato alla recitazione"?³³ non potrebbe avere, oltre a questa, altre destinazioni? E ancora: un mimo come quello dei *Deux bordeurs ribauds*, che si compone di vanti messi in bocca a due giullari, si è sempre ritenuto "composizione scritta probabilmente da un unico autore, ma messa in scena da due attori".³⁴ Chi ci dice che sia così? E non potrebbe uno stesso testo essere eseguito, a seconda delle circostanze, da un solo giullare o da due, o magari essere copiato semplicemente per renderlo disponibile alla lettura?

³¹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, I, p. 804. Per il riferimento a Lazzeri, cfr. qui più sopra la n. 25.

³² *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia, raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, a cura di Gianfranco Contini, Milano 1949, p. 139.

³³ Le espressioni che cito fra virgolette sono in E. Pasquini, *La poesia popolare e giullaresca*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Carlo Muscetta, I/2, *Il Duecento dalle origini a Dante*, Bari 1970, pp. 115-61 (p. 119).

³⁴ Così De Bartholomaeis, *Origini*, p. 36.

Da quanto si è detto fin qui risulta chiaramente, credo, come di nessun testo si possa affermare con certezza che sia stato concepito per essere messo in scena da un solo giullare monologante. Sono diversi, invece, i testi che possono essere stati messi in scena sia così (in forma di monologo), sia in altri modi (con più attori, o magari con un gruppo di attori e un 'lettore' incaricato di recitare passaggi narrativi di raccordo, alternati al dialogo; o con un 'lettore' che recita tutto il componimento, mimato contemporaneamente, sulla scena, da un gruppo di attori).³⁵

Circostanze diverse potevano suggerire diverse modalità di esecuzione. Erano disponibili attori capaci di imparare a memoria testi lunghi e a volte complicati? C'era qualcuno che potesse sostenere il ruolo di 'lettore'? Ci si poteva permettere un apparato scenico come quello previsto per alcune *pièces* dai loro autori? Sappiamo che allestire uno spettacolo comportava, per i giullari, una specie di investimento. Se non si pensava di guadagnare abbastanza, potevano convenire spettacoli in economia, recitati da uno solo, magari rimaneggiando testi per i quali l'autore aveva previsto una messa in scena regolare. Poteva anche succedere che una compagnia fosse fatta di un numero di attori inferiore a quello dei personaggi in scena, e che qualcuno interpretasse più ruoli (come capita, a volte, ancora adesso nei nostri teatri).³⁶

In alcuni dei testi ricordati più sopra, sembra proprio che sia successo così. Si è detto della *Passion d'Autun*, che il manoscritto copiato nel XV secolo da Philippe Biard conserva in una forma ibrida fra teatro e racconto, con un gran numero di passaggi narrativi intercalati alle battute di dialogo. Biard era uno studente, immatricolato ad Arras nel 1470-71. Il manoscritto di suo pugno che ospita fra l'altro la Passione ha l'aria di essere stato messo insieme dall'"écolatre" ad uso personale, ed è possibile che sia stato lui a riarrangiare per voce sola un dramma originariamente 'regolare', a più personaggi. Il risultato dell'operazione di Biard sarebbe un pezzo che si presta ad essere eseguito da uno solo o da una compagnia ristretta di attori (magari lo stesso Biard con qualche amico o compagno di studio).³⁷

Anche il *Courtois d'Arras*, secondo qualcuno, potrebbe essere conservato da quattro manoscritti superstiti in una forma rimaneggiata: da testo concepito

³⁵ Su tutto questo, De Laude, "Non sarà forse un mimo?".

³⁶ Una testimonianza di come gli stessi autori di testi drammatici contemplassero la possibilità di esecuzioni diverse, a seconda delle circostanze e della compagnia alle prese con la messa in scena, si ricava fra l'altro dalla didascalia iniziale del *ludus* di Ilario su san Nicola, dove si parla di "duodecim apostolorum, vel .VI. ad minus" e "quatuor vel sex latronum" (cfr. O. Jodogne, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, in "Cahiers de civilisation médiévale", VIII, 1965, pp. 1-24 e 179-89 (p. 5).

³⁷ Cfr. l'introduzione di G. Frank a *La Passion d'Autun*, p. 17.

to per una rappresentazione regolare, a quasi-*fabliau* passibile di essere recitato da uno solo, oltre che letto individualmente: si spiegherebbe così che nei quattro testimoni il testo non contenga alcuna indicazione scenica, neanche il nome dei personaggi, e che non sia in alcun modo segnalato graficamente il dialogo.³⁸

Quanto a *Aucassin et Nicolette*, i personaggi che risultano in scena sono a volte numerosi, ma quelli impegnati nel dialogo sempre solo due. Il *chante-fable* si presta ad una rappresentazione in piccolo, senza una vera compagnia di attori, anche se questo non autorizza ad escludere sempre e comunque l'ipotesi di un allestimento regolare, con primi attori, comparse, musiche e danzatori.³⁹

Si può dire, insomma, che il "monologo giullaresco di tipo drammatico" sia una modalità di esecuzione più che un genere vero e proprio. Alcuni testi sembrano pensati per essere eseguiti a una sola voce. Altri, in diverse circostanze, sono stati verosimilmente eseguiti in questo modo, previo un riarrangiamento (come è avvenuto, forse nel caso della *Passione di Autun*) o anche lasciando al giullare il compito di surrogare – attraverso la mimica, i gesti, la modulazione della voce – le informazioni mancanti quando a pronunciare le battute dei personaggi fosse una voce sola.

E' un'altra prova della mobilità di un repertorio come quello giullaresco, del quale facevano parte testi di varia natura. Poemi epici ma anche vite di santi, mimi, poemetti e anche *fabliaux*: gli stessi, a volte, conservati da manoscritti chiaramente destinati a quella che De Bartholomaeis definiva "lettura camerale". I testi che i giullari avevano in repertorio, e utilizzavano nei loro spettacoli, non sono necessariamente composti per la scena, e non hanno per autori solo personaggi che esercitavano il loro stesso mestiere. In qualche caso, si tratta di componimenti adattati alla scena per l'iniziativa di singoli, che per un motivo o per l'altro li hanno trovati adatti alle loro corde, alle circostanze in cui prevedevano di esibirsi, ai committenti o al pubblico delle loro esibizioni.

³⁸ E' un argomento avanzato da M. Rousse, *Propositions sur le théâtre profane avant la farce*, in "Tréteaux", n. 1, maggio 1978, pp. 4-18, e accolto da J. Dufournet nella introduzione alla sua edizione del testo, Paris 1989 pp. 7-8.

³⁹ L'osservazione è già di Mario Roques, introduzione a *Aucassin et Nicolette*, pp. V-VI.