

Forme di violenza “sospesa” nelle sacre rappresentazioni fiorentine

Gianluca Ruggeri Ferraris

Le modalità con cui il tema della violenza si manifesta nella sacra rappresentazione si leggono in dipendenza dalla specifica morfologia di tale genere drammatico e del suo contesto socioculturale¹. Un simile inquadramento di lettura si rende ancor più necessario qualora si consideri che tutto il teatro è un «oggetto ermeneutico che, in quanto “evento”, è per sua natura “effimero”»², e perciò ancor più problematico nell’opposizione fra testo e rappresentazione³ in un momento storico, come quello a cavallo fra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento, ove si assiste a una progressiva fissazione della dimensione orale sulla pagina scritta e stampata. Nel considerare le forme di violenza raffigurate nelle sacre rappresentazioni, l’analisi deve insomma tener conto della tipologia specifica del genere, e delle ineludibili divergenze che esistono fra una lettura fissata dallo schema meccanico dell’ottava rima e una realtà scenica ricostruibile talvolta solo per congetture.

- 1** Cfr. PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, in *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 195-225; EAD., *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell’Europa del Quattrocento*, XVI Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Roma, 17-20 giugno 1992, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1993, pp. 67-99.
- 2** EAD., *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in «Teatro e Storia», 1, 1984, pp. 293-316: 304.
- 3** Cfr. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, 3 voll., I, pp. 11-12.

Benché la documentazione visiva coeva alla sacra rappresentazione si delinei spesso secondo una struttura affine ai principi di figurazione teatrale⁴, tale legame risulta infatti esclusivamente indiretto⁵. È innegabile che i moduli narrativi delle arti figurative e decorative tramandateci presentino di frequente un andamento paratattico, spesso triadico secondo lo stile della narrazione biblica, in parte sovrapponibile alla «isotopie sémantique»⁶ del dramma sacro fiorentino; tuttavia, questa sintassi compositiva non è collegabile che per via ipotetica al referente teatrale, indicando, più che illustrando, una dimensione scenica che non si può dunque che recepire per la sua intrinseca frammentarietà.

Tale assenza o comunque limitatezza dell'enunciazione scenica italiana si protrae sino agli albori della drammaturgia regolare cinquecentesca, e diviene ancora più stridente se confrontata a contesti come quello francese, dove, pur nella loro incerta affidabilità, documenti come lo scenario della *Passion de Valenciennes* o, più contestualmente al tema qui trattato, la miniatura di Fouquet per la scena di tortura della *Sainte Apolline*⁷ suggeriscono una qualche rilevanza dell'impatto visivo nella ricezione della dimensione spettacolare. L'evanescenza della scena italiana precinquecentesca emerge inoltre dalla mancanza di attestazioni documentarie ancor più direttamente legate all'aspetto performativo: in Francia, i repertori di *secretez* propongono infatti soluzioni affatto fantasiose nei momenti di inscenamento di atti di violenza, manifestando una consapevolezza tecnica intimamente unita con una

4 Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, nell'opera collettiva *Storia dell'arte italiana: I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 419-463.

5 Cfr. CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 87-94.

6 SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVIe siècle: une histoire sociale des formes*, Paris, PSN, 2011, p. 94.

7 Cfr. HENRI REY-FLAUD, *Le cercle magique: essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 113-136.

“finzione” intesa sia come contraffazione ottenuta tramite effetti ottici che come immaginazione, portato visivo dell’opera teatrale⁸.

La questione relativa alle modalità di realizzazione spettacolare delle sacre rappresentazioni diviene ancora più rilevante per un ambiente culturale come quello fiorentino, il quale, grazie all’attività di stampatori come Antonio Miscomini e Bartolomeo de’ Libri, si specializza negli ultimi anni del Quattrocento – «sicuramente prima del 1495»⁹ – nell’edizione accompagnata da illustrazioni. In tale veste tipografica, le sacre rappresentazioni, «già attestate da una copiosa circolazione manoscritta»¹⁰, presentano rare indicazioni relative alla pratica scenica del testo teatrale, una pratica di norma segnalata anche nelle *couches textuelles*, ossia nelle didascalie e negli elementi didascalici distribuiti lungo i dialoghi mediante i quali risulta possibile individuare le condizioni strutturanti la *mise en scène*¹¹. Inoltre, il largo successo di tale modello tipografico¹² circoscrive ulteriormente, proprio in funzione di questa stessa larga e “democratica” circolazione¹³, il valore documentario dell’apparato silografico annesso¹⁴. Pur restando pressoché gli unici documenti disponibili, tali illustrazioni risultano da una parte specifiche, se non discriminanti, nella definizione editoriale del genere, stabilendo per esempio la regolare presenza nel frontespizio dell’Angelo annunziatore, personaggio del resto imprescindibile nell’architettura

8 Cfr. ALESSANDRO VITALE-BROVARONE, *Devant et derrière le rideau: mise en scène et secretez dans le cahier d’un regisseur provençal du Moyen Age*, in *Processo in Paradiso e in Inferno; Dramma biblico; Tecnologia dell’allestimento scenico*, Atti del IV Colloquio della Société du Théâtre médiéval, Viterbo, 10-15 luglio 1983, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Marina Maymone, Viterbo, Union printing, 1984, pp. 453-463.

9 PAOLA VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. 300.

10 Ivi, p. 299.

11 Cfr. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, cit., I, pp. 189-190; PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, cit., p. 202; EAD., *Teatro civile*, cit., p. 158.

12 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 298-330.

13 Cfr. ivi, pp. 297-298.

14 CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini*, cit., pp. 103-115.

ra di queste *pièces*¹⁵; dall'altra, «essendo tipologicamente legate al formato librario degli opuscoli destinati a un largo consumo, non sempre presentano caratteristiche assegnabili, con una qualche sicurezza, alle convenzioni sceniche delle rappresentazioni»¹⁶.

L'insieme di tali elementi, in virtù dei quali la dimensione visiva della sacra rappresentazione risulta fortemente rarefatta e parcellizzata, tende, sul piano della trasmissione, a enfatizzarne il carattere testuale a detrimento della sua portata scenica e secondo una riduzione ancora più spiccata di quanto già non si verifici per l'arte teatrale nella pluralità variegata delle sue forme. Sul piano della ricezione, tuttavia, questa "mutilazione" della natura teatrale della sacra rappresentazione sancisce, quasi per contrasto, una convergenza verso la *vocalité* del tessuto compositivo¹⁷, verso la costituzione della forma attraverso la *performance* dell'azione vocale¹⁸. Il carattere preminentemente vocale della sacra rappresentazione sembra del resto conseguire spontaneamente dalle tradizioni espressive che in essa si riversano: l'*ars prædicandi* domenicana, di cui essa diviene strumento «*sub specie theatri*»¹⁹; e il cantare cavalleresco fiorentino del Tre-Quattrocento²⁰, da cui la sacra rappresentazione attinge non solo la propria ripetitiva struttura metrica, ma anche, forse, l'esiguità degli elementi presumi-

15 Cfr. JEAN LACROIX, *L'Angelo regista nelle "sacre rappresentazioni"*, in *Esperienze dello spettacolo religioso*, cit., pp. 145-169; PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, cit., pp. 212-213; SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., pp. 41-45.

16 PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione: sulle stampe di sacre rappresentazioni fiorentine*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», IX, 2003, pp. 265-313: 266.

17 PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la «littérature médiévale»*, Paris, Seuil, 1987, p. 21: «la vocalité c'est l'historicité d'une voix: son usage».

18 Cfr. ID., *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984, p. 38.

19 PAOLA VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Atti del Seminario di Studi, Bologna, 15-17 novembre 2001, a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 255-280: 280.

20 Cfr. EAD., *Teatro civile*, cit., pp. 153-158.

bilmente rivolti all'arte scenica, nonché la conseguente natura di genere à *écouter* in cui la “scenicità” «dipende in larga parte dalla capacità evocativa della parola», ovvero dalla capacità di «appellarsi alla viva memoria, alle “cose viste” dal suo ascoltatore»²¹ – una memoria che, concepita in questa osmosi con l'orizzonte ricettivo di un'opera, reintegra fra l'altro il valore documentativo delle coeve arti figurative, legandolo più alle possibilità virtuali dell'immaginario che alla concreta rappresentazione.

Nella continuità “genetica” delle tradizioni che la innervano, l'essenza logocentrica della sacra rappresentazione tende in definitiva ad assorbire in sé stessa ogni potenziale scenico-visivo, sebbene tale valore “dimidiato” non sembri far altro che rispettare le precise condizioni di esistenza entro cui il teatro poteva essere accolto nel coevo sistema culturale. Tutte le nozioni inerenti all'idea di teatro formulate dal XIII sino alla seconda metà del XV secolo tradiscono infatti una dissoluzione della componente visiva che viene desunta direttamente dal mondo Tardo-Antico:

[i] Medioevo non è causa, come pensava l'Umanesimo, ma effetto. Non è l'età negativa, che *produce* rarefazione, ma l'età positiva, che dalla rarefazione *ricomincia*; che riorganizza molecole di cultura disaggregate e fluttuanti per ridare loro nuova coesione e armonia. Lo fa per istinto di conservazione, per sopravvivere: ma lo fa come può farlo, *secondo i propri parametri storici, etici e culturali*²².

21 FRANCO CARDINI, *Alla ricerca dei “caratteri scenici” del cantare cavalleresco fiorentino del Tre-Quattrocento*, in *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Atti del VI Convegno di Studi del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Viterbo, 27-31 maggio 1991, a cura di Federico Doglio, Viterbo, Union printing, 1982, pp. 197-212: 210-211.

22 FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, *Assenza della scena: assenza del teatro?*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate di Studio sul Medioevo, Siena, 13-16 giugno 2004, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, dell'Orso, 2006, pp. IX-XVII: XII. Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2019, Parte quarta, I: *Persistenza e recupero della forma drammaturgica*, pp. 255-274; ID., *L'idea di teatro nel Medioevo*, in *Castrum Sermionense*, a cura di Nicola Criniti, Brescia, Grafo, 1996, pp. 49-59.

In tale prospettiva, «[t]he limited and undramatic notions of comedy and tragedy which were transmitted to the middle ages by the fourth-century grammarians»²³, così come i commenti medievali a Terenzio e a Seneca nonché i relativi apparati miniaturistici, stabiliscono non solo una progressiva scissione fra il gesto, dequalificato poiché ricondotto secondo la tradizione teologica e moralistica cristiana alla *turpis histrio*, e il testo, che veicola la parola del poeta mimata dalla recitazione degli attori²⁴, ma ripropongono e risolvono all'interno della dottrina cristiana un rapporto immediato, benché problematico e quasi "incestuoso", col referente teatrale, privando quest'ultimo del suo orizzonte visivo a profitto dell'esclusiva esecuzione vocale, in un certo senso facendo proprio quell'assunto oraziano per il quale la decadenza del teatro veniva associata al suo passaggio *ab aure ad oculos*²⁵. La sacra rappresentazione si manifesta insomma come uno dei luoghi sintomatici della sintesi culturale relativa alla nozione di teatro operatasi lungo l'intero Medioevo sino alla seconda metà del XV secolo²⁶: la sua estrema prossimità, al limite della sovrapposizione, al cronotopo rinascimentale ne enfatizza le alterità rispetto al paradigma venturo ma, al contempo, proietta una luce diversa su questo stesso paradigma, rilevandone le zone d'ombra, le incertezze e le tensioni che esso eredita²⁷.

Imponendo al pensiero critico una doverosa cecità, la sacra rappresentazione induce a convincersi che «per sciogliere il nodo relativo del teatro medievale è necessario ricorrere all'ermeneutica»²⁸. In assenza di fonti visive univoche e nel rispetto del suo nucleo vocale, l'unica possibile integrazione interpretativa valida alla ricostruzione della dimensione rappresentativa del dramma sacro fiorentino pare essere

23 HENRY H. MARSHALL, *Theatre in Middle Ages: Evidence from Dictionaries and Glosses*, in «Symposium», IV, 1, 1950, pp. 1-39: 1.

24 Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 268-272.

25 Cfr. LUCA GRAVERINI, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in *La scena assente*, cit., pp. 1-24: 2.

26 Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 269.

27 Cfr. *ivi*, p. 273.

28 FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, *Assenza della scena*, cit., p. XII.

offerta, forse, da quella che Zumthor ha definito *l'imagination critique*, la sola che, ponendo una questione di ordine epistemologico, sia in grado di cogliere e di comprendere nel testo poetico il fenomeno della voce umana in tutta la sua qualità di dimensione socioculturalmente determinata²⁹.

L'onnipresenza pervasiva della dimensione vocale nella sacra rappresentazione possiede una radice estetica, derivando da una teatralità tanto metaforica quanto metonimica immanente all'intera poesia medievale³⁰, sebbene, tutto sommato, essa si articola in accordo a un “sentimento culturale” a cui appartengono anche i vari rituali violenti che caratterizzano l’“autunno del Medioevo”. Nel percorso di formazione degli Stati lungo il XV secolo, la violenza si struttura infatti secondo un elevato tasso di codificazione per il quale essa diviene la più cogente espressione di un'identità civile la cui definizione si sviluppa *via negationis*, in un rapporto di contrasto e di esclusione dell'Altro, del diverso da sé. Che un “pathos violento” sia alla base del linguaggio politico e sociale di tutta l'Europa tardo-medievale è un assunto fondamentale per la relativa storiografia: non è certo per caso che Huizinga dedichi il primo capitolo del suo più celebre saggio a *I toni crudi della vita*, alle forme di violenza che hanno tratteggiato tanto la civiltà della Borgogna quanto, in filigrana, quella del Quattrocento italiano³¹. Anzi, questa violenza endemica che percorre l'intero contesto europeo si evidenzia proprio nel corso del XV secolo, allorché essa perde i suoi caratteri dispersivi: le autorità civili ed ecclesiastiche di questo

29 Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., pp. 9-10. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, cit., I, p. 133: «Le point de départ scénique est toujours socio-historique».

30 Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., p. 48.

31 JOHAN HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, introduzione di Eugenio Garin, traduzione di Bernardo Jasink, Milano, Rizzoli, 1995; cfr. ANDREA ZORZI, *Rituali di violenza, cerimoniali penali, rappresentazioni della giustizia nelle città italiane centro-settentrionali (secoli XIII-XV)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, a cura di Paolo Cammarosano, Roma, École française, 1994, pp. 395-425; *The Idea of Violence*, a cura di James A. Tyner, Roma, Viella, 2018; *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, a cura di Trevor Dean, Cambridge, CUP, 1994.

periodo, infatti, ne incanalano il vigore in strutture e momenti socialmente riconosciuti come tali poiché capaci di reprimere, di limitare o quantomeno di deviare e adulterare la sua aperta esibizione verso rituali di intensa carica simbolica. Del resto, ogni storia del potere nel Medioevo e nell'Età moderna non può essere slegata, come sostiene la storiografia di matrice blochiana, dalle sue basi rituali; e tale ritualità, in fondo, risulta interamente percorsa dalla violenza, «lieu privilégié de propagande»³² poiché «matrice de toutes les significations mythiques et rituelles»³³.

Firenze, più nello specifico, si distingue nella compagine europea per la solida consapevolezza con cui i protagonisti della sua vita politica, civile e culturale risultano capaci di articolare in precisi rituali e nelle «feste di identità civica»³⁴ l'espressione di forme di violenza sia esterne che interne al proprio nucleo sociale.

I rituali violenti divengono centrifughi nei casi di insulti, esorcismi e più generali cerimoniali di umiliazione mediante i quali il linguaggio politico fiorentino si oppone esplicitamente ai suoi attori esterni, ai suoi nemici, la cui alterità viene spettacolarizzata e quindi alienata al di fuori del proprio perimetro identitario³⁵. Parimenti, specifici rituali convogliano in maniera centripeta il dinamismo delle forze violente ed eversive connotanti gli attori interni, specie se questi ultimi corrispondono alla fascia più giovane della comunità cittadina³⁶. I fanciulli fiorentini praticavano in effetti un linguaggio assai violento, dunque potenzialmente sovversivo, affatto codificato: le sassaiole, i capannuc-

32 CHRISTIANE RAYNAUD, *La violence au Moyen Age. XIIIe-XIVe siècle*, Paris, Leopard d'Or, 1990, p. 189.

33 RENÉ GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 142.

34 PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., p. 25.

35 Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., pp. 118, 181-182; *The Culture of Violence in Renaissance Italy*, a cura di Samuel Kline Cohn, Fabrizio Ricciardelli, Firenze, Le Lettere, 2012.

36 Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 211; ANDREA ZORZI, *Rituali di violenza giovanile nelle società urbane del tardo Medioevo*, in *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, a cura di Ottavia Niccoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, pp. 185-209.

ci, gli “stili” incarnano le più celebri manifestazioni di quella violenza dai tratti spiccatamente folkloristici che, proprio a questa altezza cronologica, sono state via via dirottate e ritualizzate, stratificandosi negli unici spazi loro concessi, in momenti ad alta concentrazione drammatica come il Carnevale³⁷. La correlazione fra gioventù e linguaggio violento è un elemento antropologico di portata internazionale (basti pensare allo *charivari* d’oltralpe, i cui motivi, legati soprattutto al simbolismo del rumore, presentano delle dense analogie con le tradizioni di Firenze³⁸), ma gode di una rilevanza così centrale nell’immaginario fiorentino da trovarvisi talvolta addirittura legittimata, specie nei momenti di più profonda crisi dell’identità civica. Se nel *Coniurationis Commentarium* di Poliziano, ove la narrazione del fatto violento possiede una funzione propagandistica³⁹, il rito della sassaiola si conferma come pratica per estromettere chi non rispetta il volere collettivo⁴⁰, nell’anonima *Breve cronaca della congiura dei Pazzi* traspare con forte evi-

37 I riti delle sassaiole filtrano anche nelle sacre rappresentazioni: ALESSANDRO D’ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre*, Roma, Bardi, 1996, 3 voll., II, pp. 420 e n. 3, 616. Su tale rito si vedano: ROBERTO DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, 3 voll., II, Firenze, Sansoni, 1909, p. 1156 e n. 1; ANDREA ZORZI, *Battaglie e giochi d’azzardo a Firenze nel tardo Medioevo: due pratiche sociali tra disciplinamento e repressione*, in *Gioco e giustizia nell’Italia di Comune*, a cura di Gherardo Ortalli, Roma, Viella, 1993, pp. 71-107: 78, 82-83; GIOVANNI CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima: Rituali e spazio urbano a Firenze (XIII-XVI secolo)*, Spoleto, Centro di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, pp. 125-136; PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 286-287 e relative note.

38 Cfr. ILARIA TADDEI, *L’encadrement des jeunes à Florence au XV^e siècle*, in «Histoire urbaine», 3, 2001, pp. 119-132: 128; *Le charivari*, Actes de la table ronde organisée par l’EHESS et le CNRS, Paris, 25-27 avril 1977, a cura di Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Paris, Mouton, 1981.

39 GIAN-PAOLO BIASIN, «Messer Iacopo Giù Per Arno Se Ne Va...», in «MLN», 79, 1, 1964, pp. 1-13: 1-3.

40 ANGELO POLIZIANO, *Coniurationis Commentarium. Commentario della Congiura dei Pazzi*, a cura di Leandro Perini, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 28: «Postridie eius diei, id quom monstri simile visum est, puerorum ingens multitudo, velut quibusdam furiam arcanis facibus accensa, conditum rursus cadaver effodiunt; prohibentem nescio quem parum abfuit quin lapidibus necarent». RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 145: «L’exigence d’unanimité est formelle. L’abstention même d’un seul assistant rend le sacrifice pire qu’inutile, dangereux».

denza la funzione apotropaica dei fanciulli, vettori tanatologici incaricati dell'espulsione dei nemici dell'ordine civico. Così, infatti, recita quest'ultima cronaca negli estratti proposti da Zorzi:

I fanciulli fiorentini lo [*scil.* Iacopo de' Pazzi] riesumarono, legando il «capestro ch'avea alla gola [...] a uno asino e così tirarono tanto che lo disotterrono; e detto capestro legorono a uno bastone», attaccato al quale «strascino-rolò per tutta Firenze ignudo nato»; «e, quando furono all'uscio della casa sua, missono el capresto nella canpanella dell'uscio, lo tirorono su dicendo: *picchia l'uscio*, e così per tutta la città feciono mille diligioni; e di poi stracchi, non sapevano più che se ne fare [...], lo condussono al ponte Rubaconte, e sendo grande numero di fanciugli [...], feciono tanta forza colle canne e mazze che lo gettarono in Arno [...] con tante grida, che pareva un tuono»; «e sì del vederlo andare a galla [...] erano pieni e' ponti a vederlo passare giù», «e passando le pescaie in più luoghi per Valdarno da più persone fu cavato dell'acqua e fattone diligione, [...e] in verso Brozzi, e' fangiugli lo ritrassono fuori dell'acqua, e inpiccorolo a un salcio, di poi lo bastonorono, di poi pure rigittato in Arno [...]». Non contenti, nei giorni successivi, i fanciulli «levarono una canzona che diceva certi stranbotti, fra gli altri dicevano: *messer Iacopo giù per Arno se ne va*»⁴¹.

Nonostante un suo ridimensionamento nel *Diario* di Landucci, nel quale non si fa cenno alle tuonanti grida ma alla sola derisione canzonante⁴², nella *Breve cronaca* si può cogliere in filigrana la misura in cui il linguaggio violento dei fanciulli fiorentini fosse tale anche in funzione di una dialettica dell'oltraggio la cui componente vocale non si sedimenta che di rado sulla pagina scritta, in virtù non tanto di una certa eterotopia, quanto piuttosto per una differente afferenza epistemologica.

⁴¹ ANDREA ZORZI, *Rituali di violenza giovanile*, cit., p. 188. Il trascinamento del cadavere di Iacopo de' Pazzi per Firenze ricorda, in parte, i rituali cui era sottoposto il *katharma* dei Greci: RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., pp. 423-424.

⁴² LUCA LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542*, in ANGELO POLIZIANO, *Coniurationis Commentarium*, cit., pp. 47-51: 49.

Se a questa dimensione antropologica si aggiunge la sensibilità pedagogica del pensiero umanista⁴³, risulta pressoché inevitabile che la sacra rappresentazione si profilasse, tanto per il suo potenziale catechetico e parenetico quanto per la sua indiretta rielaborazione dei precetti educativi di Cicerone e di Quintiliano, come il perfetto veicolo entro cui incanalare l'espressione della violenza giovanile, contribuendo parallelamente alla formazione etica e culturale di una *civitas* distinta per le sue virtù oratorie⁴⁴. La bolla papale del 1442 con la quale Antonino Pierozzi, vicino ai Medici, venne delegato all'ufficializzazione nonché alla formazione delle *societates puerorum* fiorentine non fece altro che promuovere e catalizzare quella riapertura del pensiero ecclesiastico verso le possibilità offerte dal teatro che si conferma nelle *Costituzioni* del vescovo fiorentino⁴⁵, documento normativo e statutario col quale si asseconda un processo di convergenza fra interessi laici e religiosi che è sempre percepibile nel carattere autoreferenziale della sacra rappresentazione⁴⁶. Fu pertanto in questo senso che, come ricorda Molinari, «i fanciulli furono gli unici attori che il Quattrocento fiorentino conobbe»⁴⁷.

43 Cfr. EUGENIO GARIN, *La cultura del Rinascimento*, Bari-Roma, Laterza, 1971, cap. VIII, *La nuova educazione*, pp. 71-92.

44 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 101-102, 140, 144, 166.

45 Cfr. RICHARD C. TREXLER, *The Episcopal Constitutions of Antoninus of Florence*, in ID., *Church and Community. 1200-2600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 441-466: 460-461, costituzioni 30-32; NERIDA NEWBIGIN, *Le sacre rappresentazioni della Firenze Laurenziana*, in *Esperienze dello spettacolo religioso*, cit., pp. 101-120.

46 Cfr. SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., pp. 173-174; PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 140-141.

47 CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini*, cit., p. 69. Cfr. PAOLA VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina*, cit., pp. 68-75; SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., p. 181: «Les sacre rappresentazioni sont, avant tout, un théâtre de mots et d'idées que l'on donne d'abord à jouer aux enfants dans un but éducatif et dévotionnel».

La *Rappresentazione di Abramo e Isacco* di Feo Belcari⁴⁸, scrittore della cerchia medicea, pone con evidenza immediata le dinamiche sottese alla scrittura e alla rappresentazione di questo genere, anche per ciò che concerne le scene di violenza. Il dramma di Belcari venne recitato nel 1450⁴⁹: opera di eccezionale fortuna editoriale, il componimento traduce in scena il XXII capitolo del *Genesi*, rispetto al quale l'autore opera un'interpolazione scenica introducendo il personaggio di Sara, al fine di approfondire «quei motivi patetici che erano maggiormente vicini alla sua sensibilità e a quella del pubblico»⁵⁰. *L'Abramo e Isacco* elabora un motivo che doveva essere ben consolidato nell'immaginario fiorentino quattrocentesco, anche per il prestigio di cui godette in seguito alla celebre competizione in cui si fronteggiarono, proprio sul medesimo luogo biblico, le abilità plastiche di Ghiberti e di Brunelleschi⁵¹. Il tema dell'immolazione di un fanciullo doveva inoltre suscitare non pochi richiami alla mente di Belcari, dato che nel 1445 era fra l'altro stato inaugurato l'Ospedale degli Innocenti, col quale si intendeva limitare la pratica dell'infanticidio, «a fact of life in the dominion of Florence during the quattrocento and cinquecento»⁵².

48 FEO BELCARI, *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, in *Il teatro italiano: I. Dalle origini al Quattrocento*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1975, 2 voll., I, pp. 131-149. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isacco» di Feo Belcari*, in «Studi e problemi di critica testuale», 23, 1981, pp. 13-36.

49 Cfr. RICHARD C. TREXLER, *Florentine Theatre, 1280-1500: a checklist of Performances and Institutions*, in «Forum Italicum», 14, 3, 1980, pp. 454-475: 463.

50 FEO BELCARI, *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, cit., introduzione di Emilio Faccioli, p. 131.

51 Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isacco»*, cit., pp. 30-32.

52 RICHARD C. TREXLER, *Infanticide in Florence*, in «History of Childhood Quarterly», 1, 1973, pp. 98-116: 99. Cfr. ID., *Synodal Law in Florence and Fiesole, 1306-1518*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, pp. 126-127; CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *L'enfance en Toscane au début du XV^e siècle*, in «Annales de démographie historique», 1973, pp. 99-122: 109, n. 19; DAVID HERLIHY, CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du Catasto florentin de 1427*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1978, pp. 338-340, 434, 441, 559.

L'argomento del passo veterotestamentario possiede un innegabile potenziale drammatico⁵³: Belcari sembra quasi volerne sviluppare la matrice rituale⁵⁴ per concentrare il relativo valore scenico verso l'espressione di un'aperta soggezione di Isacco, auspicato archetipo del giovane fiorentino nella sua manifesta espressione di un'umile subordinazione al potere civile e religioso (ottava XXXI)⁵⁵. Nel rispetto del dettato biblico, la crisi sacrificale, la violenza sul fanciullo resta incompiuta, “sospesa” come la mano del patriarca sul proprio figlio, in quanto non visivamente rappresentata poiché dissolta nello scioglimento *deus* – o meglio *angelus* – *ex machina*. Tale “sospensione”, cionondimeno, non è soltanto conseguente a una scrupolosa derivazione dal modello biblico, ma si delinea come ricerca drammatica (la stessa per la quale, tra l'altro, la fonte biblica viene invece manipolata con l'aggiunta di Sara), come spettacolarizzazione del momento scenico cruento conservata nella sua fase implicita e soltanto potenziale, rievocata e dilatata in questo senso nella sola dimensione vocale⁵⁶ che si struttura a partire dalla triplice ripetizione del racconto degli eventi offerta dall'Angelo Annunziatore (I-VII, ove si riconduce l'esemplarità della vicenda messa in scena al suo portato fonico-uditivo⁵⁷), dal dialogo drammaticamente dilatato fra Abramo ed Isacco (XVII-XXXVIII), infine dal riassunto degli eventi che quest'ultimo offre alla madre (LV-LXI)⁵⁸.

La stessa “sospensione” della violenza sembra essere suggerita anche dal frontespizio che illustra l'anonima *Rappresentazione di Abel e Cai-*

53 Allo stesso capitolo si ispirerà Théodore de Bèze scrivendo la prima “tragedia” in lingua francese, *L'Abraham sacrificant* ([Genève], Conrad Bade [Jean Crespin & Conrad Badius], 1550).

54 Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 148.

55 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., p. 167.

56 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 870: «La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien».

57 VII, 8: «volse ubbidir, siccome voi udrete». Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isac»*, cit., pp. 29-30.

58 Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isac»*, cit., p. 32.

no⁵⁹. Come già ricordato, è assai probabile che la xilografia non abbia che relazioni indirette con la rispettiva *mise en scène*: eppure, in questo caso, essa sembra come adattarsi alla laconica didascalia che descrive la scena dell'omicidio («Caino ammazza Abello», x) preservando una tensione drammatica che si sviluppa esclusivamente nel precedente monologo del fratricida. In contrasto con tali lacune visive, il dramma espone in maniera esemplare l'alto tasso di *vocalité* che permea l'intero genere della sacra rappresentazione: basti pensare all'assidua presenza nella porzione testuale destinata all'Annunzio (termine già di per sé evocativo) dei *verba dicendi* («si canta», «parl[ò]», «rispose»)⁶⁰, sia quando essi si trovano affiancati a quella pratica della lettura che imprigiona ogni potenziale scenico⁶¹ («nel Genesi si legge, & trova scritto»⁶²), sia, e soprattutto, quando essi precisano e accentuano nelle maglie del testo teatrale una dimensione vocale e performativa in cui viene quasi del tutto sussunta la visualizzazione scenica («Et poi vedrete»), essendo quest'ultima costantemente subordinata o comunque incastonata nell'atto locutorio.

Nell'*Abel e Caino*, in cui l'episodio di Lamech e il fanciullo esprime ancora una volta l'idea di una gioventù consapevolmente sottoposta al patriarcato (XXIX-XXX)⁶³, viene infine inserito un contrasto fra l'Angelo e il Diavolo, contrasto che assume più che altro i toni di una *disputatio* inscenata come se il destino oltremondano delle anime non costituisse altro che uno fra i possibili argomenti di un esercizio retorico⁶⁴.

⁵⁹ *La rappresentazione di Abel e di Caino*, Firenze, s.l., s.e., MDLIII del mese di Febbraio, ristampa anastatica in *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, a cura di Paolo Toschi, Firenze, Olschki, 1969, 9 voll., II.

⁶⁰ Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., p. 159.

⁶¹ Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., p. 36.

⁶² FEO BELCARI, *Abramo e Isacco*, II, 1: «Nel Genesis la santa Bibbia narra».

⁶³ Benché in XXIII, 1 si parli di un «bel fagiano», la xilografia corrispondente a tale momento scenico rappresenta una «chasse au cerf», i cui aspetti rituali vengono in parte analizzati da CARLO GINZBURG, *Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage*, in *Le charivari*, cit., pp. 131-140: 132.

⁶⁴ Cfr. JOBY ENDERS, *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1999, p. 9.

Anche nei drammi martirologici, lì dove la crudeltà è più che mai necessaria in quanto indice proporzionale della devozione del fedele, le scene di violenza sembrano risolversi principalmente sul piano vocale, restando in tal senso apparentemente “sospese” su quello figurativo. Le scene di violenza intessono, in particolare, la trama delle anonime *Rappresentazione di Santa Agata Vergine*⁶⁵, *Rappresentazione di Santa Apollonia*⁶⁶ e *Rappresentazione di Santa Uliva*⁶⁷, le quali descrivono una polarizzazione dell’interesse drammatico, tipico dell’ultimo Quattrocento, verso le fonti agiografiche riguardanti le vicende di donne cristiane vessate e martirizzate, esemplificando, nella reiterazione dei tormenti inflitti, il modello della fanciulla perseguitata delineato da Avalor⁶⁸.

Agata e *Apollonia* presentano degli stilemi paralleli nell’enfaticizzazione vocale dei momenti di violenza scenica. Come spesso avviene non solo per la maggior parte delle sacre rappresentazioni ma anche nel successivo teatro umanistico, il prologo si focalizza sull’invito al silenzio: il messo divino di *Agata* si indirizza al pubblico affermando che «se con silentio & attenti starete / cose contemplative assai vedrete» (III, 7-8), mentre quello di *Apollonia* proclama: «ciaschuno adunque con silentio atte[n]da / & di quel che vedr[à] exemplo prenda» (I, 7-8). L’invito rivolto agli spettatori, o meglio agli uditori o *audience*, accentuerà nel successivo contesto umanistico i tratti di un ricercato riverbero del sile-

65 *La rappresentazione di Sancta Agata Vergine & Martyre*, Pescia, s.e., s.d., ristampa anastatica in *Sacre rappresentazioni toscane*, cit., III. Cfr. PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., pp. 291-292.

66 *Rappresentazione di Santa Apollonia Vergine & Martyre*, s.l., Francesco di Giovanni Benvenuto, 17 febbraio MDXVI, ristampa anastatica in *Sacre rappresentazioni toscane*, cit., IV.

67 ANONIMO, *Rappresentazione di Santa Uliva*, in *Il teatro italiano*. I, cit., pp. 191-269.

68 *La fanciulla perseguitata*, a cura di d’Arco Silvio Avalle, Milano, Bompiani, 1977. Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Plays, Printing and Publishing, 1485-1500: Florentine “Sacre Rappresentazioni”*, in «La Bibliofilia», XC, 1988, pp. 269-296: 287-289; *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra ’4 e ’500*, XXVIII Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma, 7-10 ottobre 2001, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Roma, Torre d’Orfeo, 2005.

te latino⁶⁹; ma all'altezza cronologica dei drammi qui considerati, questo marcatore linguistico indica ugualmente una funzione del discorso poetico direttamente legata al contesto di produzione e di ricezione del testo drammatico. Rispetto al *topos* della tradizione latina, l'invito al silenzio ripetuto nelle "soglie" della sacra rappresentazione «témoigner-ait [au mieux] de conditions communes de performance»⁷⁰ e sembrerebbe riprodotto affinché la parola scenica possa scaturire e risuonare nella sua autenticità in quanto condizione complementare e necessaria all'atto scenico⁷¹. Se da una parte non mancano, in queste due rappresentazioni, momenti di intensa violenza locutoria (ad Agata, per esempio, si rivolgono insulti come «meschinella, pazza indurata, stolta, cagna»), dall'altra le scene di martirio sembrano come "sospese" nelle lunghe *tirades* degli aguzzini, evocate per ipotiposi o più diffusamente iperdilatate da monologhi che sovraccaricano la parola recitata di una violenta tensione verbovisiva che si disperde nelle succinte direzioni didascaliche successive: sicché, vien da pensare, «per cenni [...] si procedeva nelle scene dei martirii, così brutali a leggersi»⁷². Infine, la prova stessa di santità viene suggellata proprio attraverso l'apoteosi della parola, così come avviene con Apollonia, la quale prima converte i Savi grazie alla propria arte oratoria, poi continua a favellare nonostante il padre le abbia fatto estrarre tutti i denti.

La *Santa Uliva* si distingue dalle due ultime rappresentazioni per i copiosi elementi romanzeschi che ne contaminano l'ispirazione religiosa. Riprendendo un motivo attestato nel *Roman de la Manékine*, la vergine decide di amputarsi le mani pur di sfuggire ai desideri del lubrico padre: il tema dell'incesto, legato alla violazione delle norme prima di tutto morali, è diffuso nei drammi di tutta Europa (come

69 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, cit., p. 207; EAD., *Teatro civile*, cit., p. 160.

70 PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, cit., p. 251.

71 ID., *La poésie et la voix*, cit., p. 41: «[l'œuvre] use du silence même, qu'elle motive et rend signifiant».

72 VIRGINIA GALANTE GARRONE, *L'apparato scenico del dramma sacro*, Torino, Bona, 1935, p. III.

nel *Miracle de la fille du roy d'Hongrie*, in cui fra l'altro viene recuperato il *topos* della fanciulla che si mozza le mani⁷³); ma in questa *pièce* si declina esplicitando il suo diretto legame con le tentazioni perpetrate dal diavolo, personaggio che agisce sovente *dans les coulisses* della sacra rappresentazione e di cui Uliva percepisce fin da subito la presenza (*Santa Uliva*, v. 124: «veggo che questa è opra del dimonio»)⁷⁴. Lungo la trama assai complicata della rappresentazione, si dipanano scene di violenza legate alle «ambiguità ed [a]i turbamenti di qualsiasi società cristiana»⁷⁵ e tutte implicanti delle difficoltà di concretizzazione visivo-performativa che ne risaltano per contrasto la portata perlopiù vocale, evocativa. Pur preparando il miracolo finale, l'automutilazione (didascalia antecedente al v. 144), azione peraltro condannata *in toto* dai precetti ecclesiastici⁷⁶, possiede senza dubbio degli impliciti ostacoli scenici⁷⁷. Tranne forse per la scena dell'involontario infanticidio che

73 Cfr. MARIE-ODILE BODENHEIMER, *La représentation théâtrale de la violence dans quelques Miracles de Notre Dame par personnages*, nell'opera collettiva *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1994, pp. 55-67; YASMINA FOEHR-JANSENS, *Reines et impératrices au désert: les figures de femmes persécutées dans les «Miracles Notre Dame par Personnages» du Manuscrit de Cangé*, in *Romanzesche avventure di donne perseguitate*, cit., pp. 89-113. Le ragioni che spingono Uliva a tale atto d'autolesionismo sembrano adempiere letteralmente all'indicazione presente in *Matteo* v, 30, nel quale l'argomentazione in merito all'adulterio riprende il comandamento prescritto nel *Deuteronomio* xxv, 11-12, dove tuttavia l'amputazione della mano viene prescritta come punizione da infliggere. Tale gesto violento rappresenta, ad ogni modo, un motivo drammatico ripreso anche nella *Rappresentazione di Stella*: cfr. GEORGES ULYSSE, *Donne perseguitate e persecutrici. Lettura della Rappresentazione di Stella, un miracolo della Madonna*, in *Romanzesche avventure*, cit., pp. 177-201: 192-193.

74 La tentazione del diavolo agisce per vie silenziose anche nei tentativi di seduzione di Uliva da parte del prete (didascalia che precede il v. 513).

75 GEORGES ULYSSE, *Donne perseguitate e persecutrici*, cit., p. 192.

76 Cfr. CLAIRE MARSHALL, *The Politics of Self-Mutilation: Forms of Female Devotion in the Late Middle Ages*, in *The Body in Late Medieval and Early Modern Culture*, a cura di Darryll Grantley, Nina Taunton, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 11-21.

77 ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 448 osserva con ironia che «il miracolo più grosso non è veramente che le siano restituite, ma che se le tagli da per sé tutte due».

Uliva commette quando viene adottata come balia (vv. 425-432 e didascalia introduttiva), la complessità performativa di passaggi scenici come quello dell'incendio che il marito della protagonista ordina facendo ardere viva la propria madre (vv. 1162-1169 e didascalia successiva)⁷⁸ rileva l'espressione di una violenza che si enuclea soprattutto a partire dalle potenzialità suggestive del linguaggio, relegandone la rappresentazione non tanto alle indicazioni sceniche (ossia a quelle didascalie che di certo non difettano negli intermezzi allegorici), bensì alla capacità figurativa e ricostruttiva che la voce drammatica doveva suscitare nella mente dell'"auditorio", nel suo "teatro della memoria"⁷⁹.

È certo, in conclusione, che il portato scenico della sacra rappresentazione facesse perno anche su una componente visiva non solo evocata, ma anche concretamente raffigurata. Ciò risulta infatti deducibile «dalla didascalia della *santa Cristina*, ove dopo che il boja le ha ordinato di por giù la testa, *s'ha a cambiare el contraffatto*; e da quella della *santa Apollonia* che dice: *Alquante donne piangono sopra santa Apollonia, e una di loro la piglia sotto il mantello, un'altra ne pone quivi una contraffatta che*

78 Si noti come l'invidia della suocera di Uliva, lo stesso sentimento che anima la matrigna di Stella, induca ad accusare falsamente la protagonista di aver generato un mostro (vv. 970-977), credenza da una parte già presente nel mito di Fedra e dei suoi desideri incestuosi, dall'altra riconducibile alle incriminazioni rivolte alle streghe, spesso accusate di parti mostruosi e perciò condannate a quello stesso rogo cui Uliva riesce a scampare (vv. 1079-1081): cfr. GABRIELLA BRUNA ZARRI, *Esuli e spodestate, martiri e streghe. La persecuzione civile ed ecclesiastica tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Romanzesche avventure*, cit., pp. 155-176; GENE A. BRUCKER, *Sorcery in Early Renaissance Florence*, in «Studies in the Renaissance», 10, 1963, pp. 7-24. In un'epoca in cui la mortalità infantile era assai elevata, le levatrici erano spesso accusate di infanticidio (cfr. DAVID HERLIHY, CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles*, cit., p. 340 n. 55) e perciò, talvolta, sospettate di stregoneria: cfr. BRIAN P. LEVACK, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, trad. A. Rossatti, Bari-Roma, Laterza, 2003, p. 153.

79 PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., p. 287. Cfr. JOBY ENDERS, *The Medieval Theater*, cit., pp. 123-125.

s'assomiglia a santa Apollonia, e il manigoldo gli tagli capo»⁸⁰. L'inganno attraverso la sostituzione di persona, espediente giustificato anche dalla narrazione biblica⁸¹, poteva in effetti render possibile la rappresentazione delle azioni anche di più efferata violenza, specialmente qualora si fosse fatto ricorso all'utilizzo di fantocci, mezzo scenografico tipico del teatro popolare⁸².

Le descrizioni come quella appena citata restano tuttavia piuttosto rare, soffrendo di quella medesima scarsità di indicazioni tecniche che affligge larga parte dell'apparato scenico sino al XVI secolo, ma rendendo viceversa più sintomatici quegli indizi che, pur se depositati sulla pagina scritta, tradiscono l'imprescindibile valore scenico derivante dalla componente vocale del dramma, un «conditionnement circonstanciel»⁸³ che è forse possibile reintegrare solo mediante una *Rezeptionsästhetik*⁸⁴. Proprio attraverso quest'ultima prospettiva si può considerare quanto non mancassero, per l'*audience* delle sacre rappresentazioni, possibili collegamenti, possibili associazioni mnemoniche fra la violenza evocata tramite la parola scenica e l'esperienza diretta – relata al proprio contesto civico-antropologico – e indiretta – mediata, per esempio, dalle esplicite raffigurazioni violente offerte in numerosi cicli di affreschi. In fondo, verrebbe quasi da chiedersi se questa dimensione vocale della violenza scenica, “sospesa” tanto per il nostro

80 ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini*, II, cit., pp. 448-449. Sullo stesso argomento si vedano: ivi, pp. 449-452, 453-454 n. 1, 514-515; NERIDA NEWBIGIN, *Plays, Printing and Publishing*, cit., p. 289; EAD., *Agata, Apollonia, and other martyred virgins: did Florentines really see these plays performed?*, in *European Medieval drama*, Papers from the Second Conference on Aspects of European Medieval Drama, Camerino, 4-6 July 1997, a cura di Sydney Higgings, Università di Camerino, 1997, 2 voll., I, pp. 175-197.

81 Si veda per esempio l'episodio biblico di Mikal, moglie di David, che inganna i soldati del padre Saul mettendo il *terafim*, l'idolo domestico, al posto del marito, il quale riesce così a scappare (*1 Sam.*, XIX, 13).

82 EMILIO FACCIOLO, *Il teatro italiano dalle origini al Quattrocento*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Elvira Garbero Zorzi, Sergio Romagnoli, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 9-42: 38.

83 PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., p. 26.

84 Cfr. ivi, p. 29 sgg.; PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., p. 297.

giudizio quanto per il suo potenziale evocativo nel libero immaginare di un pubblico non ancora sottoposto alle leggi aristoteliche, non definisca altro che un difetto mimetico della rappresentazione volto a suffragare ciò che noi moderni, dopo Brecht, siamo ormai soliti chiamare l'effetto di straniamento⁸⁵.

Il tessuto vocale delle forme di violenza scenica sembra del resto propagginarsi anche nel teatro di stringente derivazione classica. *L'Ecerinis* di Albertino Mussato (1315), prima tragedia della letteratura italiana, presenta delle scene che, per quanto "grandguignolesche" e intrise del modello seneciano, vengono costantemente narrate e riportate nei soli dialoghi fra il Nuntius e il Chorus. Del resto, tale carattere esclusivamente vocale dei momenti di violenza scenica risale, a ritroso, allo stesso teatro greco, dove il tema non viene mai visivamente rappresentato, ma solo esplorato mediante le potenzialità della parola⁸⁶.

Inoltrandosi nel Rinascimento più maturo, l'arte drammaturgica tende tuttavia a mutare moduli espressivi. In una separazione dei generi sempre più categorica, la tragedia si modella accordandosi all'elemento che nel «manuel des sacrifices»⁸⁷ offerto dalla *Poetica* di Aristotele si specifica per tale forma drammatica, l'*opsis*, dimensione in cui «les théoriciens [...] de la Renaissance ou de l'Âge classique [...] ont reconnu un élément propre à définir ce qu'est l'art dramatique»⁸⁸; mentre la commedia, refrattaria all'innesto religioso⁸⁹, viene pervasa dal modello plautino, dal "tutto Plauto" riscoperto nel codice orsiniano,

⁸⁵ Cfr. SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., pp. 44-45.

⁸⁶ Cfr. *La violenza nel teatro greco e latino*, Atti del XVI Congresso internazionale di Studi sul Dramma Antico, Siracusa, 11-13 settembre 1997, a cura di Caterina Barone, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 2002; SIMON GOLDHILL, *Violence in Greek tragedy*, in *Violence in Drama*, a cura di James Redmond, Cambridge, CUP, 1991, pp. 15-33.

⁸⁷ RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 431.

⁸⁸ EVE-MARIE ROLLINAT-LEVASSEUR, *L'opsis dans la «Poétique» d'Aristote*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 54, 2013, pp. 31-51: 31.

⁸⁹ Per la realtà di Firenze, basti ricordare gli infelici esperimenti "ibridi" di Pietro Dalmizi: cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 250-257.

attraverso il quale vengono sollecitate forme di violenza sempre più determinanti nell'intreccio scenico⁹⁰.

Proprio nel prologo ai *Menæchmi* di Plauto, rappresentati a Firenze nel 1488, Poliziano afferma: «Qui, a noi, è stata affidata la lingua, a voi gli occhi: a voi spetta guardare, a noi parlare e recitare la commedia»⁹¹. In queste poche righe è forse possibile percepire le faglie lungo cui, nel corso del XV secolo, si svilupperà una frammentazione dell'immaginario, così come sembrano avvertire i protagonisti di questo transito⁹² e così come pare intravedere in quelle reti di forme simboliche, in quelle *Pathosformeln* d'impostazione warburghiana che rispetto a un medesimo atto di decapitazione passano dalla “sospensione” della *Giuditta e Oloferne* di Donatello all'immediatezza visiva del *Perseo* di Cellini.

La sacra rappresentazione, in bilico sul crinale di questo periodo liminare, sembra portare su di sé le cicatrici di tale passaggio epistemologico. O almeno così, piace immaginare, lascia trasparire l'ottava in esordio alla *Rappresentazione di Abramo e Isacco*:

L'occhio si dice ch'è la prima porta
per la qual l'intelletto intende e gusta:
la seconda è l'udir con voce scorta,
che da la mente nostra esser robusta:
però vedrete ed udirete in sorta
recitare una storia santa e giusta;
ma se volete intender tal Misterio
state devoti e con buon desiderio.

⁹⁰ Cfr. RICHARD C. BEACHAM, *Violence on the Street: playing rough in Plautus*, in *Violence in Drama*, cit., pp. 47-68: 47, 53.

⁹¹ LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 273-274.

⁹² PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., p. 289, estratto dalla predica di fra Michele Carcano stampata nel 1492: «Plus enim excitatur affectus noster per ea que videt, quam per ea que audit [...] Et ideo quia multique audiunt tenere non possunt, sed cum imagines vident recordantur».

Gianluca Ruggeri Ferraris

Riassunto Considerando le problematicità dei documenti visivi e le espressioni ritualistiche coevi, l'articolo si propone di analizzare le scene di violenza rappresentate nelle sacre rappresentazioni fiorentine in relazione alla componente vocale deducibile all'interno del tessuto compositivo nonché in dialogo con la nozione di teatro definitasi lungo il Medioevo sino alla fine del XV secolo.

Abstract Considering the visual documents' complexity and the ritualistic expressions of the period, the article intends to examine the scenes of violence represented in the Florentine *sacre rappresentazioni* in relation to the vocal element of their composition as well as their connection to the concept of theatre defined during the Middle Ages up to the end of the XV century.