



DONNE, DANZE E SPETTACOLI NEL MEDIOEVO.
BONI LUDI O INSTRUMENTA DIABOLI?

di
Carmelina Urso

Che la donna e, soprattutto, il suo corpo abbiano costituito nel Medioevo un “problema”, un possibile ostacolo alla corretta rappresentazione dell’ordine della creazione e, per ricaduta, dell’ordine sociale, è un dato di fatto. L’identità femminile, sempre in bilico fra Eva e Maria¹, stentò ad affermarsi. Se alcune figure femminili fra le più grandi – penso, ad esempio, a Ildegarda di Bingen, non a caso proclamata recentemente dottore della Chiesa – ebbero la capacità e la forza di ritagliarsi un ruolo dominante nella società del loro tempo, anche a livello politico, la gran parte delle donne sperimentò finanche lo svilimento della funzione familiare e materna, subordinata all’autorità prevalente del maschio².

Il corpo femminile era sempre *instrumentum* del diavolo: lo era quando sollecitava gli istinti sessuali del maschio, quantunque questi fosse il legittimo sposo. Non a caso al marito era fatto obbligo di “usare” della moglie solo ed esclusivamente ai fini procreativi e mai con troppa enfasi, mai dimostrando troppo *amor*. In caso contrario entrambi, marito e moglie, peccavano e la donna, a sentire le *Auctoritates*, subiva un trattamento simile a quello riservato a una meretrice³.

¹ L’espressione, che ricorda il titolo di una significativa raccolta di saggi (*Né Eva né Maria. Condizione femminile e immagine della donna nel Medioevo*, cur. M. Pereira, Bologna 1981), rimanda al contrasto fra angelo-demonio, fra la donna creatura angelica e la donna figura demoniaca, su cui vd. C. Urso, *Tra essere e apparire. Il corpo della donna nell’Occidente medievale*, Acireale-Roma 2005, pp. 9-15.

² Sul diritto del padre ad essere amato di più rispetto alla madre aveva ragionato anche Tommaso d’Aquino (*Summa Theologiae*, ed. Paulinae, Alba-Roma 1962, II, 2, q. 26, art. 10), precisando che: «Se si parla seguendo la natura delle cose, il padre deve essere amato più della madre. In effetti si amano il padre e la madre come principi della nascita naturale. Ma il padre è un principio più eccellente della madre, perché egli è agente, mentre la madre è principalmente principio passivo e materia. Per questo motivo, assolutamente parlando, il padre deve essere amato di più». Sul punto e sulla più qualificata riflessione storiografica, vd. C. Urso, “Buone” madri e madri “crudeli” nel Medioevo, Acireale-Roma 2008, pp. 62-63 e n. 172.

³ Sul punto, C. Urso, *Tra essere e apparire. Il corpo della donna* cit., pp. 91-92 sgg., ove fonti e bibliografia.

Lo era, strumento diabolico il corpo, quando alcune donne lo offrivano volontariamente al diavolo e con lui stringevano un patto scellerato, qualificandosi così inequivocabilmente e pericolosamente come streghe. Lo era, naturalmente, anche quando lo prostituivano o, più semplicemente, lo impiegavano in movenze scandalose che, nelle interpretazioni allegoriche e simboliche, ricordavano ad esempio la gestualità tragica del corpo del Cristo nei momenti della passione (basta pensare alle braccia distese nell'euforia della danza fino ad assumere la posizione del Cristo in croce!) e, pertanto, offendevano fin nel profondo il pensiero cristiano.

Le conseguenti, pesanti censure, tuttavia, non impedirono che in danze e balli fossero coinvolti non solo operatori e operatrici dello spettacolo ma anche protagonisti e protagoniste di momenti liturgici, nonché uomini e donne che cantavano e ballavano durante le feste carnascialesche, nei danzanti cortei nuziali, nelle feste private, ecc. Non era stato forse scritto che c'è un *tempus flendi et tempus ridendi, tempus plangendi et tempus saltandi*⁴? Anche il *tempus saltandi* rientrava, dunque, nell'Ecclesiaste, fra i tempi previsti «per ogni cosa sotto il cielo»; ed era un tempo con due dimensioni, la pubblica e la privata, che mantennero caratteri propri e che furono diversamente stimulate.

Insomma, il tema della ricerca si configura come un «vero e proprio fenomeno culturale che tocca a vario titolo il problema del gesto e del teatro, del corpo e del gioco, del piacere e della sua valutazione etica»⁵. Si presta, inoltre, a considerazioni finali che, come vedremo, lo rendono altremodo «attuale».

Per ciò che riguarda il primo livello, quello pubblico, e il ruolo svolto specificamente dalle donne, delle quali soltanto, peraltro, intendiamo occuparci, l'impegno nel mondo dello spettacolo comportava l'accusa di esercitare un mestiere illecito, grave tanto quanto quello delle meretrici, se non addirittura di più. La società e la mentalità medievali mantenevano su tutto questo universo femminile ridotto ai margini atteggiamenti e giudizi ambigui in forza dei quali, se le meretrici erano biasimate e, nel contempo, tollerate per la loro funzione di «regolatrici» sociali⁶, altrettanto disapprovate erano coloro che si esibivano in danze e spettacoli equivoci e lascivi, usando il loro corpo per indecorose esibizioni. Sulle ballerine e sulle attrici, d'altronde, «pèse également depuis longtemps la présumption de se livrer à la prostitution»⁷. Viceversa, come segnalava già Lattanzio

⁴ La Bibbia, ed. Paoline, Milano 1987, *Ecclesiaste*, 3, 4.

⁵ C. Legimi, *La danza nel pensiero medievale tra esegesi e predicazione*, in «Ludica», 5-6 (2000), p. 26.

⁶ Sul tema, vd. almeno l'ormai «classico» studio di R. Rossiaud, *La prostituzione nel Medioevo*, trad. it., Roma-Bari 1984.

⁷ P. Laurence, *La castitas féminine dans le Code Théodosien: rencontre entre l'Église et l'État?*, in *Empire chrétien et Église aux IV^e et V^e siècles. Intégration ou «Concordat»? Le témoignage*

nel secolo IV, poteva accadere che fossero le meretrici, in uno scambio delle parti eloquente, a occupare il posto delle attrici. Anch'esse, «a richiesta del popolo si spogliano anche dei vestiti, e al cospetto del popolo sono trattenute con vergognosi movimenti fino alla sazietà di quegli occhi impudichi»⁸.

L'influenza del pensiero cristiano emerge chiaramente. La riprovazione e il dispregio degli ambienti cristiani anzi fecero proseliti. L'infamia e la conseguente marginalizzazione⁹ delle addette ai lavori erano i segni della critica generale: il pesante discredito che le accumulava traeva alimento già dal giudizio espresso, fra il secondo e il terzo secolo, da Tertulliano nel suo *De spectaculis*, laddove si denunciavano l'idolatria delle origini, l'oscenità cui si abbandonavano i mimi, giungendo persino a denudarsi, ma anche l'ipocrisia che contraddistingueva i Romani i quali «amano quelli che condannano, disprezzano quelli che applaudono; esaltano l'arte, bollano l'artista»¹⁰. Agostino (354-430), più tardi, aveva rincarato la dose, puntando sull'immoralità insita negli spettacoli *tout court*. Il suo parere si estendeva alla condotta particolarmente licenziosa degli operatori teatrali, la cui indegnità, che era sotto gli occhi di tutti, poteva avere effetti devastanti sugli spettatori¹¹.

L'artificio, i trucchi, che trasformavano le fattezze del volto, trasformandole, nascondendo le vere sembianze e inducendo gli spettatori in errore, erano inoltre deplorati come pratiche diaboliche perché miravano ad alterare l'aspetto plasmato dal Creatore. Il cristiano e la cristiana avevano il dovere di stare lontani da questi ambienti, nel rispetto di se stessi e del dono divino¹². Le danze, in partico-

ge du Code Théodosien. Actes du Colloque international (Lyon, 6-8 octobre 2005), cur. J.-N. Guinot, Fr. Richard, Paris 2008, pp. 384-385.

⁸ Lattanzio, *Divinarum Institutionum libri septem*, 1, edd. E. Heck, A. Wlosok, Bibliotheca Teubneriana, Monaco-Lipsia, 2005, I, 20, p. 84; Cassiodoro (*Variarum libri XII*, ed. A.J. Fridh, CC, s.l., 96, 1973, VII, 10, pp. 270-271), pur proponendo delle distinzioni, poneva gli istrioni nel mondo della prostituzione: *Quamvis arte lubricae honestis moribus sint remotae et histrionum vita vaga videatur efferrī posse licentia, tamen moderatrix providit antiquitas, ut in totum non effluerent, cum et ipsae iudicem sustinerent*.

⁹ Sul valore semantico del termine *infamia*, vd. in particolare D. Corsi, *Donne medievali tra fama e infamia: leges e narrationes*, in «Storia delle donne», 6-7 (2010/11), pp. 107 sgg. Sull'esclusione sociale, in vari modi relazionata al *corpus*, vd. F. Sivo, *Corpus infame*, in «Micrologus: Estremità e escrescenze del corpo», 20 (2012), pp. 109-190.

¹⁰ Tertulliano, *De spectaculis*, ed. E. Dekkers, CC, s.l., I, 1, 1954, XXII, 3, p. 246; ma vd. anche V, 1-8, pp. 231-233 sull'origine degli spettacoli. Per la citazione in traduzione italiana, vd. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1998, p. 11; e inoltre sul tema, S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma 2001.

¹¹ Agostino, *Sermones inediti*, PL 46, XIV, 3, col. 864: *Sed infamis est ille, qui spectatur; qui spectat, honestus est?*; vd. anche Cassiodoro, *Var.*, VII, 10, pp. 270-271. Sul pensiero di Agostino in materia di mestieri infamanti, vd. O. Brabant, *Classes et profession maudites chez saint Augustin, d'après le enarrationes in psalmos*, in «Revue des études augustiniennes», 17 (1971), pp. 69-81.

¹² Sul tema, vd. C. Urso, *Tra essere e apparire. Il corpo della donna* cit., p. 184.

lare, erano considerate una chiara manifestazione della vanità e un potente mezzo di corruzione, come confermava nei primissimi anni del Quattrocento – a testimonianza di un pensiero che accompagnò, costante e insistente, l'intera età medievale – il domenicano Giovanni Dominici¹³.

Senza trascurare che i commerci *inhonesta* che insozzavano le addette allo spettacolo le distanziavano anche giuridicamente dalle altre donne e le ponevano in una condizione di subalternità civile: tutte erano cioè confinate in una *conditio inferior*¹⁴, esposte al pubblico biasimo. «L'ignominia», scriveva Isidoro di Siviglia nel secolo VII, «è così chiamata in quanto chi è colto in stato di flagranza perde il *nomen honestatis*, ossia la reputazione di onestà: si dice ignominia, infatti, quasi a dire *sine nomine*. [...] altra denominazione dell'ignominia è infamia, quasi a dire senza buona fama»¹⁵.

L'*infamia facti*, cioè l'infamia che deriva dalla cattiva reputazione di cui un individuo gode nella società, come sosteneva già nel secolo XIX, Antonio Pertile, «si estende pure [...] a gente di teatro», e, aggiunge più di recente F. Migliorino, «produce una diminuzione delle capacità delle persone nel campo del diritto privato pubblico e penale»¹⁶.

La valutazione, ovviamente, degenerò presto in *topos*. E tuttavia, come dimenticare la descrizione che Procopio di Cesarea ha consegnato alla storia del “pezzo forte” che la futura imperatrice Teodora era solita presentare nel teatro di Costantinopoli? «In teatro compariva spesso nuda davanti agli spettatori, indossando soltanto un velo che le copriva i fianchi e le vergogne, non certo per pudore, ma perché era vietato severamente comparire sulla scena senza niente addosso. Così ‘vestita’, si sdraiava supina e si faceva spargere da alcuni servi dei chic-

¹³ Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, cur. D. Salvi, Firenze 1860, pp. 91, 146.

¹⁴ *Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondinis*, in *Codex Theodosianus*, I, edd. P. Krueger, Th. Mommsen, 1990 = *CTh*, XV, 7, 4, p. 822. Vd. anche *Digesta*, in *Corpus iuris civilis*, I, edd. Th. Mommsen, P. Krueger, 1988 = *Dig.*, III, 2, 2, p. 66: *qui in scaenam prodierit, infamis est*.

¹⁵ Isidoro di Siviglia, *Etimologiarum sive Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxonii 1971 (rist. 1911), XXVII, 25, 2.

¹⁶ A. Pertile, *Storia del diritto italiano dalla caduta dell'impero romano alla codificazione*, III, Torino 1894, pp. 229-230; F. Migliorino, *Fama e infamia. Problemi della società medievale nel pensiero giuridico nei secoli XII e XIII*, Catania 1985, p. 8. Sul concetto di *infamia*, come «condizione abitualmente considerata vergognosa e come tale condannata» (G. Todeschini, *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all'età moderna*, Bologna 2007, p. 50 e pp. 147-152 sull'*infamia* delle prostitute), cfr. anche J. Le Goff, *Mestieri leciti e mestieri illeciti nell'Occidente medievale*, in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino 1977, pp. 53-71; B. Geremek, *L'emarginato*, in *L'uomo medievale*, cur. J. Le Goff, trad. it., Roma-Bari 1988 pp. 409-410; V. Neri, *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, 'infames' e criminali nella nascente società cristiana*, Bari 1998, pp. 233-250.

chi d'orzo sui genitali, chicchi che poi sarebbero stati beccati ad uno ad uno da oche ammaestrate a tale scopo. Quando si alzava, poi, non mostrava la minima vergogna, ma faceva capire di essere orgogliosa di questa esibizione. Ella infatti non solo era spudorata per parte sua, ma riusciva a far diventare spudorati anche gli altri»¹⁷.

Comunque sia, le ricadute giuridiche della condanna maturata negli ambienti cristiani emergono chiaramente nelle norme – anticipate per la verità da quelle emanate al tempo dell'imperatore Domiziano – che furono perfezionate da Costantino in poi, allorché si andò accentuando l'emarginazione delle attrici piuttosto che dei loro colleghi maschi¹⁸. Nei testi raccolti nel Codice Teodosiano, le attrici erano accumulate alle prostitute e qualificate *inhonestae* nel 394¹⁹, e non era consentito né a loro né alle loro figlie di sposare dignitari (*senatores seu perfectissimi*)²⁰ – salvo che non avessero rinunciato al loro mestiere gratificate dall'autorizzazione imperiale²¹ –, di usare lo stesso abbigliamento delle vergini cristiane e di contaminarle con la loro presenza²². Per quanto riguarda in particolare la legislazione matrimoniale, è oltremodo significativo il dettato della costituzione costantiniana appena citata, con la quale si puniva in realtà l'unione matrimoniale di un cittadino di rango elevato con un'attrice o con la figlia di attori²³. E non basta. La stessa norma impediva di riconoscere come legittimi i figli nati dalle unioni interdette, nonostante queste si potessero qualificare come concubinarie. L'attrice, dunque, subiva un trattamento peggiore rispetto a quello riservato alle donne di umile condizione. Solo i rapporti sessuali con attrici e ballerine

¹⁷ Sull'episodio descritto nel testo, tratto dalle "Storie segrete" di Procopio di Cesarea, notoriamente ostile in questa sua opera alla coppia imperiale, vd. P. Brown, *Tarda antichità*, in *La vita privata. Dall'impero romano all'anno mille*, cur. P. Veyne, trad. it., Roma-Bari 1987, p. 179; H.-G. Beck, *Lo storico e la sua vittima. Teodora e Procopio*, trad. it., Roma-Bari 1988, pp. 85-95, e in particolare p. 87 per la citazione.

¹⁸ Sull'"eredità romana", vd. P. Veyne, *L'impero romano*, in *La vita privata* cit., pp. 145-147; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* cit., pp. 5-14; J. Evans Grubbs, *Virgins and widows, show-girls and whores: late Roman legislation on women and Christianity*, in *Law, society and authority in late Antiquity*, cur. R.W. Mathisen, Oxford 2001, pp. 237-239.

¹⁹ *CTh*, XV, 7, 12, pr., p. 824; e vd. XV, 7, 4, 11, pp. 822-824.

²⁰ *CTh*, IV, 6, 3, p. 176; *Codex Justinianus*, in *Corpus iuris civilis*, II, ed. P. Krueger, 1989 = *CJ*, V, 27, 1, p. 216; *Dig.*, XXIII, 2, 44, p. 333.

²¹ *CJ*, V, 4, 23, pp. 196-197); e vd. *infra*, n. 28.

²² *CTh.*, XV, 7, 12, 1, p. 824.

²³ *Dig.*, XXIII, 2, 44, p. 333; la stessa costituzione estendeva alla figlia di un senatore le limitazioni, non consentendole di sposare un attore o il figlio di attori; vd. D.R. French, *Maintaining boundaries: the status of actresses in early Christian society*, in «*Vigiliae Christianae*», 52 (1998), pp. 297-298; C. Fayer, *La familia romana. Aspetti giuridici e antiquari. Sponsalia matrimonio do-*, II, Roma 2005, pp. 151, 598-607.

non soggiacevano a restrizioni e non comportavano penalità, ponendo l'attrice sullo stesso piano, né più né meno, della *meretrix*.

Ciò detto, tuttavia, non è da credere che si volesse stroncare in maniera totale il fenomeno; si puntava in realtà a tenerlo sotto controllo, tanto che si giunse, addirittura, a "legare" al mestiere tutti quelli che già lo praticavano e i loro figli, specie le figlie, alle quali, dal 371 con le disposizioni di Valentiniano I, si concedeva di sfuggire a quell'obbligo-capestro solo se dichiaravano la loro conversione al credo cristiano. In effetti, godeva del privilegio solo chi *in ultimo vitae* avesse sperimentato l'esperienza della *conversio*. Era stato, nello specifico, il battesimo, con i suoi poteri rigenerativi, a determinare la nascita di una "nuova" persona, cancellando la causa della sua precedente degradazione sociale: il lavacro battesimale, dunque, aveva il potere di purificare, assieme all'anima, anche il corpo²⁴. Ma, a che le comunicazioni non fossero mendaci e dunque strumentali, era fatto obbligo ai vescovi di predisporre accurate indagini per certificarne la veridicità. Non solo. Dovevano essere poi la rettitudine morale e l'irreprensibilità d'azione a salvare le *natae ex scaenicis* dal palcoscenico. Al contrario, *eas enim ad scaenam de scaenicis natas aequum est revocari, quas vulgarem vitam conversatione et moribus exercere et exercuisse constabit*²⁵. Il ritorno sulle scene, infatti, le avrebbe restituite alla precedente *conditio*²⁶. Quando però, nel 413, l'imperatore Onorio richiamò per dovere di legge al loro antico "mestiere" le donne di teatro che erano state esonerate dai loro obblighi, non si precisò nulla su quelle tra di loro che avevano ricevuto il battesimo²⁷. Anch'esse furono restituite al palcoscenico e al biasimo popolare? Certo è che fu l'imperatore Giustino, nel 520-523, ad abolire, o meglio a rielaborare, la norma contraria al matrimonio *legitimum* delle attrici, motivando l'iniziativa con l'opportunità di imitare la benevolenza divina²⁸.

²⁴ *CTh*, XV, 7, 1, a. 371, p. 821. Sulla forza rigeneratrice del *balneum spirituale*, vd. Giovanni Crisostomo, *Reprehensio eorum qui aberant ab Ecclesia*, PG 51, I, col. 146; Id., *In secundam ad Corinthios epistolam commentarius*, PG 61, *Hom.*, XV, 5, col. 510.

²⁵ *CTh*, XV, 7, 2, p. 821: *ex scaenicis natas, si ita se gesserit, ut probabiles habeantur, tua sinceritas ab inquietantium fraude direptionibusque submoveat. Eas enim ad scaenam de scaenicis natas aequum est revocari, quas vulgarem vitam conversatione et moribus exercere et exercuisse constabit*; XV, 7, 4-5. 8. 13, pp. 822-824. Sul punto, vd. specialmente D.R. French, *Maintaining boundaries: the status of actresses in early Christian society* cit., pp. 293-318, qui pp. 300-308; J. Evans Grubbs, *Virgins and widows, show-girls and whores* cit., p. 237.

²⁶ *CTh*, XV, 7, 8, p. 823.

²⁷ *CTh*, XV, 7, 13, p. 824.

²⁸ In effetti una legge (*CJ*, V, 4, 23, pp. 196-197), emanata nel 520-523 da Giustino, ma influenzata certamente da Giustiniano (D.R. French, *Maintaining boundaries: the status of actresses in early Christian society* cit., pp. 312, 314; e cfr. C. Fayer, *La familia romana* cit., p. 620), aveva "emancipato" quelle *scaenicae* che, come Teodora, «avessero rinunciato a questa professione», e concesso «alle loro figlie e alle figlie di donne di teatro defunte, di contrarre valide nozze, purché

Intanto, però, si era aggravata la crisi del teatro e dei teatri antichi che era iniziata con i guasti delle invasioni barbariche. In molte città andarono in rovina e solo alcune eccezioni attestano la vitalità, anche sul piano culturale, di pochi centri, fra i quali si possono segnalare Torino, Milano, Roma. In Italia, tuttavia, le strutture pubbliche poterono contare sugli interventi di restauro programmati felicemente da Teodorico²⁹. A Treviri, a Magonza, a Colonia, e ancora ad Arles, invece, gli spettacoli si erano spenti già nella prima metà del secolo V³⁰. In queste aree, la crisi era stata devastante, nonostante che le autorità avessero piena contezza dell'attrazione che esercitavano sugli spettatori le esibizioni di mimi e attori, e, pertanto, della loro valenza sociale. Lo confermava, ancora qualche decennio dopo, Cesario d'Arles, denunciando nei suoi *Sermones* le influenze, per lui pessime ovviamente, che [...] *de illis infelicibus spectaculis et periculosis venationibus revertuntur ad conscientias suas, quia ibi per illam exercitationem maerorem addiderunt potius quam tulerint, habitare in se vel requiescere omnino non possunt, sed peccatorum litibus vertuntur*³¹.

Emerge, insomma, con forza che gli spettacoli godevano di un consenso diffuso che non si poteva trascurare. Ecco perché, così come già anticipato e come avveniva anche con riferimento al fenomeno della prostituzione, si deliberò in maniera tale da conciliare le pesanti condanne sulle *scaenicae* con la necessità di favorire la rappresentazione di spettacoli volti a divertire il pubblico di fedeli e sudditi. Ecco le precisazioni, che altrimenti risulterebbero incomprensibili, sull'opportunità di evitare, nel tentativo di imbrigliare il fenomeno e di contenerne i tempi, che anche nel giorno della domenica, quello dedicato al Signore, o in altri giorni festivi si dovesse assistere agli indecorosi *spectacula* di mimi e ballerine³². Tutto ciò, in sostanza, che *aliis diebus licet*, precisava ancora nel secolo X

autorizzate dall'Imperatore [e] purché vi sia la confezione degli strumenti dotali»; la stessa C. Fayer, *op. cit.*, p. 620, n. 1157, segnala il parere di De Roberti per il quale la norma si riferirebbe solo alla *scaenicae* e non a tutta la categoria delle donne di spettacolo.

²⁹ Per la politica edilizia di Teoderico, vd. B. Saitta, *La civiltas di Teoderico: rigore amministrativo, "tolleranza" religiosa e recupero dell'antico nell'Italia ostrogota*, Roma 1999, pp. 101 sgg.

³⁰ Vd. ad esempio la testimonianza di Salviano di Marsiglia (*De gubernatione Dei*, ed. C. Halm, MGH, AA, I,1, 1877, VI, 7-8, pp. 73-74) che accusava i cristiani di preferire alla frequentazione delle chiese quella dei teatri ma, nel contempo, ammetteva che in molte città tutto ciò non si verificava più a causa delle distruzioni delle strutture da parte dei barbari.

³¹ Cesario d'Arles, *Sermones*, ed. G. Morin, CC, s.l., 103, 1953, 61, 3, pp. 268-269; 141, 4, p. 582 e *passim*.

³² *Concilium Carthaginense*, a. 402, in J.D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, III, Florentiae 1759, can. 88, col. 958: *Qui die solenni, praetermisso solenni ecclesiae conventu, ad spectacula vadit, excommunicetur*.

il vescovo Attone di Vercelli, *istis pro crimine habentur*³³. Ecco, infine, il motivo dei distinguo più tardi di San Bonaventura (c.1218-1274) per il quale *ludus chorearum non est malus secundum se*, ma lo diventa quando indugia in allusioni lascive e libidinose³⁴.

In realtà, si scontrarono a lungo due opposte esigenze e due opposti progetti: da una parte si puntava a rimuovere specialmente l'elemento femminile dalle scene, dall'altra non si poteva accettare una riduzione sistematica del gruppo delle teatranti attraverso la comoda scorciatoia della conversione. C'era il rischio concreto di non riuscire più a garantire al pubblico le manifestazioni teatrali.

La Chiesa avvertì la questione sociale che con la "cristianizzazione" della normativa imperiale si era aperta e intervenne promuovendo un'evoluzione cristiana o cristianizzata degli spettacoli, vale a dire appoggiando la nascita del teatro sacro, ma non smise mai di denunciare eventuali devianze e degenerazioni che finivano per insozzare i luoghi di culto. Da allora in avanti la presenza femminile sulle scene andò riducendosi sempre più, cosicché anche i ruoli femminili furono assegnati ad artisti di genere maschile e, nello specifico dei drammi liturgici, spesso a monaci³⁵. Forti resistenze, d'altro canto, accompagnarono l'eccessiva spettacolarizzazione delle funzioni religiose e delle nuove forme liturgiche che avrebbero potuto in realtà ampliare i significati della danza, aggiungendo alla componente sociale quella religiosa. Ne è un esempio l'indignazione manifestata nel secolo XII da Aelredo di Rielvaux per le *performance* degli stessi chierici che trasformavano pericolosamente le chiese in teatri, in luoghi che da sacri degeneravano in scenari del peccato: «Il volgo è incantato [...] di modo che diresti che sia venuto non in chiesa ma a teatro, non per pregare ma per assistere ad uno spettacolo»³⁶. D'altronde, ai chierici era stata proibita per tempo la partecipazio-

³³ Attone di Vercelli, *Sermones*, PL 134, coll. 841-842.

³⁴ Bonaventura, *Commentaria in quattuor Libros Sententiarum*, in Id., *Opera Omnia*, IV, Ad Claras Aquas 1889, XVI, I, 13, p. 402.

³⁵ L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* cit., pp. 125-251 (ma vd. pp. 158, 204 e 241 per la situazione di nuova, ma sporadica, apertura alle donne negli spettacoli non religiosi fuori dall'Italia); su questi aspetti della storia del teatro, vd. anche J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, trad. it., Milano 2004, pp. 228-229 e p. 238 dove si ricorda che solo alla fine del Medioevo la donna ricomparve sulle scene.

³⁶ Aelredo di Rielvaux, *De speculo caritatis*, ed. C.H. Talbot, CC, *c.m.*, I, 1971, II, 33, pp. 97-98: *Unde, quae, [...] in Ecclesia tot organa, tot cymbala? [...] Stans interea vulgus sonitum follium, crepitum cymbalorum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur; sed lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur, ut eos non ad oratorium, sed ad theatrum, nec ad orandum, sed ad spectandum aestimes convenisse*. Per le ammonizioni contro tali spettacoli da parte di altri autori cristiani, fra i quali Bernardo di Chiaravalle e Giacomo di Vitry, vd. C. Legimi, *La danza nel pensiero medievale* cit., pp. 38-39. Per una riflessione sulla valenza religiosa della danza, vd. già J.C. Schmitt, "Religion populaire" et culture folklorique, in «Annales (ESC)», 5 (1976), pp. 948-949.

ne alle feste cui il popolo si abbandonava in varie circostanze, e, per converso, ai laici e specie alle donne era stata interdetta quella ai momenti liturgici nei quali si indulgeva in canti e balli. I Padri conciliari avevano fatto sentire la loro avversione intervenendo ai lavori dei primi *concilia Galliae*, e poi erano più volte ritornati sulle condanne per quanto attiene al primo punto³⁷. Gli interventi sul comparto femminile risalgono ai concili di Auxerre e di Chalons, fra il VI e il VII secolo, quando furono duramente criticate tali pratiche³⁸. Altre ingerenze si registrano nei secoli a venire: a Roma, nell'826, in età carolingia, si lamentava l'impostazione "pagana" della presenza femminile alle feste in onore dei santi³⁹.

Intanto, si rinnovavano le censure pronunciate contro gli operatori dello spettacolo *tout court* da numerosi canoni sinodali e conciliari, da vescovi e teologi, da sovrani e imperatori. Alla normativa conciliare che, nel 691/692, «proibi[va] assolutamente i mimi e i loro spettacoli; proibi[va] inoltre i combattimenti contro le belve e le danze sulla scena»⁴⁰, facevano eco più tardi i padri conciliari riuniti a Tours nell'813 e ad Aquisgrana nell'816, ripetendo gli stessi divieti e scagliandosi contro *histrionum quoque turpium et obscenorum insolentiae iocorum*⁴¹. Gli esponenti della Chiesa temevano gli effetti deleteri sui giovani delle rappresentazioni sempre più oscene, durante le quali si mimavano addirittura amplessi sessuali.

Ancora più avanti nel tempo, i sovrani normanni attaccarono sul fronte dei contenuti, vale a dire delle tematiche degli spettacoli di mimi, giullari e ballerini,

³⁷ *Concilium Veneticum*, a. 461-491, in *Concilia Galliae*, a. 314- a. 506, ed. C. Munier, CC, s.l., 148, 1963, can. 11, p. 154: *Presbyteri, diaconi atque subdiaconi [...] alienarum nuptiarum evitent convivia, nec iis coetibus misceantur ubi amatoria cantantur et turpia aut obsceni motus corporum choris et saltibus efferuntur, ne auditus et obtutus sacris mysteriis deputatus turpium spectaculorum atque verborum contagio polluantur*; il testo è ripetuto in *Concilium Agathense*, a. 506, *ibidem*, can. 39, pp. 209-210.

³⁸ *Conc. Autiss.*, a. 561-605, in *Concilia Galliae*, a. 511- a. 695, ed. C. De Clercq, CC, s.l., 148A, 1963, can. 9, p. 266: *Non licet in ecclesia chorus saecularium vel puellarum cantica exercere nec convivia in ecclesia praeparare [...]*; *Conc. Cabilon.*, a. 647-653, *ibidem*, can. 19, p. 307.

³⁹ *Conc. Roman.*, a. 826, in *Concilia aevi Karolini (742-842)*, ed. A. Werminghoff, MGH, *Concilia*, II, 2, 1908, can. 35, pp. 581-582. Non mancavano altre occasioni durante le quali erano previsti canti e balli, ne sono un esempio i festeggiamenti organizzati per onorare l'arrivo di una reliquia; su questi temi vd. ancora P. Riché, *Danses profanes et religieuses dans le haut Moyen Age*, in *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités*. Mélanges Robert Mandrou, Paris 1985, pp. 159-167; J. Horowitz, *Les danses cléricale dans les églises au Moyen Age*, in «Le Moyen Age», 95 (1989), pp. 279-292.

⁴⁰ *Concilium in Trullo*, a. 691/692, in J.D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XI, Florentiae 1765, can. 51, col. 967; la traduzione è di L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* cit., p. 36.

⁴¹ *Concilium Turonense*, a. 813, in *Concilia aevi Karolini (742-842)*, ed. A. Werminghoff, MGH, *Concilia*, II, 1, 1906, can. 7, p. 287. Il *Concilium Aquisgranense*, a. 816, can. 83, p. 368, riprendendo il dettato canonico del Concilio di Laodicea, proibisce ai chierici di partecipare a *convivia*.

i quali erano soliti indossare abiti monastici e clericali per mettere alla berlina quegli specifici ambienti religiosi. Chi avesse disatteso l'ordine regio che vietava tali manifestazioni avrebbe subito la pena della frusta. Fu poi l'imperatore svevo, nonché re di Sicilia, Federico II a estendere l'applicazione della normativa anche alle attrici, non distinguendo in realtà il genere dei colpevoli di un tale atteggiamento blasfemo⁴². Insomma, il legislatore agiva a protezione della morale pubblica e a difesa del senso del pudore intaccati dagli addetti ai lavori, che si sospettava diventassero, anche se inconsapevolmente, efficaci collaboratori del diavolo nei suoi progetti di corruzione e di tentazione. «L'intervento restrittivo del codice disciplinare degli apparati ecclesiastici e della monarchia [pesava, in realtà] non solo [...] sulle attività di mimi e giullari, ma anche su qualsiasi tipo di festa [...] e soprattutto sulle danze, considerate spesso pericolosa forma di "corruzione del corpo" e strumento primario di perdizione quantificabile in termini di facile avvio alla fornicazione»⁴³. Questa era forse – lo si è detto – la vera ragione dei provvedimenti pesantemente avversi. Questa era forse anche la ragione della presenza sempre più numerosa di danzatrici saracene nelle corti del tempo: a Palermo, ad esempio, ve ne erano durante il regno del normanno Ruggero II. Sono rimaste raffigurate nel celebre soffitto della Cappella Palatina del palazzo reale palermitano, che riprende temi della vita principesca: in particolare, alcune suonatrici di tamburelli ritmano i movimenti dei corpi di due ballerine. Erano state però posizionate non a caso in maniera tale che nella semioscurità del luogo non fossero facilmente visibili⁴⁴. Saracene erano anche le due splendide fanciulle che, nel racconto di Matteo Paris, avvolte in sensuali veli, suonavano e danzavano per allietare la corte di Federico II, e le altre che all'imperatore erano state donate dal sultano al-Kamil⁴⁵.

⁴² Riccardo di San Germano, *Chronica*, cur. C.A. Garufi, RIS, VII, 2, Bologna 1937, p. 95; J.L.A. Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici II*, Paris 1852, II, 1, p. 178. Vd. specialmente S. Tramontana, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo 1993, p. 112. Sul tema e sulle fonti d'età carolingia e normanno-sveva, vd. S. Tramontana, *Musica, spettacoli e potere politico nel Mezzogiorno normanno*, in «Quaderni medievali», 6 (1978), pp. 30-34; Id., *L'effimero nella Sicilia normanna*, Palermo 1988², pp. 49-53, 71, 77; Id., *Musici, danzatrici e prostitute nel regno normanno*, ora in Id., *Le parole, le immagini, la storia. Studi e ricerche sul Medioevo*, cur. C. Rugolo, II, Messina 2012, pp. 661-668.

⁴³ S. Tramontana, *L'effimero* cit., p. 77.

⁴⁴ H. Houben, *Ruggero II di Sicilia. Un sovrano tra Oriente e Occidente*, trad. it., Roma-Bari 1999, pp. 161-162; vd. anche S. Tramontana, *Musica, spettacoli e potere politico nel Mezzogiorno normanno* cit., pp. 34-35.

⁴⁵ Matteo Paris, *Chronica maiora*, ed. F. Liebermann, MGH, *Scriptores*, XXVIII, 1964², p. 220: *Due enim puelle Sarracene corporibus elegantes super pavimenti planiciem quatuor globos spericos pedibus ascendebant, [...] et super eosdem globos huc et illuc plaudentes trasmeabant, et quo eas spiritus ferebat, volventibus speris ferebantur, brachia ludendo et canendo diversimo-*

Se, tuttavia, da un contesto pubblico quale quello fin qui esaminato, disciplinato da precise normative, si passava a una situazione diversa, rituale o del tutto privata, cambiavano i giudizi? Quale doveva essere il “giusto” comportamento delle donne? Era loro consentito ballare, cantare ecc.? E, ancora, la pratica corrispondeva ai principi? I racconti vetero e neo testamentari, per la verità, attestano la ritualità così come la quotidianità dei canti e dei balli con interpreti di entrambi i generi. A voler recuperare solo le occorrenze femminili, si potranno ricordare specialmente le danze guidate dalla sorella di Mosè, Maria la profetessa (Esodo, 15, 20), dopo il passaggio del Mar Rosso, allorché l'evento fu salutato da cori popolari e dal suono dei timpani⁴⁶. È sintomatico, però, di un atteggiamento mentale oramai fortemente condizionato da profonda diffidenza verso qualsiasi forma di esibizione del corpo femminile, che nell'esame esegetico quasi univoco dell'episodio biblico da parte degli autori medievali si sia volutamente puntata l'attenzione sul valore simbolico e penitenziale degli strumenti, i timpani, e, al più, del canto (*chorus*). «Raccontando» scriveva Pietro Abelardo «che ella guidava il canto delle altre donne, l'*Antico Testamento* vuole rivelare l'ordine e l'armonia con cui cantavano i salmi. E raccontando che cantavano non solo con la voce, ma anche suonando i timpani e danzando, l'*Antico Testamento* ci vuole mostrare non solo la grande devozione di queste donne ma anche, attraverso un'immagine mistica, la natura particolare dei canti delle congregazioni monastiche»⁴⁷. Si tralasciava, invece, significativamente di definire l'atto scenico, vale a dire la danza, e, soprattutto, di chiosarlo moralmente.

Diversamente, com'è ovvio, si argomentava sulla casistica maschile. Un re o un sacerdote che cantavano e ballavano meritavano ben altre osservazioni. La danza assumeva valenze liturgiche pregnanti, simbologie che rimandavano all'umiltà e alle virtù dei protagonisti, dimensioni che travalicavano l'ambiente secolare per assumere significati spirituali⁴⁸.

de contorquentes et corpora secundum modulos replicantes. Sul tema, vd. S. Tramontana, *Vestirsi e travestirsi* cit., pp. 20, 192, 196-197; Id., *I percorsi e gli spazi della festa in età sveva*, in Id., *Le parole, le immagini, la storia. Studi e ricerche sul Medioevo*, cur. C. Rugolo, III, Messina 2012, pp. 1641-1657.

⁴⁶ *Esodo*, 15, 20: «Maria, la profetessa, sorella di Aronne, prese in mano un tamburello, e dietro di lei uscirono tutte le donne con tamburelli e in cortei danzanti».

⁴⁷ Abelardo e Eloisa, *Lettere. La storia delle mie sventure*, cur. M.T. Fumagalli Beonio Brocchieri, C. Scerbanenco, BUR, Milano 2012, *Lettera settima*, p. 374; sul punto, vd. J. Leclercq, *La figura della donna nel Medioevo*, trad. it., Milano 1994, p. 101.

⁴⁸ Sul pensiero di alcuni tra i commentatori del brano biblico (Beda il Venerabile, Rabano Mauro ecc.), sulla novità esegetica di Onorio Augustodunense, un autore del secolo XII, il quale finalmente pare accordare valenza simbolica anche alla danza, oltre che sulle diverse interpretazioni delle danze condotte da esponenti del genere maschile, vd. C. Legimi, *La danza nel pensiero medievale* cit., pp. 27-33.

C'era danza e danza, dunque. C'era la danza a forti contenuti religiosi, «alleata della fede e compagna della grazia»⁴⁹ e la danza che celebrava i momenti più indicativi e corali della quotidianità. P. Riché non esitava anzi a sostenere che, nell'Alto Medioevo, «tout rite de passage qu'il s'agisse de mariage ou d'enterrement s'accompagne inévitablement de danses»⁵⁰. Non a caso, nel Trecento, Nicola di Lyra si era spinto fino a identificare, nella sua esposizione dell'Eccelesiaste, il *tempus plangendi* con quello luttuoso del trapasso e il *tempus saltandi* con quello delle danze nuziali⁵¹. Ma c'erano anche le feste, con il solito corredo di balletti muliebri, in onore del guerriero vincitore⁵², i tornei cavallereschi al cospetto, caratteristico e caratterizzante, delle dame⁵³, e così via.

Nelle campagne e nelle città del Tardo Medioevo, dunque, così come nelle case e nelle regge dei potenti, «c'è posto anche per il divertimento». Danze e balli sostituirono agli spazi teatrali, come luoghi deputati allo svago popolare, altri siti pubblici e privati⁵⁴.

La partecipazione femminile a questi rituali, che rimandano a processi sociali e culturali viepiù incardinati nella mentalità del tempo medievale, fu oggetto di critica? Basti, per dare una risposta alla domanda, considerare i toni molto polemici dei commenti esegetici del tempo all'episodio evangelico della danza di Salomè⁵⁵. Come non biasimare, d'altronde, l'erotismo e la lussuria traboccanti dal ballo con il quale la figlia di Erodiade ottenne da Erode la testa del Battista. Per la verità, Salomè era stata solo un'esecutrice del progetto materno, ma fu assunta, nell'annotazione cristiana medievale, a prototipo del male, della corruzione.

⁴⁹ Ambrogio, *De poenitentia* (= *La penitenza*), cur. E. Marotta, Roma 1976, II, 6, 43, p. 105; cfr. Id., *Expositio Evangelii secundum Lucam* (= *Esposizione del Vangelo secondo Luca*, in *Opere esegetiche*, IX/2), cur. G. Coppa, Milano-Roma 1978, VI, 5-8, pp. 13-17, specialmente VI, 8, p. 17: «c'è una danza decorosa, per cui l'anima tripudia e il corpo si eleva per mezzo delle opere buone, quando appendiamo ai salici i nostri strumenti».

⁵⁰ P. Riché, *Danses profanes et religieuses* cit., p. 160.

⁵¹ Per la fonte, vd. C. Legimi, *La danza nel pensiero medievale* cit., p. 34.

⁵² Nella *Vita Faronis episcopi Meldensis* (ed. B. Krusch, MGH, *Script. rer. Merov.*, V, 1910, c. 78, p. 193) si racconta che dopo il successo del re dei Franchi, Clotario, sui Sassoni, *feminaeque choros inde plaudendo componebant*.

⁵³ Sul punto, per un primo approccio, vd. M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leiden 1988, pp. 198-206; per una visione più ampia del tema, vd. A. Barbero, *La cavalleria medievale*, Roma 2002; F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, (nuova edizione) Milano 2004; J. Verdon, *Feste e giochi* cit., pp. 168-191.

⁵⁴ Il dipinto di P. Bruegel il Giovane, *Danza nuziale all'aperto*, lo attesta ad esempio per gli ambienti contadini; per il contesto cittadino, vd. Ch. Frugoni, *Una lontana città: sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983, p. 171. Sul tema, cfr. inoltre E. Cervellati, *Visioni ed esperienze del corpo e della danza*, in *Il Medioevo: barbari, cristiani, musulmani*, cur. U. Eco, Milano 2010, p. 699.

⁵⁵ *Matteo*, 14, 6-12; *Marco*, 6, 21-28.

Lo stesso destino toccò alla danza, che divenne strumento evidente di perversione. O meglio, l'avversione riguardava specialmente la presenza femminile, tanto è vero che nel Medioevo, «la danza [...] oscilla tra due modelli biblici antagonisti e polarizzanti quello pio del re Davide di fronte a Dio e quello malvagio di Salomè al banchetto di Erode»⁵⁶. Ambrogio, già nel secolo IV, non aveva nutrito alcun dubbio: *Saltet, sosteneva, sed adulterae filia. Quae vero pudica, quae casta est filias suas religionem doceat, non saltationem*⁵⁷. Si consolidava così l'intreccio fra meretricio e mondo dello spettacolo: la “buona madre” da sempre aveva il dovere di avviare la figlia alla *religio*, non certo alla danza!

I legami manifesti poi con le vecchie liturgie pagane accentuavano le condanne degli ambienti cristiani che imputavano alle antiche *consuetudines* di essere il ricettacolo di ogni vizio; e il ballo fu qualificato come un fenomeno ludico sul quale estendere le critiche che erano state pronunciate verso il gioco *tout court*. Tanto più che la danza «è un gioco lei stessa, anzi è una delle forme più pure e più complete del giocare»⁵⁸.

Anche i reiterati riferimenti nei penitenziali medievali a balli e canti danno conto, ancora una volta, sia della deplorazione ecclesiastica sia della naturale predisposizione degli uomini e delle donne del tempo verso gli svaghi in tutte le loro articolazioni. Invano i rappresentanti della Chiesa si affannavano a sanzionare tali comportamenti. «Hai mai», chiedeva nel suo Penitenziale alle donne Burcardo di Worms (950-1025), «partecipato a veglie funebri, in cui cadaveri di cristiani venivano vegliati con rituali pagani? Vi hai mai cantato nenie pagane o eseguito danze dai pagani stessi inventate su suggerimento del demonio? [...]»⁵⁹. E che il peccato di cui il confessore voleva avere notizia fosse considerato, nel secolo X, particolarmente grave, è testimoniato dai trenta giorni di digiuno a pane e acqua inflitti alle colpevoli, una penitenza eloquente di una mentalità che continuava a guardare alla “festa” e al “ballo” come a momenti carichi di retaggi pagani e a straordinarie opportunità offerte al diavolo per fare proseliti. Così non è un caso che in un penitenziale siciliano, ricordato da Salvatore Tramontana, siano elencati fra i peccati l’«audiri canczuni e soni vani», cantare «canzuni disonesti, [...] sonari oy cantari a toi innamorati», ecc.⁶⁰, e che anche altre fonti attestino chiaramente il piacere popolare, ma peccaminoso, della danza⁶¹.

⁵⁶ E. Cervellati, *Visioni ed esperienze del corpo e della danza* cit., p. 699.

⁵⁷ Ambrogio, *De virginibus libri III* (= *Verginità*, in *Opere morali*, II, 1), cur. F. Gori, Milano-Roma 1989, III, 31, p. 234.

⁵⁸ J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it., Torino 1946, p. 206 e *passim* sul tema.

⁵⁹ Burcardo di Worms, *Il Penitenziale*, in *A pane e acqua. Peccati e penitenze nel Medioevo. Il Penitenziale di Burcardo di Worms*, cur. G. Picasso, G. Piana, G. Motta, Novara 1986, cap. 5, p. 87.

⁶⁰ S. Tramontana, *Musici, danzatrici e prostitute nel regno normanno* cit., p. 667.

⁶¹ Vd. S. Tramontana, *I percorsi e gli spazi della festa in età sveva* cit., p. 1642.

Tanti indizi inducono addirittura a immaginare che anche all'interno dei monasteri femminili, in quegli ambienti cioè che sarebbero dovuti essere assolutamente interdetti a simili forme di divertimento, si registrassero eventi e condotte non sempre ligi alle regole. Ai tempi di Gregorio di Tours, nel secolo VI, nel monastero di Santa Croce fondato a Poitiers dalla regina merovingia Radegonda, si erano verificati disordini e rivolte conditi da pettegolezzi e accuse varie. La badessa del tempo, nonché pupilla di Radegonda, era stata accusata presso le autorità ecclesiastiche da due principesse di sangue reale, allora ospiti della struttura, di aver disonorato il suo *habit*. Agnese, denunciavano, «giocava ai dadi e alcuni secolari prendevano con la badessa i loro pasti; hanno perfino dichiarato che nel monastero si sono celebrati alcuni fidanzamenti». A fidanzarsi era stata una sua nipote per la quale erano stati confezionati appositamente splendidi vestiti, usando un drappo d'altare, mentre per l'occasione era stato allestito un lauto banchetto. Agnese si difese da queste e altre accuse e negò di aver mai dato l'ordine di preparare il banchetto. Il fidanzamento però non fu smentito e, pertanto, non è difficile supporre che fosse stato accompagnato da allegri e, secondo la *consuetudo*, «danzanti» festeggiamenti⁶².

Nel secolo XII, era la badessa Ildegarda di Bingen ad approvare esplicitamente il comportamento delle sue consorelle che erano solite agghindarsi con bianchi veli, corone e anelli durante le feste liturgiche. Ella respingeva anzi le censure e gli inviti alla modestia, sostenendo che quelle, per onorare al meglio Cristo loro sposo, avevano il dovere di vestirsi a festa e di mostrare la loro briosa letizia⁶³.

E, per completare una veloce ma significativa sequenza di esempi, veniamo, infine, alla badessa che Eileen Power inserì fra le figure descritte per meglio decodificare i tratti salienti della «vita nel Medioevo». Si tratta di madame Eglentyne, così come ce la consegna, nel secolo XIV, il racconto di Geoffrey Chaucer. Era una badessa dai modi aggraziati, caritatevole, elegante, probabilmente spendacciona, «aristocraticamente» alla moda e anche vanitosa. Bene, un'analisi attenta delle carte che ci sono rimaste e, in particolare, dei rendiconti annuali che la stessa Eglentyne presentava alla sua comunità evidenzia spese «per i liquori di Capodanno e dell'Epifania, per i ludi di maggio, per il pane e la birra consumati intorno ai falò nelle notti di febbraio, per gli arpisti e i suonatori a Natale». Certo alla badessa erano ufficialmente proibiti canti e danze; eppure, conclude la storica, «qualcosa [...] ci dà la sensazione precisa che a quelle sue feste all'aperto la danza non fosse estranea»⁶⁴.

⁶² Gregorio di Tours, *Libri historiarum X*, edd. B. Krusch, W. Levison, MGH, *Script. rer. Merov.*, I, 1, 1937-1951, X, 16.

⁶³ Ildegarda di Bingen, *Epistolarium*, ed. L. van Acker, CC, *c.m.*, 91, 1991, epp. 52-52R, pp. 125-130.

⁶⁴ E. Power, *Vita nel Medioevo*, trad. it., Torino 1966, pp. 98-99.

È una “sensazione” che riteniamo di potere condividere, anche perché il monachesimo femminile era stato e rimase per l'intero periodo medievale un fenomeno elitario; tante monache e, soprattutto, le badesse erano d'estrazione aristocratica e, per questo, stentavano ad abbandonare usi, abbigliamenti e comportamenti propri del loro vecchio stato sociale. Avevano apprezzato e continuavano ad amare gli abiti eleganti, le acconciature elaborate, i giochi e, perché no, le feste e i divertimenti.

Ovviamente, anche fuori dai monasteri, così come si è già accennato, tanti eventi che coinvolgevano tutta la comunità erano segnati da momenti conviviali che, oltre al banchetto, contemplavano canti e balli: il dovere della pubblicità delle nozze, imposto per tempo dai legislatori medievali, si traduceva per forza di cose in cortei pubblici rumorosi e allegri, e, talvolta, in festeggiamenti curati nei minimi particolari dai potenti per dare un segno della loro autorità. Erano circostanze nelle quali l'adesione gioiosa e consapevole degli astanti si concretava in danze e balletti che allettavano tutti, giovani e vecchi⁶⁵; erano momenti nei quali si poteva in realtà affermare la propria appartenenza a un gruppo sociale⁶⁶. Le cronache danno conto dello spettacolo offerto a uso e consumo dei sudditi per pubblicizzare le nozze, più o meno spettacolarizzate, dei grandi esponenti delle signorie italiane del secolo XV. Siamo informati così che, durante i festeggiamenti per le nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini (1469) nella sala a piano terra del palazzo di famiglia in via Larga a Firenze, «le feste iniziano la mattina di buon'ora, si interrompono per il desinare e ricominciano la sera con danze e musiche per concludersi a notte inoltrata con la cena»⁶⁷. Veri protagonisti erano i giovani, che si abbandonavano al ballo fino a tarda ora, come avvenne in occasione di un altro matrimonio, quello celebrato nel gennaio 1486 fra Annibale II, figlio di Giovanni II Bentivoglio, e la figlia naturale del duca di Ferrara, Ercole d'Este. «Fatti li presenti», scriveva nella sua *Historia di Bologna* Cherubino Ghirardacci, «si cominciò a suono di piffari et altri stromenti a danzare. Poi passata la mezza notte, ciascuno se ne andò a posare»⁶⁸.

Bagordi, travestimenti e balli per le pubbliche vie trascrivano uomini e donne specialmente nei giorni del carnevale, «la festa in assoluto, il segno immortale del piacere scanzonato, la frizzante vertigine che tutto abbraccia, rende luccican-

⁶⁵ G. Fasoli, *La vita quotidiana nel Medioevo italiano*, in *Nuove questioni di storia medievale*, cur. E. Rota, Milano 1969, p. 494.

⁶⁶ Vd., in questo senso, J. Heers, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age*, Montreal-Paris 1971, p. 77.

⁶⁷ C. Benporat, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze 2001, p. 72 e vd. il documento alle pp. 152-155.

⁶⁸ Vd. il documento in C. Benporat, *Feste e banchetti* cit., pp. 249-253, qui p. 252; altri esempi in J. Verdon, *Feste e giochi* cit., pp. 241-246.

te spumeggiante, divertente»⁶⁹, quando, come racconta Salimbene de Adam nel secolo XIII, «tutte [le città ...] da ogni parte folleggiano e fan pazzie»⁷⁰. Uomini e donne si concedono cioè al disordine, all'allegria più smodata, che apre le porte al demonio. La Chiesa lo aveva a lungo predicato senza, tuttavia, riuscire sempre a imporre i suoi divieti, perché non sempre era possibile contrastare «comportamenti collettivi fortemente radicati negli antichi rituali pagani»⁷¹. Ciò che, nel 1415, accadde a Firenze è veramente indicativo di una partecipazione corale difficilmente arginabile: a sentire le fonti, al ballo organizzato dalla signoria «fuorronvi, si disse, circa a secento donne e gran quantità d'uomini»⁷². Sono cifre considerevoli, che restano consistenti anche a volerle ridimensionare, considerando che, forse, nel numero erano compresi tutti gli spettatori.

Alle feste carnascialesche pubbliche si aggiungevano quelle organizzate dagli esponenti della società aristocratica delle potenti città italiane nelle loro dimore private, con tutto un corredo di rinfreschi e, ovviamente, di danze. «Hieri sera si fece una altra festa di dansare a casa del messere Cesare de Gonzaga» – siamo a Mantova nei primi del secolo XVI – «et a honorarla gli fu la preditta Madama vostra madre cum le sue donzelle [...]. La predetta Madama vostra madre se gli è trovata sempre, et maxime in questa nocte di carnesale, essendoseli danzato quasi sino al zorno, in modo che [...] toltasi da la festa, si fece dir messa et poi si ne andò a dormire». La notizia era data al dodicenne Federico Gonzaga, allora ostaggio presso la corte pontificia, dal cortigiano Amico Maria Della Torre. Né nella Roma dello stesso torno di tempo erano da meno: Isabella d'Este vi rimase appositamente per godere della letizia del periodo e, accompagnata da esimi cardinali, si abbandonò alle danze. Ella stessa racconta che una volta «[...] si ballò fin 4 hore di notte»⁷³.

⁶⁹ G. Malacarne, *Le feste del principe. Giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Modena 2002, p. 199 e pp. sgg. sul tema. Sulle feste carnascialesche, volte «ad abolire rapporti gerarchici e privilegi, regole e tabù» (*ibidem*, p. 200), e, dunque, sulla loro valenza sociale nel Medioevo, vd. G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, trad. it., Bari 2004, pp. 183-193, dove si sottolineano specialmente le ambiguità del carnevale medievale, il forte legame fra le feste carnascialesche e l'ambiente urbano, specie nelle Fiandre e nel Nord Italia, nonché il loro carattere esorcizzante; ed inoltre, J. Heers, *Fêtes, jeux et joutes* cit., *passim*; Id., *Fêtes de fous et carnaval*, Paris 1983.

⁷⁰ Salimbene de Adam, *Cronaca*, trad. G. Tonna, intr. M. Lavagetto, Reggio Emilia 2006², p. 333.

⁷¹ Sui caratteri demoniaci della danza, vd. F. Moretti, *Le ragioni del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari 2001, pp. 147-150. Sulla persistenza di atteggiamenti popolari ancorati ad antichi reTAGGI culturali, vd., per un esempio, l'esame delle tradizioni fiorentine in G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1997, p. 147 per la citazione nel testo.

⁷² Per la fonte, vd. G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit., p. 152, e anche pp. 152-153, 276 sul punto.

⁷³ Le fonti sono citate in G. Malacarne, *Le feste del principe* cit., pp. 200-201, 204 e *passim* per altre testimonianze.

Si interveniva a quegli avvenimenti mondani e si danzava, d'altronde, per vedere e farsi vedere, per sfoggiare abiti, gioielli e, con essi, ricchezze e forza patrimoniale e politica. Alle donne era assegnato questo precipuo compito che certo non dispiaceva loro di svolgere al meglio.

Una riflessione particolare merita, però, la presenza alle feste romane di alcuni eminenti cardinali. È una testimonianza evidente dell'evoluzione dei tempi e della mentalità. Ci si avviava verso il Rinascimento; la Chiesa, con i suoi protagonisti più prestigiosi, si arrendeva, complice o vittima, alle mode.

Certo, rimaneva, come regola comune cui tutti, donne e uomini, laici, chierici e finanche cardinali, erano chiamati ad adeguarsi, pena la salvezza dell'anima, il principio fondamentale dell'austerità dei comportamenti e continuavano a essere formulati moniti più o meno drastici, ma le maglie del rigore si allentavano sempre più. Se, nel secolo XIII, il frate domenicano Umberto da Romans (1200-1277) pensava, ancora, senza alcun distinguo, che «Le fanciulle devono guardarsi dalle frivolezze che ci sono nei canti e nelle danze e in cose simili»⁷⁴, qualche decennio dopo, Francesco da Barberino (1264-1348) articolava, invece, i suoi consigli in base allo stato sociale delle donne cui erano rivolti. Egli raccomandava alla giovanetta di alto livello aristocratico, «s'egli avien che [...] le convegna ballare, sanz'atto di vaghezza, onestamente balli; né già, come giollara, punto studi in saltare, acciò che non si dica che ella sia di non fermo intelletto»; con maggiore libertà ma pur sempre «onestamente» si poteva dedicare a «balli e canti» la figlia «di cavaliere da scudo o di solenne iudice o di solenne medico [...]». Diverso era il discorso per la ragazza in età da marito il cui comportamento richiedeva maggiore compostezza; nei suoi confronti l'autore individuava una serie di divieti e, in particolare, aggiungeva: «né lodo in lei cantare in altra guisa o loco, né già ballare, e ancor meno saltare». A mano a mano, tuttavia, che dalle ragazze di corte si scendeva sempre più in basso nella gerarchia sociale, le direttive cambiavano, cosicché «s'ella sarà figliuola di certi altri minori, come lavoratori, artefici, consimili persone [...] assai più porrà quanto a ballar, cantare e sollazzare usare larghezza»⁷⁵.

In realtà, le antiche intransigenze, i vecchi anatemi si erano infine stemperati nelle nuove "aperture". Non poco dovette influire in questa evoluzione di pensiero che sfociò in una meno severa considerazione del divertimento in generale e della danza in particolare la "Scolastica" nel suo periodo d'oro. Il principio della moderazione, invocato da Aristotele come misura di ogni cosa, trovò accoliti del

⁷⁴ Umberto da Romans, *Prediche*, in *Prediche alle donne del secolo XIII*, cur. C. Casagrande, Milano 1978, XCVII: *Alle fanciulle o alle adolescenti laiche*, p. 20.

⁷⁵ Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, cur. G.E. Sansone, Torino 1957, I, pp. 13, 16; II, pp. 25, 35.

calibro di Tommaso d'Aquino (1225-1274) e autorizzò a trasferire la censura della danza all'ambiente in cui essa aveva luogo e ai modi in cui si esercitava. Il giudizio si fece viepiù morbido, capace di individuare i caratteri leciti e lontani da qualsivoglia pratica immorale, ma al buon cristiano si continuò comunque a sconsigliare la partecipazione a quegli esercizi che rischiavano sempre di trasformarsi nel palcoscenico del demonio. Predicatori e moralisti non trascurarono le loro crociate contro ogni tipo di divertimento e, soprattutto, contro quel «Carnevale, con tutti i suoi riti di inversione e con tutte le licenziosità che, necessariamente, questo caotico rovesciamento dell'ordine porta con sé»⁷⁶.

I risultati però furono deludenti. La battaglia, insomma, che la Chiesa aveva incardinato sul rigore morale, ostile allo svago e al piacere era destinata a essere persa. Eppure era stata combattuta con tenacia per secoli: il timore, o meglio la convinzione era che la seduzione dello spettacolo nascondesse gravi rischi per la tenuta della società, o perlomeno per una convivenza sociale che puntasse sulle regole dettate dalla morale cristiana. Perniciosa era stata da sempre valutata soprattutto la capacità persuasiva dell'arte scenica, l'induzione all'imitazione che scattava nelle menti più deboli degli spettatori. Il pericolo, lo ribadiamo, era stato avvertito e denunciato già dai Padri della Chiesa, il cui pensiero rimase un'autorevole e indiscussa guida per tutto il periodo medievale: Giovanni Crisostomo (c.344/354-407) aveva espresso il timore che i giovani, *illorum artibus irretiti*, rifiutassero una vita morigerata, improntata sulla condotta di *beati viri*, che non poteva reggere il confronto con quella "interpretata" dai teatranti; e i contemporanei Ambrogio e Agostino sospettavano che gli spettatori potessero essere indotti a imitare gli attori e le attrici nelle movenze, nel modo di camminare, nell'"apparire"⁷⁷. In tanti dopo di loro esternarono le stesse preoccupazioni.

Alla luce di quanto fin qui emerso, non è azzardato, dunque, concludere, con B. Geremek, che «il clima di ambiguità morale che circonda la professione dell'attore e dell'attrice nelle società odierne deriva senz'altro da questa lunga tradizione di condanne»⁷⁸. Ma non solo. Altre sono le riflessioni, dalle quali peraltro era scaturito l'interesse per la ricerca, che mi pare possano risultare ancora più

⁷⁶ D. Balestracci, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma-Bari 2001, p. 190.

⁷⁷ Giovanni Crisostomo, *Commentarius in s. Matthaeum evangelistam*, PG 58, *Hom.*, 68, 4, coll. 644-645; Ambrogio, *De officiis*, ed. M. Testard, CC, *s.l.*, 15, 2000, I, 73, pp. 27-28: *Sunt etiam qui sensim ambulando imitantur histrionicos gestus et quasi quaedam fercula pomparum et statuarum motus nutantium; ut quotienscumque gradum transferunt, modulos quosdam servare videantur*. Per il pensiero di Agostino, vd. *supra*, n. 11.

⁷⁸ B. Geremek, *L'emarginato* cit., p. 412.

rilevanti, almeno per le loro antiche e attuali ricadute sociologiche. Si segnalano, infatti, da una parte il fallimento, scontato, della caparbia e sterile “chiusura” degli ambienti cristiani verso le più naturali forme espressive della gioia e del divertimento umano, dall’altra – e pare una contraddizione – la “modernità” di alcuni risvolti dell’analisi dei Padri che supera i limiti insiti nell’atteggiamento fortemente misogino e, per ciò che attiene agli aspetti più generali della problematica, il contesto temporale e culturale di quei primi tempi medievali. Il passo successivo all’imitazione da parte dello spettatore, infatti, era – ed è quello che accade ancora oggi – l’estraniamento dalla realtà, la mortificazione della propria personalità e l’adesione assoluta al “modello”: una reazione emotiva in virtù della quale si verifica una profonda immedesimazione con l’attore/attrice cui si tende ad assomigliare a ogni costo, nell’illusione di recuperarne gli standard di vita, il successo, la notorietà. Si coltiva il sogno, l’irreale, si vive pericolosamente immersi in questo miraggio, in questa fantasia. Si perde il contatto con la realtà vera, quella di tutti in giorni, fino a non riconoscerla più, a sentirsene fuori; e si entra in una forma di marginalità nuova, volontaria ma altrettanto, se non più, grave.

ABSTRACT

La presenza femminile nel mondo dello spettacolo fu oggetto di biasimo da parte dei legislatori laici ed ecclesiastici. Forte fu l’influenza negativa del pensiero cristiano che non solo disapprovava i contenuti, spesso osceni delle rappresentazioni, e le movenze scandalose degli addetti ai lavori, ma temeva anche pericolosi fenomeni di imitazione negli spettatori. La conseguente emarginazione, segnata da pesanti divieti legislativi, non stroncò tuttavia le attività teatrali, che godevano di un forte consenso popolare impossibile da trascurare, e non impedì che, negli ambienti privati, varie circostanze, dalle feste nuziali ai cortei funebri, dalle giostre cavalleresche ai bagordi carnascialeschi, fossero accompagnate da banchetti e danze. La battaglia che la Chiesa aveva incardinato sul rigore morale, ostile allo svago e al piacere, era destinata a essere persa. Ma il giudizio morale spesso negativo, che colpisce ancora ai nostri giorni il “mestiere” di attori, attrici e ballerine, può essere certamente riferito, almeno come retaggio culturale, a quella «lunga tradizione di condanne».

The presence of women in the world of entertainment was the subject of criticism by ecclesiastic legislators and laity. The negative influence of Christian thought was strong, that it not only disapproved the contents, often with actors’ obscene representations and scandalous movements, but also feared the dangerous phenomena of imitation in the spectators. However, the result of this marginalization, marked by heavy legislative prohibitions, did not put an end to theatrical activities, which enjoyed strong popular sup-

port, impossible to ignore. It also did not prevent banquets and dances which accompanied, in private settings, various circumstances, from weddings to funeral processions, from joisting rides to carrousel and carnival revelry.

The battle of the Church that hinged on moral severity, adverse to entertainment and pleasure, was bound to be lost. But the moral judgment, often negative, even in our present day, still affects the “occupation” of actors, actresses and dancers, and it certainly can be referred, at least as a cultural heritage, to the «long tradition of convictions».