



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.
270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Spettacoli di tipo circense nel Medioevo Occidentale

Approccio Iconografico

Volume I

Relatore

Ch. Prof. Xavier Barral I Altet

Laureando

Ilaria Pagan

Matricola 813736

Anno Accademico

2011 / 2012

Indice

Volume I

Introduzione	pag. 4
1. Prima del Medioevo: gli spettacoli circensi nel mondo romano	
1.1 Luoghi e spettacoli ludici a Roma: tra successo, ostilità e decadenza	pag. 13
1.2 L'utilizzo degli animali per lo spettacolo	pag. 31
1.3 L'iconografia del circo nell'epoca romana	pag. 36
2. Gioco e spettacolo nel Medioevo: problemi e difficoltà per una ricostruzione storica e iconografica	
2.1 Storiografia	pag. 48
2.2 L'eredità romana: il passaggio nella tradizione dello spettacolo dalla Tarda Antichità al Medioevo	pag. 55
2.3 I luoghi dello spettacolo medievale	pag. 63

2.4 La figura del giullare: caratteristiche generali	pag. 71
2.5 Problematiche relative alla lettura dell'iconografia di margine	pag. 81
2.6 I regolamenti cittadini sugli spettacoli circensi	pag. 88
2.7 Altre forme di spettacolo...	pag. 92

3. Spettacoli di strada nell'iconografia dei manoscritti di epoca romanica e gotica

3.1 Spettacoli acrobatici, equilibristi, giocolieri	pag. 95
3.2 Le marionette	pag. 105
3.3 Gli spettacoli con gli animali: tra realtà e parodia	pag. 110

4. Spettacoli di corte nell'iconografia dei manoscritti di epoca romanica e gotica

4.1 Menestrelli e trovatori	pag. 124
4.2 La danza dei giullari	pag. 134
4.3 I buffoni di corte	pag. 138

5. Le attitudini della chiesa medievale di fronte ai giochi circensi

5.1 Il <i>risus paschalis</i> e le feste dei folli: tra approvazione e ambiguità	pag. 140
--	----------

5.2 Gli ordini mendicanti: intolleranze e compromessi	pag. 149
5.3 Spettacoli circensi nell'iconografia monumentale (XII e XIII secolo)	pag. 158
Conclusioni	pag. 167
Bibliografia generale	pag. 173

Introduzione

L'idea e l'ipotesi dell'esistenza di un circo nel Medioevo è una tesi che è sempre stata presa poco in considerazione dagli studiosi. Si è sempre studiato e dato peso alle rappresentazioni sacre del teatro medievale, ma poco si è detto su quelle profane e sui suoi contenuti. Se ciò che accoglie il teatro nel Medioevo è una rappresentazione sacra, sicuramente altrove ci sarà stata una risposta profana, una risposta al dramma sacro. Un problema fondamentale è che nel Medioevo il termine circo non esisteva, mentre in epoca romana risulta difficile una distinzione tra teatro, circo, arena, anfiteatro e sui generi di spettacolo adibiti ad ognuno. Sebbene il termine in epoca medievale non fosse utilizzato, parlerò in ogni caso di spettacoli circensi, che a breve elencherò, proprio per la loro uguaglianza o somiglianza a quelli odierni del circo. Un punto su cui occorre soffermarsi è: se esisteva una sorta di circo medievale, quali erano i luoghi? D'altra parte, non possiamo pensare che dal Circo Massimo al circo di Philip Astley non ci sia stato nulla.

Analizzare il circo come fenomeno onnipresente nel corso dei secoli porta alla luce non solo le evoluzioni e i cambiamenti che esso ha subito nel tempo, ma anche le costanti che dall'epoca romana si sono trascinate fino ai nostri giorni. Proprio ponendo l'accento sulle costanti, ci si accorge che il circo ha sempre occupato un posto centrale nella cultura delle società e, per questo motivo, vale la pena tracciare le origini della sua storia. La sua nascita moderna viene fatta risalire a Londra nel 1770, anno in cui una pista equestre fu fondata dal cavallerizzo Philip Astley.¹ Ma anche se è stata stabilita questa data, è improbabile pensare che la storia del circo

¹ Bouissac P., *Circo e cultura*, trad. it. di Semprini A., Palermo, 1986, pag. 39.

fosse iniziata proprio in quell'anno. Questo studio si propone di verificare tutti quei processi che hanno innescato la realizzazione di questa istituzione e, andando a fondo, l'attribuzione della nascita al 1770 fa riflettere sotto vari aspetti. Senza arrivare subito ad una conclusione, in quanto sarebbe troppo affrettato, cercherò di dare qualche valutazione riguardo al pensiero che gli studiosi hanno cercato di esprimere riguardo all'argomento fino ad oggi, un pensiero che purtroppo risulta ancora carente e ricco di ombre, vista la mancanza di studi specifici. Infatti, la storia del circo è stata molto trascurata, al contrario, invece, della storia del teatro che, a mio parere, si è appropriata indebitamente di una parte di quella del circo.

Nonostante questa tesi cercherà di dimostrare la presenza di spettacoli circensi nel Medioevo, è utile fare prima un passo indietro e notare cosa l'età di mezzo ha ricavato dalla precedente. Effettivamente, il panorama a cui ci troviamo di fronte è molto vario, poichè l'epoca romana presenta uno scenario in tema di spettacoli molto ricco e vasto. A questo proposito, premettendo che non è questa la sede per uno studio completo di cosa accedesse in quegli anni antecedenti il Medioevo, è utile verificare cosa questi spettacoli romani portassero in scena, proprio per cercare di capire se può esistere una linea evolutiva tra le due epoche. In questo senso, alcuni studiosi hanno già cercato di rispondere, anzi, spesso nei libri che parlano di spettacoli medievali è presente un capitolo sull'età romana. Al di là di tutto, trovo che questo sia il punto di partenza primario, dal momento che, se l'età romana lasciò qualcosa al Medioevo, non lasciò niente in materia di spettacolo all'età odierna, ma solo qualche usanza su cui vale la pena riflettere e che costituisce un ponte di passaggio tra le due età.

Considerare il circo come un fenomeno solo antico o solo moderno è un mito che deve essere sfatato. Promuovere uno studio sul circo nel Medioevo pone delle

difficoltà per la mancanza di una linea evolutiva, mancanza dovuta anche al fatto di un diverso utilizzo del termine nel corso dei secoli. Oltre a ciò, si tende a considerare il Medioevo come un periodo fortemente condizionato in tutti i campi dal fattore cristiano, ponendo dei forti limiti a indagini di questo genere. Gli storici, infatti, si sono molto spesso soffermati solo sull'aspetto sacro della ludicità, collegando spettacoli teatrali e momenti di svago a feste liturgiche. D'altra parte, è stato più volte sottolineato come il gioco sia un qualcosa di cui l'uomo non possa fare a meno, parte integrante di esso e perciò impossibile da reprimere. Alessandra Rizzi ha messo ben in evidenza questo aspetto, soffermandosi soprattutto sulla paura che il gioco provocava alle autorità come guasto all'ordine pubblico e sull'ondata dei predicatori degli ordini mendicanti che cercava di comprimerlo.² Anche se l'indagine della studiosa prende in considerazione principalmente il gioco d'azzardo e le battaglie, è comunque possibile pensare che ciò accadesse anche per altre attività ludiche.

Questo studio si propone di verificare l'esistenza di spettacoli profani nel Medioevo, quindi, che possano essere considerati come una premessa del circo odierno. Non essendoci fonti sufficienti a garantirci un luogo preciso dove questi accadessero, e prendendo atto del crollo delle istituzioni ufficiali per lo spettacolo nella Tarda Antichità, prenderemo in considerazione tutte le rappresentazioni che potevano svolgersi in strada o sulla piazza, durante le fiere e i mercati, vero e proprio fulcro della vita cittadina: spettacoli di marionette o burattini, danze di giullari e mimi, esibizioni di animali addestrati. Se gli ordini mendicanti si ponevano in netto contrasto con gli spettacoli ludici e con il gioco in generale, risulta facile pensare che edifici adibiti al circo non esistessero in città e, se esistevano, probabilmente erano strutture mobili facilmente montabili e smontabili. Una miniatura del *Romanzo di*

² Rizzi A., *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*, Treviso-Roma, 1995.

Alessandro, manoscritto fiammingo del XIV secolo,³ mostra tre donne che vanno ad assistere inginocchiate ad uno spettacolo di marionette. L'edificio montato per lo spettacolino non costituisce di sicuro una struttura stabile e molto probabilmente non lo erano nemmeno i palchi o i pulpiti su cui i performer si esibivano. La tenda veniva comunque già utilizzata in epoca medievale e si potrebbe pensare che quella piccola che copre il basamento del teatrino sia la proiezione di un circo molto più grande, ma ciò risulta azzardato e resta a livello di ipotesi.

Se non è possibile la ricostruzione di un edificio vero e proprio, bisogna guardare altrove. Gli spazi pubblici aperti assumono nel Medioevo un'importanza fondamentale,⁴ mentre per quel che concerne l'epoca precedente, l'attenzione si sposta altrove: il circo dell'antichità era designato come luogo per le corse dei carri e dei cavalli, oppure per le gare di atletica, tanto più che non esisteva una netta distinzione tra circo, ippodromo e stadio. Marco Fittà e Dante Padoan⁵ hanno cercato di tracciare una lista delle attività che venivano svolte in questi spazi, attività sempre più richieste dalla plebe che, come scrisse Giovenale, voleva solo «*panem et circenses*».⁶

L'origine del circo, per come lo intendiamo oggi, con acrobati, equilibristi e animali selvaggi ammaestrati, deve però essere cercata nel campo del teatro o almeno ai confini con questo. Nella Tarda Antichità si assiste ad un progressiva perdita di interesse per commedia e tragedia, a favore di spettacoli di danza e

³ Mi riferisco al Ms. Bodleian 264.

⁴ Al riguardo basti leggere Grohmann A., *La città medievale*, Roma-Bari, 2004, e Le Goff J., *Tempo della chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, trad. it. di Romano M., Torino, 1977.

⁵ Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988.

⁶ «*la pancia piena e il circo*», Giovenale D.G., *Le Satire*, versione di Ceronetti G., Satira X, Torino, 1971, pag. 217.

musica di mimi e giullari. L'aspetto è sottolineato da Luigi Allegri,⁷ il quale ricostruisce il passaggio dai grandi generi a forme di spettacolo più scadenti. I giullari, i mimi, i giocolieri hanno goduto in tutto il Medioevo di un'enorme fortuna, soprattutto presso le corti, tanto da essere spesso citati e condannati negli scritti cristiani e durante le prediche dei frati mendicanti. Uno studio attento al riguardo è stato compiuto da Sandra Pietrini.⁸ La loro fortuna si estende anche sul campo dell'iconografia: timpani romanici, capitelli e manoscritti li ritraggono con i loro costumi dai colori più svariati o mascherati, mentre suonano o danzano. E, probabilmente, proprio facendoli scolpire nei grandi timpani delle chiese accanto ai demoni dell'Inferno, i frati predicatori invitavano la popolazione comune sia a non dedicarsi a questo genere di attività, sia a non partecipare agli spettacoli giullareschi.

L'analisi dei manoscritti risulta a questo proposito il momento più fondamentale dello studio degli spettacoli circensi del Medioevo. Le drôleries⁹, infatti, ci pongono di fronte ad uno scenario ricchissimo delle performance di strada ed è grazie ad esse che riusciamo a comprendere fino in fondo che tipo di esibizioni venivano messe in scena. È proprio la loro uguaglianza a quelle che attualmente assistiamo al circo a confermarci che l'origine di tali spettacoli risale a quell'epoca, e ciò vale anche per quel che concerne gli spettacoli di animali. Uno studio approfondito sulle drôleries gotiche è stato condotto da Jean Wirth,¹⁰ che ha analizzato tutti i temi e le funzioni dell'iconografia di margine, tra cui i giullari e gli spettacoli con animali. La creazione di un catalogo iconografico abbastanza completo su tutte le performance, le

⁷ Allegri L., *La teatralità medievale* in Allegri L., Alonge R., Carpanelli F. (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, Urbino, 2009.

⁸ Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001.

⁹ Il termine viene utilizzato nel senso di miniatura di margine all'interno di un foglio manoscritto. Non essendoci in italiano un termine specifico che indichi ciò, in seguito continuerò a utilizzare il termine francese.

¹⁰ Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

esibizioni, e sulle attività dei giullari che appaiono nei manoscritti e nella scultura romanica e gotica è stato realizzato da Sandra Pietrini.¹¹

La figura del giullare è stata presa in considerazione più approfonditamente nel II° Convegno di Studio di Viterbo¹², analizzando la continua oscillazione tra approvazione e interdizione da parte di autorità e corti. Una panoramica generale la troviamo anche in Luigi Allegri,¹³ che ripercorre l'eredità che Roma lascia al teatro medievale, concentrandosi sul dramma sacro in opposizione agli spettacoli di mimi e giullari. Un'impostazione simile la troviamo nel volume a cura di Johann Drumb.¹⁴

Una ricostruzione completa del giullare medievale non risulta affatto semplice, sia per le sue origini, sia per il tentativo di capire la frequenza della sua presenza a quel tempo. Esistono, a tal proposito, due importanti filoni di studio, che combaciano con altrettante opere di fondamentale importanza, a cui gli studiosi del giullare fanno sempre riferimento; uno fa del giullare medievale l'incarnazione del mimo romano, e di questo filone fa parte Edmond Faral;¹⁵ l'altro, invece, non vede una linea evolutiva tra Antichità classica e Medioevo, e vede l'origine del giullare come una mescolanza di caratteri provenienti sia dalla cultura romana, sia da quella barbarica. Di questo filone fa parte Edmund Kerchever Chambers.¹⁶ Ma vi è anche chi lamenta che il mimo sia soggetto da qualche decennio ad una troppa sopravvalutazione da parte della storiografia, mentre la sua figura dovrebbe essere ridimensionata. Mario

¹¹ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

¹² *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Viterbo 17-19 giugno 1977, II° Convegno di Studio*, atti pubblicati a Città di castello, 1978.

¹³ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, 2005.

¹⁴ Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, trad. it. di Falletti C., Bologna, 1989.

¹⁵ Faral E., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Parigi, 1910.

¹⁶ Chambers E.K., *The Medieval Stage*, Londra, 1903.

Apollonio reagisce contro la troppa attenzione dedicata al giullare e si scaglia contro i due filoni appena accennati.¹⁷

Per quanto riguarda gli spettacoli di burattini, la situazione non è ancora ben definita. John Mohr Minniear¹⁸ ha tentato di ricostruire la loro storia dalle origini all'età moderna in Germania, Francia, Italia e Inghilterra, soffermandosi poco sul periodo medievale per la scarsità delle fonti. Purtroppo, per il Medioevo, le informazioni che possediamo sono ancora parecchio confuse, come spiega Pietro Coccoluto Ferrigni:¹⁹ essendo il Medioevo un periodo buio, tra crociate e invasioni barbariche, nessuno avrebbe mai pensato alle marionette. Ciò, però, risulterebbe in contrasto con le miniature del *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo del XIV secolo, dove troviamo ben due spettacoli di burattini messi in scena davanti a un pubblico di spettatori.

Sull'addomesticamento degli animali, Robert Delort²⁰ ha dato un notevole contributo, analizzando gli inizi della domesticazione e il rapporto uomo-animale nell'ambiente circostante nel corso dei secoli. Anche Michel Pastoureaux²¹ ci presenta alcuni animali domestici e i processi di giustizia inflitti loro, tanto che essi venivano trattati come umani. Nonostante ciò, la storiografia sull'addomesticamento per scopi ludici ci lascia un pò delusi. Il rapporto uomo-animale è stato sempre trattato nei termini di alimentazione, agricoltura, allevamento e abbigliamento. Un convegno del 7-13 Aprile 1983, tenutosi a Spoleto, si è soffermato proprio su questo argomento e varie relazioni hanno messo in luce questo rapporto nel campo dell'alimentazione,

¹⁷ Apollonio M., *Storia del teatro italiano*, Firenze, 1958.

¹⁸ Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, Michigan, 1985.

¹⁹ Ferrigni P.C., *La storia dei burattini*, Firenze, 1902.

²⁰ Delort R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra ad oggi*, trad. it. di Villari F., Roma-Bari, 1987.

²¹ Pastoureaux M., *Medioevo Simbolico*, trad. it. di Riccardi R., Roma-Bari, 2007.

dell'allevamento, dell'agricoltura e altro ancora. Jorg Jarnut²² ha posto l'attenzione sul rapporto uomo, animale e svago, concentrandosi purtroppo solo sulla caccia. La caccia è sicuramente stata il passatempo privilegiato degli uomini del Medioevo, così come la falconeria, dimostratici dai numerosi affreschi murali e mosaici pavimentali. Pensiamo a Villa Armerina, per esempio.

Pensare al rapporto uomo-animale nello svago solo in termini di caccia risulta, però, riduttivo. Se così fosse, come dobbiamo comportarci davanti alle immagini di un uomo che sembra domare un orso dell'*Arazzo di Bayeux* o di fronte alle numerosissime miniature del *Romanzo di Alessandro* ricche di scimmie che giocano a palla o ancora di un uomo che presenta uno spettacolino con due animali dell'Abbazia di Citeaux?

Questo è il circo nel Medioevo: la vincita dell'uomo sulla natura. D'altra parte, alcuni studi sugli orsi hanno messo in luce proprio questo aspetto. L'ammaestramento di animali per scopi ludici può affondare le sue radici solo nel Medioevo, in contrapposizione con gli scontri di belve feroci e selvagge delle arene romane. Proveremo a dare prova, grazie anche alle numerose testimonianze iconografiche, che animali e gioco fanno già parte del Medioevo e traggono proprio da questo periodo le proprie origini. Anzi, gli animali costituiscono un'episodio fondamentale per questo studio, dal momento che è proprio con gli animali che si attua quel processo di ribaltamento di valori e inversione di gerarchie tipico del mondo circense. A ciò si aggiunge il fatto che, durante il Medioevo, vi erano molte festività popolari dove era possibile questo ribaltamento, festività anche accettate dalle autorità ecclesiastiche.

²² Al riguardo basti vedere la relazione riassuntiva del Convegno di Frioli D., *L'uomo di fronte al mondo animale. Spoleto, 7-13 aprile 1983*, in *Quaderni Medievali*, 16 dicembre 1983, pp. 179-191.

Con questo contributo, si cercherà di restituire al circo una sua storia, almeno per quel che concerne i secoli del Medioevo, una storia che purtroppo è sempre mancata a causa della forzatura, fatta da quasi tutti gli studiosi, di inserire tutti questi spettacoli circensi nella sfera teatrale. E, se è vero che effettivamente questi spettacoli costituiscono una forma teatrale, è anche vero che costituiscono la base ed il punto di partenza da cui è scaturito il circo di oggi.²³

A questo volume ne segue un secondo, che presenta un catalogo iconografico degli spettacoli circensi medievali rilevati dalle drôleries e dalle sculture di margine di epoca romanica e gotica. Esso è stato composto attraverso una selezione di immagini che meglio si rendono utili a questo studio. Naturalmente, il repertorio potrebbe essere molto più ampio, ma questo catalogo costituisce un buon assaggio per un approccio all'argomento.

²³ Per lo studio dei giochi e degli spettacoli ludici nel Medioevo sono di notevole importanza gli approcci storici di Gherardo Ortalli e, in generale, i numerosi contributi pubblicati nella rivista *Ludica* (dal 1995).

Capitolo Primo

Prima del Medioevo: gli spettacoli circensi nel mondo romano

1.1 Luoghi e spettacoli ludici a Roma: tra successo, ostilità e decadenza

Ciò che l'epoca romana ha offerto in materia di spettacoli è qualcosa senza precedenti nella storia e, soprattutto, senza un filo continuo nelle età successive. La varietà e la versatilità del momento ludico che essa ha proposto non fu sempre e soltanto una creazione originale, ma anche il punto finale in cui varie culture si fusero, dando vita ad un'abbondanza di elementi nuovi, caratteristici solo di quel periodo. Lo studio su tali forme di spettacolo è un aiuto concreto per la comprensione dei fattori recuperati dalle culture precedenti, e di quelli lasciati a quelle successive. Nonostante questo sia un argomento che richiederebbe approfondimenti su più punti di vista, cercherò di concentrare l'attenzione solo sui luoghi e sugli spettacoli ad essi adibiti durante l'epoca romana, analizzando la contraddizione tra successo e ostilità a cui furono sottoposti. Questo capitolo, quindi, non costituirà uno studio completo sull'argomento, ma sarà un riassunto degli elementi che hanno caratterizzato quell'epoca e che meglio rendono l'idea del passaggio e dell'evoluzione all'età successiva medievale.

Innanzitutto, occorre fare una distinzione sulla tipologia dei luoghi. Se da un lato ciò risulta abbastanza semplice, perchè l'età romana ha sempre utilizzato chiaramente i propri spazi, occupandone ognuno con un tipo di spettacolo ben preciso, dall'altro questa chiarezza è stata più volte storpiata dall'abbondanza di

manifestazioni, celebrazioni e altri riti che, esuberatamente, circolavano in tutto l'Impero. Le feste occupavano abbondantemente il calendario dei Romani, che si spostavano continuamente nell'Urbe, di luogo in luogo, per assisterle. Le motivazioni per organizzare un nuovo spettacolo ludico erano tantissime e svariate: che si trattasse di un evento politico importante, di un evento religioso come la costruzione di un nuovo tempio o qualsiasi altro episodio della vita quotidiana del tempo, come una guerra o un raccolto propizio, questo doveva essere ampiamente celebrato. È così che feste e riti aumentarono e si moltiplicarono, quasi come un vizio a cui si doveva assolutamente far fronte.

Già dalla nascita di Roma, i giochi, chiamati *ludi*, presero il loro nome a seconda dei luoghi in cui venivano svolti o a seconda da chi venivano organizzati. Quelli istituiti dalle più alte autorità pubbliche presero il nome di *ludi pubblici*, quelli che si svolgevano a teatro furono chiamati *ludi scenici*, quelli al circo che prevedevano le corse dei carri *ludi circensi*, *plebei* quelli in onore a Giove e *romani* i giochi che aprivano o chiudevano la stagione della guerra.²⁴ Questi ultimi, non essendo previsti da un calendario religioso, furono tra i primi ad essere voluti e pagati direttamente dallo stato romano e, più precisamente, ebbero vita nel 366 a.C.²⁵ I giochi equestri, che prevedevano gare di cavalli in corsa, furono voluti da Romolo per primo e venivano festeggiati in onore di Marte il 27 febbraio; i *Lupercali*, che prevedevano il sacrificio di animali, venivano celebrati il 15 febbraio; i *Consuali*, in onore al dio Conso, venivano festeggiati con corse dei carri al Circo Massimo in agosto e dicembre; i *Saturnali*, invece, che si svolgevano il 17 dicembre, segnavano il

²⁴ Shadrake S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005, pag. 24.

²⁵ Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006, pag. 2.

passaggio alla stagione invernale.²⁶ Una ricchezza inaudita, quindi, che prese già avvio dall'antica Grecia, a cui i Romani spesso si ispirarono. Più in particolare, furono quattro i luoghi frequentati maggiormente dai Romani: il circo, l'ippodromo, lo stadio e il teatro. La differenza sembra minima, poichè le prime tre sono strutture architettoniche simili, dalle aree rettangolari e con i lati brevi curvilinei. Eppure, erano strutture diversissime, con caratteri funzionali diversi e adibite a ospitare spettacoli ludici diversi. Proverò ad analizzarne una per una.

Il circo romano non aveva nulla a che fare con il circo a cui siamo abituati ad assistere oggi, sia per la struttura, sia per ciò che veniva portato in scena. Prima di tutto, facciamo luce sulla terminologia. Come fa notare Paola Zanovello, il termine «*circus*» e il termine «*hippodromus*» erano sinonimi nel linguaggio comune dei Romani, anche se l'ippodromo veniva identificato più come il luogo dove avvenivano le corse dei carri.²⁷ Queste strutture furono tra le più in voga della Roma antica e dovevano avere delle dimensioni molto grandi da poter accogliere tutta la folla che vi accorreva e le più alte cariche sociali, alle quali spettava un posto privilegiato.

Furono tra i Tarquini le personalità più creative e originali che diedero il via alla costruzione di circhi e ippodromi, realizzando il più importante impianto del periodo e forse di tutta la storia romana, il Circo Massimo, costruito nella valle tra l'Aventino e il Palatino,²⁸ che divenne un modello per tutte le costruzioni successive. Fondato più precisamente da Tarquinio Prisco in onore alla vittoria sui Latini, esso era un lungo rettangolo di circa 500 metri e largo 125, ma con i lati brevi semicircolari.²⁹ Al centro

²⁶ Cfr. Shadrake S., *The World of Gladiator*, op cit., pag. 22.

²⁷ Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003, pag. 840.

²⁸ Per approfondimenti sul territorio dove nacque il Circo Massimo e le sue caratteristiche si veda: Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009, pp. 13-18.

²⁹ Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988, pag. 89.

vi era costruita una barriera in muratura, una specie di lungo basamento chiamato *spina*, che divideva lo spazio in due corsie e che terminava alle estremità con due *metae*, basamenti semicilindrici sui quali solitamente poggiavano tre coni. Secondo John Herbert Humphrey, fu Cassiodoro a nominare la *spina* per la prima volta, ovvero nel VI secolo d.C., descrivendola come il luogo per eccellenza a dar sfogo alla cattiveria e alla crudeltà dei generali Romani contro i nemici e i prigionieri.³⁰ In sostanza, costituiva il punto in cui i gladiatori si scontravano contro bestie feroci o uccidevano i prigionieri. Ciò avrebbe riscontro anche nelle fonti iconografiche, come vedremo a breve.

Ma vi è un altro termine che compare nelle fonti riferito alla barriera del Circo Massimo, *euripus*, poco utilizzato dagli studiosi della nostra epoca. Il termine greco in origine significava il canale d'acqua che divideva l'isola di Euboea dalla terraferma; nel circo, però, fu utilizzato per la prima volta per definire il canale che Giulio Cesare fece costruire nel 46 a.C. dentro alle mura dell'arena, tra la pista e i livelli dei posti a sedere, in modo da costituire due aree ben differenziate.³¹ Successivamente, il termine indicò la barriera al centro, quindi non è semplice stabilire la differenza con cui le due parole venivano utilizzate; molto probabilmente *euripus* indicava il bacino d'acqua che veniva fatto scorrere al centro della barriera, mentre la *spina* la parte della barriera su cui venivano innalzate le statue.³²

Il Circo Massimo di Tarquinio Prisco era una struttura ancora povera, di legno, e negli anni successivi si resero necessarie parecchie modifiche, soprattutto per far fronte al numero notevole di persone che vi entrava. Il lavoro maggiore spettò al nipote di Tarquinio, Tarquinio il Superbo, che fece costruire dei portici per il riparo

³⁰ Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra, 1986, pag. 175.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

dalla pioggia e dei canali di drenaggio.³³ Nell'età di passaggio tra Cesare e Augusto, l'ippodromo subì modifiche per una resa ancora più funzionale, con la sostituzione del legno alla pietra, con l'ampliamento dei lati e con tre piani di gradinate coperte da portici per gli spettatori.³⁴ In origine, infatti, nell'antica Grecia, i circhi erano delle strutture all'aperto, come l'ippodromo di Olimpia, anch'esso di forma rettangolare, senza nessun tipo di riparo o copertura, tanto che gli spettatori potevano godersi lo spettacolo dall'alto di una collinetta, mentre solo le cariche politiche potevano sedersi.³⁵

Anche la *spina* subì dei cambiamenti nel corso dei secoli, diventando la sede privilegiata di un allestimento architettonico senza precedenti. Anche se sarà più semplice approfondire ciò nel paragrafo relativo all'iconografia, è utile soffermarsi un attimo sugli elementi che la barriera ospitò. Nonostante sia opinione comune che esistessero già da prima, abbiamo la prima attestazione dell'esistenza delle *metae* nel 174 a.C., ma è più probabile che in quell'anno esse furono solamente restaurate.³⁶ I tre coni sopra di esse avevano una forma molto particolare, terminante in un uovo. Per cercare di capire il loro significato, è utile osservare le culture precedenti. Le uova, infatti, ricorrono in alcuni monumenti funerari etruschi.³⁷ Esse rappresenterebbero Castore e Polluce, i dioscure, i patroni dell'ordine dei cavalieri romani e, secondo la leggenda, nati da un uovo, come Elena; ciò spiegherebbe la presenza dei tre coni terminanti con l'uovo del circo romano.³⁸

³³ Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, op cit., pag. 849.

³⁴ Ivi, pag. 851.

³⁵ Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, op cit., pag. 87.

³⁶ Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, op cit., pag. 255.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, pag. 256.

Le uova facevano parte anche dell'allestimento della *spina*. Infatti, sopra un basamento sostenuto da due o quattro colonne, esse erano essenziali per fare il punto della situazione sulla gara, ovvero ogni volta che un carro terminava un giro, veniva posto da un addetto un uovo sopra l'alto basamento.³⁹ Probabilmente, questa pratica era già presente nel II secolo a.C., mentre l'allestimento dei delfini risale al 33 a.C.; anch'essi, che con il loro nuoto ad anelli ricordavano l'itinerario ad ellisse che i carri dovevano compiere, erano posti sopra un basamento elevato da quattro colonne e rimandavano al dio Nettuno, la divinità protettrice dei cavalli.⁴⁰ Sopra la barriera non mancavano colonne e statue, la più ricorrente tra queste Cibele sopra il leone, che divenne quasi sempre presente nel periodo tardo imperiale. E non mancarono nemmeno gli obelischi, il più significativo, come vedremo in seguito, fu quello di Augusto, che divenne il modello principale per tutta l'iconografia della *spina*.

Su uno dei due lati corti dell'ippodromo si trovavano le stalle e i recinti, chiamati *carceres*, all'inizio di legno, sostituito poi da pietra, marmo e metallo, da dove partivano i cavalli per le gare.⁴¹ Lo spazio del pubblico era diviso da quello dello spettacolo, quindi lo spettatore assisteva passivamente alle esibizioni. I posti a sedere, inizialmente in legno, venivano occupati dai personaggi più eminenti della società; essi erano, quindi, sempre riservati alle più alte cariche sociali.

Per quel che concerne gli spettacoli che l'ippodromo ospitò, dobbiamo fare riferimento a due fattori distinti: i giochi e le cerimonie con cui venivano aperti. Come ho accennato prima, gli ippodromi furono realizzati per ospitare le corse dei carri,

³⁹ Per approfondimenti sul significato delle uova e sulla loro simbologia si veda: Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, op cit., pp. 191-198.

⁴⁰ Futrell A., *The Roman Games*, op cit., pag. 73. Secondo Francesco Marcattili, i delfini servivano come le uova a contare i giri dei carri attorno alla pista. Si veda in: *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, op cit., pag. 198.

⁴¹ Ivi, pag. 160.

vere e proprie gare in cui un uomo sopra un carro si faceva trainare da cavalli. Questi potevano essere due, allora la corsa era detta delle bighe, o quattro, allora si chiamava corsa delle quadrighe, oppure sette, otto o addirittura dieci; partecipare ad una gara richiedeva una lunga preparazione, soprattutto nella domesticazione del cavallo che doveva stare più a sinistra, dal momento che durante le curve doveva sostenere e guidare tutti gli altri.⁴² Gli stessi cavalli, i veri protagonisti dello spettacolo circense romano, venivano ampiamente celebrati e sacrificati.⁴³

Dopo il segnale di un magistrato, i cavalli uscivano dalle *carceres* e si posizionavano sulla linea di partenza, probabilmente senza un ordine preciso. Quando, poi, tutti erano al proprio posto, il trombettiere iniziava a suonare e la gara aveva così inizio.⁴⁴ Gli aurighi erano collegati ai cavalli da una corda, che si legavano strettamente attorno ai fianchi, come vediamo nelle numerose immagini pervenuteci. Ciò costituiva anche un elemento di pericolo perchè se i cavalli cadevano, l'auriga non riusciva a staccarsi facilmente, con conseguenze molto disastrose.⁴⁵ Gli incidenti, infatti, chiamati *naufragia*, erano all'ordine del giorno, ma facevano comunque parte di uno spettacolo a cui non poter rinunciare.

L'ippodromo era un luogo sacro, cosa che faceva aumentare la sua importanza e frequentazione. Ce lo racconta Tertulliano: «Passando a trattare anche dei luoghi, secondo il mio proposito, il circo è consacrato soprattutto al Sole, del quale s'eleva un tempio proprio nel centro e un'immagine sulla sommità del tempio stesso, in quanto non ritennero giusto adorare sotto un tetto quel che hanno in piena luce; e ritengono che questo spettacolo fu istituito da Circe: sostengono che fu dato in onore

⁴² Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, op cit., pag. 93.

⁴³ Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, op cit., pp. 147-150.

⁴⁴ Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, op cit., pag. 89.

⁴⁵ Futrell A., *The Roman Games*, op cit., pag. 191.

del Sole (padre suo, come vogliono), e da essa deducono anche la denominazione di circo». ⁴⁶ Tutto, all'interno della struttura, si caricava di un significato particolare. Infatti, nel 10 a.C., Augusto fece erigere l'obelisco di Ramses II proveniente da Eliopoli d'Egitto al centro del Circo Massimo, in particolare sopra la *spina*: esso fungeva non solo da meridiana, ma era anche il mezzo con cui l'imperatore poteva elevarsi alla divinità. ⁴⁷ Ma un atto del genere, un trasporto e un'installazione così faticosi, avevano anche un'altra funzione, ovvero mostrare all'umanità fino a dove il potere dell'impero era arrivato a estendersi, e l'obelisco costituiva quasi un trofeo da dover sfoggiare. ⁴⁸

Anche gli aurighi erano protetti e tutelati da una mano divina, che chiamavano Epona. ⁴⁹ Divisi per squadre dai colori diversi, essi nascondevano un significato simbolico: se «il bianco è il colore della luce che vince le tenebre [...], il rosso è il colore della vita e della forza»; in questo modo le corse diventavano «scontro tra le forze elementari». ⁵⁰ Molto probabilmente, come ricorda Giorgio Vespignani, i colori delle squadre inizialmente erano tre, ovvero rosso, bianco e verde, indicanti tre delle classi sociali della società: «sacerdoti, guerrieri e agricoltori». ⁵¹ Ogni colore, ogni squadra, quindi, rappresentava una fazione, un'organizzazione composta da cavalieri e politici che sponsorizzavano le gare. Questi, oltre a essere gli organizzatori, erano anche i veri fan delle fazioni e riuscirono a creare dei gruppi solidi, non sempre pacifici. In particolar modo, le fazioni predilette dagli imperatori erano quelle dei Blu e dei Verdi, mentre le altre due erano più amate dal popolo. Per questo motivo, le

⁴⁶ Tertulliano, *Gli spettacoli*, a cura di Castorina E., Firenze, 1961, pag. 405. Il passo è riportato anche in Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, op cit., pag. 90.

⁴⁷ Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, op cit., pp. 89-90.

⁴⁸ Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, op cit., pag. 212.

⁴⁹ Ivi, pag. 95.

⁵⁰ Vespignani G., *Il circo di Costantinopoli Nuova Roma*, Spoleto, 2001, pag. 57.

⁵¹ Ivi, pag. 58.

informazioni giunte fino a noi scarseggiano molto nei confronti dei Bianchi e dei Rossi.⁵²

Passando, invece, alle cerimonie che accompagnavano lo spettacolo, le gare del circo erano precedute dalla pompa circense. Organizzati dopo il ritorno a Roma dei soldati vittoriosi sui Sabini, quindi nel III secolo a.C., i giochi circensi furono preceduti da una lunga processione di magistrati in onore agli dei; a seguire, sfilavano cavalieri, gli aurighi con bighe o quadrighe, ballerini, satiri, musicisti; alla fine, vi erano i sacerdoti con le immagini degli dei.⁵³ Durante la pompa, la sfera politica si univa a quella sacra e tutti si radunavano a celebrare un evento importante. Solo in conclusione di tale sfilata, quando tutti avevano preso posto sui sedili assegnati, lo spettacolo poteva iniziare. Un altro elemento, che fu introdotto durante gli spettacoli per enfatizzare la potenza di cui erano portavoce, fu l'acqua. Anche se essa divenne il fattore fondamentale durante i giochi con le battaglie navali, le naumachie, fu utilizzata un po' in tutti gli spettacoli in due modi, o con la classica cascata, o spruzzata direttamente sul pubblico seduto.⁵⁴ Lo sfarzo e la sontuosità di questi eventi ludici erano calcolati dettagliatamente e rinnovati costantemente, tanto che in ogni occasione era presente qualcosa di nuovo a provocare lo stupore dei presenti.

Il circo, però non fu soltanto un luogo ludico, ma anche un ambiente di scontri sociali, dovuti a motivazioni politiche o religiose. Spesso tali scontri sfociavano in vere e proprie rivolte tra le fazioni del circo, come successe a Costantinopoli con la Rivolta di Nika, nella quale Verdi e Azzurri si unirono in una sommossa contro

⁵² Futrell A., *The Roman Games*, op cit., pag. 209.

⁵³ Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, op cit., pag. 862.

⁵⁴ Futrell A., *The Roman Games*, op cit., pag. 218.

Giustiniano.⁵⁵ Teodorico emanò delle disposizioni a Roma proprio per far fronte a questo genere di episodi, talmente all'ordine del giorno che l'aristocrazia romana girava in città scortata di guardie armate.⁵⁶ Giorgio Vespignani ha fatto notare come, all'ennesimo scontro tra Verdi e Azzurri, questi fenomeni fossero legati al «clientelismo», ovvero dietro allo scontro tra due fazioni, vi era un interesse ben maggiore, quello di due famiglie aristocratiche di Roma che si contendevano il potere.⁵⁷ Il circo, insomma, non costituiva solo un gioco, ma un'espressione socio-politica rilevante, a cui partecipavano tutte le classi sociali.

Eppure, fu il più grande svago dei Romani. L'edificio costituiva un punto di riferimento stabile per l'intera popolazione, talmente radicato nel tessuto dell'Urbe da diventare un'ossessione. Come sempre accade quando una cosa è troppo acclamata, inizia a essere presa di mira e giudicata. Il successo che ebbe il circo a Roma, infatti, fu sottoposto a opinioni contrastanti da parte dei maggiori scrittori classici latini. Se da un lato questi spettacoli vennero esaltati e promossi, soprattutto dagli imperatori, dall'altro furono altamente screditati per la violenza e immoralità di cui erano portatori. La cultura cristiana non poté fare a meno di accorgersene e iniziò una dura critica e condanna verso le esibizioni messe in scena, ma anche verso chi le promuoveva. I Romani, però, non riuscivano a farne a meno, e frequentare questi spazi risultava un qualcosa di talmente istintivo e connaturato tra loro, che Giovenale piangeva coloro che dovevano abbandonare la patria e non potevano accorrervi: «[...] *Ille dolor solus patriam fugientibus, illa maestitia est, caruisse anno circensibus uno [...]*».⁵⁸

⁵⁵ Per approfondimenti basti leggere: Treadgold W, *Storia di Bisanzio*, Bologna, 2005.

⁵⁶ Vespignani G., *Il circo di Costantinopoli Nuova Roma*, op cit., pag. 46.

⁵⁷ Ivi, pag. 46.

⁵⁸ «*Un unico rimpianto, una sola tristezza In questi esuli: un anno intero Stare lontani dal Circo*». Giovenale D.G., *Le Satire*, versione di Ceronetti G., Satira XI, Torino, 1971, pag. 245.

Gli imperatori furono i più grandi promotori di spettacoli in città. Svetonio ci racconta che Cesare ne organizzava tantissimi: «Offrì spettacoli di vario genere: un combattimento di gladiatori e rappresentazioni teatrali, date anche in tutti i quartieri della città e con attori di tutte le lingue, e inoltre giuochi circensi, gare atletiche e una naumachia. [...] Per gli spettacoli del Circo si ingrandì l'arena dai due lati e si scavò un fossato tutt'attorno. I giovani delle migliori famiglie guidarono le bighe e le quadrighe e si esibirono in esercitazioni equestri. Due schiere, una di fanciulli e l'altra di giovinetti, eseguirono il ludo troiano. Cinque giorni furono dedicati alle lotte contro gli animali feroci, e si terminò con un combattimento tra due schiere di cinquecento fanti, venti elefanti e trenta cavalieri, una schiera da una parte e l'altra dall'altra. [...] Le gare atletiche si svolsero per tre giorni nello stadio eretto per l'occasione in Campo Marzio. [...] A questi spettacoli assistettero folle immense, venute da ogni parte, tanto che molti forestieri alloggiarono sotto le tende alzate nelle strade e nei crocicchi, e molti, tra cui due senatori, rimasero schiacciati nella ressa». ⁵⁹ Come si può notare, gli imperatori amavano circondarsi di giochi nell'Urbe, promuovere nuovi eventi politici per organizzarne di altri, ma questo atteggiamento finì nell'occhio del mirino della nuova cultura, che piano piano stava divagando e iniziava a diffondere i propri principi.

Di fronte a tale scenario, voluto dall'imperatore stesso, i portavoce della cultura cristiana iniziarono a farsi sentire, manifestando il proprio disprezzo per lo spettacolo circense. Tertulliano è uno di questi che, sdegnato da tanta decadenza morale, accusa per primi coloro che organizzano tali eventi e che non possono meritarsi la qualifica di buoni cristiani: «Ora ditemi quale sicario, quale borsaiolo, quale ladro sacrilego, quale corruttore, quale malandrino di terme porta la qualifica di cristiano? E

⁵⁹ Svetonio, *Vite dei Cesari*, trad. it. di Dessì F., Milano, 1982, XXXIX, pp. 96-97.

viceversa quando i cristiani sono portati al vostro tribunale sotto questa precisa imputazione c'è forse uno di loro che subisca un'altra accusa di tal genere? Le prigioni riboccano di voi, dei lamenti di voi le miniere costantemente risuonano. Le bestie del circo si alimentano di voi. Ingaggiatori di spettacolo di voi formano le loro compagnie criminali. Nessun cristiano in mezzo a costoro se non per la sua qualità di cristiano. E chi v'è per altra causa non è o non sarà più cristiano».⁶⁰ Il buon cristiano non deve aver bisogno del momento ludico, tanto meno di quello circense, impregnato di divinità pagane. I fedeli devono tenersi lontani da questa terribile istituzione, che porta in scena solo impurità e violenze.

Il circo, ricco di rituali e cerimonie, non era altro che la sede privilegiata del demonio, così come demoniaca era la pompa circense con la sua sfilata di immagini di divinità: «Ma un po' più pomposo è lo sfarzo dei Circensi, e dico pomposo a buon diritto: li precede una gran pompa, o processione, la quale mostra da sé a quali giochi appartenga, data la serie dei simulacri, la schiera delle "immagini", e i carri sacerdotali, i carri coi simulacri, i carri con le "immagini", i fercoli, le corone, i ritratti delle divinità. Oltre a ciò, quante cerimonie sacre, quanti sacrifici si compiano prima, durante e dopo, quanti collegi e dignità sacerdotali, quante funzioni si mettano in moto, ben sanno gli abitanti di quella città dove ha preso dimora l'assemblea demoniaca».⁶¹ Il circo risulta essere un'emanazione diabolica del demonio e messa a punto perchè esso possa sfoggiare le sue mostruosità e cattiverie. Il clima che si instaurò a Roma con l'avvento della nuova cultura non fu semplice da gestire. Dopo l'Editto di Milano, infatti, il Cristianesimo iniziò a farsi sentire nella legislazione civile dell'Impero e ciò pose gli imperatori in una situazione difficile, dovendo mediare tra i

⁶⁰ Tertulliano, *Apologetico*, trad. it. di Buonaiuti E., Bari, 1972, pp. 228-229.

⁶¹ Tertulliano, *Gli spettacoli*, op cit., pag. 405.

frati che predicavano sulla decadenza dei costumi e il popolo che richiedeva sempre più spettacoli, tanto più che nel *Codice di Teodosio* traspariva questa sorta di imbarazzo.⁶²

Bastino queste poche nozioni per comprendere che il circo dell'Antichità era concepito diversamente da come lo concepiamo noi oggi, di conseguenza si può affermare senza dubbio che le origini del circo moderno non trovano del tutto le loro radici nelle corse degli ippodromi, e nemmeno negli spettacoli dei gladiatori. Se analizziamo le altre strutture costruite in quel periodo, per esempio gli stadi, ci troviamo comunque di fronte a edifici rettangolari, adibiti ad ospitare le gare di atletica⁶³ e che non avevano nulla a che fare con il circo. Per questo motivo, nonostante il loro fascino, non verranno presi in considerazione in questo studio, dal momento che ciò a cui assistiamo al circo oggi ha poco a che vedere con le attività fisiche che si svolgevano in queste strutture.

Sconfinare nel campo del teatro, ci aiuta a chiarire la situazione. Il teatro latino si evolse grazie all'influsso di due culture, quella greca e quella etrusca, a cui spesso i Romani guardarono, ma costituì ugualmente una creazione originale, tipicamente romana; nonostante esso fosse un'istituzione messa a punto durante le festività e celebrazioni religiose, non venne mai a costituire «un incontro della comunità civile e politica», come invece accadde nei circhi e negli ippodromi.⁶⁴ Come fa notare Luigi Allegri, la differenza più grande tra teatro greco e romano può subito notarsi nell'edificio architettonico: il teatro romano, viste le sue proporzioni, costituiva una giusta via di mezzo tra il teatro greco e l'*odeon* che, nell'antica Grecia, era una

⁶² Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, Londra, 1903, pag. 13.

⁶³ Per approfondimenti si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo Ludens. Lo sport nell'antichità*, op cit., pp. 116-123.

⁶⁴ Carpanelli F., *Il teatro greco-romano* in Allegri L., Alonge R., Carpanelli F. (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, Urbino, 2009, pp. 28-29.

struttura architettonica piccola, spesso affiancata al teatro, e nella quale prendevano posto esibizioni artistiche di livello minore.⁶⁵ «*Histrion*», termine di origine etrusca e dalle connotazioni positive, come fa notare Cesare Molinari,⁶⁶ fu utilizzato nel linguaggio comune a Roma per designare l'attore. Questo si esibiva al di sopra di un palcoscenico di fronte al pubblico, seduto nella grande *cavea*, alla quale si poteva accedere attraverso i *vomitoria*.⁶⁷ Alle sue spalle, invece, stava la *scaenae frons*, la scenografia vera e propria.⁶⁸ Al di là dei caratteri strutturali del teatro romano, è interessante approfondire il genere di spettacoli che vi venivano proposti, assolutamente originali rispetto alla tradizione.

Fu l'imperatore Pompeo a costruire a Roma il primo teatro stabile,⁶⁹ ma tale evento, nonostante la sua importanza, segnò una frattura vera e propria del genere teatrale tradizionale. L'edificio, infatti, non ospitò i grandi generi teatrali, la commedia e la tragedia, che avevano fatto del teatro greco il suo maggior punto di forza e che avevano percorso con successo anche la Roma antica. Per questo motivo, Luigi Allegri ci ricorda: «Quando Roma comincia a costruire i suoi teatri, dotandoli poi anche di una valenza urbanistica rilevante, vi colloca non il teatro letterario che desta l'orgoglio e l'ammirazione dei colti di allora e di oggi, ma un diverso teatro, quello dei mimi e dei pantomimi sostanzialmente, che sempre di quei colti suscita il disprezzo e l'esecrazione».⁷⁰ Livio Andronico, Plauto, Terenzio e Seneca, autori di commedie e tragedie e scenografi, cadettero piano piano nel dimenticatoio, a favore di un nuovo tipo di spettacolo, senz'altro più scadente e improvvisato.

⁶⁵ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, 2005, pag. 7.

⁶⁶ Molinari C., *L'attore e la recitazione*, Milano, 2005, pag. 12.

⁶⁷ Brockett O. G., *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, trad. it. di De Lorenzis A., Venezia, 1988, pag. 72.

⁶⁸ Ivi, pag. 73.

⁶⁹ Ivi, pag. 70.

⁷⁰ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 6.

Furono le atellane e le farse ad avere la meglio sulla scena latina; queste, stilisticamente inferiori rispetto alle grandi opere, videro il loro più grande protagonista l'attore, che cadde in una posizione sociale più bassa, ma riuscì comunque a conquistare il suo pubblico.⁷¹ Il suo ruolo cambiò, così come il suo modo di recitare, perdendo quell'eleganza di forma che richiedevano i grandi generi. Se nella cultura greca l'attore aveva una funzione specifica e un proprio ruolo, in quella romana non ce l'ha più, diventando quasi un tuttofare e preferendo uno spettacolo non prefissato e improvvisato. L'attore romano perde la sua specificità e prende parte a esibizioni che lo pongono in una posizione sociale di infimo livello. A convincere di ciò, è la partecipazione delle donne allo spettacolo, cosa mai accaduta e mai accettata nella Grecia antica.⁷²

La cosa non stupisce affatto, perchè ciò che i romani portarono sulla scena dei teatri risultava dello stesso valore etico e scadente di tutti gli altri spettacoli più in voga a Roma, ovvero le corse del circo e degli ippodromi, le naumachie e gli scontri dei gladiatori.⁷³ Tra l'altro, tutti i protagonisti di questi momenti ricoprivano un posto molto basso nella scala sociale, accentuato dal fatto che la maggior parte di essi erano stranieri. La posizione dell'attore, insomma, non era tanto diversa da quella del gladiatore. Il gusto del pubblico, in ogni caso, cambiò, e così anche il teatro e le sue messe in scena. Furono proprio mimi e pantomimi ad avere la meglio sul favore del pubblico, tanto da far passare in secondo piano commedia e tragedia. I mimi, anche figure femminili quindi, offrivano uno spettacolo per lo più osceno e volgare, mentre il

⁷¹ Ivi, pag. 11.

⁷² Ivi, pag. 12.

⁷³ Ivi, pag. 13.

pantomimo mirava alla danza e all'abilità della seduzione.⁷⁴ Come vedremo nel prossimo capitolo, furono proprio questi personaggi a continuare la tradizione teatrale e a lasciare le loro tracce nel Medioevo, cosa che non accadde, invece, per tutti gli altri artisti che si esibivano in altre forme di spettacolo. Paradossalmente, sopravvissero gli spettacoli più scadenti della Roma antica, mentre gli altri cadettero piano piano nell'ombra.

Agostino non risparmiò il fiato e si scagliò contro le passioni di un popolo vizioso, condizionato dalla tradizione greca che portò i suoi costumi dentro la città, indebolendola. In particolare, Agostino mosse una critica profonda contro i ludi scenici e il teatro, che proponevano messe in scena oscene e superficiali. La fonte risulta fondamentale per la comprensione dell'atteggiamento che due diverse culture, romana e greca, ebbero nei confronti del teatro. L'accusa si rivolge contro i Greci che, schiavi dei loro dèi, si sono fatti influenzare da essi e sono caduti nella menzogna, vittime di un errore gravissimo, continuando ad esaltare i ludi e i loro attori: «Coerentemente, i Greci hanno ritenuto che anche quelli che rappresentavano gli stessi lavori teatrali meritassero grande onore da parte della città. Infatti si ricorda, sempre nel *De Republica*, che l'ateniese Eschine, oratore notissimo, fece carriera politica per i suoi trascorsi giovanili come attore e che Aristodemo, attore tragico anch'egli, spesso fu mandato come messaggero dagli Ateniesi a Filippo, con una missione molto importante, riguardante la pace o la guerra. Non ritenevano logico, infatti, annoverare gli attori tra le cose infamanti, mentre i loro dèi vedevano di buon occhio quelle stesse arti teatrali».⁷⁵

⁷⁴ Per approfondimenti si veda La Penna A., *La cultura letteraria latina nel secolo degli Antonini* in *Storia di Roma - III - La cultura e l'Impero, Volume II, L'Impero Mediterraneo*, a cura di Gabba E. e Schiavone A., Torino, 1992, pp.491-504.

⁷⁵ Agostino, *La città di Dio*, trad. it. di Alici L., II, 11, Milano, 1992, pp. 138-139.

Se i Greci ritennero giusto ammirare i propri attori e porli in una posizione sociale dignitosa, altro atteggiamento ebbero, invece, i Romani: «I Romani, per quanto ormai spinti da quella funesta superstizione a venerare dèi che avevano voluto che si consacrassero loro sulla scena quelle sconcezze, rimasero tuttavia memori della propria dignità e del proprio pudore e non onorarono mai gli attori, secondo il costume dei Greci; [...] La controversia riguarda Greci e Romani. I Greci ritengono che sia giusto onorare gli attori, poichè venerano quegli dèi che reclamano ludi scenici; i Romani invece non consentono agli attori di disonorare neppure la tribù dei plebei e meno ancora l'assemblea del Senato».⁷⁶

Agostino, quindi, prende atto del riconoscimento da parte dei Romani dell'infamia degli attori, ma allo stesso tempo li percuote a non venerare gli dei pagani. Generalmente la cultura cristiana, analizzando gli scritti di Tertulliano e Agostino a cui abbiamo accennato, condannava il successo artistico e tutte le forme di spettacolo.⁷⁷ La mancata eleganza e raffinatezza degli eventi è proprio la causa di un abbassamento morale, di un cambiamento della scala dei valori, di una società degradata. Che si parli di teatro, di circo o di stadio, l'opinione non cambia e questi risultano posti tutti sullo stesso piano, tanto che non vengono distinti dagli scrittori cristiani. Non importa ciò che viene mostrato sulla scena, il problema è che questo è sbagliato, osceno o violento che sia. Tertulliano, infatti, dopo aver parlato ampiamente di luoghi e di spettacoli, nel suo *De Spectaculis* afferma: «Credo che abbiamo sviluppato a sufficienza la successione degli argomenti, per quanti e quali motivi gli spettacoli costituiscano peccato d'idolatria, ossia per le origini, le denominazioni, gli apparati, i luoghi di svolgimento, le tecniche: per questo siamo

⁷⁶ Ivi, pp. 141-142.

⁷⁷ Per approfondimenti sulla condanna cristiana agli spettacoli romani si veda: Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pp. 15-33; Allegri L., *La teatralità medievale*, in Allegri L., Alonge R., Carpanelli F. (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, op cit., pp. 41-43.

certi che da nessun lato essi possono avere che fare con noi, che per due volte abbiamo rifiutato gl'idoli [...]. Del resto, più su ci siamo rivolti alla condizione dei luoghi, in quanto non ci contaminano di per sè, ma per le azioni che lì si svolgono, attraverso le quali, tosto che assorbono l'impurità, insozzano anche gli altri uomini».⁷⁸

Il bersaglio principale di tutti gli scrittori riguarda il vizio e i sentimenti che si scatenano alla vista degli spettacoli, primo fra tutti l'«esaltazione»,⁷⁹ che non dovrebbe mai toccare il buon cristiano. Tutto ciò che non è naturale, è diabolico, e i cristiani devono tenersene lontani. Questo atteggiamento severo e incerto contro ogni forma di spettacolo ludico verrà smussato e cederà il passo a posizioni meno condannanti, quasi di compromesso. Ciò avverrà solo dal V o VI secolo, quando le istituzioni ufficiali per lo spettacolo vengono a mancare, ma non solo a causa della condanna cristiana.

Va ricordato che non vi furono soltanto circhi e ippodromi ad ospitare spettacoli. Ce lo ricorda Svetonio, nella sua vita di Augusto: «Superò tutti nella frequenza, nella varietà e nella magnificenza degli spettacoli. Egli stesso ricorda di averne offerti quattro volte in nome proprio e ventitrè in nome di magistrati assenti o sprovvisti dei mezzi necessari. Talvolta ne diede perfino nei singoli quartieri, con molte scene e attori di tutte le lingue [...] non solo nel Foro e nell'Anfiteatro, ma anche nel Circo e nel Recinto delle elezioni, a volte però soltanto una caccia di belve; e inoltre giuochi atletici in Campo Marzio, dopo avervi fatto costruire sedili di legno; e poi una naumachia in un bacino scavato presso il Tevere, dove adesso si trova il bosco dei Cesari. In quei giorni dispose guardie nell'Urbe, affinché a causa della scarsità di coloro che erano rimasti a casa non cadesse in balia dei ladroni. Presentò nel circo

⁷⁸ Tertulliano, *Gli spettacoli*, op cit., pp. 411-413.

⁷⁹ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 26.

aurighi, corridori e bestiari, non di rado giovani della più alta nobiltà».⁸⁰ I singoli quartieri, bacini scavati, temporanei allestimenti in legno furono anch'essi lo sfondo e lo scenario di questa ludicità, il che ne sottolinea l'importanza e il successo. Per quel che concerne le cacce, e quindi la comparsa di animali sulla scena, risulta fondamentale parlarne a parte, perchè portarono a Roma degli elementi totalmente innovativi, senza precedenti nelle culture antecedenti quella romana.

Non va dimenticato, comunque, che i giochi romani non hanno fatto dell'Urbe una città solo di piacere e derisione, ma hanno anche aiutato ad unire una società sostanzialmente divisa. Riporto le parole di Florence Dupont: «Questo consumo collettivo rinsalda i legami che uniscono i cittadini fra di loro e i cittadini agli dèi, fa dimenticare le divisioni di classe e i duelli della politica fra popolari e conservatori. Fondamentalmente, i giochi, celebrati come espiazione durante le pestilenze, cioè quando c'è disgregazione del corpo politico, hanno lo scopo di mantenere la stabilità della Repubblica».⁸¹

1.2 L'utilizzo degli animali per lo spettacolo

Le corse dei carri, le naumachie e i combattimenti tra gladiatori non furono gli unici eventi protagonisti del circo. Alla ludicità presero parte anche gli animali, oltre ai cavalli delle corse. Gli spettacoli che li videro protagonisti comparvero già nel lontano 186 a.C., quando Marco Fulvio Nobiliore fece presentare al Circo Massimo

⁸⁰ Svetonio, *Vite dei Cesari*, op cit., XLIII, pag. 221.

⁸¹ Dupont F., *La vita quotidiana nella Roma repubblicana*, trad. it. di Cincotta R., Bari, 1990, pag. 225.

una caccia di leoni e leopardi, dopo essere tornato vincitore dalla Grecia.⁸² Da quel momento, gli animali apparvero a gran parte dei giochi ludici, diventando un elemento essenziale dell'intrattenimento pubblico. Vi erano varie modalità e spettacoli con cui essi venivano esibiti, dallo scontro cruento tra loro o con gladiatori, oppure semplicemente messi in mostra dentro grandi gabbie.

L'aspetto violento e crudo dei giochi sembrava esaltare i Romani, nonostante gli esiti fossero il più delle volte gravosi. Il numero di bestie massacrate che emergono da questi spettacoli, infatti, sono rilevanti: durante le ventisei cacce volute da Augusto furono uccise tremilacinquecento bestie; Tito nell'80 d.C. inaugurò i giochi del Colosseo con l'uccisione di novemila animali, mentre Traiano ne fece uccidere ben undicimila.⁸³ L'inaugurazione del teatro di Pompeo e del Circo Massimo costarono la vita a più di un migliaio di animali.⁸⁴

Ma non solo: la cosa che destava maggiormente lo stupore del pubblico era l'arrivo a Roma di animali nuovi, esotici, mai visti prima, utilizzati per i combattimenti, ma anche per altri tipi di cerimonie, tanto che gli imperatori erano orgogliosissimi di organizzare eventi di tale portata. Svetonio, parlando della vita di Augusto, ci informa: «Anche fuori dei giorni di spettacolo, se veniva portata a Roma qualche cosa non mai vista e degna di essere mostrata al pubblico, era solito esporla in via straordinaria, in un luogo qualunque, come fece per il rinoceronte che espose nel recinto delle elezioni; per la tigre che fece vedere sulla scena; e per il serpente lungo cinquanta cubiti che mise in mostra nel Comizio».⁸⁵ Grazie alla brama degli

⁸² Shadrake S., *The World of the Gladiator*, op cit., pag. 24.

⁸³ Ivi, pag. 25.

⁸⁴ Delort R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra ad oggi*, Roma-Bari, 1987, pag. 114.

⁸⁵ Svetonio, *Vite dei Cesari*, op cit., XLIV, pag. 223.

imperatori di mostrare ai cittadini spettacoli nuovi e cose mai viste, Roma divenne la sede per eccellenza di esibizioni meravigliose.

Fondamentale per la conoscenza degli animali presenti in epoca romana, il loro utilizzo e il tipo di spettacoli in cui venivano ingaggiati, è una fonte ricca di dettagli, mi riferisco alla *Naturalis Historia* di Gaio Plinio Secondo, meglio conosciuto come Plinio il Giovane. Il primo animale terrestre da lui menzionato è l'elefante, un individuo intelligente, che obbedisce sempre ai comandi e che esegue gli esercizi; gli elefanti fecero la loro prima comparsa a Roma dopo il trionfo di Pompeo Magno, vittorioso sull'Africa, quando portarono il suo carro.⁸⁶ La loro diligenza è raccontata da Plinio: «Nello spettacolo di gladiatori offerto da Germanico Cesare alcuni esemplari si esibirono anche in rozzi movimenti, alla maniera di chi danza. Era per loro un esercizio consueto lanciare in aria delle armi senza lasciarle deviare dal vento, e imitare fra loro le lotte dei gladiatori oppure scherzare con una pirrica burlesca. Poi cominciarono anche a camminare sulle corde, a portare a gruppi di quattro su una lettiga un quinto elefante, che fingeva di essere una partoriente; ed andarono a prendere il loro posto a tavola in sale piene di uomini, passando attraverso i divani con passi talmente misurati che nessun commensale veniva da loro sfiorato».⁸⁷

Gli elefanti furono spesso utilizzati durante i trionfi, lunghe processioni di prigionieri di guerra, che solitamente avevano inizio a Campo Marzio e terminavano al Capitolino. Gli elefanti, grazie alla loro eleganza, furono più volte posti all'inizio

⁸⁶ Plinio G.S., *Storia Naturale, II, Antropologia e Zoologia, Libri 7-11*, trad. it. e note di Borghini A., Giannarelli E., Marccone A., Ranucci G., Torino, 1983, pag. 145.

⁸⁷ Ibidem.

della processione, come accadde nel 275 a.C. durante il trionfo di Manio Curio Dentato, o qualche anno dopo durante quello di Lucio Cecilio Metello.⁸⁸

Fu sempre Roma a offrire per la prima volta al pubblico uno spettacolo di leoni,⁸⁹ mentre Pompeo Magno fece organizzare degli eventi per far mostrare per la prima volta pubblicamente il cama, la lince europea, e il rinoceronte; su quest'ultimo Plinio racconta: «Questa bestia, che è il secondo nemico naturale dell'elefante, affilato il suo corno su un sasso si prepara al combattimento e nella lotta mira soprattutto a colpire il ventre dell'avversario, perché sa che è piuttosto molle. Ha la stessa lunghezza dell'elefante, le zampe molto più corte, il colore del bosso».⁹⁰ Marziale ci ricorda lo spettacolo di un rinoceronte: «Il rinoceronte, mostrato per tutta l'arena, ti offrì o imperatore, uno spettacolo di zuffa, che non avrebbe mai dato a sperare. O come scatenò, col muso per terra, la sua terribile ira. E come era grosso il toro per il rinoceronte, per il quale il toro era un fantoccio impagliato».⁹¹

Marco Scauro per primo fece portare nell'Urbe animali anche acquatici, come l'ippopotamo e il cocodrillo, che fece mettere in mostra in un fosso.⁹² Anche la tigre, bestia violentissima, era protagonista dell'arena: «Una tigre nata sulle montagne dell'Ircania, delle quali era un raro campione, abituata a leccare la mano del suo domatore che gliela affidava sicuro, con rabbiose zanne crudelmente dilaniò un feroce leone: una vittoria mai vista, di cui non si ha notizia nei secoli. Non avrebbe

⁸⁸ Futrell A., *The Roman Games*, op cit., pag. 7.

⁸⁹ Plinio G.S., *Storia Naturale, II, Antropologia e Zoologia, Libri 7-11*, op cit., pag. 177.

⁹⁰ Ivi, pag. 189.

⁹¹ Marziale, *Gli Spettacoli*, trad. it. di Della Corte F., Roma, 1969, pag. 27.

⁹² Plinio G.S., *Storia Naturale, II, Antropologia e Zoologia, Libri 7-11*, op cit., pag. 203.

mai osato una prodezza simile, finché abitò nelle folte selve; dopo che venne fra noi, accrebbe la sua ferocia».⁹³

Le descrizioni di Plinio risultano molto esaustive, per ogni animale presenta una descrizione completa, il modo in cui viene addomesticato, se esegue i comandi, la prima volta che viene mostrato pubblicamente a Roma e in che spettacoli viene ingaggiato. Gli animali sono totalmente presenti nell'aspetto ludico e partecipano attivamente ai giochi organizzati nell'Urbe. D'altra parte, trasportare fino in città questi nuovi animali esotici e mostrarli pubblicamente al circo o nelle arene costituiva un indubbio segno della potenza romana sui territori che essa era arrivata a conquistare. Ciò che risalta, è sempre l'aspetto violento e cruento delle esibizioni, probabilmente perchè era proprio questo che il pubblico voleva e si aspettava, quella esuberanza e stravaganza che pervadeva ogni genere di esibizione. Ad ogni modo, i romani erano abituati a questo scenario già con la loro cultura pagana, nella quale il sacrificio degli animali era all'ordine del giorno.

Ma vi era anche un'altra pratica ben conosciuta in epoca romana, la cosiddetta dannazione alla bestia: criminali e prigionieri di guerra venivano portati in arena e fatti sbranare dalle bestie fino alla morte. Nel 167 a.C. Emilio Paolo fece uccidere dei prigionieri facendo camminare sopra di loro degli elefanti; nel 146 a.C. Scipione l'Emiliano celebrò la sua vittoria su Cartagine facendo massacrare gli stranieri da belve feroci.⁹⁴ Non vi era, quindi, solo una questione di adrenalina e rischio, come avveniva nel caso dei gladiatori di fronte ad animali violenti, ma anche di mettere in atto una pratica per far fronte all'ordine pubblico e per soddisfare quel bisogno di orgoglio imperialistico.

⁹³ Marziale, *Gli Spettacoli*, op cit., pag. 33.

⁹⁴ Shadrake S., *The World of Gladiator*, op cit., pag. 29.

Di fronte a questo panorama, è possibile prendere atto che la domesticazione animale per scopi ludici durante l'epoca romana non raggiunse risultati eccellenti, nel senso che non sempre prese in considerazione le vere potenzialità degli animali, preferendo i massacri, piuttosto che mostrare cosa un animale fosse riuscito ad imparare o i comandi che fosse in grado di eseguire. Nel caso delle corse dei carri, l'addestramento era la base fondamentale per lo spettacolo e, infatti, la domesticazione del cavallo partiva molto presto, come ho accennato nel paragrafo precedente. Un solo errore avrebbe provocato un incidente gravoso, sia per i cavalli, sia per l'auriga. Fondamentalmente, invece, per un evento cruento non c'era bisogno di disciplinare accuratamente gli animali. Quindi, finché furono in vita questi spettacoli, l'addomesticamento animale non progredì. Le cose cambiarono all'alba del Medioevo, quando spettacoli e istituzioni furono spazzati via definitivamente a favore di una nuova giocosità. Ma di questo ne parleremo più avanti.

1.3 L'iconografia del circo nell'epoca romana

Il circo, per come lo vediamo oggi, è una struttura circolare caratterizzata da uno spazio centrale racchiuso da una pista, circondata a sua volta da una platea di posti limitati per il pubblico. Il dietro le quinte è collegato allo spazio centrale di esibizione da un corridoio, da cui escono vari performer: spettacoli di clowns, di equilibristi o di animali addestrati. Il circo può essere coperto sotto un tendone o all'aperto e prevede l'utilizzo di musiche e luci, che contribuiscono a quell'atmosfera giocosa che

lo caratterizza.⁹⁵ Abbiamo visto nei paragrafi precedenti come sia difficile trovare nell'epoca romana dei punti in comune con l'istituzione odierna, dal momento che diversi erano i luoghi, come pure le funzioni.

Osservare, però, come gli artisti ritraevano il circo ci aiuta a capire come veniva concepito e la sua struttura, facendo emergere degli elementi che possono aiutare alla ricostruzione dell'evoluzione della sua storia. Fortunatamente, l'iconografia del circo romano ci ha lasciato abbondante materiale, tanto da riuscire ad immaginarsi cosa accadesse veramente nella realtà. Il mio intento non si pone l'analisi di quelle scene di aurighi o quadrighe pervenuteci nei minimi dettagli, anche perchè di queste se n'è già parlato in grande abbondanza, anzi, sono utilissime per l'approfondimento degli aspetti tecnici della corsa. Ne darò, comunque, un assaggio, al fine della creazione di un panorama completo. Dal momento che questo studio si propone l'intento di andare a verificare quali furono le vere origini del circo moderno e il filo conduttore tra le varie epoche, ciò che vorrei richiamare all'attenzione sono piuttosto le scene pervenuteci sull'allestimento interno dell'edificio circense.

Se prendiamo come oggetto di analisi il Circo Massimo, esso è stato soggetto in modo notevole alle mire degli artisti sotto l'impero di Traiano, che fece coniare la nuova moneta con l'incisione di questo: ciò avvenne nel 103 d.C, quando l'ippodromo fu completato e restaurato.⁹⁶ La cosa risulterebbe interessante, perchè tale rappresentazione avrebbe costituito il modello per le successive.⁹⁷ In realtà, la moneta non riporta molti dettagli del circo: si nota la struttura esterna e, grazie alla visione prospettica a volo d'uccello, la barriera, realizzata molto sommariamente e con pochi tratti distintivi. D'altra parte, gli artisti che lavoravano durante il primo

⁹⁵ Bouissac P., *Circo e cultura*, trad. it. di Semprini A., Palermo, 1986, pag. 39.

⁹⁶ Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, op cit., pag. 274.

⁹⁷ Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, op cit., pag. 177.

impero a Roma, non avevano esempi dell'arte greca da poter imitare, poichè nessuno aveva mai rappresentato parti di ippodromi o arene; gli artisti romani dovettero, allora, utilizzare il dato realistico,⁹⁸ cioè riportare ciò che vedevano sia per quanto riguarda la struttura del circo, sia per quello che avveniva all'interno di esso. Gli eventi del circo e le performance diventarono l'oggetto per eccellenza degli artisti e furono riprodotti molto dettagliatamente. John Herbert Humphrey, che ha analizzato numerose rappresentazioni circensi, ha evidenziato l'iconografia caratteristica del Circo Massimo, presa in considerazione più recentemente da Francesco Marcattili in Italia. Entrambi gli studiosi approfondiscono un aspetto del circo spesso tralasciato, ovvero la barriera, meglio conosciuta come *spina*.⁹⁹ È una tendenza comune degli studiosi soffermarsi proprio sull'iconografia particolare del Circo Massimo e sull'allestimento architettonico interno, ma ciò a cui si dà poco peso riguarda gli spettacoli che potevano svolgersi sulla *spina*, mentre si tende ad esaltare la corsa dei carri, cioè quello che le accadeva attorno.

È proprio sulla *spina* che vorrei soffermarmi, dal momento che questa potrebbe portare in luce aspetti nuovi e potrebbe chiarire il perchè al circo oggi assistiamo a determinati spettacoli, al posto di altri. Lo studio della barriera solleva delle questioni principali proprio per quel che concerne i suoi caratteri funzionali, che per alcuni aspetti appaiono molto chiari e evidenti, per altri ancora bui e offuscati. Infatti, gli edifici che essa presenta sono funzionali allo spettacolo che vi si svolge attorno, ma in qualche caso presenta degli indizi che potrebbero anche essere il sintomo di qualcos'altro, di qualche altro spettacolo che si svolgeva proprio lì sopra. Analizzare

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Il testo di Humphrey J.H., più volte citato, mira proprio alla verifica di tutti i dettagli che portano a riconoscere il Circo Massimo, quindi alla costruzione di un'iconografia che lo identifichi. Il testo del 2009 di Marcattili F., anche questo già citato, rivisita la *spina* dell'ippodromo e approfondisce alcuni aspetti sui monumenti che la sovrastano.

alcune rappresentazioni del circo aiuta a fare chiarezza. Non mi soffermerò sul significato di ogni singolo edificio e neppure valuterò, come hanno fatto gli studiosi negli ultimi anni, la vera collocazione dell'altare di Conso, ma cercherò di capire cosa si svolgesse al di sopra della barriera.

Proprio per quel che concerne l'allestimento interno, vorrei iniziare con l'analisi dei mosaici del IV secolo di Piazza Armerina, all'interno di una villa in Sicilia. Qui, sono presenti due rappresentazioni circensi degne di nota. Il mosaico del Vestibolo del Piccolo Circo (fig. 4) mostra quattro carri guidati da due uccelli ciascuno, due sopra la barriera e due sotto. Compaiono anche quattro figure, delle quali due portano una tromba, una un'arpa, mentre l'altra porge al vincitore la palma della vittoria. Siamo di fronte ad un circo fantastico perchè i carri sono trainati da una coppia di uccelli, ma allo stesso tempo compaiono alcuni personaggi realistici che facevano parte del cerimoniale del circo. Può anche trattarsi di una simulazione fatta da bambini, che amavano imitare gli adulti nelle corse. Nonostante la rappresentazione sia immaginaria, la *spina* appare un elemento realistico. Essa è suddivisa in cinque scomparti, al cui centro si innalza un alto obelisco. Alle due estremità sono sistemate le *metae*, due basi semicircolari sormontate dai tre coni terminanti con un uovo.

È presente, come dicevo, un altro mosaico in Villa Armerina che indica dei dettagli non trascurabili. La stanza più grande del casale, probabilmente utilizzata come palestra e ampia 23 m x 6, ci offre un mosaico di un interno di circo assolutamente innovativo.¹⁰⁰ La barriera risulta un po' alta, presenta un elaborato allestimento ed è divisa in sei bacini. Le *metae* sono anch'esse a base alta, dello

¹⁰⁰ Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, op cit., pag. 223.

stesso livello della *spina* e presentano la classica forma semicilindrica con i tre coni e rispettive uova al di sopra. Una parte di barriera ci mostra, partendo da destra, un edificio a pianta circolare caratterizzato da tante colonne binate, due discoboli (fig. 5), due leoni, un obelisco egiziano, Cibele sul leone, una struttura a pianta quadrata, forse un altare, le uova sopra un basamento sostenuto da quattro colonne a cui si accede attraverso una scala, un altro edificio a pianta circolare e, infine, due felini (fig. 6). Attorno, le corse delle quadrighe svolgono il loro percorso, con esiti disastrosi per quella in basso a sinistra, coinvolta in un *naufragio*, ottimi per quella appena sopra la *spina*, che vittoriosa si avvicina al trombettiere e a colui che porgerà all'auriga la palma della vittoria. L'atmosfera caotica ci dà una buona testimonianza di ciò che realmente accadeva al circo durante gli spettacoli.

Di fronte a questa abbondanza di dettagli, non ci sono dubbi che ci troviamo di fronte ad un circo romano e, più in particolare, al Circo Massimo. L'obelisco sarebbe allora quello fatto erigere da Augusto, portato da Eliopoli d'Egitto. Due, però, sono i particolari che richiamano l'attenzione: i discoboli e i felini. In questo caso, la forma violenta delle esibizioni sulla barriera di cui parlava Cassiodoro non è evidente. Anzi, il mosaico la mostrerebbe come sede di attività atletiche, mentre per i felini si potrebbe ipotizzare una doppia interpretazione: essi potrebbero testimoniare o gli spettacoli cruenti che si svolgevano sopra la *spina*, confermando le parole di Cassiodoro, o probabili esibizioni di animali addomesticati che venivano svolte sopra di essa.

Un mosaico pavimentale interessante, scoperto nel 1977, si trova a Silin (fig. 2), non distante da Leptis Magna, in Libia; il pannello che ci mostra il circo, un tipico rettangolo di circa 4,5 m x 1,20, è circondato da motivi geometrici ed è datato tra la

fine del secondo secolo e l'inizio del terzo.¹⁰¹ Al centro della composizione, la barriera termina da ambo le parti, staccate però da questa, con due basi semicircolari, le due *metae* che abbiamo visto anche nel mosaico precedente, sulle quali poggiano tre coni. Anche qui troviamo alcuni monumenti: una colonna sormontata da una statua, probabilmente quella della Vittoria, una serie di uova, un monumento di sei delfini, tre verso destra e tre verso sinistra, la statua di Cibele sul leone che si sposta verso destra al di sopra di una base rettangolare, un'altra statua, un altro monumento con uova e un'altra statua alla fine. Tutt'attorno, l'atmosfera caotica delle corse si conclude con il vincitore, che tiene la palma della vittoria. A sinistra dell'intera composizione, sono ben evidenti le *carceres*, le recinzioni da cui partono i cavalli per la gara. In tutto sono otto, cinque da un lato e tre dall'altro, mentre lo spazio centrale è aperto, probabilmente costituiva l'ingresso del circo. L'obelisco di Augusto non è presente e, in questo caso, non possiamo dire di trovarci di fronte al Circo Massimo. Ad ogni modo, ricorrono gli stessi elementi iconografici dei mosaici precedenti.

Il mosaico di Lione (fig. 1) fu trovato nel 1806 e misura circa 5 m x 3; esso è stato soggetto a vari restauri: per la prima volta a Parigi nel 1819-20 e la seconda nel 1863-69, l'ultima nel 1962.¹⁰² Il mosaico rappresenta otto quadrighe, di cui una gravemente incidentata, che gareggiano e si possono contare otto stalle in legno. Lo spazio vuoto tra di esse era costituito dall'ingresso, sormontato da una struttura che, probabilmente, ospitava l'imperatore e i suoi collaboratori più stretti. La barriera, al contrario di ciò che abbiamo visto fino ad ora, si caratterizza per due profondi bacini rettangolari su cui poggiano una serie di delfini e una serie di uova, allestite su un

¹⁰¹ Ivi, pag. 211.

¹⁰² Ivi, pag. 216.

rialzamento in legno. I delfini, più in particolare, sono posti tutti nella stessa posizione e sputano acqua dalla bocca, di conseguenza risultano avere scopo esclusivamente ornamentale. Le due *metae*, come nel mosaico di Silin, sono invece staccate dalla barriera e presentano la solita forma semicilindrica e i tre coni al di sopra. I dettagli mostrati da questo mosaico non possono passare inosservati. Infatti, se la barriera è molto diversa rispetto a quella di Piazza Armerina, l'obelisco è presente e il *naufragio* della quadriga si colloca proprio sullo stesso punto, in basso a sinistra. È difficile confermare l'ambientazione al Circo Massimo e purtroppo non sappiamo se a quell'epoca esistesse un circo a Lione. Tra le due parti della *spina* si notano due personaggi, il trombettiere e l'incaricato di portare la palma della vittoria al vincitore, che solitamente compaiono sulla pista. Credo che questo circo non possa essere quello romano, ma sicuramente l'iconografia del circo di Lione è stata influenzata da questo.

Un altro mosaico interessante è quello proveniente da Gafsa, in Nord Africa, conservato nel Museo Nazionale del Bardo (fig. 7), databile probabilmente alla metà del VI secolo.¹⁰³ Esso ci illustra il circo dalla combinazione di due punti di vista, in particolare frontale e a volo d'uccello. Nonostante il mosaico sia molto rovinato, riporta alcuni espedienti nuovi, data la provenienza, sullo stile di rappresentazione. Gli spettatori, dei quali è visibile solo la testa vista dall'alto, sono posti sul lato lungo, mentre su quello breve, al di sotto di un'arcata molto stilizzata sostenuta da colonne, compaiono dei personaggi, dei quali non si riesce bene a stabilirne il ruolo. Forse stanno danzando, ma resta un'ipotesi. Al centro si sta svolgendo la corsa velocissima dei carri e appare anche un uomo con in mano la palma della vittoria, che consegnerà al vincitore. La vista della barriera dall'alto ci mostra purtroppo solo un

¹⁰³ Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, op cit., pag. 267.

leone. Sarebbe stato interessante scoprire cosa si fosse nella sua interezza. Sopra la barriera, ma questa volta in posizione frontale, appare un uomo completamente nudo e un obelisco, mentre alle estremità le due *metae*, viste dall'alto, sono sormontate da tre coni per parte, visti in posizione frontale. Non sappiamo esattamente cosa significasse quella nudità sopra la *spina*, ad ogni modo credo che non fosse altro che un attore durante un'esibizione.

Dall'analisi di tutti i mosaici, è possibile constatare come la barriera sia sempre presente in tutte le rappresentazioni del circo e, se omessa, significa probabilmente che l'iconografia è stata influenzata da quel gruppo di artisti operanti prima della sua creazione. Si può anche constatare che l'iconografia del circo fu creata relativamente presto, ripeto, senza un modello precedente, e non fu sottoposta a evoluzione, ma rimase quasi sempre con i soliti suoi punti fermi. Tutti gli elementi che ne fanno parte non fungono solamente da sfondo alla composizione, ma fanno sì che il circo sia perfettamente riconoscibile, rispondendo a quel bisogno di realismo a cui ho accennato prima. Ciò, infatti, facilita notevolmente lo studio della barriera, fatto più di costanti che di ambiguità. L'interesse di rappresentare i monumenti interni si nota anche in alcuni sarcofagi, sia che abbiano come soggetto bambini che cercano di imitare adulti nelle corse dei carri, e tra l'altro questi giochi di simulazione erano diffusissimi tra i bambini, sia che raffigurino aurighi veri e propri. I sarcofagi mostrano come tutti i monumenti siano posizionati al di sopra della *spina*. Lo possiamo notare anche in quello conservato alla Sala Rotonda del Vaticano (fig. 3): al di là del primo piano su cui corrono i carri, si intravedono sullo sfondo una serie di edifici e personaggi. Nonostante si faccia fatica a cogliere il basamento della barriera, credo che non ci sia alcun dubbio che tutto si svolgeva sopra di essa. Vediamo, infatti, il solito basamento sostenuto da colonne sopra il quale sono poste le uova e la relativa

scala che aiuta ad accedervi, degli altari e, alla fine a destra, un edificio poligonale sostenuto da colonne.

Come ho detto all'inizio, avrei offerto un piccolo assaggio sull'iconografia delle corse dei carri vere e proprie, anche perchè le rappresentazioni che le riportano offrono comunque un piccolo squarcio dell'allestimento interno del Circo Massimo. La placchetta del British Museum (fig. 8) mostra una quadriga in procinto di prendere posto sulla corsia a destra della barriera in attesa del proprio turno, mentre un auriga ha già finito la sua corsa. La scultura mostra molto chiaramente che l'auriga è legato ai cavalli da una corda, attorcigliata con vari giri ai suoi fianchi. Come si può notare, sebbene molto sommariamente, la barriera divide nettamente le due corsie; la *meta* è, invece, ben visibile, sormontata da tre grandi coni scolpiti. Nella placchetta del Kunsthistorisches Museum (fig. 9), invece, è rappresentato l'incidente di una quadriga, con l'auriga che cerca di calmare i propri cavalli. Da notare, anche in questo caso, come la barriera sia sormontata da un basamento sostenuto da due colonne, dove sopra sono posti i delfini. Anche qui sono visibili i tre grandi coni delle *metae* scolpiti.

Un altro frammento scultoreo, proveniente da Ostia (fig. 10) e custodito in Vaticano, datato all'epoca di Traiano, mostra la preparazione alla gara: in primo piano si nota l'auriga già legato ai suoi cavalli con la corda ben stretta sui fianchi, mentre un uomo sta pulendo gli zoccoli ai cavalli. Due figure, enormemente grandi ed esagerate rispetto all'intera esecuzione, sono poste dietro l'auriga, probabilmente sono i suoi fan, gli organizzatori della sua fazione. In secondo piano, la barriera appare molto piccola, con l'obelisco al centro e alle estremità i tre coni delle *metae*. Si intravede il basamento con i delfini, una statua sopra una colonna, probabilmente la personificazione della Vittoria, e il portatore della palma della vittoria. Anche se la

composizione è molto ricca e non lascia spazi vuoti, lo stile è molto povero: vengono tralasciati molti dettagli, come le incisioni dell'obelisco e dei coni. Ma d'altra parte, se l'iconografia del circo in epoca traiana è stata influenzata dalla moneta coniata da Traiano, molto povera di dettagli, questo frammento scultoreo ne sarebbe stato influenzato e rispecchierebbe tale povertà. Risulta evidente, in ogni caso, che queste tre piccole sculture costituiscano anch'esse una rappresentazione del Circo Massimo.

Come ho spiegato nel paragrafo precedente, il circo ospitò anche gli animali. Alcuni venivano trasportati direttamente dai nuovi territori conquistati e costituivano per la popolazione romana una grande novità. L'iconografia ci ha lasciato anche questa testimonianza, come vediamo nel mosaico romano (fig. 14) dei Musei Capitolini: vi è raffigurato un grande leopardo dalla bocca aperta e dalle grandi macchie sul corpo. Ma gli animali presero parte più che altro a spettacoli crudi e violenti, e ciò è dimostrato dalle numerose scene pervenuteci, come quella della placchetta conservata a Milano, al Museo Teatrale della Scala (fig. 11): tre gladiatori in tutto sfidano due leoni e un orso, con risultati drastici per quello più a sinistra, dato che il leone si è avvinghiato violentemente al capo dell'uomo. Nonostante gli uomini siano protetti da elmi e grandi scudi, l'impresa è ardua e la bestialità delle belve è troppo potente. In secondo piano, invece, si eleva una struttura di più piani sostenuta da tante colonnine, che lasciano dei spiragli aperti ai tre personaggi che assistono alla scena.

Anche la scena della placca conservata a Roma al Museo delle Terme (fig. 12) mostra un panorama simile, con due gladiatori che stanno sfidando due leoni. In particolare, il gladiatore a destra sta puntando la sua lancia sulla schiena del leone, mentre quello di sinistra osserva la scena e sembra non accorgersi che un altro

leone gli sta sbranando il braccio destro. In secondo piano, al centro, due colonne innalzano il basamento con sette grosse uova. A destra, si innalza sopra un alto plinto una colonna con la statua della Vittoria con il braccio destro sollevato, forse in origine teneva una palma; a sinistra una struttura sostenuta da colonne ospita due spettatori. Simile appare la scena del Musée d'Art et Histoire a Ginevra (fig. 13). La statua della Vittoria, innalzata sopra la sua colonna, è posta al centro della composizione. A destra si innalza il basamento con i delfini sostenuto da due colonne, mentre a sinistra troviamo la solita struttura di colonne con gli spettatori. Quest'ultima placchetta di terracotta offre uno spunto interessante, perchè pare proprio che i due gladiatori, di cui uno gravemente attaccato da un leone, stiano combattendo con le due belve proprio al di sopra della barriera, e ciò confermerebbe come essa fu la sede di spettacoli paralleli alle corse dei carri. Per completare questo quadro cruento che gli animali offrivano, vorrei fare riferimento a un mosaico proveniente dal Nord Africa, più in particolare da El Djem (fig. 15). Questo mostra quattro leopardi, dei quali uno sta sbranando violentemente un uomo: è la cosiddetta dannazione alla bestia, a cui stranieri e prigionieri furono condannati, senza possibilità di scampo.

Come già affermato prima, l'intento degli studiosi del Circo Massimo fu proprio quello di arrivare a trovare l'iconografia identificativa del più grande circo di allora e il significato del suo allestimento interno. Ma la cosa ancor più interessante, ai fini di una storia del circo, risulta l'iconografia della barriera, che non svolge, allora, solo funzione divisoria tra le due corsie. Si può constatare, infatti, che essa era sede di attività olimpioniche e la presenza dei discoboli nel mosaico di Villa Armerina ce lo conferma. Essa era anche la sede di spettacoli con i gladiatori contro bestie inferocite, come abbiamo notato nelle placche di terracotta, ma possibile che si tratti

solo di questo? Che spettacoli erano esibiti tra una corsa e l'altra? Che posto occupavano nel circo i saltimbanchi e i ballerini di cui ci parla Svetonio nella vita di Augusto?¹⁰⁴ Gli ignoti spettacoli della barriera costituiscono il nodo mancante per una cosiddetta storia dell'evoluzione del circo? D'altra parte, se avessimo la conferma che esibizioni circensi di tipo moderno avvenivano proprio sopra di essa, si potrebbe attribuire l'origine del circo odierno proprio a quest'epoca e proprio in queste sedi, ma la mancanza di fonti sufficienti ci spinge a pensare che dobbiamo andare in cerca di qualcos'altro.

L'iconografia dell'epoca romana è una fonte utilissima alla comprensione degli eventi circensi di quel periodo. Fonti scritte e iconografiche compensano vicendevolmente i propri vuoti, contribuendo alla formazione di un panorama completo, ma ciò non vale per quel che concerne la *spina*. Gli spettacoli analizzati costituirono una caratteristica tipica dell'età romana, che non trovò successo nell'epoca successiva, come vedremo nel prossimo capitolo.

¹⁰⁴ Svetonio cita i ballerini circensi quando parla dei banchetti offerti da Augusto: «Spingeva coloro che se ne stavano zitti, o che parlavano sottovoce, a prendere parte alla conversazione comune, e intramezzava le portate con l'intervento di lettori, di attori e anche di saltimbanchi, di ballerini del circo e spesso di predicatori vaganti». Da Svetonio, *Vite dei Cesari*, op cit., LXXVI pag. 263.

Capitolo Secondo

Gioco e spettacolo nel Medioevo: problemi e difficoltà per una ricostruzione storica e iconografica

2.1 Storiografia

Un'analisi completa degli spettacoli circensi nel Medioevo richiede il richiamo all'attenzione di più campi di studio, a causa della carenza di fonti a cui ci troviamo di fronte e della mancanza di uno studio specifico sul tema. Innanzitutto, inserendosi tutto questo in un aspetto più ampio, ovvero quello della ludicità, vale la pena soffermarsi per un attimo su come gli studiosi si siano fino ad ora avvicinati all'argomento e sulle metodologie adottate.

Coloro i quali hanno tenuto in considerazione gli aspetti del gioco più generici, tentando di identificare i caratteri generali che gli sono propri, hanno riscontrato problematiche anche solo nel tentativo di una definizione comune. Nino Borsellino, riprendendo le parole di Robert Caillois, parla del gioco come un fenomeno di seconda necessità e che non mira alla produzione di beni; in sostanza, il bisogno di giocare nascerebbe solo dopo l'aver esaurito le esigenze primarie, essendo un qualcosa di superfluo nella vita quotidiana di tutti i giorni.¹⁰⁵ Lo studioso, però, alla fine si contraddice, facendo notare come il gioco sia radicato in tutte le culture e in

¹⁰⁵ Borsellino N., *La tradizione del gioco: tipologie del disimpegno*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 Settembre 1991*, Roma, 1993, pag. 3.

tutti i tessuti sociali, e come solo in un sistema ciò non si sarebbe verificato, quello dei campi di concentrazione, che non prevedevano nessun momento ludico.¹⁰⁶ Parlare di gioco come solo passatempo potrebbe risultare riduttivo. Sempre restando in termini generici, acquista maggior credito la tesi esposta nel libro di Johan Huizinga, che ha visto nell'aspetto ludico l'elemento creatore della società: questa sarebbe nata e si sarebbe sviluppata come gioco, così come tutti gli atteggiamenti e le azioni dell'uomo, che istintivamente lo cercano per fare fronte a un bisogno biologico e irrazionale.¹⁰⁷ Nonostante i pensieri di questi due studiosi abbiano contenuti diversi ed arrivino a conclusioni diverse, entrambi riconoscono l'importanza della ludicità nella sfera sociale.

Ciò che, invece, non sarà mai possibile effettuare è la subordinazione del gioco ad una scansione cronologica. Se pensiamo alla realtà quotidiana odierna, ci accorgiamo che l'elemento ludico è onnipresente, ma non ci chiediamo mai da dove affonda le sue radici. Certo, è possibile tracciare la storia di un gioco, ipotizzare la sua nascita e diffusione, ma non è sempre possibile individuare la sua evoluzione, ed è questo il problema principale a cui ci pone di fronte il Medioevo. Se l'importanza e l'abbondanza del gioco sia ormai cosa indubbia, restano particolarità oscure, dovute al fatto che a non tutti i giochi è stata riservata la stessa attenzione.

Il Medioevo non era estraneo alla ludicità, anzi, ci troviamo di fronte a materiale abbondante, specialmente per quel che riguarda l'Alto Medioevo. Il gioco ha iniziato ad attirare l'attenzione su di sé per due fattori principali: il primo riguarda la destabilizzazione che ha portato alla società, il secondo riguarda l'impossibilità di eliminarlo. La società medievale è caratterizzata da una cultura cristiana, i cui principi

¹⁰⁶ Ivi, pag. 4.

¹⁰⁷ Huizinga J., *Homo Ludens*, trad. it. di van Schendel C., Torino, 1973, pp. 4-7.

si diffondono in maniera sempre più preponderante, manifestando la loro influenza nella società. La Chiesa e gli ordini mendicanti svolsero un ruolo non sottovalutabile in questo contesto, dal momento che furono i primi a cercare di reprimere tutti quegli atteggiamenti non adeguati e i peccati provocati dal gioco, come la rissa e la bestemmia.

Anche il Comune si inserì in questo dialogo e prese una posizione rilevante. Pensiamo, ad esempio, al duello, pratica diffusissima nel Medioevo. Esso era non solo una pratica sportiva, ma anche una delle ordalie più esercitate, tanto che era permesso dalle normative dei comuni italiani, fino a che non si trasformò in duello per l'onore e, quindi, sottoposto a regole specifiche;¹⁰⁸ nonostante il Concilio di Trento emanò delibere per cercare di porre fine a un fenomeno troppo divagante, il duello non si spense e continuò a sopravvivere illegalmente.¹⁰⁹

Ma l'esempio più eclatante è quello che riguarda l'azzardo. Di fronte alla cattiva condotta che questo provocava nelle taverne o nelle piazze, gli ordini mendicanti cercarono attraverso la predicazione il dileguarsi del fenomeno. Non ottenendo risultati, le autorità comunali, sul finire del Medioevo, furono costrette ad accettarlo e a regolamentarlo. Il problema non fu semplice da risolvere, dal momento che costituiva un fenomeno impossibile da sconfiggere e qualsiasi divieto sarebbe risultato vano o una semplice perdita di tempo, nonostante le penalità pesanti a cui si sarebbe andati incontro. L'unica soluzione possibile non fu quella di provare altri rimedi per convincere i giocatori a mettere da parte l'azzardo, ma di toglierlo dai luoghi pubblici e rinchiuderlo in spazi chiusi, in modo che nessuno potesse assistere pubblicamente a questi momenti; comune e frati predicatori dovettero ammettere la

¹⁰⁸ Cfr. Israel U. e Ortalli G. (a cura di), *Il duello fra medioevo ed età moderna. Prospettive socio culturali*, Roma, 2009, pag. 24.

¹⁰⁹ Ibidem.

loro impotenza di fronte al fenomeno e risultò più semplice percorrere la via del compromesso.¹¹⁰

Approfondirò gli effetti che gli ordini mendicanti ebbero sugli spettacoli circensi più avanti. Il gioco delle carte, gli scacchi, l'azzardo, le battaglie e i tornei furono a lungo oggetto di prese di mira e decreti, quindi, oggetto di disciplinamento. Per questo motivo, di queste attività è giunta fino a noi un'ampia documentazione e ne conosciamo le regole. Forse il problema è proprio questo: gli studiosi hanno sempre rivolto la loro attenzione a tipi di gioco ben conosciuti, tralasciando un'ampia sfera di attività ludiche presenti nel Medioevo, magari ancor più abbondanti di questi.

Gli studiosi del gioco medievale, quindi, hanno sempre tentato un doppio approccio, prima verificando la diffusione e il successo di un determinato gioco, poi valutando la critica che esso ha subito da parte della cristianità e dei suoi portavoce. Proprio grazie a questa critica cristiana, sono giunti fino a noi informazioni su qualche tipo di gioco, un gioco sicuramente all'epoca condannato. L'approccio che tenterò nei confronti degli spettacoli circensi è molto simile a quello di questi studiosi, perchè anche nel caso degli spettacoli circensi le notizie arrivano dalla critica, anzi, più spesso dall'ambiguità, del clero e degli ordini mendicanti.

Nonostante ciò, bisogna tenere presente che gli studiosi delle metodologie dello spettacolo medievale hanno avuto, per quel che concerne gli apparati occidentali, opinioni a volte contrastanti, soprattutto per la questione delle origini. Innanzitutto, va specificato che nessuno studioso ha parlato di circo medievale, e ciò, sono sincera, molto giustamente, poichè non è presente nel Medioevo nessuna istituzione che porti questo nome e nemmeno qualche fonte che ci faccia pensare all'esistenza di un

¹¹⁰ Rizzi A., *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*, Treviso-Roma, 1995, pag. 85.

luogo che ospitasse spettacoli e giochi simili a quelli che avvengono nel circo di oggi, o quanto meno nel circo di Roma. Vi furono, però, dei personaggi che proposero e misero in scena degli spettacoli simili o addirittura uguali a quelli che noi oggi siamo abituati ad assistere al circo, i giullari. Nonostante tale interesse, i giullari portano con sé alcuni aspetti ancora non totalmente chiari, come la questione della loro origine, sulla quale la storiografia si è ampiamente dibattuta.

Trattare dei giullari, quindi, pone sempre delle difficoltà non indifferenti, anche per la versatilità esibizionistica di cui furono portatori. Se scegliamo di dare a questo studio un'impronta occidentale o al massimo europea, dobbiamo tenere presente due linee di pensiero fondamentali, che tutt'oggi non risolvono alcuni problemi riguardo l'evoluzione della figura del giullare. La questione fondamentale è: il giullare medievale è un diretto discendente del mimo o pantomimo romano o una creazione tipicamente medievale, con caratteristiche proprie che non hanno nulla a che vedere con la tradizione precedente? Il pensiero che hanno assunto Edmond Faral e Louis Petit de Julleville promuove una linea evolutiva continua tra i mimi dell'antichità e quelli medievali, nonostante, invece, vi sia una frattura totale nel genere teatrale.¹¹¹

Ma vi è chi ha tentato di riconoscere una tradizione diversa di questi giullari medievali, ed è il caso di Edmund Kerchever Chambers, che ha intravisto negli intrattenitori della cultura barbarica una possibile origine. Lo studioso, sostanzialmente, ammette due possibili eredità e considera i menestrelli o trovatori discendenti dagli skôps anglosassoni, compositori di versi, e i buffoni o i semplici

¹¹¹ Vedi Faral E., *Les jongleur en France au Moyen Age*, Parigi 1910, pag. 71 e Petit De Julleville L., *Les comédiens en France au Moyen Age*, Parigi, 1885, pag. 17.

performer discendenti dai mimi romani.¹¹² In sostanza, skôps e mimi avrebbero finito per influenzarsi a vicenda, dando vita a una figura totalmente originale.

L'argomento ha sempre suscitato varie reazioni anche tra gli studiosi italiani,¹¹³ che hanno sempre ricordato questi due filoni, seguendone a volte uno, a volte l'altro, ma il problema non può ancora considerarsi risolto. Ritengo, comunque, di dover prendere con cautela entrambe le affermazioni. Al fine della nostra indagine sulle forme artistiche da cui ha preso avvio il circo odierno, mi sento di escludere l'ipotesi di una sola discendenza, avvalorando la tesi delle due. Prenderei con cautela, però, anche la schematizzazione di Chambers, poichè, se da una parte i menestrelli non avevano lo stesso ruolo dei performer di strada, è anche vero che vi furono giullari in grado di fare entrambe le cose, di conseguenza è difficile stabilire l'origine di ognuno e la cultura di cui era portatore. Lo stesso Luigi Allegri nota la presenza nel XIII secolo di attori e giullari sia cristiani che mori alle corti spagnoli.¹¹⁴

Va anche sottolineato, giusto per creare una panoramica completa delle riflessioni sull'argomento, che non tutti gli studiosi hanno elevato il giullare ad una forma artistica degna della dovuta importanza. Questo è il caso di Mario Apollonio: «Il mimo, rappresentazione limitata ad un'azione elementare, monade dell'opera di teatro, fu inteso come la cellula primigenia da cui ogni forma di commedia s'era sviluppata; e poiché il tecnicismo era più evidente nei mimi che altrove, fu facile

¹¹² Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pp. 23-41. Il concetto è ben sottolineato a pag. 25. Va sottolineato che l'autore prende in considerazione giullari e menestrelli di area anglosassone, quindi, secondo le sue ricerche, la discendenza dagli scôp sarebbe più plausibile.

¹¹³ Vedi a tal proposito anche le opinioni di Picchio L.S., *Lo spettacolo dei giullari*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Viterbo 17-19 giugno 1977, II° Convegno di Studio*, atti pubblicati a Città di Castello, 1978, pag. 186 e Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pp. 80-82. Se la Picchio piange l'assenza di uno studio unitario volto a chiarire la questione delle origini, Allegri accetta la doppia discendenza, ma senza la schematizzazione di Chambers.

¹¹⁴ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 82.

trasferire entro la vasta idea del mimo ogni forma d'arte che presentasse una maturità tecnica». ¹¹⁵

Apollonio, quindi, ridimensiona la figura del giullare, in particolar modo quella del mimo, accusando coloro, come Edmond Faral, che hanno cercato di scovare gli anelli di congiunzione mancanti della tradizione teatrale, dall'antichità classica all'età moderna, in questa figura. ¹¹⁶ Al di là della durezza di tale giudizio, Mario Apollonio riconosce i giullari come portatori di un'arte, forse anche elementare e ripetitiva, e come portatori di abilità. ¹¹⁷ Vale la pena, a questo punto, data l'incertezza che regna sull'argomento, analizzare la fase di transizione tra antichità e Medioevo, per fare chiarezza su ciò che l'epoca romana lasciò alla successiva.

Vorrei, infine, ricordare la linea che George Riley Kernodle ha dovuto seguire studiando i teatri medievali. Anch'egli, infatti, si rende conto dell'enorme vuoto che il Medioevo subisce sull'argomento e della difficoltà della ricostruzione. Non volendo accettare il pensiero imposto da sempre dalla tradizione, ovvero che l'origine del teatro medievale sia da cercare solamente nella liturgia della Chiesa, Kernoble rifiuta un'unica linea evolutiva e individua ben sette tipi di teatri, differenti per funzione e pubblico, che alla fine hanno contribuito all'unione della società medievale: «Una società così complessa, così stratificata, era tenuta insieme non tanto dalla forza o dalla consapevolezza dei legami economici, quanto dalle occasioni cerimoniali, riccamente teatralizzate, che ciascuna classe offriva come proprio contributo all'armonia dell'intera comunità». ¹¹⁸

¹¹⁵ Apollonio M., *Storia del Teatro, Vol. I, La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo*, Firenze, 1958, pag. 71.

¹¹⁶ Ivi, pag. 75.

¹¹⁷ Ivi, pag. 76.

¹¹⁸ Kernodle G.R., *Teatri medievali*, in Drumb J. (a cura di), *Il Teatro Medievale*, trad. it. di Falletti C., Bologna, 1989, pag. 98.

Anche per quel che concerne lo studio degli spettacoli profani medievali riconducibili al circo moderno, bisogna tenere presente vari sviluppi, varie basi che fungono come punto di partenza, di fronte all'impossibilità di trovare un'unica risposta.

2.2 L'eredità romana: il passaggio nella tradizione dello spettacolo dalla Tarda Antichità al Medioevo

Spesso la storia presuppone la continuità, una serie di eventi strettamente concatenati tra loro da cause e conseguenze. Quando si parla di Medioevo, si tende a rinchiuderlo in un periodo di mille anni, quasi come una storia che ha un inizio e una fine, come se niente ci fosse prima o dopo, come se avesse delle caratteristiche talmente particolari da non poter costituire periodo di transizione tra due epoche. Nonostante abbia sempre ritenuto il contrario, cercando di studiare il circo nella sua evoluzione, ammetto che all'inizio ho trovato più punti di rottura che di continuità, per una ragione fondamentale, ovvero l'impossibilità di effettuare una scansione cronologica di eventi. Infatti, il circo dell'antichità con le sue corse di carri e con tutti i suoi sport equestri, nel Medioevo non esiste più. Di fronte a tale cambiamento, l'attenzione deve rivolgersi ad altre forme di spettacolo, che ci possano aiutare nella ricostruzione di una linea evolutiva.

Abbiamo già visto come l'epoca romana sia stata colma di spazi adibiti al momento ludico e il successo enorme che essi ebbero. Venendo meno luoghi e rappresentazioni, non si può parlare più di circo o di teatro, ma al massimo di un'ipotesi di circo o di teatro. Di fronte alla mancanza di forme ufficiali di rappresentazione, così come erano conosciute nell'antichità, qualsiasi forma ludica e

artistica può essere considerata come spettacolo. Risulta necessario, allora, mettere da parte qualsiasi scansione cronologica, per andare alla ricerca di nozioni riconducibili al pensiero medievale su entrambe le istituzioni. Un'analisi di questo tipo pone problemi metodologici, perchè circo e teatro si intrecciano a formare uno scenario del tutto nuovo e originale, che non ha nulla a che vedere con quello precedente. La difficoltà sta proprio nello spiegare tutte quelle forme che compaiono nel Medioevo e che sembrano possedere le caratteristiche del teatro, ma che in realtà sono un antecedente del circo moderno. Approfondirò l'argomento sugli spazi di esibizione più avanti. Basti pensare, al momento, che il binomio luogo-spettacolo che aveva fatto dell'epoca romana la sua grande forza, nel Medioevo crolla e ciò vale pure per il teatro, tanto che Luigi Allegri si rammarica dell'evento: «Al tramonto dell'età antica e all'inizio del Medioevo non ci sono più né nuove composizioni né rappresentazioni di tragedie o commedie o comunque di forme regolari e codificate di teatro. Non c'è più alcuna istituzione, né pubblica né privata, che organizza spettacoli, attività su cui è pesantemente caduto il discredito della cultura cristiana».¹¹⁹

I grandi generi teatrali e i grandi spettacoli del circo caddero definitivamente in un silenzio quasi imbarazzante, finirono dimenticati e il Medioevo non ne creò altri di nuovi, non riempì mai tale vuoto. Assistiamo ad un cambiamento di epoca e ad un cambiamento di gusto. Tuttavia, ciò non avvenne troppo bruscamente. La povertà delle fonti costringe ad una ricostruzione storica fatta per lo più di ipotesi, con la necessità di cogliere e interpretare al meglio ogni singolo indizio. Come fa notare Luigi Allegri, il tutto avvenne lentamente. Al periodo dei re barbari sopravvisse ancora

¹¹⁹ Allegri L., *La teatralità medievale*, in Allegri L., Alonge R., Carpanelli F. (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, op cit., pag. 43.

per breve tempo la corsa degli aurighi, o i combattimenti tra gladiatori, nonostante le scuole di addestramento non esistessero più. Sebbene il Canone 51 del Concilio Trullano del 691 proibisse sulla scena mimi, danze e combattimenti tra belve, è lecito pensare che nella realtà questi spettacoli fossero ancora in vita.¹²⁰

Anche se non abbiamo la certezza che i performer del Medioevo, i giullari, siano i diretti discendenti di mimi e pantomimi, abbiamo buone ragioni per credere e confermare tale ipotesi. I giullari portarono in scena una grande varietà di esibizioni, le stesse che fecero la fortuna del mimo romano. Ho, comunque, spesso sottolineato come il circo sia il nodo centrale di un contesto molto ampio, in cui convergono vari elementi e varie esibizioni. Risulterebbe, perciò, alquanto forzato trovare un'origine comune che vada bene per tutte le tipologie. Infatti, se mimi e pantomimi possono trovare la loro origine nel teatro tardoantico, lo stesso non vale per gli spettacoli di animali e altri performer. Bisogna, quindi, trovare altre soluzioni e allargare gli orizzonti. Il Medioevo, infatti, diventò lo scenario per eccellenza delle performance dei giullari: essi erano mimi, equilibristi, buffoni, ammaestratori di animali, marionettisti. Nonostante non si riuscirà mai a comprendere l'enorme varietà e tutte le tipologie degli spettacoli portati in scena da questi personaggi, ci troviamo di fronte a numerose specializzazioni. Ciò che a noi interessa è cogliere le diverse abilità e soprattutto cercare di capire cosa restò in loro dell'epoca precedente.

D'altra parte, l'epoca romana, con tutta la sua esuberanza di spettacoli, sicuramente ha lasciato qualcosa in più al Medioevo, qualcosa di cui magari non siamo totalmente a conoscenza. Resta ancora da capire la vera funzione della *spina*, che non costituì soltanto un divisorio tra due corsie, e ciò ci viene confermato dal suo

¹²⁰ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 36.

allestimento, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Si può ipotizzare che il corteo della pompa circense, colmo di ballerini e intrattenitori, una volta fatto ingresso nel circo, andasse ad esibirsi proprio sopra la barriera, mentre gli esponenti delle cariche più importanti prendevano posto sui sedili a loro assegnati nei due lati più lunghi del circo. Sarebbe interessante valutare il tipo di spettacolo che proponeva quel gruppo di intrattenitori, ai fini della percezione di un quadro completo, ma ciò resterà sempre un tassello mancante.

Di fronte a ciò, si potrebbe ipotizzare che quei performer, che si esibivano in teatro o nel circo sopra la *spina*, piano piano iniziarono a trasferirsi fuori, e con loro portassero i propri spettacoli. Ad ogni modo, ciò di cui dobbiamo sempre tenere presente e che vale la pena sottolineare, è che gli spettacoli di epoca romana non si esaurivano soltanto nei loro luoghi adibiti. La ludicità minore, forse per carenza di testimonianze vere e proprie, tenderebbe sempre a cadere in secondo piano quando, invece, meriterebbe una più accurata attenzione. Non si può pensare che al di fuori delle istituzioni ufficiali non ci fosse nulla. E infatti, l'intrattenimento pubblico era presente anche sulla strada ed era costituito da performer di ogni genere, come giocolieri, acrobati, equilibristi, ballerini, guidati solitamente da un caposquadra.

Uno studioso che ha preso in considerazione questa ludicità minore è stato William Beare. Il suo merito è l'aver riportato in luce un brano di Senofonte che chiarisce e conferma questa teoria. Senofonte, infatti, descrisse lo spettacolo di alcuni performer in una casa privata, in particolare quello di un ragazzo e di una ragazza, che mettevano in scena *Dioniso ed Arianna*; dallo stesso testo emerge che il ragazzo era di proprietà di un maestro di ballo, di conseguenza il suo rango sociale

era molto basso.¹²¹ Va notato anche un altro aspetto. Pare che i due performer non indossassero la maschera e ciò indica un'altra differenza sostanziale con gli attori che lavoravano in teatro che, invece, la utilizzavano. William Beare provò anche ad analizzare la scenografia di questi spettacoli minori, che sicuramente doveva essere molto semplice, facilmente montabile e smontabile, considerato anche l'aspetto nomade di questa categoria, che si spostava continuamente a seconda delle occasioni, come feste pubbliche e private, matrimoni, banchetti.¹²²

Sono proprio questi gli aspetti che l'epoca romana lasciò al Medioevo, proprio queste forme di intrattenimento minore, con una sostanziale differenza, ovvero che il Medioevo ne fece l'unica forma di spettacolo, ovvero la sua testimonianza più alta di ludicità. I giochi con gli animali, i combattimenti tra loro, i giochi con la palla, le marionette e i burattini, gli acrobati, i saltimbanchi sono tutte forme di una ludicità che ha trovato la sua espressione già dall'Antichità e da qui si è sviluppata, per poi affondare le sue radici e prendere forma nel Medioevo. Il mimo entrò nei gusti della plebe proprio per la sua semplicità, per la sua mancanza di tecnica e per la sua capacità di adottare uno stile versatile, a seconda del tipo di pubblico. Probabile, allora, che il circo moderno abbia preso le sue caratteristiche proprio da queste forme minori di intrattenimento, ma in che misura resta un'incognita.

Lo spirito medievale portò in campo proprio questo, un'idea nuova, e per questo motivo dobbiamo perdere la nozione di teatro per riacquistarla soltanto con l'inizio dell'età moderna. Non dobbiamo, invece, perdere di vista il nostro circo moderno, dimenticando, a questo punto, quello antico. Forme di intrattenimento minore, al di fuori delle istituzioni ufficiali, non furono le sole a essere le protagoniste principali del

¹²¹ Cfr. Beare W., *I Romani a teatro*, trad. it. di De Nonno M., Roma, 1986, pag. 171.

¹²² Ivi, pp. 177-178.

passaggio dalla Tarda Antichità al Medioevo. Durante i Lupercali e i Saturnali, tutta la società si riuniva in un'unica festa ed era usanza indossare maschere, travestirsi e interpretare ruoli diversi, invertire le gerarchie sociali,¹²³ prendere in giro e deridere, bere vino. Anche qui siamo di fronte a usanze che non avvenivano nei circhi o nei teatri, ma nelle pubbliche piazze.

L'aspetto popolare delle feste era ben conosciuto dai Romani e vissuto in modo sregolato: ridere, come ha fatto notare Georges Minois, era qualcosa di obbligatorio e ossessionante; non importava il perchè lo si faceva, bastava farlo.¹²⁴ Tutto ciò fu ben presente nel Medioevo. Anche se Lupercali e Saturnali cessarono di esistere, subentrarono altre feste popolari, pensiamo ad esempio alle feste dei folli, nelle quali il ribaltamento di ruoli e il travestimento costituivano l'asse portante, e a queste feste i giullari presero parte abbondantemente. La festa, quindi, costituiva l'involucro di tutti i generi di spettacolo e per questo vale la pena spenderci qualche parola in più.

Nonostante non sia mia competenza approfondire troppo gli aspetti antropologici, la festa era il luogo in cui l'intera comunità si riuniva e, in qualche modo, si trovava d'accordo e stringeva legami. Ci si è domandato, di fronte a tale situazione, se nel Medioevo esistesse una cultura popolare e in che modo si manifestasse. Certo, esso fu un periodo caratterizzato da vari tipi di culture, come ci fa notare Luigi Allegri, da quella cristiana a quella cavalleresca, da quella colta letteraria a quella dei ceti sociali più bassi.¹²⁵ Eppure l'unico momento in cui questa varietà si incontrava era proprio la festività di pubblico interesse, in cui tutti i contrasti sociali passavano in secondo piano. La festa diventava, allora, «il ritorno al caos primordiale, in cui, non essendosi ancora prodotta storia, non si sono nemmeno

¹²³ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 47.

¹²⁴ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, trad. it. di Carbone M., Bari, 2004, pag. 107.

¹²⁵ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 44.

prodotte le divisioni sociali e nel quale dunque quelle divisioni non esistono, vengono sospese». ¹²⁶

Effettivamente, nel Medioevo accadeva proprio questo: tutte le gerarchie della scala sociale si portavano al momento della festa sullo stesso livello, in una comune convivenza. Gli spettacoli circensi ebbero la loro più grande fortuna in questo periodo proprio grazie alla presenza di una cultura popolare ben radicata, che dall'epoca romana si protrasse nell'Alto Medioevo, ma che era già ben conosciuta anche dalle tribù barbariche, in cui le feste di villaggio abbondavano, come quelle in onore alla fertilità dell'agricoltura, nelle quali si onorava proprio lo spirito della fertilità, visibile nei fiori e nei frutti; era usanza riunirsi in danze e canti attorno ad un albero, posto al centro in una parte del villaggio, oppure ad enormi ghirlande, al cui centro vi era la personificazione dello spirito in una bambola.¹²⁷ Canto e danza erano, in realtà, la componente tipica di ogni festa, in particolare vi erano due tipi di balli: quelli in processione o quelli attorno all'oggetto sacro della festa.¹²⁸ Cultura barbarica e cultura romana finirono per saldarsi, formando un grande insieme popolare.

Fu questa la fortuna del Medioevo, il suo grande punto di forza. Come ci ricorda Jacques Le Goff, nonostante si possano distinguere diversi periodi più o meno abbondanti del fenomeno, il riso e lo scherzo investivano tutte le classi sociali: vi era lo scherzo dei monaci, quello feudale, il riso di corte, quello popolare; esso può essere di vari tipi, scomposto, sregolato, gioioso ed educato, insomma, fa parte del comportamento quotidiano umano.¹²⁹ Nonostante ciò sia comune a tutte le epoche,

¹²⁶ Ivi, pag. 47.

¹²⁷ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pp. 115-116.

¹²⁸ Ivi, pag. 165.

¹²⁹ Le Goff J., *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, trad. it. di De Vincentiis A., Bari, 2001, pp. 154-157.

la cultura popolare della festa risultò il filo conduttore tra le due prese in esame, con l'unica differenza che nel Medioevo si pose al centro di tutti gli scenari.

Si può concludere, quindi, che il cambiamento di epoca non fu una frattura vera e propria, ma un passaggio in cui sopravvissero gli aspetti più popolari, a discapito, invece, di quelli istituzionali. Più semplicemente, tra luoghi di spettacolo e spazi aperti imbottiti di cultura di popolare, furono questi ultimi ad avere la meglio. Spesso, si ritiene che la causa principale fu l'influenza della cultura cristiana, tanto ostile, come abbiamo visto precedentemente, alle esibizioni cruente messe in scena nei circhi o alle oscenità mostrate nei teatri. Sebbene la componente cristiana abbia sicuramente svolto un ruolo non indifferente per tentare di trascinare via dagli occhi del pubblico tali spettacoli immorali, non si può in ogni caso attribuirle del tutto questa responsabilità.

Infatti, nel Medioevo, lo vedremo in seguito, i portavoce del cristianesimo si scagliarono anche contro gli spettacoli dei giullari sulla strada e non riuscirono mai totalmente a debellarli, tanto più che sono giunti fino a noi. La nuova religione non fu sempre così potente da spazzare via ciò che non le piaceva. E non si può nemmeno pensare che le istituzioni ufficiali della Roma antica fossero troppo deboli per resistere all'ondata del cristianesimo. Paradossalmente, quindi, i grandi punti di forza caddero e sopravvissero quelli che sembravano più deboli, anzi, furono proprio questi ultimi a divenire lo scenario protagonista del Medioevo e a perdurare nel tempo. Proprio grazie alla forza di una cultura popolare unita, riusciamo a comprendere fino in fondo che il Medioevo fu tutt'altro che un periodo buio e monotono, ma un'epoca, sotto questi aspetti, unita, versatile e, senza dubbio, sorridente.

2.3 I luoghi dello spettacolo medievale

Il crollo delle istituzioni ufficiali adibite allo spettacolo che subì l'epoca tardoantica lascia aperti notevoli dubbi su cosa ci fosse o meno nell'epoca successiva. Ad ogni modo, come ho già spiegato nel paragrafo precedente, questo crollo non deve essere stato troppo brusco, ma una situazione lenta e graduale, a cui non si può assegnare una data precisa. Certo è che i grandi circhi, gli ippodromi, gli stadi, gli anfiteatri, ad un certo punto non furono più utilizzati e caddero in disuso, e non vennero costruite altre strutture simili.

Il motivo di tale cambiamento può essere cercato sotto vari aspetti, primo fra tutti l'avvento del cristianesimo che, come abbiamo visto, si oppose freneticamente sia agli edifici, dedicati agli dei pagani, sia alle attività che vi si svolgevano. Un altro fattore fu quello economico, perchè il Medioevo vide il formarsi di un nuovo tessuto sociale e, di conseguenza, anche il sistema economico vide una trasformazione, che non prevedeva l'accumulo di offerte per lo spettacolo ludico. In ogni caso, possiamo attribuire tale cambiamento ai secoli III e IV, quando abbiamo notizia dell'abbandono di alcuni teatri, come quello di Bologna, Verona, Pola.¹³⁰ Come ho specificato, tale datazione deve essere guardata con cautela, poichè il fenomeno fu tutt'altro che unitario. Infatti, l'incoronazione di Adalaldo nel 604 d.C. avvenne proprio nel circo di

¹³⁰ Basso P., *Gli edifici di spettacolo nella città medievale*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, op cit., pag. 901.

Milano.¹³¹ Ciò risulta molto importante, perchè indica che alcuni edifici subirono un cambio di funzionalità.

La maggior parte di queste strutture, come si poteva prevedere, cadde in rovina e, ancora peggio, ne furono riutilizzati i materiali. Questo fu il caso del Colosseo, che subì la spoliazione dei suoi marmi, fino a che Clemente X nel 1675 ne riconobbe la sacralità.¹³² Di fronte a questo scenario e di fronte alla mancanza di edifici per lo svago ludico, lo spettacolo si portò all'aperto. Non bisogna stupirsi, dal momento che dopo il Mille la città vide la sua rinascita, con una nuova corrente mercantile che la fece oggetto di scambio e produzione. E proprio per agevolare il lavoro di questi mercanti, la fiera iniziò ad assumere grande importanza. Inizialmente, esse erano poste al di fuori la cinta muraria, ma successivamente vennero trasferite all'interno, dove vi era un'altra importante occasione di ritrovo per la società, il mercato, «punto di raccolta e di smistamento di mercanzie».¹³³

Nel Medioevo fu la piazza il vero centro della vita cittadina, l'intero spazio aperto che si apriva attorno alle chiese e alle cattedrali, inizialmente dalle forme irregolari.¹³⁴ Ne abbiamo esempi bellissimi, come Piazza del Campo a Siena.¹³⁵ Questi furono i grandi spazi che accolsero la ludicità medievale, lo spazio degli artisti, dei performer, dei saltimbanchi di orsi, di presentazione di nuovi animali esotici. Come ha fatto notare Georges Minois, non dobbiamo pensare che tutto ciò fosse presente sempre, anzi. Vi erano delle occasioni particolari nella quale i giullari potevano dare sfogo alla loro creatività,¹³⁶ ovvero durante le feste popolari collettive.

¹³¹ Ivi, pag. 902.

¹³² Ivi, pag. 904.

¹³³ Grohmann A, *La città medievale*, Bari, 2004, pp. 69-70.

¹³⁴ Ivi, pag. 75.

¹³⁵ Ivi, pag. 76.

¹³⁶ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 184.

Nonostante l'iconografia medievale non ci abbia lasciato una scena vera e propria a indicarci che tali esibizioni avvenissero proprio in piazza o durante fiere e mercati, possiamo ricorrere a rappresentazioni in cui è presente, comunque, l'aspetto ludico. L'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena (fig. 111) è l'esempio più eclatante, fornendoci un ottimo squarcio della vita a quel tempo. L'affresco mostra la città ben governata, confermata dagli uomini che compiono vari mestieri: quelli in alto a destra stanno sistemando un tetto, i mercanti stanno scambiando le loro merci, la campagna fuori le mura è ben coltivata. Al centro della composizione, tra le mura cittadine e la realtà caotica di un giorno come un altro, un gruppo di donne danzano prese per mano in cerchio, il classico girotondo a tempo di tamburello a sonagli, che la donna con il vestito nero continua a fare oscillare. Un altro esempio di questa ludicità in spazi aperti lo troviamo a Torre Aquila, nel *Ciclo dei Mesi*. L'affresco relativo al mese di Gennaio (fig. 113) mostra la campagna circostante alle mura di un castello, divisa da questo da un piccolo fossato, ma allo stesso tempo collegata da un ponte levatoio. La campagna è sommersa dalla neve, ma le attività non si fermano, come ci mostrano i due personaggi incappucciati che tengono in mano un lungo bastone ciascuno. Entrambi sono accompagnati da due cani, probabilmente sono dei cacciatori. In primo piano vediamo un momento ludico: sei persone, un uomo e due donne a sinistra e tre uomini a destra, stanno giocando a lanciarsi palle di neve. L'affresco nella torre scalare di Santa Sofia a Kiev mostra uno spettacolo di giocolieri e suonatori di flauto che si esibiscono proprio nella piazza di fronte la chiesa (fig. 108).

L'importanza che assumevano il gioco e la danza nel Medioevo è sottolineata dal fatto che in entrambe le prime due scene descritte, questi vengono posti in primo piano, mentre attorno si estendono le mura cittadine. Un documento risulta

importante per sostenere la tesi dello spettacolo in piazza, nonostante sia un pò tardo rispetto al periodo qui preso in considerazione. Si tratta del diario di viaggio di Thomas Coryat, risalente al 1608, in cui si riportano i luoghi precisi di piazza San Marco dove i giullari si esibivano: «Il luogo dove essi [i monta'inbanco] principalmente agiscono è la prima parte di via San Marco, che va dalla facciata occidentale della chiesa di San Marco alla facciata opposta della chiesa di San Geminiano. Qui due volte il giorno, cioè nella mattinata e nel pomeriggio, potete vedere cinque o sei palchi eretti per loro. Quelli che agiscono a terra, i suddetti ciarlatani, che sono i più poveri, stanno più spesso nella seconda parte di Piazza San Marco, non lontano dal cancello del Palazzo Ducale».¹³⁷

Sebbene l'iconografia sui luoghi sia alquanto carente, possiamo farci un'idea in che strutture avvenivano gli spettacoli all'interno della città. Due miniature di un manoscritto francese della *Città di Dio* possono farci riflettere su alcuni punti. In una delle due scene vediamo una cinta muraria esagonale, aperta su un lato da una porta (fig. 116). Al centro si innalza una sorta di pulpito dal tetto a spioventi, dalla cui finestra esce un uomo con un libro in mano, evidentemente sta recitando. Attorno al pulpito, infatti, un personaggio suona la tromba, un altro il corno, uno tiene in mano uno strano oggetto, un mimo gesticola con le mani. Tutti, insomma, accompagnano con mimica e musica la recitazione. La miniatura potrebbe fornirci una testimonianza su un possibile allestimento architettonico immobile, ma non possiamo confermarlo con certezza. I protagonisti della recitazione, infatti, sono molto diversi ai giullari che vedremo nel prossimo capitolo, sia nel costume sia nel cappello.

¹³⁷ Coryat T., *Crudezze. Viaggio in Francia e in Italia. 1608*. Il testo riportato è presente in Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990, pag. 113, da cui cito.

L'altra miniatura proveniente da un altro manoscritto della *Città di Dio* ci mostra un alto pulpito circolare (fig. 114), al di sopra del quale quattro personaggi stanno interpretando un testo scenico. Infatti, uno di loro legge, mentre gli altri tre suonano il flauto. Lo spazio sottostante è occupato da una panca circolare, su cui sono seduti diversi uomini dai cappelli stravaganti, alcuni con il turbante, altri terminanti a punta. I costumi sono molto simili a quelli della scena precedente, lunghe tuniche che arrivano sino ai piedi e cappelli morbidi e appuntiti. Dal momento che entrambi i manoscritti risalgono agli inizi del XV secolo, bisognerebbe capire cosa il miniatore avesse in mente di rappresentare, se giullari e spettacoli a lui contemporanei o dell'epoca romana. Ritengo, prendendo in considerazione altre fonti iconografiche, che le due scene non siano di aiuto per la comprensione di uno spettacolo giullaresco, mentre i pulpiti potrebbero costituire un'ottima testimonianza di allestimenti medievali.

Purtroppo, le fonti iconografiche non ci hanno lasciato ciò che davvero avrebbe fatto la differenza in questo studio, ovvero un allestimento di tende pronto ad ospitare spettacoli circensi, una sorta di capannone colorato, come quelli che siamo abituati a vedere oggi. Sicuramente, l'utilizzo di tende per lo spettacolo non era cosa estranea al Medioevo. Nel *Romanzo di Alessandro* è presente una miniatura di margine, nella quale tre donne stanno assistendo ad uno spettacolo di marionette (fig. 38). Il teatrino è costituito da una tenda, che copre il basamento sostenente la scena vera e propria e, soprattutto, l'uomo che fa muovere i burattini. Credo, quindi, che si possa ipotizzare l'utilizzo di tendaggi anche per altri generi di spettacolo, soprattutto perchè facilmente montabili e smontabili.

Ad ogni modo, documentazione di una tenda utilizzata per uno spettacolo la abbiamo solo nel XV secolo, quando un regista se ne servì per mettere in scena un

dramma religioso, ma essa faceva solo da sfondo alla rappresentazione.¹³⁸ Paradossalmente, invece, un allestimento di tende simile a come lo vediamo oggi al circo lo troviamo in un contesto totalmente diverso, atto ad ospitare un incontro amoroso. La scena in questione è un affresco di Memmo di Filippuccio del 1318 nella Camera del Podestà del Museo Civico di San Gimignano. La tenda nella sua sommità ha la forma di ombrello e, essendo aperta, ne vediamo anche l'interno (fig. 110). Certo, un allestimento così piccolo non avrebbe mai potuto ospitare uno spettacolo circense, però esso dimostra che il nostro circo attuale ha sicuramente origine da questi edifici. D'altra parte, già Sandra Pietrini aveva fatto notare come la scena teatrale potesse essere un luogo riparato e coperto, seguendo le parole di Ugucione da Pisa, che faceva riferimento al teatro come un luogo ombreggiato da tende.¹³⁹

Se il riconoscimento dei luoghi all'aperto ci apre alcune difficoltà per la mancanza di fonti, un altro tipo di spazio per lo spettacolo circense non ci pone, invece, ombra di dubbio: la corte. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, la voglia di sorridere pervadeva ogni rango e ogni ceto sociale, dal comune cittadino, al contadino, dal castello dei grandi feudatari fino alla corte reale. Claudia Villa, studiosa dei passatempi di corte, ha messo in evidenza come le cronache non parlino troppo dell'argomento, probabilmente perchè i reali volevano far passare la loro immagine come colta, attenta ad imparare a leggere e a scrivere, non interessata allo spettacolo dei giullari.¹⁴⁰ In realtà, le corti furono ricchissime di questi

¹³⁸ Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, pag. 156.

¹³⁹ Ivi, pag. 158.

¹⁴⁰ Villa C., *Antecedenti mediolatini. Liutprando e il riso della corte ottoniana*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, op cit., pag. 51.

ultimi, basti pensare al *Romanzo di Flamenca* che ne elenca ben millecinquecento,¹⁴¹ e ci offre una descrizione dettagliata sugli innumerevoli spettacoli proposti al momento delle nozze tra Archimbaut e Flamenca: «Subito dopo si presentano i giullari. Ognuno desidera farsi ascoltare. Avreste potuto udire le corde risonare su timbri diversi. Chi conosce una nuova suonata per viola, una canzone, un discorso, o un "lai", fa del suo meglio per mettersi in mostra. L'uno esegue sulla viola il "lai" del Caprifoglio, l'altro quello di Tintagel; l'uno canta il "lai" del Fino Amante, l'altro quello che compose Yvain; l'uno suona l'arpa, l'altro la viola; l'uno il flauto, l'altro lo zúfolo; l'uno suona la giga, l'altro la rota. [...] L'uno fa il gioco delle marionette, l'altro si esibisce con i coltelli; l'uno striscia per terra, l'altro fa capriole; [...]».¹⁴²

Anzi, fu proprio nelle corti che i giullari, a partire dal XIV, presero una fissa dimora,¹⁴³ e la figura del buffone iniziò il suo grande successo, tanto da diventare stretto fedele del sovrano. Matrimoni, banchetti e cerimonie ufficiali, che erano tutte occasioni alla quale la comicità e la ludicità dovevano prendere parte, presero il nome generico di «*corti bandite*».¹⁴⁴ Accadeva spesso che i giullari si spostassero di corte in corte raccomandati dagli stessi sovrani, o che questi se li prestassero tra loro temporaneamente. Giacomo II, re di Sicilia, fece emanare una legislazione che prevedeva a corte minimo cinque giullari: «Nei domini del principe possono liberamente stare, secondo l'antica tradizione, mimi e giullari. [...] Per tale ragione vogliamo e ordiniamo che nella nostra corte ve ne debbano essere cinque, di cui due

¹⁴¹ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011, pag. 47.

¹⁴² *Romanzo di Flamenca*. Il testo è riportato in Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 105, da cui cito.

¹⁴³ Ivi, pag. 47.

¹⁴⁴ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 42.

siano trombettisti e il terzo suonatore di timpani, ai quali spetti il compito di suonare all'inizio di ogni nostra comparsa in pubblico, [...]».¹⁴⁵

Vediamo un bell'esempio della presenza dei giullari a corte in una miniatura di un manoscritto della *Città di Dio*, conservato a Den Haag. Durante un banchetto di corte, musica e danza hanno il loro libero sfogo (fig. 117). Lo vediamo anche in una miniatura del *Remède de Fortune*, dove suonatori di tromboni e cornamuse accompagnano il pranzo dei nobili, mentre un giullare sembra usufruire anch'esso delle pietanze (fig. 112). Suonatori di trombe fanno parte anche di un banchetto in un manoscritto di Guglielmo d'Orleans (fig. 115). Interessante risulta una miniatura del *Roman de la Rose*, che mostra un giardino di corte fiorito, più precisamente un *hortus conclusus*, nella quale prendono posto varie esibizioni: un acrobata, un suonatore di arpa, uno di ghiterna, un girotondo (fig. 109).

D'altra parte, il riso dei sovrani e la derisione da parte di un giullare di un esponente politico avevano degli scopi ben precisi, ovvero trarne dei vantaggi a fini politici e distruggere la carriera a qualcun altro. Questi furono aneddoti ben utilizzati per enfatizzare la propria dignità e sminuire quella degli altri. Come osserva Georges Minois, «il riso era quindi ampiamente utilizzato al servizio dei valori e dei poteri che, pur essendo parodiati durante la festa, ne traevano comunque vantaggio».¹⁴⁶ Ciò lo sapeva bene Enrico II Plantageneto, che non perdeva mai occasione con le sue battute di attaccare le più alte cariche ecclesiastiche, papa compreso.¹⁴⁷ Personalità del XIII secolo come Ferdinando II di Castiglia e Luigi IX di Francia non seppero mai rinunciare alla compagnia dei giullari, che allietavano l'atmosfera nei momenti faticosi

¹⁴⁵ *Ad leges palatinas Jacobi II Regis Maioricarum ecc.*, in Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 87, da cui cito.

¹⁴⁶ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 223.

¹⁴⁷ Ivi, pag. 222.

dei sovrani nell'organizzazione del regno.¹⁴⁸ In alcuni casi, come vedremo prossimamente, coloro che entravano con i propri spettacoli a servizio di una corte furono soggetti a delle regole ben precise.

Fu proprio in queste sedi che lo spettacolo dei giullari raggiunse una maggiore dignità, al contrario di coloro che continuarono a lavorare sulla strada; una dignità, comunque, passeggera, dal momento che le esibizioni di corte non erano poi così qualitativamente migliori rispetto alle altre, ma ciò che faceva la differenza era la ricompensa ricevuta. A questo scenario vanno aggiunti tutti gli intrattenitori che presero parte alle feste in case private. Lo stesso Alcuino nel 791 ospitò alcuni giullari in casa propria, come leggiamo in una sua lettera.¹⁴⁹ Ma andiamo a vedere di preciso chi erano costoro e quali furono gli spettacoli che li caratterizzarono.

2.4 La figura del giullare: caratteristiche generali

Di fronte alla mancanza di un'istituzione ufficiale che ospitasse spettacoli circensi e di fronte alla mancanza di sportivi e atleti che portassero avanti la tradizione romana, l'attenzione va rivolta alla figura del giullare, il personaggio che meglio continuò la tradizione circense e, soprattutto, la stravolse. Ma vediamo di capire un po' meglio chi erano questi giullari. Come abbiamo visto nel capitolo scorso, i mimi dell'antichità romana lavoravano in teatro, oppure erano dei semplici intrattenitori di strada. Durante il Medioevo, invece, lo scenario è ricco di performer, ognuno con la sua specializzazione e ognuno con la sua abilità; a tal proposito,

¹⁴⁸ Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 98.

¹⁴⁹ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 42.

bisogna fare riferimento ai vari nomi con cui venivano chiamate le categorie degli intrattenitori. Purtroppo, essendo questi personaggi considerati infimi, data la loro provenienza dai ceti più bassi della società, non furono mai dotati di un termine stabile che li definisse.

Sebbene il giullare sia sempre stato considerato un soggetto versatile e tuttfare,¹⁵⁰ capace di cimentarsi in qualsiasi tipo di esibizione, non troviamo nelle fonti medievali una vera e propria distinzione terminologica pronta a farci comprendere cosa uno sapesse o non sapesse fare. Il termine giullare, infatti, è sempre stato utilizzato indistintamente per designare vari tipi di artisti, come marionettisti, menestrelli, giocolieri, acrobati, domesticatori di animali, prestigiatori e così via. Ciò si avverte leggendo il *Polycratus* di Giovanni di Salisbury, uno scritto del XII secolo: l'autore, infatti, utilizza lo stesso termine «*joculatores*» per descrivere vari performer, dal mimo, al gladiatore, al giocoliere.¹⁵¹ Come ha fatto notare Allardyce Nicoll, non vi è nemmeno una vera distinzione tra i termini giullare, mimo e istrione, anzi, vengono spesso usati indifferentemente e ciò è confermato da una glossa di un manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale de France, laddove afferma che «*istriones sunt ioculatores*».¹⁵²

Qualche nozione in più ci è fornita da un brano molto interessante, la *Summa confessorum* di Tommaso di Chabham, suddiacono di Salisbury, scritta nel 1313 circa, nella quale l'autore individua tre tipi di istrioni: vi sono coloro che «*transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus*» con maschere terribili, coloro che girovagano per le corti parlando degli assenti, per il piacere, invece, dei presenti, e

¹⁵⁰ Vedi a questo proposito le parole iniziali di Faral E., *Les jongleur en France au Moyen Age*, op cit., pag. 1.

¹⁵¹ Nicoll A., *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumbl J. (a cura di), *Il Teatro Medievale*, op cit., pag. 69.

¹⁵² Ivi, pag. 71.

coloro che utilizzano strumenti musicali; tra questi ultimi vi sono coloro che operano nelle taverne e nelle corti, e i giullari, che narrano le vite di uomini illustri, principi e santi.¹⁵³ In realtà, quindi, le tipologie di istrioni sarebbero quattro e i giullari costituirebbero semplicemente una sottocategoria, anzi, più precisamente verrebbero identificati come i cantori dei grandi poemi epici. Tale dettaglio pone alcuni problemi, perchè tutti gli altri intrattenitori non dovrebbero, allora, essere chiamati giullari. Oltre a ciò, ci si è domandato cosa Tommaso intendesse per coloro che si spostavano di corte in corte. La tesi di Edmund Kerchever Chambers rifiuta l'idea che il suddiacono intendesse semplicemente i menestrelli e ipotizza il riferimento a quel gruppo di scolari vaganti, che tanto scandalo fecero negli ambienti ecclesiastici del XII e XIII secolo per il loro piacere del vino e della donna, ovvero i goliardi, condannati ad una bruttissima reputazione.¹⁵⁴ A mio parere, il riferimento dovrebbe andare al classico buffone di corte, ipotesi più plausibile.

Le parole di Tommaso devono essere, quindi, interpretate con grande cautela. Dubito che il termine giullare potesse riferirsi ad una cerchia così ristretta di intrattenitori. D'altra parte *joculator* è stato il termine base da cui si sono sviluppate tutte le traduzioni europee, da giullare, a jongleur, a juglar, a juggler e così via.¹⁵⁵ E, di certo, il termine non fu utilizzato solo per designare i cantori dei poemi epici. Ad ogni modo, la *Summa confessorum* va tenuta altamente in considerazione per un altro aspetto, ovvero per le motivazioni della condanna del giullare, come vedremo nell'ultimo capitolo. La classificazione di Tommaso, inoltre, non sarebbe coerente con il risaputo disagio avvertito dai giullari stessi nell'essere considerati tutti allo stesso

¹⁵³ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pp. 262-263. La traduzione italiana è presente in Nicoll A., *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumb J. (a cura di), *Il Teatro Medievale*, op cit., pag. 71.

¹⁵⁴ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pp. 60-61.

¹⁵⁵ Picchio L.S., *Lo spettacolo dei giullari*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Viterbo 17-19 giugno 1977, II° Convegno di Studio*, op cit., 1978, pag. 188.

livello. La generalizzazione del termine, infatti, non fa comprendere l'enorme varietà degli spettacoli portati in scena, creando, appunto, delle amarezze tra gli intrattenitori, che non si sentivano giustamente attribuire loro una specificità.

Il tutto è testimoniato da una fonte fondamentale, ovvero la *Supplica* che il trovatore Guiraut Riquier spedì al Re Alfonso X di Castiglia, precisamente nel 1274.¹⁵⁶ Guiraut, che componeva versi, non sopportava che la sua arte fosse definita allo stesso modo di quella dei buffoni o di altri performer e chiese al re che venisse creata una distinzione tra le varie esibizioni degli uomini di spettacolo. Le parole del trovatore ci danno un'idea dei vari spettacoli esibiti e anche del tipo di pubblico. Egli esegue una prima semplificazione in due gruppi, da una parte i giullari che si esibivano a corte, e dall'altra coloro che si esibivano di fronte ad un pubblico popolare nelle strade e nelle piazze: «Perciò ho stimato che sarebbe conveniente [stabilire una distinzione] di nomi fra i giullari, ché non sta bene che i migliori fra loro non abbiano di nome l'onore che hanno di fatto; ché mal sopporto che un uomo senza cultura, di meschina condotta, purché conosca un poco uno strumento qualsiasi, se ne vada a suonarlo in pubblico, per le strade, chiedendo e mendicando doni; [...] Il fatto è che si sogliono chiamare giullari, senz'altro nome, sia quelli di cui si è detto, sia quelli che usano soltanto giochi di prestigio, sia quelli che esibiscono scimmie e marionette, sia altri ai quali non è dato comportarsi in modo esemplare».¹⁵⁷

La seconda semplificazione, invece, riguarda la necessità di distinguere colui che compone i versi da colui che li esegue. Ciò, come ricorda Luigi Allegri, viene esplicitato proprio alla fine della *Supplica*, quando Guiraut parla del diverso mestiere

¹⁵⁶ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 74.

¹⁵⁷ Guiraut Riquier, *Supplica*. Il testo è riportato in Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 15, da cui cito.

di chi suona strumenti e intrattiene, rispetto a quello del compositore di versi.¹⁵⁸ Sostanzialmente, il genio dell'inventore doveva essere premiato diversamente dal semplice esecutore. La risposta di Re Alfonso, la *Declaratio*, scritta un anno dopo e, molto probabilmente, dallo stesso Guiraut, è un documento assai importante quanto preoccupante: la nomina di giullare viene riconosciuta a chi compone versi e suona nelle corti, mentre il nome di buffone viene riconosciuto a tutte le categorie inferiori dei performer giramondo.¹⁵⁹ Più precisamente: «Dunque coloro che possiedono maestria nella suprema arte di far versi, che appaiono periti in ciò che tutti i trovatori fanno, quando hanno un buon contegno, è chiaro che hanno realizzato ciò a cui si sono dedicati frequentando la corte. [...] E dichiariamo che i migliori, i quali, in *vers* e in canzoni e in altri componimenti che sopra abbiamo ricordato, sanno indicare azioni insigni e come si debba guidare una corte, li si deve chiamare a buon diritto e per la loro capacità col titolo di signori "dottori in poesia"». ¹⁶⁰

Ciò crea molti dubbi, dal momento che buffone venne a designare una specifica categoria, quella del folle di corte, mentre giullare continuò a inglobare tutti i tipi di spettacolo e, solo per questo motivo, possiamo ben credere che la *Declaratio* non fu scritta da Re Alfonso, proprio perchè non trovò mai attuazione. I desideri di Guiraut, però, furono parzialmente soddisfatti, dal momento che nel XII secolo presero il nome di menestrelli tutti coloro che venivano ingaggiati in maniera definitiva all'interno di una corte.¹⁶¹

Sostanzialmente, il menestrello era considerato più privilegiato rispetto a tutti gli altri giullari, sia per l'averne una dimora fissa e uno stipendio regolare, sia perchè gli

¹⁵⁸ Ivi, pag. 76.

¹⁵⁹ Apollonio M., *Storia del teatro italiano, I, La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo*, op cit., pag. 74.

¹⁶⁰ Alfonso X, *Declaratio*. Il testo è riportato in Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 16, da cui cito.

¹⁶¹ Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, op cit., pag. 65.

veniva riconosciuto un ruolo dignitoso all'interno di una struttura protetta.¹⁶² Ciò non fu sufficiente a garantire che il suo spettacolo fosse migliore di quello degli altri che lavoravano sulla strada e anch'esso, così, iniziò a essere identificato negativamente. Se, quindi, inizialmente i menestrelli furono riconosciuti socialmente e economicamente superiori ai giullari, alla fine la loro condizione tornò uguale a quella di un tempo, cioè quando si esibivano in piazza prima di essere ingaggiati a corte.

Non è facile descrivere cosa facesse di preciso il giullare, anche perchè egli non era solo un attore. Anche questo termine, d'altra parte, non risulta del tutto adeguato. Nonostante sia evidente la difficoltà di riunire sotto un'unica definizione tutte le tipologie di spettacolo e gli artisti che li portavano in scena, riusciamo, comunque, a trovare delle caratteristiche comuni a tutti i giullari, una sorta di denominatore comune che riesce a descrivere l'intera categoria. Ci si è domandati spesso se il costume variopinto bastasse a identificare il giullare.¹⁶³ Effettivamente, essi portavano una veste bicolore, gialla, rossa o verde, che testimoniava la loro situazione infamante. Ma ciò che solitamente caratterizzò il giullare fu il cappello, una sorta di cappuccio morbido, che tendeva a ridicolizzarli. Ne vediamo un buon esempio nel *Salterio Lutrell* del XIV secolo (fig. 30), dove un giullare indossa una veste tinta unita fino al ginocchio e il cappuccio, mentre con la mano destra regge il *bauble*, il bastone che all'estremità è caratterizzato da un molle sacchetto, probabilmente riempito di sassolini per fare rumore.¹⁶⁴ Il cappello è evidente anche in una miniatura di un salterio inglese del XIV secolo (fig. 32), nella quale due giullari prendono in giro un gruppo di frati imitandoli. Sicuramente, l'iconografia dei semplici

¹⁶² Ivi, pag. 67.

¹⁶³ Vedi *Introduzione* di Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit.

¹⁶⁴ Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, op cit., pag. 84.

giullari non è troppo ricca come quella, invece, estremamente caratterizzante del buffone di corte, come vedremo nel quarto capitolo.

Ad ogni modo, anche se Sandra Pietrini fa risalire la comparsa del costume nell'iconografia soltanto nel XIV secolo,¹⁶⁵ sostenendo che l'abbigliamento precedente non aveva nulla di troppo caratterizzante,¹⁶⁶ credo, invece, che le fonti iconografiche categorizzino bene i vari spettacoli dei giullari. Infatti, le miniature del *Romanzo di Alessandro*, scritto proprio nel XIV secolo, non sempre rappresentano il giullare con la veste bicolore o con il classico cappello; questi sembrano appartenere a una categoria ben precisa di intrattenitori, ma non ai performer medievali che possono definirsi circensi. Tornerò sull'argomento nel prossimo capitolo, una volta analizzati gli spettacoli iconografici.

Iniziamo, invece, a trovare le caratteristiche comuni. Prima di tutto, i giullari furono delle figure molto professionali, sia al momento della messa in scena dello spettacolo stesso, sia nella funzione dello spettacolo. Essi miravano a intrattenere e divertire il pubblico, di qualsiasi ceto sociale esso fosse, ottenendone un vantaggio economico. Mario Apollonio descrive il giullare come «tecnico del divertimento di molti»¹⁶⁷ e, infatti, comicità e sorriso erano alla base di qualsiasi tipo di esibizione, che ignorava qualsiasi tipo di sentimentalismo o romanticismo e prediligeva brevi passioni, costruite con veloci cenni e gesti. Il repertorio riproponeva sempre gli stessi schemi e le stesse situazioni, come l'imitazione di un personaggio, la conquista di una donna o la partenza dell'amato, o ancora il lamento per non essere stati pagati

¹⁶⁵ Vedi *Introduzione* di Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit.

¹⁶⁶ Ivi, pag. 80.

¹⁶⁷ Apollonio M., *Storia del teatro italiano, I, La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo*, op cit., pag. 78.

adeguatamente,¹⁶⁸ un repertorio povero, quindi, contraddistinto dalla mancanza di valori etici. D'altra parte, la povertà etica ha sempre contraddistinto pure il pubblico,¹⁶⁹ che apprezzava la superficialità e, talvolta, pure le oscenità. Come spiega Mario Apollonio, «la monotonia degli schemi è sufficiente dimostrazione di povertà».¹⁷⁰ Proprio tale carenza fece del giullare una grande personalità, sempre pronto alla battuta e ai giochi di parole.

Altro aspetto importante, che rientra in quel denominatore comune di cui parlavamo prima, è quello girovago, nomade dei giullari, di impronta esclusivamente medievale. Non poteva essere diversamente: con la scomparsa dei teatri classici, giullari, mimi e attori furono costretti a vagare, spostarsi continuamente di zona in zona, adattandosi continuamente al cambiamento, ed è proprio questo che fece del giullare la figura più originale del Medioevo. Questo personaggio, che di fisso forse non aveva nemmeno il nome d'arte,¹⁷¹ cambiò quotidianamente il suo spazio di lavoro, non ebbe un ruolo riconoscibile nè all'interno della società, nè nell'economia, nè nella gerarchia di valori. Di conseguenza, come ricorda Luigi Allegri, fu sempre «fuori luogo» e «ospite».¹⁷²

Il fattore non va sottovalutato: il passaggio da un luogo ad un altro presupponeva una certa preparazione ed elasticità mentale, dal momento che lo spettacolo poteva cambiare di volta in volta a seconda del tipo di pubblico.¹⁷³ Il giullare doveva essere pronto alle varianti, pronto al cambiamento di repertorio, pronto all'improvvisazione, pronto a sfoggiare un lessico sempre nuovo, a seconda

¹⁶⁸ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 51, nota 42.

¹⁶⁹ Apollonio M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, 1982, pag. 14.

¹⁷⁰ Ivi, pag. 11.

¹⁷¹ Allegri L., *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 86.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Picchio L.S., *Lo spettacolo dei giullari*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Viterbo 17-19 giugno 1977*, op cit., pag. 196.

che lo spettacolo si svolgesse in piazza, a corte, davanti ad una chiesa o ad un palazzo. L'aspetto nomade dei giullari è ben visibile in una miniatura della *Legenda Aurea* di Jacopo Da Varagine del 1300 (fig. 31): essi vagano in gruppo, sempre con i loro costumi e i loro capelli. Uno di questi sembra anche portare con sé uno spettacolo qualitativamente più alto rispetto agli altri, come vediamo dall'arpa sulle spalle dall'ultimo della fila.

Per questo motivo, il copione scritta diventò superfluo e inutile. Proprio sulla questione dell'improvvisazione è bene spendere qualche parola in più. Gli studiosi hanno spesso e volentieri posto l'accento su tale caratteristica del giullare, dal momento che il grande cambiamento che il Medioevo vide rispetto all'epoca romana fu proprio quello dell'assenza del copione scritta e di una rappresentazione prestabilita e provata anticipatamente.¹⁷⁴ Ma questa improvvisazione fu solamente verbale. Gli spettacoli acrobatici, o tutti quelli in cui è necessaria un'abilità fisica, richiedevano una lunga preparazione e molto allenamento, come vedremo nel prossimo capitolo.

Il nomadismo, quindi, era cosa comune a tutti gli intrattenitori, esclusi, come abbiamo già visto, quelli che restavano a corte. Probabilmente, i giullari non portavano in giro il loro spettacolo da soli, ma in piccoli gruppi o compagnie, sostanzialmente a carattere familiare. Data la condizione sociale bassa di questi individui, si può pensare che tali arti e mestieri venissero tramandati di generazione in generazione. La compagnia era, comunque, fondamentale, dal momento che gli spettacoli richiedevano spesso e volentieri un accompagnamento musicale. Effettivamente, i giullari sapevano suonare almeno uno strumento musicale, pur non

¹⁷⁴ Pochi sono, infatti, i monologhi dei giullari arrivati fino a noi. Mario Apollonio ricorda *Il lamento della sposa padovana, Doman a Pasqua Rosada, Frate Sbereta, Inverno e Estate, Carnevale e Quaresima, Il cantare de' Cantari*, etc. in *Storia della Commedia dell'Arte*, op cit., pag. 14.

avendone studiate le regole. Come sostiene Sandra Pietrini: «Nella maggior parte dei casi si trattava di una pura abilità tecnica, che non presupponeva la conoscenza delle leggi di armonia: considerati gli esecutori materiali di un'arte di cui non sapevano le regole, erano sostanzialmente disprezzati».¹⁷⁵

Va sottolineato che esisteva una sorta di scala gerarchica di suonatori. Sicuramente, quelli che utilizzavano strumenti a corda e trombe, strumenti, quindi, che richiedevano un certo studio, erano considerati qualitativamente superiori rispetto a quelli che maneggiavano campane e tamburelli. Nonostante ciò, un suonatore di viola sulla strada non godeva dello stesso prestigio di quello di corte. Anche in questo caso, il riconoscimento economico e sociale non aveva nulla a che vedere con le competenze musicali.

La figura del giullare è stata spesso soggetta a pesanti accuse, tanto che la sua arte non fu mai considerata nel Medioevo un vero e proprio mestiere. Anche se tale discorso chiama in causa il clero e gli ordini mendicanti, e per questo motivo lo tratteremo a parte nell'ultimo capitolo, bisogna sottolineare che i giullari provarono a tutelare i propri diritti e a far riconoscere la loro attività artistica come un vero e proprio mestiere. Nel 1194, infatti, nacque un'associazione, il Puy d'Arras, che solo nel 1327 mise per iscritto i suoi statuti, regole che ogni giullare di Parigi doveva seguire; non potevano, ad esempio, mettere in scena uno spettacolo con qualcuno che non fosse del mestiere.¹⁷⁶ Ciò, però, costituì un caso isolato e il giullare non vide mai, fino in fondo, riconoscersi un ruolo all'interno della società.

Eppure un ruolo lo ebbe, anche non indifferente. Esso era il trasmettitore di informazioni per eccellenza, il mezzo di comunicazione più veloce, più efficiente di un

¹⁷⁵ Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, op cit., pag. 65.

¹⁷⁶ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 57-58.

messaggero. Nel 1373, durante la guerra tra Venezia e Padova, i giullari andavano in giro per Venezia a raccontare ciò che stava accadendo e le eventuali novità.¹⁷⁷ Lo stesso re Riccardo Cuor di Leone si accorse di come essi fossero degli ottimi divulgatori, tanto che si fece spedire dalla Francia dei giullari che andassero in giro a raccontare le sue buone imprese.¹⁷⁸ Amati e disprezzati, ricercati e condannati, i giullari si resero utili a tali funzioni e portarono il divertimento in città, in strada, in piazza, a corte, a volte anche presso le autorità ecclesiastiche. Ma la loro fama dipese sempre dalla sorte, dalla fortuna di trovare o meno un pubblico tollerante alle loro performance.

2.5 Problematiche relative alla lettura dell'iconografia di margine

Un uomo con scudo e spada si avvicina ad un orso con la bocca chiusa da una corda, legata ad un albero. L'orso non ha il volto impaurito, e nemmeno l'uomo presenta un'espressione crudele. Forse il povero animale sta per essere drasticamente ucciso, o forse sta semplicemente eseguendo degli ordini. L'orso sembra composto, non pare agitato per difendersi a un destino imminente e cruento. L'uomo tiene in alto il braccio con la spada, non è in piedi o pronto a colpire l'animale. Le gambe sono unite, è quasi inginocchiato. Sembra più una lezione di ammaestramento, che una cruda scena di uccisione. La scena a cui mi sto riferendo fa parte del margine inferiore dell'*Arazzo di Bayeux* (fig. 40), lungo 70 metri,

¹⁷⁷ Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 103.

¹⁷⁸ Ivi, pag. 96.

che narra la vicenda di Guglielmo di Normandia per la conquista della corona d'Inghilterra, conclusasi con la battaglia di Hastings nel 1066.¹⁷⁹

L'opera, iniziata poco dopo la fine della battaglia, risulta importante nel «suo contenuto, sia dal punto di vista della vita quotidiana dell'XI secolo che dell'immaginario collettivo di cui è testimonianza».¹⁸⁰ Narrando la cronaca di un fatto realmente accaduto, l'opera è ricca di informazioni sulla vita e sulla società medievale. Gli animali sono estremamente radicati nel tessuto sociale e ci offrono uno spunto per il ruolo che essi svolgevano nel Medioevo. Scorrendo il lungo ricamo, infatti, ci accorgiamo che essi sono più volte presenti nella loro ludicità, come vediamo nella scena di un cane che gioca con una pallina vicino ad un albero (fig. 41), se non strettamente ancorati alla compagnia dell'uomo, come i due cani con il collare che accompagnano un signore (fig. 42).

Ma cosa ci fa quella scena dell'uomo con l'orso proprio nel margine inferiore? Ha qualche collegamento con la fascia centrale sovrastante? Al di sopra sono presenti i soldati di William a cavallo, come leggere, allora, questa immagine? La scena del ricamo non è l'unica a dare problemi di lettura. Pare, infatti, che entrambe le fasce marginali dell'arazzo diano problemi di interpretazione, vista la difficoltà di trovare un pensiero continuo tra queste e la fascia centrale. Il problema dei margini e della loro interpretazione ricompare quasi duecento anni dopo, ma questa volta nei manoscritti gotici.

Un teatrino di marionette occupa un margine inferiore del *Romanzo di Alessandro* (fig. 38). Al di sopra, è narrato l'episodio di Alessandro, che cerca il modo

¹⁷⁹ Barral I Altet X., *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, trad. it. di Lucherini V., Milano, 2008, pag. 204.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 202-203.

di ribellarsi contro i suoi uomini che lo hanno tradito. Che significato assume, allora, questa scena di margine? Sempre nello stesso romanzo troviamo numerose scene di scimmie che lavorano o suonano, ma cosa ci vogliono dire? Ma soprattutto, cosa ci fanno tutte le miniature di giochi e di spettacoli ludici ai margini delle bibbie o dei libri delle ore? Ma senza concentrarsi troppo sull'iconografia dei manoscritti, perchè sui capitelli delle chiese di epoca romanica e gotica troviamo giullari, animali che suonano, spettacoli acrobatici? Che significato assumono in quei capitelli? In generale, cos'hanno a che fare tutte queste scene con il contenuto dei testi o con i grandi programmi iconografici delle facciate delle chiese? E perchè sono poste proprio ai margini? La risposta più scontata sarebbe che l'iconografia di margine dovrebbe essere un complemento alla lettura del manoscritto, oppure alla lettura di un programma iconografico scultoreo, o ancora un semplice commento, ma concretamente, ciò non è sempre così.

Prendendo come esempio il *Romanzo di Alessandro*, indispensabile per il nostro catalogo sull'argomento, un manoscritto miniato nel XIV secolo che riporta numerosissime scene profane ai suoi margini e che costituisce una vera e propria enciclopedia del gioco, come stabilisce Jean Wirth,¹⁸¹ ci accorgiamo che tale tesi deve essere scartata. Esso fu illustrato da Jehan De Grise e dai suoi collaboratori, molto probabilmente quattro artisti in tutto:¹⁸² cosa volevano trasmettere con quelle miniature? L'iconografia del manoscritto è stata ampiamente presa in considerazione, ma questi studi hanno portato a opinioni contrastanti.

Innanzitutto, prima di dare chiarimenti, vediamo quando iniziarono a comparire queste iconografie di margine. La loro fioritura nei manoscritti è attestata nel XIII

¹⁸¹ Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 212.

¹⁸² Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 34, 1971, pag. 83.

secolo, quando illustrazioni profane iniziarono a essere decorate sia attorno alla lettera iniziale, sia alla base della pagina, sia nei margini a destra e a sinistra del testo.¹⁸³ La loro riscoperta e l'inizio di un approccio di studio iniziò soltanto nel XIX secolo, quando Émile Mâle ne avviò cautamente la discussione.¹⁸⁴ Da quel momento, le *drôleries* gotiche furono oggetto di attenzione costante da parte degli studiosi, che cercarono di interpretarne il ruolo. Il primo tentativo fu quello di cercare di trovare una connessione tra testo e *drôleries*, cosa che Lilian Randall è riuscita molto bene a fare nel *Libro delle Ore di Jeanne d'Evreux*,¹⁸⁵ trovando l'interpretazione giusta alle illustrazioni per completare il senso del testo. Una lettura tale, però, non è possibile in tutti i manoscritti e un'interpretazione forzata spingerebbe sulla strada sbagliata. La *drôlerie*, in questi casi, diventa indice di qualcos'altro, non più di una lettura complementare al testo. Se le raffigurazioni dei margini non sempre contengono chiari riferimenti al contenuto o alle immagini centrali, dal momento che qualche connessione può trovarsi anche con queste, bisogna trovare altre soluzioni. La *drôlerie* risulta diventare una grande testimonianza delle attività umane, ma anche la sede dove il mondo si rovescia,¹⁸⁶ con gli animali che svolgono i mestieri degli uomini, oppure che imitano e deridono gli atteggiamenti umani.

Andiamo con ordine e partiamo dall'iconografia dei manoscritti. Quelli che destano più problemi sono quelli a contenuto sacro e che contengono ai margini una chiara satira e derisione contro i chierici. Il primo manoscritto di questo genere risale al 1202 e contiene le lettere scritte da Papa Innocenzo III: alla base di un foglio

¹⁸³ Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, op cit., pag. 11.

¹⁸⁴ Ivi, pag. 12.

¹⁸⁵ Ivi, pag. 18.

¹⁸⁶ Sprunger D.A., *Parodic Animal Physicians from the Margins of Medieval Manuscripts*, in Flores N.C., *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996, pag. 67.

vediamo una volpe incappucciata, che tiene in mano una fiaccola, e un maiale davanti a questa, che regge un vasetto con l'acqua benedetta (fig. 53).¹⁸⁷ Non ci dobbiamo stupire di ciò, la satira anticlericale sembra essere accettata nel Medioevo, basti pensare alle numerosissime feste dei folli, organizzate proprio da chierici e nelle quali derisione e inversione di gerarchia scatenavano il divertimento sia del clero che del popolo.

I margini con scene di animali danzanti e suonatori di strumenti musicali sono numerosissimi. Anche se approfondirò l'argomento nel prossimo capitolo, l'addomesticamento degli animali a scopi ludici nel Medioevo raggiunse ottimi risultati. Furono proprio questi a essere i principali protagonisti degli spettacoli circensi. I manoscritti gotici sono ricchi di tali scene, ma va, comunque, fatta una distinzione tra reale e fantastico, tra verità e satira. Se da una parte alcuni spettacoli con gli animali possono essere considerati come veritieri, dall'altra risulta difficile pensare che le scimmie sapessero suonare o svolgere lavori umani. Questa seconda categoria va considerata come una satira e una parodia contro le abitudini umane. Quando, invece, l'aspetto burlesco pare non essere presente, ci troviamo di fronte a scene di vita reale, giochi e divertimenti che pervadevano la vita quotidiana medievale, nella quale gli spettacoli di animali abbondavano. Ma che si tratti di parodia o testimonianza reale, tutti questi soggetti non risultano avere alcuna illusione al testo.

All'interno dei romanzi, non solo in bibbie o salteri, l'aspetto non sembra essere troppo diverso. Giochi e divertimenti, pensiamo semplicemente alle numerose miniature che presentano la scacchiera o esibizioni di menestrelli, occupano

¹⁸⁷ Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, op cit., pag. 277.

costantemente i margini e sono un chiaro contributo all'immaginario medievale, una fonte plausibile di ciò che accadeva quotidianamente nelle strade e nelle piazze cittadine, in cui i giullari suonavano e danzavano, in cui le feste mascherate coinvolgevano tutta la popolazione. Tutte queste scene non hanno nulla a che vedere con il contenuto del testo e risultano essere una chiara testimonianza sugli usi e costumi medievali.¹⁸⁸

Già Philippe Ménard lo aveva notato studiando i margini del *Romanzo di Alessandro*, verificando che vi sono pochissime immagini di margine a complementare o commentare la lettura del testo, anzi, le illustrazioni di giochi e spettacoli non avrebbero nulla a che fare con il romanzo.¹⁸⁹ Al contrario, invece, di Sharon Davenport che, nella speranza di trovare connessioni, forza l'interpretazione dei *marginalia* in modo sia diretto che obliquo, ovvero collegandole sia al testo che alle miniature centrali.¹⁹⁰ In realtà, come fa notare Sandra Pietrini, i due studiosi non solo arrivano numericamente a esiti diversi¹⁹¹ per quel che concerne i riferimenti al testo, ma anche a interpretazioni diverse: se Sharon Davenport legge le miniature di margine come parodie ai costumi cavallereschi, Philippe Ménard ribatte che gli atelier di miniatori non si sarebbero mai permessi di deridere Alessandro Magno e le sue imprese.¹⁹² Va anche notato che gli stessi margini del romanzo presentano due scene suddivise da un motivo ornamentale. Ciò accade in tutti i fogli e le due illustrazioni non hanno alcun collegamento tra loro.

¹⁸⁸ Ivi, pag. 230.

¹⁸⁹ Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre* (Oxford, Bodleian Library, Bodley 264), in *Risus Mediaevalis: Laughter in Medieval Literature and Art*, a cura di Braet H., Latré G., Verbeke W., Leuven, 2003, pag. 83.

¹⁹⁰ Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, op cit., pag. 83.

¹⁹¹ Ménard P. fa notare come la Davenport abbia contato 180 *marginalia*, contro i suoi 186, in *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, op cit., pag. 76.

¹⁹² Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 32.

Le abitudini della società, i giochi, i passatempi, la danza o anche la caccia, non potevano occupare un posto di rilievo sulla pergamena del manoscritto. D'altra parte, anche gli atti erotici e sessuali ricorrono spesso ai margini, tanto che tutti i temi paiono messi sullo stesso piano, nessuno risulta più importante di un altro, ma semplicemente una testimonianza della vita quotidiana, dei piaceri a cui il Medioevo non potè fare a meno, dei piaceri, più che altro, criticati e criticabili. Per quel che concerne i giochi e gli spettacoli, essi furono sottoposti ad una lunga valutazione morale, sostanzialmente negativa, che li fece sconfinare ai margini. Se la danza, i giullari e i loro spettacoli con alcuni animali, come le scimmie, sono da considerarsi diabolici, per i motivi che vedremo nell'ultimo capitolo, è naturale che questi vadano trattati come emarginati. La problematica sull'iconografia di margine è ancora più evidente e chiara nei grandi monumenti dell'epoca romanica e gotica.

Se l'interpretazione del contesto di un manoscritto e delle relative illustrazioni può risultare difficoltosa, risulta più semplice la verifica iconografica dei monumenti sacri, ovvero di quei luoghi dove il contesto è certo. Infatti, anche qui troviamo produzioni ambigue e la sfera profana occupa marginalmente quella sacra, presentandosi nei capitelli, nelle mensole o all'interno di un programma iconografico ben preciso. Le sculture di acrobati e giullari delle grandi chiese romaniche e gotiche hanno una doppia lettura: se da un lato esse testimoniano una realtà ben presente, dall'altra contengono un giudizio morale, una condanna vera e propria a un aspetto ormai non più contenibile, dimostrato dal fatto che nei grandi Giudizi Universali i giullari assumono aspetti diabolici e mostruosi. Tutte queste scene non potevano occupare un ruolo centrale nel programma iconografico scultoreo perchè l'aspetto ludico era condannato dal cristianesimo, ma allo stesso tempo suscitava l'interesse di tutti. Ad ogni modo, lo scopo didattico di tali sculture e della loro collocazione era

evidente: il gioco, il divertimento, il giullarismo non va intrapreso, pena l'inferno e le sue mostruosità.

Ogni illustrazione ha un suo significato, non è possibile, quindi, generalizzare troppo, come ci ammonisce Sandra Pietrini.¹⁹³ Il catalogo iconografico che fornirò alla fine della tesi servirà proprio a questo, alla distinzione tra ciò che è reale e ciò che non lo è, a ciò che suscita disprezzo e condanna a ciò che, invece, può essere accettato.

2.6 I regolamenti cittadini sugli spettacoli circensi

Abbiamo già accennato all'inizio di questo capitolo come il gioco abbia sempre suscitato l'interesse delle istituzioni civili e religiose. In particolar modo, ciò che destava maggiormente la preoccupazione era l'ordine pubblico, spesso alterato con atteggiamenti immorali da parte di coloro che giocavano, presi dall'ira o dall'esaltazione. Vorrei ricordare a tal proposito cosa accadde a Venezia con il gioco d'azzardo. Nel 1172, dopo che Nicolò Barattieri si mise in moto per far rialzare le due maestose colonne in Piazza San Marco, venne permesso che tra queste si potesse giocare.¹⁹⁴ Tale libertà ebbe vita breve, dal momento che il doge Gritti non si fece scrupoli a toglierla. Ma il gioco d'azzardo continuò proprio in quel punto, e in numerosi altri luoghi della città.

L'evento ci fa riflettere su più punti, dal momento che se il gioco in generale, non

¹⁹³ Ivi, pag. 34.

¹⁹⁴ Dolcetti G., *Le bische e il giuoco d'azzardo a Venezia*, Venezia, 1903, pag. 29.

solo l'azzardo, suscitava disprezzo da parte delle autorità, probabilmente gli statuti cittadini medievali si espressero anche per ciò che concerne lo spettacolo dei giullari. D'altra parte, essi furono oggetto di condanna da parte delle istituzioni ecclesiastiche e, nella maggior parte dei casi, potere civile e religioso aprirono un dialogo assieme per attuare dei provvedimenti contro i giochi immorali. Nel caso degli spettacoli circensi questo non avvenne. Anzi, ci troviamo di fronte a situazioni contrastanti, dal momento che gli stessi statuti cittadini in molti casi li promossero, in molti meno li condannarono. Questo, probabilmente, per due ragioni fondamentali. Gli spettacoli giullareschi nelle piazze non erano caotici come le battaglie e i tornei, quindi non vi era motivo per regolamentarli. Secondariamente, i caratteri immorali erano meno evidenti, perchè tali giochi non provocavano ire e bestemmie. Anzi, il pubblico assisteva passivamente, non vi era nè un vincitore, nè un vinto, di conseguenza non esisteva ragione per creare risse.

Gli spettacoli, poi, non erano cruenti e avevano il solo scopo di divertire i passanti e intrattenere le folle. Ciò è confermato dagli statuti di alcune città, che esaltarono tali attività. Lo Statuto di Bassano del Grappa del 1259 sanciva l'indispensabilità della presenza dei giullari durante le feste collettive, come la Pasqua o il Natale.¹⁹⁵ Addirittura gli Statuti di Verona del 1276 esentavano i giullari della città al pagamento dei tributi.¹⁹⁶ Il loro spettacolo risulta avere un ruolo indispensabile per il pubblico divertimento, quindi, andava assolutamente incentivata la loro presenza. Naturalmente, la legislazione non fu favorevole in tutti i luoghi e in tutte le città. Elasticità mentale e dinamismo furono caratteristiche portanti di Federico II e del suo Impero, eppure egli non ne volle sapere di spettacoli circensi.

¹⁹⁵ Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 86.

¹⁹⁶ Ibidem.

Nel 1312, infatti, fece emanare una legge che vietava la presenza dei giullari durante i matrimoni, a meno che non venissero pagati pesanti tributi.¹⁹⁷

Abbiamo più volte visto come i giullari facessero parte del gradino più basso della scala sociale, a causa della loro vita nomade che li conduceva a spostarsi continuamente a cercare fonti di guadagno. La loro reputazione era così infima che venivano posti sullo stesso piano delle prostitute, come si legge nella legislazione di Chivasso risalente al 1306, la quale sanciva che qualsiasi persona fosse stata offesa, in qualunque maniera, da un giullare o da una prostituta, potesse liberamente picchiarli a sangue.¹⁹⁸

Il successo dei giullari raggiunse altissimi livelli, tanto che il loro intrattenimento era diventato una variante fondamentale per principi e cittadini. Nel Medioevo, come ringraziamento a tanta gioiosità, era diventata cosa comune donare qualcosa ai giullari, come tessuti e gioielli, e ciò non poté passare inosservato da parte dei legislatori. Un capitolare siciliano del 1308 vietò tale usanza, sancendo che non era possibile donare più di un'onza.¹⁹⁹

Come possiamo notare, quindi, l'atteggiamento dei legislatori nei confronti degli intrattenitori fu sempre molto personale e soggettivo, e non ebbe mai carattere unitario. D'altra parte, i giullari furono tanto amati quanto odiati, ma si può osservare tranquillamente che da parte delle istituzioni civili prevalse una certa tolleranza, se non una grande approvazione. Le cose iniziarono a cambiare al tramontare del Medioevo, quando i poteri civili iniziarono a guardare con sospetto tutte le festività popolari, a cui i giullari presero parte costantemente, anzi, l'intera popolazione

¹⁹⁷ Ivi, pag. 87.

¹⁹⁸ Ivi, pag. 88.

¹⁹⁹ Ivi, pag. 98.

diventava essa stessa espressione giullaresca, non più semplicemente spettatrice. A Lille, ad esempio, fu vietata nel 1382 la semplice usanza di radunarsi a Maggio in danze attorno ad un albero come rito propiziatorio.²⁰⁰

Ciò, però, che veniva guardato con tanta preoccupazione erano le numerose feste dei folli,²⁰¹ troppo eccessive e vivaci. Anche se i provvedimenti più rigidi furono assunti dalle autorità ecclesiastiche, i regolamenti civili aiutarono a placare certe usanze. Dal momento che la caratteristica fondamentale di tali feste era il travestimento e la maschera, essi cercarono di vietare proprio queste cose. Sia a Rouen che a Parigi, agli inizi del XVI secolo, veniva vietata la vendita delle maschere, così come accadde a Langres qualche anno prima.²⁰² Ad ogni modo, nemmeno queste prese di posizione possono considerarsi un fenomeno unitario. Lorenzo il Magnifico, infatti, fece del carnevale «uno strumento al servizio della sua politica».²⁰³

Non è possibile, quindi, generalizzare troppo sull'argomento. L'eccessività degli spettacoli venne senz'altro vista come ostacolo alla moralità da parte del clero che, infatti, vi scagliò contro una lunga condanna, di cui parleremo nell'ultimo capitolo. Ma gli statuti cittadini si mostrarono il più delle volte indifferenti, probabilmente perchè l'ordine pubblico non era poi così violato e lo spettacolo non troppo brutto da vedere, come, invece, quello di rissa e bestemmia dei giocatori d'azzardo. Tale ambiguità risulta fondamentale, poichè un divieto assoluto avrebbe provocato la totale scomparsa dei nostri spettacoli circensi.

²⁰⁰ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 317.

²⁰¹ Dal momento che queste feste nacquero negli ambienti ecclesiastici, per poi assumere caratteri profani, ne parlerò più approfonditamente nel quinto capitolo, relativo all'atteggiamento assunto dal clero nei confronti di feste e spettacoli.

²⁰² Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 320.

²⁰³ Ivi, pag. 318.

2.7 Altre forme di spettacolo...

Si è più volte sottolineato come la transizione dall'epoca romana a quella medievale abbia visto il tramonto dei grandi sport equestri e atletici dei circhi a favore di forme artistiche più popolari. Già Luigi Allegri aveva fatto notare come la decadenza di questi grandi eventi fosse stata sostituita da una spettacolarità e «teatralità diffusa»,²⁰⁴ che occupava le strade e le piazze del Medioevo con una molteplicità di performance di vario genere. Oltre agli spettacoli circensi presi in esame in questo studio, vi furono altri performer o spettacoli che contribuirono alla ricchezza di questo scenario e che vale la pena ricordare, nonostante non verranno qui presi in considerazione. Basti pensare ai numerosissimi ciarlatani che girovagavano per la città a vendere pozioni, veleni e erbe di ogni genere, convincendo i passanti delle strabilianti qualità che possedevano per guarire a ogni sorta di malattia.²⁰⁵ Essi, quindi, si rivelavano personaggi miracolosi, che avrebbero sopperito a ciò che i medici ambulanti non erano in grado di risolvere o capire. Si pensi anche ai finti maghi, ai prestigiatori e a tutti coloro che predicavano il futuro, che amavano stabilirsi in fiere e mercati a cercare la loro fortuna.

Vi erano, poi, i passatempi dei re e dei nobili alla corte. Si pensi alla falconeria, tanto amata da Federico II da scriverci il trattato *De arti venandi cum avibus*.²⁰⁶ Nonostante essa abbia origini antichissime, nel Medioevo si trasformò in una pratica privilegiata, tanto da essere svolta quasi come un rituale. L'ammaestramento di

²⁰⁴ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 34.

²⁰⁵ Per approfondire il tema si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 70-73.

²⁰⁶ Per approfondimenti si veda: Masseti M., *Uomini e (non solo) topi*, Firenze, 2008, pp. 192-196.

uccelli a scopi ludici, il loro spettacolo nei circhi odierni, hanno la loro origine proprio in questa attività, testimoniata dalle numerose miniature pervenuteci, anch'esse ai margini dei manoscritti. La falconeria si inserisce nel contesto più generale della caccia. I nobili la amavano sempre, qualsiasi fossero gli animali coinvolti. La domesticazione del cane a questo scopo era divenuta fondamentale, come notiamo negli affreschi di Torre Aquila, in particolare quello che abbiamo già osservato del mese di Gennaio. Ma la caccia di animali selvatici segnò nel Medioevo una cosa ancora più interessante, ovvero la superiorità dell'uomo su di essi e i confini a cui questo poteva arrivare.²⁰⁷

Vanno ricordate, poi, le attività sportive, che videro ancora il loro maggiore protagonista nel cavallo. Mi riferisco ai grandi tornei, che prevedevano anche l'utilizzo delle armi, o ai palii.²⁰⁸ Entrambi furono sottoposti, come ho già accennato, a pesanti critiche perchè si svolgevano nelle piazze o all'aperto e costituivano una minaccia all'ordine pubblico.

Non era necessaria un'attività particolare per far fronte a quel desiderio di forme spettacolari. Il solo mostrare o esibire animali esotici nuovi a volte bastava, tanto che la scimmia, lo vedremo anche in seguito, diventò l'animale da compagnia più prediletto dai nobili. Ma basti soltanto pensare ai grandi zoo che ogni corte aveva e difendeva con cura, tanto che Federico II, ogni volta che doveva partire per qualche

²⁰⁷ L'aspetto è stato sottolineato molto bene da Paolo Galloni per quel che concerne la caccia all'orso in *Cacciare l'orso nelle foreste medievali (ovvero, degli incerti confini tra umano e non umano)*. Il testo è stato letto alla conferenza *L'orso. Storia, natura e simbolica di un animale totemico*, Pistoia, 29.10.2011. In attesa di pubblicazione, se ne può vedere una versione online al sito: http://www.continuitas.org/texts/galloni_cacciaorso.pdf. Per approfondimenti sulla caccia in generale si veda dello stesso autore: *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria a oggi*, Roma-Bari, 2000.

²⁰⁸ Per approfondimenti si veda: Rizzi A., *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*, op cit.; Balestracci D., *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma-Bari, 2003.

terra distante, se li faceva portare con sè.²⁰⁹ La presenza degli zoo già in epoca medievale solleva questioni relative ai serragli utilizzati per gli animali. Proprio sui serragli Michel Pastoureau ha cercato di dare un piccolo contributo, nonostante anch'egli lamenti la mancanza di nozioni sufficienti. Lo studioso, infatti, nota la distinzione tra serragli utilizzati dai performer girovaghi, quindi abbastanza piccoli, da quelli invece più grandi, che utilizzavano principi o re e che costituivano, assieme all'animale esibito, un'ottima ostentazione di potere.²¹⁰ Sarebbe da approfondire questo studio, anche perchè la verifica delle misure dei serragli potrebbe aiutare la distinzione tra quali furono gli animali più addomesticati da quelli effettivamente solo esibiti.

²⁰⁹ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 148.

²¹⁰ Pastoureau M., *Medioevo simbolico*, trad. it. di Riccardi R., Roma-Bari, 2007, pag. 41.

Capitolo Terzo

Spettacoli di strada nell'iconografia dei manoscritti di epoca romanica e gotica

3.1 Spettacoli acrobatici, equilibristi, giocolieri

Qualsiasi spettacolo circense costituisce, prima di tutto, un «atto comunicativo»,²¹¹ qualsiasi sia la sua messa in scena. Non solo; ogni tipo di esibizione è caratterizzata da alcune caratteristiche costanti, di cui bisogna sempre tenere presente, come la presentazione verbale del numero, lo spettacolo vero e proprio con tutti i suoi aspetti tecnici, i costumi e gli accessori dell'esecutore, l'accompagnamento musicale, se esiste, e l'illuminazione.²¹² Se analizziamo gli spettacoli circensi conservati nell'iconografia dei manoscritti dell'epoca romanica e gotica, ci accorgiamo che tutti questi aspetti tornano, anche se il pubblico non è sempre evidente e l'illuminazione è sempre quella solare, dato che all'epoca non esisteva una tecnologia atta a mettere in moto effetti di luce particolare.

Purtroppo, non possiamo sapere cosa venisse detto nella presentazione iniziale, ma, vista la ricchezza del repertorio iconografico, possiamo anche provare a immaginarlo, dal momento che si riesce quasi sempre bene a comprendere il tipo di performance messa in scena. Lo spettacolo, svolgendosi con questi punti certi, non

²¹¹ Bouissac P., *Circo e cultura*, op cit., pag. 42. L'autore utilizza lo schema di Roman Jakobson e lo adatta alle esibizioni da circo. In particolare, il mittente sarebbe l'esecutore della prova, il messaggio costituirebbe l'esecuzione vera e propria, mentre il destinatario sarebbe costituito dagli spettatori dello spettacolo.

²¹² Ivi, pag. 43. In realtà, l'autore ne individua sette, con l'atteggiamento dell'artista al momento della sua entrata e uscita, cosa che non possiamo prendere in considerazione per la mancanza di fonti che descrivano questi momenti.

poteva essere lasciato alla fortuna della sola improvvisazione. Esso prevedeva una grande preparazione, data anche la grande varietà con cui un numero poteva essere stravolto e ricomposto. Sostanzialmente, un'esibizione non si presenta mai con le stesse forme, ma evolve di volta in volta, come fa notare Paul Bouissac: «La tradizione del circo non è *un insieme di numeri* replicati generazione dopo generazione, con leggere modifiche culturali, ma grazie alla doppia articolazione del suo linguaggio, *un insieme di regole* che genera una quantità infinita di numeri».²¹³

Lo spettacolo circense risulta essere, quindi, una progressione di elementi concatenati tra loro e ben studiati. La bravura dell'acrobata, ma anche di un semplice giocoliere, dipende da diversi fattori. Primo fra tutti la sua capacità di equilibrio, elemento indispensabile, seguito dalla sua forza fisica muscolare. Per gli spettacoli acrobatici, si presuppone una certa preparazione ed un certo allenamento, ai limiti della cibernetica, come fa notare Paul Bouissac studiando le esibizioni del circo odierno: «L'acrobazia è quindi un terreno perfetto per la cibernetica, [...]. Il messaggio dell'acrobata è un complesso di gesti, più esattamente, *un insieme di movimenti espressamente organizzati in un programma e suscettibili di ripetizione integrale*, senz'altri limiti che l'esaurimento muscolare o un vuoto di memoria [...]».²¹⁴

Ed è proprio qui che il professionismo del circo raggiunge il suo massimo livello, dall'improvvisazione si passa allo studio di una disciplina e, conseguentemente, è da questo momento che al circo va riconosciuta una dignità culturale. Ho parlato precedentemente di come nel Medioevo manchino delle istituzioni pronte ad accogliere un circo vero e proprio. A mio parere, nonostante manchino i luoghi, in questo periodo si era giunti alla consapevolezza di cosa fosse questa istituzione, nel

²¹³ Ivi, pag. 49.

²¹⁴ Ivi, pag. 58

momento stesso in cui si prese atto che il circo non era altro che la conoscenza di un «ambiente culturale», secondo le parole dello stesso Bouissac, ovvero «la totalità dell'esperienza sociale e l'interpretazione del mondo di un individuo; ciò include non solo oggetti materiali, ma anche sistemi di relazioni tra questi oggetti, [...]».²¹⁵

I giullari non erano solo abili nei giochi di parole o nel creare con gli strumenti musicali una qualche strana composizione. Alcuni di loro avevano vere e proprie abilità fisiche, che sfruttavano al meglio per colpire l'interesse del pubblico, aiutandosi con oggetti di uso quotidiano, come bastoni, oppure oggetti pericolosi, come le spade. Questa categoria di performer è quella che ci interessa maggiormente per la ricostruzione di un circo medievale, dal momento che è tuttora presente nei nostri circhi odierni, a differenza, invece, di musicisti o di compagnie mascherate. Nonostante nel capitolo precedente abbia spiegato l'abbigliamento dei giullari, in alcuni casi molto riconoscibile, si può notare che le esibizioni che andremo a trattare non offrono, nella maggior parte dei casi, quel tipo di costume così identificativo. Prima di approfondire tale punto, andiamo a vedere cosa l'iconografia ci ha lasciato. Sicuramente essa non ci ha lasciato delle tracce visibili di un circo medievale, dal momento che, come abbiamo spiegato, non esisteva. Sono giunte, però, fino a noi moltissime rappresentazioni delle performance dei giullari, tanto che i manoscritti dell'epoca romanica e gotica ne abbondano. Naturalmente, non possiamo fornire un panorama completo, ma soltanto una selezione; occorre, comunque, usare con prudenza le fonti iconografiche, che sicuramente danno spazio a una serie di riflessioni, ma non consentono un'indagine assoluta del reale.

L'abilità fisica e la preparazione atletica è ben evidente in una miniatura del

²¹⁵ Ivi, pag. 36.

Romanzo di Alessandro (fig. 16), che dimostra anche come nelle esibizioni fosse indispensabile l'aiuto di più persone: due uomini reggono un bastone, mentre un acrobata compie un esercizio, forse delle capriole, attorno ad esso. I costumi dei due aiutanti sono quasi identici, tranne nei colori, con una mantella che copre solo le spalle, i pantaloncini fino al ginocchio nell'uomo di sinistra e una gonna per quello di destra. Entrambi indossano una calzamaglia colorata e una cintura da cui scende un borsellino. La cintura ricorre costantemente nell'abbigliamento dei personaggi del *Romanzo di Alessandro*, non solo in quello dei performer. L'atleta, invece, per ragioni di praticità, indossa dei pantaloni stretti e lunghi. Nessuno dei tre, invece, porta il classico cappello molle tipico dei giullari. La miniatura rispecchia ciò di cui parlavamo prima perchè l'oggetto in questione, il bastone, di cui se ne potrebbe fare un uso quotidiano, diventa lo strumento essenziale dell'esibizione. Ciò significa che il performer lo ha dovuto studiare, conoscere le sue proprietà e la sua resistenza per poter lavorare con esso.

Un altro gioco in cui abilità fisica ed equilibrio non devono mancare si nota in un salterio di Cambridge del XIV secolo (fig. 17): due personaggi, uno in piedi e uno di fronte seduto, tengono una gamba tesa alzata, in modo tale che la loro pianta dei piedi arrivi a toccarsi. Il primo che cede perde. Interessante è notare che quello di destra è seduto, probabilmente ha già perso, con il suo sguardo serio e il gesto della mano ammonitore. L'altro, con il gesto della mano destra aperta, pare giustificarsi. La sfida è accompagnata da un suonatore di corno, poco distante dai due. Anche in questo caso, i costumi non identificano i classici giullari, dal momento che tutti e tre gli uomini portano una tunica tinta unita fino al ginocchio. Qui non vi è l'utilizzo di strumenti e nemmeno si compie un'acrobazia. La scena potrebbe indicare un gioco comune, fatto da due persone a caso e non per forza da due performer, ma

l'accompagnamento musicale del suonatore di corno spinge a pensare che ci troviamo proprio di fronte a una compagnia di intrattenitori.

Il Salterio di Gorleston della British Library (fig. 18) ci propone una piccola miniatura in cui due uomini a petto nudo e coperti da pantaloncini bianchi fino al ginocchio, si stanno sfidando, poichè entrambi hanno le braccia che sembrano spingere l'avversario e una delle due gambe tese che cerca di contrastare quella dell'altro. Non è ben evidente lo scopo del gioco, probabilmente far cadere l'avversario. Anche qui ci troviamo di fronte al dilemma se i due uomini siano persone comuni o intrattenitori. Credo che la veste uguale dei due indichi anche in questo caso una compagnia, ma la miniatura non presenta elementi sufficienti per confermarlo, dal momento che non vi sono altre illustrazioni accanto ad essa.

Una miniatura di un manoscritto di Citeaux del XII secolo (fig. 19), sebbene poco realistica per la deformità degli uomini, ci da un'idea della difficoltà dello svolgimento di uno spettacolo acrobatico. I quattro uomini, infatti, non hanno le gambe, ma sono concatenati a due a due da una sorta di morbido tubo e attaccati ad una lunga spada centrale, tenuta da uno dei quattro, il tutto a formare una sinuosa lettera S. Anche gli altri tre tengono in mano uno strumento: il più alto sta suonando un corno, quello di fronte alla spada tiene una sorta di lanterna, il più basso un coltello. Ecco che la potenzialità degli oggetti utilizzati in questo tipo di performance assume un significato nuovo, dal momento che la bellezza dell'esibizione e di tutto lo spettacolo sono esaltati maggiormente proprio grazie all'uso di questi strumenti.

Il Salterio Lutrell del XIV secolo (fig. 20) offre una scena molto realistica di due donne durante uno spettacolo acrobatico. Una, vista frontalmente, sostiene sulle spalle l'altra in piedi, di cui non vediamo il viso perchè girata in posizione opposta.

Quella sotto ha un'andatura molto realistica, con i piedi che si spostano per cercare di mantenere l'equilibrio e le mani che tengono le gambe di quella sopra. Quest'ultima indossa una fascia intorno al capo e un abito lungo dalla gonna fluttuante, che ben rende l'idea di movimento. La donna, infatti, sembra stia danzando, con il braccio destro alzato e la mano tesa sopra la testa, mentre quello sinistro è piegato e la mano è tesa verso sinistra. La rappresentazione dimostra che le donne erano protagoniste degli spettacoli, anch'esse vere e proprie professioniste.

Un'altra miniatura ammette la loro costante presenza. In un manoscritto fiammingo della Bodleian Library di Oxford (fig. 21), infatti, una contorsionista si sta esibendo accompagnata dalla melodia di un suonatore di cornamusa. La donna, abbigliata con un lungo abito rosso, sta eseguendo il ponte, ovvero quell'acrobazia che prevede la flessione del corpo all'indietro fino a che le mani non arrivano a toccare terra. In questo caso, la contorsionista non è ancora giunta allo scopo e, probabilmente, la vediamo nell'attimo dopo aver assunto la posizione verticale. Si nota che l'accompagnamento musicale alle esibizioni dei performer risulta fondamentale per l'intrattenimento del pubblico e, soprattutto, per il riconoscimento dei performer. La donna, infatti, non ha nulla del costume tipico dei giullari e la sua veste presenta solo un colore. Ella potrebbe essere una donna qualsiasi, anche perchè il ponte è un'acrobazia semplice. Invece, è una professionista del mestiere e ciò è dimostrato dal suo accompagnatore melodico. La stessa performance si nota in una miniatura del *Romanzo di Alessandro* (fig. 22): l'acrobata sta flettendo il corpo all'indietro per eseguire il ponte, mentre un musicista suona il tamburo e il flauto, un altro batte il tempo con una bacchetta su una campana.

Una miniatura del *Troisième de Saint Martial* (fig. 23) mostra un giocoliere, probabilmente un fanciullo vista la sua altezza, accompagnato da un suonatore di

flauto adulto. L'iconografia della rappresentazione è interessante sotto vari aspetti, innanzitutto l'abbigliamento. Entrambi i protagonisti indossano una veste, chiusa ai fianchi da una cintura, che arriva fino alle ginocchia, calzamaglia e scarpe a punta. Entrambi hanno un grosso neo disegnato sulla guancia, probabilmente distintivo della compagnia a cui facevano parte o del loro gruppo familiare, e dei grossi bracciali su tutti i polsi. Le mani dell'adulto, occupate a chiudere i forellini del flauto, sono lunghe, sproporzionate e caratterizzate da unghie appuntite. Le sfere con cui il fanciullo si sta esibendo sono decorate da numerose gocce che sembrano formare un fiore. I due performer non hanno nulla delle caratteristiche tipiche dei giullari, nessun espediente che li possa identificare come tali. L'esibizione stessa risulta l'unico elemento identificativo. È probabile che il fanciullo stia ancora imparando il mestiere. Ciò si noterebbe da due particolari: la grandezza delle sfere, piuttosto elevata, e la distanza di queste alle mani, piuttosto breve. Entrambi i dettagli non sono sintomo di velocità e inducono a credere ad un'esibizione lenta.

La lettura iconografica è molto più semplice in un codice francese del XII secolo (fig. 24), nel quale un giocoliere sta facendo ruotare delle palline, più piccole rispetto alle sfere appena viste e lanciate molto più in alto, facendo pensare ad un'esibizione più veloce rispetto alla precedente. Esso indossa un mantello verde e una tunica rossa, lunga fino al ginocchio, e anch'esso porta uno spesso bracciale in entrambi i polsi.²¹⁶

L'esibizione si spinge anche ai limiti del pericolo, con personaggi che stupiscono il pubblico con l'ausilio di strumenti non proprio ludici, come le spade, che sembrano le preferite. Lo vediamo nella miniatura proveniente dal *Salterio di Gui de Dampierre*

²¹⁶ Per approfondimenti si veda lo studio dei giocolieri svolto da Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 131-132.

del XIII secolo (fig. 25), nella quale un fanciullo regge in equilibrio con il naso una lunga spada affilata. Egli sta salendo le scale, decorate da motivi floreali, e pare molto concentrato. Le sue spalle sono contratte, come tutto il suo corpo, cercando di mantenere l'equilibrio.²¹⁷ Un'esibizione di questo genere, ma molto più elaborata, è evidente in una miniatura dei *Decretali Smithfield* della British Library (fig. 26): una donna dalla lunga tunica sta cercando di assumere una posizione verticale con le mani appoggiate su due lunghe spade, proprio sulle punte delle lame. L'accompagnamento musicale è forte, dal momento che a sinistra una donna suona il flauto e batte una bacchetta su un tamburo, a destra un uomo suona due flauti. Le spade fanno parte di una performance visibile in un salterio fiammingo del XIV secolo (fig. 27): un fanciullo ne tiene una in equilibrio sulla mano sinistra e un'altra sulla spalla, che sta cercando di posizionare bene con l'aiuto della mano destra. La miniatura di questo manoscritto, nonostante al giovane manchino le gambe, e quella del *Salterio di Gui de Dampierre*, appaiono più realistiche nei movimenti, come le esibizioni più probabili da effettuare, rispetto a quella dei *Decretali*, nella quale il corpo della donna assume una posizione e un'andatura tutt'altro che realistiche. Tutte le miniature, però, presentano una grande padronanza della spada, che risulta l'unico elemento, oltre all'equilibrio dei performer, a rendere lo spettacolo una vera e propria forma artistica.

L'equilibrio è una base indispensabile anche per un altro genere di spettacolo, quello dei trampolisti. Sorprendentemente, essi esistevano già nel Medioevo ed avevano gli stessi caratteri di quelli che siamo abituati a vedere oggi. Una miniatura del *Voeux du Paon* del XIV secolo (fig. 29) mostra un giullare che cammina sui trampoli: questi sono costituiti da una lunga asta di legno, o forse due, vista la corda

²¹⁷ Ivi, pag. 128.

attorcigliata sotto l'appoggio dei piedi, che arriva sino all'altezza del petto. Il personaggio, infatti, riesce ad impugnarla con le mani, dandosi così la spinta sufficiente per camminare. Possiamo affermare con certezza che l'uomo è un giullare, visto il classico cappuccio dalla punta molle e la mantellina che copre le spalle. Diversi sono, invece, i trampoli indossati da un uomo nella miniatura di un manoscritto anglosassone, risalente alla fine del XIII secolo (fig. 28). Essi risultano molto più bassi rispetto ai precedenti e sono legati con una corda sia sui piedi, sia sui polpacci. L'uomo, quindi, si tiene in equilibrio senza l'ausilio delle mani che, anzi, sono occupate a suonare un flauto molto particolare, terminante all'estremità con una testa di coniglio. Questi trampoli risultano diversi rispetto a quelli del *Voeux du Paon* anche perchè nel punto estremo in cui toccano terra si allargano, presentando tanti piccoli tacchetti, che sicuramente assicuravano un maggiore appoggio. Il performer indossa una tunica ed è incapucciato, ma il suo costume è solo simile a quello degli altri giullari.²¹⁸

La lettura iconografica qui proposta mette in luce alcune problematiche. La definizione unitaria di giullare presente nelle fonti medievali fa di questa figura un performer in grado di svolgere innumerevoli esibizioni, dall'attore al musicista, dall'acrobata al saltimbanco, dal marionettista all'equilibrista. A caratterizzarli tutti dovrebbe essere, poi, il costume variopinto, di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo. Analizzando le fonti iconografiche, però, per quel che concerne gli spettacoli che possono definirsi circensi, nel senso moderno del termine, l'unitarietà della definizione sembra svanire, dal momento che, nella maggior parte dei casi, gli intrattenitori non indossano il costume tipico dei giullari.

²¹⁸ Ivi, pp. 137-138.

Altra cosa fondamentale è l'improvvisazione, che in questi casi viene a mancare, vista la difficoltà delle messe in scena. Vale la pena domandarsi se il costume sia totalmente un fattore caratterizzante del giullare, oppure se non lo sia totalmente. Probabile, anche, che una denominazione comune sia stata assegnata per identificare la bassa categoria degli emarginati, nella quale rientrano tutti i performer. Pare quasi che i miniatori vedessero nelle esibizioni circensi qualcosa di diverso rispetto alle altre di mimi e attori e, per questo motivo, li avrebbero rappresentati diversamente.

Credo, nonostante non si possa sempre parlare di una riproduzione troppo fedele della realtà, che i costumi delle miniature fossero proprio simili, se non gli stessi, da quelli indossati dai performer medievali durante gli spettacoli. Sandra Pietrini ha fatto notare come l'abbigliamento colorato e sgargiante sia una connotazione tipica dei buffoni, in particolar modo di quelli di corte.²¹⁹ I buffoni, effettivamente, sono sempre stati evidenziati da un'iconografia molto esuberante, come vedremo nel prossimo capitolo. Ad ogni modo, non si può nemmeno generalizzare troppo, dal momento che alcuni performer presentano abiti dai colori sgargianti, quindi non risulta nemmeno troppo plausibile rimandare la comparsa dei costumi tipici nell'iconografia al XIV secolo.

Le ipotesi di tale contrasto potrebbero essere due. La prima è quella a cui si accennava poco fa, ovvero che un costume variopinto sarebbe stato indossato solo da una categoria di performer. Nei casi qui analizzati, rientrerebbero in tale categoria solo i trampolisti, mentre gli acrobati e gli equilibristi di strani oggetti non ne farebbero parte. La seconda ipotesi riguarda, invece, la provenienza del manoscritto.

²¹⁹ Ivi, pp. 81-82.

Sembrerebbe, infatti, che un costume variopinto e un cappello a punta molle fossero indossati dagli intrattenitori anglosassoni, come abbiamo già visto nel *Salterio di Stephen of Derby* (fig. 32), e ciò si noterebbe con parecchia costanza, cosa che non avviene, invece, nei manoscritti provenienti da altri paesi. Probabilmente, entrambe le ipotesi sono valide, ma difficili da confermare con certezza, anche perchè ogni manoscritto pare confermare e poi negare la regola. Se, infatti, osserviamo il *Romanzo di Alessandro*, ci rendiamo conto che il costume variopinto fa parte dell'iconografia di vari performer, anche di persone comuni che stanno svolgendo una qualsiasi attività, ma poco dopo notiamo anche che le stesse esibizioni, svolte dagli stessi personaggi o da altri, sono caratterizzate da un costume ancora diverso, come nel caso degli ammaestratori di animali.

Vale la pena, allora, verificare anche questi e altre categorie di intrattenitori, per rendersi conto maggiormente che non è possibile un discorso sul costume del tutto unitario, data la molteplicità delle varianti.

3.2 Le marionette

Le marionette non costituirono un'invenzione tipicamente medievale. Gli antichi già le conoscevano, i Greci ne organizzavano degli spettacoli, tanto che ai tempi di Sofocle queste costituivano delle rappresentazioni autonome.²²⁰ anche se attualmente è difficile distinguere i teatrini professionali da quelli utilizzati come giocattoli per bambini, probabilmente i temi trattati erano mitologici e storici, con

²²⁰ Fittà M., *Giocchi e giocattoli nell'Antichità*, op cit., pag. 84.

precisi scopi educativi.²²¹ Purtroppo, non abbiamo descrizioni approfondite a farci intendere come erano organizzati questi spettacoli e non rincuora il fatto che fino al periodo altomedievale non ci siano attestazioni evidenti della loro presenza nell'Europa Occidentale: secondo John Mohr Minniear, infatti, le marionette continuarono a sopravvivere nell'Impero bizantino, per poi tornare in Occidente quando la loro presenza sarebbe stata più fertile.²²² Secondo Pietro Coccoluto Ferrigni la cosa non dovrebbe stupirci: dal momento che il Medioevo fu un periodo di grande trasformazione, con l'avvento del Cristianesimo, i barbari, le Crociate, la formazione dei Comuni, nessuno ne avrebbe tenuto troppo conto.²²³

Tralasciando per un momento la visione pessimistica di Ferrigni, la cosa stupisce eccome, dal momento che i teatri di burattini sarebbero stati una forma di spettacolo presa di mira e attaccata dal clero, e ciò confermerebbe la loro presenza. Inizialmente, infatti, essi sarebbero stati utilizzati durante le rappresentazioni sacre e i drammi liturgici: chiese e monasteri medievali allestivano nelle cappelle delle navate teatrini di legno per esibire la Passione, la vita della Vergine e dei Santi.²²⁴ Nonostante non vi siano troppe fonti a dimostrarlo, la cosa non può essere considerata del tutto veritiera, in particolar modo perchè le esibizioni teatrali avevano sempre suscitato il disprezzo dei Padri della Chiesa, a causa delle oscenità messe in scena, per gli atteggiamenti ambigui e, soprattutto, per la presenza di donne sul palcoscenico. Probabilmente però, i burattini erano accettati perchè nulla di questo rientrava nei loro spettacoli che, intrattenendo il pubblico a scopo didattico, offrivano una rappresentazione innocente senza alcun pericolo. Questi pupazzetti sarebbero

²²¹ Ibidem.

²²² Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, Michigan, 1985, pag. 14.

²²³ Ferrigni P.C., *La storia dei burattini*, Firenze, 1902, pag. 62.

²²⁴ Tale tesi è sostenuta da Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, op cit., pag. 16. Al riguardo Pietrini S. risulta più scettica. Si veda *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 231.

stati, allora, collocati sugli altari facendo le veci di personaggi sacri e suscitando la stima dei fedeli.

Se all'inizio le performance di marionette erano esibite in luoghi sacri, successivamente si portarono al di fuori, all'aperto, nelle piazze, proprio per il loro carattere teatrale. In particolare, ciò avvenne dopo che Innocenzo III (1198-1216) prese provvedimenti contro queste.²²⁵ Lo stesso Concilio di Trento emanò prescrizioni per limitare l'attività di questi pupazzetti religiosi.²²⁶ I burattinai furono costretti ad uscire dalla scena sacra per entrare in quella profana, disprezzati e catapultati in tutt'altra realtà. Essi presero posto in fiere e mercati, oppure si inserirono in compagnie di intrattenimento vaganti, altre volte presero parte a feste popolari, come la *Festa delle Marie* a Venezia: dal momento che risultava troppo costoso scegliere le dodici fanciulle e abbigliarle di lusso, si preferì sostituirle a dodici fantoccini, sicuramente più economici, che non avevano bisogno di essere cambiati ogni anno.²²⁷ Proprio questo fatto mette in luce degli aspetti che non possono risultarci indifferenti. Sebbene i burattinai dovettero lasciare il mondo sacro perdendo la dignità e l'ammirazione da parte del clero, diventando oggetto di disprezzo come tutti gli altri artisti girovaghi di strada, essi rientrarono nella pubblica utilità ogni qualvolta ce ne fosse stato il bisogno. I fantoccini erano, infatti, il mezzo più accessibile economicamente e più facile e immediato di cui potersi servire.

La particolarità fondamentale del teatro di burattini risulta essere il suo porsi in contatto diretto con i propri interlocutori. Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, i giullari costituirono un mezzo indispensabile per la circolazione di

²²⁵ Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, op cit., pag. 16.

²²⁶ Ivi, pag. 17.

²²⁷ Ferrigni P.C., *La storia dei burattini*, op cit., pag. 73.

notizie, idee e pensieri. Le marionette furono anch'esse ottime divulgatrici.²²⁸ Non sappiamo con precisione che genere di spettacoli e con che repertorio i burattinai si presentassero al loro pubblico. Resta certo che essi erano degli intrattenitori veri e propri, tanto da poterli far rientrare nella categoria dei mimi e dei giullari, come ci conferma la *Supplica* di Guiraut Riquier vista nel capitolo precedente. Molto probabilmente, lo spettacolo di marionette costituì l'unica forma di teatro che dall'antichità proseguì fino al Medioevo, l'unica forma in grado di mantenere una sopravvivenza costante.

Per nostra fortuna, sono giunte fino a noi ben tre immagini che testimoniano l'esistenza di tali spettacoli. Due di queste sono miniature provenienti dal *Romanzo di Alessandro*. Nel foglio di manoscritto, si trovano entrambe ai margini inferiori e si staccano totalmente dal contesto del testo. Le due miniature rappresentano molto chiaramente un teatrino di burattini e un piccolo pubblico. Più in particolare, la prima rappresenta tre donne inginocchiate di fronte al teatrino, che sembra essere ambientato a corte. Infatti, esso è costituito da due torri merlate, unite da un arco a tutto sesto (fig. 38). Sono visibili due fantoccini, un uomo, incappucciato e con un oggetto poco identificabile in mano, e una donna, che pare osservare con stupore l'oggetto. Naturalmente, il teatrino è sopraelevato da un basamento, coperto da un tendaggio, dietro a cui il burattinaio muove i suoi pupazzetti. L'altra miniatura (fig. 39) risulta molto simile sotto questo punto di vista: anche qui vediamo la tenda coprente, anche se il teatrino è molto più alto rispetto al precedente e l'allestimento simula un castello. I burattini, questa volta, incarnano quattro guerrieri, due dei quali stanno combattendo, mentre gli altri due aspettano il loro turno. Allo spettacolo assistono quattro uomini che sembrano conversare tra loro.

²²⁸ Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, op cit., pag. 12.

La terza immagine (fig. 37) è, in realtà, la più interessante, forse per la sua diversità rispetto alle altre. La scena mostra due persone, un uomo e una donna, che manovrano con dei fili due burattini guerrieri in fase di combattimento sopra ad un tavolo. L'illustrazione originale fu prodotta nel XII secolo da Herrad von Landsberg per il codice *Hortus Deliciarum* e potrebbe rappresentare una battaglia simbolica.²²⁹ La presenza di un re che sembra suggerire l'andamento del combattimento, a sinistra dello spettacolo, potrebbe esserne la prova. Purtroppo, il codice originale è stato distrutto da un incendio, ma ci è rimasta una riproduzione delle illustrazioni.²³⁰

Le tre miniature ci offrono, quindi, un'idea dell'allestimento del teatrino con tendaggi, ma di tutto ciò ci dobbiamo accontentare. Eppure i *bastaxi*, così erano chiamati i burattinai nel Medioevo, erano popolarissimi, ed è per questo che la loro arte «non s'era più perduta dal tempo in cui Senofonte ce l'ha descritta in un banchetto in Grecia».²³¹ Nonostante tutta questa popolarità, le notizie riguardanti le marionette sono molto scarse e ci impediscono una visione più completa dell'insieme. Probabile che la causa sia proprio l'aspetto itinerante dei burattinai, ma, allora, poche tracce avrebbero dovute lasciarle tutti i performer girovaghi.

D'altra parte, non conosciamo nemmeno se erano più utilizzati i pupazzetti da mano del *Romanzo di Alessandro* o i fantoccini comandati dai fili dell'*Hortus Deliciarum*. Ci dobbiamo al momento accontentare di queste brevi nozioni. La cosa certa è che questi piccoli spettacoli occupavano un piccolo ruolo nella società ludica ed erano molto ben conosciuti. John Mohr Minniear ci fa notare che anche Geoffrey Chaucer nel suo *Canterbury Tales* li nomina nel prologo con il termine *puppet*: se

²²⁹ Ivi, pag. 17.

²³⁰ Per approfondimenti sulle fonti iconografiche di marionette e burattini si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 230-232

²³¹ Nicoll A., *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumbl J. (a cura di), *Il Teatro Medievale*, op cit., pag. 88.

all'inizio si pensava fosse riferito ad una semplice bambola, dopo la scoperta delle miniature dei margini del *Romanzo di Alessandro* non ci sono più dubbi che l'autore si riferisse proprio ai burattini.²³²

3.3 Gli spettacoli con gli animali: tra realtà e parodia

Il circo è un'istituzione che prevede non solo una conoscenza sociale, è la sede in cui la conoscenza sociale viene totalmente sconvolta, ammettendo scambio di valori e confusione di questi. Ciò avviene nell'esibizione dei buffoni, che fingendosi pazzi, compiono discorsi o gesti totalmente sconnessi. Oppure è il caso delle esibizioni con gli animali, in cui essi assumono comportamenti e atteggiamenti umani. Vale la pena soffermarsi proprio su quest'ultima categoria per comprendere appieno la grande eredità che il circo medievale ci ha lasciato. Infatti, sono proprio gli spettacoli con gli animali a darci una grande testimonianza e conferma che ciò che accade al circo oggi ha preso le sue radici nel Medioevo. Nonostante non vi siano fonti medievali a fornirci uno scenario completo delle esibizioni portate in scena dagli animali, l'iconografia riesce a colmare tale vuoto, ponendoci di fronte ad un repertorio notevolmente ricco, che interessa più specie.

Un discorso sugli animali del Medioevo pone sempre qualche difficoltà, perchè le specie di quell'epoca erano molto diverse da quelle di oggi,²³³ di conseguenza risulta molto difficile qualsiasi tentativo di confronto, anche solo per quel che concerne le proporzioni. D'altra parte, le temperature erano lievemente inferiori

²³² Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, op cit., pag. 225.

²³³ Delort R., *La vita quotidiana nel Medioevo*, trad. it. di Garin M., Roma-Bari, 2005, pag. 12.

rispetto a quelle odierne, l'habitat principale era la foresta, quindi le condizioni in cui gli animali vivevano erano totalmente diverse.²³⁴ Intraprendere una tematica relativa agli spettacoli circensi con gli animali solleva anche altri generi di questioni, più precisamente relative all'addomesticamento, ovvero la preparazione che una specie doveva affrontare prima di essere portata in scena. Non è semplice stabilire un percorso omogeneo per tutti gli animali, dal momento che essi sono molto diversi nel recepire i messaggi e nell'eseguire i comandi, così come diverse sono le attitudini fisiche.

Difficile risulta anche stabilire con certezza quando precisamente iniziò a essere intrapreso un rapporto uomo-animale a fini ludici. Nel primo capitolo abbiamo osservato come gli animali prendessero sempre parte a spettacoli cruenti, che non prevedevano una preparazione precedente, e come il cavallo fu l'unico, invece, a dover subire un lungo allenamento di anni prima di poter correre al circo. Nel Medioevo, però, gli spettacoli di animali cambiarono, a favore di esibizioni che meglio mettevano in mostra le loro doti e qualità, a favore, quindi, di uno spettacolo, per così dire, più giocoso. Il Medioevo mirò alla bellezza dell'esemplare e alla sua obbedienza ai comandi da mostrare pubblicamente. Il problema sta proprio nella verifica di quando l'uomo iniziò a cambiare il suo atteggiamento verso di essi, privilegiando spettacoli di tale genere al posto di altri.

Il tema non è mai risultato semplice, neanche solo per quel che riguarda il ruolo che gli animali avevano all'interno della società medievale. Purtroppo, essi sono stati a lungo tralasciati dagli studiosi che, inizialmente, se ne erano superficialmente preoccupati. Fortunatamente, la situazione è iniziata a cambiare da pochi decenni, o

²³⁴ Ivi, pag. 15.

meglio da quando Robert Delort ha spianato la strada aprendo la ricerca a nuove indagini.²³⁵ Gli animali hanno, allora, ritrovato la loro dignità e sono divenuti oggetto di studio da parte di specialisti di varie discipline.²³⁶ Anche se la zoologia e la storia degli animali hanno origini antichissime, le metodologie di approccio hanno avuto bisogno di aggiornamenti continui. D'altra parte, come abbiamo già fatto presente, gli animali non furono sempre gli stessi nel corso dei secoli a causa delle mutazioni climatiche, che fecero cambiare anche il rapporto con l'uomo e la distribuzione geografica. L'approccio di Delort per una storia degli animali è stato, quindi, fondamentale, ponendosi il problema di come tracciare questa storia e, soprattutto, domandandosi se fosse possibile una storia indipendente dall'uomo.²³⁷

Dimostrando che una storia indipendente all'uomo è appartenuta solo a pochi esemplari,²³⁸ l'uomo sarebbe stato costretto a rapportarsi con gli animali di volta in volta diversamente, sia a seconda della specie a cui si trovava di fronte, sia a seconda delle necessità che aveva. Agricoltura, allevamento, caccia, abbigliamento e alimentazione prevedevano l'utilizzo di animali e approcci diversi, che sono stati, comunque, presi in considerazione differentemente dagli studiosi. Lo scenario ludico è stato, invece, dibattuto molto poco ma, indirettamente, possiamo ricavare qualche informazione dalle testimonianze iconografiche pervenuteci e tenendo presente la considerazione che gli animali avevano nel Medioevo da parte degli uomini.

Infatti, come abbiamo accennato brevemente nello scorso capitolo, gli uomini hanno tentato approcci diversi nei confronti degli animali a seconda dell'attività che

²³⁵ Un altro contributo è stato dato in un convegno promosso dal Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, tenutosi a Spoleto dal 7 al 13 Aprile 1983, nel quale sono intervenuti diversi relatori ad analizzare il ruolo degli animali all'interno della società e le denominazioni che assunsero con le invasioni germaniche. Per approfondimenti, si vedano le indicazioni fornite nell'Introduzione.

²³⁶ Delort R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra a oggi*, op cit., pag. 6.

²³⁷ Ivi, pag. 81-82.

²³⁸ Ivi, pag. 87.

dovevano svolgere. Cacciare l'orso si pensava fosse una cosa impossibile, invece, non solo gli uomini riuscirono a catturarlo, ma anche a domesticarlo. Alcune specie erano più temute rispetto ad altre, e riuscire a tenerle a bada sancì la superiorità dell'uomo sulla bestia. Oltre a questo, bisogna tenere presente la cultura cristiana e l'atteggiamento che essa assunse, dal momento che ogni animale si caricò di un significato simbolico, più o meno positivo. Sicuramente, ciò deve aver influenzato non poco l'immaginazione medievale, come è riscontrabile negli stessi animali addestrati. Per fare apparire la questione più semplice si potrebbe constatare che gli animali che gli uomini riuscirono a domare godettero di una buona fama, al contrario, invece, di quelli selvatici. Non bisogna, però, generalizzare troppo, perché vi sono eccezioni e ogni animale risulta un caso da analizzare a sé.

È giunto il momento di analizzare gli spettacoli degli animali che l'iconografia dei manoscritti romanici e gotici ci ha lasciato. Solitamente, gli spettacoli al circo oggi si aprono con l'ingresso trionfale nella pista circolare dell'elefante che, maestosamente, porta in groppa il suo domatore. L'eleganza e l'intelligenza dell'animale erano già state notate in epoca romana, come abbiamo visto nel primo capitolo, tanto da porlo sempre all'inizio delle lunghe processioni dei trionfi. Anche il Medioevo lo vide protagonista in campo ludico, come notiamo in una miniatura di margine di una *Bibbia* della fine del XIII secolo (fig. 43), in cui l'animale allunga la proboscide per cercare di strappare un tralcio d'erba. Ma il dettaglio più interessante è il domatore sulla sua groppa, leggermente inclinato in avanti per sporgergli una palla. Robert Delort ha fatto notare come la storia dell'animale non sia stata continua nel corso dei secoli, dal momento che dopo Aureliano non ne abbiamo più menzione fino al VI

secolo, quando Isidoro di Siviglia scrisse che gli elefanti nascevano solo in India.²³⁹ L'assenza in Occidente dell'esemplare indica che anche il processo di domesticamento dell'animale dovette fermarsi, per poi riprendere all'inizio del Medioevo, o anche oltre. È evidente, perciò, che gli uomini riiniziarono ad ammaestrarlo per fini ludici proprio in quest'epoca. Ciò sarebbe confermato dal fatto che dall'Oriente giungesse spesso in dono agli imperatori proprio un elefante, considerato pregiatissimo; il califfo di Bagdad, ad esempio, ne spedì uno a Carlo Magno nell'801.²⁴⁰

Se gli spettacoli con gli elefanti non furono per il Medioevo una novità, lo furono, invece, quelli di animali che non giocarono un ruolo essenziale in epoca romana, come le scimmie, e molto di più quelli con gli orsi, la cui domabilità era impensabile. Una miniatura di un salterio fiammingo del Musée Lorraine (fig. 47) mostra un uomo che tiene legato ad una corda un orso a testa in giù. Egli cerca di dargli dei comandi con una bacchetta, mentre di fronte a lui tre donne in piedi e un uomo seduto assistono allo spettacolo appassionatamente. L'animale nel Medioevo è sempre stato guardato con opinioni contrastanti. Infatti, se da un lato era guardato con ammirazione dai popoli barbarici, dall'altro era visto negativamente dalla cultura cristiana, che lo vedeva come «simbolo della collera divina» e come «simbolo del demonio».²⁴¹ La sua reputazione diabolica iniziò a cambiare quando si prese coscienza dell'ubbidienza dell'animale e della facilità con cui si poteva addomesticare. Lo stesso San Marino sul Monte Titano riuscì a domarne uno, facendolo diventare erbivoro.²⁴² Proprio per la sua obbedienza, l'orso è sempre illustrato come un animale calmo, molto spesso con il muso reclinato in giù, come

²³⁹ Ivi, pag. 314.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Maspero F., *Bestiario Medievale*, Casale Monferrato, 1999, pag. 285.

²⁴² Ivi, pag. 286.

abbiamo già visto nella scena dell'*Arazzo di Bayeux* (fig. 40). Un manoscritto conservato a Tours del XII secolo (fig. 67) propone una miniatura di un domatore con il suo orso, stretto sul muso da una museruola. Anche in questo caso, l'animale appare tranquillo e non sembra opporre la minima resistenza. Michel Pastoureau ha fatto notare come la domesticazione dell'orso abbia contribuito a rendere l'animale da feroce a ridicolo: infatti, se prima era considerato il vero re della foresta, il suo ruolo fu ben presto soppiantato dal leone.²⁴³

Tutte queste scene, sia quella dello spettacolo vero e proprio del Musée Lorraine che quelle di ammaestramento, vanno considerate come un'ottima testimonianza di ciò che solitamente si vedeva alle fiere e ai mercati medievali. È molto probabile, infatti, che lo stesso atto di domesticazione costituisse uno spettacolo vero e proprio e, naturalmente, ciò non vale solo per gli orsi, ma per tutti gli animali. È significativo, a questo proposito, che Guiraut Riquier nella sua *Supplica*, come abbiamo visto nel secondo capitolo, nomini tra i vari performer gli ammaestratori di scimmie, e non gli spettacoli con esse. Certo, è probabile che il trovatore intendesse entrambe le cose, ma l'affermazione confermerebbe che i performer addestravano i loro animali proprio davanti al loro pubblico.

Va sottolineato che non tutti gli animali venivano addomesticati per porre in scena uno spettacolo. Molto spesso, i loro padroni si divertivano semplicemente a farli lottare tra loro, come avveniva nelle feste dei galli. Il *Romanzo di Alessandro* della Bodleian Library ci mostra proprio una scena di tale festa (fig. 44), in cui due galli lottano tra loro, mentre sei persone, tre da un lato e tre dall'altro, assistono all'avvenimento. Tra questi vi erano sicuramente i padroni degli animali, dal momento

²⁴³ Pastoureau M., *Medioevo simbolico*, op cit., pp. 52-55.

che a quello dell'animale vincente sarebbe spettata la nomina di «re del gallo»²⁴⁴. Ad ogni modo, tali avvenimenti non suscitavano la stessa meraviglia di quelli che vedevano protagonisti gli animali esotici.

Una miniatura del *Salterio Tennison* del XIII secolo mostra un suonatore di violino che fa da accompagnamento musicale ad un'esibizione di scimmie. In particolare, quella in basso sta cercando di fare una spaccata in piedi e quella in alto sta battendo una bacchetta su una specia di campana. La scena non sembra essere troppo realistica, dal momento che la scimmia in basso ha cinque zampe e entrambe presentano una corporatura troppo simile a quella umana, come si può notare nelle zampe stesse che sembrano mani (fig. 45). In questo caso, pare che il musicista non coincida con il domesticatore stesso, ma non è possibile confermarlo con certezza. Nel *Libro delle ore di Maestrich*, un manoscritto del 1300 (fig. 46), una scimmia sta suonando un tamburo, mentre due uomini, uno in piedi sulle spalle dell'altro, compiono uno spettacolo acrobatico. L'uomo sotto sta anche suonando la cornamusa e non pare per nulla avere problemi di equilibrio. È difficile stabilire se la domesticazione delle scimmie avesse raggiunto un livello talmente avanzato da riuscire a farle suonare. Probabilmente, la scena può considerarsi anche realistica, dal momento che lo strumento suonato è un tamburello, quindi molto semplice da strimpellare.

Proprio la scimmia è stata uno degli animali più diffusi nel Medioevo, tanto da diventare la compagnia dei personaggi più privilegiati, «quasi come uno status symbol da esibire nelle occasioni mondane»,²⁴⁵ eppure, non godette mai di una buona fama, soprattutto nel cristianesimo, che la condannò essere la portatrice delle

²⁴⁴ Vauchez A. (a cura di), *Roma medievale*, trad. it di Bonasera E., Marinetti S., Roma-Bari, 2010, pag. 312.

²⁴⁵ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 212.

peggiori virtù. In un'altra scena del *Romanzo di Alessandro* due domesticatori cercano di insegnare le acrobazie a due scimmie, legate a loro da una corda (fig. 66). L'abilità dell'animale è dimostrata dalla scimmia di sinistra, che con le zampe anteriori a terra cerca di fare la verticale. Probabilmente, la facilità della sua domesticazione non è legata alla sua intelligenza, anzi, alla sua stupidità, vista la sua brama di imitare tutto ciò che vede gli umani fare.²⁴⁶

Sempre nel *Libro delle Ore di Maestrich* (fig. 48) è presente una miniatura in cui una scimmia suona la cornamusa e un orso compie la verticale. Anche in questo caso, è difficile stabilire se tale scena possa essere o meno una testimonianza veritiera degli spettacoli con gli animali messi in scena per un pubblico popolare, dal momento che non sembra probabile l'esistenza di una scimmia che suoni la cornamusa. Sicuramente, però, era comune la combinazione di più animali all'interno di uno stesso spettacolo. Ciò può essere confermato dalle miniature in cui è visibile l'addestramento, nelle quali un domesticatore ha più animali a cui insegnare gli esercizi. Un esempio lo vediamo in una miniatura del *Romanzo di Alessandro*, in cui un suonatore di tamburo accompagna la domesticazione di un orso, diritto sulle zampe posteriori, mentre una scimmia aspetta il suo turno legata ad un bastone (fig. 68). La miniatura è importante anche per un altro aspetto, risaltato proprio dal musico. La sua presenza, infatti, confermerebbe l'ipotesi che lo stesso addestramento sia da considerarsi uno spettacolo vero e proprio. A sinistra della scena, la stessa miniatura di margine presenta un suonatore di campane, una capra diritta sulle zampe e, forse, un cane, anch'esso con le zampe anteriori sollevate. In questo caso l'ammaestratore non è presente, probabilmente perchè la capra non necessitava di troppa sorveglianza, al contrario degli orsi o delle scimmie,

²⁴⁶ Maspero F., *Bestiario medievale*, op cit., pag. 379.

sicuramente più indomabili.

Le capre, infatti, sono sempre state considerate positivamente e non si sono mai caricate di un significato negativo.²⁴⁷ Ne vediamo una in un salterio francese del XIV secolo del Musée Lorraine (fig. 50), che sta prendendo la rincorsa per saltare in mezzo ad un cerchio, tenuto in mano da un uomo dalla lunga tunica nera. L'espedito del cerchio è significativo, dal momento che è un attrezzo molto usato anche oggi negli spettacoli con gli animali del circo, quindi è proprio in epoca medievale che tale consuetudine ha inizio. La domesticazione della capra non deve essere stata troppo problematica: la vediamo obbediente in un margine inferiore del *Romanzo di Alessandro*, che con le zampe anteriori sollevate ascolta gli ordini del suo maestro (fig. 69).

Per il momento, solo la scena dell'orso a testa in giù del Musée Lorraine ci ha dato la testimonianza di un pubblico. Un altro caso, con uno spettacolino vero e proprio, ci è fornito da un manoscritto di Citeaux, conservato alla Biblioteca Municipale di Digione (fig. 49): un vecchio dai lunghi capelli bianchi tiene con le mani una lepre, mentre sopra la sua testa una marmotta diritta sulle zampe ha il muso rivolto verso lo spettatore, che applaude animatamente e ci dà conferma della simpatia dell'esibizione.

Come abbiamo già affermato più volte, il Medioevo sancisce una sorta di superiorità dell'uomo sugli animali, che riesce a domare e a tenere a bada, e non mi riferisco a quelle razze più facilmente predisposte alla domesticazione, quali possono essere i cani. La fedeltà del cane all'uomo, infatti, è stata più volte dimostrata, tanto che lo stesso Ambrogio nel suo *Hexaemeron* «afferma che il cane dovrebbe essere

²⁴⁷ Ivi, pag. 98.

preso a modello dai cristiani per la sua fedeltà e per la riconoscenza che mostra ai suoi benefattori»,²⁴⁸ anche se ciò non vale per i cani da caccia. Una miniatura del *Romanzo di Alessandro* mostra un giullare dal costume bicolore che tenta di far eseguire i comandi al cane con un bastone (fig. 65). Purtroppo, però, pare che il cane non sia mai stato utilizzato in performance ludiche del genere che abbiamo appena visto, dal momento che non abbiamo testimonianze iconografiche che ci confermino il contrario. Esso rimase sempre un animale da compagnia, o al massimo addestrato per la caccia, a scopi militari o per il combattimento. I cani, quindi, presero ancora parte a spettacoli cruenti, tanto che nel Medioevo deve essere stata cosa comune vedere i bulldogs lottare contro i tori.²⁴⁹

Nemmeno l'addomesticamento del cavallo ci stupisce più di tanto, visto il suo forte utilizzo in epoca romana. Sempre nel *Romanzo di Alessandro* vediamo un uomo che cerca di ammaestrarlo con bacchetta e tamburo (fig. 64). La scena è interessante perchè a sinistra è presente una scimmia legata ad un bastone. Ciò potrebbe significare che gli addestratori non erano specializzati nella domesticazione di un solo animale, ma si occupavano di più specie. Paul Bouissac fa notare come il cavallo utilizzato negli spettacoli circensi odierni deva essere soggetto a lunghe prove, prima fra tutte la sua scelta, dal momento che esso «non deve essere troppo timido o troppo vivace e deve mostrare certi fondamentali segni di intelligenza».²⁵⁰ A ciò segue un percorso atto alla famigliarizzazione con l'animale, che arriva alla comprensione dei suoi punti di stimolo, in modo tale che toccati questo esegua gli ordini.²⁵¹ Sicuramente ciò era già ben conosciuto dagli addestratori medievali e, infatti, come abbiamo già visto, il cavallo prese parte a diverse attività ludiche, quali i

²⁴⁸ Ivi, pag. 91.

²⁴⁹ Delort R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra a oggi*, op cit., pp. 391-393.

²⁵⁰ Bouissac P., *Circo e cultura*, op cit., pag. 73.

²⁵¹ Ivi, pag. 74.

tornei.

Tutte queste miniature presentano degli spettacoli abbastanza realistici che, probabilmente, si presentavano agli occhi degli spettatori proprio così come li vediamo illustrati. Tutte queste scene, inoltre, vedono protagonista anche la presenza umana che, o facendo da accompagnamento musicale o reggendo strumenti quali il cerchio, prendono comunque parte alla performance. Ricorre ancora una volta la problematica relativa ai costumi indossati da questi performer, che non risultano caratterizzati da elementi particolare, anzi, sembrano abiti comuni della vita quotidiana medievale. In un solo caso, infatti, è evidente la tunica bicolore caratteristica dei giullari, indossata dal domesticatore di cane (fig. 65) del *Romanzo di Alessandro*. Ma un solo caso non è sufficiente a dimostrare il costume come elemento significativo al riconoscimento degli ammaestratori.

Vi sono altre rappresentazioni, però, che vedono gli animali protagonisti senza la presenza umana. Abbiamo già accennato al problema nel secondo capitolo, evidenziando come le drôleries gotiche abbiano portato alla luce numerosissime scene di animali danzanti o suonatori di strumenti. È il caso di approfondire maggiormente tale categoria, dal momento che tali scene possono essere confuse con quelle già chiamate in causa, e vedremo il perchè.

Una capra è la protagonista di una miniatura proveniente dalla *Cronaca* di Eusebio dell'inizio del XIII secolo (fig. 51). La rappresentazione è meno realistica delle altre appena viste, dal momento che l'animale sta suonando tre strumenti contemporaneamente: con la bocca soffia su un corno, con le zampe anteriori batte su un tamburo e con quelle posteriori suona il violino. Lo stesso vale per la miniatura presente nel registro di Innocenzo III, conservato nell'Archivio Segreto del Vaticano:

un cane suona il violino mentre la capra suona l'arpa (fig. 52). È evidente, dato il poco realismo delle scene, che siamo di fronte a qualcosa di diverso rispetto ad un semplice spettacolo. Nel *Libro delle ore* di Yolande di Soissons della fine del XIII secolo (fig. 59) un animaletto poco identificabile suona il trombone e presenta il tipico costume dei giullari, con il cappello a punta molle. In questo caso, vi sono altri due uomini, un suonatore di trombone in groppa ad un leone e un altro che tiene una corda legata alla museruola del leone. Lo scudo con lo stemma ci indica l'ambientazione cortese, ma la scena è tutt'altro che realistica, proprio per la presenza di quell'animale travestito da giullare, che pare sminuire e deridere il contesto.

Come ho accennato nel capitolo precedente, gli animali hanno occupato le drôleries gotiche per allestire uno scenario parodico, una vera e propria satira verso gli usi e i costumi umani. Qualsiasi atteggiamento, personaggio o mestiere fu sottoposto a ciò, non solamente il clero. Quelli più presi di mira furono i medici ambulanti, che erano soliti girare per la città a cavallo, con una lunga veste e incappucciati. L'iconografia li presenta sempre nell'atto di osservare l'ampolla delle urine, come notiamo da un manoscritto del *Canterbury Tales* del XV secolo, conservato in California (fig. 63). Ecco, allora, che nelle drôleries gotiche gli animali divengono dottori. Nei *Decretali Smithfields* della British Library una volpe dottoressa controlla le pulsazioni ad un lupo ammalato (fig. 57). In una miniatura del *Libro delle Ore*, un manoscritto del XIV secolo, un cane controlla l'ampolla delle urine ad un gatto (fig. 56), al caldo della sua cuccia e con una cuffia ridicola a coprirgli le orecchie. Nel *Pontificale di Metz*, conservato a Cambridge (fig. 60), una scimmia con un cappello è seduta su una sedia e controlla l'ampolla delle urine con una zampa,

mentre con l'altra le pulsazioni alla cicogna.²⁵² Nel *Romanzo di Alessandro* è sempre una scimmia a verificare le urina ad una scrofa (fig. 54). La scimmia, tra l'altro, è sempre stato l'animale più utilizzato per la satira sugli umani. Sempre nel *Romanzo di Alessandro* le vediamo trasportare barili (fig. 61), danzare e suonare la ghiterna (fig. 62). Nel *Salterio di Geoffroy d'Apremont e di Isabelle di Quiévrain*, un manoscritto del XIII secolo conservato alla Bodleian Library, una scimmia sta, invece, suonando un'arpa (fig. 58). Anche i cani e i conigli furono utilizzati per dare vita ad un'espressione parodica. Ne vediamo un esempio in un manoscritto del 1300 (fig. 55), nel quale un cane suona la cornamusa e un coniglio regge uno strumento a fiato fatto di tante canne di bambù legate assieme.

Non è sempre facile, quindi, capire quali rappresentazioni testimonino una realtà concreta di spettacolo medievale e quali, invece, costituiscano una chiara parodia. Certo è, però, che fu proprio il Medioevo a vedere la proliferazione e la crescita di uno spettacolo giocoso con gli animali, mirato allo studio delle loro potenzialità e della loro intelligenza. Ciò è confermato anche dal ruolo non indifferente che essi assunsero nella società. Gli animali sembravano essere dotati di una vera e propria ragione, tanto più che il Medioevo li portò addirittura in tribunale. Se commettevano un reato, se facevano male a qualcuno o compivano qualcosa che non dovevano fare, essi venivano catapultati di fronte ad un giudice, che verificava la loro colpevolezza o innocenza. L'aspetto è stato studiato da Michel Pastoureau, che propose vari esempi, come quello del vescovo Bartolomeo della diocesi di Laon, che

²⁵² Per approfondimenti sugli animali rappresentati come dottori si veda: Sprunger D.A., *Parodic Animals Physicians from the Margins of Medieval Manuscripts*, in Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, op cit., pp. 67-81.

nel 1120 fece condannare i topi e i bruchi che avevano invaso i campi.²⁵³

Purtroppo, non ci è giunta nessuna testimonianza iconografica a mostrarci un processo di tale genere. Probabilmente, gli animali venivano portati in piazza e giudicati pubblicamente. Anche questa potrebbe considerarsi una forma di spettacolo, ma al momento ci dobbiamo accontentare delle performance che abbiamo già visto.²⁵⁴

²⁵³ Pastoureau M., *Medioevo simbolico*, op cit., pag. 31.

²⁵⁴ Per approfondimenti sugli spettacoli di animali e sugli ammaestrotori presenti nelle drôleries gotiche si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 209-216.

Capitolo Quarto

4. Spettacoli di corte nell'iconografia dei manoscritti di epoca romanica e gotica

4.1 Menestrelli e trovatori

Come abbiamo potuto osservare nelle miniature già prese in esame, l'accompagnamento musicale è per la maggior parte delle volte presente durante le esibizioni circensi dei vari performer. Nel secondo capitolo, analizzando la figura del giullare, si è sottolineato come il termine menestrello sia stato adottato per designare coloro i quali furono ingaggiati al servizio delle corti per un periodo più o meno lungo, altri, invece, in modo permanente. I menestrelli, quindi, non si differenziavano dagli altri giullari per la diversità della performance messa in scena, ma solo per la vita più sedentaria che erano riusciti ad accapparrarsi, rispetto a tutti gli altri che continuavano a girovagare.

Per queste ragioni, l'indagine iconografica pone alcune problematiche, dal momento che non è mai semplice confermare e distinguere se siamo di fronte ad una performance di strada o di corte. D'altra parte, anche i costumi sembrano non differenziarsi troppo e non sempre risultano indice di uno spettacolo messo in scena per un pubblico qualitativamente superiore. Se non è evidente un espediente che caratterizzi l'ambientazione e il luogo o un'uniforme distintiva dell'intrattenitore, non è possibile distinguere un menestrello di corte da un giullare di strada. La stessa

difficoltà emerge nella distinzione tra un trovatore, o meglio compositore, ed un semplice esecutore, anche se molto spesso coincidono con la stessa persona. La già nominata *Supplica* di Guiraut Riquier conferma tale problema, perchè Guiraut, compositore di versi, si sente messo sullo stesso piano di tutti gli altri intrattenitori e ne avvertiamo il forte disagio. Anche Petrarca avvertiva lo stesso problema, tanto che si scagliava contro coloro che cantavano le composizioni prodotte dagli altri: «quella razza di uomini divenuta a' dì nostri volgare tanto e comune da non poterne cansare il fastidio, i quali campan la vita andando intorno, e ripetendo parole altrui».²⁵⁵ La critica si muove, quindi, contro coloro che non possedevano l'arte della composizione e l'originalità di creare versi nuovi, appropriandosi di quelli degli altri. In realtà, la faccenda potrebbe essere vista anche al contrario, poichè molti buoni compositori non erano altrettanto buoni esecutori, e pagavano qualcun altro che eseguisse i loro versi al posto loro.²⁵⁶

Nemmeno gli strumenti suonati costituiscono totalmente un indice significativo. Sempre nel secondo capito si è sottolineato come gli strumenti a corda facessero riferimento a performance qualitativamente più alte, ma ciò solo se venivano suonati a corte, dal momento che un suonatore di arpa per un pubblico popolare non veniva mai elevato ad una maggiore dignità. Nel manoscritto della *Legenda Aurea* è un giovinetto con l'arpa a chiudere la fila dei vagabondi (fig. 31) ma, nonostante la sua arte sia superiore a quella degli altri, egli resterà sempre allo stesso livello dei suoi compagni e nel loro ceto infimo, finchè non troverà una corte che lo assuma in modo permanente. Insomma, se Chrétien de Troyes in un suo poema del 1164 non avesse

²⁵⁵ Petrarca F., *Lettere senili*. Il testo è presente in Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 53, da cui cito.

²⁵⁶ Ivi, pag. 50.

nominato il menestrello come un intrattenitore del re,²⁵⁷ non ci saremmo mai accorti della differenza tra intrattenitore di strada e intrattenitore di corte all'interno dell'iconografia dei manoscritti, proprio per la sostanziale uguaglianza della performance esibita.

Parlare di trovatori e menestrelli significherebbe prendere in considerazione vari campi di studio, come la musica e la letteratura. La storia della musica può venire in aiuto per cercare di capire il repertorio di questa categoria di musicisti,²⁵⁸ i temi trattati e le sostanziali differenze tra un semplice musicista e un compositore. In questo studio, però, prenderò soltanto in considerazione il materiale iconografico, cercando di analizzare gli elementi identificativi che differenziano i menestrelli di corte dai performer di strada.

La grande novità portata in scena dai menestrelli del Medioevo, sia che lavorassero sulle strade, sia che lavorassero stabilmente a corte, è la vasta varietà di strumenti musicali di cui si servirono durante le loro performance. Trombe, arpe, tamburi, cornamuse, viole, fidule, triangoli e altri strumenti totalmente nuovi, mai visti prima, probabilmente creati dagli intrattenitori stessi. Ne vediamo un esempio in un manoscritto francese, l'*Harley 4951*, databile tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (fig. 72). Un giullare, dal classico costume variopinto, regge un arco di legno, ramificato in due parti alle estremità, da cui scendono numerosissime campanelle. Sugli strumenti musicali è possibile fare qualche considerazione. L'arpa, ad esempio, pare sia stata lo strumento per eccellenza utilizzato durante l'Alto Medioevo, tanto più che, già nel 764, l'abate di Jarrow scrisse al vescovo di Mainz se gli poteva mandare

²⁵⁷ Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989, pag. 3.

²⁵⁸ L'argomento non sarà trattato in questa sede. Per approfondimenti si vedano le indicazioni che fornisce Verdone M., *I giullari tra circo antico e moderno*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pag. 289.

un arpista.²⁵⁹ Nel corso del Medioevo, però, ebbe successo anche un altro strumento, che ben presto fu utilizzato molto più dell'arpa, la fidula, uno strumento a corde da suonare con un archetto.²⁶⁰ Gli strumenti a corde, compresa la viola, solitamente accompagnavano il canto poetico di un intrattenitore, generalmente lirico o narrativo.²⁶¹ I trombettisti e i suonatori di tamburo, invece, erano soliti aprire le cerimonie o i trionfi. Ogni strumento musicale, quindi, pareva avere una propria funzione e un proprio luogo in cui meglio veniva avvalorato. Nella realtà, però, non è possibile fare questa generalizzazione, poichè nell'iconografia dei manoscritti la situazione appare piuttosto confusa.

All'inizio del secondo capitolo, ho fatto un breve riferimento al pensiero sostenuto da Edmund Kerchever Chambers, ovvero che la discendenza dei menestrelli sarebbe da collegare agli skôp anglosassoni. Sebbene non abbia mai avvalorato tale tesi, dai documenti pare che i menestrelli abbiano avuto la loro più grande fortuna proprio in quest'area, tanto che paiono più volte citati nei registri delle corti dei signori. Da questi, infatti, emerge come a fianco dei performer ingaggiati stabilmente in una corte si aggiungessero pure quelli occasionali,²⁶² il che ne sottolinea la vita nomade che i giullari erano obbligati a condurre. Oltre a ciò, i documenti riportano sia il numero dei giullari che entravano a esibirsi a corte, sia la loro ricompensa, in doni o denaro.²⁶³ Gli intrattenitori potevano assumere vari ruoli: o accompagnavano con le loro performance i banchetti reali, o venivano incaricati di strimpellare uno strumento in apertura di cerimonie, tornei, giostre o trionfi.²⁶⁴

²⁵⁹ Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, op cit., pag. 20.

²⁶⁰ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pag. 73.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 241.

²⁶³ Ivi, pag. 242.

²⁶⁴ Ivi, pag. 239.

Se da una parte i menestrelli costituivano una forza non indifferente tra la gente popolare, dall'altra lo erano anche per principi o re e la corte inglese ne abbondava. Il più completo documento al riguardo è datato al regno di Edward I e mostra i pagamenti fatti a vari menestrelli, menzionati per nome e alcuni di loro pure francesi, in occasione di una festa tenutasi a Londra nel 1306.²⁶⁵ In ambito anglosassone, i nomi di alcuni menestrelli sono ben noti, Ambrogio, per esempio, che comparse per la prima volta all'incoronazione di Riccardo del 1189 e che narrò la storia della terza crociata.²⁶⁶ Nonostante la loro presenza a corte sia ben nota e testimoniata, esiste una difficoltà, come dicevo, nel riconoscerli nell'iconografia dei manoscritti. Certo, riconosciamo un menestrello perchè sta suonando uno strumento, ma solo pochi espedienti risultano utili alla distinzione tra un performer di strada e uno di corte, a meno che il contesto in cui si collocano tali scene non sia ben definito.

Nel *Romanzo di Alessandro* della Bodleian Library, ad esempio, pare esserci una sorta di spaccatura tra il contesto delle miniature delle drôleries e quello delle scene centrali. Se, infatti, ai margini è evidente la vita e la cultura popolare, nelle quali si inseriscono i performer di strada, nelle scene centrali viene mostrata la vita cortese nella reggia di Alessandro il Grande. In questo caso, una distinzione riesce bene, ma negli altri manoscritti non è sempre presente questa facilitazione. Molto spesso, è lo stesso costume indossato a fornirci una indicazione maggiore, magari perchè più elaborato rispetto alle solite tuniche usate quotidianamente. In una pagina del *Commentario all'Apocalisse* di Beato di Liebana (fig. 73), databile tra l'XI e il XII secolo e conservato alla British Library, due menestrelli sono animatamente occupati in una esibizione musicale. È evidente che i costumi indossati dai due siano molto

²⁶⁵ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pag. 47.

²⁶⁶ Ivi, pag. 49.

diversi rispetto a quelli che abbiamo incontrato fino ad ora: le vesti elaborate e riccamente decorate, la calzamaglia ricamata di tanti pallini e le scarpe con una strana zeppa appuntita danno l'idea di una posizione benestante di questi performer, una condizione che solo a corte si riusciva a guadagnare. Anche gli strumenti musicali risultano diversi a quelli già analizzati: il personaggio di sinistra sta suonando la fidula con un archetto, mentre quello di destra regge con la mano sinistra la scimitarra, e con la destra il collo di un pavone, il cui becco si appoggia alla sua bocca.²⁶⁷

Un'analisi chiara risulta, invece, più complicata per i menestrelli che compaiono nelle miniature del *Troaire de Saint Martial* della Bibliothèque Nationale de France, databile nell'XI secolo. In un margine di un foglio, compare un suonatore di corno (fig. 70), che regge con la mano sinistra un salterio. Come tutti gli altri performer rappresentati nel manoscritto, il giovane ha un neo disegnato sulla guancia sinistra, mentre indossa una lunga veste e un lungo mantello. In questo caso, risulta difficile stabilire se il musico si stia esibendo in strada o a corte: il corno e il fatto che sia scalzo lo collocherebbero in una realtà più popolare, ma la veste indicherebbe una posizione di più alto livello. In una pagina dello stesso manoscritto è presente una suonatrice di campane (fig. 71), unite tra loro da una lunga catenella. La donna sta eseguendo una danza, come notiamo dalla posizione delle gambe, che ben rendono l'idea del movimento, e presenta il solito neo sulla guancia, questa volta di forma triangolare. Il velo, che dal capo scende sulle spalle in modo fluttuante, riporta una decorazione a bottoncini sopra la fronte, il che farebbe pensare a un tessuto prestigioso. In questo caso, è proprio la ricchezza della veste a collocare la

²⁶⁷ Per l'interpretazione della miniatura in questione si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 253. Qualche informazione sull'iconografia del manoscritto in generale si legge in: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pag. 126.

suonatrice in una corte, ma non vi sono elementi sufficienti per confermarlo con certezza.

Non vi sono dubbi, invece, che i tre performer che si stanno esibendo in una performance musicale e di danza, in un foglio del *Cancionero de Ajuda* del XIII secolo (fig. 75), si collochino all'interno di una corte, dal momento che l'architettura gotica sovrastante ci fornisce l'indicazione del luogo. In questo caso, la fanciulla più a destra sta suonando il tamburello, quindi, non esistono degli strumenti in particolare che più si addicono alla corte. Come, d'altra parte, non vi sono dubbi che tutti i performer del *Codice Manesse*, detto anche di *Heidelberg* del XIV secolo, stiano suonando in un ambiente cortese. In un foglio del manoscritto, cinque fanciulle conversano e suonano dall'alto delle mura merlate di un castello (fig. 78). L'eleganza delle vesti e le acconciature dei capelli confermano l'ambientazione, sebbene sia lo stesso testo a indicarci i temi e le poesie dell'amore cortese.²⁶⁸ Il *Codice Manesse* ci pone di fronte ad una composizione letteraria piuttosto alta, cosa non comune e non posseduta da tutti i menestrelli che, come ho già ribadito più volte, non si differenziavano troppo nelle loro esibizioni dai colleghi della strada.

Sempre dall'alto delle mura si esibisce la suonatrice d'arpa (fig. 79), elegante sia nella corona di fiori che porta al capo, sia nel movimento delle mani che sfiorano le corde. Nello stesso manoscritto, tre dame accompagnano in musica e danza un cavaliere, dalle numerose oche decorate sulla veste e sullo scudo, simbolo della corte a cui apparteneva, tanto che un oca è appoggiata addirittura sul suo capo (fig. 80). La dama più a destra suona il violino, mentre le altre due prendono per mano il

²⁶⁸ Per approfondimenti sul contenuto del *Codice Manesse* si veda: Molinari M.V., Wapnewski P., Vetter E.M., Paccès V., Zelioli E., *Minnesänger: Codex Manesse (Palatinus Germanicus 848) liriche d'amor cortese dal Codice Manesse: una scelta dal grande manoscritto di Heidelberg*, Milano, 1983.

cavaliere e sembrano accennare a qualche passo di danza. Le donne, quindi, sono le grandi protagoniste delle miniature del manoscritto: in un altro foglio ne troviamo una che suona il violino, mentre un'altra danza alla melodia di questo, un'altra ancora assiste allo spettacolo compiaciuta (fig. 81).

Nel *Cancionero de Ajuda* e nel *Codice Manesse* il riconoscimento di una musica cortese risulta semplificato dal testo stesso, che fornisce l'indicazione iconografica diretta del luogo in cui la scena si svolge. Tale ricchezza di dettagli, però, non è comune a tutti i codici. In un foglio del *Romanzo di Alessandro*, una miniatura di margine presenta un gruppo di musicisti (fig. 76): più in particolare, nella parte sinistra vi sono due suonatori di tromboni e uno di tamburello, nella parte destra un suonatore di cornamusa, uno di oboe, un violinista e un arpista. In questo caso, non abbiamo indicazioni relative al luogo, dal momento che la scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerosissime foglioline, come vediamo in tutte le altre scene di margine del romanzo. Sebbene, come abbiamo detto poco fa, i margini mostrino una realtà popolare o, per così dire, di strada, ciò non può essere considerata una regola, e non è possibile distinguere di quale realtà questi musicisti facciano parte. I costumi indossati sono gli stessi che abbiamo già incontrato in precedenza con i performer di strada, fatti di una tunica lunga fino alle ginocchia, stretta in vita da una cintura, una mantellina sulle spalle. A causa, però, dello giravagare dei performer, della loro entrata a corte a volte stabile, a volte solo occasionale, non vi sono elementi sufficienti a comprendere l'ambientazione reale della performance.

Un foglio del manoscritto del *Libro d'ore di Jeanne de Navarre* della Bibliothèque Nationale de France del XIV secolo (fig. 77) presenta un suonatore di cornamusa e un fanciullo che suona il tamburello, appeso sulla schiena di un

personaggio senza braccia, mentre tre uomini si scatenano a ritmo di danza. La miniatura pone alcune problematiche di lettura. Sandra Pietrini ha visto in questi performer una «compagnia musicale girovaga di basso livello»,²⁶⁹ nella quale i tre ballerini sono da identificarsi con tre contadini. Più in particolare, tale scena sarebbe da collegarsi con l'immagine centrale, che raffigurerebbe l'episodio dell'annunciazione ai pastori della nascita di Cristo, quindi i girovagli rappresenterebbero la «diffusione del messaggio cristiano a tutti, mentecatti e peccatori compresi».²⁷⁰ La motivazione della Pietrini a tale lettura della miniatura sta proprio in quel personaggio senza braccia, che non avrebbe mai potuto entrare a fare parte di una compagnia di più alto livello, o non avrebbe mai potuto essere assunto ad una corte. In realtà, non vi sono espedienti visibili a farci intendere che quei tre personaggi siano realmente tre contadini, nonostante le vesti siano pressochè povere. Durante il Medioevo, però, ci fu una figura che all'interno delle corti ebbe il suo più grande successo: il buffone. Come vedremo tra poco, i buffoni venivano assunti in modo permanente anche per le loro caratteristiche fisiche: sostanzialmente, più erano brutti e deformati, più attiravano il riso dei signori e dei sovrani. Senza dubbio, il personaggio senza braccia non è un buffone, perchè non è dotato della classica divisa che lo identifica, ma non escludo che tale compagnia potesse esibirsi anche a corte.

Spesso, quindi, le circostanze non risultano essere troppo chiare a comprendere l'ambientazione e il contesto, tanto più che anche gli stessi strumenti musicali risultano non essere troppo d'aiuto, dal momento che anche artisti di strada suonavano l'arpa e quelli di corte il tamburello. Sicuramente, però, a corte non esistevano certe pratiche, come quella di elemosinare i soldi tra il pubblico. In una

²⁶⁹ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 49.

²⁷⁰ Ivi, pag. 50.

miniatura di margine dello *Speculum Historiale* del XII secolo di Vincent di Beauvais (fig. 74), un suonatore di triangolo è accompagnato da un suo collega che suona un trombone e che regge un bicchiere per raccogliere le monetine. Uno stipendio regolarmente attribuito non necessitava, infatti, l'elemosina, ma anche all'interno delle corti questo non era sempre fisso. Nel XIV secolo, all'epoca di re Edward, i menestrelli della sua corte venivano pagati molto meno se si era in tempi di guerra.²⁷¹

Risulta evidente, osservando la selezione di queste scene, che identificare i menestrelli di corte nell'iconografia dei manoscritti non sia impresa facile, poichè non tutti i codici presentano un'abbondanza di dettagli che chiariscano l'ambientazione cortese, e nemmeno espedienti negli stessi menestrelli che indichino una situazione privilegiata. Il fatto che un performer si esibisse a corte non significava che la sua performance fosse qualitativamente migliore, e nemmeno ne sono indice gli strumenti che utilizzava. L'eccezione è data dal *Codice Manesse*, poichè è lo stesso testo a porci di fronte a liriche qualitativamente alte e basate su fondamenti teorici. Vi è, poi, un'altra problematica che appare dalla lettura di queste miniature: i musicisti rappresentati, sia maschili che femminili, sono personaggi della corte che si divertivano a suonare o comporre versi o professionisti ingaggiati dal re e dai signori per intrattenere la corte? Probabilmente, per l'eleganza dei costumi delle dame del *Codice Manesse* si potrebbe pensare alla prima ipotesi, mentre per gli altri manoscritti analizzati alla seconda, ma confermarlo con certezza risulta azzardato.

Paradossalmente, le fonti iconografiche ci danno maggiori informazioni utili per i giullari che si stabilivano in strada, rispetto a quelli delle corti, favoriti, invece, dalle

²⁷¹ Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, op cit., pag. 103.

fonti storiche che attestano la loro presenza negli ambienti cortesi. Altra cosa su cui vale la pena riflettere riguarda l'esibizione stessa: i menestrelli di corte era solamente musicisti o portarono in scena anche performance circensi, del genere che abbiamo visto nel terzo capitolo? Abbiamo detto che la corte era anche il luogo ideale dove venivano montati grandi zoo, quindi la presenza di domesticatori di animali era sicuramente plausibile. Ma l'iconografia dei manoscritti non ci aiuta sotto questo punto di vista e tutto resta a livello di ipotesi.

Il privilegio dei giullari che si stabilivano a corte era dato dalla sola fortuna, quella fortuna di riuscire ad accaparrarsi le simpatie del sovrano e di essere selezionati e voluti da questo, trovando una fissa dimora e ricevendo uno stipendio permanente che li togliesse dalla strada.

4.2 La danza dei giullari

In questa varietà di forme di spettacolo non si è ancora presa in considerazione una costante che appare in quasi tutte le esibizioni: la danza. Sebbene questa non sia un fenomeno solo cortese, ne esistono di vari tipi, estremamente distinguibili tra loro, e si è deciso di parlarne proprio in questo momento in modo che fosse possibile identificare quali tipi di danza venisse praticata a corte e quale facesse parte di una cultura popolare. In realtà, nel Medioevo tutti ballavano e ogni occasione era buona per scatenarsi a ritmo di musica in qualsiasi luogo, tanto che la danza interessò, prima di tutto, le cerimonie religiose.²⁷² Non mi soffermerò molto sull'argomento, ma

²⁷² Per brevi approfondimenti sulla danza in ambito sacro si veda: Testa A., *Storia della danza e del balletto*, Roma, 2005, pp. 25-26.

è giusto spendere due parole sulle testimonianze iconografiche che mostrano con evidenza un fenomeno molto frequente, che ha interessato tutta la società medievale e che costituiva un momento di serenità, in qualunque luogo fosse praticato. Già nel terzo capitolo si era notato come tutti gli intrattenitori accennassero a qualche passo, qualche movimento a ritmo della melodia prodotta dai colleghi adibiti all'accompagnamento musicale. Si trattava, più che altro, di gesti e movimenti scomposti, tanto che solo nella scena del *Salterio Lutrell* (fig. 20) la donna che sta sopra pare sostenere una certa eleganza, come si può notare dalla compostezza delle mani, mentre i movimenti della donna sotto appaiono già poco ordinati e scomposti. La danza collettiva, invece, divenne una costante fondamentale sia durante le feste popolari, sia durante i passatempi di corte. Due, in particolare, sono i tipi di danza che l'iconografia medievale dei manoscritti ci pone di fronte, quella in fila e quella in cerchio.

Della danza in cerchio ne abbiamo potuto vedere già degli esempi trattando dei luoghi dello spettacolo circense, dal momento che compare sia nell'affresco del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti (fig. 111), sia nella miniatura dell'*hortus conclusus* del *Roman de la Rose* (fig. 109). Siamo di fronte allo stesso tipo di danza, ma il significato che essa assume risulta molto diverso. L'affresco di Lorenzetti, infatti, vuole simboleggiare l'armonia di una città ben governata, nella quale i cittadini sono uniti tra loro sia nella conduzione dei mestieri sia nei divertimenti mondani. Un ballo che si diffonde a corte in epoca medievale è la carola, che poteva avvenire sia in cerchio che in processione e nella quale tutti coloro che vi partecipavano erano uniti tra loro da un fazzoletto, che tenevano per mano.²⁷³ L'affresco, sebbene non sia ambientato a corte, rappresenterebbe proprio una carola, tanto che due dame si

²⁷³ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 151-152.

tengono legate da un fazzoletto. Come fa notare Sandra Pietrini, però, questa costituirebbe anche una «danza ad arco», dal momento che le dame alzano le braccia per far passare sotto tutte le altre fanciulle.²⁷⁴

Nel *Roman de la Rose*, invece, i protagonisti del ballo sono sia maschili che femminili e, in questo caso, sono tenuti per mano e non uniti da un fazzoletto. Come dicevo, il significato simbolico che viene assunto risulta molto diverso, poichè la danza diviene lo strumento per eccellenza della seduzione.²⁷⁵ La danza in cerchio compare anche in un'altra miniatura già vista, quella di un foglio della *Città di Dio* di Den Haag (fig. 117). Anche in questo caso, i protagonisti sono sia uomini che donne e l'ambientazione è sicuramente cortese, il che dimostra che la concezione della danza a corte aveva scopi diversi, e non mirava soltanto al puro divertimento. Pare che nell'Alto Medioevo la danza fosse esercitata solo dalle donne e che solo nel Duecento gli uomini iniziassero a parteciparvi.²⁷⁶ Senza dubbio, la danza in cerchio della corte è stata ispirata dalla danza popolare. Come abbiamo già visto, infatti, durante le feste popolari in onore alla fertilità dell'agricoltura era usanza disporsi in cerchio attorno all'oggetto da venerare.

Sostanzialmente, quindi, ballo in fila o in cerchio facevano parte di entrambe le realtà, popolare e cortese, ma erano differenti nelle funzioni. Il *Romanzo di Alessandro* ci pone di fronte a diverse scene di margine nelle quali viene privilegiata la danza in fila. In una di queste alcuni giullari, dal classico cappello anglosassone a punta molle, ballano tenuti per mano, accompagnati dalla melodia di un suonatore di campana e uno di tamburo (fig. 82). Quest'ultimo, però, apre la processione di un funerale, tanto che due uomini, anch'essi giullari dal cappello a punta lunghissimo,

²⁷⁴ Ivi, pag. 162.

²⁷⁵ Ivi, pag. 152.

²⁷⁶ Testa A., *Storia della danza e del balletto*, op cit., pag. 28.

reggono sulle loro spalle una barella di legno su cui è disteso un morto, mentre la fila viene chiusa da un suonatore di campane. L'immagine fornisce informazioni utili alle usanze del tempo, dal momento che ci dà indicazioni sullo svolgimento dei funerali, che a quanto pare non erano solo accompagnati da una festa di danze, ma anche dagli stessi giullari. Come sostiene Edmund Kerchever Chambers, tale usanza non era presente solo ai funerali, ma anche durante i matrimoni e le feste domestiche.²⁷⁷

In un'altra miniatura dello stesso romanzo è visibile una carola in fila (fig. 83): tra un suonatore di tamburo e uno di campana, uomini e donne si danno alla danza presi per mano. Gli uomini indossano tutti una maschera di una specie animale, quindi siamo di fronte a una delle tante numerosissime feste dei folli. Secondo Sandra Pietrini, invece, la scena costituirebbe una parodia alla carola e il braccio alzato della prima dama con l'uomo mascherato che vi passa sotto alluderebbe alla danza ad arco.²⁷⁸ Ad ogni modo, in tutte le scene delle feste dei folli all'interno del romanzo viene privilegiata la danza in fila. Una vera parodia a quest'abitudine compare nella scena di margine che pone a sinistra una carola di due donne, due uomini e una scimmia, tutti in fila, mentre a destra un suonatore di tamburo accompagna una carola in fila di tre scimmie e un uomo selvaggio (fig. 84). Il mascheramento durante la danza era presente anche a corte. Si ricorda, infatti, quando Carlo VI si presentò al ballo della duchessa di Berry travestito da selvaggio nel 1393: sfortunatamente, il costume del sovrano prese fuoco, tanto che il ballo fu ricordato come «ballo degli ardenti».²⁷⁹

In sostanza, non vi era un ballo che meglio si addiceva alla corte, dal momento che le varie tipologie risultano presenti in tutti i luoghi. Di sicuro, però, la danza

²⁷⁷ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pp. 166-167.

²⁷⁸ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 154.

²⁷⁹ Testa A., *Storia della danza e del balletto*, op cit., pag. 27.

significava per tutti unione: l'unione dei cittadini al momento della festa, l'unione amorosa a corte, l'unione dei fedeli durante le celebrazioni religiose. Un fenomeno così presente e amato da tutti non poteva passare inosservato, e le autorità ecclesiastiche iniziarono a prenderlo di mira, poichè sensualità e divertimento non potevano e non dovevano fare parte della vita di un buon cristiano.

4.3 I buffoni di corte

La tendenza di andare contro natura tipica degli spettacoli circensi, in particolare di quelli che vedono protagonisti gli animali che svolgono azioni umane, fu una caratteristica tipica di un personaggio che nel Medioevo ebbe una grande fortuna: il buffone di corte. Egli, il simulatore per eccellenza della pazzia, talmente folle da parere quasi malato, dal corpo molto spesso deformato e quasi mostruoso, costituì lo svago principale della corte e dei nobili, tanto che qualsiasi persona di ceto sociale elevato ne possedeva almeno uno. Il buffone veniva scelto, selezionato, a volte umiliato, diventava oggetto di risa e burla, altre ancora il migliore consigliere del re.

Come attesta Sandra Pietrini, il termine *buffone* circolava già nel XIII secolo e indicava proprio i giullari che si stabilivano a corte, mentre dal XIV secolo esso assunse le caratteristiche più bizzarre della follia.²⁸⁰ Il fenomeno del buffone assunse carattere internazionale e toccò tutte le corti, tanto che George Minois le paragona ad «un vero e proprio manicomio».²⁸¹ Alcuni di loro diventarono delle vere e proprie celebrità e furono ricordati a lungo, come successe a Gonella, morto di terrore dopo

²⁸⁰ Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, op cit., pag. 83.

²⁸¹ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit, pag. 270.

che gli fu rovesciato un secchio d'acqua in testa.²⁸² Non mi soffermerò molto sull'argomento, anche perchè il buffone non possedeva chissà quale arte, se non quella appunto di fingersi pazzo e stupido. Eppure il buffone fu tutt'altro che un personaggio stupido: egli seppe accaparrarsi le simpatie del sovrano e arricchirsi, ma ebbe anche molto di più, dal momento che fu l'unico che poteva permettersi di deridere il sovrano.

Eccolo, allora, con la sua divisa pregiata nel *Breviario* della Bibliothèque de l'Arsenal (fig. 85): ogni dettaglio della sua veste mette in mostra la sua ricchezza e poi, naturalmente, vi è il cappello del pazzo, il classico copricapo del buffone con le orecchie di asino. E, ad ampliare la sua stravaganza, ecco il bastone terminante con la testa di giullare, la *marotte*.²⁸³ Peccato che la sua follia contribuì a renderlo oggetto di condanne da parte dei frati predicatori medievali, che lo consideravano un essere diabolico. Ma la fortuna del buffone continuò, tanto da riuscire ancora a rappresentarlo Geronimo Bosch, che lo fece il protagonista della sua *Lussuria*.

²⁸² Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano, 2010, pag. 70.

²⁸³ Ibidem.

Capitolo Quinto

Le attitudini della chiesa medievale di fronte ai giochi circensi

5.1 Il *risus paschalis* e le feste dei folli: tra approvazione e ambiguità

«Nel corso del secolo IV il cristianesimo impone al mondo soprannaturale una trasformazione radicale: la riduzione all'Uno. Così come dal politeismo si passa, con un'operazione di concentrazione, al monoteismo [...] ed è in questo che, a mio parere, consiste la rivoluzione fondamentale del soprannaturale cristiano [...]. I demoni del paganesimo erano diversi, erano buoni e cattivi. Nella tarda Antichità si erano più o meno suddivisi in buoni o cattivi. Il cristianesimo consacra questa distinzione, trasformando i demoni buoni in *angeli* e riservando agli spiriti cattivi il nome di *demonî*».²⁸⁴ Con questa frase Jacques Le Goff esplicita all'estrema conseguenza ciò che avvenne con l'avvento della nuova cultura cristiana: una sorta di spaccatura tra bene e male, una frattura tra i valori giusti e quelli sbagliati, l'avvento di una nuova etica, che, piano piano, si fece sentire in tutti i campi. E così come accadde per tante altre attività ludiche, come già accennato in precedenza, l'avvento del Cristianesimo si fece sentire anche nel campo dello spettacolo circense.

D'altra parte, il passaggio dell'epoca romana a quella medievale aveva visto una evoluzione dei luoghi e degli spettacoli ad essi adibiti, ma la cultura popolare restò sempre ben radicata e solida nel tessuto sociale, tanto più che, come non ho mai

²⁸⁴ Le Goff J., *L'immaginario medievale*, trad. it. di Vivanti A.S., Roma-Bari, 1988, pag. 178.

mancato di sottolineare, la figura del giullare esplose ed ebbe enorme successo proprio grazie a questa costante presenza, che dalla tarda antichità percorse tutto il Medioevo. I portavoce del Cristianesimo, quindi, se prima avevano condotto una dura lotta contro gli spettacoli violenti del circo di epoca romana, ora iniziarono a guardare con sospetto tutte quelle performance che costantemente si trovavano a riempire strade e piazze cittadine, feste popolari e di villaggio, prendendo molto spesso posizioni contrastanti. Infatti, ciò che va chiarito fin da subito, è l'ambiguità del clero di fronte a queste manifestazioni, che a volte si espresse in approvazione, altre volte in condanna. Il più delle volte, possiamo notare all'interno della cristianità situazioni e opinioni contrastanti, come se esistesse una sorta di dubbio se un gesto fosse da condannare o meno. Di conseguenza, proprio per questi motivi, gli spettacoli circensi non possono rientrare totalmente nell'ampia categoria delle attività ludiche condannate dalla chiesa, perchè solo nei programmi iconografici scultorei di epoca romanica e gotica è visibile espressamente un'avversione contro queste forme.

Con l'arrivo del Cristianesimo, le autorità dovettero confrontarsi con una serie di festività bene radicate nella cultura popolare, come la festa in onore al Sole, solitamente organizzata per il 24 novembre, quando la sua luce iniziava a calare.²⁸⁵ Da ricordare, poi, i famosi e già citati Saturnali, amatissimi dal mondo antico. La cosa che non poteva passare inosservata era che ai culti pagani partecipavano pure i cristiani. L'introduzione del Natale fu uno dei tanti tentativi e un pretesto di porre fine a tutto ciò. Bisogna sottolineare, comunque, che l'influenza che ebbe la cristianità non deve mai essere calcolata come fenomeno unitario, ma andrebbe analizzata zona per zona, quartiere per quartiere, dipendendo strettamente sia dalla natura delle persone da convertire, sia dal potere che il clero era in grado di esercitare.

²⁸⁵ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit, pag. 234.

Fin dai tempi delle prime invasioni barbariche, come abbiamo già visto, le feste animavano il villaggio con riti e danze. La danza non costituiva solo un onore alla divinità della fertilità, ma anche alla fertilità della donna, tanto che le proibizioni ecclesiastiche si scagliarono contro ai canti lussuriosi e amorosi che le donne esibivano di fronte alle porte delle chiese, molto simili a quelli dei menestrelli.²⁸⁶ Festività paesane erano presenti anche d'inverno. Le tribù germaniche non avevano un'occasione ludica che corrispondesse al nostro Natale, ma si riunivano a novembre, quando la neve cominciava a cadere e i guerrieri dovevano ritirarsi nella foresta.²⁸⁷

Naturalmente, la Chiesa non poteva guardare in silenzio lo scenario ludico a cui si trovava di fronte, e si mosse in una serie di interventi volti alla proibizione del fenomeno anche se, possiamo dirlo, il più delle volte furono totalmente inefficaci. Sebbene la presa di una posizione rigida da parte della Chiesa sia sempre stata evidente nei confronti di tali festività, nelle quali venivano ancora adorati idoli pagani, non dobbiamo pensare che essa si sia sempre scagliata contro qualsiasi tipo di momento ludico. Infatti, vi furono occasioni in cui la festa, il divertimento e il riso vennero abbondantemente tollerati e la chiesa stessa li promosse. Abbiamo sempre messo in luce come i giullari siano stati i veri protagonisti dello spettacolo medievale, uno spettacolo che hanno promosso in lungo e in largo in tutta la sua diffusione, ed è interessante notare come essi abbiano preso posto anche in occasioni religiose, per esempio accompagnando il pellegrinaggio dei fedeli in esibizioni canore, come accadeva a Santiago di Compostela.²⁸⁸ Oppure pensiamo alla *Cena Cipriani*, nella quale satira, comicità e parodia conferiscono all'ultima cena un clima buffo e ridicolo

²⁸⁶ Ivi, pp. 169-170.

²⁸⁷ Ivi, pag. 229.

²⁸⁸ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 83.

da stimolare il sorriso. Essa fu messa in scena nell'875, al momento dell'incoronazione di Carlo il Calvo da parte di papa Giovanni VIII.²⁸⁹ La Cena Cipriani, in realtà, era un racconto anonimo, scritto tra il V e il VII secolo,²⁹⁰ di una cena satirica a cui prendevano parte personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, tutti invitati da Dio stesso. Rappresentarla al momento dell'incoronazione di Carlo segnò, senza dubbio, il riconoscimento da parte della cultura cristiana del momento ludico.

Un esempio in cui è meglio evidente questa tolleranza della chiesa al divertimento è il *risus paschalis*, ovvero l'usanza del sacerdote di far ridere i fedeli durante l'omelia della Domenica di Pasqua, un'usanza che venne estesa in seguito anche ad altre cerimonie liturgiche. Sicuramente il *risus paschalis* costituiva una pratica già ben avviata nel IX secolo, dal momento che nell'852 il vescovo di Reims vi si pronunciò contro.²⁹¹ In realtà, il *risus paschalis* ha origini molto più antiche. Giovanni Crisostomo, attivo tra il IV e il V secolo, si era già scagliato contro questa pratica folle che suscitava il riso demoniaco dei fedeli, tanto che in una sua omelia insegnò il modo di tenere i denti e la bocca per non ridere.²⁹² Le metodologie adottate per suscitare l'allegria dei fedeli erano varie, ma quella su cui vorrei soffermarmi è l'utilizzo della maschera. Fu proprio questa, infatti, la protagonista principale di tutte le manifestazioni ludiche tollerate dalla chiesa, tra le quali le numerosissime feste dei folli, che abbiamo più volte citato, ma mai approfondito nei loro caratteri generali. La derisione degli atteggiamenti umani, il ribaltamento dei ruoli, il capovolgimento del mondo e delle sue gerarchie che abbiamo visto nelle

²⁸⁹ Golinelli P., *Il Medioevo degli Increduli*, op cit., pag. 130.

²⁹⁰ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 161.

²⁹¹ Jacobelli M.C., *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, 1991, pag. 40.

²⁹² Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 149.

drôleries gotiche prendono avvio proprio da queste feste parodiche, che nascono in ambiente ecclesiastico e che perennemente si confondono con quello profano, tanto da non riuscire molto spesso a comprendere fino in fondo a quale delle due sfere appartenga una festa, dal momento che queste risultano assorbire i caratteri profani delle feste popolari e divengono anche le occasioni per eccellenza delle esibizioni dei giullari.

La festa dei folli permetteva ai giovani chierici di divertirsi, prendere in giro le più alte gerarchie ecclesiastiche, fare chiasso, stravolgere le liturgie, travestirsi in maschera, spesso assumendo sembianze animali. In realtà, queste usanze non furono una creazione originale tipica del Medioevo, poichè erano conosciute già dall'antica Grecia. Durante le feste, infatti, gli schiavi si travestivano e potevano dare ordini ai loro padroni.²⁹³ Due miniature di margine del *Romanzo di Alessandro* della Bodleian Library di Oxford rendono bene l'idea del travestimento (fig. 33-34), tanto più che tutti gli uomini presenti indossano maschere, che richiamano specie di animali diverse. L'utilizzo di maschere con animali per scopi parodistici non è casuale. Alcuni di essi, infatti, sono noti per le qualità negative e le maschere indossate dall'uomo richiamavano le altrettante qualità negative di questo.²⁹⁴ Anche la danza deve essere stata sicuramente una componente fondamentale: tutti i personaggi, donne comprese, sono presi per mano e accennano a qualche passo a ritmo della melodia della ghitarra. Dal momento che le maschere nell'occasione della festa erano indossate anche da persone comuni, è impossibile verificare se gli uomini mascherati delle due miniature siano performer, chierici o semplici persone partecipanti alla festa. Ciò, purtroppo, non si arriverà mai a comprenderlo, ma risulta

²⁹³ Ivi, pag. 27.

²⁹⁴ Propp V.J., *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Torino, 1988, pag. 54.

essere di poca importanza poichè, come ho già sottolineato, durante le feste ogni gerarchia sociale era posta sullo stesso livello.

È difficile credere che un tale scenario fosse accettato dal Cristianesimo, eppure rappresenta un fenomeno ben attestato e più volte descritto nei particolari, come si legge in un decreto di Innocenzo III.²⁹⁵ D'altra parte, come fa notare George Minois, «il metodo più efficace per rimpiazzare le feste pagane era istituire feste cristiane».²⁹⁶ Questo fu il motivo principale per il quale la chiesa dovette accettare e promuovere dei momenti ludici e di lasciarsi andare, proprio per rimpiazzare quelle feste imbevute di paganesimo e rimpiazzarle con altre cristiane. Un tentativo di questo genere fu svolto da Benedetto, che nel suo *Polyptychum*, steso tra il 1140 e il 1143, ammise la Festa delle Corna, meglio nota come Cornomania.²⁹⁷ Tale festa veniva organizzata subito dopo Pasqua a Roma, e prevedeva che il popolo si recasse in processione fino al Laterano, cantando e danzando in onore del papa, facendosi gli auguri, scambiandosi regali e compiendo scherzi, tanto che era usanza travestirsi, sempre per rovesciare le gerarchie ecclesiastiche e deridere quelle più alte; il nome della festa derivava, invece, dalla corona sul capo del prete che guidava la processione, fatta di fiori e a forma di corna.²⁹⁸ Anche questa veniva considerata una festa dei folli, nella quale travestimento, derisione e rovesciamento dei ruoli erano un'occasione di allegria per la cultura cristiana. Sostanzialmente, le feste cristiane assimilarono i caratteri propri di quelle pagane per crearne delle loro e per far fronte all'esigenza dei fedeli dell'occasione ludica, un'esigenza che non poteva essere soppressa in alcuna maniera.

²⁹⁵ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 103.

²⁹⁶ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 212.

²⁹⁷ Vauchez A. (a cura di), *Roma Medievale*, op cit., pag. 295.

²⁹⁸ Ibidem.

Le caratteristiche di tali feste erano proprie anche del Carnevale, in cui abbondante era la presenza di maschere di animali, di maschere mostruose e di maschere tipiche del buffone di corte. L'apertura del Carnevale a Roma, la prima Domenica di Quaresima, si svolgeva in zona periferica, a Testaccio, davanti la presenza del papa. Durante la cerimonia venivano sacrificati vari animali, come l'orso, i tori o i galli «come la condanna e la soppressione rispettivamente del diavolo, dell'orgoglio e della lussuria».²⁹⁹ Successivamente il Carnevale a Roma venne spostato proprio in centro per ordine di papa Paolo II, e precisamente nel 1466, quando fu stabilito che le corse dei cavalli dovessero svolgersi sulla Via Lata.³⁰⁰ Proprio il Carnevale è stato sottoposto a lunghe riflessioni da parte degli studiosi a causa della sua origine, dal momento che non è ancora chiaro se derivi da feste pagane o sia una creazione totalmente cristiana.³⁰¹ Il Carnevale e le feste dei folli non furono le uniche a prevedere un travestimento in maschera.

Lo *chiarivari* prevedeva scherzi, buffonate, maschere, processioni di uomini che facevano chiasso battendo su pentole, con l'unica differenza che tale festa non era organizzata da chierici, ma da contadini.³⁰² È evidente, quindi, che gli elementi sacri e profani di tali tipi di feste vengono a confondersi, mentre la sola cosa in comune risulta la funzione parodica di cui erano portatrici. Due miniature del *Roman de Fauvel*, un manoscritto del XIV secolo della Bibliothèque Nationale de France (fig. 35-36), mostrano molto bene il contesto rumoroso dello *chiarivari*, in cui processioni di contadini, donne, uomini mascherati da animali cantano e battono bastoni su tamburi e pentole, dando libero sfogo anche a oscenità, come si nota in quel gobbo che, sostenuto da due bastoni, mostra il suo nudo posteriore. Mentre le feste dei folli

²⁹⁹ Ivi, pag. 296.

³⁰⁰ Ivi, pag. 298.

³⁰¹ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 184.

³⁰² Ivi, pag. 195.

perdurarono fino al XV secolo, attestazioni dello *chiarivari* le troviamo fino al Settecento.³⁰³

Il Medioevo ci pone di fronte a varie occasioni di ludicità volute dalla Chiesa e a cui partecipavano anche i nostri giullari. La maschera risulta essere una sorta di filo conduttore tra sacro e profano, indossata indistintamente da chierici, persone comuni e performer professionisti. La maschera era utilizzata anche dai mummings, gruppi di amici che il giorno di Natale, travestiti da re o eroi, ma anche da animali, facevano irruzione ad una festa e sollecitavano il riso di dame e gentiluomini, tanto da diventare il momento più atteso dell'anno e il maggior divertimento del signore.³⁰⁴ Ad ogni modo, all'alba del Medioevo, le feste dei folli e l'utilizzo della maschera iniziarono a essere prese di mira da parte degli ecclesiastici che, assieme alle autorità civili, come abbiamo già affermato nel secondo capitolo, cercarono di reprimerle, proprio per la loro similitudine a quelle pagane. In realtà, qualche tentativo venne effettuato già da prima. Il vescovo di Lincoln, meglio conosciuto come Robert Grosseteste, già nel tredicesimo secolo si era pronunciato rigidamente al riguardo, condannando tutte le forme ludiche presenti nella sua diocesi; altro esempio ci è fornito dall'Università di Oxford, che proibì nel 1250 l'utilizzo di maschere ai suoi studenti, sia in Chiesa che negli spazi aperti.³⁰⁵ Nel corso del Quattrocento molti concili in città francesi vietarono tali pratiche,³⁰⁶ che piano piano iniziarono a scomparire.

Il sorriso, le feste dei folli, le maschere non furono le sole a essere accettate e volute dalla chiesa. Gli stessi giullari fecero parte dell'intrattenimento privato del

³⁰³ Wilson E., Goldfarb A., per l'edizione italiana Sandra Pietrini, *Storia del teatro*, op cit., pag. 64.

³⁰⁴ Kernodle G.R., *Teatri medievali*, in Drumb J. (a cura di), *Il Teatro Medievale*, op cit., pag. 99.

³⁰⁵ Chambers E.K., *The Medieval Stage, Vol. I*, op cit., pp. 91-92.

³⁰⁶ Ivi, pag. 319.

clero, tanto che pagamenti di performance sono presenti nei conti dei priori agostiniani a Canterbury.³⁰⁷ La cosa non può fare a meno di lasciare sorpresi, dal momento che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, i giullari fecero uso nei loro spettacoli di animali non sempre ben visti dalla cultura cristiana, o di strumenti musicali che non rispecchiavano l'armonia celeste. Eppure, nel tredicesimo secolo, la Chiesa iniziò a valutare il valore etico dell'intrattenimento e non tutti furono d'accordo nel condannarlo. Sostanzialmente, vi erano delle categorie di giullari ed esibizioni su cui si poteva mantenere una visione flessibile o, per così dire, chiudere un occhio, altre che, invece, andavano condannate e represses.

Ho parlato molto spesso dell'enorme versatilità dei giullari, dei vari talenti di cui furono portatori e dell'enorme classificazione a cui si devono sottoporre. Evidente è che per la Chiesa vi erano proprio degli atteggiamenti da colpire e altri da lasciar passare. Nel capitolo precedente, ho accennato al Penitenziale di Tommaso di Chabam e alla categorizzazione dei giullari da lui proposta. In realtà, l'arcivescovo di Canterbury compie una classificazione proprio in base al valore etico. Egli condanna nel modo più assoluto coloro che indossano maschere mostruose, danzano o si muovono in modo osceno, condanna coloro che danno spettacolo girovagando le corti e i satirici. Come sostiene Edmund Kerchever Chambers, pare che solo coloro che cantano la vita di alcuni principi e dei santi possano essere tollerati.³⁰⁸ Sembra quasi che le performance che prevedevano in qualche misura il canto e la recitazione non fossero oggetto di condanna, mentre quelle che prevedevano altri tipi di spettacoli e oscenità fossero al centro del mirino. In realtà, non è possibile una generalizzazione così radicata.

³⁰⁷ Ivi, pag. 56.

³⁰⁸ Ivi, pag. 59.

Sebbene il pensiero di Tommaso di Chabam indichi proprio questo, ovvero una distinzione tra performance giullaresche da approvare e altre da condannare, non è possibile applicarlo a tutti i vescovi o canonici di un determinato luogo. Tra ammissione e divieto, tra volontà e condanna: questo fu l'atteggiamento del cristianesimo di fronte a tali spettacoli, una continua oscillazione che non permette di analizzare il fenomeno in modo unitario. Fino ad ora ho parlato di oscillazione appunto, ma vi furono personalità che si scagliarono apertamente contro tutto ciò. Nel 1287 uno statuto sinodale proibiva ai giullari e a tutti i performer di dare spettacolo davanti le chiese o durante le processioni, riprendendo ciò che aveva già stabilito il Concilio di Tours nell'813.³⁰⁹ Dal momento, poi, che la danza frenetica era svolta anche dagli stessi chierici, alcuni sinodi del Duecento, in particolare quelli di Parigi, Worcester e Rouen, la proibirono, poichè era proprio dagli ecclesiastici che doveva partire il buon esempio per la condotta dei fedeli.³¹⁰

5.2 Gli ordini mendicanti: intolleranze e compromessi

Il Medioevo aprì le porte ad una grandissima novità di portata straordinaria: gli ordini mendicanti. Con l'intento di evangelizzazione, essi si stabilivano in città, cercavano le loro case nelle zone più popolate e, attraverso la predicazione, moralizzavano le folle e curavano le anime peccatrici, interpretando i bisogni della gente comune e integrandosi totalmente nel tessuto sociale, svolgendo una funzione

³⁰⁹ Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pag. 113.

³¹⁰ Moretti F., *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, 2011, pag. 148.

efficace sia sulla vita pubblica che privata.³¹¹ Sebbene non sia questa la sede per un approfondimento sull'argomento, è necessario spendere alcune parole sulle usanze di questi frati predicatori e sul loro pensiero nei confronti dei giullari e dei loro spettacoli circensi. Il mezzo utilizzato da questi personaggi nuovi per raggiungere i loro obiettivi fu la predicazione attraverso sermoni efficaci, che dovevano persuadere le folle e fornire esempi di vita, sia del predicatore stesso, sia di coloro che egli aveva incontrato nel suo percorso e che potevano fornire dei buoni esempi da seguire.³¹²

Gli argomenti delle prediche erano tra i più disparati: il vizio, il lusso, l'economia, il denaro e altro ancora, quindi tutto ciò che necessitava di norme comportamentali e di una rivalutazione morale. Abbiamo già visto in apertura del secondo capitolo come gli ordini mendicanti presero parte vivacemente al dibattito sulla ludicità, ad esempio Bernardino da Siena fu il nemico per eccellenza del gioco d'azzardo, invitando le masse a creare dei grandi roghi delle vanità in cui poter gettare e bruciare i dadi.³¹³ Le predicazioni, i sermoni, dovevano essere ben preparati per giungere diretti all'orecchio del fedele. Queste nuove personalità completarono l'azione del clero e non entrarono mai in contrasto con questo; in molti casi, essi completarono e aiutarono pure le autorità civili a ristabilire l'ordine in città o premettero per la formulazione di nuovi statuti. Interessante è notare come i frati predicatori, giramondo come i giullari, si posero nei confronti di questi, che conducevano la loro stessa vita nomade.

L'ambiguità sui pensieri e sulle metodologie adottati resta anche qui evidente, perchè francescani e domenicani ebbero un modo di agire totalmente diverso.

³¹¹ Rigon A., *Le istituzioni ecclesiastiche dell'Occidente medievale*, Bologna, 2009, pag. 34.

³¹² Per approfondimenti si veda: Lawrence C.H., *I mendicanti. I nuovi ordini religiosi nella società medievale*, trad. it. di Faberi L., San Paolo, 1998, pp. 119-125.

³¹³ Rizzi A., *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*, op cit., pp. 126-127.

Nonostante entrambi avessero dei punti in comune sullo stile di vita da condurre, umile, rigido e dettato da regole severe, essi ebbero due metodi diversi nell'affrontare l'argomento. I domenicani perseguirono una vera caccia al giullare; vagabondando per la città, lo inseguirono e cercarono di occupare il suo posto.³¹⁴ Per il giullare non doveva esserci spazio, doveva essere spazzato via, emarginato. In sostanza, i domenicani assunsero una posizione molto dura, senza compromessi. Era il giusto modo per sbarazzarsene definitivamente, convertendo il popolo proprio in quei luoghi dove il giullare agiva. Infatti, come già abbiamo accennato nel secondo capitolo, i giullari davano le loro performance in piazza, sulle strade, a volte sopra pulpiti posti di fronte alle chiese cattedrali. I frati mendicanti davano le loro lunghe prediche proprio sopra quei pulpiti e in tutti quei luoghi di interesse pubblico e collettivo, pur di togliere spazio a quelle performance giullaresche tanto immorali.

I francescani assunsero altro metodo. Sebbene Ugo di San Vittore ribadiva l'importanza della compostezza dei gesti, come vedremo tra poco, i frati francescani assunsero nella predicazione l'esagerazione gestuale tipica del giullare, l'esuberanza, lo storpiamento del corpo. Fu un atteggiamento che non passò inosservato, anzi, fu spesso criticato, ma questi frati miravano alla conversione mostrando direttamente alle folle le conseguenze che producevano, sulla mente e sul corpo, i segni del peccato. Nota è l'espressione assegnata a San Francesco, «giullare di Dio»,³¹⁵ che testimonia la sua pratica durante i suoi sermoni. Il momento della predica diventava una sorta di teatro, in cui mettere in scena qualcosa di storpio e scandaloso. Fu proprio con Francesco d'Assisi che prese avvio un nuovo modo di

³¹⁴ Per approfondimenti si veda: Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, op cit., pp. 349-352.

³¹⁵ Ivi, pag. 355.

predicare, fatto di *exempla* e battute comiche³¹⁶ per far stimolare il riso ai fedeli e, soprattutto, per incitarli a seguire con attenzione tutto il sermone. Esibire buffonate per richiamare l'attenzione del popolo diveniva un passo fondamentale, tanto che, all'inizio del XIII secolo a Oxford, i francescani seguivano vere e proprie lezioni di riso.³¹⁷

Come ci fa notare Georges Minois, «numerosi *exempla* riprendono la cultura popolare comune di storie simili a quelle dei *fabliau*, private però delle oscenità».³¹⁸ Ogni atteggiamento o azione doveva essere efficace e fare in modo che il popolo si fermasse a guardare e ascoltare. Ricordiamo, ad esempio, Fra Ginepro, che rimaneva ore e ore nudo in mezzo ad una piazza o su un'altalena.³¹⁹ E vedendo ciò, le persone correvano e si convertivano in lacrime. Francesco d'Assisi non solo apportò delle modifiche al modo di predicare, ma introdusse un nuovo modo di rapportarsi con la natura circostante, in particolare con gli animali di cui si fece amico, superando la simbologia originaria con la quale venivano qualificati e citandoli durante le prediche con delle similitudini.³²⁰ Domenicani e francescani miravano allo stesso obiettivo, ma nel raggiungerlo perseguirono strade totalmente diverse. Va anche detto che non sempre i risultati furono entusiasmanti, anzi, i segni del peccato rimasero e spazzare via il giullare dai luoghi pubblici non risultò sempre una via efficiente.

Di fronte a ciò, ci fu chi, come successe con l'azzardo e con le battaglie, cercò di intraprendere la strada della giusta via di mezzo, come vedremo con Tommaso

³¹⁶ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 251.

³¹⁷ Ivi, pag. 253.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, op cit., pag. 357.

³²⁰ Moretti F., *Dal ludus alla laude. Giochi di uomini, santi e animali dall'Alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, Bari, 2007, pp. 95-99.

d'Aquino. Ma le personalità che più fortemente si mossero contro gli spettacoli giullareschi furono Ugo di San Vittore e Pietro Cantore. In particolare, ci si accorse che non bastavano solo le accuse a coloro che portavano in scena tali spettacoli, ma bisognava anche scagliarsi contro il pubblico che vi partecipava o, ancora peggio, offriva a costoro doni o denaro.³²¹ Di conseguenza, la condanna del giullare va di pari passo con la condanna delle prostitute, poichè a entrambi viene offerto denaro per il loro indecente servizio e distolgono la gente dalla buona condotta.³²² Entrambi devono essere emarginati per l'oscenità a cui sottopongono i luoghi della loro presenza e per il vizio in cui portano a cadere. Non solo, simulando la follia, essi devono essere curati come coloro che hanno patologie mentali.³²³ In realtà, la critica non si muove solo contro le prostitute, ma con le donne più in generale, che iniziavano ad avvalorare il proprio ruolo all'interno della società: per i francescani utilizzare espedienti comici durante le prediche costituiva il miglior modo per ridicolizzarle.³²⁴

Il problema che i frati predicatori si ponevano riguardava tutti gli spazi in generale, dal momento che non sempre i giullari operavano all'interno di uno spazio pubblico. Anzi, essi erano attivissimi durante i banchetti di corte e anche qui sarebbe stato necessario condannarli. L'attacco clericale non mancò, anche in questi casi, di rigidità perchè «lo spazio del potere che il giullare occupa è uno spazio illecito, sede di vizi, di violenze, di sopraffazioni».³²⁵ Qualsiasi spazio, quindi. Il giullare deve essere trascinato fuori dal tessuto sociale proprio per quello che porta sulla scena e

³²¹ Per approfondimenti sull'abitudine di donare regali o denaro si veda: Saffioti T., *I giullari in Italia*, op cit., pag. 97; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pp. 89-90.

³²² Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, op cit. pag. 328.

³²³ Ivi, pag. 330.

³²⁴ Minois G., *Storia del riso e della derisione*, op cit., pag. 256.

³²⁵ Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, op cit., pag. 331.

per l'eccessività dei suoi gesti.

Nel *De Institutione novitiorum*, Ugo di San Vittore mette in evidenza due differenti maniere di gesticolare, quella positiva che si dovrebbe attuare quotidianamente e che devono seguire specialmente le donne, e quella negativa tipica del giullare, ovvero: «[...] il gesto deve essere disciplinato, deve cioè sottomettersi alla funzione per cui è stato creato senza usurpare i compiti delle altre membra; agli occhi spetta solo guardare, alla bocca parlare, alle mani lavorare, ai piedi camminare. Tutte queste funzioni devono poi essere svolte con "misura", gli occhi per vedere devono aprirsi e non spalancarsi, la bocca deve parlare senza aiutarsi col linguaggio delle mani, senza muovere troppo le labbra o la testa, bisogna sedere senza divaricare o accavallare le gambe, bisogna dormire senza scomporre le membra».³²⁶ In sostanza, ogni parte del corpo ha una sua funzione specifica che non deve e non può essere deturpata.³²⁷ Le parole di Ugo sono marcate dalla volontà di dare non solo delle misure da seguire e indicare cosa non va bene nelle azioni dei giullari, ma anche un'impulso educatore che possa andare bene per tutti.

Ho accennato prima molto sommariamente a Tommaso d'Aquino e alla sua difficoltà di condannare direttamente il giullare. Fu proprio lui, infatti, a cercare la strada del compromesso. Il predicatore, come Francesco d'Assisi, non disdegnò la presenza della comicità nei sermoni, dal momento che, come sosteneva il suo maestro Alberto Magno, il sorriso era fondamentale perchè costituiva una prefigurazione di quello in Paradiso.³²⁸ Secondo Tommaso, qualsiasi predicazione, fatta sia da domenicani che da francescani, non avrebbe mai raggiunto l'obiettivo sperato. E non c'era neppure bisogno di attuare una suddivisione tra giullare da

³²⁶ Ivi, pag. 338.

³²⁷ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 95.

³²⁸ Le Goff. J., *Alla ricerca del Medioevo*, trad. it. di De Vincentiis A., Roma-Bari, 2003, pag. 145.

condannare e giullare da approvare, come aveva fatto Tommaso di Chabam. L'unico rimedio era riconoscere il mestiere del giullare e integrarlo nel tessuto sociale.³²⁹ In altre parole, Tommaso riconobbe nella sua *Summa* una nuova professione, perchè il giullare è un uomo come gli altri, ma esercita il mestiere del giullare.³³⁰ Non solo: San Tommaso, oltre a riconoscere la professione del giullare e di tutti gli intrattenitori, sostenne la necessità di ripagarli con una giusta ricompensa.³³¹ Uomo e professione sono due cose differenti, ma come tutti i lavori vi sono delle norme da seguire per non cadere nell'illegale³³² e, di conseguenza, anche chi partecipa e assiste agli spettacoli deve imparare a distinguere ciò che va bene da ciò che va male.

Come si può notare dagli interventi di questi frati predicatori, due sono i motivi principali dell'accusa ai giullari: la loro vita nomade e la loro immorale gesticolazione. La cosa non può fare a meno di sorprendere perchè entrambe le cose hanno molto in comune con la vita stessa che conducevano i predicatori, anzi, molti frati erano dei veri e propri attori, tanto che Umberto da Romans, un frate domenicano, si scagliò contro la mimica facciale che alcuni suoi colleghi assumevano durante le prediche,³³³ nonostante poi sia proprio lo stesso domenicano a promuovere prediche armoniose come le canzoni e recitazioni dei giullari.³³⁴ Ad ogni modo, sebbene questa ambiguità risulti molto evidente, pare che i frati predicatori mirassero più a particolari tipi di performance, al posto di altre. Infatti, la follia, la demenza e lo storpiamento eccessivo del corpo sono caratteristiche tipiche del buffone di corte, piuttosto che di altri intrattenitori, nonostante quasi tutti intraprendessero una vita nomade. Non

³²⁹ Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, op cit., pag. 365.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 93.

³³² Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, op cit., pag. 366.

³³³ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 96.

³³⁴ Ivi, pag. 99.

possiamo, però, affermare con certezza che la loro critica si muovesse solo contro questa categoria, dal momento che anche gli acrobati, i contorsionisti e i giocolieri portavano in scena dei movimenti del corpo eccessivamente storpiati. Il fatto, poi, che numerosi contorsionisti comparirono in moltissimi monumenti scultorei, come vedremo nel prossimo paragrafo, ci conferma che i frati mendicanti volevano muovere una dura critica a tutte le categorie di performer.

Va sottolineato che i giullari non furono sempre sottoposti a condanna da parte della chiesa e dei frati predicatori che agivano insieme e si completavano, ma presero anche parte a delle leggende, veri e propri miracoli, di cui i giullari erano protagonisti. Le vicende del volto santo di Lucca o quelle di Santa Liberata costituiscono due esempi eccellenti sotto questo punto di vista. In entrambi i casi, un giullare suona la viola in un luogo sacro e miracolosamente gli viene donata una scarpa.³³⁵ Non è possibile, dunque, tentare di generalizzare troppo questa condanna agli intrattenitori che, come abbiamo visto, prese avvio diversi a seconda dei luoghi e dei pensieri degli ordini mendicanti.

Come ho accennato nello scorso paragrafo, alla fine del Medioevo la chiesa e le autorità civili iniziarono a prendere provvedimenti contro le numerosissime feste dei folli. Anche i frati predicatori si inserirono in questo dialogo, dal momento che le feste popolari portavano l'uomo a peccare, sia attraverso la danza, sia attraverso il mascheramento. Lo stesso Carnevale risultava essere un momento pericoloso, tanto che Bernardino da Feltre accusava tutti coloro che vi partecipavano, invogliando a gettare le maschere nei falò delle vanità.³³⁶ Il Carnevale costituiva, quindi, una emanazione diabolica che induceva l'uomo nel peccato e a fare ciò che non veniva

³³⁵ Ivi, pp. 108-109.

³³⁶ Rizzi A., *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*, op cit., pag. 136.

richiesto da Dio.³³⁷ I travestimenti da animali, oltre a far perdere la propria identità, portavano l'uomo ad assomigliare all'animale stesso e vi era il rischio che tale somiglianza avvenisse anche in campo morale.³³⁸ Abbiamo più volte sottolineato in questo paragrafo alla condanna da parte dei frati predicatori verso il modo di gesticolare dei giullari, da paragonare a quello delle prostitute. Anche il ballo diventò oggetto di accusa, soprattutto se effettuato da una figura femminile che, con il movimento del corpo, induceva al piacere e alla seduzione, tanto che dal XIII secolo si fece strada il pensiero che esso costituisse una emanazione diabolica.³³⁹

La condanna cristiana si mosse prevalentemente contro un utilizzo del corpo non appropriato all'uomo e contro tutte quelle tecniche gestuali che i performer adottavano per attirare l'attenzione del pubblico. Non risulta essere presente, invece, una condanna vera e propria contro l'attività fisica e atletica dei performer, o contro gli strumenti che solitamente utilizzavano. D'altra parte, gli spettacoli proposti non mostravano alcuna violenza o crudeltà, come invece era visibile in epoca romana, e neppure nessun sconvolgimento di ordine pubblico, come accadeva durante i tornei o le battaglie. Le stesse feste dei folli erano criticate maggiormente per i mascheramenti, più che per il disordine pubblico, o perchè al posto di celebrare i santi si dava libero sfogo ad attività considerate immorali. Ritengo, per questi motivi, che non tutti gli spettacoli fossero da dover condannare, e se lo furono fu semplicemente perchè tutti i performer rientravano in quella categoria più ampia dei giullari. Sostanzialmente, un giocoliere non aveva nessun motivo per attirare su di sé delle critiche, ma se le attirò fu perchè anch'esso era un giullare come tutti gli altri. La distinzione fatta da Thomas di Chabam, che si preoccupò di trovare tre categorie di

³³⁷ Ivi, pag. 138.

³³⁸ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 272.

³³⁹ Ivi, pag. 184.

istrioni, non fu presa in considerazione dai frati predicatori. Tutti gli spettacoli del Medioevo, allora, divennero un qualcosa da guardare con «*incertos oculos*», secondo l'espressione che Orazio utilizzò per gli spettacoli di epoca romana.³⁴⁰

5.3 Spettacoli circensi nell'iconografia monumentale (XII e XIII secolo)

L'opposizione tra bene e male che il buon cristiano doveva imparare a distinguere fu alla base di un'altra grande novità portata dagli ordini mendicanti. Essi, infatti, trasportarono le loro idee nei grandi cicli iconografici delle facciate scultoree, in modo tale da mostrare a tutti i passanti ciò che era giusto e ciò che era sbagliato. Espressione di questa novità furono i grandi Giudizi Universali, di cui abbiamo degli esempi famosi, come il timpano della chiesa di Autun: esso sembra diviso in due parti, da una parte la felicità e la compostezza del Paradiso, dall'altra la confusione e la mostruosità dei peccatori dell'Inferno. La stessa scena la vediamo sul timpano di Conques, nella chiesa di Sainte Foy, databile all'inizio del XII secolo, nella quale da una parte è rappresentata la buona condotta con la Vergine e San Pietro, dall'altra la malformazione dei dannati.³⁴¹

I frati predicatori, che argomentavano i loro sermoni dall'alto dei loro pulpiti nelle piazze pubbliche di fronte alle cattedrali, potevano così mostrare direttamente al popolo le conseguenze della buona o della cattiva condotta, la vita in Paradiso e la vita all'Inferno, incutendo una sorta di timore o paura. Come abbiamo già osservato

³⁴⁰ Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, op cit., pag. 17.

³⁴¹ Per approfondimenti sui programmi iconografici scultorei delle facciate delle chiese di epoca romanica si veda: Barral I Altet X., *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, op cit., pp.151-162.

nel secondo capitolo, lo slogan racchiuso in queste sculture era chiaro: se si segue la giusta via ci si potrà godere un aldilà beato, sennò la pena da scontare sarà l'Inferno. Ecco, allora, che le conseguenze della decadenza dei costumi, degli atteggiamenti che un buon cristiano non deve intraprendere, si proiettano sulle facciate con forme mostruose e deformate, con demoni e serpenti, con le personificazioni dei vizi capitali: il cristiano, quindi, non ha scampo e conosce già la sua sorte, o la sceglierà in base al suo comportamento morale.³⁴²

Una vera contrapposizione tra bene e male è evidente nella chiesa di Saint Hilaire a Foussais. Alla sommità dell'arco del portale, infatti, troviamo Cristo tra gli apostoli in tutta la sua maestà, mentre alla fine dell'arco, da ambo le parti prendono posto le performance dei giullari. Più in particolare, nella parte sinistra sono evidenti una contorsionista, un suonatore di flauto e un uomo in un'esibizione acrobatica (fig. 86), con una sola mano appoggiata a terra e il corpo flesso all'indietro in una sorta di ponte. La parte di arco a destra (fig. 87) presenta temi ancora più diabolici, dal momento che, oltre ad un acrobata, compaiono un animale fantastico e una sirena, dai capelli lunghi che le si attorcigliano attorno al braccio sinistro, mentre con quello destro tiene un pennuto.³⁴³ La comparsa della sirena non è casuale. Abbiamo già accennato come i giullari fossero posti sullo stesso piano delle prostitute: il loro atteggiamento sdolcinato era paragonato dalla cultura cristiana a quello delle sirene, che acquisirono, così, una simbologia totalmente negativa, tanto che nelle sculture romaniche delle cattedrali costituivano una emanazione diabolica.³⁴⁴

³⁴² Per approfondimenti sulla scultura romanica e sui suoi temi si veda: Gantner J., Pobè M., Roubier J., *Gallia Romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963, pp. 19-21.

³⁴³ Per la lettura iconografica dell'arco di Saint Hilaire a Foussais si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pag. 130.

³⁴⁴ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 41.

Una realtà scomoda e da togliere di mezzo non solo venne a manifestarsi nelle facciate scultoree, ma anche nelle piccole sculture di margine e i giullari, con le loro performance dalla immorale gesticolazione, ne entrarono a far parte. Nel caso appena analizzato della chiesa di Saint Hilaire, infatti, gli intrattenitori e i loro spettacoli entrano a far parte del programma iconografico della facciata della cattedrale, ma nella maggior parte dei casi essi si trovano scolpiti in posizioni marginali, nelle mensole o nei capitelli. Anche questo fattore non è, senza dubbio, casuale, poichè i performer circensi, come abbiamo più volte sottolineato, facevano parte dell'ultimo gradino della gerarchia sociale e conducevano una vita da emarginati. Vivendo ai margini della società, non potevano che rientrare in una scultura marginale. Sostanzialmente, le sculture delle cattedrali furono portatrici di due importanti ideologie: da una parte, a fini didattici, concetti cristologici e modelli da seguire, dall'altra l'antimodello con le sue conseguenze.³⁴⁵

Sebbene nei programmi iconografici delle facciate musicisti e giullari appaiano storpiati, nelle sculture di margine essi compaiono nitidamente, dal momento che già la posizione indicava e sottolineava il loro valore negativo. È evidente che la scultura di margine non sia portatrice dello stesso valore di cui erano portatrici le *drôleries* dei manoscritti. Gli scopi parodici e derisori sono assenti, mentre ciò che conta è l'insegnamento morale che si vuole dare al fedele. Sulle performance circensi, il repertorio a cui la scultura di epoca romanica e gotica ci pone di fronte è notevolmente ricco e, di conseguenza, non è possibile prendere in considerazione tutte le casistiche. Proporrò, comunque, una selezione di scene della scultura di margine nelle quali sono visibili performer e intrattenitori circensi.

³⁴⁵ Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 4.

Giullari scolpiti con il classico cappello a punta morbida sono sicuramente in minoranza rispetto ai numerosissimi contorsionisti. Ne possiamo vedere degli esempi nella chiesa di Saint Etienne a Cahors (fig. 88) e nella chiesa di Saint Sernin a Tolosa (fig. 89), entrambe databili al XII secolo. Nel primo caso una mensola presenta un giullare a mezzo busto; nel secondo caso, sempre in una mensola, sono presenti due teste di giullari attaccate. Ma sono i contorsionisti, come dicevo, a occupare la stragrande maggioranza di mensole e, molto spesso, questi sono figure femminili. Un esempio lo vediamo nella chiesa del XII secolo di Saint Herie a Matha, nella quale una ragazza sta eseguendo il ponte (fig. 90). Il ponte sembra essere l'acrobazia preferita dai performer:³⁴⁶ è visibile in una mensola della chiesa di fine XII secolo di Saint Pierre a Aulnay (fig. 103) e in una della chiesa di Notre Dame a Surgères, dello stesso periodo o leggermente antecedente (fig. 94). In questo caso, l'acrobata è accompagnato dal suonatore di violino, scolpito nella mensola successiva. Il contorsionista, o la contorsionista, di una mensola della chiesa di Cahors sta eseguendo una performance diversa rispetto alle precedenti, portando la sua testa in mezzo alle sue gambe (fig. 91).

Anche i musicisti sono abbondantemente scolpiti con i loro strumenti. Una mensola della già citata chiesa di Saint Herie a Matha presenta un suonatore di corno (fig. 92), mentre in una della chiesa di Saint Pierre a Matha Marestay, sempre del XII secolo, è presente un suonatore di violino inginocchiato (fig. 93). Non pare esserci, quindi, una distinzione tra strumenti diabolici e non, ma strumenti a fiato e a corda appaiono ugualmente condannabili. Nella chiesa di Notre Dame a Vouvant dello stesso periodo si nota la stessa cosa, dal momento che due mensole dell'abside mostrano un suonatore di corno e un giullare che batte il tempo con una

³⁴⁶ Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, op cit., pag. 113.

bacchetta, dall'espressione del volto diabolica (fig. 95). In realtà, la cultura cristiana non condannava degli strumenti al posto di altri, bastava che fossero utilizzati dai giullari per essere condannati.

Nel Medioevo diventa fondamentale la conoscenza teorica, cosa che i giullari non possedevano, dal momento che importante era solo il momento dell'esibizione, quindi la pratica. Tamburelli, flauti e tutti gli strumenti a fiato erano sicuramente più semplici da imparare a suonare rispetto a quelli a corde. Per questo motivo, l'arpa e la viola, che prevedevano uno studio teorico, divennero strumenti che ben testimoniavano l'armonia celeste e vennero utilizzati durante le cerimonie liturgiche, al contrario degli altri che continuarono a essere utilizzati per scopi ludici o, comunque, in ambito profano.³⁴⁷ La diabolicità che gli strumenti a fiato, utilizzati dai performer, assumevano è ben visibile in un capitello del chiostro della chiesa di Sainte Foy a Conques (fig. 98): uno spettacolo acrobatico è accompagnato dalla melodia prodotta da un suonatore di violino e di un suonatore di flauto, quest'ultimo terminante all'estremità con una testa mostruosa, simile a quello già visto al trampolista nella drôlerie dell'*Old French Brut*.

Come abbiamo già visto in qualche esempio, le mensole accostate tra loro sembrano in qualche caso avere un proprio dialogo e completarsi l'un l'altra. Nella facciata ovest della già citata chiesa di Notre Dame a Surgères, una mensola va a completarsi con le sculture poste tra questa e la successiva. Sulla mensola è, infatti, scolpito un contorsionista che fa il ponte, mentre nello spazio a fianco prendono posto un altro contorsionista nella medesima posizione, dalle proporzioni, però, molto più piccole, e un musico nell'atto di suonare uno strumento a corda, di una

³⁴⁷ Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pp. 118-119.

proporzione mediana tra i due contorsionisti (fig. 96). Anche nella chiesa del 1230 di Sainte Radegonde a Poitiers si nota la stessa cosa, dal momento che due mensole del muro sud della navata paiono completarsi a vicenda (fig. 105): in una prende posto un goffo giullare, che regge con la mano destra un bastone, mentre guarda con un lieve ghigno sul viso un'acrobata della mensola vicino: la fanciulla, dotata di una lunga tunica dai numerosi panneggi a segnalarci il movimento, sta eseguendo il ponte con il corpo flesso all'indietro e lo sguardo rivolto verso il suo spettatore.

Sebbene alcune scene paiono testimoniare la realtà di queste performance circensi e non una dura critica verso di queste, altre si trovano circondate da espedienti che ne sottolineano la mostruosità e la diabolicità. È il caso, ad esempio, della performance di due intrattenitori scolpita in un capitello del chiostro della cattedrale di Zurigo del XII secolo (fig. 97): una fanciulla sta eseguendo il ponte accompagnata da un suonatore di ribeca, seduto a terra con le gambe incrociate.³⁴⁸ Attorno, esseri mostruosi, maschere e animali fantastici dall'aspetto diabolico completano la composizione. In un capitello del portale della chiesa di Santiago avviene la stessa cosa, dal momento che un giullare che suona il corno è sedotto dalla sensualità di una sirena, mentre attorno esseri mostruosi e serpenti circondano la scena (fig. 104).

Accade spesso che la critica agli spettacoli e alla musica assuma aspetti ancora più pesanti se i protagonisti delle sculture sono gli animali, ancora peggio se sono scimmie. Abbiamo già accennato alla pessima fama di cui godeva l'animale all'interno della cultura cristiana, tanto che, oltre a essere considerato una emanazione diabolica di Satana, esso era pure portatore delle peggiori virtù: «[...] la

³⁴⁸ Ivi, pag. 129.

scimmia, nel cristianesimo, rappresenta l'inganno, la vanità e la lussuria; simboleggia anche il Diavolo con le sue caratteristiche più comuni, l'astuzia, l'ipocrisia e la malizia». ³⁴⁹ Una scimmia che suona l'arpa è scolpita in una mensola del coro della chiesa di Notre Dame a Surgères (fig. 101). La scultura è portatrice di due significati fondamentali: da una parte la diabolicità dell'esecuzione, dal momento che la scimmia si è impossessata di uno strumento che solitamente rappresenta l'armonia del suono e dei cieli, dall'altra una vera e propria parodia nei confronti degli intrattenitori umani e delle loro abitudini. ³⁵⁰ Le stesse considerazioni valgono per le scimmie scolpite sul capitello della chiesa di La Chaize le Vicomte (fig. 100).

Nella già citata chiesa di Sainte Radegonde, sempre nella serie di mensole del muro sud della navata, due mensole adiacenti si completano l'un l'altra in una scena di addomesticamento. In una delle due, un giullare accovacciato verso sinistra osserva la scimmia dell'altra mensola, rivolta verso di lui, che si porta una pallina alla bocca, probabilmente lanciata dallo stesso performer (fig. 106). Nella chiesa di San Nicola a Barfreston, databile alla fine del XII secolo, è un cane, invece, che suona l'arpa nel medaglione del portale sud, mentre sotto una ballerina è circondata da essere mostruosi (fig. 102). ³⁵¹

I temi svolti nelle sculture romaniche delle grandi cattedrali rispecchiano gli stessi temi che abbiamo visto svilupparsi nelle drôleries gotiche dei manoscritti, con l'aggiunta, però, di una chiara condanna verso tutte le forme di spettacolo, esplicitata dal contesto in cui appaiono. L'oscillazione di pensiero e di metodo, con cui è stato trattato il problema dei spettacoli giullareschi da parte della cultura cristiana, si

³⁴⁹ Maspero F., *Bestiario Medievale*, op cit., pag. 381.

³⁵⁰ Si veda l'interpretazione della scena e l'interpretazione della scimmia sulla scultura romanica in Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pag. 131.

³⁵¹ Ivi, pp. 133-134.

trasforma nella scultura romanica delle chiese in una aperta condanna. L'ambiguità dell'atteggiamento ecclesiastico venne finalmente chiarito e portò i giullari alla dannazione.

D'altra parte, non erano solo le performance pubbliche a destare pareri negativi, ma anche quelle private, nelle case dei signori e nelle corti. Il fenomeno del buffone di corte, che ebbe un larghissimo successo proprio in contesti privati, non poteva passare inosservato per l'inversione naturale dell'atteggiamento che proponeva, tanto che anch'esso finì nei programmi scultorei, duramente attaccato dai portavoce del cristianesimo. In realtà, non ci sono rimasti molti esempi della sua iconografia scultorea, ma un frammento di capitello proveniente dalla chiesa di Angoulême del XII secolo (fig. 99), e ora conservato nel museo della stessa città, ci dà l'idea molto chiaramente di come venivano rappresentati questi buffoni, che non si differenzia molto da quello dei manoscritti. Il buffone, infatti, è scolpito con il suo classico cappuccio dalle orecchie d'asino e con una divisa riccamente rifinita, con tanti bottoni cuciti lungo le maniche. Con le mani regge una cornamusa, mentre l'espressione sorridente del suo volto fa di lui un essere diabolico.

Con l'avvento dello stile gotico, questa eccessività e costanza nel rappresentare gli spettacoli circensi pare diminuire, ma sicuramente non scompare. Abbiamo visto, infatti, come la chiesa di Sainte Radegonde dell'inizio del XIII secolo proponga ancora gli stessi motivi della scultura romanica, con la contorsione del corpo e con la costante presenza del giullare.³⁵² Ci si può domandare, a questo punto, se una presa di posizione di tale portata da parte della cultura cristiana avesse davvero prodotto i suoi effetti e ottenuto i risultati sperati, ovvero la scomparsa di tutte queste forme di

³⁵² La chiesa di Sainte Radegonde risulta fondamentale per la varietà di temi che presenta nella scultura di margine, dalle performance dei giullari, alle oscenità, alla mostruosità delle forme. A questo proposito si veda: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, op cit., pp. 106-114.

spettacolo e di un pubblico interessato ad accorrervi.

Come ha giustamente riassunto Nurith Kenaan-Kedar, in varie cattedrali gotiche continuano a tornare i medesimi temi, soprattutto contorsioniste donne e folli dall'espressione del volto sofferente.³⁵³ Ciò, se da un lato sottolinea la continuità e l'evoluzione da uno stile all'altro, dall'altro mette bene in evidenza un fenomeno che non è scomparso e che continua a essere presente. Non è un caso, infatti, che ancora nel XVI secolo compaia nella cattedrale di Notre Dame di l'Epine un gargoyle nel muro esterno che regge una marotte (fig. 107). Le lunghe predicazioni dei frati mendicanti, i regolamenti emanati dalle autorità ecclesiastiche e i grandi programmi scultorei, tutti uniti contro una lotta pressochè impossibile e con l'intenzione di un insegnamento morale cristiano, in campo di spettacoli circensi si sono rivelati il più delle volte inefficenti alla risoluzione del problema. Il fatto che il Carnevale stesso e le performance circensi siano giunti sino ai nostri giorni testimonia una realtà incompressibile, così come lo è stata con il gioco d'azzardo, delle carte o degli scacchi.

³⁵³ Ivi, pp. 152-153.

Conclusioni

Nei cinque capitoli di questa tesi si è cercato di verificare l'origine vera e propria del circo odierno, quel circo così popolare a cui prendono posto numerosissimi spettacoli, con animali ammaestrati, clowns, equilibristi, acrobati e altri professionisti. Dimostrando che dell'epoca romana non sono giunte sino a noi fonti sufficienti a confermare che queste esibizioni facevano parte di una realtà popolare, e prendendo atto che i luoghi ufficiali adibiti allo spettacolo non prendevano in considerazione questo genere di performance, ma solo manifestazioni sportive o rappresentazioni teatrali, l'origine del circo moderno deve essere cercata solo in epoca medievale. Come abbiamo visto nel secondo capitolo, il Medioevo vide il successo straordinario di un personaggio nuovo, il giullare, non caratterizzato da connotazioni precise, se non quella di essere un puro mezzo di intrattenimento, qualsiasi fosse il luogo nel quale si esibisse. Il giullare poteva fare qualsiasi cosa e imparare qualsiasi arte pur di far divertire il suo pubblico, ma il suo risultato sulla scena prevedeva un duro lavoro, un lungo allenamento, spesso ai confini con il rischio e pericolo, suscitando meraviglia, suspense e, soprattutto, il sorriso.

La sua fortuna dipendeva dal pubblico per cui si esibiva: se eseguiva le sue performance sulla strada era costretto a vagabondare e raccogliere monetine, se lavorava per la corte era ben retribuito dai signori, sia in denaro sia in vestiti e gioielli. Non fu, quindi, la bravura e il professionismo a rendere celebre e ben appagata la figura del giullare, ma solo la sua location. Fu questa la condanna di alcuni performer che, sfortunatamente, non riuscirono mai a togliersi dalla strada e furono obbligati a trascorrere il resto dei loro giorni con una sacca sulle spalle a girovagare per il mondo. Diversa fu, invece, la sorte del buffone di corte. Egli visse sempre nel lusso

della corte, dotato di una divisa inconfondibile, senza possedere nessuna dote, nessuna abilità fisica, nessuna arte. Egli, che amava fingersi pazzo e che solo questo sapeva fare, divenne un idolo internazionale, voluto sfrenatamente dai signori, richiesto come un tesoro, selezionato. La brama di possedere un buffone piano piano dopo il Medioevo si spense, ma le performance giullaresche rimasero e proseguirono fino ai nostri giorni, come vediamo oggi al circo, con l'unica differenza che i protagonisti di tali spettacoli non vengono più chiamati giullari. Il termine giullare fu utilizzato nel Medioevo in modo dispreggiativo per designare la classe degli intrattenitori da emarginare dalla società. Due, più in particolare, furono i più grandi nemici di questi performer: i trovatori e gli ordini mendicanti. I trovatori non potevano sostenere i giullari che si impadronivano dei loro stessi versi e che non possedevano nessuna conoscenza teorica. Naturalmente, questi trovatori se la presero soltanto contro coloro che cantavano gesta eroiche o suonavano strumenti, ma la loro critica non si mosse mai verso coloro che esibivano le loro attitudini fisiche, o meglio contro i performer circensi.

Gli ordini mendicanti, invece, svolsero la loro lotta proprio contro quegli acrobati ed equilibristi che tanto amavano storpiare il loro corpo, con movimenti non coerenti alla vera natura dell'uomo. Per rinsaldare la loro posizione, i frati predicatori fecero scolpire nelle grandi facciate scultoree delle chiese romaniche e nelle posizioni più marginali, come mensole e capitelli, tutti i peccati a cui il cristiano non doveva andare incontro, e tra questi vi era il mestiere del giullare. I fedeli dovevano mantenere gesti e movimenti composti per piacere a Dio, ma i performer circensi, con la loro abilità di deformare il corpo, dovevano essere condannati all'Inferno.

Il problema principale non fu solo quello di tentare di togliere di mezzo i giullari e allontanarli dagli occhi dei loro spettatori, ma quello di comprimere una realtà

quotidiana cittadina ormai troppo divagante, fatta di occasioni ludiche che continuavano ad ospitare le loro esibizioni e a cui poteva partecipare anche la gente comune. Le feste dei folli, infatti, videro gli abitanti del villaggio i loro maggiori protagonisti, insieme a performer circensi e chierici. Il mascheramento, tipico di tali feste, faceva in modo che tutte le persone, provenienti da tutte le classi sociali, venissero in quei momenti poste sullo stesso livello, senza discriminazione tra ceti. Ognuno, attraverso la maschera, poteva assumere le sembianze di qualcun altro, creando un mondo rovesciato e parodico. Se la Chiesa fu, inizialmente, la grande promotrice di questi eventi, all'alba del Medioevo iniziò a condannarli per la loro immoralità. In alcune città le feste dei folli furono abolite, ma i divieti furono per la maggior parte delle volte inefficaci. Altre volte le posizioni assunte dalle autorità ecclesiastiche, anche civili, furono ambigue, tanto che gli spettacoli circensi e il Carnevale ebbero la forza di sopravvivere fino ai nostri giorni.

La festa popolare, così come le occasioni mondane, risulta essere il filo conduttore della storia del circo, perchè fu proprio grazie ad essa che i performer circensi riuscirono a trovare lo spazio e il tempo per la loro esibizione. La festa popolare sopravvisse sempre, sia in epoca romana che in quella medievale, e sopravvive ancora oggi. L'ambiguità con cui è stato trattato il tema in età medievale è stata fondamentale per la continuazione del lavoro di questi performer, che suscitavano tanto disprezzo quanto successo. Il pensiero di Tommaso d'Aquino si rivelò, a questo punto, un momento centrale per il riconoscimento di un valore agli intrattenitori circensi. Essi, grazie al frate predicatore, si videro assegnare un ruolo nella scala sociale e riconoscere il loro mestiere.

L'emarginazione del giullare e la sua abbondante presenza in epoca medievale è confermata non solo dai rilievi scultorei delle cattedrali romaniche e gotiche, ma

anche, come abbiamo abbondantemente preso in considerazione, dall'iconografia di margine dei manoscritti. Le drôleries gotiche si sono rivelate fondamentali in questo studio, perchè hanno portato alla luce numerosi spettacoli messi in scena dagli intrattenitori. In particolar modo, l'analisi del foglio del manoscritto ha evidenziato come nelle scene centrali prendano posto rappresentazioni di spettacoli che si svolgevano a corte, mentre nelle scene di margine spettacoli che si svolgevano sulle strade o sulle piazze cittadine. Pare quasi che ai performer di corte fosse riconosciuto un ruolo nella società, mentre a quelli di strada, sconfinati nell'iconografia di margine, non fosse mai riconosciuto nulla, e ciò confermerebbe la loro vita da emarginati che erano obbligati a condurre. Gli spettacoli che emergono dalle drôleries risultano fondamentali perchè è solo grazie a queste che riusciamo a percepire l'enorme versatilità di cui erano portatori i giullari e gli aspetti tecnici dello spettacolo stesso. Riusciamo a comprendere la fatica degli acrobati, l'attenzione degli equilibristi, la sequenza dei movimenti dei contorsionisti, il ritmo della melodia di accompagnamento, la sensualità della danza, l'abbigliamento più appropriato per ogni genere di esibizione, gli oggetti utilizzati.

I costumi dei performer rivelati dalle drôleries costituiscono l'elemento caratterizzante degli intrattenitori circensi. Se il termine giullare comprendeva tutti i personaggi che mettevano in scena uno spettacolo, una categorizzazione sui tipi di questo riusciamo a trovarla proprio grazie all'abbigliamento. Mimi e attori indossavano il cappello a punta molle e lunga e una veste dai colori sgargianti, i buffoni di corte una divisa prestigiosa con il copricapo a orecchie d'asino, i performer circensi erano vestiti normalmente, come la gente comune, senza nulla addosso di particolarmente identificativo. Acrobati, giocolieri, equilibristi, trampolisti, domesticatori di animali, musicisti compaiono nell'iconografia abbigliati con vesti di uso

quotidiano, con tuniche e mantelline. Come abbiamo visto, vi sono delle eccezioni. La veste bicolore o a scacchiera in questi artisti compare raramente e nella maggior parte dei casi nei manoscritti di area anglosassone.

Per tali ragioni, i performer circensi andrebbero distinti da tutti gli altri intrattenitori, ma purtroppo il Medioevo ha fatto di loro dei giullari come gli altri. Essi non improvvisavano, ma non possedevano neppure una conoscenza teorica. Essi imparavano a conoscere il proprio corpo e le proprie abilità, si impossessavano della tecnica, studiavano le proprietà degli strumenti utilizzati, imparavano a conoscere gli animali e le loro potenzialità. Essi erano veri e propri professionisti; il Medioevo non riconobbe la loro specificità, ma concesse loro lo spazio e la libertà di esecuzione, che permise loro di farsi conoscere e di essere apprezzati dalle generazioni successive. Di fronte a tale scenario, imbotito di giochi, svaghi, feste e spettacoli, si può constatare che l'epoca medievale non fu solo un periodo di transizione, offuscato da cambiamenti sociali e invasioni barbariche. Esso fu il momento per eccellenza della stabilità di una cultura popolare, una cultura che amò nella sua interezza qualsiasi forma artistica.

Ci volle molto tempo prima che il circo tornasse a diventare un'istituzione ufficiale, come lo era stato in epoca romana. Come ho ricordato nell'introduzione, solo nel 1770 a Londra, grazie a Philip Astley, venne creato il primo circo moderno rettangolare, ma con una pista circolare al suo interno. Sulla pista venivano svolte esibizioni equestri, mentre all'interno presero posto gli spettacoli acrobatici, gli equilibristi, gli animali esotici ammaestrati. Il primo circo moderno riprese i caratteri dello spettacolo tipici dell'età romana, con le corse dei cavalli, e quelli tipici dell'epoca medievale, con tutti i suoi performer. I circhi che seguirono assunsero tutti la forma circolare, non più circoscritta da un rettangolo. L'impresa di Astley meritò una

targhetta in suo onore, appesa nel 1955 nella Westminster Bridge Road.³⁵⁴ Egli, con la sua costruzione, riuscì a recuperare il passato di due epoche e a dare agli intrattenitori un nuovo spazio di esecuzione, facendo nascere il circo moderno, che oggi si divide in due grandi settori: il circo contemporaneo, definito nelle sue grandi linee dal Cirque du Soleil (dal 1984), e quello tradizionale, che trova la sua più alta espressione nel Circo di Montecarlo (dal 1974).

³⁵⁴ Verdone M., *I giullari tra circo antico e moderno*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo 17-19 giugno 1977, op cit., pag. 293.

Bibliografia generale

Agostino, *La città di Dio*, trad. it. di Alici L., Milano, 1992.

Allegri L., *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, 1978.

Allegri L., *Teatro, spazio, società*, Fossalta di Piave, 1982.

Allegri L., *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, 2005.

Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, 2005.

Allegri L., R. Alonge, F. Carpanelli (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, Urbino, 2009.

Apollonio M., *Storia del teatro italiano, Vol. I*, Firenze, 1958.

Apollonio M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, 1982.

Barral I Altet X., *Contro l'Arte Romanica? Saggio su un passato reinventato*, trad. it. di Lucherini V., Milano, 2008.

Beare W., *I Romani a teatro*, trad. it. di De Nonno M., Roma-Bari, 1986.

Bieber M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961.

Binski P., Zutshi P., *Western Illuminated Manuscript: a Catalogue of the Collection in Cambridge University Library*, Cambridge, 2011.

Borst A., *Forme di vita nel Medioevo*, trad. it. di Albarella P., Napoli, 1988.

Bouissac P., *Circo e cultura*, trad. it. di Semprini A., Palermo, 1986.

Cavaciocchi S. (a cura di), *Il tempo libero*, Prato, 1995,

Ceccarelli G., *Il gioco e il peccato. Economia e rischio nel tardo Medioevo*, Bologna, 2003.

Chambers E. K., *The Medieval Stage*, Londra, 1903.

Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 34, 1971, pp. 83-95.

Decimo Giunio Giovenale, *Le Satire*, trad. it. di Ceronetti G., Torino, 1971.

Delort R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra ad oggi*, trad. it. di Villari F., Roma-Bari, 1987.

Delort R., *La vita quotidiana nel Medioevo*, trad. di Garin M., Roma-Bari, 2005.

Drumbl J. (a cura di), *Il teatro medievale*, trad. it. di Falletti C., Bologna, 1989.

Dupont F., *La vita quotidiana nella Roma repubblicana*, trad. it. di Cincotta R., Bari, 1990.

Faral E., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Parigi, 1919.

Ferrigni P.C., *La storia dei burattini*, Firenze, 1902.

Fittà M., *Giochi e giocattoli nell'antichità*, Milano, 1997.

Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988.

Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996.

Frioli D., *L'uomo di fronte al mondo animale. Spoleto, 7-13 aprile 1983* in *Quaderni Medievali*, 16 dicembre 1983.

Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006.

Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale, II, Antropologia e zoologia, Libri 7-11*, trad. it. di Borghini A., Giannarelli E., Marcone A., Ranucci G., Torino, 1983.

Galloni P., *Cacciare l'orso nelle foreste medievali*, letto alla Conferenza *L'orso. Storia, natura e simbolica di un animale totemico*, Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi, 29-10-2011. In attesa di pubblicazione, se ne può vedere una versione online al sito http://www.continuitas.org/texts/galloni_cacciaorso.pdf.

Golinelli P., *Il medioevo degli increduli. Miscredenti, beffatori, anticlericali*, Milano, 2009.

Grohmann A., *La città medievale*, Bari, 2004.

Hanawalt B.A., Reyerson K.L., *City and Spectacle in Medieval Europe*, Minneapolis, 1994.

Huizinga J., *Homo ludens*, trad. it. di van Schendel C., Torino, 1973.

Huizinga J., *L'autunno del Medioevo*, trad. it. di Garin E., Firenze, 1971.

Humphrey J. H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986.

Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977. Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Città di Castello, 1978.

Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

- La Penna A., *La cultura letteraria latina nel secolo degli Antonini* in *Storia di Roma. La cultura e l'impero*, Volume II, a cura di Gabba E., Shrivone A., Torino, 1992.
- Lawrence C. H., *I mendicanti. I nuovi ordini religiosi nella società medievale*, trad. it. di Faberi L., San Paolo, 1998.
- Le Goff J., *Tempo della chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, trad. it. di Romano M., Torino, 1977.
- Le Goff J., *La civiltà dell'occidente medievale*, trad. it. di Menitoni A., Torino, 1983.
- Le Goff J. (a cura di), *L'uomo medievale*, trad. it. di Garin M., Roma-Bari, 1987.
- Le Goff J., *L'immaginario medievale*, trad. it. di Vivanti A.S., Roma-Bari, 1988.
- Le Goff J., *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, tra. it. di De Vincentiis A., Bari, 2001.
- Le Goff J., *Alla ricerca del Medioevo*, trad. it. di De Vincentiis A., Bari, 2003.
- Le Goff J., Schmitt J.C. (a cura di), *Dizionario dell'Occidente Medievale*, trad. it. di Sergi G., Torino, 2004.
- Libertini G., *Il teatro antico e la sua evoluzione*, Catania, 1933.
- Marziale, *Gli spettacoli*, trad. it. di della Corte F., Roma, 1969.
- Maspero F., Granata A., *Bestiario Medievale*, Casale Monferrato, 1999.
- Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre (Oxford, Bodleian Library, Bodley 264)*, in *Risus Mediaevalis: Laughter in Medieval Literature and Art*, a cura di Braet H., Latré G., Verbeke W., Leuven, 2003.

- Minois G., *Storia del riso e della derisione*, trad. it. di Carbone M., Bari, 2004.
- Mohr Minniear J., *Marionette Opera: its History and Literature*, Michigan, 1985.
- Musset L., *The Bayeux Tapestry*, trad. ing. di Rex R., Woodbridge, 2005.
- Nicoll A., *Masks, Mimes, and Miracles*, Londra, 1931.
- Ortalli G., *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, Treviso-Roma, 1993.
- Ortalli G., *Lupi, genti, culture. Uomo e ambiente nel Medioevo*, Torino 1997.
- Pacaut M., *Monaci e religiosi nel Medioevo*, trad it. di Catalano J., Bologna, 1989.
- Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma, 1993.
- Pastoureau M., *Medioevo simbolico*, trad. it. di Riccardi R., Roma-Bari, 2007.
- Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001.
- Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.
- Propp V.J., *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Torino, 1988.
- Rigon A., *Le istituzioni ecclesiastiche dell'Occidente Medievale*, Bologna, 2009.
- Rizzi A., *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*, Treviso-Roma, 1995.
- Romanini A.M. (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Galatina, 1980.
- Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.
- Shadrake S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005.

Svetonio, *Vite dei Cesari*, trad. it. di Dessì F., Milano, 1982.

Tertulliano, *Apologetico*, trad. it. di Buonaiuti E., Bari, 1972.

Tertulliano, *Gli spettacoli*, trad. it. di Castorina E., Firenze, 1961.

Toner J., *Popular Culture in Ancient Rome*, Cambridge, 2009.

Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

Vauchez A. (a cura di), *Roma Medievale*, trad. it. di Bonasera E., Marinetti S., Roma-Bari, 2010.

Vespignani G., *Il circo di Costantinopoli nuova Roma*, Spoleto, 2001.

Wickham G., *The Medieval Theatre*, Cambridge, 1987.

Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano, 2010.

Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Zambon F. (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano, 1975.

Zeydel E. H. (translated with an introduction and commentary by), *Vagabond Verse. Secular latin poems of the Middle Ages*, Detroit, 1966.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.
270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Spettacoli di tipo circense nel Medioevo Occidentale

Approccio Iconografico

Volume II

Relatore

Ch. Prof. Xavier Barral I Altet

Laureando

Ilaria Pagan

Matricola 813736

Anno Accademico

2011 / 2012

Appendice iconografica

Volume II

Appendice iconografica

Premessa	pag. 182
1. Prima del Medioevo	
1.1 L'architettura circense	pag. 187
1.2 Le corse dei carri	pag. 201
1.3 Spettacoli con animali	pag. 207
2. Giochi e spettacoli di strada nel Medioevo	
2.1 Spettacoli acrobatici, equilibristi, giocolieri	pag. 218
2.2 I costumi dei giullari e gli spettacoli in maschera	pag. 246
2.3 Le marionette	pag. 260
2.4 Gli spettacoli con gli animali: tra realtà e parodia	pag. 266
2.5 Scene di addestramento degli animali	pag. 315

3. Spettacoli di corte nel Medioevo

3.1 Menestrelli e trovatori pag. 328

3.2 La danza dei giullari pag. 352

3.3 I buffoni di corte pag. 358

4. Spettacoli nell'iconografia monumentale

(XII e XIII secolo) pag. 360

5. I luoghi dello spettacolo pag. 405

Premessa

Il catalogo che segue costituisce una selezione iconografica, tratta da un repertorio molto più ampio, di temi significativi e utili a questo studio. Questo è suddiviso in cinque capitoli, ma non è predisposto secondo l'ordine che si è adottato nel testo. Il primo capitolo concerne l'epoca romana e le immagini risultano suddivise in tre sottocapitoli, riguardanti l'iconografia dell'architettura del circo a quell'epoca, quella relativa allo svolgimento delle corse dei carri e quella sugli spettacoli con gli animali in circhi e arene. Le scene qui proposte costituiscono solo una selezione di un repertorio molto più ampio. Tale selezione è stata creata attraverso una scelta degli elementi iconografici che meglio caratterizzarono l'attività circense di quel periodo e di quelli che risultano più utili alla comprensione del passaggio dall'età romana a quella medievale. In ogni sottocapitolo viene seguito l'ordine cronologico delle immagini.

Il secondo capitolo, relativo agli spettacoli di strada che l'iconografia dei manoscritti di epoca romanica e gotica ci ha lasciato e testimoniato, è suddiviso in sette sottocapitoli, non tutti impostati secondo un ordine cronologico. Dal momento che il sottocapitolo riguardante gli equilibristi, gli spettacoli acrobatici e i giocolieri presenta un repertorio molto ricco, si è stabilito di suddividerlo a sua volta per tipologia di spettacolo, ognuna delle quali sistemata in ordine cronologico. Alle performace di equilibrio, quindi, seguiranno le esibizioni acrobatiche e, per finire, quelle dei giocolieri e trampolisti. In questo capitolo viene presa in considerazione l'iconografia di margine dei fogli dei manoscritti e si cerca di analizzare, oltre al tipo di spettacolo, il contesto iconografico, ovvero se esiste una corrispondenza tra la scena

di margine e quella centrale, che dovrebbe rappresentare un evento descritto nel testo. Un'altra suddivisione si presenta all'interno del sottocapitolo relativo agli spettacoli con gli animali. Alle immagini ritenute realistiche, ovvero che potrebbero rappresentare una forma realmente esistita di spettacolo e che vede protagonista anche la presenza umana, seguiranno quelle in cui gli animali sono i soli protagonisti della drôlerie. Quest'ultima categoria di scene, che vede gli animali occupati in performance e attività umane (più in particolare da fig. 51 a fig. 63), costituisce una chiara parodia verso gli usi e costumi dell'uomo, che viene in questo modo ridicolizzato. Ad ogni modo, entrambe le categorie di esibizione, reali e parodiche, risultano raggruppate per specie di animale e le rappresentazioni relative a ciascuna specie sono sistemate in ordine temporale. Sebbene le drôleries gotiche siano l'oggetto principale di questo studio, l'iconografia di margine è risultata in tutti i suoi campi essenziale per la riflessione e per un approccio all'argomento. Per questo motivo, si è deciso di inserire alcune scene di margine e non dell'*Arazzo di Bayeux*, che potrebbero aiutare alla comprensione del rapporto esistente tra uomo e animale in epoca medievale e che testimonierebbero la realtà ludica di cui gli animali facevano parte.

Il terzo capitolo, relativo all'iconografia dei spettacoli di corte nei manoscritti di epoca romanica e gotica, risulta ordinato più semplicemente secondo solo un ordine temporale. Le scene prese in considerazione, per la sostanziale uguaglianza dei temi che si ripetono di volta in volta, costituiscono una selezione mirata alla comprensione degli elementi iconografici che meglio distinguono uno spettacolo di corte da uno spettacolo di strada, ammettendo, in qualche caso, anche dubbi su quale possa essere effettivamente l'ambientazione reale. Le immagini non fanno tutte parte di un'iconografia di margine e, in molti casi, sono particolari di una miniatura centrale di

un foglio di manoscritto, ma ciò è specificato nella spiegazione relativa al contesto dell'immagine.

Il quarto capitolo consiste in una selezione iconografica di motivi scultorei di margine provenienti dalle cattedrali del XII e XIII secolo, che mostrano molto chiaramente i giullari e le loro esibizioni acrobatiche, spesso accompagnate dalla melodia prodotta da un musicista. Anche per questo capitolo, si vuole dare un assaggio generale di un tema che in quell'epoca ricorreva spesso nelle sculture delle chiese, cercando di valutarne il significato. In particolare, vengono presi in considerazione mensole e capitelli. Di fronte all'impossibilità attuale di un'analisi più completa *in loco*, si cercherà di valutare se esiste una corrispondenza simbolica tra la mensola analizzata e quelle subito adiacenti. Ciò viene specificato nella spiegazione relativa al contesto dell'immagine.

Il quinto capitolo concerne i luoghi dello spettacolo circense. Le scene proposte sono state selezionate perchè mostrano molto chiaramente l'ambientazione delle performance dei giullari, sulle quali non è possibile nutrire alcun dubbio. In questo catalogo, però, non sono state prese in considerazione solo le miniature dei manoscritti, ma sono stati inseriti anche alcuni affreschi, dal momento che solo questi riuscivano a dimostrare con maggiore efficienza e in modo poco discutibile l'esistenza dell'attività ludica e dello spettacolo circense sulla strada o in luoghi all'aperto.

Ogni immagine presenta una scheda, nella quale vengono specificati la tecnica, la datazione, il luogo di conservazione, il contesto iconografico e la descrizione. Per ogni immagine vengono indicate la provenienza, ovvero la referenza da cui è stata estrapolata e un bibliografia generale di testi su cui è possibile trovare informazioni

relative sia alla lettura iconografica dell'immagine, sia al contenuto del manoscritto e agli studi effettuati su questo. La bibliografia risulta predisposta secondo un ordine alfabetico.

1. Prima del Medioevo

1.1 L'architettura circense

Figura 1: *La spina di due bacini*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: al centro della composizione trova posto la barriera, costituita da due bacini profondi staccati, racchiusi in un rialzamento in legno. Sopra di essi vediamo l'obelisco, delle strutture per appoggiare le uova e due che sostengono i delfini. Questi vanno tutti nella stessa direzione e sputano acqua dalla bocca, di conseguenza sono puramente ornamentali. Le due *metae* sono staccate dai bacini e sono sormontate dai tre coni terminanti con le uova. Tra i due bacini compaiono due figure, un trombettista e un uomo che porta la palma della vittoria. Attorno si sta svolgendo la corsa dei carri, con esiti disastrosi per la quadriga a sinistra, sotto la *spina*, coinvolta in un incidente. A sinistra sono poste le otto stalle da cui partono i cavalli, quattro da una parte e quattro dall'altra. Lo spazio vuoto centrale è, probabilmente, l'ingresso del circo, sovrastato da una struttura che ospita tre personaggi, le più alte cariche politiche. Non abbiamo notizia di un circo a Lione nel II secolo, quindi l'iconografia si rifà sicuramente a quella del Circo Massimo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico ricopriva il pavimento di una stanza in una villa Romana a Lione.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Lione, Musee de la Civilisation Gallo-Romaine.

DATAZIONE: II secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006, pag. 75.

BIBLIOGRAFIA: per l'allestimento architettonico del circo e per l'interpretazione iconografica dei dettagli del mosaico si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Figura 2: *L'architettura circense a Silin*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: la barriera consiste in un unico bacino d'acqua, sormontata da due edifici con le uova, Cibele sul leone, un edificio che sostiene sei delfini, tre che vanno verso sinistra, e tre che vanno verso destra. Essi venivano posti sulla *spina* in onore al dio Nettuno e con il loro nuoto ad anelli circolari ricordavano l'andamento circolare della corsa. Le due *metae* alle estremità sono staccate dalla barriera e sono sormontate dai soliti tre coni. Attorno si svolge la gara dei carri. Vi sono alcuni personaggi, come un trombettista e colui che porta la palma della vittoria. A sinistra si vedono le otto *carceres* da dove partono i cavalli. Nonostante non ci troviamo di fronte al Circo Massimo, l'allestimento architettonico risulta molto simile.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico ricopre il pavimento dell'atrio di una villa romana a Silin.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Lepcis Magna, Silin.

DATAZIONE: Il secolo d.C, probabilmente inizio III.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 212.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'allestimento architettonico del circo e per l'interpretazione iconografica dei dettagli presenti sul mosaico si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for*

Chariotracing, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Figura 3: *Sarcofago vaticano*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: otto squadre di quadrighe in gara si notano in primo piano nel bel mezzo della vivacità della corsa. In secondo piano, in posizione centrale, si innalza l'obelisco di Augusto, mentre a fianco, a sinistra, vediamo il basamento sostenuto da colonne con i delfini, a cui si accede tramite una scala, la colonna sormontata dalla statua della Vittoria, due altari, un basamento che sostiene le uova, a destra dell'obelisco, e una *tholos*. Solitamente i sarcofagi romani riportano scene di bambini che giocano alla corsa dei carri. Se così fosse anche per questo caso, l'artista avrebbe comunque creato uno sfondo ricco di dettagli realistici. L'allestimento architettonico, infatti, ci suggerisce che ci troviamo di fronte al Circo Massimo e, più in particolare, gli edifici sullo sfondo sono quelli installati sopra la *spina*.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: frammento di sarcofago proveniente da Roma o limitrofi.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Vaticano, Sala Rotonda (546a).

DATAZIONE: prima metà del III secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 203.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del circo sui sarcofagi si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford 2006; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986.

Per quel che riguarda i giochi dei bambini in epoca romana e la loro iconografia si veda: Fittà M., *Giochi e giocattoli nell'antichità*, Milano, 1997.

Per l'interpretazione iconografica del sarcofago in questione si veda: Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Figura 4: *Giovani che giocano alla corsa dei carri*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: in epoca romana, il gioco prediletto dai bambini era quello di imitare gli adulti nelle corse dei carri del circo. L'immagine potrebbe riferirsi a questo aspetto, oppure è semplicemente una fantasia. I quattro carri, due sopra la barriera e due sotto, sono trainati da una coppia di uccelli. Ogni carro è affiancato da una figura, una che porta al vincitore la palma della vittoria, due trombettisti e un suonatore d'arpa. La barriera è suddivisa in cinque scomparti, al cui centro si innalza un obelisco. Le due *metae* sono staccate da essa e al di sopra presentano i tre coni terminanti con le tre uova, chiaro riferimento ai Dioscuri Castore e Polluce, patroni dei cavalieri, e a Elena. Tutti e tre, secondo la leggenda, sarebbero nati da un uovo. Nonostante il mosaico potrebbe essere frutto di immaginazione, l'obelisco e le *metae* costituiscono un dato realistico caratterizzante del Circo Massimo a Roma. L'obelisco è, infatti, quello di Ramses II, fatto portare e innalzare da Augusto al Circo Massimo e ora in Piazza del Popolo a Roma.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico occupa il pavimento di un'intera stanza chiamata, per i soggetti raffigurati, *Vestibolo del Piccolo Circo*, a Villa Armerina in Sicilia. Purtroppo, non è rimasto nulla dei mosaici parietali, che avrebbero potuto restituirci una lettura iconografica più completa.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Sicilia, Villa Armerina.

DATAZIONE: IV secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 222.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo si veda: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che riguarda i giochi dei fanciulli in epoca romana si veda: Fittà M., *Giochi e giocattoli nell'antichità*, Milano, 1997.

Figura 5: *L'auriga vincente al Circo Massimo*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: il mosaico costituisce un'ottima testimonianza delle gare delle quadrighe che avvenivano al Circo Massimo. Il vincitore della corsa, l'auriga verde, raggiunge con la sua quadriga colui che gli consegnerà la palma della vittoria e il trombettista. Sopra la *spina*: l'obelisco egizio di Ramses II proveniente da Eliopoli, fatto installare da Augusto, due felini, probabilmente leoni, due discoboli, un edificio a pianta circolare caratterizzato da colonne binate (*tholos*).

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico copre l'intero pavimento della Sala del Circo a Villa Armerina, probabilmente l'antica palestra, ma l'immagine ne costituisce solo un particolare. Essa prosegue a sinistra con la prossima figura che vedremo. A destra di questa, invece, troviamo la *meta* sormontata dai tre coni, mentre tutt'attorno le quadrighe continuano la loro corsa. I mosaici parietali sono andati perduti.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Sicilia, Villa Armerina.

DATAZIONE: IV secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra, 1986, pag. 227.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo e una spiegazione del mosaico in questione si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for*

Chariotracing, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per le notizie storiche sulla costruzione del Circo Massimo si veda: Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

Figura 6: *La spina del Circo Massimo*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: il mosaico mostra il momento più animato della corsa dei carri al Circo Massimo, al massimo della velocità, in cui si intravede in primo piano anche una pericolosa caduta di un carro, quello dell'auriga rosso, che è stato pericolosamente sorpassato da quello verde. Si vede solo la metà sinistra della barriera: da destra, dopo l'obelisco di Augusto, Cibele sul leone, una struttura rettangolare con una porta d'accesso, un basamento sopraelevato da quattro colonne dotato di scala per accedervi e in cui vi sono le uova, che servivano per verificare l'andamento della gara, un edificio a pianta circolare (*tholos*), due felini. Alla fine vediamo la *meta*, sormontata dai tre coni terminanti con le uova. Il mosaico mostra, quindi, la ricchezza dell'allestimento architettonico della *spina*, e tutta la maestosità dell'obelisco alto 24 metri.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico copre l'intero pavimento della palestra di Villa Armerina, la Sala del Circo. Esso prosegue a destra con la figura precedente. I mosaici parietali sono andati perduti.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Sicilia, Villa Armerina.

DATAZIONE: IV secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 227.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo e una spiegazione sul mosaico in questione si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per le notizie storiche riguardanti la costruzione del Circo Massimo si veda: Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

Figura 7: L'iconografia africana del Circo Massimo

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: il mosaico mostra una corsa di carri attorno alla *spina*, vista da due dimensioni, dall'alto e frontale. Al di sopra di questa, un uomo totalmente nudo, visto frontalmente, si esibisce in una danza, mentre un leone è visto dall'alto. Sul lato lungo, gli spettatori assistono alla corsa: vediamo solo la loro testa, vista dall'alto. Sul lato breve a destra, tre personaggi, ognuno sotto ad un arco a tutto sesto sostenuto da colonne, probabilmente danzano. In pista, oltre ai carri, notiamo un uomo che porta la palma della vittoria. Lo stile del mosaico risulta molto diverso da quelli già analizzati del Circo Massimo, ma ricorrono gli stessi motivi iconografici. Anche in questo caso l'iconografia locale è stata influenzata da quella tipicamente romana, realizzando un'opera assolutamente originale. Il circo rappresentato è, senza dubbio, il circo romano.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico ricopriva il pavimento di una stanza in una villa romana a Gafsa, in Nord Africa.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Tunisia, Museo del Bardo.

DATAZIONE: VI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009, pag. 268.

BIBLIOGRAFIA: per l'allestimento architettonico nell'iconografia del circo fuori Roma si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986.

Per l'interpretazione iconografica del mosaico si veda: Marcattili F., *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

1.2 Le corse dei carri

Figura 8: *Quadriga al Circo Massimo*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: una quadriga in primo piano sta per partire a destra della *spina*, mentre un'altra con il suo auriga visto di spalle, a destra della *meta*, ha già finito il suo giro. I cavalli, con le zampe anteriori sollevate, sono pronti ad avanzare. L'auriga è legato ad essi con una corda attorcigliata ai fianchi, che tiene ben stretta con la mano sinistra. La *meta*, riccamente decorata, ha dimensioni enormi: essa è sormontata dai tre coni con le uova sulla sommità. L'ippodromo rappresentato è sicuramente il Circo Massimo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il dettaglio scultoreo qui mostrato è un frammento di una placchetta di terracotta. Probabilmente, l'atelier di produzione era in Italia Settentrionale.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Museum.

DATAZIONE: I secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra, 1986, pag. 181.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo nelle placche di terracotta si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*,

Milano, 1988; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che concerne lo svolgimento delle corse delle quadrighe e le fazioni relative si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

Figura 9: *Incidente di una quadriga*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: in primo piano è evidente l'incidente di una quadriga, con alcuni uomini che cercano di calmare i cavalli. Due sono pesantemente caduti a terra, mentre gli altri due tengono le zampe anteriori sollevate, segno di spavento e agitazione. La realtà caotica della scena è ben percepibile: l'auriga caduto a terra tiene bene strette le corde che lo legavano al carro, mentre i due uomini in piedi, dall'espressione del volto terrorizzata, si rendono conto della gravità dell'incidente e corrono in aiuto. In secondo piano notiamo i tre coni della *meta*, riccamente decorati e con le uova sulla sommità. A fianco, trovano posto un basamento sostenuto da due colonne con i delfini in onore a Nettuno e la colonna sormontata dalla statua della Vittoria con un braccio alzato. Anche qui siamo di fronte al Circo Massimo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il frammento scultoreo qui mostrato è una placchetta di terracotta. L'atelier di produzione era in Italia settentrionale.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Vienna, Kunsthistorisches Museum.

DATAZIONE: I secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra, 1986, pag. 181.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo sulle placche di terracotta si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988; Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra,

1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che concerne lo svolgimento delle corse delle quadrighe e le fazioni relative si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

Figura 10: *Preparazione alla gara*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: un auriga in primo piano si sta preparando alla partenza, mentre un uomo sta pulendo gli zoccoli dei suoi cavalli. Dietro l'auriga, enormemente sproporzionati, stanno due personaggi, probabilmente gli organizzatori che fanno parte della sua fazione. In secondo piano, notiamo i tre coni della *meta*, molto più piccoli rispetto a quelli scolpiti visti nelle placche di terracotta, un uomo che porta la palma della vittoria, l'obelisco, una colonna con la statua della Vittoria, un basamento rialzato da colonne sul quale poggiano i delfini. La composizione è molto ricca, ma mancano alcuni dettagli, come le incisioni ai coni e all'obelisco. Ad ogni modo, la ricchezza dell'allestimento architettonico della *spina* ci riporta al Circo Massimo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: frammento di marmo proveniente da un sarcofago di Ostia.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Vaticano, Museo Gregoriano Profano.

DATAZIONE: I-II secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006, pag. 72.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo si veda: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariot racing*, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che riguarda le fazioni e gli organizzatori delle corse si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford 2006; Zanovello P., *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in Tosi G. (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

1.3 Spettacoli con animali

Figura 11: *Gladiatori e leoni*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: tre uomini, dotati di grandi scudi ed elmi, combattono contro due leoni e un orso. L'uomo più a sinistra ha la testa totalmente avvolta dal feroce animale, quindi il suo destino è già segnato. Gli altri due, invece, sembrano difendersi bene: quello al centro contrasta l'orso con il suo scudo; quello a destra è pronto a infilzare la sua spada nella pancia del leone. Un edificio a tre piani, sostenuto ognuno da una serie di colonne, fa da sfondo alla scena. Tra gli spiragli lasciati aperti dalle colonne si intravedono tre spettatori. L'edificio è l'unico indizio utile per farci comprendere che lo spettacolo si sta svolgendo al Circo Massimo, più in particolare sopra la *spina*.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il rilievo scultoreo è presente in un frammento di una placca di terracotta proveniente dall'Italia settentrionale.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Milano, Museo teatrale della Scala.

DATAZIONE: I secolo d.C. o poco dopo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 184.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia degli spettacoli al circo sulle placche di terracotta si veda: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che concerne gli spettacoli con gli animali nei circhi romani si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988; Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Shadrahe S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005.

Figura 12: *Combattimento sopra la barriera*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: l'immagine mostra il combattimento tra due gladiatori e due leoni, mentre un uomo è già caduto a terra morto. L'allestimento architettonico ci mostra un edificio sostenuto da colonne con degli spettatori, una piattaforma sostenuta da due colonne sulla quale poggiano sette uova, una colonna sormontata dalla statua della Vittoria. Sicuramente, la scena si sta svolgendo sopra la barriera, come notiamo dal leone che sta passando al di sotto della piattaforma con le uova. Il gladiatore di destra risulta vittorioso rispetto alla belva feroce, poichè la sua lancia ha già trapassato la sua spina dorsale. Il gladiatore di sinistra, impegnato a osservare la fine del leone sconfitto dal collega, non si accorge che un leone gli sta sbranando il braccio. Molto probabilmente, attorno si stava svolgendo la gara dei carri. L'iconografia è quella tipica del Circo Massimo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: frammento scultoreo di una placca di terracotta proveniente dall'Italia settentrionale.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Roma, Museo delle Terme 62660.

DATAZIONE: I secolo d.C. o poco dopo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 185.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo sulle placche di terracotta si veda: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*,

Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che concerne gli spettacoli con gli animali nei circhi romani si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988; Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Shadrahe S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005.

Figura 13: *Gladiatori al Circo Massimo*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: l'immagine mostra un combattimento di uomini e bestie feroci sopra la *spina*. In particolare, all'estrema sinistra vi è un edificio con uno spettatore che osserva la scena, al centro si innalza la colonna sormontata dalla statua della Vittoria, a sinistra due colonne su un alto plinto sostengono la piattaforma con i delfini, puramente decorativi per onorare il dio Nettuno. L'iconografia è quella tipica della barriera del Circo Massimo. I due gladiatori, dotati di elmi e scudi, paiono difendersi bene dalle due bestie inferocite: quello a destra si protegge dall'assalto del leone con il suo enorme scudo, mentre quello a sinistra sta cacciando via un orso che, spaventato, si tiene ben stretto con le zampe anteriori alla colonna dell'edificio degli spettatori in segno di pietà.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: frammento scultoreo di una placca di terracotta proveniente dall'Italia settentrionale.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.

DATAZIONE: prima metà del I secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*, Londra, 1986, pag. 185.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia del Circo Massimo sulle placche di terracotta si veda: Humphrey J.H., *Roman Circuses. Arenas for Chariotracing*,

Londra, 1986; Marcattili F., *Circo Massimo: architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma, 2009.

Per quel che concerne gli spettacoli con gli animali nei circhi romani si veda: Fittà M., Padoan D., *Homo ludens. Lo sport nell'antichità*, Milano, 1988; Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Shadrahe S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005.

Figura 14: *Il leopardo*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: leopardo dalla bocca aperta e dalle numerosissime macchie sul corpo. Con Marco Fulvio Nobiliore inizia l'usanza di portare a Roma animali esotici nuovi provenienti dalle terre appena conquistate e mostrarli pubblicamente, oppure portarli in arena a lottare tra loro o contro gladiatori. Il leopardo appare stremato con la lingua fuori, probabilmente ha appena finito la sua lotta con un umano.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico faceva parte del pavimento di una domus romana.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Roma, Musei Capitolini.

DATAZIONE: Il secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Shadrahe S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005, pag. 24.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne gli spettacoli con gli animali nei circhi romani si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Shadrahe S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005.

Figura 15: *Dannazione alla bestia*

TECNICA: mosaico.

DESCRIZIONE: una serie di leopardi sono lasciati liberi nell'arena a sbranare chiunque si trovino di fronte. Uno di questi sta sbranando violentemente un uomo, tanto che un altro personaggio alle sue spalle sta cercando di salvarlo, di toglierlo dalle grinfie della bestia inferocita. Questa è la cosiddetta dannazione alla bestia, una pratica diffusissima in epoca romana, nella quale stranieri e prigionieri di guerra venivano portati al circo o nelle arene ad essere uccisi dalle bestie feroci.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: il mosaico ricopriva il pavimento di una stanza della *Domus Sollertiana* di El Djem, in Nord Africa.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Nord Africa, El Djem, Museo Archeologico.

DATAZIONE: Il secolo d.C.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006, pag. 90.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la pratica della dannazione alla bestia si veda: Futrell A., *The Roman Games*, Oxford, 2006; Shadrahe S., *The World of Gladiator*, Gloucestershire, 2005.

2. Giochi e spettacoli di strada nel Medioevo

2.1 Spettacoli acrobatici, equilibristi, giocolieri

Figura 16: *Acrobazia con bastone*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: due uomini tengono un bastone, mentre un atleta compie un'acrobazia rotolando su esso. L'aiutante di sinistra indossa una mantellina fino alle spalle rossa, abbinata con la calzamaglia e un paio di pantaloncini gialli fino al ginocchio, legati ai fianchi con una cintura da cui scende un borsello. Quello di destra, ha anch'esso una mantellina che copre le spalle di color grigio, ma indossa una tunica azzurro fino al ginocchio, stretta ai fianchi da una cintura con borsello. L'atleta, per ragioni di praticità, indossa pantaloni lunghi di colore rosso. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello, da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise e, molto probabilmente, da alcuni suoi collaboratori, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A destra della scena qui mostrata, due personaggi con grandi scudi sono pronti ad affrontarsi in torneo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 108v).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989, pag. 11.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 17: *Gioco di equilibrio*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra due personaggi, probabilmente due donne viste le loro tuniche fino al ginocchio, esibirsi in un gioco di equilibrio. Esse, infatti, tengono una gamba alzata tesa, toccandosi con la pianta del piede. Evidentemente, chi tiene l'equilibrio per più tempo sarà il vincitore. La donna a destra, però, è seduta, quindi ha già perso la sfida. Il gioco è accompagnato dalla melodia di un suonatore di corno, abbigliato con una lunga tunica rossa. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore proveniente dal *Salterio della Regina Maria di Valence*. A destra, fuori dal margine, una donna, dalla tunica rosa e dal velo bianco che le avvolge la testa, tiene in mano un lungo filo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Cambridge, University Library (Ms. Dd., 5.5, f. 221).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 214.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi iconografici sul gioco presenti nel *Salterio della Regina Maria* si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Sul salterio in generale si veda: Warner G., *Queen Mary's Psalter*, Londra, 1912.

Figura 18: *Gioco di equilibrio tra due uomini*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: due uomini a petto nudo e coperti dai fianchi in giù da dei pantaloni bianchi e larghi fino al ginocchio, si stanno esibendo in un gioco di equilibrio. I due, infatti, hanno le braccia tese fino a toccare le spalle o il petto dell'avversario, mentre con i piedi cercano di farsi lo sgambetto. Probabilmente, perderà colui che per primo cadrà a terra. La scena si svolge all'interno di un motivo ornamentale che scende dalla lettera *P* del testo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa la parte sinistra del margine inferiore di una pagina del *Salterio di Gorleston*. A destra, invece, non è presente alcuna decorazione.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Add. 49622, f. 101).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 213.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi iconografici sul gioco presenti nel *Salterio di Gorleston* si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Sul salterio in generale si veda: Cockerell S.C., *The Gorleston Psalter. A Manuscript of the Beginning of the Fourteenth Century in the Library of C.W. Dyson Perrins*, Londra, 1907.

Figura 19: *Acrobazia di quattro uomini*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: l'immagine mostra un'acrobazia di quattro uomini attorno ad una spada. Nonostante essi non abbiano tutte le caratteristiche umane (mancano le gambe), la miniatura è un'ottima proiezione delle acrobazie circensi. I personaggi sono concatenati a due a due da una sorta di tubo flessibile, sino a formare la lettera S. Ognuno tiene in mano un oggetto: quello più in alto sta suonando il corno, quello centrale tiene la lunga spada, mentre quello di fronte una lanterna, l'ultimo un coltello.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in una pagina di un manoscritto miniato dell'abbazia di Citeaux, più precisamente costituisce la lettera iniziale di un paragrafo. Tutti i manoscritti dell'abbazia vengono chiamati «*Moralia in Job*».

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Digione, Biblioteca Municipale (Dijon-BM-ms. 0169, f. 005).

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Notizie di fotografia e arte*, in <http://www.alessandrojazzola.info/illustrazioni/img-galleria/citeaux/citeaux.htm>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia delle miniature nei manoscritti di Citeaux e il loro simbolismo si veda: Davy M.M., *Il simbolismo medievale*, trad. it. di De Turris G. (a cura di), Roma, 1988; Oursel C., *Les miniatures du XII siècle de*

l'abbaye de Citeaux, Parigi, 1927; Zaluska Y., *L'enluminure et le scriptorium de Citeaux au XII siècle*, Citeaux, 1989.

Figura 20: *Acrobazia di due donne*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: due donne, una in piedi appoggiata sulle spalle dell'altra, stanno compiendo uno spettacolo acrobatico. Quella sotto, vista frontalmente, tiene con le mani le gambe di quella sopra. La sua posizione è molto realistica, dal momento che si nota il movimento delle gambe per mantenere l'equilibrio. La donna sopra è girata di spalle e, probabilmente, si muove in una danza: il suo braccio destro è alzato e piegato, mentre la mano destra è tenuta tesa. Il braccio sinistro è piegato, mentre la mano è tesa verso sinistra. Il movimento è evidente dalla veste, riccamente pieghettata e fluttuante.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine destro di una pagina del *Salterio Lutrell*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Ms. Add. 42130, f. 68).

DATAZIONE: inizio XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: <http://www.umilta.net/lutrell68.jpg>.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali e sul contenuto del salterio si veda: Backhouse J., *The Lutrell Psalter*, Londra, 1989; Millar E.G., *The Lutrell Psalter*, Londra, 1932.

Per quel che riguarda le illustrazioni del salterio si veda: Camille M., *Mirror in Parchment. The Lutrell Psalter and the Making of Medieval England*, Londra, 1998; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 21: *Suonatore di cornamusa e contorsionista*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra una donna contorsionista dalla lunga veste rossa che sta per fare il ponte. Essa, infatti, con le mani appoggiate a terra, si innalza flettendo il corpo verso l'indietro e prosegue fino a quando i piedi arrivano a toccare anch'essi terra. Probabilmente, l'atleta in questo momento ha appena passato la posizione verticale e sta giungendo a fine acrobazia. L'esibizione è accompagnata da un suonatore di cornamusa. La scena si svolge al di sopra di un motivo ornamentale, un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO: la scena occupa il margine inferiore di una pagina di un manoscritto fiammingo. Fuori dai margini, a destra, è presente un ibrido, con il corpo di un animale e la testa umana dalla lunga barba.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Douce 5, f. 1).

DATAZIONE: 1320 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 241.

BIBLIOGRAFIA: per l'interpretazione dell'immagine si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per informazioni generali sul manoscritto si veda: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Figura 22: *Musici e acrobata*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un acrobata sta assumendo, con le mani appoggiate a terra, la posizione verticale. Egli ha ancora le gambe piegate e sta cercando di assumere una posizione diritta mantenendo l'equilibrio. A destra l'accompagnamento musicale è dato da un suonatore di tamburo, che nel frattempo suona pure il flauto, e da un ragazzo che batte la sua bacchetta su una specie di campana. L'abbigliamento è quello tipico di tutti i personaggi del romanzo, con la cintura che chiude le vesti sulla vita da cui scende un borsello, come si nota nei due musicisti. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise e, molto probabilmente, da alcuni suoi collaboratori, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A destra della scena, separato da un motivo ornamentale, il margine prosegue con la rappresentazione di un gioco di equilibrio, in cui due personaggi tengono una gamba tesa alzata in modo che la pianta dei loro piedi arrivi a toccarsi (si veda la miniatura simile già analizzata del *Salterio della Regina Maria di Valence*).

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 090r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 14.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 23: *Suonatore di flauto e giocoliere*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: a sinistra vi è un suonatore di flauto, dalla tunica stretta da una cintura, i pantaloni stretti e le scarpe a punta. Le sue mani sono esageratamente grandi e con unghie appuntite. Il flauto presenta numerosi buchetti, che il musicista si preoccupa di tappare. Accanto a lui, un fanciullo giocoliere: le due palline sono decorate da gocce che sembrano formare un fiore. La grandezza delle palline e la loro vicinanza alle mani del fanciullo sono indice di una esibizione lenta. La sua posizione è molto realistica, con gambe aperte e braccia innalzate, il corpo curvato verso sinistra. Entrambi i personaggi presentano un grande neo sul volto, l'adulto sulla guancia destra e il fanciullo sulla guancia sinistra. Probabilmente, è un elemento caratterizzante della compagnia a cui facevano parte, anche se compare in quasi tutti i performer del manoscritto.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine sinistro di una pagina del *Troisième de Saint Martial*, prodotto a Limoges.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Ms. Lat. 1118, f. 112v).

DATAZIONE: XI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Allegri L., R. Alonge, F. Carpanelli (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, Urbino, 2009, pag. 47.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura iconografica dei giochi e dei divertimenti presenti nel *Troaire de Saint Martial* si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 24: *Giocoliere*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra un giocoliere durante un'esibizione con le sue palline. Esso indossa un mantello verde e una tunica rossa fino al ginocchio. L'iconografia, in questo caso, risulta molto semplice rispetto a quella degli altri giocolieri. Anche le palline sono molto più piccole rispetto a quelle che si vedono di solito e sono lanciate in aria molto alte, indice di un'esibizione veloce e esperta. Il performer professionista ha le gambe aperte, una davanti l'altra. Probabilmente sta camminando. A terra sono disegnati numerosi puntini. Forse l'artista voleva rendere l'idea dei sassolini di una strada.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa una posizione centrale in una pagina del codice *Harley 4951*, manoscritto francese.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (f. 298v).

DATAZIONE: fine XI secolo, inizio XII .

PROVENIENZA

DELL'IMMAGINE: *Catalogue of illuminated manuscript*, in <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscript/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=28766>.

BIBLIOGRAFIA: per le miniature del codice sui giochi si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per informazioni generali sul codice *Harley 4951* si veda: Hiley D., *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, 1995.

Figura 25: *Giovane che tiene in equilibrio una spada*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: lo strumento più amato dagli equilibristi medievali era la spada. Il giovane ne sta tenendo una in equilibrio sul naso mentre sale le scale, realizzate con motivi ornamentali. Lo sforzo nel mantenere la spada dritta si nota dalle sue spalle contratte e dalle braccia piegate, mentre il suo sguardo è concentrato verso di essa. Anche le dita delle mani sono piegate, sintomo di nervosismo e concentrazione. Il performer indossa una tunica a maniche lunghe che arriva fino alle ginocchia e una calzamaglia.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine destro di una pagina del *Salterio di Gui de Dampierre*, prodotto nelle Fiandre.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Bruxelles, Bibliothèque Royale (ms. 10607, f. 23v).

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 10.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per informazioni generali sul contenuto del *Salterio di Guy de Dampierre* si veda: Castronovo S., *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda: 1285-1343*, Torino, 2002.

Figura 26: *Acrobata con spade e musicisti*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una donna si sta esibendo in una pericolosa performance, dal momento che sta assumendo la posizione verticale appoggiata con le mani sulle punte di due lunghe spade. La posizione non risulta essere troppo realistica, perchè il corpo è inarcato, ma non in linea con le spade, e dal volto non traspare il minimo sforzo. L'esibizione è accompagnata da una suonatrice di tamburo e flauto a sinistra, a destra da un fanciullo che suona due flauti contemporaneamente. La performer indossa una lunga tunica che copre anche i piedi; la suonatrice, invece, indossa un lungo abito dalla gonna pieghettata a testimoniare il movimento; il suonatore di flauti ha una tunica lunga fino alle ginocchia.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore di una pagina dei *Decretali Smithfield*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Ms. Royal 10 E iv, f. 58).

DATAZIONE: fine XIII secolo, inizio XIV.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989, pag. 12.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni sui *Decretali Smithfields* si veda: Varty K., *Reynard the Fox and the Smithfield Decretals*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, Londra, 1963.

Figura 27: *Equilibrista di spade*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: il giovane si sta esibendo in una performance nella quale tiene in equilibrio due spade, una su un dito della mano sinistra e l'altra sulla spalla, che sta ancora cercando di posizionare con l'aiuto della mano destra. La posizione risulta abbastanza realistica: la testa, infatti, è inclinata per far posto alla spada e l'espressione del volto è molto attenta. L'esibizione risulta molto pericolosa perchè le spade sono tenute in equilibrio dalla parte della lama. Peccato che al giovane manchino le gambe: sotto la tunica rossa un motivo ornamentale lo collega alla scrittura del testo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore proveniente da un salterio fiammingo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Douce 5, f. 99).

DATAZIONE: 1320 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 241.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali sul codice *Douce 5* si veda: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Figura 28: *Trampolista che suona il flauto*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: il personaggio cammina su due trampoli, tenuti stretti con una corda sia sul piede che sul polpaccio. Questi sono molto più bassi rispetto a quelli che osserveremo nell'immagine successiva, e sicuramente più stabili, dal momento che toccano terra con una base più larga e dotata di tacchetti. L'uomo, infatti, non pare preoccuparsi dell'equilibrio e, nel frattempo, suona un flauto molto particolare, che all'estremità presenta una testa di coniglio. Quest'ultimo particolare appare molto spesso nei rilievi scultorei romanici delle grandi cattedrali a ribadire la diabolicità dell'esecuzione. Egli non porta il classico costume anglosassone, ma una tunica gialla fino al ginocchio e un cappuccio verde.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura di margine inferiore proviene da un manoscritto anglosassone che riporta la successione dei re in Inghilterra, l'*Old French Brut*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Ms. Royal 14 B V).

DATAZIONE: fine XIII secolo.

PROVENIENZA

DELL'IMMAGINE: <http://www.flickr.com/photos/tonyynot/5762458355/>.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per approfondire il contenuto dell'*Old French Brut* si veda: Johnson D.F., Treharne E.M., *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*, Oxford, 2005.

Figura 29: *Giullare con trampoli*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un giullare si tiene in equilibrio su dei trampoli molto lunghi che gli arrivano fino alle mani, in modo tale che può darsi la spinta per camminare. Probabilmente, essi sono formati da due bastoni che, legati tra loro da una corda, formano l'appoggio necessario per i piedi. Il costume è quello tipico dei giullari, con la mantellina merlata che arriva fino alle spalle e il cappuccio dalla punta lunga e molle sulla testa. Questa risulta una delle poche scene nella quale un performer porta il classico costume giullaresco. L'espressione del volto è serena e non traspare la minima fatica a mantenere l'equilibrio.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine destro di una pagina del *Voeux du Paon* di Jacques de Longuyon, scritto a Liège.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: New York, William S. Glazier Collection, Pierpont Morgan Library (Ms. 24, f. 64).

DATAZIONE: 1312 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 11.

BIBLIOGRAFIA: per una conoscenza generale del manoscritto si veda: Gaullier Bougassas C., *Les Voeux du paon de Jacques de Longuyon: originalité et rayonnement*, Klincksieck, 2011.

2.2 I costumi dei giullari e gli spettacoli in maschera

Figura 30: *Bauble*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena rappresenta il tipico giullare anglosassone, con il bastone terminante in una punta molla, forse piena di semini o sassolini per riprodurre un suono; tale bastone viene chiamato *bauble*. Lo sguardo è proprio rivolto verso a questo, che evidentemente sta facendo muovere. Il personaggio indossa il classico cappuccio dei giullari con la punta morbida e una veste che arriva fino alle ginocchia, mentre non ha le scarpe, anche se sotto il ginocchio si nota il segno dei calzini, che probabilmente indossa e che hanno la forma esatta delle dita dei piedi. Queste sono sei: si tratta o di una malformazione reale del personaggio, oppure di un elemento utilizzato per provocare il divertimento del pubblico. D'altra parte, i giullari più erano storpiati fisicamente, più erano voluti e acclamati.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine destro di una pagina del *Salterio Lutrell*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Add. MS. 42130, f. 167).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 18.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali e sul contenuto del salterio si veda:
Backhouse J., *The Lutrell Psalter*, Londra, 1989; Millar E.G., *The Lutrell Psalter*,
Londra, 1932.

Per quel che riguarda le illustrazioni del salterio si veda: Camille M., *Mirror in
Parchment. The Lutrell Psalter and the Making of Medieval England*, Londra, 1998;
Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 31: *I vagabondi*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena illustra una realtà quotidiana tipica del mondo giullaresco, ovvero il nomadismo con cui i performer erano abituati a convivere, non avendo dimora stabile. Il gruppo, probabilmente anche familiare visto il bambino sulle spalle del papà, porta con sé i suoi strumenti, come i bastoni, il bicchiere delle monetine, sacchetti. L'ultimo della fila pare essere privilegiato rispetto agli altri: sulle spalle porta un'arpa, elemento caratterizzante dei giullari più benestanti, ma il suo vagabondare fa capire che la sua condizione non è diversa da quella degli altri. I giullari, dotati anche del classico cappello a punta, stanno conversando tra loro, come si vede dal fumetto che esce dalla loro bocca.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore di un manoscritto della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, copiato in Inghilterra.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Stowe 49, f. 220).

DATAZIONE: 1300.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 239.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul contenuto della *Legenda Aurea* e sulla sua interpretazione si veda: Reames S.L., *The Legenda Aurea: A reexamination of Its Paradoxical History*, Londra, 1985.

Per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Figura 32: *La satira dei giullari*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: al centro della lettera *C*, un gruppo di frati cantano o recitano da un grande libro, mentre ai margini di sinistra due giullari dal cappuccio con la punta molle, tipicamente anglosassone e derisorio, li imitano prendendoli in giro, leggendo anch'essi da un libro aperto. La satira e la burla facevano parte del repertorio giullaresco, in particolar modo nei confronti del clero e degli ambienti ecclesiastici. Il costume ridicolo accentuava la comicità dell'esibizione.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura decora la lettera iniziale di una pagina del *Salterio di Stephen of Derby*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Rawlinson G. 185, f. 81v).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano, 2010, pag. 72.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per approfondimenti sul contenuto del *Salterio di Stephen of Derby* si veda: Strickland D.H., *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Arts*, Oxford, 2003.

Figura 33: *Maschere di animali*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: cinque personaggi, abbigliati con una tunica stretta ai fianchi da una cintura e con una mantellina, tipiche di tutti i protagonisti del romanzo, sono presi per mano e stanno iniziando a danzare. Le maschere indossate dai giullari richiamano specie di animali diversi. Da sinistra: la lepre, la scimmia, la capra, il toro, ancora la scimmia. La scena si svolge sopra una base decorata da numerose foglioline e richiama una delle tante feste dei folli medievali, in cui gli uomini erano soliti travestirsi e indossare maschere di animali o di altri personaggi per accentuare un mondo alla rovescia e un capovolgimento di gerarchie sociali.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, scritto nei paesi fiamminghi. Il margine prosegue a destra con una danza di donne in fila, dalle tuniche dai colori tenui. In questo caso, si può notare che anche una delle due scene centrali dello stesso foglio presenta una danza, ma in girotondo. L'illustrazione di margine, allora, completerebbe il senso della scena centrale e del contenuto del testo. L'evento di cui si parla sarebbe, infatti, il matrimonio di Alessandro.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 181v).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Nicoll A., *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumbl J. (a cura di), *Il teatro medievale*, trad. it. di Falletti C., Bologna, 1989, pag. 88.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Per una panoramica generale sulle feste dei folli basti vedere: Minois G., *Storia del riso e della derisione*, trad. it. di Carbone M., Bari, 2004.

Figura 34: *La danza dei folli*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: danza di donne e maschere in occasione della festa dei folli. Partendo da sinistra: un ragazzo che suona la ghiterna, un ballerino con la maschera di cervo, una donna con il capo coperto e dalla lunga tunica, un personaggio con la testa di lepre e uno con la testa di maiale, una donna dal copricapo coperto. Tutti i personaggi, tranne il musico, si tengono per mano. Essi si esibiscono sopra un piano puramente decorativo, un ramoscello da cui spuntano delle foglioline. La scena richiama una delle tante feste dei folli tipicamente medievali, in cui gli uomini si travestono e indossano maschere per accentuare uno scambio di ruoli e un'inversione di gerarchie sociali.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore di Jehan De Grise proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A sinistra di tale rappresentazione è illustrata una scena di falconeria.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 21v).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Apollonio M., *Storia del teatro italiano*, Vol. I, Firenze 1958, Tav. IX.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the*

Warburg and Courtauld Institutes, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Per una panoramica generale sulle feste dei folli basti vedere: Minois G., *Storia del riso e della derisione*, trad. it. di Carbone M., Bari, 2004.

Figura 35: *Chiarivari*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra la realtà caotica durante la festa dello *chiarivari*, in cui gli uomini, soprattutto del mondo rurale, si travestono e indossano maschere dalle sembianze animali. In particolare, la miniatura è stata realizzata in tre piani sovrapposti e la festa è evidente nei due inferiori, nei quali uomini e donne si divertono a strimpellare strumenti e battere bacchette su tamburi. Quello superiore, invece, mostra un cavallo dottore che cura una donna distesa a letto, una chiara parodia alle usanze dei dottori umani. Ai lati, due per parte, quattro figure racchiuse in un'architettura gotica assistono alla festa. Una di queste, quella in alto a sinistra, è un giullare, come possiamo notare dal cappello dalla punta molle.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in un foglio del *Roman de Fauvel* in alto a destra.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (MSS. français 146, f. 34).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano 2010, pag. 64.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la festa dello *chiarivari* si veda: Chambers E.K., *The medieval stage*, Londra, 1903; Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989.

Per quel che riguarda il *Roman de Fauvel* si veda: Braet H., *Entre folie et raison: les drolleries du ms. B.N., fr. 25526*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Du Bus G., *Le Roman de Fauvel*, Parigi 1919; Stones A., *The Stilistic Context of the Roman de Fauvel*, in Bent M., Wathey A., *Fauvel Studies*, Oxford, 1998.

Figura 36: *Chiarivari*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: come nell'immagine precedente, lo *chiarivari* è illustrato in tre piani sovrapposti, ma questa volta la festa li occupa tutti e tre. Uomini mascherati da animali o solamente incappucciati trasportano carri e battono freneticamente su tamburi. Il lato popolare della festa è evidente soprattutto nel piano superiore, con la partecipazione di contadini, che portano sulle spalle ceste di paglia. Anche le oscenità erano cosa comune, come vediamo nel livello inferiore dalla presenza del gobbo che, con i calzoni tirati giù, mostra il suo posteriore. Ai lati, da finestre tipicamente gotiche, tre donne e tre uomini assistono al trambusto della festa.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa una posizione centrale di una pagina del *Roman de Fauvel*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (MSS. français 146).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la festa dello *chiarivari* si veda: Chambers E.K., *The medieval stage*, Londra, 1903; Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989.

Per quel che riguarda il *Roman de Fauvel* si veda: Braet H., *Entre folie et raison: les drogeries du ms. B.N., fr. 25526*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Du Bus G., *Le Roman de Fauvel*, Parigi 1919; Stones A., *The Stilistic Context of the Roman de Fauvel*, in Bent M., Wathey A., *Fauvel Studies*, Oxford, 1998.

2.3 Le marionette

Figura 37: *Battaglia di marionette*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: a sinistra, è seduto un re in trono sotto un'architettura molto particolare. Essa è costituita da due torri, che terminano con piccole finestre e la merlatura, molto simili ai *donjon* medievali. In mezzo ad esse, sostenuta da due colonne corinzie su plinto, si innalza una volta a crociera, che esternamente è coperta da una decorazione culminante in una sfera. Il re, con il gesto della mano passa la lettura a sinistra, dove sono visibili un uomo e una donna, che manovrano sopra un tavolo delle corde per muovere i burattini, due guerrieri in combattimento. Dall'espressione della donna che è rivolta verso il re, pare che sia proprio questo a spiegare le vicende della battaglia che i burattini devono simulare.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupava il margine inferiore di una pagina dell'*Hortus Deliciarum* di Herrad von Landsberg, codice prodotto nell'Abbazia di Hohenburg, andato distrutto da un incendio.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: il codice è stato distrutto da un incendio; possediamo solamente i disegni delle miniature.

DATAZIONE: 1160 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Falken Linge* in http://web569.srv5.sysproserver.de/falkenlinge/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=179.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Haiman H.J., *A Book of Marionettes*, New York, 1922; Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, Michigan, 1985; Nicoll A., *Masks, Mimes, and Miracles*, Londra, 1921; Nicoll A., *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumbl J. (a cura di), *Il teatro medievale*, trad. it. di Falletti C., Bologna, 1989.

Figura 38: *Teatrino di marionette*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: tre donne stanno assistendo inginocchiate ad un teatrino di marionette. Il teatrino è costituito da due torri merlate, in mezzo alle quali si svolge la scena, ed è coperto da un arcone a tutto sesto, probabilmente realizzato con un semplice tubo flessibile. L'ambientazione è, senza dubbio, quella cortese. Il tutto è sopraelevato da un baldacchino coperto di tende. Le due marionette rappresentano un uomo e una donna: l'uomo è coperto da un cappuccio al capo e ha in mano qualcosa, mentre la donna guarda lo strano oggetto e batte le mani meravigliata. Il tutto si svolge al di sopra di un girale ricco di foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore di Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A sinistra, il margine prosegue con un cane che rincorre un cervo. La scena centrale mostra dei guerrieri divorati dalle bocche di enormi cani. In questo caso, è evidente che l'illustrazione di margine si stacca dal contesto narrato e non ha nulla a che fare con questo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 54v).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton 1989, pag. 16.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura iconografica della miniatura in questione si veda: Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, Michigan 1985; Nicoll A., *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumb J. (a cura di), *Il teatro medievale*, trad. it. di Falletti C., Bologna, 1989; Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989.

Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 39: *Teatrino di marionette in battaglia*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: quattro personaggi stanno assistendo ad un teatrino di marionette. Essi sono uomini, tutti riccioluti e abbigliati con una tunica tenuta stretta da una cintura ai fianchi, da cui scende una sorta di borsello. Questo tipo di abbigliamento è tipico di tutti i personaggi rappresentati nei margini del romanzo. Il teatrino, sopraelevato da una struttura coperta di tende, è racchiuso da una merlatura e coperto da una volta a botte; l'ambientazione è, quindi, quella di un castello feudale. I burattini sono quattro, tutti guerrieri, due dei quali stanno combattendo molto animatamente con spade e scudi. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. Il margine prosegue a sinistra con una scena di domesticazione di un orso.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 76r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton, 1989, pag. 16.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica della miniatura si veda: Minniear J.M., *Marionette Opera: its History and Literature*, Michigan, 1985.

Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

2.4 Gli spettacoli con gli animali: tra realtà e parodia

Figura 40: *Domesticazione di un orso*

TECNICA: ricamo.

DESCRIZIONE: un uomo, con uno scudo sulla mano sinistra e con il braccio destro alzato che solleva con la mano una lunga spada, è inginocchiato di fronte ad un orso, legato da una corda a un albero. Forse l'uomo lo vuole uccidere, ma l'orso non ha un'espressione spaventata e non pare per nulla ribellarsi, anzi, il suo capo è rivolto verso il basso, come segno di obbedienza. Forse l'uomo vuole solo imporre la sua autorità, forse lo sta ammaestrando. Da notare che la corda dell'orso non cade naturalmente a terra, ma crea quasi un arco al di sopra dell'animale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di margine inferiore dell'*Arazzo di Bayeux*, ricamato a Bayeux o in Inghilterra. Nella fascia centrale sopra l'immagine, due messaggeri di William corrono a cavallo con scudi e lance verso sinistra, quasi interrompendo l'armonia della narrazione verso destra.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Bayeux, Museo di Bayeux.

DATAZIONE: fine XI secolo .

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *The Bayeux Tapestry*, trad. ing. di Rex R., Woodbridge, 2005 (Prima pubblicazione nel 2002 come *La Tapisserie de Bayeux* di Musset L., Parigi), pp. 116-117.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura dei margini dell'*Arazzo di Bayeux* si veda: Muratova K.M., *Ideologia dei margini e margini dell'ideologia. Riflessioni sui margini dell'Arazzo di Bayeux e sui programmi delle zone secondarie nella decorazione dei monumenti medievali*, in *Medioevo: immagini e ideologie; Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23-27 settembre 2002*, Milano, 2005.

Per il contenuto narrato dall'*Arazzo di Bayeux* e le sue illustrazioni si veda: *The Bayeux Tapestry*, trad. ingl. di Rex R., Woodbridge, 2005 (Prima pubblicazione nel 2002 come *La Tapisserie de Bayeux* di Musset L., Parigi).

Figura 41: *Cane che gioca*

TECNICA: ricamo.

DESCRIZIONE: un cane sta giocando con una pallina vicino ad un albero molto stilizzato, fatto di un basso tronco e da rami attorcigliati che assomigliano a serpenti. Sopra questi, una tartaruga con la bocca spalancata e sorretta da una zampa, appoggiata a un ramo dell'albero, sta cercando di prendere la pallina lanciata dalla bocca del cane. Questo non è rappresentato in modo realistico, come si nota dalla coda che cresce dalla spina dorsale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di margine inferiore dell'*Arazzo di Bayeux*, ricamato a Bayeux o in Inghilterra. Sopra, sulla fascia centrale, sono illustrati degli uomini che reggono lunghi bastoni, probabilmente remi. L'iscrizione, infatti, indica che Harold si sta preparando a imbarcarsi.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Bayeux, Museo di Bayeux.

DATAZIONE: XI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *The Bayeux Tapestry*, trad. ing. di Rex R., Woodbridge 2005 (Prima pubblicazione nel 2002 come *La Tapisserie de Bayeux* di Musset L., Parigi), pag. 98.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura dei margini dell'*Arazzo di Bayeux* si veda: Muratova K.M., *Ideologia dei margini e margini dell'ideologia. Riflessioni sui margini dell'Arazzo di Bayeux e sui programmi delle zone secondarie nella*

decorazione dei monumenti medievali, in *Medioevo: immagini e ideologie; Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23-27 settembre 2002*, Milano, 2005.

Per il contenuto narrato dall'*Arazzo di Bayeux* e le sue illustrazioni si veda: *The Bayeux Tapestry*, trad. ing. di Rex R., Woodbridge, 2005 (Prima pubblicazione nel 2002 come *La Tapisserie de Bayeux* di Musset L., Parigi).

Figura 42: *Cani con collare*

TECNICA: ricamo.

DESCRIZIONE: un uomo sta entrando in un edificio, probabilmente una torre, alto quasi come lui. La porta vista frontalmente è molto piccola, così come il *donjon* vicino ad essa. L'edificio è enormemente sproporzionato, ma il ricamo vuole mostrare le vicende e i personaggi, piuttosto che le architetture, nonostante anch'esse giochino un ruolo fondamentale per la lettura dell'opera. Il personaggio è rivolto verso sinistra e con la mano punta il suo dito. Evidentemente sta dando delle indicazioni a William e Harold a cavallo, o sta annunciando l'arrivo dei due. Si nota che egli è accompagnato da due cani, entrambi con collare, indice che la domesticazione e la fedeltà del cane erano già cose comuni nell'XI secolo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare della fascia centrale dell'*Arazzo di Bayeux*, ricamato a Bayeux o in Inghilterra. In particolare, la scena si svolge sotto un'iscrizione che racconta il momento narrato dal ricamo, ovvero quando William e Harold tornano a palazzo. Le fasce marginali, sia sopra che sotto, presentano bestiari fantastici.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Bayeux, Museo di Bayeux.

DATAZIONE: XI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *The Bayeux Tapestry*, trad. ing. di Rex R., Woodbridge 2005 (Prima pubblicazione nel 2002 come *La Tapisserie de Bayeux* di Musset L., Parigi).

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura dei margini dell'*Arazzo di Bayeux* si veda: Muratova K.M., *Ideologia dei margini e margini dell'ideologia. Riflessioni sui margini dell'Arazzo di Bayeux e sui programmi delle zone secondarie nella decorazione dei monumenti medievali*, in *Medioevo: immagini e ideologie; Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23-27 settembre 2002*, Milano, 2005.

Per il contenuto narrato dall'*Arazzo di Bayeux* e le sue illustrazioni si veda: *The Bayeux Tapestry*, trad. ing. di Rex R., Woodbridge, 2005 (Prima pubblicazione nel 2002 come *La Tapisserie de Bayeux* di Musset L., Parigi).

Figura 43: *Elefante e domatore*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un uomo in groppa ad un elefante sta cercando di far eseguire a questo dei comandi. L'aspetto ludico è sottolineato dalla palla che il personaggio tiene in mano e che, probabilmente, lancerà all'elefante. Questo, invece, sembra più interessato a tirare il tralcio di erba per il suo pasto, un elemento puramente decorativo, tanto che spunta dalla bocca di una testa di un animale, forse una scimmia. Nella decorazione della lettera *P* si nota un uomo con l'arco, pronto a posizionare la sua frecca. L'elefante è sempre risultato l'animale più semplice da domesticare e più abile nell'apprendimento dei comandi, soprattutto per scopi ludici.

CONTESTO: la miniatura dell'elefante occupa il margine inferiore di una *Bibbia*. Al di sopra, la lettera iniziale *P* apre un proverbio.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Latin 15472, f. 225).

DATAZIONE: fine XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Alexander J.J.G., Kauffman C.M. (catalogue by), *English Illuminated Manuscript 700-1500. Bibliothèque Royale Albert 1er. Exhibition Catalogue*, Bruxelles, 1973.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali sul manoscritto si veda: Alexander J.J.G., Kauffman C.M. (catalogue by), *English Illuminated Manuscript 700-1500. Bibliothèque Royale Albert 1er. Exhibition Catalogue*, Bruxelles, 1973.

Figura 44: *La festa dei galli*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra la festa dei galli, un'usanza nella quale questi animali lottavano tra loro. Allo spettacolo assistono sei persone, molto probabilmente tutte donne, tre da una parte e tre dall'altra. Al padrone del gallo vincitore veniva data la nomina di «re del gallo». Questa scena, come del resto tutte quelle di margine inferiore del *Romanzo di Alessandro*, si svolge al di sopra di un ramoscello stilizzato, da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. Il margine prosegue a destra con la scena di due uomini che si stanno scontrando in torneo a cavallo. L'illustrazione centrale vede degli uomini e delle donne in barca che stanno pescando con l'aiuto di una catena una grossa bolla di vetro contenente un uomo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 50r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales*

du Roman d'Alexandre, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Per informazioni generali sulla festa dei galli si veda: Vauchez A. (a cura di), *Roma Medievale*, trad. it. di Bonasera E., Marinetti S., Roma-Bari, 2010.

Figura 45: *Scimmie acrobate*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un suonatore di violino accompagna un'acrobazia di scimmie. Quella più in alto sta suonando battendo su una specie di campana ed è appoggiata sulla decorazione di una lettera. La scimmia in basso, invece, sembra un essere mostruoso, dal momento che ha cinque zampe, due appoggiate a terra, una piegata come se stesse facendo la spaccata verso l'alto, e due che aiutano ad alzare la zampa sollevata. Le scimmie sono evidenti solo per la loro testa, ma fisicamente hanno sembianze umane, come notiamo dalle mani. Nonostante ciò, è probabile che spettacoli di scimmie di tal genere esistessero davvero nel Medioevo. L'animale esotico diventò nelle corti medievali la compagnia privilegiata di ricchi signori e principi.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine sinistro di una pagina del *Salterio Tennison*, prodotto in Inghilterra per Edoardo I, figlio di Alfonso.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Add. ms. 24686, f. 17v).

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine e per informazioni generali sul manoscritto si veda: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle*

origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977, Città di Castello, 1978; Pietrini S., I giullari nell'immaginario medievale, Roma, 2001.

Figura 46: *Scimmia e spettacolo acrobatico*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una scimmia suona un tamburello per accompagnare l'acrobazia di due uomini, uno in piedi sulle spalle dell'altro. Quello in basso, non mostra il minimo sforzo e, nel frattempo, suona la cornamusa. Quello in alto, muove le braccia per tenersi in equilibrio, o forse si muove a ritmo di danza. La cornamusa presenta un volto umano, proprio sopra dove il performer tiene con le mani lo strumento. Tale particolare si nota nell'iconografia di diversi strumenti e potrebbe indicare l'aspetto demoniaco di cui essi erano portatori insieme ai performer, condannati dal cristianesimo. L'esibizione della scimmia può considerarsi realistica, vista la facilità con cui si può suonare un tamburello.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine destro e una parte di quello inferiore di una pagina del *Libro delle ore di Maastricht*, codice prodotto a Liège.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Stowe 17, f. 35v).

DATAZIONE: 1300 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977* (Città di Castello, 1978).

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Backhouse J., *Book of Hours*, Londra, 1985; *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle*

origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977, Città di Castello, 1978; Pietrini S., I giullari nell'immaginario medievale, Roma, 2001.

Per ulteriori informazioni sugli spettacoli marginali delle scimmie si veda: Castronovo S., *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda: 1285-1343*, Torino, 2002.

Figura 47: *Saltimbanco con orso*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: tre donne in piedi e un giovane seduto stanno assistendo ad uno spettacolo con un orso. Questo, a testa in giù, è legato da una corda al suo ammaestratore, che gli fa eseguire i comandi toccandolo con una bacchetta. L'orso è sempre stato visto come una bestia feroce e indomabile dagli uomini del Medioevo, ma dopo la riuscita della sua domesticazione e la facilità con cui l'animale obbediva agli ordini, l'opinione è cambiata, anche da parte dei padri della chiesa, alcuni dei quali, si racconta, vissero proprio con degli orsi. L'esibizione è apprezzata, dal momento che le donne applaudono le mani. La scena si svolge al di sopra di un motivo ornamentale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura fa parte del margine inferiore di un salterio franco-fiammingo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Nancy, Musée Lorraine (ms. 249, f. 158v).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 12.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per la considerazione che gli uomini del Medioevo nutrivano verso l'orso si veda:

Maspero F., Granata A., *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, 1999.

Figura 48: *Orso acrobata e scimmia che suona la cornamusa*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una scimmia suona la cornamusa, accompagnando la performance acrobatica di un suo collega orso che, con le zampe anteriori a terra, ha assunto la posizione verticale. Entrambi gli animali sono appoggiati alla decorazione floreale di una lettera. Orso e scimmia furono i grandi protagonisti dello spettacolo circense medievale, vista la facilità con cui potevano essere ammaestrati. La scimmia, in particolare, è sempre stata famosa per il suo imitare tutto ciò che vedeva fare dagli umani. Per questi motivi, l'esibizione rappresentata potrebbe essere realistica.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine sinistro di una pagina del *Libro delle ore di Maastricht*, codice prodotto a Liège.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Stowe 17).

DATAZIONE: 1300 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Backhouse J., *Book of Hours*, Londra, 1985; *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2001.

Per ulteriori informazioni sugli spettacoli marginali delle scimmie si veda: Castronovo S., *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda: 1285-1343*, Torino, 2002.

Per la considerazione che gli uomini medievali nutrivano verso orso e scimmia si veda: Maspero F., Granata A., *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, 1999.

Figura 49: *Spettacolino con animali*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra uno spettacolo di un vecchio con una lunga tunica arancione, dai lunghi capelli e dalla lunga barba bianca, con due animali, uno in testa e uno in mano. Probabilmente, quello sopra la testa è una marmotta, che osserva il suo spettatore, nonostante abbia il corpo girato dall'altra parte. L'altro animale è una lepre bianca, tenuta stretta dalle mani del vecchio solo dalle zampe anteriori. La sua posizione è poco realistica, perchè dovrebbe avere il corpo cadente verso terra. Essa, invece, è sollevata in aria e pare darsi la spinta con le zampe posteriori. L'uomo di fronte applaude vivacemente e compiaciuto. L'esibizione forma la lettera iniziale *H*.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in una pagina di un manoscritto miniato dell'abbazia di Citeaux, più precisamente costituisce la lettera iniziale di un foglio. Tutti i manoscritti dell'abbazia vengono chiamati «*Moralia in Job*».

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Digione, Biblioteca Municipale (Dijon-BM-ms. 0173, f. 066).

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Notizie di fotografia e arte*, in <http://www.alessandrojazzola.info/illustrazioni/img-galleria/citeaux/citeaux.htm>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia delle miniature nei manoscritti di Citeaux e il loro simbolismo si veda: Davy M.M., *Il simbolismo medievale*, trad. it. di De Turris G. (a cura di), Roma, 1988; Oursel C., *Les miniatures du XII siècle de l'abbaye de Citeaux*, Parigi, 1927; Zaluska Y., *L'enluminure et le scriptorium de Citeaux au XII siècle*, Citeaux, 1989.

Figura 50: *Capra che salta nel cerchio*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un uomo dalla lunga tunica nera e dal cappello alla pescatora ha il corpo inarcato e tiene in mano un cerchio. La capra di fronte a lui sta prendendo la rincorsa per cercare di saltarci in mezzo. La scena potrebbe rappresentare sia un momento della domesticazione della capra, sia uno spettacolo di piazza vero e proprio. Essa risulta molto realistica: l'uomo è concentrato sull'animale e ha il corpo contratto, pronto ad alzare o abbassare il cerchio a seconda dell'altezza del salto della capra. Questa rende bene l'idea di movimento, come si nota dalla spinta delle sue zampe posteriori e dalla testa reclinata che punta al suo traguardo. La scena si svolge al di sopra di un motivo ornamentale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa l'intero margine inferiore di un salterio francese.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Nancy, Musée Lorraine (Ms. 249, f. 65).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 215.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali sul manoscritto si veda: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Figura 51: *Capra che suona tre strumenti*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una capra sta suonando il corno con la bocca, un tamburo con le zampe anteriori e il violino con quelle posteriori. Il suo corpo è decorato con numerosi ciuffi d'erba accompagnati da tre pallini rossi; la pelle e il pelo dell'animale sono, quindi, totalmente fantastici. Al collo porta un collare dotato di una grossa campanella. Essendo improbabile un'esibizione del genere da parte di una capra, la scena risulta una parodia al mondo dei musicisti. La derisione e la satira verso gli atteggiamenti e le azioni umane compaiono spesso ai margini dei manoscritti e assumono proprio gli animali come protagonisti, incaricati, quindi, di mostrare un mondo alla rovescia e burlesco.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura proviene dal margine inferiore della *Cronaca* di Eusebio, scritta a Saint Wandrille.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 553, f. 70).

DATAZIONE: 1225 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 85.

BIBLIOGRAFIA: per un approfondimento sui codici della Biblioteca Apostolica si veda: Morello G., Maddalo S., *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma, 1995.

Figura 52: *Cane e capra che suonano*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un cane in piedi, dotato di una coda che pare quella di un drago, sta suonando il violino, mentre una capra in piedi di fronte a lui sta suonando l'arpa. Il pelo dei due animali è rappresentato in modo totalmente fantastico, così come poco realistica appare l'esibizione. La scena è una chiara parodia al mondo dei musicisti. I due animali deridono gli atteggiamenti umani e li imitano, prendendoli in giro. Non sappiamo precisamente perché questa scena sia posta proprio in un contesto religioso, il registro di Innocenzo III, ma la satira e la parodia, con la costituzione di un mondo alla rovescia, furono sostanzialmente accettate dalla Chiesa, promuovendo essa stessa numerose feste dei folli, nelle quali era possibile questo rovesciamento e l'ironia verso qualsiasi classe sociale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore di una pagina del *Registro di Innocenzo III*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Roma, Archivio segreto del Vaticano (Reg. vat. 4, f. 83).

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 50.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul *Registro di Innocenzo III* e per l'interpretazione delle illustrazioni marginali si veda: Pace V., *Cultura dell'Europa*

medievale nella Roma di Innocenzo III: le illustrazioni marginali del Registro Vaticano
4, Wasmuth, 1985.

Figura 53: *Satira anticlericale*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una volpe incappucciata e dalla lunga veste tipica dei monaci regge con la zampa destra una candela. Il maiale davanti ad essa, diritto sul busto, tiene con la zampa destra una candela, mentre con quella sinistra un vasetto con l'acqua benedetta. La scena è una delle prime testimonianze giunte fino a noi a illustrarci una satira anticlericale. Stilisticamente, la miniatura è realizzata con pochi tratti blu e rossi, che caratterizzano sia la veste della volpe che la pelle del maiale, così come il fuoco delle fiaccole. Non è possibile capire precisamente cosa ci faccia questa scena nel registro di Innocenzo III e, soprattutto, chi l'abbia voluta. La derisione verso le più alte cariche ecclesiastiche, l'inversione dei ruoli e delle classi sociali furono elementi tipici delle feste dei folli, che la chiesa stessa promosse. Probabile, allora, che anche questi tipi di rappresentazioni, satiriche e derisorie, fossero ben volute e accettate, ma solo se poste ai margini del foglio del manoscritto.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore di una pagina del *Registro di Innocenzo III*. A sinistra dei due animali è presente un grifone, la cui coda si allunga a creare un motivo ornamentale floreale.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Roma, Archivio segreto del Vaticano (Reg. vat. 4, f. 84v).

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 277.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul *Registro di Innocenzo III* e per l'interpretazione delle illustrazioni marginali si veda: Pace V., *Cultura dell'Europa medievale nella Roma di Innocenzo III: le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4*, Wasmuth, 1985.

Figura 54: *Scimmia e scrofa*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una scimmia seduta in una sedia sta osservando le urine della scrofa, in attesa del responso di fronte a questa, nell'ampolla che regge con la zampa destra. A sinistra, separati da un motivo ornamentale fatto di numerose foglioline, tre uomini hanno il corpo flesso verso una donna inginocchiata. Non è ben identificabile cosa sta avvenendo, probabilmente la stanno corteggiando. Tali miniature, però, evidenziano come nello stesso margine convivano elementi e temi diversi, non collegati tra loro da significati particolari.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. La scena centrale del foglio mostra due uomini che si sfidano in torneo, alla presenza di una dama dal lungo abito azzurro. La scena, quindi, potrebbe avere qualche corrispondenza con quella del corteggiamento presente nel margine inferiore del foglio. Ciò potrebbe essere plausibile, dal momento che anche qui la dama indossa un abito azzurro.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 168).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 24.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 55: *Cane e coniglio che suonano*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: al di sopra di un ramoscello da cui spuntano numerose foglioline, un cane suona la cornamusa, mentre una lepre regge il flauto di pan. Data l'impossibilità di una messa in scena di uno spettacolo del genere da parte dei due animali, la miniatura rappresenta una chiara satira verso il mondo dei menestrelli.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore del *Metz Renaud de Bar*, il pontificale del vescovo di Metz.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Yates Thompson 8).

DATAZIONE: 1300 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica delle miniature del pontificale si veda: Flinn J.F., *L'iconographie du Roman de Renart*, in Rombauts E., Welkenhuysen A., *Aspects of the Medieval Animal Epic*, Leuven, 1975; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per la lettura iconografica delle miniature sul gioco e sullo spettacolo all'interno del pontificale si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 56: *Cane dottore*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un cane sta osservando l'ampolla delle urine per cercare di diagnosticare la patologia a un gatto. Questo è trattato come un vero e proprio malato: porta una cuffia al capo, è appoggiato su un morbido cuscino ed è disteso su un piccolo letto, una sorta di cuccia molto simile a quelle odierne. I due animali sono avvolti da una decorazione floreale. L'immagine è una chiara parodia nei confronti dei medici ambulanti che circolavano quotidianamente nei villaggi.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di una miniatura di margine del *Libro delle Ore*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (MS. 305, f. 25v).

DATAZIONE: seconda metà del XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996, pag. 74.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Gèneve, 2008.

Per informazioni e approfondimenti sul *Libro delle Ore* si veda: Backhouse J., *Book of Hours*, Londra, 1985.

Figura 57: *Volpe dottoressa*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una volpe dottoressa, dalla spessa cintura stretta sull'addome, sta andando a misurare le pulsazioni di un lupo, suo paziente. Più in particolare, nel margine sopra la volpe è in piedi, mentre il lupo è disteso su una collinetta. Nel margine in basso, la volpe sta misurando le pulsazioni, mentre il lupo è seduto e presenta una fascia alla testa. Entrambi gli animali appaiono esageratamente grandi rispetto all'ambiente circostante, creato con piccoli e bassi arbusti. L'immagine è una chiara parodia nei confronti dei medici ambulanti che circolavano quotidianamente nei villaggi e che, nella maggior parte dei casi, non guarivano con le loro cure le malattie dei pazienti e peggioravano la situazione.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolari delle miniature di margine inferiore provenienti dai *Decretali Smithfield*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Royal MS. 10 E. IV, ff. 54-54v).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra 1996, pag. 73.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de*

l'art médiéval, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per informazioni sui *Decretali Smithfields* si veda: Varty K., *Reynard the Fox and the Smithfield Decretals*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, Londra, 1963.

Figura 58: *Scimmia che suona l'arpa*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una scimmia seduta su uno sgabello e dotata di un cappello fatto di tante punte, sta suonando l'arpa vicino ad un alberello dallo stretto fusto e dalla chioma a cuore. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline. Essa rappresenta una chiara parodia verso i musicisti umani.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore del *Salterio di Geoffroy d'Apremont e di Isabelle di Quiévrain*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Douce 118, f. 101v).

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 36.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per la lettura iconografica di qualche illustrazione del *Salterio* in questione si veda: Randall L.M.C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Los Angeles, 1966;

Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Figura 59: *Scimmia che suona il trombone*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: l'ambientazione feudale e cortese della scena è sottolineata dallo scudo in primo piano a sinistra con lo stemma decorato e dai due stendardi appesi ai due tromboni. Sopra lo scudo, una foglia fa da sedia ad una scimmia incappucciata, dal classico cappello dei giullari a punta morbida. Essa sta suonando un trombone assieme ad un personaggio in groppa a un leone, dal muso stretto in una museruola. Un uomo con un bastone in mano regge i fili legati alla museruola, in modo tale da non far scappare il leone. La scena poteva illustrare un corteo cortese, ma la presenza della scimmia indica che ci troviamo di fronte a una parodia, una satira contro i lunghi cortei organizzati dagli umani.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore del *Salterio delle Ore* di Yolande di Soissons. Il foglio considerato è ricco di dettagli. Sul margine sinistro sono presenti due specie di uccelli e una volpe incappucciata che si regge diritta con un bastone. Sul margine superiore vediamo motivi floreali, ancora uccelli e una lepre. Il margine destro mostra un guerriero al di sotto di un'architettura gotica, un suonatore di violino e un uomo disteso a terra a dormire. La scena centrale vede protagonisti un suonatore di organo e un pastore con tre pecore e un cane. I margini diventano la sede di un'esuberante ricchezza di dettagli, totalmente scollegati tra loro nel significato di cui sono portatori.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: New York, Pierpont Morgan Library (M. 279, f. 16).

DATAZIONE: fine XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008, pag. 65.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sui temi del salterio si veda: Gould K., *The Psalter and Hours of Yolande de Soissons*, Cambridge, 1978.

Figura 60: *Scimmia dottoressa*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scimmia, seduta su una sedia rialzata da tre scalini e dotata di un ridicolo cappello, sta misurando le pulsazioni alla zampa della cicogna e osservando l'ampolla delle urine. La scena si svolge al di sopra di un motivo ornamentale da cui scendono alcune foglioline. L'immagine è una chiara parodia nei confronti dei medici ambulanti che circolavano quotidianamente nei villaggi e che spesso, al posto di migliorare la malattia, la aggravavano.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine superiore dei *Pontificali di Metz*, prodotti in Francia.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Cambridge, Fitzwilliam Museum (MS. 298, f. 81).

DATAZIONE: 1316.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996, pag. 71.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per approfondimenti sul manoscritto si veda: Wormald F., Giles M.P., *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1982.

Figura 61: *Scimmie lavoratrici*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: cinque scimmie, tre marroni e due nere, trasportano due barili con l'aiuto di corde all'interno di una casetta rosa sproporzionata, vista la sua piccola dimensione rispetto agli animali che vi stanno entrando. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline. L'immagine è una chiara parodia verso le attività umane quotidiane.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A destra della scena, il margine prosegue con due scimmie che trasportano una slitta con un barile e un uomo a cavalcioni al di sopra di questo. Le scene centrali mostrano i guerrieri di Alessandro.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 82r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*,

Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 62: *Scimmie ballerine*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: tre scimmie, due marroni e una grigia, danzano prese per la zampa, mentre la quarta, dal pelo grigio, sta suonando la ghiterna. Le scimmie sembrano esseri mostruosi, con le zampe a terra esageratamente grandi, realizzate quasi come fossero mani umane. Il tutto si svolge al di sopra di un ramoscello ornamentale da cui pendono numerose foglioline. La miniatura risulta una parodia nei confronti dei menestrelli e degli umani che partecipano alle feste popolari cittadine.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A destra della scena qui esaminata, al di là di un ramoscello ornamentale, un uomo sta portando al mulino un pesante sacco bianco. A fianco del mulino è presente un signore a cavallo, con il braccio destro sollevato e la mano che regge un bastone. La scena centrale del foglio mostra una piccola casetta senza tetto, al centro della quale un uomo solleva in aria un lungo bastone con all'estremità una sfera rossa. Legati alla casa da una catena, due animali mostruosi, alati e con le zampe da leone, si innalzano al cielo. Le miniature centrali, quindi, non hanno alcun significato che le legghi a quelle di margine.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 81r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in
<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 63: *Medico ambulante*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: sopra un cavallo, un dottore dal lungo mantello sta diagnosticando una patologia attraverso l'osservazione dell'ampolla delle urine. I medici ambulanti erano soliti girare per le strade cittadine a curare le malattie dei pazienti, spesso presentando cure pericolose e inefficaci. Questi personaggi, a causa della loro ignoranza in materia medica e impotenza di fronte alla malattia del paziente, hanno stimolato numerose rappresentazioni parodiche ai margini dei manoscritti, proprio con lo scopo di deriderli. Ecco, allora, che gli animali si fanno dottori e diventano specialisti della medicina, osservando l'ampolla delle urine.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine destro del *Ellesmere Chaucer*, manoscritto del *Canterbury Tales*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: California, San Marino, Huntington Library (EL 26 C 9, f. 137).

DATAZIONE: 1410 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*, Londra, 1996, pag. 70.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la funzione parodica dei margini nei manoscritti si veda: Benton J.R., *The Medieval Menagerie: Animals in Art of the Middle Ages*, New York, 1992; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Flores N.C. (edited by), *Animals in the Middle Ages*,

Londra, 1996; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per approfondimenti sul manoscritto si veda: Chaucer G., Schulz H.C., *The Ellesmere Manuscript of Chaucer's Canterbury Tales*, San Marino, 1999; Mann J., *Chaucer and Medieval Estates Satire*, Cambridge, 1973; Stevens M., Woodward D., *The Ellesmere Chaucer, Essays in Interpretation*, San Marino, 1997.

2.5 Scene di addestramento degli animali

Figura 64: *Domesticazione del cavallo*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra una lezione di addomesticamento del cavallo. L'ammaestratore indica i comandi all'animale, dandogli il ritmo battendo una bacchetta su un disco. Il cavallo sembra apprendere e si alza con le zampe anteriori. L'animale è stato fin da tempi antichissimi soggetto ad addestramenti per scopi ludici. A fianco, una scimmia seduta è legata ad un bastone e aspetta il proprio turno per la lezione. L'immagine indica che un addestratore poteva occuparsi di più specie di animali e non era specializzato per solo una.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A destra, al di là del ramoscello divisorio ornamentale, tre fanciulle sembrano osservare la lezione di addestramento del cavallo e la scimmia legata al palo. Questa può essere considerata una delle poche miniature di margine del romanzo in cui le due scene illustrate, anche se separate, appaiono in contatto tra loro. La scena centrale mostra il re e i suoi uomini a cavallo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 73r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Southworth J., *The English Medieval Minstrel*, Southampton 1989, pag. 13.

BIBLIOGRAFIA: Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 65: *Addomesticatore di cane*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un giullare dal classico costume bicolore grigio e rosso sta addomesticando un cane attraverso l'utilizzo di un bastone. L'animale, dal pelo bianco a chiazze marroni, saltella verso il suo maestro. Il cane fu utilizzato nel Medioevo sia come animale da compagnia, sia come buon supporto per la caccia. Non abbiamo attestazione del cane come protagonista di spettacoli circensi. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui spuntano numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. A destra della scena, al di là di un ramoscello divisorio ornamentale, è presente un domesticatore con la sua capra. Le scene centrali, oltre alle decorazioni delle iniziali con un suonatore di violino e una suonatrice di ghiterna, mostrano Alessandro al suo castello.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 108r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus*

Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

BIBLIOGRAFIA: Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 67: *Orso ammaestrato*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un domesticatore regge un bastone a cui è legata una museruola, ben stretta al muso di un orso. L'animale non pare opporre nessuna resistenza, anzi, sembra essere molto calmo con il muso leggermente reclinato verso il basso. La domesticazione di questa bestia feroce fece diventare la sua immagine quasi ridicola e il nuovo re della foresta il leone. L'orso era sempre stato considerato un animale impossibile da catturare e gestire, ma dopo la riuscita della sua domesticazione, le opinioni al suo riguardo cambiarono, anche quelle dei padri della chiesa che, si racconta, vissero qualche volta a stretto contatto con loro.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura decora la lettera iniziale *C* di un codice manoscritto conservato a Tours.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Tours, Biblioteca Municipale (Ms. 291, f. 141v).

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Moretti F., *Dal ludus alla laude. Giochi di uomini, santi e animali dall'Alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, Bari, 2007, fig. 13.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali sui codici della Biblioteca di Tours si veda: Delisle L., *Notes sur quelques Manuscrits de la Bibliothèque de Tours*, Parigi, 1868.

Per quel che concerne l'orso e il suo ruolo di re della foresta soppiantato dal leone si veda: Pastoureau M., *Medioevo simbolico*, trad. it. di Riccardi R., Roma-Bari, 2007.

Figura 68: *Ammaestratori di animali*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: a sinistra vediamo un suonatore di campane, una capra, o forse un uomo travestito da capra, e un piccolo animale bianco non identificabile. A destra, un suonatore di tamburo accompagna l'ammaestramento di un orso, mentre una scimmia aspetta seduta, legata a un bastone, la propria lezione. Le due scene sono separate da un motivo ornamentale, un sottile ramoscello da cui spuntano delle foglioline e su cui poggia un uccello. Fuori dal margine, a sinistra, un animale con le corna suona la tromba. La miniatura risulta un'ottima dimostrazione che gli addestratori medievali si occupavano di più specie di animali e non erano specializzati solo per una.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. Nella scena centrale due uomini a cavallo si sfidano in torneo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 117v).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the*

Warburg and Courtauld Institutes, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 69: *Domesticatore di capra*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: a destra, un uomo sta addestrando una capra, in piedi su due zampe, battendo il ritmo su una campana. L'addestratore è abbigliato con una tunica rossa, stretta in vita da una cintura nera da cui scende un borsellino. A sinistra, separati da un motivo ornamentale, quattro uomini tengono in mano dei tessuti, poco identificabili nel significato del loro utilizzo e della loro funzione. Un uomo, infatti, se ne è coperto il capo, un altro ne sventola uno all'aria e sembra compiere dei passi di danza. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 130r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: Per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus*

Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

3. Spettacoli di corte nel Medioevo

3.1 Menestrelli e trovatori

Figura 70: *Suonatore di corno*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: il musico sta suonando un corno, mentre con il braccio sinistro regge un salterio triangolare. Egli indossa un lungo abito e un lungo mantello; sulla guancia sinistra è disegnato un grosso neo, che compare in quasi tutti i performer illustrati sul manoscritto. Probabilmente, è un elemento indicativo della compagnia a cui facevano parte. La veste prestigiosa sarebbe indice di uno spettacolo messo in scena a corte.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine sinistro di un foglio del *Troisième de Saint Martial*, prodotto a Limoges.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Latin 1118, f. 111).

DATAZIONE: XI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura iconografica dei giochi e dei divertimenti presenti nei margini del *Troisième de Saint Martial* si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 71: *Suonatrice di campane*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la donna si sta esibendo in una danza e suona due campane, legate insieme da una catenella. Il movimento è sottolineato dai panneggi fluttuanti della veste e dallo scialle che dal capo scende sulle spalle e si libera nell'aria, seguendo i passi della donna. Essa ha il viso rivolto verso sinistra, lasciando notare un grosso neo triangolare disegnato sulla guancia. Il neo è una caratteristica comune di tutti i performer del *Troisième de Saint Martial*, un vero elemento identificativo che li contraddistingue. Probabilmente, indicava anche una certa compagnia a cui facevano parte. I bottoni cuciti sul copricapo della donna potrebbero far pensare a una veste prestigiosa; ciò collocherebbe l'esibizione in un ambiente cortese.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in un foglio del *Troisième de Saint Martial*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Latin 1118, f. 114).

DATAZIONE: XI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura iconografica dei giochi e dei divertimenti presenti nei margini del *Troisième de Saint Martial* si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 72: *Suonatore di campane*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: i giullari del Medioevo portarono in scena strumenti nuovi come questo, fatto di campanelle appese su un ampio arcone, forse di legno, che alle estremità si ramifica in due parti e sulle quali sono appese ancora campanelle. Il personaggio qui illustrato porta una tunica variopinta fino al ginocchio e una calzamaglia altrettanto eccentrica rossa e gialla. Risulta essere, quindi, uno dei pochi performer a indossare il tipico costume giullaresco. Proprio per la sua veste sgargiante, si può ipotizzare che il performer si stia esibendo a corte, ma non ci sono elementi sufficienti a garantirlo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa una posizione centrale in un foglio dell'*Harley 4951*, manoscritto francese.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (f. 299v).

DATAZIONE: fine XI secolo, inizio XII.

PROVENIENZA

DELL'IMMAGINE: *Catalogue of illuminated manuscript*, in <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscript/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=28769>.

BIBLIOGRAFIA: per informazioni generali sul codice *Harley 4951* si veda: Hiley D., *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, 1995.

Figura 73: *Menestrelli di corte*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: due giullari danzano e suonano. L'uomo a destra sta suonando con un archetto uno strumento a corda, la fidula. Egli è abbigliato con una tunica nera che gli arriva sotto le ginocchia e la sua gamba sinistra è alzata. Le calze sono decorate di tanti pallini, mentre le scarpe sono rialzate da una strana zeppa appuntita. Il musico di sinistra tiene sulla mano sinistra la scimitarra, mentre nella mano destra un pavone, con il becco appoggiato alla sua bocca. Le scarpe sono uguali a quelle dell'altro personaggio, mentre le calze sono decorate di piccoli puntini.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di margine superiore del *Commentarius in Apocalipsim*, scritto da Beato di Liebana.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Londra, British Library (Add. ms. 11695, f. 86).

DATAZIONE: X-XI secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 20.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica della miniatura in questione si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Qualche informazione sul manoscritto si trova in: Frugoni C.S., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec* in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 74: *Suonatori di triangolo e trombone*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra un suonatore di triangolo a sinistra, mentre a destra, separato da un motivo ornamentale, un fiore dal gambo lungo e sottile, è presente un suonatore di trombone. Interessante è il particolare del bicchiere tenuto in mano da quest'ultimo, con cui girava tra il pubblico a raccogliere le monetine. La pratica di elemosinare con il bicchiere tra gli spettatori era frequente tra i performer di strada, ma non sappiamo se lo fosse altrettanto a corte. Gli intrattenitori cortesi avevano uno stipendio fisso, quindi è improbabile che fossero costretti a fare l'elemosina.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore dello *Speculum Historiale* di Vincent de Beauvais.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Boulogne, Biblioteca Municipale.

DATAZIONE: fine XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sullo *Speculum Historiale* si veda: Petoletti M., *Il «Chronicon» di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo*, Milano, 2000.

Figura 75: *Musici e danzatore*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: sotto un'architettura dal tetto a spioventi, sorretta da colonne corinzie, tre performer si esibiscono in uno spettacolo: l'uomo più a sinistra sta danzando, come notiamo dal movimento delle gambe e dalla tunica fluttuante. Al centro notiamo un suonatore di violino, accompagnato da una suonatrice di tamburello a destra. Sebbene la miniatura risalga al XIII secolo o poco dopo, l'iconografia dei costumi non identifica i personaggi come giullari. Senza dubbio, però, essi si stanno esibendo all'interno di una corte.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura proviene da un foglio del *Cancionero de Ajuda*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Ajuda, Biblioteca di Ajuda.

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne la lettura iconografica dell'immagine e per approfondimenti sull'iconografia della danza all'interno del manoscritto si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 76: *Musici*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: i giullari si dedicano alla composizione musicale. La scena è divisa in due da un ramoscello dritto ricco di foglioline: a sinistra si notano due trombettisti e un suonatore di tamburi, a destra un suonatore di cornamusa, uno di oboe, un violinista e un arpista. I loro costumi sono tutti uguali e di due colori, composti da una tunica che arriva fino al ginocchio e stretta ai fianchi da una cintura da cui scende un borsello. La scena si svolge al di sopra di un ramoscello da cui scendono numerose foglioline. Difficile è capire dove si sta svolgendo l'esibizione, probabilmente in una corte visti gli strumenti suonati, ma non ci sono elementi sufficienti a garantirlo con certezza.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. In questo foglio non sono presenti scene centrali sugli episodi narrati dal romanzo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 157v).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA

DELL'IMMAGINE: *Luna*, in
<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and*

Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 77: *Compagnia di musicisti e giullari*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: un suonatore di cornamusa e un fanciullo che suona il tamburello accompagnano la danza caotica dei giullari. È stato più volte sottolineato che tale compagnia qui illustrata sarebbe da associare ai performer di strada, quindi di un livello inferiore rispetto alle compagnie assunte a corte. Ciò può essere confermato dagli abiti e dai cappelli non proprio prestigiosi, ma credo non siano elementi sufficienti per confermarlo. I performer che si esibivano in strada erano molto spesso gli stessi che si esibivano a corte, così come gli stessi erano i costumi utilizzati. A corte accadeva che i signori donassero ai propri giullari degli abiti pregiati se la loro performance aveva riscosso particolare successo, ma ciò non significa che tutti i performer di corte avessero una tenuta di particolare livello.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa il margine inferiore di un foglio del *Libro d'Ore di Jeanne de Navarre*. La miniatura centrale del foglio mostra l'annunciazione ai pastori.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Ms. Nouv. Acq. Lat. 3145, f. 53).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 13.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine e per informazioni generali sul manoscritto si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 78: *Suonatrici donne*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: dall'alto di un castello, cinque donne conversano e suonano. Da sinistra, le prime due sembrano chiacchierare tra loro, vista la gesticolazione delle mani. La suonatrice di tamburo, però, guarda verso di loro e sembra dare a queste il ritmo della danza. A destra, una suonatrice di tromba sembra essere apprezzata dalla giovane vicino, che applaude e ascolta interessata, mentre la sua testa è inclinata verso questa. La merlatura delle mura indica l'ambientazione cortese, confermata anche dall'eleganza dei costumi e dalle fascette con cui i capelli delle ragazze sono raccolti.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la scena qui proposta è solo un particolare di una miniatura presente in una pagina del *Codice di Heidelberg*. Sotto le mura del castello, infatti, si sta svolgendo un torneo, mentre in primo piano vi sono due fanciulli che giocano.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Heidelberg, Biblioteca Universitaria (Cod. Pal. germ. 848, f. 192v).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul contenuto del manoscritto si veda: Molinari M.V., Wapnewski P., Vetter E.M., Paccès V., Zelioli E., *Minnesänger: Codex*

*Manesse (Palatinus Germanicus 848) liriche d'amor cortese dal Codice Manesse:
una scelta dal grande manoscritto di Heidelberg, Milano, 1983.*

Figura 79: *Suonatrice d'arpa*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una suonatrice d'arpa dai lunghi capelli ricci e dalla corona fiorita è ascoltata da altre due giovani al suo fianco, che dalla gesticolazione delle mani sembrano intonare una canzone. L'ambientazione cortese è sottolineata dalla merlatura del muro, da cui si sporge la mano della giovane a sinistra. L'arpa presenta una decorazione a testa di cane. L'eleganza delle donne si nota non solo dalle mani che si muovono delicatamente, ma anche dalle vesti pregiate e dalle coroncine di fiori sui capelli.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la scena qui proposta è solo un particolare di una miniatura presente in una pagina del *Codice di Heidelberg*. Sotto le mura del castello, infatti, un uomo a cavallo che guarda verso l'alto sembra porgere un saluto alle dame.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Heidelberg, Biblioteca Universitaria (Cod. Pal. germ. 848, f. 412r).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul contenuto del manoscritto si veda: Molinari M.V., Wapnewski P., Vetter E.M., Paccès V., Zelioli E., *Minnesänger: Codex*

*Manesse (Palatinus Germanicus 848) liriche d'amor cortese dal Codice Manesse:
una scelta dal grande manoscritto di Heidelberg, Milano, 1983.*

Figura 80: *Dame e cavaliere*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la suonatrice di violino a destra accompagna la danza di due dame che tengono per mano un cavaliere. Questo indossa una veste pregiata tipica del suo ordine, con numerose oche ricamate. L'oca, simbolo della sua corte, appare dipinta anche sullo scudo e, a eccentruare la composizione, ne vediamo una sopra l'elmo dell'uomo. L'ambientazione cortese risulta, quindi, evidente. Le dame si muovono delicatamente nell'eleganza delle loro vesti, con acconciature nobili racchiuse in coroncine di fiori. Difficile è stabilire se la suonatrice sia una dama di corte o una giullaressa assunta a intrattenere i nobili.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in una pagina del *Codice di Heidelberg*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Heidelberg, Biblioteca Universitaria (Cod. Pal. germ. 848, f. 146r).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul contenuto del manoscritto si veda: Molinari M.V., Wapnewski P., Vetter E.M., Paccès V., Zelioli E., *Minnesänger: Codex Manesse (Palatinus Germanicus 848) liriche d'amor cortese dal Codice Manesse: una scelta dal grande manoscritto di Heidelberg*, Milano, 1983.

Figura 81: *Suonatrice di violino e dame*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una suonatrice di violino seduta accompagna la danza di una dama dai capelli ricci e raccolti da una coroncina, dalla lunga veste elegante e fluttuante, stretta ai fianchi da una catenella. Un'altra dama, altrettanto nobile e elegante, assiste compiaciuta all'esibizione. La performance avviene in una stanza del castello, decorata da un'architettura gotica. Appesi alla parete trovano posto uno scudo, su cui è disegnato uno strumento a corde, e uno stendardo a forma di oca, forse simbolo della casata. Difficile è stabilire se la suonatrice sia una dama di corte che si diletta con il suo strumento o un'intrattenitrice assunta in modo permanente dalla corte.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in una pagina del *Codice di Heidelberg*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Heidelberg, Biblioteca Universitaria (Cod. Pal. germ. 848, f. 312r).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sul contenuto del manoscritto si veda: Molinari M.V., Wapnewski P., Vetter E.M., Paccès V., Zelioli E., *Minnesänger: Codex Manesse (Palatinus Germanicus 848) liriche d'amor cortese dal Codice Manesse: una scelta dal grande manoscritto di Heidelberg*, Milano, 1983.

3.2 La danza dei giullari

Figura 82: *Danza di giullari in fila*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: a sinistra cinque giullari presi per mano danzano, uno di questi suona anche una campana. Al centro vediamo un giullare che suona un tamburo, mentre due personaggi trasportano una barella in legno su cui è disteso un uomo. Probabilmente, siamo di fronte ad una cerimonia funebre. A destra la fila si chiude con un suonatore di campane. Tutti i giullari presentano il cappuccio dalla punta molle, il classico anglosassone. La scena si svolge al di sopra di un motivo ornamentale, un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. Il foglio non presenta scene centrali su episodi del romanzo, ma una ricca decorazione floreale attorno alla lettera iniziale, una lepre e una scimmia.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 129r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 83: *Danza di donne e giullari mascherati*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: tra un suonatore di campane e uno di tamburo, otto persone, di cui quattro donne, si danno alla danza. Due uomini portano al capo una maschera di scimmia, mentre gli altri due una maschera di cane. Le donne, invece, indossano una lunga tunica e non sono mascherate. La composizione si svolge al di sopra di un ramoscello, da cui pendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. La lettera iniziale *A* del foglio vede protagonista Alessandro a cavallo, mentre lungo tutti i margini prendono posto numerose specie di uccelli e un cane che rincorre un coniglio. Il testo narra l'inizio del *Voeux du Paon*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 110r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in
<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus*

Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

Figura 84: *Scimmie ballerine*

TECNICA: miniatura

DESCRIZIONE: la composizione è divisa in due da un ramoscello ornamentale. A sinistra due uomini, due donne e una scimmia sono presi per mano, probabilmente stanno iniziando a ballare. A destra un suonatore di tamburo accompagna la danza di tre scimmie e un uomo dai lunghi capelli e dalla lunga barba, abbigliato con uno strano costume di animale, o probabilmente è un selvaggio. Anch'essi sono presi per mano. L'immagine, con la presenza delle scimmie, è una chiara parodia ai costumi e alle usanze della vita quotidiana. La scena si svolge al di sopra di un motivo ornamentale, un ramoscello da cui scendono numerose foglioline.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: miniatura di margine inferiore realizzata da Jehan De Grise, proveniente dal *Romanzo di Alessandro*, manoscritto fiammingo. La scena centrale del foglio mostra Alessandro che conversa con un suo soldato fuori da una tenda riccamente elaborata. Sono presenti anche due scudieri, uno che sta sistemando la cintura e la spada al re, l'altro che sta tenendo fermo un cavallo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Oxford, Bodleian Library (Ms. Bodleian 264, f. 106r).

DATAZIONE: 1338-1344.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Luna*, in <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Bodl.+264>.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia dei margini del *Romanzo di Alessandro* e la loro interpretazione si veda: Davenport S.K., *Illustrations Direct and*

Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 1971; Ménard P., *Les illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, in Braet H., Latré G., Verbeke W. (a cura di), *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, 2003; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Per notizie generali sul romanzo si veda: Finazzi R.B., Valvo A. (a cura di), *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: il Romanzo di Alessandro e altri scritti. Atti internazionali di studio Roma-Napoli, 25-27 Settembre 1997*, Alessandria, 1998; Franco C. (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo, 2005; Montague R.J., *The Romance of Alexander*, Oxford, 1993.

3.3 I buffoni di corte

Figura 85: *Giullare con la marotte*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: l'immagine mostra il tipico giullare con la *marotte*, il bastone che termina con la testa di giullare. Egli indossa il classico cappuccio con le orecchie di asino, mentre la sua uniforme risulta riccamente elaborata, con le bordure decorate e ben rifinite, lo scialle di pizzo, la fascia che attraversa il petto. Il costume variopinto, rosso e blu del cappuccio, giallo, verde, blu e rosso del costume, contribuiscono a rendere il personaggio ancora più pazzo e diabolico. Siamo all'interno delle mura di una città, lasciate aperte per far scorrere il ruscello accanto al folle, che sullo sfondo si allarga in mare aperto. In alto è presente un volto che, all'interno di una corona, emana luce.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura, realizzata dall'atelier di Guillaume Lambert, occupa un intero foglio di un *Breviario* di Lione ed è circondata da una cornice ricca di motivi floreali.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal (Ms. 101, f. 306v).

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001.

BIBLIOGRAFIA: per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Per approfondimenti sulla figura del buffone si veda: Minois G., *Storia del riso e della derisione*, trad. it. di Carbone M., Bari, 2004; Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

4. Spettacoli nell'iconografia monumentale (XII e XIII secolo)

Figura 86: *Tre giullari*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: al centro dell'immagine si notano tre giullari. Quello più in alto è un contorsionista con la testa tra i piedi, quello centrale sta suonando il flauto, mentre l'ultimo è un acrobata, che sta facendo una sorta di ruota con una sola mano appoggiata a terra. In questo caso, i giullari fanno parte del programma iconografico scultoreo della facciata.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare della parte sinistra dell'archivolto del portale centrale della facciata ovest della chiesa di Saint Hilaire. Più precisamente, questa è la parte finale dell'archivolto, che nella sommità presenta Cristo in Maestà, affiancato a sinistra da un angelo e due simboli degli Evangelisti. Dal modello celeste, visibile in Cristo, l'arco termina con l'antimodello, esemplificato dai giullari.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Foussais, chiesa di Saint Hilaire.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 64.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 87: *Acrobata e sirena*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: dall'alto, l'immagine presenta un acrobata che sembra sospeso nell'aria, forse sta compiendo un salto all'indietro. Egli è seguito da un animale fantastico e da una sirena, dai capelli lunghissimi che le si attorcigliano sul braccio.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare della parte destra dell'archivolto del portale centrale della facciata ovest della chiesa di Saint Hilaire. Più precisamente, questa è la parte destra finale dell'archivolto. Dopo Cristo in Maestà alla sommità dell'arco, l'archivolto procede a destra con due simboli degli Evangelisti e quattro apostoli. Dal modello da seguire esemplificato da Cristo, si passa all'antimodello con il contorsionista, l'animale mostruoso e la sirena, assimilabile ad una prostituta.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Foussais, chiesa di Saint Hilaire.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 65.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datation de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Per il simbolismo della sirena si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 88: *Giullare*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il giullare a mezzo busto indossa il classico cappuccio a punta anglosassone. Gli occhi sono ben spalancati, mentre la bocca è chiusa, ma dilatata, quasi sorridente, il che ne sottolinea la diabolicità.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di una mensola del muro nord, sopra il portale nord, della chiesa di Saint Etienne. Le mensole adiacenti mostrano da un lato il demonio visto di spalle, dall'altro la testa di una donna.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Cahors, chiesa di Saint Etienne.

DATAZIONE: 1150 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 26.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 89: *Teste di giullari*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: due teste di giullari incappucciati decorano una mensola. Il cappuccio è quello tipico anglosassone, terminante a punta molle. Quello più a sinistra ha gli occhi e la bocca aperti, mentre quello di destra ha occhi aperti e bocca chiusa. L'espressione di entrambi è gioiosa, non sofferente come hanno testimoniato recenti studi, il che ne sottolinea la diabolicità.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di una mensola sulla facciata ovest della chiesa di Saint Sernin.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Toulouse, chiesa di Saint Sernin.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 26.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datasion de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 90: *La verticale*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: una donna acrobata, dotata di una lunga tunica, ha le mani appoggiate a terra e si sta inarcando all'indietro con il corpo per eseguire il ponte, tanto che i piedi hanno ormai raggiunto la testa. Le mani appaiono esageratamente grandi, mentre l'espressione del volto testimonia molto bene la fatica e la difficoltà dell'esibizione. I contorsionisti appaiono spesso nelle sculture marginali delle grandi chiese romaniche. Essi erano, infatti, condannati dai padri della chiesa per il loro eccessivo storpiamento del corpo, che andava contro le leggi della natura.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di una mensola del muro sud della chiesa di Saint Hérie.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Matha, chiesa di Saint Hérie.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 26.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanique*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 91: *Contorsionista*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: la donna ha il corpo tutto contratto, con il viso che arriva in mezzo alle gambe. La contorsionista non mostra segni di fatica o sforzo sul volto, ma ha un'espressione serena, che sottolinea la diabolicità della sua esecuzione. I padri della chiesa non riconoscevano il mestiere del contorsionista per l'eccessivo uso che questo faceva del proprio corpo. Ogni parte di questo doveva svolgere solo le proprie funzioni naturali e non essere soggetto a esercizi che portavano al suo storpiamento. Per questi motivi, i contorsionisti furono condannati a stare ai margini dell'iconografia scultorea delle chiese romaniche e chiunque avesse intrapreso il mestiere sarebbe stato condannato all'Inferno.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare della mensola del muro nord della chiesa di Saint Etienne.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Cahors, chiesa di Saint Etienne.

DATAZIONE: 1150 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 61.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E.,

Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datasion de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 92: *Suonatore di corno*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il giullare è seduto e sta soffiando dentro il suo corno. I pantaloni sono molto larghi, al contrario di quelli degli altri giullari che solitamente sono stretti, e le scarpe a punta. Il musico è condannato a stare ai margini della scultura romanica della cattedrale, dal momento che il suo corno non rappresenta bene l'armonia celeste di cui sono, invece, portatori gli strumenti a corde.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di una mensola proveniente dal muro sud della chiesa di Saint Hérie.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Matha, chiesa di Saint Hérie.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 27.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datasion de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 93: *Musico*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il musico, inginocchiato su una gamba, tiene in mano uno strumento a corde dotato di due fori per l'impugnatura. L'espressione è gioiosa e sorridente, che bene esprime la diabolicità del suo mestiere. Nonostante egli tenga in mano uno strumento a corde, che ben testimonia l'armonia della musica celeste, è comunque condannato a stare ai margini della scultura romanica della chiesa proprio per la sua professione di giullare, non riconosciuta dai padri della chiesa per la sua immoralità, con l'eccezione di Tommaso d'Aquino.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di una mensola dell'abside della chiesa di Saint Pierre.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Matha-Marestay, chiesa di Saint Pierre.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 27.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 94: *Musico e acrobata*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: siamo di fronte ad una performance di giullari: la mensola più a sinistra mostra un acrobata che sta facendo il ponte, mentre la mensola a destra vede un musico seduto nell'atto di suonare un violino. In questo caso, le due mensole si completano a vicenda e ciò che si vuole rappresentare è una vera e propria esibizione circense, con performer e accompagnamento musicale. La marginalità di tali sculture nel programma iconografico della chiesa corrisponde all'emarginazione con cui gli intrattenitori dovevano convivere nella vita reale. Chi intraprendeva tale mestiere doveva essere soggetto alla dannazione.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di due mensole dell'abside nella chiesa di Notre Dame.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Surgères, chiesa di Notre Dame.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 27.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 95: *Giullari e scultore*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il giullare più a sinistra mostra uno strano strumento, composto da una bacchetta e da una specie di mazza; ha la barba corta e la bocca molto spalancata, il che ne sottolinea la diabolicità. Al centro si vede uno scultore con in mano un grosso martello, mentre nella mensola più a destra un giullare barbuto che suona il corno. Non è chiaro perchè nel bel mezzo di un'esibizione musicale compaia uno scultore e perchè questo sia posto proprio su un'iconografia di margine. Senza dubbio, invece, i musicisti di tali strumenti devono essere posti ai margini per il frastuono del loro suono, non in linea con quello armonico celeste.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare di tre mensole dell'abside della chiesa di Notre Dame.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Vouvant, chiesa di Notre Dame.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 40.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 96: *Due acrobati e un musico*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il giullare sulla mensola sta facendo il ponte. Tra le due mensole, un acrobata, dalle proporzioni molto più piccole rispetto al precedente, sta eseguendo anch'esso il ponte, mentre un musico, dalle proporzioni quasi uguali al personaggio della mensola, sta suonando il violino. In questo caso, la mensola si completa con lo spazio che intercorre tra questa e la successiva. Il soggetto scolpito rappresenta una vera e propria performance circense, costretta a restare all'ombra dei margini scultorei per l'immoralità che presentava al proprio pubblico, fatta di gesti e movimenti non consoni alla vera natura dell'uomo.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare delle mensole della facciata ovest della chiesa di Notre Dame.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Surgères, chiesa di Notre Dame.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 69.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romaneseque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datation de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 97: *Musico e acrobata*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: al centro della composizione vediamo un suonatore di viola che accompagna l'acrobazia di una donna, che sta eseguendo il ponte. La contorsionista è dotata di una lunga veste, stretta ai fianchi da un cordone. Attorno la diabolicità è espressa da una serie di volti mostruosi, esseri fantastici e animali terrificanti. Il messaggio è chiaro: dedicarsi a questo genere di attività porta alla dannazione e alle mostruosità dell'Inferno. I frati mendicanti con tali rappresentazioni potevano mostrare direttamente ai fedeli le conseguenze della loro cattiva condotta.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare del capitello del chiostro della cattedrale di Zurigo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Zurigo, cattedrale.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977, Città di Castello, 1978.*

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datation de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Per il significato simbolico della scultura in questione si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec in Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 98: *Musici diabolici*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: un giullare suona il violino, mentre un altro sta per suonare il flauto. La diabolicità è sottolineata dall'estremità del flauto, che termina con una testa mostruosa, come spesso appare nell'iconografia di margine dei manoscritti (si veda il trampolista già analizzato dell'*Old French Brut*, che suona un flauto simile). Gli occhi spalancati dei due personaggi sono anch'essi sintomo di mostruosità. Con questa scultura i padri della chiesa potevano mostrare direttamente al fedele le conseguenze della cattiva condotta, ovvero le conseguenze dell'intraprendere il mestiere del giullare.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare del capitello del chiostro della chiesa di Sainte Foy.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Conques, chiesa di Sainte Foy.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E.,

Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datasion de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Per il significato simbolico della scultura in questione si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec* in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 99: *Il folle*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: un buffone, con il tipico cappuccio dalle orecchie d'asino, sta suonando la cornamusa. La sua veste è preziosa, come si nota dai numerosi bottoncini ricamati sulle maniche. D'altra parte, i buffoni medievali risiedevano a corte, nella quale riuscirono ad arricchirsi e a diventare, in qualche caso, consiglieri del re. Essi furono i soggetti più presi di mira dai padri della chiesa, che non tolleravano le loro simulazioni di follia. I buffoni, veri e propri antimodelli, finirono anch'essi nell'iconografia di margine delle chiese romaniche.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: frammento di capitello proveniente dalla Chiesa di Angoulême.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Angoulême, Museo di Angoulême.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datation de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 100: *Scimmie che suonano*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il capitello mostra una performance di scimmie: quella più a destra suona uno strano strumento, poco identificabile, probabilmente un'arpa, quella centrale sta compiendo un'acrobazia, la scimmia di sinistra sta suonando la fisarmonica. L'animale nella cultura cristiana è sempre stato associato alle peggiori virtù, addirittura all'incarnazione di Satana. Le scimmie delle sculture romaniche delle cattedrali, infatti, sono sempre rappresentate come esseri mostruosi e diabolici.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare del capitello della chiesa di La Chaize le Vicomte.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Vandea, chiesa di La Chaize le Vicomte.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanique*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica e gotica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Per il significato simbolico dell'immagine si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec* in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 101: *Scimmia che suona l'arpa*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: scimmia che suona l'arpa. L'animale era considerato nella cultura cristiana incarnazione di Satana e possessore delle peggiori virtù. In questo caso, esso risulta evidente in tutti i suoi tratti e non storpiato da deformità mostruose. Nei margini dei manoscritti, la scimmia che suona deve essere interpretata come una chiara parodia verso il mondo dei musicisti umani. In questo caso, la scultura risulta portatrice sia di questo pensiero, sia del pensiero negativo che i padri della chiesa nutrivano verso di essa.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare della mensola del coro della chiesa di Surgères.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Surgères, chiesa di Notre Dame.

DATAZIONE: XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977, Città di Castello, 1978.*

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone*

Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Oxford, 1981; Wirth J., *La datasion de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica si veda: Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Per il significato simbolico della scultura in questione si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec* in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 102: *Bestie e ballerina*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: una bestia sta suonando l'arpa, mentre al di sotto una ballerina si muove a ritmo di danza circondata da esseri mostruosi. In questo caso, le sculture fanno parte del programma iconografico della facciata sud. I fedeli che entravano in chiesa potevano vedere direttamente cosa comportava dedicarsi a questo genere di attività. Le sculture dovevano incutere una sorta di paura al cristiano, portandolo sulla giusta strada. I frati predicatori, quando parlavano alle folle dall'alto dei loro pulpiti e davanti alle chiese, potevano far riferimento direttamente alle sculture delle facciate, mostrando la distinzione tra ciò che si poteva fare e ciò che conduceva sulla via sbagliata.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare dell'archivolto del portale sud della chiesa di San Nicola.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Barfreton, chiesa di San Nicola.

DATAZIONE: fine XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977, Città di Castello, 1978.*

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New

York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datazione de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per il significato simbolico della scultura in questione si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec* in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 103: *Verticale di un acrobata*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: l'uomo dai capelli corti e mossi ha le mani appoggiate a terra, il corpo inarcato e sta assumendo la posizione verticale, a testa in giù, o forse sta per fare il ponte, dal momento che le gambe hanno ormai raggiunto l'altezza della testa. Egli è un contorsionista, condannato come gli altri a stare ai margini della scultura romanica delle cattedrali per la sua eccessiva abilità che lo porta a storpiare il corpo, andando contro le leggi naturali.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: mensola proveniente dall'abside nord della chiesa di Saint Pierre. Sulla mensola a fianco compaiono le sculture di due animali.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Aulnay, chiesa di Saint Pierre.

DATAZIONE: fine XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kanaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 26.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne i motivi della scultura romanica si veda: Brilliant A., *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Parigi, 1945; Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period, Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, 1972; Gantner J., Pobé M., Roubier J., *Gallia romanica*, trad. it. di Durini E., Torino, 1963; Hearn M.F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981; Wirth J., *La datasion de la sculpture medievale*, Ginevra, 2004.

Per quel che concerne la scultura di margine dell'epoca romanica e gotica si veda:
Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997;
Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 104: *Giullare e sirena*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: un giullare suona il corno, mentre sotto una sirena dai lunghi capelli si muove al suo ritmo. La figura del giullare era diabolica così come lo erano il fascino e la sensualità della sirena. Attorno prendono posto una serie di figure mostruose, che dovevano incutere paura al fedele. Dedicarsi al mestiere del giullare aveva per i frati predicatori la stessa gravità di dedicarsi alla prostituzione, qui simboleggiata dalla sirena. Ecco, allora, che le figure infernali si impossessano dei loro corpi, così come si impossesseranno di quelli che intraprenderanno queste attività.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare del capitello sul portale principale della chiesa di Santiago.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Agüero, chiesa di Santiago.

DATAZIONE: XII-XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

BIBLIOGRAFIA: per la scultura gotica di margine e i suoi motivi si veda: Camille M., *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1991; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge 1995.

Per il significato simbolico della scultura in questione si veda: Frugoni C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec* in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Città di Castello, 1978.

Figura 105: *Musico e acrobata*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: la mensola più a sinistra mostra un musico seduto che tiene in mano una bacchetta, mentre guarda sorridente l'acrobata della mensola a destra, che sta facendo il ponte. Le due mensole si completano, rappresentando un vero e proprio spettacolo circense. Per la mancanza di naturalità del corpo della contorsionista, questi soggetti possono fare parte soltanto di una scultura di margine. Chiunque intraprenderà tale mestiere, avrà come pena l'Inferno.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare delle mensole del muro sud della navata. Le mensole adiacenti presentano personaggi mostruosi, sirene, scimmie, una serie di soggetti, quindi, che la cultura cristiana voleva condannare.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Poitiers, chiesa di Sainte Radegonde.

DATAZIONE: 1230 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 108.

BIBLIOGRAFIA: per la scultura gotica di margine e i suoi motivi si veda: Camille M., *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1991; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 106: *Scimmia e uomo*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: la mensola più a destra mostra una scimmia seduta che si porta una pallina alla bocca, mentre la mensola a sinistra vede un uomo tutto ranicchiato su se stesso che la guarda e tiene in mano un'altra pallina. Le due mensole sono in collegamento tra loro; pare, infatti, che sia proprio l'uomo a lanciare il gioco alla scimmia. Forse siamo di fronte a una scena di addestramento, forse a uno spettacolo vero e proprio. Ciò che conta, però, è che pure questo tema veniva condannato dai padri della chiesa, che non ammettevano questo genere di esibizione ludica. La diabolicità della scena è sottolineata dalla presenza della scimmia, considerata da sempre l'incarnazione dei peggiori vizi dell'umanità.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare delle mensole del muro sud della navata. Le mensole adiacenti presentano altri generi di spettacoli circensi, e altri temi e soggetti considerati peccaminosi da parte della cultura cristiana.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Poitiers, chiesa di Sainte Radegonde.

DATAZIONE: 1230 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 108.

BIBLIOGRAFIA: per la scultura gotica di margine e i suoi motivi si veda: Camille M., *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1991;

Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997;
Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Figura 107: *Gargoyle e marotte*

TECNICA: scultura.

DESCRIZIONE: il gargoyle, dagli occhi spalancati e dalla grande bocca aperta con la lingua fuori, tiene in mano la *marotte*, il classico bastone dei buffoni che presenta alla sommità la testa di giullare. Nonostante la scena sia molto tarda rispetto al periodo studiato, torna il tema dei giullari. Probabilmente, quindi, l'intento dei padri della chiesa medievali di fermare il fenomeno degli spettacoli circensi non deve avere avuto grosso successo, tanto da dover, ancora nel XVI secolo, riproporre gli stessi temi sulle sculture delle cattedrali, per cercare di incutere paura alle folle e comprimere il successo dei giullari.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: particolare del muro esterno della chiesa di Notre Dame.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Epine, cattedrale di Notre Dame.

DATAZIONE: 1510 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995, pag. 147.

BIBLIOGRAFIA: per la scultura gotica di margine e i suoi motivi si veda: Camille M., *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1991; Camille M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Parigi, 1997; Kenaan-Kedar N., *Marginal Sculpture in Medieval France*, Cambridge, 1995.

Per l'iconografia del buffone si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

5. I luoghi dello spettacolo

Figura 108: *Suonatori di flauti e giocolieri*

TECNICA: affresco.

DESCRIZIONE: un'esecuzione musicale di flauti accompagna un gruppo di giocolieri e ballerini. Nonostante l'affresco sia molto rovinato, mostra una realtà concreta della ludicità che si svolgeva in piazza, proprio davanti alla chiesa.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: affresco della torre scalare della chiesa di Santa Sofia a Kiev.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Kiev, chiesa di Santa Sofia.

DATAZIONE: XI o inizio XII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Milano 1996, pag. 501.

BIBLIOGRAFIA: Lazarev V.N., *I mosaici e gli affreschi della Cattedrale di Santa Sofia a Kiev*, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 6.1959, 1959.

Figura 109: *Performer nell'hortus conclusus*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena rappresenta un *hortus conclusus*, chiuso da un recinto in muratura, ricco di performer. In secondo piano vediamo due uomini che si esercitano con l'arpa, mentre in primo piano lo scenario si arricchisce. A sinistra tre donne e un uomo, visto di spalle, danzano la carola, mentre due donne al centro sembrano baciarsi. Un suonatore di ghiterna accompagna l'acrobazia di una donna, ora in posizione verticale, poco realistica, dal momento che le mani non sembrano nemmeno appoggiate a terra e le gambe sembrano fluttuare al vento. La corte amava la compagnia delle scimmie e esibirle pubblicamente: eccone una in basso a destra legata da una catena, a sua volta non legata a nulla. La miniatura rappresenta molto bene le passioni e i vizi della corte: la danza, la scimmia, il contorsionismo erano tutti fattori condannati dalla cultura cristiana, ma facevano parte delle cose a cui l'ambiente cortese non poteva rinunciare.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in un foglio del *Roman de la Rose*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Valencia, Biblioteca Universitaria (Ms. 387 Olim 1327, f. 6v).

DATAZIONE: XIII secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne l'iconografia delle illustrazioni del romanzo si veda: Fleming J.V., *The Roman de la Rose. A study in Allegory and Iconography*, New Jersey, 1969.

Per quel che concerne la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

Figura 110: *Incontro amoroso in tenda*

TECNICA: affresco.

DESCRIZIONE: la scena mostra l'incontro di due innamorati all'interno di una tenda. Al di là del suo vero significato erotico, l'affresco ci risulta importante per la presenza della tenda. Questa, senza ombra di dubbio, non veniva allestita solo per ospitare gli amanti, ma al nostro studio aiuta a far capire che essa era ampiamente utilizzata in epoca medievale, ma non a scopi ludici. Il circo a cui assistiamo oggi risulta simile alla tenda qui presente, con la sua copertura a ombrello. La struttura della tenda moderna del circo ha sicuramente preso la sua origine da questi allestimenti, anche se all'epoca venivano utilizzati per altri scopi.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: l'affresco è stato realizzato da Memmo di Filippuccio e fa parte del ciclo più ampio della Camera del Podestà a San Gimignano. Le scene rappresentate in questo ciclo hanno contenuti erotici.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: San Gimignano, Museo Civico.

DATAZIONE: 1318.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Zuffi S. (a cura di), *Arte e erotismo*, Milano 2001, pag. 52.

BIBLIOGRAFIA: Bendinelli Predelli M., *"Tirant lo Blanc" e gli affreschi erotici di San Gimignano in Su, per Gianfranco Contini*, Salerno, 1990.

Figura 111: *La danza in piazza*

TECNICA: affresco.

DESCRIZIONE: tra le mura cittadine, gli abitanti svolgono i loro mestieri e i loro doveri. In primo piano, una danza di donne anima il già caotico trambusto delle attività giornaliere. Le donne si muovono al ritmo del tamburello strimpellato dalla figura con il lungo abito nero e danzano la carola, il tipo di ballo in cerchio in cui tutti i partecipanti si tengono per mano o attraverso un fazzoletto. La ludicità e il gioco fanno parte della realtà quotidiana degli abitanti e porlo in primo piano ne sottolinea l'importanza. La danza subì in epoca medievale una dura condanna da parte dei frati predicatori, dal momento che l'eccessiva gesticolazione e la sensualità di cui era portatrice non dovevano fare parte della condotta del buon cristiano.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la scena qui mostrata è solo un particolare dell'affresco del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti. Attorno, infatti, sono evidenti tutte le attività cittadine, come quella dei lavoratori in alto al centro che stanno sistemando un tetto. A destra, viene illustrata la campagna ben governata, nella quale l'ottimo lavoro dei contadini porta bene i suoi frutti. La parete adiacente, a sinistra dell'affresco preso in esame, mostra l'*Allegoria del Buon Governo*, mentre in quella di fronte è presente l'*Allegoria del Cattivo Governo*, con le relative conseguenze in città.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Siena, Palazzo Pubblico.

DATAZIONE: 1337-1339.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Becchis M., Galli L., Valenzano G., *Il Medioevo, IB*, a cura di Scrimieri R., Milano, 2002, pag. 210.

BIBLIOGRAFIA: Carlotti M., *Il bene di tutti: gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Firenze, 2010.

Figura 112: *Banchetto di corte*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena rappresenta un banchetto di corte a cui prendono parte musicisti e giullari. Un giullare è ben evidente a sinistra, dotato di un lungo cappello la cui punta scende fino ai fianchi. In tutto vi sono quattro musicisti, due di cornamusa dietro al tavolo e due di trombone, che stanno entrando nella stanza a destra. Nel frattempo, le dame chiacchierano, gli uomini bevono, le portate vengono servite. Un servo sta portando in tavola un vassoio con delle oche, un altro è già pronto sopra la tavola. Il giullare non si sta esibendo in performance, ma prende parte alle conversazioni. Probabilmente, il personaggio con cui sta parlando è anch'esso un giullare. Sebbene il cappello non sia uguale a quello del collega, la giacca è identica, con i bottoni cuciti lungo tutto il petto. La miniatura risulta importante perché ci fornisce una chiara testimonianza del luogo in cui agivano i giullari e dei loro costumi indossati a corte.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è presente in una pagina del *Rèmede de Fortune*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

DATAZIONE: XIV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per qualche informazione sporadica sul manoscritto si veda: Pietrini S., *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011; Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginevra, 2008.

Figura 113: *Palle di neve fuori le mura cittadine*

TECNICA: affresco.

DESCRIZIONE: fuori dalle mura del castello, al di là del ruscello che lo circonda, la campagna appare cosparsa di neve. Siamo nel mese di Gennaio, ma le attività quotidiane non si fermano e i due personaggi a destra sono a caccia con due cani ciascuno. In primo piano, sei persone, due donne e un uomo a sinistra, tre uomini a destra, si divertono a giocare a palle di neve, che si lanciano addosso. Gli abiti pregiati sono indice che questi personaggi fanno parte della corte del castello, da cui sono usciti attraverso il ponte levatoio per concedersi un po' di svago. L'importanza del gioco negli uomini è sottolineata proprio dal collocamento di tale scena in primo piano rispetto all'affresco, come accade in quello di Ambrogio Lorenzetti.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: l'affresco, probabilmente attribuito a Venceslao, fa parte di un ciclo più ampio, il *Ciclo dei Mesi* di Torre Aquila.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Trento, Torre Aquila.

DATAZIONE: 1407 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma, 1993.

BIBLIOGRAFIA: per quel che concerne il *Ciclo dei Mesi* e i suoi motivi si veda: Castelnuovo E., *Il Ciclo dei mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento, 1987; Šebesta G., *Il lavoro dell'uomo nel Ciclo dei mesi di Torre Aquila*, Trento, 1996.

Figura 114: *Spettacolo sul pulpito*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: uno strano allestimento architettonico ospita uno spettacolo di giullari. Al di sopra di un pulpito dalla piattaforma circolare, quattro giullari, uno che recita la lettura da un grosso libro e gli altri tre che suonano il flauto, offrono la loro esibizione ad un pubblico seduto sopra una panca circolare. Non sappiamo se l'autore della miniatura avesse voluto rappresentare i giullari dell'antichità romana, o i giullari a lui contemporanei. Credo che sia più valida la prima ipotesi, anche se l'allestimento architettonico è tipico dei pulpiti medievali.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa un intero foglio nel manoscritto francese *La città di Dio*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Ms. 6272).

DATAZIONE: 1410 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano 2010, pag. 73.

BIBLIOGRAFIA: per un'interpretazione generale sui codici miniati della *Città di Dio* si veda: Brilli E., *Le attualità umanistiche della "Città di Dio". La ricezione del "De Civitate Dei" attraverso i codici miniati del XV secolo*, in *Segno e Testo*, 9, 2011.

Per approfondimenti sull'immagine si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano, 2010.

Figura 115: *Tromboni al banchetto di corte*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra un banchetto di corte accompagnato dalla melodia di tre musicisti che suonano altrettanti tromboni. L'iconografia è più tarda rispetto a quella delle scene già viste, come si nota dal cappello del giullare a sinistra del tavolo, totalmente diverso rispetto a quelli a punta molle. Egli sembra conversare con il re, mentre il piede puntato sembra indicare un passo di danza. La miniatura risulta importante perché ci fornisce una chiara testimonianza del luogo in cui agivano i giullari. La corte ne abbondava in epoca medievale e l'usanza di ingaggiarne di continuo proseguì anche nel passaggio da quest'epoca a quella rinascimentale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura è stata realizzata da Guglielmo d'Orléans per il manoscritto *La guerra di Troia*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Stoccarda, Biblioteca regionale.

DATAZIONE: 1419.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, 1990.

BIBLIOGRAFIA: per approfondimenti sulle miniature contenute nel manoscritto in questione si veda: *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII convegno del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Viterbo 27-30, Maggio 1982)*, Viterbo, 1983.

Figura 116: *Rappresentazione di una commedia*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: una struttura esagonale, dotata di una piccola e stretta porta su un lato, sta ospitando la rappresentazione di una commedia, recitata da un uomo dentro una specie di pulpito al centro. Attorno, sempre all'interno della struttura, mimi e musicisti interpretano il copione. Al di fuori, alcune persone stanno assistendo allo spettacolo. Gli abiti dei giullari e i loro cappelli appaiono molto diversi da quelli già visti nei manoscritti medievali, basti osservare la veste pregiata e riccamente decorata del mimo in primo piano. Il miniatore voleva rappresentare i giullari all'epoca di Terenzio o gli intrattenitori a lui contemporanei? Probabilmente, il suo intento era proprio quello di illustrare gli intrattenitori di epoca romana, ma il pulpito e la struttura nella quale avviene l'esibizione potrebbero assomigliare ad un allestimento medievale.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa un intero foglio nel manoscritto francese *La città di Dio*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Philadelphia, Museum of Art (Ms. 45-65-1, f.26).

DATAZIONE: 1420 circa.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano 2010, pag. 72.

BIBLIOGRAFIA: per un'interpretazione generale sui codici miniati della *Città di Dio* si veda: Brilli E., *Le attualità umanistiche della "Città di Dio". La ricezione del "De Civitate Dei" attraverso i codici miniati del XV secolo*, in *Segno e Testo*, 9, 2011.

Per approfondimenti sull'immagine si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Wilson E., Goldfarb A., *Storia del teatro*, trad. it. di Pietrini S., Milano, 2010.

Figura 117: *La danza a corte*

TECNICA: miniatura.

DESCRIZIONE: la scena mostra molto bene i peccati e i vizi della corte. Durante un banchetto, un suonatore di flauto e di tamburo apre la danza sfrenata dei partecipanti, tra cui anche tre donne, come notiamo dalla carola in secondo piano. Anche le oscenità facevano parte del clima cortese, tanto che i tre danzatori in primo piano sono completamente nudi e tengono in mano un oggetto poco identificabile, forse uno strumento che produceva un piccolo tintinnio. A destra compaiono due statue, innalzate da alte colonne, molto probabilmente Bacco e Venere. La danza dei giullari, ma soprattutto la danza delle persone comuni, è stata duramente condannata dai frati predicatori, a causa della sensualità che portava a manifestare. La miniatura è importante per due aspetti: sia perchè ci testimonia molta chiaramente il luogo in cui agivano i giullari, sia perchè ci mostra le performance e i vizi che occupavano la corte.

CONTESTO DELL'IMMAGINE: la miniatura occupa un intero foglio nel manoscritto *La città di Dio*.

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Den Haag, Meermanno Westrenianum Museum (Ms. 10A11, f. 311v).

DATAZIONE: fine XV secolo.

PROVENIENZA DELL'IMMAGINE: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, fig. 37.

BIBLIOGRAFIA: per un'interpretazione generale sui codici miniati della *Città di Dio* si veda: Brilli E., *Le attualità umanistiche della "Città di Dio". La ricezione del "De Civitate Dei" attraverso i codici miniati del XV secolo*, in *Segno e Testo*, 9, 2011.

Per la lettura iconografica dell'immagine si veda: Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001.