

## “Freddo vento, orrido verno”, note su una Sacra rappresentazione della Natività e della strage degli innocenti.

---

MARIA ELENA GIUSTI

Philip aveva qualche dubbio sulla sacra rappresentazione, come l'aveva sul pane indovino: poteva facilmente scivolare nell'irriverenza e nella volgarità. Ma ai fedeli piacevano tanto che se non le avesse autorizzate avrebbero messo in scena loro stessi un dramma fuori dalla chiesa; e senza la sua supervisione sarebbe diventato senza dubbio scollacciato. E poi i più entusiasti erano i frati che l'interpretavano: travestirsi e fingere di essere altre persone, e comportarsi in modo riprovevole o addirittura sacrilego poteva offrire loro una specie di sfogo, probabilmente perché passavano gran parte della vita comportandosi con tanta solennità<sup>1</sup>.

Dalla finzione narrativa proviene una pagina che con indubbia efficacia racconta e quasi ci trasporta in una situazione che potremmo definire concretamente attuale per lo meno in quell'ambito che siamo soliti definire popolare: l'uso del teatro quale occasione di sfogo; di desiderio del travestimento con l'indossare panni altrui, per esperire nell'arco breve di una recita, il senso dell'alterità nel trascolorare da persona a personaggio.

E, poiché di dramma sacro si tratta, la necessità della supervisione ecclesiastica acciocché non si travalichino i limiti imposti dal pudore e dall'ortodossia.

Ancora oggi, in questo dominio, quando si decide di rappresentare un pezzo di storia sacra e si sceglie di utilizzare quale spazio scenico l'interno di una chiesa si deve compiere una mediazione con i parroci ospitanti per convincerli del rispetto assoluto delle Scritture nella sceneggiatura, di quello del pudore nella messinscena, poiché ancora alta è, almeno in questo contesto, la diffidenza nei confronti del teatro.

Eppure è proprio attorno alla Chiesa che si assiste alla nascita di forme drammatiche – dopo la scomparsa delle antiche forme sceniche – in vesti cristiane e popolari e che si usa datare dall'invenzione dei *tropi*<sup>2</sup>. Non importa qui ripercorrere una storia già tante volte scritta, ma solo ricordare come si ascriva l'origine del teatro religioso medioevale a una certa casualità quando per risolvere i problemi esecutivi delle *jubilationes* affidate a cantori e maestri non sempre forniti di solida preparazione si pensò di far concordare con le note della *jubilatio* parole trovate a caso che servissero da schema mnemonico<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ken Follet, *I pilastri della terra*, Milano, Mondadori 1990, p. 566. Titolo Originale, *The pillars of the Earth*, 1989, trad. it. Di Roberta Rambelli.

<sup>2</sup> Cfr. Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli 1924, p. 117; Ireneo Sanesi, *La commedia*, Storia dei generi letterari italiani, Vol. I, Milano, Vallardi 1911, pp. 16 e sgg.

<sup>3</sup> L'introduzione nella chiesa transalpina della liturgia romana, fece sì che nei più importanti monasteri francesi e tedeschi sorgessero delle *Scholae Cantorum* sull'esempio di quelle del Vaticano e del Laterano dove andarono a insegnare maestri di musica romani che molto si esercitarono sulle *sequelae* o *sequentiae*, lunghi gorgheggi (*jubilationes*), sull'ultima *a* dell'*Alleluja*, difficili da tenere a mente.

(...) il cantore Notker discepolo di Romano, uno dei cantori inviati da papa Adriano a Carlo Magno, pensò a San Gallo di dare alle parole un senso logico. Il tropo era così inventato e l'ufficio veniva a modificarsi, poco dapprima, più profondamente poi. Non è molto, se si pensa che il primo passo era nell'arbitrio lasciato ai cantori di variar la *jubilati*, e di esprimere con la modulazione della cantilena uno spirito che non poteva essere contenuto esplicitamente nel testo originario; ma l'effusione musicale si sottrae ad ogni determinazione logica del sentimento e la variazione non doveva apparir così nettamente ai profani quanto ai cantori; quando furono poi inserite nella musica le parole, allora la novità implicita divenne esplicita, ché le parole hanno appunto tal potere di concretezza, costringono e forse riducono l'ancor vaga e inattiva forma sentimentale ad un rapporto dove già all'invenzione artistica si mescolano altre proposte capaci d'impegnare in un certo indirizzo la vita pratica. L'invenzione di Notker, dunque, ebbe valore non in quanto aprì inconsapevolmente la strada ad una drammaturgia che nasceva spontanea sopra un atto casuale, ma proprio perché consapevolmente precisava i limiti delle variazioni liturgiche assegnando loro una portata che altri poteva non sospettarvi. E che il valore della riforma sia questo lo prova anche il fatto che non ci si limitò alle sole parole, ma si procedette ad una concretezza anche maggiore assegnando alle parole dei gesti, e organizzando delle pause teatrali con un colloquio, un accompagnamento mimico, ed un minimo di scenografia. Di tutto ciò l'autore non fu Notker: Hartmann e Ratperro proseguirono sulla strada aperta da lui ampliando con più libertà. Tutilone<sup>4</sup> interpretò i testi sacri con versetti e ritornelli che a taluno parvero d'ispirazione popolare<sup>5</sup>.

Abbiamo dunque il primo dialogo, secondo il De Bartholomaeis, tripartito tra personaggi collettivi, le due *parietes* del Coro<sup>6</sup> e, fin qui, nulla più di quanto non fosse già previsto nella liturgia romana, mentre si raggiunge una vera drammatizzazione con il tropo dell'Ufficio pasquale, quando l'Angelo, rivolto alle pie donne, pronuncia le parole presenti nei Vangeli di Marco e di Matteo "Quem queritis?", cui segue la risposta, "Jesum".

Ed ecco, per la prima volta nell'Europa moderna, prodursi il dramma regolare, comportante un dialogo tra personaggi determinati<sup>7</sup>.

Questa, assai concordemente, viene ritenuta la tesi dell'origine, quanto a quel che è seguito è forse il caso di problematizzare e di guardare per lo meno con antropologico sospetto alle ipotesi di tipo evolucionistico che percorrono quella parte della storia degli studi che si orienta nel pensare un progressivo arricchimento di contenuti rappresentativi nel tragitto che porta al dramma Sacro.

I percorsi sono stati più d'uno e le storie degli stessi drammi hanno proceduto per fratture; sono infatti da distinguere le allegorizzazioni della messa, la *Visitatio Sepulchri* e le rappresentazioni in volgare; la *Visitatio*, ad esempio, nasce entro una celebrazione religiosa, ma non entro il momento sacramentale della Messa. Si tratta di rappresentazione mimetica i cui "attori" sono chierici che

<sup>4</sup> Notker, Hartmann, Ratperro e Tutilone erano i maestri dell'Abbazia di San Gallo.

<sup>5</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Vol I, Firenze, Sansoni 1981, p. 40.

<sup>6</sup> Cfr. Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., p. 127.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

(...) agiscono e cantano ad *imitationem mulierum e angelorum* (...). Ma la struttura liturgica rimane intatta. La *imitatio*, ad esempio, non porta all'uso di costumi ma solo a un impiego accortamente simbolico delle vesti consuete e dei vasi del rito liturgico. Le Marie si coprono, è vero, la testa *ad modum mulierem*, ma con i paramenti liturgici (*amitta, humerale, capitagia*). Le rubriche parlano in modo neutro di *parare o induere*, a volte anche di *ornare (more muliebri ornatis)*. I chierici non recitano ciò che non sono, ma all'interno dei loro ruoli rimangono chierici e, come tali, rimangono celebranti di una cerimonia liturgica<sup>8</sup>.

Se riguardo al costume, segno distintivo dell'attore, l'opzione per una soluzione poco più che simbolica è dato descrittivo ampiamente documentato dalle rubriche, maggiore prudenza richiede forse l'interpretazione in ordine al grado di assunzione del ruolo attoriale da parte dei chierici.

Nella narrazione di Ken Follet ci sono attori chierici che recitano davanti a un pubblico composto in larga parte da chierici e par di capire che si è operata una trasformazione del senso culturale del ruolo. Gli attori non sono più agenti di un rito, ma di un atto performativo.

Prima della rappresentazione vi fu un regolare servizio religioso che il sacrista sbrìgò in fretta. Quindi Philip esposse brevemente la vita immacolata e le opere di sant'Adolfo, e prese posto tra il pubblico per assistere allo spettacolo. Dietro il paravento di sinistra uscì una figura voluminosa avvolta in quella che sembrava un'informe veste colorata; ma guardando meglio si vedeva che erano pezzi di stoffa multicolore avvolti alla meglio e fissati con gli spilli. L'uomo aveva la faccia dipinta e portava una grossa borsa di denaro: era il barbaro ricco. Il suo abbigliamento destò mormorii di ammirazione, seguiti da risate quando gli spettatori riconobbero l'attore. Era frate Bernard, il capo cuciniere che tutti trovavano simpatico.

Il barbaro andò avanti e indietro diverse volte in modo che tutti potessero guardarlo, e finse di lanciarsi contro i bambini in prima fila, che gettarono strilli di paura; poi si avvicinò all'altare, si guardò intorno come per accertarsi di non essere solo, e vi nascose la borsa del denaro. Si rivolse al pubblico con un ghigno e disse a voce alta: "Questi sciocchi cristiani non oseranno rubare il mio argento perché credono che sia protetto da sant'Adolfo. Ah-Ah!". E si ritirò dietro il paravento.

Dalla parte opposta entrarono alcuni fuorilegge; erano vestiti di cenci e armati di spade e scuri di legno. Le facce erano impiastricciate di gesso e fuliggine. Girarono intorno alla navata fino a quando uno di loro vide la borsa dietro l'altare. Vi fu una discussione. Dovevano rubarla o no? Il Buon Fuorilegge disse che avrebbe portato sfortuna; il Cattivo Fuorilegge disse che un santo morto non poteva far loro nulla di male. Alla fine presero il denaro e si ritirarono in un angolo per contarlo.

Il barbaro tornò, cercò dovunque il suo denaro, e s'infuriò. Si avvicinò alla tomba di sant'Adolfo imprecò perché il santo non aveva protetto il suo tesoro.

Il santo si levò dalla tomba.

Il barbaro tremò di terrore; ma il santo lo ignorò, si avvicinò ai fuorilegge e, teatralmente, li abbatté a uno a uno puntando l'indice. I fuorilegge si contorsero nell'agonia rotolandosi a terra e facendo smorfie terribili.

<sup>8</sup> Cfr. Rainer Warning, *Estraneità del dramma medioevale*, in Johann Drumbl (a. c. di), *Il teatro medioevale*, Bologna, Il Mulino 1989, p. 116.

Il santo risparmiò solo il Buon Fuorilegge, che andò a rimettere il denaro dietro l'altare. Il santo si rivolse al pubblico e disse: "Stiano in guardia coloro che dubitano del potere di sant'Adolfo!"

Gli spettatori applaudirono e acclamarono. Gli attori si schierarono nella navata e sorrisero timidamente. La finalità della sacra rappresentazione stava nella morale; ma Philip sapeva che il pubblico apprezzava soprattutto i particolari grotteschi, la rabbia del barbareo e l'agonia dei fuorilegge<sup>9</sup>.

Ci sono nelle origini di questo teatro, distinzioni che vanno nel segno della discontinuità: una cosa è la rappresentazione mimetica che occupa lo spazio della commemorazione, che per altro mantiene almeno in parte l'uso del latino, altra cosa i drammi volgari o *ludi*.

Ai secondi andranno così ascritte quelle forme drammatiche in volgare che, pur mettendo in scena momenti della storia sacra o vite dei santi, si sono collocate da subito all'esterno della chiesa, sia dell'edificio, sia da rapporti di contiguità con le forme del culto religioso, sebbene in apparenza ad esso subordinate.

Gli spettacoli, allestiti da confraternite laiche o da gruppi amatoriali, le une dedite a rappresentare moralità e miracoli, gli altri un teatro a carattere profano, prendono forma nel corso del XIII secolo e necessitano per la loro organizzazione del concorso di una qualche struttura sociale che possa sorreggere, anche economicamente, l'opera di compagnie di dilettanti.

Le prime rappresentazioni a carattere sacro che si svolgono all'esterno della chiesa e ormai scisse dalla liturgia rimangono comunque ad essa legate, sia perché si utilizza quale spazio scenico un luogo nelle vicinanze, spesso quello antistante l'ingresso principale, sia per essere dirette da chierici, come testimonia la conservazione dell'uso del latino per le didascalie.

Per quanto prevalentemente organizzato e realizzato da laici il mistero è prima di tutto una forma di teatro cristiano: esso si può infatti definire la visualizzazione e la drammatizzazione delle sacre scritture e della vita dei santi, cioè, almeno come tendenza, della storia universale, per quell'intima connessione in cui, per la cultura medioevale cristiana, sono stretti tra loro tutti gli avvenimenti, quasi anelli di un'unica catena che conduce la stirpe umana dalla sua origine alla soluzione celeste del suo destino<sup>10</sup>.

Con devozione e con profondo senso del sacro i Cantori della Compagnia di Gragnanella, piccolo paese della Valle del Serchio, dal 1976<sup>11</sup>, ogni anno mettono in scena la *Sacra rappresentazione della natività e della strage degli innocenti o Befana*<sup>12</sup>, come qui viene chiamata, poiché in passato recitata prevalentemente nell'intervallo di giorni tra Natale e l'Epifania e per un esplicito rimando alla pagina evangelica del 6 Gennaio che racconta della visita dei Magi alla capanna di Betlemme e accenna alla strage ordinata da Erode.

<sup>9</sup> Ken Follet, *I pilastri della terra*, op. cit. pp. 566-567.

<sup>10</sup> Cfr. Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza 1996, p. 69 (I ed., Mondadori 1972)

<sup>11</sup> Il 1976 segna la data di una ripartenza dopo oltre venti anni di silenzio, l'ultima messinscena è del 1956. Ovviamente questa forma di teatro, la cui cronistoria è ricostruibile a memoria d'uomo era largamente presente in tutta la valle.

<sup>12</sup> Da non confondere con la *Befanata* che è il canto di questua.

Quella di Gragnanella non è l'unica sacra rappresentazione della Natività nella montagna lucchese, altre piccole comunità, Limano, Galliciano, Poggio, Gorfigliano, Piano di Coreglia, per tutti gli anni Ottanta, e Gorfigliano ancora oggi, hanno allestito spettacoli analoghi, ma è senz'altro quella che più di ogni altra esibisce il senso della propria appartenenza al religioso, come conferma il suo essere riallestita all'interno della chiesa, dopo che per il passato testimonianze concordi indicano che luoghi di elezione erano stati i piccoli teatri di paese o le stanze di abitazioni private.

È una forma di teatro in musica, che si avvale di un testo completamente scritto, pervenuto anonimo e di una melodia, anonima anch'essa, ma in questo caso tramandata oralmente.

Tre sono le melodie impiegate, una per le stanze del *recitativo* (quartine di ottonari a rima baciata) e due per le *ariette*<sup>13</sup> (quartine di settenari o senari con l'ultimo verso ossitono che nell'esecuzione viene ripetuto).

La scena occupa il transetto dove si alternano Maria, Giuseppe e gli angeli, mentre il bambino adagiato in una cesta di vimini o in braccio alla Madonna è un bambolotto. Quello stesso spazio viene successivamente occupato dalla corte di Erode; gli unici personaggi che agiscono al di fuori sono quelli non regali: i pastori.

La gestualità degli attori, ovviamente non professionisti, costituisce la totalità dell'azione e non è arbitraria ma sta "in stretto rapporto con le strutture musicali drammatiche della rappresentazione"<sup>14</sup>.

e anch'essa partecipa di un senso della misura e della compostezza che è ritenuta conforme al carattere non profano.

Il codice gestuale prevede che l'angelo tenga le braccia protese in avanti, nell'annunciare la venuta del Cristo, e subito dopo le rivolga in alto accompagnando il movimento con lo sguardo. Anche Maria e Giuseppe, che sono seduti, utilizzano il movimento della parte superiore del corpo, braccia e mani protese che si congiungono ripetutamente verso il petto; sguardo che passa dalla culla al cielo. Di segno contrario i gesti dei pastori che riconducono al quotidiano con l'enfatizzare i movimenti delle braccia e della testa accompagnati da brevi passi e, soprattutto, con una marcata espressività del volto. Nella scena è prevista anche una parentesi mimica in cui Alessio e Coridone – i pastori portano i nomi di quelli della seconda Egloga virgiliana – abbandonano il canto e fingono di mangiare e bere ottenendo un esito volutamente comico.

La scena della strage, ambientata alla corte di Erode, popolata di guerrieri e sacerdote, risulta assai più "agita"; i movimenti delle braccia sono più vigorosi, la mano dei guerrieri cerca spesso la spada, i passi sono più lunghi e frequenti. È tutto il corpo dell'attore che partecipa e il grado di massima espressività è raggiunto dal re che non sta mai fermo, percorre lo spazio muovendosi lateralmente a destra e a sinistra sempre rivolto verso il pubblico. Impugna lo scettro che fa passare da una mano all'altra e stringe i pugni per manifestare il proprio potere; scuote con frequenza la testa e si batte il petto nei momenti di rabbia o di sgomento.

La balia di Erode e le donne i cui figli cadono decapitati, compiono gesti di protezione: stringono i bambini al petto, li accarezzano. L'ultima scena vede l'intervento del diavolo che trascinerà il re all'Inferno; è l'unico personaggio muto e l'unico che

<sup>13</sup> *Arietta*, altrove *sonetto* è il nome locale che si dà a questo tipo di strofe.

<sup>14</sup> Cfr. Linda Barwick-Joanne Page, *Gestualità e musica di un Maggio Garfagnino*, Centro tradizioni popolari, Lucca 1994, p. 21.

indossa una maschera a coprire il volto; impugna un tridente e indossa una calzamaglia rossa alla quale sono attaccate pesanti catene. Si muove carponi facendole risuonare in modo fragoroso e percorre lo spazio con movimenti improvvisi e repentini che ricordano quelli di una belva chiusa in gabbia. Ancora una volta l'esito è di indubbia comicità e suscita il riso degli spettatori.

Il violinista, così come il suggeritore, sta sempre in scena, un po' in disparte, mentre chi ricorda agli attori-cantori versi e battute si muove accanto a ognuno di loro come fosse un'ombra.

Il testo utilizzato dalla Compagnia di Gragnanella per lo spettacolo del 1976 (poi 1977 e 1978) proviene da un manoscritto conservato in paese datato 1945 e non firmato, ma riconducibile a Azelio Giannotti, l'allora parroco, che lo avrebbe ricostruito sulla base di un ms. precedente frammentario e lacerato integrato da quanto proveniva dalla tradizione orale. A Gragnanella sono poi conservate altre tre copie da questo provenienti, una datata 1956, senza firma del copiatore, riprodotta in occasione dell'allestimento dello spettacolo da parte di una compagnia di bambini; una seconda copia per mano di Simonetta Grassi, figlia di uno degli attori, che aggiunge una nota sul perché si era resa necessaria la nuova trascrizione "copia fatta per non danneggiare troppo il ms. precedente che si stava deteriorando"; infine la terza, collocabile alla fine degli anni settanta, che dipende dalla seconda ed è conservata in fotocopia poiché l'originale è andato perso<sup>15</sup>.

I testi del teatro di tradizione sono sempre sottoposti a un meccanismo di copia e elaborazione e quello della *Sacra rappresentazione* non sfugge alla regola, sebbene da una redazione all'altra i cambiamenti non siano così profondi come avviene per i testi teatrali non religiosi, sia perché sottoposti al controllo diretto o indiretto dei parroci, sia per una sorta di autocensura dettata dal pudore di chi interviene.

Per lo spettacolo allestito nel 1980, la compagnia manifesta l'esigenza di rinnovare in qualche modo il testo, poiché esso viene contemporaneamente utilizzato anche dai cantori di Gorfigliano.

Il suggeritore e capo compagnia Piergiorgio Lenzi, cui viene delegato il compito di provvedere, accoglie tre episodi: *Annuncio dell'angelo a Maria*, *Visita di Maria a Santa Elisabetta* e *Turbamento di Giuseppe*, che prepongono alla scena della Natività.

#### *Annunciazione*

ANGELO Vi saluto mia Signora,  
volto bello angelicato:  
son dal ciel da Dio mandato  
a nunziarvi la parola.

MADONNA Parla pur stella lucente,  
che del ciel rassembri un giglio.

ANGELO Vuole in te incarnarsi un figlio  
per salvar l'umana gente.

<sup>15</sup> Per una puntuale descrizione dei mss. e per la ricostruzione della tradizione, cfr. Gastone Venturini (a c. di), *La sacra rappresentazione popolare. Edizioni critiche e note*, Centro tradizioni popolari, Lucca 1980.

Tra le donne benedetta,  
sopra tutte la maggiore,  
madre ancora del Signore  
tu sarai, vera e perfetta.

Tu sarai tra l'alte squadre  
Vergin santa e sì gloriosa,  
di Giuseppe sarai sposa,  
del Figliol di Dio madre.

MADONNA Come mai possibil sia,  
mai un uomo ho conosciuto!  
ANGELO Tu non devi dar rifiuto,  
segui il passo mio, Maria.

O Giuseppe in questo punto  
son venuto in compagnia  
con la Vergine Maria,  
tu sarai a lei congiunto.

GIUSEPPE Non distoglier la parola  
\dell'eterno Creatore,  
se così vuole il Signore,  
benedetta sia quell'ora.

ANGELO Dunque a lei stringi la mano  
con un cuore umile e pio.

GIUSEPPE e Se così contento è Dio  
MADONNA ambedue contenti siamo.

ANGELO Sposi addio, ritorno al cielo!  
Gran miserie patirete;  
fame, sonno, freddo e sete,  
ma fra voi sia pace e zelo.

GIUSEPPE e Sian contenti di patire  
MADONNA fame, sonno, freddo e gelo  
per amor del re del cielo  
e per lui anche morire.

#### *Visitazione*

MADONNA Voglio andare a visitare  
Elisabetta, mia parente;  
sempre è stata a me obbediente.

GIUSEPPE Vanne pur senza tardare.

MADONNA Dove siete o Elisabetta?  
 ELISABETTA Chi è colei, sento chiamare.  
 MADONNA Una donna singolare,  
 giù alla porta, che vi aspetta.

ELISABETTA Siete voi, cara parente?  
 A me brilla il petto e il cuore.  
 Siete madre del Signore  
 così credo certamente.

*Annuncio a Giuseppe*

GIUSEPPE Son tre mesi che mia sposa  
 è di Nazaret partita,  
 se non torna, la mia vita  
 non ha più pace e riposo.

MADONNA O Giuseppe son tornata,  
 cavalcato ho la montagna,  
 visitato ho la campagna,  
 Elisabetta mi cognata.

GIUSEPPE Ma dal viaggio disastroso,  
 io mi trovo incomodata.  
 Vanne pur, consorte amata,  
 vanne pure al tuo riposo.

La mia mente si confonde,  
 mille furie sento al cuore,  
 sono immerso nel timore,  
 dell'idee alte e profonde.

Niente a lei vo' far palese  
 vo' di Nazaret fuggire:  
 affrettar vo' il mio partire  
 e trovarmi altro paese.

ANGELO O Giuseppe, non partire  
 e dai bando al tuo timore,  
 io son l'angel del Signore,  
 molte cose ti ho da dire.

Fu dall'angel Gabriello  
 annunziata, ti sto a dire,  
 che doveva partorire  
 un fanciullo vago e bello.

E da questa, certamente,  
 deve nascer Gesù Cristo,  
 sol per far del mondo acquisto  
 e salvar l'umana gente.

GIUSEPPE Sarai padre putativo  
 di quel figlio, re del mondo.  
 S'è così più non m'ascondo,  
 son di sensi quasi privo<sup>16</sup>.

Le 22 strofe erano state recuperate e registrate da Venturelli nel vicino paese di Riana da un unico testimone, Vittorio Salotti, che aveva memorizzato l'intero testo dopo averlo tante volte rappresentato ricoprendo vari ruoli; e così la tradizione orale si innesta su quella scritta secondo i modi del mutuo prestito sempre presenti nella letteratura popolare.

Risultano giustapposti sulla scena due momenti assai distinti, la rappresentazione della Natività vera e propria e la strage. Per la prima fungono da pretesto e da cornice nella scrittura drammaturgica le pagine evangeliche di Matteo 2, 1-23 e Luca 2,1-20; dalla narrazione di Matteo provengono il turbamento di Erode, l'incontro con i Magi, l'apparizione della cometa, l'ordine della strage, la morte di Erode e la fuga in Egitto, mentre da quella di Luca è ripreso l'episodio dei pastori<sup>17</sup>. Come si sia giunti alla drammatizzazione di questi episodi e soprattutto quando, per il dramma popolare, non è dato sapere; senza dubbio però, per il tema e per le soluzioni linguistiche, con ogni probabilità i testi debbono aver visto, in origine, la scrittura di un prete o comunque di un uomo di chiesa e chissà, forse anche una sua qualche conoscenza della laude drammatica o delle rappresentazioni successive che hanno per soggetto la Natività, l'Annunciazione, l'Epifania, i Magi, la Fuga in Egitto, la Presentazione al tempio, per lo meno attraverso le versioni a stampa che cominciarono a circolare dal XVI secolo<sup>18</sup>.

Il corpo centrale del dramma (stanze 29-89) si svolge alla corte di Erode il Grande – eccetto la breve parentesi delle stanze 49-58 che vedono ancora protagonista la Sacra famiglia nell'incontro con i Magi – dove si consuma la tragedia di un re angosciato dalla possibile perdita del potere e che prima di morire ordina e fa eseguire la strage di tutti i bambini nati in quei giorni entro la quale, per errore, viene ucciso anche suo figlio.

Qui la fonte è da rintracciare nel poemetto – o in una sua riduzione a fini divulgativi – di Giovan Battista Marino, *Strage degli innocenti*, stampato a Napoli nel 1632 e, in particolare, dal libro III che contiene una lunga serie di infanticidi ad opera di Malecche, uno dei fidi di Erode.

<sup>16</sup> Gastone Venturelli (a c. di), *La sacra rappresentazione popolare*, op. cit., stanze 1-22.

<sup>17</sup> Tema sviluppato autonomamente nella rappresentazione del *Gelindo*. Vd. Costantino Nigra-Delfino Orsi, *Il Natale nel Canavese*, Torino-Roma, L. Roux Editore 1894; Rodolfo Renier, *Il Gelindo. Dramma sacro piemontese della Natività di Cristo*, Torino, Clausen 1896; Gastone Venturelli (a c. di), *La cantata di Gelindo. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Limano*, Centro Tradizioni Popolari, Lucca 1982; Roberto Leydi, *Gelindo ritorna. Il Natale in Piemonte*, Torino, Omega 2001. Lo stesso tema ha poi altro autonomo sviluppo ne *Il vero lume tra le ombre, ovvero la cantata dei pastori* composta nel 1698 dal napoletano Andrea Perrucci. Si veda anche Roberto De Simone, *La cantata dei pastori*, Torino, Einaudi 2000.

<sup>18</sup> Cfr. Alfredo Cioni, *Bibliografia delle Sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni 1961.

La vicenda ben si presta alla riscrittura del teatro popolare poiché contiene numerosi elementi sui quali esso si impernia: la regalità, rappresentata da Erode e dalla sua corte, la fusione del registro eroico e di quello tragico, la rappresentazione del Male, la certezza del Bene che non può non affermarsi. Ma senz'altro il poemetto deve la sua fortuna per aver incontrato il gusto dei meno alfabetizzati anche in virtù della scrittura in Ottave, uno dei metri più apprezzati e utilizzati nella poesia popolare del centro Italia. La conclusione dello spettacolo, che presenta una struttura circolare, mette di nuovo in scena Giuseppe, Maria e il Bambino di ritorno dall'Egitto.

La lingua dell'intero testo, ha pretese letterarie, registro che si alterna assai di frequente con uno più basso e domestico, quando come in questo caso si è inserita l'oralità con tutto il suo portato di fraintendimenti o di lacune nella memoria, ma anche quando per deliberata scelta stilistica si tende ad umanizzare, rendendo più simile a sé l'immagine che ci si è costruiti di una domesticità frequentata da personaggi divini.

Anch'essa partecipa del processo di rielaborazione dei testi e nel trascorrere degli anni e nel susseguirsi delle rielaborazioni si allontana dalla tensione primitiva per accogliere modi e termini dell'uso colloquiale contemporaneo e, sempre all'interno di questa tensione che spesso significa impoverimento, i testi, giudicati dagli stessi attori eccessivamente lunghi e mal sopportabili per il pubblico di oggi, finiscono per essere continuamente ridotti: dalle 209 stanze dell'allestimento del 1997-98, nel caso di Gragnanella, si è arrivati alle 94 dello spettacolo del 2010.

#### Natività<sup>19</sup>

ANGELI	6 Messaggeri del Signore siam venuti sul terreno a lodar il Nazareno nato in terra per amore.
	7 Venite adoriamo noi tutti il Signore. Gesù Redentore del mondo e del ciel.
GIUSEPPE	8 Madre Vergine del Figlio nostro amabile diletto, già lo veggio pargoletto tra gli affanni ed il periglio.

<sup>19</sup> Il copione del testo per l'allestimento del 2010 mi è stata fornita da Piergiorgio Lenzi che ne ha curato la redazione. Non ho avuto una versione manoscritta, ma un allegato con la posta elettronica. Sul testo ho operato soltanto alcuni interventi riguardanti la punteggiatura e la correzione di alcuni accenti. Ho espunto le strofe dell'*Annunciazione*, che sono passate da 10 a 5, poiché precedentemente riportate; questo il motivo per cui la numerazione parte dalla stanza 6.

MARIA	9 Freddo vento, orrido verno sposo mio certo ci affanna, su da questa umil capanna incomincia il Regno eterno.	
	10 Fuoco non ho né panni per ricoprirti, o caro. Ma questo pianto amaro è pegno del tuo amor.	
GIUSEPPE	11 Il mio lacero mantello ecco a te, su lui lo stenda.	
MARIA	Deh ti copra e ti difenda questo almen, mio bambinello.	<i>I pastori nelle vicinanze della capanna</i>
CURIDONE	12 Dove Alessi e dove mai pascolar potrem l'armento? La burrasca, il freddo vento disseccate han l'erbe ormai.	
	13 Solo il ciel, mio Curidone, provveder potrà al bestiame. Il mio muor quasi di fame in sì rigida stagione.	
ALESSI	14 Questa terra arida e nuda d'ogni fior mi muove il pianto. Muoverà sorriso e canto quando nasca Iddio di Giuda.	
CURIDONE	15 Nostro duol riconsoliamo di sì bella amata speme. Or che siamo, Alessi, insieme il Messia benediciamo.	
ALESSI e CURIDONE	16 Tu devi venire dal seno del Padre da Vergine Madre predetto Signor.	

17  
Allora gioire  
noi tutti vogliamo,  
deh vieni aspettiamo  
la pace, la fe'. *Giunge la sera*

ALESSI 18  
Or che tace l'aquilone  
ed accalma ogni altro vento  
sarà ben che m'addormento.  
CURIDONE E così fa Curidone. *Si addormentano*

ANGELO 19  
O pastori su sorgete  
ormai l'alba s'avvicina.  
C'è una grotta qui vicina  
il Messia nato vedrete.

ALESSI 20  
Curidon, sogno o vaneggio?  
CURIDONE Non è un sogno nunziatore,  
questo è l'angel del Signore.  
ALESSI Curidon, più non lo veggio.

CURIDONE 21  
Oh che luce! Oh meraviglia!  
C'è nell'aria un che di strano,  
forse è nato il Dio sovrano  
dell'antica ebrea famiglia.

ALESSI 22  
Dunque in cerca del Signore  
andiam presto con premura.  
ANGELO Non si appressi a queste mura  
chi non prova fede e amore.

ALESSI 23  
CURIDONE Siamo in cerca del Bambino.  
ANGELO Siam pastori, abbiamo fede.  
Se così, aprir si deve  
ecco qui il Re Divino.

ALESSI e 24  
CURIDONE Il Messia, l'atteso sole  
di Giudea che tanto affanna.  
ANGELO Vi prostrate alla capanna  
sta del ciel l'eterna Prole. *I pastori adorano il Bambino*

ALESSI e 25  
CURIDONE Riverenti a cenno vostro  
le ginocchia a terra vanno.  
È finito il grave affanno,  
ti adoriamo Signor nostro.

26  
Vogliamo adorarti  
vogliamo seguirti.  
Che farti, che dirti  
possiamo di più.

MARIA e 27  
GIUSEPPE Diletti pastori  
la vostra innocenza  
vi guidi in presenza  
di chi vi creò.

ALESSI e 28  
CURIDONE Ripieni di zelo  
di gioia e stupore,  
lodando il Signore  
partiamo di qui.  
*Alla corte di Erode: il sogno di Baruccho*

ERODE 29  
BARUCCO Fidi miei del regno mio  
giubilar mi sento il petto.  
Se è contento il re diletto  
rallegrar mi voglio anch'io.

ERODE 30  
BARUCCO Non lo fosti fino ad ora?  
Sì, lo fui, ma un dubbio strano  
mi ha recato un sogno arcano  
da me fatto in sull'aurora.

ERODE 31  
BARUCCO A me narra il sogno fatto  
senza tema, apertamente.  
Mi sognai, o re possente,  
ch'eri tu vinto e disfatto.

32  
E noi sudditi infelici  
già rimasti in abbandono  
senza forza e senza trono.

ERODE  
RIZZEO

Sogno barbaro!  
Che dici?

33  
ERODE  
BARUCCO  
MALECCHIE

Non si turbi la mia corte  
di sì perfido pensiero.  
Re diletto il tuo volere  
noi farem fino alla morte.

34  
ERODE

Muora colui che tenta  
rapir la mia corona:  
giura e così ragiona  
la maestà di un re.

*Il Paggio presenta ad Erode i Re Magi*

35  
PAGGIO  
RE MAGI

Con amor di eterna lode  
ecco a te queste corone.  
Umiliam nostre persone  
al poter del grande Erode.

36  
ERODE

Eguale a voi m'inchino  
e vi rendo eterno omaggio.  
Perché fate questo viaggio  
da levante al mio confino?

37  
RE MAGI

Per veder forse presente  
la mia corte e farmi onore?  
Altra brama, o gran Signore,  
guida noi per l'Occidente.

38  
ERODE  
RE MAGI

Deh lo dite, se possiamo  
saper noi la vostra idea?  
Per le terre di Giudea  
il Messia nato cerchiamo.

39  
ERODE

Ah che nuova felice  
portaste nel mio cuore,  
udir che un tal Signore  
nel regno mio sarà.

40  
CORTE

Ah per noi fausta novella!  
Deh se fosse a noi vicino!

RE MAGI

Che vi sia l'almo Bambino  
ce l'addita un'alta stella.

41  
ERODE

Dunque voi ite a cercarlo  
e trovato a me tornate,  
ond' io possa con le armate  
andar tosto a venerarlo.

42  
CORTE  
ERODE

Quanto di voi godiamo  
somme corone, oh quanto!  
Io già mi sento il manto  
cader per gioia al piè.

43  
RE MAGI

Così ti lasciam noi  
pieno di gaudio il cuore.  
Andiam per il Signore  
poi tornerem da te.

*I Re Magi vanno via*

44  
ERODE a  
BARUCCO

Non vi è dubbio, ai segni loro  
il tuo sogno ecco si avvera.  
Il mio cuor teme e dispera  
di salvare il mio decoro.

45  
RIZZEO

Non temer che fu predetto  
ch' Egli vien per non regnare,  
ma soltanto ad insegnare  
il sentiero al ciel diretto.

46  
BARUCCO  
MALECCHIE

Invenzion per sostenere  
il principio all'altro Stato.  
Quando noi l'avrem trovato  
lo farem morto cadere.

47  
ERODE

Or si finga onore e fede  
finché giunga al nostro orecchio,  
poi con provvido apparecchio  
lui cadrà con chi lo crede.

48

Siate fedeli al soglio  
diletti miei baroni.



CORTE  
Noi per le tue ragioni  
tutto farem per te.

*I Re Magi giungono alla capanna  
e gli angeli li introducono davanti al Bambino*

49  
PRIMO RE  
Quanti giorni è che viaggiamo  
e la stella ancor cammina.  
SECONDO RE  
Spunta l'alba mattutina.  
TERZO RE  
Sempre avanti procediamo.

50  
PRIMO RE  
Quel che vedo, oh meraviglia!  
SECONDO RE  
S'è fermata.  
TERZO RE  
Oh, che stupore!  
Forse è nato là il Signore  
dell'antica ebrea famiglia.

51  
ANGELO  
Qua venite e lo adorate  
fra la paglia ed i giumenti.  
RE MAGI  
Ecco a te Re dei viventi  
nostre fronti al suol chinate.

52  
MARIA  
Oh pietà meravigliosa!  
Oh grandezza umile e grata!  
PRIMO RE  
Al tuo Figlio, o Madre amata,  
offro in dono mirra odorosa.

53  
MARIA  
Del tuo don meraviglioso  
Ei daratti ricompensa.  
SECONDO RE  
Come re di posta immensa  
offro in dono oro prezioso.

54  
GIUSEPPE  
Del tuo don avrai compenso  
dal figliol creduto mio.  
TERZO RE  
Come a nostro vero Dio,  
offro in dono grato incenso.

55  
MARIA  
Io son colma di stupore.  
GIUSEPPE  
Io ripieno di gran gioia.  
RE MAGI  
A portarvi lode e gloria  
sian venuti con amore.

56  
ANGELO  
Noi partiam, caro Bambino  
e torniamo nell'Oriente.  
RE MAGI  
Ad Erode non dite niente.  
Noi terrem altro cammino. *Via i Re Magi*

57  
ANGELO  
Per salvarci dalla guerra  
già da Erode meditata  
ci convien lasciar l'amata  
Betlemme e la sua terra.

58  
ANGELI  
GIUSEPPE  
e MARIA  
Partiam di Giudea  
andiamo in Egitto,  
acciò che trafitto  
non resti Gesù.

*Cresce il turbamento di Erode che decide  
la strage dei bambini al di sotto dei due anni*

59  
ERODE  
Confidente a me diletto  
più non spero di regnare,  
questa notte ebbi a sognare  
la cagion del mio sospetto.

60  
Non in regio alto palagio,  
ma in tugurio desolato  
io vedea il Messia adorato  
dall'amor di ogni Re Magio.

61  
Poi partir per altra strada  
con promesse di adorarlo,  
più non spero di trovarlo  
senza oprar lancia e la spada.

62  
BARUCCO  
Se non tornano quegl'empi  
orientali e menzogneri.  
MALECCHHE  
Noi faremo volentieri  
sulla plebe enormi scempi.

63  
RIZZEO  
Non si faccia tanto danno  
ma si cerchi quello solo.

ERODE Vo' che muoia ogni figliolo  
che non passi il second'anno. *Via Barucco e Malecche*

RIZZEO 64  
Dai rimorsi notte e giorno  
sempre avrai l'alma turbata.  
Questa corte bella e ornata  
diverrà tetro soggiorno.

65  
Le madri e gli innocenti  
vendetta grideranno  
contro quel re tiranno,  
contro quel re crudel.

*La strage degli innocenti*

MALECCHHE 66  
a BARUCCO Mio signor giusto è il comando  
sta l'editto a ogni colonna.  
Qua da noi viene ogni donna  
con il figlio sospirando.

DONNE 67  
Non versare, o scellerato,  
l'innocente e puro sangue!  
O mio Dio quanto si langue,  
morirem col figlio al lato.

MALECCHHE 68  
DONNE Non più indugio.  
MALECCHHE O fier che vuoi?  
DONNE Vostri figli.  
MALECCHHE Ah, traditore!  
DONNE Vo' svenarli.  
DONNE Oh, duro cuore!  
MALECCHHE Or li uccido.  
DONNE Uccidi noi.

PRIMA DONNA 69  
Scellerato, empio e crudele  
perché uccidi il figlio mio?  
MALECCHHE Perché voglio amar quel Dio  
che si aspetta in Israele. *Lo uccide*

70  
SECONDA DONNA La mia sorte si avvicina  
morirò col figlio al seno.

MALECCHHE Ti accontento in un baleno  
ambidue ite in rovina *Uccide donna e bambino*

71  
Ora tu che al mio cospetto  
sei venuta e perché vedi  
dunque il figlio a me concedi.  
BALIA È figliol del re diletto.

72  
MALECCHHE Non lo credo.  
BALIA A questo segno,  
creder déi.  
MALECCHHE Quest'è un inganno.  
Chi non passa il second' anno  
dée morir in tutto il regno. *Uccide il figlio di Erode*

73  
TERZA DONNA Per me sia bella la morte  
se da lui ne son divisa.  
MALECCHHE Si finisca in questa guisa  
di Giudea l'ultima sorte.

74  
BARUCCO Confidente, Barucco andiamo  
là da Erode che ci aspetta.  
È finita la vendetta  
nostro re riconsoliamo.

75  
BARUCCO e Andiamo dal sire  
MALECCHHE che tanto teme.  
Malecche la rea  
sua tema finì.

76  
ERODE Eseguieste il dato editto  
miei campioni dell'impero?  
BARUCCO e Fu eseguito per l'intero  
MALECCHHE ogni figlio è già trafitto.

77  
BALIA Rasserena il mesto ciglio,  
riconcola in petto il cuore.  
Non è tempo, o mio signore,  
che fè morto anche tuo figlio.

78  
 ERODE O Malecche, è ver?  
 MALECCHHE La sorte  
 lo chiamò entro l'editto.  
 Come gli altri fu trafitto.  
 ERODE Deh per me, nuova di morte.

79  
 RIZZEO Maledetto il regno mio  
 che mi ha reso me tiranno.  
 A chi reca agli altri affanno  
 reca pene e morte, addio! *Rizzèo abbandona Erode*

80  
 ERODE Figlio mio che giaci estinto  
 per te tolta è la corona.  
 Pur tuo padre l'abbandona  
 pien di furie a mille avvinto.

81  
 Vengo, diletto figlio,  
 deh placa il mio furore.  
 Tiranno genitore  
 a sospirar con te.

82  
 BARUCCO e Siam pronti a sostenerti  
 MALECCHHE non dubitar di noi.  
 ERODE Ah maledetti voi  
 fuggite via da me. *Via Barucco e Malecche*

83  
 Ho mille furie intorno  
 tutto m' ispira orrore.  
 Un freddo sangue al cuore  
 mi sento circolar.

84  
 Suvvia, o diavoli, mi aprite  
 le gran porte dell'inferno.  
 Del mio corpo in sempiterno  
 dunque voi v' impadronite. *Entra il diavolo*

85  
 Fuoco su di me piove  
 mi porta via la morte.  
 O maledetta sorte  
 dove conduci un re.

86  
 Le furie a mille a mille  
 cangian di me il governo.  
 Piombo nel basso inferno  
 tiranni dèi del ciel *Il diavolo lo porta via*

87  
 MALECCHHE Perché qua con tanto ardire  
 scellerata sei venuta?  
 BALIA Per far questo risoluta  
 anche tu devi morire. *Lo uccide e fugge*

88  
 BARUCCO O Malecche! Perfida Ebreà!  
 Uccidesti il gran barone.  
 Maledetta! Per qual ragione  
 ti sei fatta tanto rea?

89  
 È morto il mio signore  
 Rizzèo se n'è fuggito.  
 Malecche è stato ucciso  
 io morirò da me. *Si uccide*

90  
 GIUSEPPE Finalmente in Giudea  
 MARIA dall'Egitto ritorniamo.  
 ANGELI Il furor più non temiamo  
 dell'orrenda strage rea.

91  
 GIUSEPPE Il mio Figlio nel Giordano  
 s'è lavato il puro viso  
 per aprire il paradiso  
 all'amor di ogni cristiano.

92  
 MARIA L'acqua pura in vero vino  
 nessun pria cangiar sapea.  
 Di già l'acqua in Galilea  
 vino fece il mio Bambino.

93  
 TUTTI Voi popoli miei  
 contenti sarete  
 se Dio amerete  
 Maria e Gesù.

94  
Sempre paventi l'empio  
l'Epifania e rispetti.  
GESÚ Popoli miei dilette  
ci rivedremo in ciel.