

STVDI MEDIEVALI

SERIE TERZA

Anno LVII - Fasc. II

2016



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO

STUDI MEDIEVALI

Autorizzazione n. 14 del 9 settembre 1960 del Tribunale di Spoleto

Direttore: ENRICO MENESTÒ

Redazione: ERMANNO ARSLAN, PAOLO CAMMAROSANO, ANTONIO CARILE, GUGLIELMO CAVALLO, GIUSEPPE CREMASCOLI, LETIZIA ERMINI PANI, TULLIO GREGORY, PAOLO GROSSI, CARLO ALBERTO MASTRELLI, MASSIMO MONTANARI, ANTONIO PADOA SCHIOPPA, ADRIANO PERONI, GIUSEPPE SERGI, FRANCESCO STELLA

Segreteria di redazione: a cura della Fondazione CISAM

ISBN 978-88-6809-097-5

© Copyright 2016 by « Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo » Spoleto.

In adeguamento alle norme internazionali la Rivista ha fatto proprio il sistema di accettazione dei saggi attraverso il ricorso sistematico ai referee. I referee rimangono rigorosamente anonimi e sono scelti dalla Fondazione CISAM tra gli studiosi italiani e stranieri maggiormente competenti per i soggetti specifici degli articoli da esaminare.

Manoscritti e libri per recensione alla Direzione-Redazione: Studi Medievali, palazzo Ancaiani, p.zza della Libertà, 12 - 06049 Spoleto (Pg).
studimedievali@cisam.org

Abbonamenti e vendite alla Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, palazzo Ancaiani, p.zza della Libertà, 12 - 06049 Spoleto (Pg).
cisam@cisam.org

SOMMARIO DEL FASCICOLO

GUSTAVO ADOLFO NOBILE MATTEI, <i>La legislazione beneventana: lo spirito e la lettera</i>	pag. 483
---	----------

RICERCHE

GABRIELE ARCHETTI, « <i>Sub virga magistri</i> ». <i>Custodia e disciplina nell'educazione carolingia dei pueri oblatoi</i>	» 527
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, <i>Ipotesi controcorrente sulla « Cena Iohannis »</i>	» 579

NOTE

GUIDO CARIBONI, <i>The three privileges « Attendentes quomodo » of Alexander III. Revision, use and tradition of papal documentation among the Cistercians</i>	» 631
JOSÉ C. SANTOS PAZ, <i>Guillermo de Saint-Amour y la versión original de la profecía antimendicante Insurgent Gentes</i>	» 649
MAURO DONNINI, <i>Osservazioni sulla Parthenice quarta « Agathae agon » di Giovanni Battista Spagnoli di Mantova</i>	» 689

EDITI ED INEDITI

MARTA PUNSOLA MUNÁRRIZ, <i>Il glossario medico-botanico del manoscritto Vat. lat. 4418</i>	pag.	711
--	------	-----

LETTURE E CONGETTURE

LUCA VILLANI, <i>Il De ventre pseudo-ovidiano e la scienza morale dei tre elementi. Una lettura « ethica »</i>	»	771
--	---	-----

RECENSIONI	»	785
------------------	---	-----

T. GREGORY, *Translatio linguarum. Traduzioni e storia della cultura* (F. Santi), p. 785; A. MELLONI, *Il giubileo. Una storia* (T. Gregory), p. 789; D. SCORTECCI (cur.), *La Media e Alta Valle del Tevere fra Antichità e Medioevo* (F. Marazzi), p. 790; A. CAPONE (cur.), *Circolazione di testi e scambi culturali in Terra d'Otranto tra tardoantico e medioevo* (G. Cavallo), p. 795; A. GALDI, *Benedetto* (M. Papasidero), p. 800; M. VITIello, *Theodahad: A Platonic King at the Collapse of Ostrogothic Italy* (M. Cristini), p. 806; C. WEST, *Reframing the Feudal Revolution Political and Social Transformation Between Marne and Moselle, c. 800-c. 1100* (P. Tomei), p. 808; G. KOZIOL, *The Politics of Memory and Identity in Carolingian Royal Diplomas. The West Frankish Kingdom (840-987)* (P. Tomei), p. 813; M. J. TOSWELL, *The Anglo-Saxon Psalter* (L. Albiero), p. 815; R. CALAMINI, *Il Duomo di Massa Marittima* (E. Di Natale), p. 820; F. BIANCHI (cur.), *Teobaldo di Provins. Un 'convertito' tra Francia e Italia nell'età di Gregorio VII* (P. Golinelli), p. 823; P. GOLINELLI, *L'ancella di san Pietro. Matilde di Canossa e la Chiesa* (F. Roversi Monaco), p. 827; J. A. JEFFERSON - A. PUTTER (eds.), *Multilingualism in Medieval Britain (c. 1066-1520). Sources and Analysis* (M. Buzzoni), p. 831; D. BEZZINA, *Artigiani a Genova nei secoli XII-XIII* (G. Vendittelli), p. 834; F. TIXIER, *La Monstrance eucharistique. Genèse, Typologie et Fonctions d'un objet d'orfèvrerie XIII^e-XVI^e siècle* (L. Albiero), p. 839; L. DEMONTIS, *Alfonso X e l'Italia: rapporti politici e linguaggi del potere* (S. Manganaro), p. 844; M. D'AGOSTINO (cur.), *I Manoscritti Datati della Provincia di Cremona* (G. Cavallo), p. 848.

NOTIZIE DEI LIBRI RICEVUTI	pag.	853
<i>Notizie</i>	»	853
<i>Abbiamo inoltre ricevuto</i>	»	890
<i>I libri della Fondazione CISAM</i>	»	928
<i>I libri della SISMELE - Edizioni del Galluzzo</i>	»	935

A cura di: C. Abel, D. Bianconi, A. Bisanti, F. Canaccini, M. Cerno, A. Classen, M. Cortesi, N. Labère, R. Manfredonia, C. Panti, L. Russo, G. P. G. Scharf, F. Soffientino, G. Stefanelli, L. Vangone.

Si parla di: A. Abre, S. Albonico - M. Limongelli - B. Pagliari, C. Andrault-Schmitt - E. Bozoky - S. Morrison, M. Antes, P. Arancibia - J. L. Bertolio - J. Granata - E. Papagni - M. Ugolini, G. Archetti, E. Ardissino, S. Attal, D. Baldi, C. Barsanti - R. Flaminio - A. Guiglia, J. Bartuschat - F. Strologo, A. Battistini, P. Bauduin - M.-A. Lucas-Avenel, A. Berner, A. Bertolacci - A. Paravicini Bagliani, M. Bollati, F. Bouchet - A.-H. Clinger-Dollè, A. Boureau, A. Brillì - S. Neri, M. Brinzei, C. J. Brown - A.-M. Legaré, A. Campanini, F. Canaccini, L. Capo - A. Ciaralli, F. Cardini, G. Cassio - P. Messa, A. Cavallini, R. Cerone, C. Chaguinian, J. Chandelier - A. Robert, I. Checcoli, L. Ciccone, C. F. Clamote Carreto, M. J. Clark, P. M. Cobb, G. Codevilla, F. E. Consolino - J. Herrin, C. G. Conticello, P. Corsi, G. Cracco, J. Crook, E. D'Angelo - E. Lucci, C. Dauphant, B. Deen Schildgen, C. Delcorno, E. Destefanis - P. Guglielmotti, A. D'Incà, A. Di Santo, F. Di Stasio, J. L. E. Dreyer, F. Dubost, R. Dubuis, J. Ducos - M. Goyens, E. Duprè Thesèider, S. Duval, R. Estangüi Gomez, C. Falchini, S. Ferrara - M. T. Ricci - É. Boillet, A. Fiorentino, P. García Martin, G. Garfagnini - A. Rodolfi, L. Gatto, C. Gebauer, A. J. Gerber, M. Gianandrea - F. Gangemi - C. Costantini, É. Gilson, E. N. Girardi, A. Guerrini, P. Guerrini, A. M. Haas, J. Hannam, M. Kaplan, J. Kaye, S. La Lota Di Blasi, L. Lanza, G. Ledda, T. Le Déchaulât de Monredon, E. Leva, G. Ligato, N. Lombart, G. P. Maggioni, P. Manni, F. Marangoni, J. Markale, A. Marini, H.-I. Marrou, J. Martínez Gázquez, M. S. Mazzi, B. Méniel, G. Miccoli, A. Minerva, M. Montanari, U. Montano - M. M. Donato, P. Morpurgo, S. Mourreau, A. E. Mouron, A. Musco, M. G. Muzzarelli, E. Orlando, G. Ortalli, A. Paolucci - D. Benati - F. Dabell - F. Mazzocca - P. Refice - U. Tramonti, L. Pasquini, M. Pollock, I. Proietti, J. Radulović, M. Rainini, G. Ravegnani, G. Reina, M. Righetti, A. Rigo - A. Babuin - M. Trizio, F. Rigon Forte, A. Rodolfi, L. C. Rossi, A. Rousseau, C. Rouxpetel, M. Rubin, R. Rusconi, C. Ruta, F. Sanna, M. Santagata, F. Santi, A. Santoro, F. Scarsato, B. Schellenberger, J.-C. Schmitt, E. S. Skaug, A. J. Stoclet, L. Tanzini, M. Tavoni, P. Terenzi, C. Thomasset, E. A. Thompson, C. Tosco, B. Valtorta, G. M. Varanini, P. Verdeyen, J. Wirth, M. P. Zanoboni, G. Zito - G. M. Millesoli - G. G. Mellusi, A. Zucker - J. Fabre-Serris - J.-Y. Tilliette - G. Besson.

Ipotesi controcorrente sulla « Cena Iohannis »

Siamo fatti di polvere: prendi il liuto, o coppiere!

Siamo fatti di vento: porta il vino, o coppiere!

(Omar Khayyām*)

Qual è il progetto di Giovanni Immonide per la *Cena Cypriani*¹? È, davvero, quello di trasformare lo « sconcertante »² testo tardo-antico nel canovaccio per il mimo di un Medioevo, che, notoriamente, è senza scena e senza « teatro »³?

*Al mio caro amico e collega DONALD PERRYGROVE SINCLAIR († 7-X-2015), in *memoriam*. Rimpiango le molte sere passate insieme, in cui mi rendevi generosamente partecipe della tua vivace intelligenza, della tua britannica, pungente ironia, della tua vasta quanto sorprendente cultura. *Ave atque vale*.

1. L'edizione critica più recente della *Cena Cypriani* e delle sue quattro rielaborazioni medievali si trova in C. MODESTO, *Studien zur « Cena Cypriani » und zu deren Rezeption*, Tübingen, 1992: la *Cena Iohannis* (con traduzione tedesca e commento) è alle pp. 177-218. Una traduzione italiana commentata, con testo latino a fronte, è apparsa per le cure di E. Rosati, *Cena Iohannis*, in RABANO MAURO - GIOVANNI IMMONIDE, *La Cena di Cipriano*, a cura di F. MOSETTI CASARETTO - E. ROSATI, Alessandria, 2004 (Gli Orsatti, 15), pp. 159-249. Le precedenti edizioni della *Cena* si devono a K. STRECKER (Hg.), *Iohannis diaconi versiculi de Cena Cypriani*, rist. anast. München, 1978, pp. 857-900 (*M.G.H., Poetae Latini Aevi Carolini*, IV, 2, Berlin, 1896/19642); *Coena, Cypriano falso inscripta*, in *P.L.*, 4, coll. 925-932. Una traduzione italiana del componimento originale (con l'ed. cit. dello Strecker a fronte) è apparsa per le cure di A. FONTANA, *Anonymus. Coena Cypriani*, Bergamo, 1999; alle pp. 64-73 presenta anche il testo latino (con traduzione italiana a fronte) del *Prologus*, dell'*Epilogus* e della *Suppositio ad Papam* della *Cena Iohannis*.

2. « Più importante, anche se più sconcertante, è quel documento che va sotto il nome di *Cena Cypriani* » [E. FRANCESCHINI, *Il teatro postcarolingio*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*. Atti della II Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 6-13 Aprile 1954), Spoleto, 1955, p. 300 (ora anche in: ID., *Scritti di filologia latina medievale*, II, Padova, 1976, pp. 788-801)].

3. « Durante il Medioevo il teatro non esiste più come istituzione e ciò che gli studiosi hanno qualificato come tale aveva forse per i contemporanei tutt'altra valen-

Tutto sta nel decidere come dobbiamo recepire le affermazioni, in apparenza programmatiche, che il Diacono romano ⁴ esprime nelle « parti accessorie » della *Cena – Prologus, Epilogus e Suppositio ad Papam* ⁵ – là dove dice di voler destinare la sua rielaborazione a una rappresentazione mimica o pantomimica; e, per buona misura, propone già al Papa (Giovanni VIII) e a Carlo il Calvo di assegnarla al gesto di un individuato *scurra*, tal vecchio e malridotto Crescenzo. Di fronte a simili dichiarazioni ci resta ancora un compito ermeneutico da assolvere? Oppure dobbiamo arrenderci alla presunta evidenza del mero significato alfabetico ⁶, scorciarle

za. Sarebbe perciò più corretto ricorrere al concetto, esteso e abbastanza indefinito, di forme spettacolari [...] che solo per comodità si può racchiudere nella denominazione di teatro » (S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, p. 18). Cfr., su questo, anche F. MOSETTI CASARETTO, *Assenza della scena: assenza del teatro?*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, a cura di F. MOSETTI CASARETTO, Alessandria, 2006, pp. IX–XVII.

4. L'attribuzione a Giovanni Immonide della rielaborazione « romana » della *Cena Cypriani* si deve a F. NOVATI, *Studi critici e letterari*, Torino, 1889, p. 284 (cfr. anche ID., *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo*, Milano, 1829, p. 21 e pp. 134–135); isolata voce discorde quella di F. ROEDIGER, in *Rivista Critica della Letteratura Italiana*, 5 (1888–1889), pp. 178–187. Cfr. anche G. ARNALDI, *Giovanni Immonide e la cultura a Roma al tempo di Giovanni VIII*, in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, LXVIII (1956), soprattutto le pp. 75–76 e 88–89; W. WATTENBACH-LEVINSON, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, IV, Weimar, 1963, pp. 468–469. In merito, comunque, F. BRUNHÖHLZL, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, II, s.l., 1992, *Histoire de la littérature latine du Moyen Âge*, II. *De la fin de l'époque carolingienne au milieu du XI siècle*, trad. fr. a cura di H. ROCHAIS, Turnhout, 1996, p. 289 avverte: « Une totale certitude est impossible ».

5. Cfr. MODESTO, *Studien*, cit. (nota 1), p. 178 (*Prologus*); p. 198 (*Epilogus*); p. 200 (*Suppositio*); a tale esaustiva edizione si rimanda per la conoscenza della trasmissione manoscritta dei tre testi accessori immonidei.

6. Il fatto che noi comprendiamo il significato alfabetico di un testo non significa, infatti, che ne comprendiamo, conseguentemente, anche il reale messaggio: « Il senso di un testo non è il suo significato » [L. TASSONI, *Sull'interpretazione*, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1996, p. 9]; ovvero, « Per capire un testo sono indubbiamente necessarie delle regole che non sono riducibili a quelle di una grammatica dell'enunciato » (U. ECO, « *Lector in fabula* ». *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, 1997, p. 15). Vedi anche P. SZONDI, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Torino, 1992, p. 119: « Il vocabolario informa, per usare la terminologia di Saussure, sulla *langue*, ma il testo da interpretare fa parte della *parole*. Il passo dalla *langue* alla *parole*, che è il modo in cui può essere altrimenti definito l'intendimento di un testo, il recupero dell'attualizzazione, può perciò esser debitore al vocabolario come pure alla grammatica e alla filologia nel suo complesso solo della conoscenza delle proprie possibilità ».

dal loro ludico contesto⁷ e prenderle alla lettera, come un'autentica, seria, genuina, affidabile dichiarazione d'intenti? Non dovremmo, piuttosto, sottoporle al vaglio di un più sorvegliato esame critico, per fugare ogni sospetto che dietro di esse si celi un raffinato gioco letterario, una carnevalesca, goliardica provocazione, in linea con l'originale spirito istrionesco della *Cena* stessa?

Il fatto è che, ben prima della *Cena Iohannis*, la *Cena Cypriani* è « un gran pasticcio che ha dato modo agli studiosi di esercitare la loro acribia per dipanare i tempi, le ragioni, le persone, le implicazioni teatrali »⁸. Un « gran pasticcio » significa che: « The origins of this remarkable text are almost totally obscure, and little work has been done on the question since the turn of the century. Consequently nearly all the questions concerning the origin of the *Cena Cypriani* are matters of debate: scholars have reached no consensus on the text's date, place of origin, or authorship, or even on its purpose »⁹.

Alla fine, sembra essere prevalsa l'inafferrabilità del componimento: « È insomma una storia, quella della *Cena Cypriani*, che può essere letta da tanti punti di partenza diversi: gioco didattico, satira grottesca, esercizio mnemonico, cruciverbone, canovaccio teatrale, recitativo mimico, cantica profana, pantomima conviviale »¹⁰.

E, tuttavia, affrontare la *Cena* da prospettive differenti non può voler dire, poi, attribuirle, contemporaneamente, tutti gli esiti di quelle prospettive ovvero otto o più identità letterarie diverse: ché questo – *per la contraddizion che nol consente*¹¹ – equivarrebbe a privarla di qualsiasi identità. In altra sede, abbiamo avanzato l'ipotesi che la *Cena Cypriani* sia una forma parodica del « teatro della mente »¹² propugnato dall'omiletica cri-

7. Di « atmosfera ludica » parla appunto E. ROSATI, *Il riso dissimulato dall'ingegno. Parodia del rituale nella « Coena » di Giovanni Immonide*, in *Dialettiche della parodia*, a cura di M. BONAFIN, Alessandria, 1997, p. 131.

8. G. VINAY, *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli, 2003, p. 310.

9. M. BAYLESS, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor (Michigan), 1996, pp. 20-21.

10. E. ROSATI, *Introduzione*, in MOSETTI CASARETTO - ROSATI, *La « Cena di Cipriano »* cit. (nota 1), p. 37.

11. DANTE ALIGHIERI, *Commedia: Inferno*, XXVII, 120.

12. In generale, sul concetto di « teatro della mente » in ambito mediolatino, cfr. F. MOSETTI CASARETTO, *Nel « segno » di Giona: il « teatro » della mente mediolatino*, in *La scena materiale. Oggetti e pratiche della rappresentazione nel teatro medievale*, a cura di T. PACCHIAROTTI, Alessandria, 2015, pp. 101-139.

stiana del Basso Impero *contra mimos*¹³: non sarebbe, dunque, stata scritta per irridere il Cristianesimo, quanto per irridere il paradosso della Bibbia arbitrariamente venduta come *condignum fidei spectaculum*¹⁴. La sua ispirazione starebbe tutta nel prendere alla lettera la metafora apologetica della Rivelazione come « teatro », già diffusa dall'omiletica cristiana¹⁵, per poi organizzarla e automatizzarla in scenette cenatorie da destinare *idealmente* allo scomposto ludibrio di quei mimi o di quei pantomimi, che, sin dai tempi della persecuzione contro i Cristiani, avevano fatto dello stile di vita della nuova « setta » uno dei loro bersagli preferiti¹⁶. La Scrittura come « miraggio del puro teatro interiore »¹⁷ qui comicamente implode nel copione di una giostra finita, grottescamente e irriverentemente comica¹⁸. Insomma: la parodia – forma retorica ipertestuale¹⁹, parassitaria, deformazione collaterale, più o meno « stonata »²⁰, di un modello – giustifica l'ingannevole *facies* pseudo-spettacolare del testo²¹; ed è tenendo presente come la *Cena Cypriani* sia stata

13. Cfr. F. MOSETTI CASARETTO, *Il banchetto sempiterno della « Cena Cypriani »*, in *L'alimentazione nell'alto Medioevo. Pratiche, simboli, ideologie*. LXIII Settimana internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Spoleto, 9-15 Aprile 2015), II, Spoleto, 2016, pp. 969-1009.

14. NOVATIANUS, *De spectaculis*, IO.I [G. F. DIERCKX (ed.), Turnholt, 1972, p. 179, C.C.S.L., 4, p. 178].

15. Cfr., in merito, F. MOSETTI CASARETTO, *Le prospettive di carta del « teatro » mediolatino*, in Id., *La scena assente* cit. (nota 3), pp. 47-68; vedi anche Id., *Il teatro latino medievale (secoli VI-XII)*, in G. CHIARINI - F. MOSETTI CASARETTO, *Introduzione al teatro latino*, s.l., 2004, pp. 133-141. Più in generale, cfr. L. LUGARESI, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel Cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, 2008.

16. « È proprio dall'astensione dagli spettacoli che i pagani riconoscono che qualcuno si è fatto cristiano » (LUGARESI, *Ibid.*, p. 11).

17. R. TESSARI, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, 2002, p. 50; vedi anche Id., *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma, 2004, p. 109.

18. Cfr. F. MOSETTI CASARETTO, *Cipriano e il suo doppio: Giovanni Immonide di fronte al problema attributivo della « Cena »*, in *Wiener Studien*, 115 (2002), pp. 246-259.

19. Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. a cura di R. NOVITÀ, Torino, 1997, p. 10.

20. Cfr. *Ibid.*, p. 14.

21. Per prodursi e per compiersi, infatti, la parodia può solo usare l'energia, che riesce a sottrarre alla sponda dell'oggetto parodiato, di cui mimicamente sfrutta cornice, linguaggio, tipologie, movenze, struttura e quant'altro, per enfatizzarne le intrinseche debolezze e consumarne *per risum* l'ideologia. Cfr. anche M. BONAFIN, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, 2001, pp. 12 e 14.

concepita *ab ovo* per parodiare una lettura della Bibbia « teatro » nella mente del Lettore, che guarderemo alle presunte intenzioni spettacolari della *Cena Iohannis*.

Per Lucie Doležalová la *Cena Iohannis* è diventata quasi un fatto di esclusivo interesse nazionale²², ma non è questo il punto: il punto è che dopo l'attribuzione del Novati (1889)²³ e dopo la congettura 'spettacolare' del Lapôtre (1901)²⁴, quasi tutti coloro, che si sono misurati con la rielaborazione immonidea, hanno creduto alle affermazioni dell'autore, senza mai dubitare che potesse, per così dire, 'scherzare': non solo con il Papa²⁵, ma anche – e soprattutto – con l'immaginario Lettore.

Così, per il De Bartholomaeis (1924), la *Cena Iohannis* « è una Pantomima, una gran Pantomima »²⁶; per l'Ermini (1934-1935) « la *Cena* dell'Immonide è una grande coreografia »²⁷; per il Viscardi (1950) è « un'opera composta per essere recitata alla corte

22. « CID [i.e. *Cena Iohannis Diaconi*] has received particular attention in Italian scholarship » (L. DOLEŽALOVÁ, *Reception and Its Varieties. Reading, Re-Writing, and Understanding «Cena Cypriani» in the Middle Ages*, Trier, 2007, p. 36).

23. « Giovanni diacono ed il versificatore della *Cena Cypriani* debbono essere considerati come un solo e medesimo individuo » [NOVATI, *Studi critici* cit. (nota 4), p. 284].

24. Il Lapôtre riteneva che la *Cena Cypriani* fosse stata effettivamente rappresentata a Roma due volte, in occasione dell'incoronazione imperiale di Carlo il Calvo e per le *laudes Cornomanniae*; da queste stesse rappresentazioni Giovanni Immonide avrebbe poi tratto ispirazione per il proprio rifacimento. Cfr. A. LAPÔTRE, *Le souper de Jean Diacre, in Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 21 (1901), pp. 330-331 e 347-348 (rist. anast. in ID., *Études sur la Papauté au IX^e siècle*, a cura di A. VAUCHEZ - P. DROULERS - G. ARNALDI, Torino, 1978, pp. 440-519); vedi anche R. F. GLEI, « Ridebat de facto Sarra ». *Bemerkungen zur «Cena Cypriani»*, in *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Herausgegeben von W. AX - R. F. GLEI, Trier, 1993, p. 162; T. RICKLIN, « Imaginibus vero quasi litteris rerum recordatio continetur ». *Versuch einer Situierung der «Cena Cypriani»*, in *Peregrina curiositas. Eine Reise durch den orbis antiquus. Zu Ehren von Dirk Van Damme*, Herausgegeben von A. KESSLER - T. RICKLIN - G. WURST, Freiburg (Schweiz)-Göttingen, 1994, p. 237. L'ipotesi, tuttavia, non è stata sufficientemente comprovata per STRECKER, *Iohannis Diaconi* cit. (nota 1), pp. 854; vedi anche G. ARNALDI, *Natale 875. Politica, ecclesiologia, cultura del papato altomedievale*, I, Roma, 1990, p. 111, nota 279.

25. Cfr. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, IV. *Suppositio eiusdem Iohannis ad Papam*, I [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 200]: *Ludere me libuit*.

26. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, 1952, p. 156.

27. F. ERMINI, *La letteratura Latina del Medio Evo. La Letteratura del Secolo IX in Italia*, dispense univ. a. a. 1934-1935, Roma, s.d., p. 22.

pontificia durante i grandi conviti: conosciamo anche il nome dell'interprete principale, l'attore Crescenzo »²⁸; per il Vinay (1952) è il « libretto di una grandiosa pantomima 'presentata' da un istrione (*scurra Crescentius*), il quale, in forma alquanto sommaria, nomina i personaggi ed elenca gli atti che vengono compiendo sulla scena in una successione di quadri legati da un tenue canovaccio »²⁹; per il Franceschini (1955) « si tratta [...] di un prezioso documento di rappresentazione scenica medievale »³⁰; per il Bachtin (1965) « dal prologo appare evidente che quest'opera era destinata ad essere rappresentata »³¹; per l'Orlandi (1979) è « manifesta la destinazione scenica dell'opera »³²; per la De Marco (1982) è addirittura « inutile insistere sul carattere spiccatamente scenico dell'opera »³³; per il Parker (1985) Giovanni ha « regolamentato la *Cœna* per la rappresentazione »³⁴; per l'Allegri (1988) si tratta di « un testo dalla chiara destinazione rappresentativa », « chiaramente destinat[o] alla rappresentazione a cura della corte papale »³⁵; per il Doglio (1990) la *Cena Iohannis* è stata « senza dubbio composta per una rappresentazione »³⁶; per l'Arnaldi (1990) « fino dal prologo

28. A. VISCARDI, *Storia letteraria d'Italia: Le origini*, Milano, 1950, p. 82.

29. G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII*, in *Studi Medievali*, Nuova serie, XVIII (1952), p. 239.

30. FRANCESCHINI, *Il teatro post carolingio* cit. (nota 2), p. 301.

31. M. BACHTIN, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Mosca, 1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. a cura di M. ROMANO, Torino, 1995, p. 316.

32. G. ORLANDI, *Rielaborazioni medievali della « Cena Cypriani »*, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*. Atti del III Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Viterbo, 26-28 maggio 1978), Viterbo, 1979, p. 29.

33. M. DE MARCO, *Il mimo conviviale nell'Alto Medioevo latino: testimonianze e testi, in Spettacoli conviviali dall'Antichità classica alle corti italiane del '400*. Atti del VII Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Viterbo, 27-30 maggio 1982), Viterbo, 1983, p. 165.

34. D. PARKER, *Lo strano caso del polipo del faraone e altre questioni connesse*, in *Saggi su « Il nome della rosa »*, a cura di R. GIOVANNOLI, Milano, 1999, pp. 419-420.

35. L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, 1990, rispettivamente, p. 257 e p. 260. Il giudizio è ripetuto anche in L. ALLEGRI, *L'« idea di teatro » nel Medioevo*, in « *Castrum Sermionense* ». Società e cultura della « *Cisalpinia* » nel primo medioevo, a cura di N. CRINITI, Brescia, 1996, p. 49, nota 3.

36. « Senza dubbio composta per una rappresentazione è [...] la rielaborazione versificata (in 360 trocaici ritmici) della *Cena*, scritta dal diacono romano Giovanni Immonide, fra l'estate e l'autunno dell'876. È lo stesso autore, noto storico della

[...] il diacono romano rende subito manifesta la destinazione scenica dell'opera »³⁷; per la Modesto (1992) « Johannes Diaconus beschreibt Aufführungsort und -zeit seiner *Cena* gleich selbst im Prolog »³⁸; per la Monti (1993) il rifacimento di Giovanni è « destinato alla rappresentazione »³⁹; per il Bosisio (1995) « il diacono romano Giovanni Immonide elaborò una trascrizione del testo in versi quindicinari, esplicitamente componendola per una messinscena al cospetto della corte papale »⁴⁰; per la Castro Caridad (1996) la *Cena* è « una pieza susceptible de representación para divertimento aúlico de la corte papal romana »⁴¹; per il Rosati (1997) « la *musa* davvero *iocosa* dell'Immonide [...] riesce a trasformare meglio della *Coena* originaria, la Bibbia in “spettacolo comico” »⁴²; per la Fontana (1999) « Giovanni stesso si presenta come *saltantem* e ciò fa presupporre una rappresentazione con tanto di mimi e di costumi, un'azione scenica vera e propria, un'opera teatrale in nuce »⁴³; per il Minois (2000) « nell'877 il testo venne messo in versi da un diacono romano di nome Giovanni e venne recitato ad un banchetto di Carlo il Calvo »⁴⁴; per il Tessari (2002) l'Immonide propone per la *Cena* « una messinscena che amerebbe veder incentrata sul protagonismo dell'anziano buffone Crescenzo »⁴⁵; per lo Jacobsen (2002) « Giovanni Diacono adattò per Giovanni VIII e Carlo il Calvo il vecchio testo in versi ritmici per

Chiesa e biografo di pontefici, a dichiarare nella “dedica” al papa Giovanni VIII, e a precisare nel prologo, il carattere scenico del testo, proponendo due sedi per l'allestimento: il prato davanti al Laterano dove, da secoli si svolgeva, il sabato *in Albis*, con gran concorso di pubblico, la festa popolare della Cornomannia [...], oppure uno dei banchetti che l'imperatore Carlo il Calvo farà allestire alla sua corte » (F. DOGLIO, *Teatro in Europa*, I, Milano, 1982, p. 72).

37. ARNALDI, *Natale 875* cit. (nota 24), p. 110.

38. MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 120.

39. C. M. MONTI, *Per la «Cena» di Giovanni Immonide*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini*, Milano, 1993, p. 277.

40. P. BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Bologna, 1995, pp. 177-179.

41. E. CASTRO CARIDAD, *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 61-62.

42. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 7), p. 135.

43. FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 15.

44. G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, s.l., Paris, 2000, *Storia del riso e della derisione*, trad. it. a cura di M. CARBONE, Bari, 2004, p. 162.

45. TESSARI, *La drammaturgia* cit. (nota 17), p. 57.

la recitazione e lo svago burlesco per il banchetto pasquale »⁴⁶; per il Manca (2005), « una possibilità di rappresentazione è [...] espressa nella versione di Giovanni Immonide, il quale presenta se stesso come *saltans* »⁴⁷; infine, per la Doležalová (2007), la *Cena Iohannis* « has very strong performative elements »⁴⁸.

Il fatto è che « il prologo, l'epilogo e *Suppositio* hanno assunto un valore storico-culturale significativo poiché propongono il punto di vista dell'autore, cosa che manca per la *Cena* antica e risulta meno emblematico nella lettera che accompagna la *Cena* di Rabano Mauro a Lotario II »⁴⁹. Domanda: di quale punto di vista stiamo parlando? Di quello *storico* o di quello *fabulatorio*? Possiamo escludere che le « parti accessorie » della *Cena Iohannis* facciano parte di un progetto più ampio di riattualizzazione⁵⁰, non limitato alla sola trasposizione in versi⁵¹? Ovvero, possiamo escludere che tali parti non siano meri « peritesti » informativi⁵² o superfetazioni d'autore, ma esse stesse la *Cena Iohannis*, « una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati »⁵³? Perché, « alla domanda "ma infine questa roba cos'è" si è risposto che è un 'divertimento', espressione del tutto insufficiente a rendere conto dei caratteri tipici, se vi sono,

46. P. C. JACOBSEN, *Il secolo IX*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di C. LEONARDI, Firenze, 2002, p. 136.

47. M. MANCA, *Modalità del comico nella « Coena Cypriani »*, in *Riso e comicità nel Cristianesimo antico*. Atti del convegno di Torino (Torino, 14-16 febbraio 2005), a cura di C. MAZZUCCO, Alessandria, 2007, p. 497.

48. DOLEŽALOVÁ, *Reception* cit. (nota 22), p. 36.

49. E. ROSATI, *La « Cena Iohannis diaconi »*, in MOSETTI CASARETTO - ROSATI, *La « Cena di Cipriano »* cit. (nota 1), p. 164.

50. Sulla quale cfr. anche MOSETTI CASARETTO, *Cipriano e il suo doppio* cit. (nota 18), pp. 225-259.

51. « John made no radical changes to the original. His adaption follows the original *Cena* virtually phrase for phrase, expanding the description or altering the sequence only to accommodate the demands of the verse form » [BAYLESS, *Parody* cit. (nota 9), p. 41].

52. Si rimanda, per questo, a G. GENETTE, *Seuils*, Paris, 1987, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. a cura di C. M. CEDERNA, Torino, 1989, *passim*.

53. *Ibid.*, p. 4.

del testo come si presenta a noi nei quattro pezzi che lo compongono e che, stravaganti quanto si vogliano, Giovanni ha messo nero su bianco così e così ha voluto che li leggessimo »⁵⁴.

In verità, *Prologus*, *Epilogus* e *Suppositio ad Papam* sono diversi dalla « lettera molto esplicita »⁵⁵, che Rabano premette alla *Cena nuptialis*⁵⁶ e alla quale vengono spesso accostati. Mentre quest'ultima, infatti, è di carattere enunciatorio ed è « legata all'informazione referenziale »⁵⁷, di cui è latrice, *Prologus*, *Epilogus* e *Suppositio ad Papam* hanno un ben più alto tasso di confezionamento retorico, denunciato già solo dall'essere composizioni in versi trocaici ritmici (*Prologus*, *Epilogus*) e in distici elegiaci (*Suppositio*). E più si alza il livello di codificazione letteraria di un testo, più si alza il livello finzionale delle sue espressioni. Perché la letteratura – lo insegna prima Aristotele e poi l'Auerbach – è, da sempre, *mimesis*⁵⁸: specula su un'affabulazione immaginaria, non documentale, che genera simulacri di realtà, di cui poi, più o meno avidamente, si pasce. Per questo, di fronte a un testo letterario, permane sempre il rischio di « prendere grossi abbagli, se non si cercherà di penetrare oltre la semplice e lineare significazione, se si crederà senza alcun dubbio a tutte le affermazioni dello scrivente, senza sottoporle a una attenta analisi »⁵⁹.

Carlo Magno aveva fame di cultura e di scienza. Eginardo racconta anche questo nella sua *Vita Karoli Magni* (cap. 25): il sovrano si era dedicato con il massimo zelo alle « arti liberali » (*artes liberales*) e aveva incoraggiato anche i suoi figli a coltivarle (cap. 19). I dotti, da lui profondamente venerati, avevano acquisito uno status significativo. Il vecchio diacono Pietro da Pisa era stato il suo insegnante di grammatica. Nelle altre discipline, però, lo aveva istruito “Albino, che era chiamato anche Alcuino”. Costui, originario della

54. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 310.

55. *Ibid.*, p. 304.

56. HRABANUS MAURUS, *Cena nuptialis: Ad Lotharium regem* [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), pp. 132-134]. Per la traduzione italiana, cfr. F. MOSETTI CASARETTO, *Cena nuptialis*, in MOSETTI CASARETTO - ROSATI, *La «Cena di Cipriano»* cit. (nota 1), pp. 95-97.

57. N. BONIFAZI, *Il genere letterario. Dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, 1986, p. 9.

58. E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, 1946, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. a cura di A. ROMAGNOLI - H. HINTERHÄUSER, 2 voll., Torino, 2000.

59. BONIFAZI, *Il genere* cit. (nota 57), p. 12.

Britannia, era esperto di ogni branca del sapere e aveva iniziato Carlo Magno alla retorica e alla dialettica. Lo aveva altresì introdotto intensivamente all'astronomia. Il re aveva così appreso l'arte del calcolo e si era occupato del moto degli astri. Come dobbiamo valutare queste notizie? Carlo fu davvero il faro del rinnovamento delle scienze, come Valafrido Strabone lo avrebbe definito intorno all'840? [...] Non era vero, piuttosto, che Carlo Magno poteva vantare soltanto una scarsa conoscenza del latino o, nel migliore dei casi, una cultura superficiale? ⁶⁰

Stando a Maria De Marco ⁶¹, il maggior responsabile del definitivo consolidamento dell'idea secondo la quale la *Cena Iohannis* sarebbe stata rielaborata come spettacolo, sembra essere stato Giovanni Orlandi ⁶²: « Appare anzitutto manifesta la destinazione scenica dell'opera – composta con ogni probabilità nell'estate o nell'autunno 876 – : destinazione dichiarata nel prologo e confermata nella dedica al papa Giovanni VIII. Nel prologo [...] si prospettano due sedi per la rappresentazione: le *laudes Cornomanniae*, che si tenevano il sabato *in albis* nel prato antistante il Laterano col concorso di tutto il popolo; e i banchetti della corte imperiale in occasione di particolare importanza e solennità. Il testo appare approntato contemporaneamente per la recitazione di un attore, o meglio per un'esecuzione cantata (*Nunc cantantem auditote*), e per un'esecuzione mimica (*saltatio*, secondo la terminologia classica), dunque per una resa visiva (*cupitis saltantem me... cernere; Hanc exhibeat convivis imperator Karolus*). Alle difficoltà della recitazione l'autore accenna menzio-

60. S. WEINFURTER, *Karl der Große- Der heilige Barbar*, München, 2013, *Carlo Magno. Il barbaro santo*, trad. it. a cura di A. PASQUETTI, Bologna, 2015, p. 163.

61. « Inutile insistere su carattere spiccatamente scenico dell'opera dopo l'esauriente saggio di G. Orlandi » [DE MARCO, *Il mimo* cit. (nota 33), p. 165].

62. In realtà, come vedremo nel corso dell'articolo, l'intervento dell'Orlandi, pur certamente favorevole a considerare la rielaborazione immonidea come un tentativo *in nuce* di rappresentazione pantomimica della *Cena Cypriani*, è molto più dubitativo e molto meno categorico di quanto, successivamente, si è creduto di attribuirgli. « Particolare attenzione critica alle qualità "drammatiche" della *Cena* dell'Immonide, ha manifestato Giovanni Orlandi nella relazione letta nel corso del nostro III Convegno di studi viterbesi, nel maggio del '78. Egli scrive: "Il testo appare approntato [...] per un'esecuzione cantata (*Nunc cantantem auditote*) e per un'esecuzione mimica" [...] L'Orlandi sottolinea anche quelli che, a suo parere, sono i limiti di una tale esecuzione » (F. DOGLIO, *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Roma, 1990, p. 77).

nando lo *scurra* Crescenzo, vecchio e balbuziente, costretto a mandare a mente e a recitare interminabili filze di nomi ebraici: *sed prius pedens crepabit tussiendo vetulus / quam regat linguam condens balbus in nominibus*. Troppi elementi qui richiamano agli spettacoli ‘popolari’ di antichissima tradizione latina e italiana: dalla *satura* al mimo all’atellana. E anche se nel prologo e nella dedica si parla solo di uno *scurra*, è difficile respinger l’ipotesi di un’esecuzione collettiva affidata a una compagnia probabilmente assai folta di mimi (o comunque si voglia chiamarli), professionali e no, e provvista d’un congruo rifornimento di costumi e travestimenti scenici »⁶³.

E, tuttavia, la *Cena Cypriani* non è ‘teatro’⁶⁴. Il Parker l’ha definita « senza possibilità d’errore una commedia, una commedia in germe »⁶⁵, ma non si tratta di un testo destinato alla recitazione; perlomeno, non nei termini in cui, oggi, intendiamo il concetto di *performance* teatrale. Non a caso, nel 1982, quando, nella stessa Viterbo, c’è stato un tentativo di messinscena, questo tentativo, filologicamente, è fallito: lo sceneggiatore, pur potendo disporre di mezzi e di tecnologie più avanzate di quelle immaginabili nel Basso Impero o nel IX sec, ha dovuto arrendersi di fronte all’impossibilità di fare della *Cena Cypriani*, così com’è, uno spettacolo; e, per rendere teatrabile un componimento che non lo è, è stato costretto a ispirarvisi liberamente, generando da quello stame uno spettacolo-altro, che con la *Cena* non aveva nulla a che spartire, di là dall’ingiustificata consonanza del titolo⁶⁶.

63. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 29.

64. Cfr. MOSETTI CASARETTO, *Le prospettive* cit. (nota 15), pp. 62-66; ID., *Il teatro latino medievale* cit. (nota 15), pp. 140-143.

65. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 417. Di analogo parere già il DE BAR-THOLOMAEIS, *Origini* cit. (nota 26), p. 156.

66. « È da sottolineare la spregiudicatezza con cui il regista Franco Molè ha usato l’opera di Giovanni Immonide. Per Molè, la *Cena* “è un pretesto, un suggerimento quanto mai lieve per la fantasia dei realizzatori. La nostra chiave di lettura sarà questa. Un susseguirsi di quadri, di composizioni, di danze, di pantomime, con una fantasmagoria di luci, di colori, che possono appagare e rendere partecipe anche il pubblico di oggi”. Lo spettacolo è fedelissimo a questa impostazione [...] Naturalmente, da un punto di vista filologico la messinscena di Molè si prestava a più di una contestazione » [G. ANTONUCCI, *La «Cena Cypriani» e gli spettacoli conviviali*, in *Studium*, 5 (1982), p. 633].

Lo attesta la registrazione dell'evento:

Franco Molè ha firmato la regia dello spettacolo a Viterbo, prima assoluta della *Cena Cypriani* dopo più di mille anni. È riuscito a cogliere, nel susseguirsi delle sezioni apparentemente autonome, motivi di una interna coesione che riflette il processo mentale ed emotivo dell'autore; ha concepito figurazioni paradossali e fantastiche di una sconcertante crudezza fisica che paiono appartenere a un mondo surreale e sono invece immagini vive di una grottesca realtà individuale e sociale. È parso che se l'autore, con l'uso frequente del verbo *ludo*, ha formalmente posto l'accento sull'aspetto giocoso della composizione, il regista abbia dato il meglio di sé negli episodi di crudeltà. In due zone opposte di luce bianca intensa, si specchiano due diverse immagini dello stesso crimine, episodi di violenza pura: Gesù crocifisso e Dina violentata. Le sequenze si sviluppano a ritmo alternato finché le due vittime appaiono contemporaneamente, piegate e vinte; la luce si spegne e si fa buio sulla grande tragedia. Esempi di episodi presentati simultaneamente sono frequenti nel corso dello spettacolo, come si conviene a una rappresentazione medioevale. Risponde, funzionale e raffinato, l'apparato scenografico. Su un'alta piattaforma, archi trilobati come di una chiesa, come di una sala nel castello, si dispongono a semicerchio e dividono lo spazio in luoghi deputati, ripetendo lo schema medioevale delle scene multiple. Pannelli dipinti sormontano gli archi e riproducono sagome giottesche di case cittadine. Al centro del palcoscenico è posto un ampio tavolo-altare. Scale simmetriche laterali consentono ai mimi di compiere acrobazie, di comparire, scomparire, moltiplicarsi, ciascuno nei suoi molti ruoli, e di raggiungere i luoghi deputati dove si svolgono progressivamente o simultaneamente gli episodi più significativi. In apertura, luci rossastre come provenienti da candelabri si accendono sui mimi disposti sulla piattaforma lungo il semicerchio: volgono le spalle al pubblico simulando nell'immobilità le strutture architettoniche e le sculture di una chiesa. Poi, uno alla volta, le statue, le cariatidi, i rilievi si animano e si girano verso lo spettatore: l'incanto si rompe, la chiesa si muta nella sala del banchetto, entra il Re e ha inizio il mimo conviviale. Nella scena finale della *Cena* gli attori si disporranno nuovamente in semicerchio. Ruoteranno dirigendosi verso il fondo del palcoscenico per tornare alla staticità delle posizioni iniziali: elementi strutturali e decorativi del tempio, pagine di un libro che lentamente si richiude. Lo spettacolo si sviluppa su una triade di motivi interni alla composizione e idonei ad alimentare un testo scenico: la celebrazione della festa come rito sacrificale scandito secondo la cadenza vita-morte-vita, archetipo del modello tragico innocenza-colpa-punizione-rinnovamento; il tema del sangue che entra nei riti folklorici e in quelli cristiani, simbolo di morte, purificazione e nascita di un nuovo ordine; il congegno delle metamorfosi, antico artificio teatrale, che fa capo nella *Cena* al ripetuto cambio delle tuniche da parte dei

convitati. Questo motivo, equivalente all'uso della maschera, si pone come metafora dell'attore che deve assumere l'identità del personaggio e abbandonarsi alla realtà del momento teatrale. Alla fine, terminato il banchetto, ciascuno tornerà nudo essendo esaurito il suo ruolo effimero, e sarà pronto a riprendere la propria identità. La maschera che il convitato ha indossato gli è servita per recitare, le fasi del convito sono divenute gli episodi di uno spettacolo, ciò che i commensali hanno mangiato e bevuto è comparso in disegno su pannelli come oggetto di scena: la *Cena* è divenuta essa stessa metafora del teatro ⁶⁷.

In fondo, nessuna sorpresa: quello spettacolo era figlio di un atteggiamento culturale e di un contesto storico ben preciso, « quando la messa in scena si afferma onnipotente [e] la natura del testo diventa meno importante. Per una ventina d'anni, più o meno dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, si dava più peso allo spettacolo che al testo e si riteneva che la teatralità si trovasse altrove che nella scrittura teatrale. Non c'era più bisogno di rispondere al testo, perché la scena si dichiarava capace di supplire alle sue mancanze e i registi affermavano di essere in grado di allestire una *pièce* a partire da qualsiasi scrittura, qualunque fosse la sua provenienza » ⁶⁸.

Non va mai, comunque, confusa « la rappresentabilità di un testo con la sua originaria destinazione alla scena » ⁶⁹. Nel 1989, nel recinto de "Il Vittoriale degli Italiani", abbiamo assistito a una messinscena de *Il libro segreto* di Gabriele d'Annunzio ⁷⁰: ma non per questo si può immaginare quel testo come concepito per il teatro; così, nessuno potrebbe pensare a *The Lord of the Rings* di John Ronald Reuel Tolkien come a un copione cinematografico solo perché ne è stata realizzata una pellicola di successo.

Valutiamo le caratteristiche della *Cena* originale: è scritta al perfetto ⁷¹, là dove « nel teatro domina [...] il presente nel suo di-

67. M. MAYMONE SINISCALCHI, *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del Quattrocento (Viterbo, 27-30 maggio 1982)*, in *Studi Medievali*, 3a serie, XXXIV (1983), pp. 412-413.

68. J.-P. RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, s.l., 2005, *L'analisi del testo teatrale*, trad. it. a cura di L. VOLPINI, Roma, 2006, p. 8.

69. E. FRANCESCHINI, *Teatro latino medievale*, Milano, 1960, p. 11.

70. *Cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di M. LUCONI, Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera, 2-3 agosto 1989).

71. « A considerare il testo come le didascalie di un pantomimo sembrerebbe ostare il fatto che l'intera opera è scritta al tempo perfetto » [ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 22; cfr. anche p. 25].

venire»⁷²; è priva di battute⁷³; è priva di azione drammatica⁷⁴; progredisce solo grazie a una voce narrante fuori campo⁷⁵; ha un noioso andamento elencatorio⁷⁶; ha un numero elevatissimo di personaggi⁷⁷, cui dovrebbero corrispondere altrettante comparse⁷⁸, fugacissime, ché la loro presenza durerebbe il tempo necessario per pronunciare il nome⁷⁹. A noi pare si tratti di un'opera, che non vuole essere rappresentata. Gli indizi di spettacolarità, che la De Marco vi riconoscerrebbe, ci sembrano

72. C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, 1984, pp. 6-7.

73. « I diversi personaggi non entrano mai in contatto tra loro, ma ciascuno si atteggia per conto proprio in posture e azioni del tutto avulse da quel che fanno gli altri » [ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 20]; « La *Coena* è estremamente parattica: sequenze di nomi propri dipendenti dallo stesso verbo o dalla stessa idea sono collegati l'un l'altro per giustapposizione, uniti solo da una semplice pausa » [PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 415].

74. « La *Cena Cypriani* si configura come uno spettacolo privo di reale svolgimento, sia nel suo assieme sia riguardo ai singoli personaggi » [ORLANDI, *Ibid.*, p. 30]. Di « intreccio balordo » parla il Vinay, che aggiunge: « Come storia c'è da dormire in piedi » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), pp. 304 e 307]. « Una trama piuttosto scialba » [PARKER, *Ibid.*, p. 413]. « The plot [...] is singular, highly episodic and seemingly disjointed » [BAYLESS, *Parody* cit. (nota 9), p. 20].

75. « Solo pochi periodi isolati qua e là hanno la funzione di segnare il trapasso da una fase all'altra dell'azione o, se si vuole, tra una scena e l'altra del singolare dramma » [ORLANDI, *Ibid.*, p. 22].

76. « La forma era quel che di più monotono possa immaginarsi » [DE BARTHOLOMAEIS, *Origini* cit. (nota 26), p. 152]; « La stucchevole elencazione dei personaggi » [VISCARDI, *Storia* cit. (nota 28), p. 82]; « La cui lettura [*i.e.* della *Cena*] doveva essere anche allora intollerabile » (ORLANDI, *Ibid.*, p. 22); « L'opera è una foresta di nomi biblici, collegati nel tessuto narrativo in liste interminabili » [PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 413].

77. L'« ipotesi della *Coena* come testo non limitato alla lettura, ma passibile di rappresentazione "teatrale" [...] non sembra essere una prospettiva realistica. La prima obiezione è di *casting*: la *Coena* conta un numero tale di personaggi da porre evidenti problemi pratici » [MANCA, *Modalità* cit. (nota 47), p. 497].

78. « Per far ciò non era neppure necessaria [...] la prestazione di attori professionisti di un certo livello; si tratta a conti fatti di una gigantesca sfilata di comparse ciascuna delle quali si dispone per brevi momenti sulla scena senza mutare postura [...] per la *Cena Cypriani* il maggior numero delle parti poteva esser ricoperto da attori improvvisati o dilettanti senza che lo spettacolo perdesse nulla » [ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 30].

79. « Ognuno [...] è fugacemente colto in un particolare atteggiamento, ma presto sparisce per riapparire (se riappare) in una nuova scena, diversamente atteggiato con altre vesti o attrezzi » (*Ibidem*).

deboli e poco convincenti⁸⁰. Del resto, se la *Cena Cypriani* è parodia *mimica* della Bibbia quale « teatro della mente », vi alluderà anche a livello di situazioni e di terminologia; ma « si tratta d'un teatro che è poco teatro »⁸¹ in quanto i limiti statuari elencati rimangono: chi la valuti *fattivamente*, può solo concludere che la *Cena* non è né 'teatro', né, tantomeno, « un testo imperfetto nella forma ma scenicamente valido »⁸², per la serie di impedimenti materiali, che l'impastoiano, prima ancora che per l'assenza di una qualsiasi azione definibile come davvero drammatica e/o teatrale.

Il dramma è fatto di personaggi che sono in conflitto e in azione. Il teatro è l'arena in cui avviene l'azione, ma anche l'esperienza sensoriale di quell'azione [...] Aristotele, nella sua *Poetica*, definisce il dramma come « imitazione di un'azione ». Il dramma – quello scritto come quello agito in scena – è la riproduzione di azioni eseguite da persone. Persone che *agiscono*. Nel dramma, le azioni devono unirsi a formare una storia, *ogni azione è causa della successiva*, sommandosi insieme a creare qualcosa di significativo che colpisce i pensieri e i sentimenti del pubblico⁸³.

Tutte queste componenti non solo essenziali, ma necessarie del teatro mancano alla *Cena Cypriani*: « Quali che fossero i suoi specifici fini, rimane indubitabile la sua caratteristica di *divertissement* erudito, di esibizione di sapienza scritturale: poco meno di cinquecento passi biblici sono allineati in elenchi più o meno lunghi, ordinati per temi o azioni (vesti, cibi, doni, prestazioni varie) e stesi con una quasi assoluta secchezza; solo pochi periodi isolati qua e là hanno la funzione di segnare il

80. « Si pensi in particolare all'invito del re ai invitati a sfilare "in passerella" mettendo in più chiara evidenza la propria personalità scenica [...] o alla sottolineatura di presenze caratterizzanti, quali l'*exodiaris* (= Eva) o lo *stupidus* (= Molassadon). Le due equazioni risalgono all'autore tardo-antico, che ha contrassegnato come *exodiaris* (attrice di scarso rilievo) Eva in base al racconto biblico (*Gen.*, 3, 1-3) e come *stupidus* (la maschera dell'incantato, sciocco nel parlare e passivo nel subire insulti e offese) Molassadon » [DE MARCO, *Il mimo* cit. (nota 33), p. 167].

81. M. OLDONI, *La scena del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, II. *La circolazione del testo*, Roma, 1994, p. 527.

82. DE MARCO, *Il mimo conviviale* cit. (nota 33), p. 167.

83. J. HATCHER, *The Art & Craft of Playwriting*, Cincinnati (Ohio), 1996, *Scrivere per il teatro*, trad. it. a cura di R. CRUCIANI, Roma, 2004, pp. 10-11.

trapasso da una fase all'altra dell'azione o, se si vuole, tra una scena e l'altra del singolare dramma »⁸⁴.

Una secchezza elencatoria, unitamente all'assenza di qualsiasi dialogo, che rende improprio parlare qui di 'scena' o di 'dramma'⁸⁵: la *Cena* « riduce la scrittura teatrale a mero cartiglio didascalico »⁸⁶; al massimo, potrà essere considerata come una forma particolare di « teatro senza spettacolo »⁸⁷ o, se vogliamo, di « teatro in poltrona »⁸⁸.

Lunghezza, complessità, moltitudine di personaggi, frequenti cambiamenti di scena sono caratteristiche squalificanti proprie della *Cena Cypriani*, che ne manifestano l'inadattabilità al teatro. Di tali, costituzionali, 'barriere' d'impianto si mostrava già consapevole il De Bartholomaeis quando dissertava della *Cena Iohannis*; anche se lo Studioso, non tenendo in considerazione la questione della fattibilità⁸⁹, le vedeva legate solo alla risoluzione di un mero fatto economico, superabile dall'ingente disponibilità di risorse di un Papa o di un Imperatore⁹⁰: « Sono centinaia i personaggi che vengono sfilando davanti agli occhi degli spettatori, ora aggruppati in una guisa, ora in un'altra, a formare il succedersi di quadri viventi via via che Crescenzio ne vien facendo l'evocazione. Per una così fatta messa in isce-na, si richiedono mezzi considerevoli. Oltre alla costruzione di un palco, abbisognano macchinari e macchinisti, per la rapida trasformazione degli sfondi scenici; una quantità immensa di suppellettili; un certo numero di maschere, di animali, morti e vivi. I personaggi non appaiono sotto una sola spoglia, ma mu-

84. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 22.

85. Lo stesso Orlandi, più oltre, scrive: « Tale è la prosaica secchezza del testo [...] tale la sua antiletterarietà, tale il suo carattere piattamente elencatorio che una lettura o tanto più un ascolto di esso doveva riuscire intollerabile millecent'anni fa quanto oggi » (Ibid., p. 26).

86. TESSARI, *La drammaturgia* cit. (nota 17), pp. 57-58.

87. C. BENE, *Cos'è il teatro? La lezione di un genio*, Venezia, 2014, pp. 21-22.

88. Cfr. RYNGAERT, *L'analisi* cit. (nota 68), p. 19: « Con questa formula provocatrice viene designato un teatro che non sia destinato alla rappresentazione ma alla lettura e che abbia, quindi, accettato di rinunciare a qualsiasi prolungamento verso la scena ».

89. « Stabilire la drammaturgia del testo è una parte ordinaria del lavoro di regia [...] Il lavoro sul palcoscenico comporta un altro sguardo sul testo, quello di una pratica che si preoccupa già da subito dello spazio e del corpo » (Ibid., p. 18).

90. Cfr. anche ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), pp. 29-30.

tano, due o tre volte, di abbigliamento. Di qui la necessità di un guardaroba fornito sino alla dovizia. Era uno spettacolo sfarzoso, non consentito alle piccole borse. Ecco perché Giovanni destina l'opera sua alla corte papale e imperiale »⁹¹.

E, tuttavia, se nel '24 – « despite the difficulties of the evidence »⁹² – si poteva ancora immaginare « una messinscena in stile *kolossal* »⁹³, sorprende constatare come, oggi, sia possibile postulare altrettanto⁹⁴. Perché, alla fine, è la scena che ha la responsabilità di far emergere la teatralità di un'opera⁹⁵ e come organizzare la rappresentazione di un testo così irrepresentabile⁹⁶? Anche speculando sull'idea di teatro archiviata da Isido-

91. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini* cit. (nota 26), p. 156. Di rincalzo il Viscardi, che precisa: « La *Coena* è dunque un'opera composta per essere recitata alla corte pontificia durante i grandi conviti: conosciamo anche il nome dell'interprete principale, l'attore Crescenzo. Con tutta probabilità questi avrà recitato, declamato i versetti del testo: ma non avrà potuto rendere da solo tutta l'azione, per la quale occorreva anzi un numero cospicuo di interpreti, che dovevano realizzare *mimicamente* le varie scene suggerite dal testo. La *Coena* è, insomma [...] uno spettacolo sfarzoso, che poteva essere realizzato solo in una corte ricca (*sacerdotalis lusus, imperialis iocus*) che disponesse di molti uomini e di un guardaroba molto fornito » [VISCARDI, *Storia* cit. (nota 28), p. 82]. Cfr. anche ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), pp. 29-30 e DOGLIO, *Teatro in Europa* cit. (nota 36), p. 73: « Il Prologo ci dice che gli spettatori vedranno danzare, cantare e recitare e quindi ci fa comprendere che, oltre Crescenzo, molti altri attori e pantomimi interverranno ad animare questa *fabula saltica* (spettacolo cantato e danzato), infatti le centinaia di personaggi nominati, comporranno innumerevoli apparizioni di comparse, mutamenti d'abiti, d'arredi scenici e di suppellettili, variazioni d'ambienti, un certo numero di animali vivi e morti. Insomma uno spettacolo grandioso, destinato – come affermava il suo autore – alla corte papale o imperiale ».

92. BAYLESS, *Parody* cit. (nota 9), p. 43.

93. MANCA, *Modalità* cit. (nota 47), p. 497, nota 72.

94. Cfr. ALLEGRI, *Teatro* cit. (nota 35), rispettivamente, pp. 257, 260 e 262: « Giovanni infatti, nel prologo, individua una doppia possibilità di rappresentazione del pantomimo che, per la enorme ricchezza di personaggi e di costumi (gli attori devono diverse volte cambiarsi d'abito), abbisogna di contesti eccezionali. E questi sono o un banchetto trionfale dell'imperatore Carlo il Calvo, definito appunto *prodigus in vestibus*, oppure la corte papale, in un'occasione tipica della festività popolare, la domenica *in albis*, quando il priore della scuola viene coronato di corna, come Sileno, su un asinello deriso dai cantori ». Il giudizio è ripetuto anche in ALLEGRI, *L'idea di teatro* » cit. (nota 35), p. 49, nota 3.

95. Cfr. RYNGAERT, *L'analisi* cit. (nota 68), p. 17.

96. Cfr. TESSARI, *La drammaturgia* cit. (nota 17), p. 57: « Questo spettacolo, se mai fu davvero allestito, avrebbe in ogni caso comportato la necessità d'una qualche sostituzione viva dell'autentica *kermesse* di quadri pantomimici evocata dal testo ».

ro⁹⁷ (testo e gesto di pertinenza di due distinte figure sceniche)⁹⁸, è difficile ipotizzare un tipo di rappresentazione pantomimica⁹⁹ (o mimica)¹⁰⁰: Orlandi stesso osserva come « un'esecuzione affidata a un solo pantomimo, o solo a pochi artisti che si limitassero a mimare, a mo' di commento, quanto si andava recitando o cantando lungo l'arco del testo avrebbe dato un risultato assai squallido »¹⁰¹. Di più: « se con pantomima intendiamo una rappresentazione visuale che esclude la parola, o comunque pone il testo in secondo piano rispetto a elementi visivi, la rappresentabilità in questi termini è pressoché impossibile »¹⁰². Altrettanto difficile è azzardare l'idea di un'esecuzione affidata a un « performer-lettore »¹⁰³, pubblico o privato: « oltre 300 versi di pure elencazioni sarebbero riusciti intollerabili ai palati più resistenti »¹⁰⁴. Dunque?

Dunque, la *Cena Cypriani* non mostra affatto di voler cercare un'intesa con uno spettatore o con un ascoltatore¹⁰⁵, ma con un lettore¹⁰⁶. È un universo parodico che vive di giocose infra-

97. « Non possiamo sapere con certezza se [...] i versi che ne dettavano le singole articolazioni e il loro sviluppo sequenziale avrebbero assunto proprio quella funzione che Isidoro di Siviglia aveva attribuito al dramma scritto nella scena greco-latina: essere o pronunziato o cantato da qualcuno, mentre "altri si producevano in gesti". Ma è indubbio che la singolare scrittura drammaturgica in cui essi si risolvono è tutta composta come se dovesse rispondere nella forma più logica e conseguente ad una simile necessità » (Ibidem).

98. Cfr. ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, XVIII, 42-49, W. M. LINDSAY (ed.), Oxonii, 1991, pp. 295-297.

99. Cfr. C. P. THIEDE, *Ein Fisch für den römischen Kaiser*, München, 1998, *La nascita del Cristianesimo. Ebrei, Greci, Romani e la morte del mondo antico*, trad. it. di E. GATTI, Milano, 1999, p. 57.

100. Cfr. Ibid., p. 58.

101. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 30.

102. MANCA, *Modalità* cit. (nota 47), p. 497.

103. Ibid., p. 501.

104. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 30.

105. MANCA, *Modalità* cit. (nota 47), pp. 497-498 ipotizza per la *Cena* un tipo di fruizione « aurale » (lettura ad alta voce o recitazione).

106. Cfr. su questo F. MOSETTI CASARETTO, *L'Arcivescovo e la « Cena »*, in MOSETTI CASARETTO - ROSATI, *La « Cena di Cipriano »* cit. (nota 1), pp. 80-88. Concorda su queste linee anche MANCA, Ibid., p. 497: « La *Coena* e la sua comicità sono anzitutto fatti linguistici, legati spesso indissolubilmente alla parola e agli effetti di suono. Notevole è la frequenza dell'omoteleuto, favorito dal meccanismo di associazione sopra analizzato; si fa tuttavia ricorso anche all'omoarcto (*Raab super stuppam, Rachel super*

zioni erudite, da cogliere nella loro formulazione frastica più che in una resa visiva e/o uditiva. Fondamentalmente, è una teoria di lacune¹⁰⁷. « Sta al lettore dare una spiegazione al mondo che ne emerge, risolvendo prima i singoli indovinelli, riunendo poi le risposte e sistemandole secondo un proprio schema »¹⁰⁸. Quando giunge la portata degli *aquatilia*, per esempio, Adamo prende un pelamide¹⁰⁹ cioè un giovane tonno: ebbene, tale associazione è solo e unicamente libresca, giustificata da un denominatore linguistico-enciclopedico, non figurale¹¹⁰. Tutto s'impernia, infatti, sul termine *limus*, reperibile sia in Adamo (formato *de limo terrae*, cfr. *Gn* 2.7), sia, appunto, nel *pelamys* (così denominato perché vive nel fango). Come potrebbe essere reso efficacemente, su una scena mimica o pantomimica del IX sec., un simile gioco di parole? Facendo, forse, tenere in mano a un attore travestito da Adamo, per pochi secondi, un esagerato pesce di legno recante la scritta *pelamys*? Al contempo, anche immaginando una lettura recitata, quanto sarebbe percepibile e decifrabile un segnale esegetico-etimologico di questo genere da chi ascoltasse il testo alla velocità della sua espressione senza l'opportunità di leggerlo, con tutti i vantaggi visivi e riflessivi, che la lettura meditata offre? No, qui non c'è *timing* o strategia di « gestione dei tempi comici » di sorta¹¹¹: « testi come la *Cena Cypriani* [...] reggono [...] più alla lettura che non ad una regia »¹¹². Non è neppure un gio-

stipulam). In alcuni casi si arriva quasi alla rima – *subducitur suspenditur confunditur traducitur* – non per volontà esplicita dell'autore, ma come semplice risultato del cumulo di effetti ».

107. Cfr. ECO, *Lector* cit. (nota 6), pp. 51-52. In generale, sul tema, cfr. N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, 2014; cfr. poi W. ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, 1978, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di R. GRANAFEI, Bologna, 1987, p. 249.

108. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 415.

109. ANONYMUS, *Cena Cypriani*, 22.22 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 22].

110. In proposito, la BAYLESS, *Parody* cit. (nota 8), p. 43, molto opportunamente, osserva: « Many of the jokes simply could not be adequately represented in mime ».

111. Cfr. MANCA, *Modalità* cit. (nota 47), pp. 495 e 498.

112. OLDONI, *La scena* cit. (nota 81), p. 491. Ovvero, « il lettore è un regista in tutti quegli spettacoli che hanno per scena il teatro della mente e in quella scena vanno quando leggiamo un libro che corrisponde a un copione, che sia stato rappresentato innumerevoli volte o anche nessuna » (G. PADUANO, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Torino, 2013, p. 72).

co¹¹³. Al limite, un « cruciverba a schema libero per esperti bibliisti »¹¹⁴; e un cruciverba non si rappresenta, si risolve sulla carta, leggendolo.

A questo punto, se conveniamo che la natura della *Cena Cypriani* è testuale e non ‘teatrale’, com’è possibile sostenere che la *Cena Iohannis* sia, invece, opera teatrale e non testuale quando, unanimemente, tutti i critici la riconoscono per essere – a differenza della *Cena nuptialis* di Rabano Mauro¹¹⁵ – una semplice traduzione in versi dell’originale tardo-antico?

« La *Coena* di Giovanni Diacono non è altro che un nuovo rimaneggiamento in versi del testo pseudo cipriano: l’Immonide non fa altro che trasformare in trocaici ritmici le proposizioni prosastiche del predecessore »¹¹⁶; « L’opera di Giovanni Immonide intorno alla *Cena* consisté nel rielaborarne poeticamente il testo in prosa, trasformando in trocaici ritmici le proposizioncine prosastiche del predecessore, ma niente aggiungendo del proprio

113. L’idea della *Cena* come « gioco » è stata avanzata da L. DOLEŽALOVÁ, *Reception of obscurity and obscurities of reception: the case of the « Cena Cypriani »*, in *Listy Filologické*, 125 (2002), pp. 187-197; vedi anche ID., *Reception* cit. (nota 22), pp. 28-29. Dissente MANCA, *Modalità* cit. (nota 47), p. 495, che, tuttavia, scrive: « Nel segmento “Eva si siede sulla foglia” l’uditore ascolta il performer pronunciare il soggetto, “Eva”, e, nella pausa modulabile a piacere dal performer, ha il tempo di iniziare a elaborare una soluzione, che, per ottenere il massimo effetto, dovrebbe essere fornita un attimo prima che lo spettatore ci possa arrivare da solo. Il comico deriva allora dal ritmo di tensione e rilassamento generato dall’analisi di un microproblema su cui si basano gli indovinelli comici, come l’infinita serie dei “colmi”, oppure il gioco del “se fosse”, per cui occorre indovinare un personaggio sulla base di domande introdotte da quest’espressione. C’è in tutto questo un aspetto ludico ».

114. F. BERTINI, *La « Cena Cypriani »*, in *Il cibo culturale. Dal cibo alla cultura, dalla cultura al cibo*, a cura di A. GUERCI, Genova, 1999, p. 375. Vedi anche ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), pp. 76-77: « Solo un numero necessariamente ristretto di persone doveva però afferrare il senso di tutte le allusioni contenute nella *Cena*, alcune delle quali sono restate senza spiegazione persino nel commento all’edizione dei *Monumenta Germaniae* ».

115. Sulla specificità della rielaborazione rabaniana, cfr. F. MOSETTI CASARETTO, « *Opus imperfectum* »: la « *Cena Cypriani* » secondo Rabano Mauro. *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 septiembre 2001), A Coruña, 2005, pp. 205-219; ID., *Il riso inatteso di Rabano: la « Cena Cypriani »*, in *Il riso. Atti delle Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, a cura di ID., Alessandria, 2005, pp. 99-119. Per quanto riguarda il testo della *Cena nuptialis*, tradotto e commentato, cfr. ID., *Cena nuptialis*, in MOSETTI CASARETTO – ROSATI, *La « Cena di Cipriano »* cit. (nota 1), pp. 39-157.

116. VISCARDI, *Storia* cit. (nota 28), p. 82.

alla invenzione di costui. Fu esclusivamente, il suo, un lavoro stilistico »¹¹⁷; « Giovanni Immonide [...] mise in versi trocaici ritmici la prosa della prima redazione, arricchendola di un prologo e di una dedica a papa Giovanni VIII, ma senza alterare l'argomento o fare aggiunte »¹¹⁸; « La *Cena* di Giovanni Immonide non è che la versificazione della tanto discussa *Cena Cypriani* »¹¹⁹; « la *Cena* è [...] quella antica con le varianti imposte dalla ritmizzazione »¹²⁰; « L'immonide non si è impegnato, come vent'anni prima Rabano Mauro, in una revisione sistematica della sua fonte [...]: quasi nessun passo dello ps. Cipriano viene soppresso, quasi nulla di fattuale viene aggiunto [...] lo svolgimento del modello è seguito passo passo senza nulla spostare. In complesso, il lavoro risulta prevalentemente compilatorio, e per l'80% consiste nell'aggiunta di qualche parola – in genere epiteti esornativi – al fine di adattare il testo prosastico della fonte al verso quindicinario »¹²¹; « Giovanni [...] ristabiliva l'integrità del dettato originario, nell'atto stesso in cui lo trasponeva in orecchiabili versi ritmici »¹²²; « John made no radical changes to the original. His adaption follows the original *Cena* virtually phrase for phrase, expanding the description or altering the sequence only to accomodate the demands of the verse form »¹²³; « Giovanni Immonide trascrive la *Coena* antica in tetrametri ritmici [...] la maggior parte di questo materiale, per non dire la totalità, è nel testo antico »¹²⁴; « Giovanni Diacono [...] si rifà direttamente al testo dello pseudo-Cipriano, ma lo sottopone a impercettibili quanto radicali mutamenti, soprattutto attraverso una versificazione ritmica in grado di rendere assai più piacevole la lettura e orecchiabile il testo »¹²⁵; « I *versiculi* della *Cena Iohannis* nulla sottraggono al testo originario, non ne mutano la struttura ripartita nelle due giornate, non ne modificano i comportamenti e l'ordine delle *gesta* espresse, procedendo linearmente, riga per riga, a ricomporre gli identici enigmi, le stesse *sententiae* a cui la *Cena Cypriani* alludeva »¹²⁶; etc.

L'Immonide si muove all'insegna della fedeltà. Una fedeltà ben diversa da quella di Rabano: non al canone biblico, ma all'originale tardo-antico, il che « precisa ancor meglio le linee

117. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini* cit. (nota 26), p. 153.

118. FRANCESCHINI, *Il teatro postcarolingio* cit. (nota 2), pp. 300-301.

119. ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 75.

120. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 305.

121. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 33.

122. ARNALDI, *Natale 875* cit. (nota 24), pp. 111-112.

123. BAYLESS, *Parody* cit. (nota 8), p. 41.

124. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 7), p. 132.

125. F. BERTINI, *Giovanni Immonide e la cultura a Roma nel secolo IX*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, II, Spoleto, 2001, pp. 908-909.

126. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 171.

della sua fisionomia intellettuale »¹²⁷. L'atteggiamento del Diacono carolingio non è attribuibile a fragilità e/o esilità di dottrina¹²⁸, bensì alla volontà di rimanere all'interno del meccanismo semiologico definito dal primitivo emittente, operando solo alcuni interventi di regia, verso – e non contro – lo spirito canzonatorio del componimento¹²⁹. Insomma, se “*Cena Cypriani* = testo e non gesto”, e “*Cena Iohannis* = *Cena Cypriani*”, allora, necessariamente, “*Cena Iohannis* = testo e non gesto”. « L'ipotesi più probabile diventa che il fine sia essenzialmente letterario e non obiettivamente teatrale, consistente nella accentuazione della parodia con punte surreali e un gusto evidente quanto saltuario per la precisione rappresentativa dettata dall'estro momentaneo piuttosto che da volontà impegnata a porre le premesse per una reale traduzione scenica »¹³⁰.

Del resto, non abbiamo alcuna prova, né che la *Cena Cypriani*, né che la *Cena Iohannis* siano mai state rappresentate: « non è da pensare, col Bartholomaeis che fosse rappresentata »¹³¹; « nulla autorizza a pensare che la *Cena* sia mai stata recitata o supposta recitabile »¹³². E, se è così, il giudizio *en passant* di Isabella Innamorati ci pare incongruo: « Tranne qualche rara eccezione come [...] la *Cena Cypriani* di Giovanni Immonide, l'alto Medioevo non pare essere realmente consapevole del nesso testo-rappresentazione »¹³³. E perché mai, considerato che l'Età di Mezzo non ha un'idea precisa di cosa sia teatro e cosa no, e considerato « il clamoroso, violento rifiuto della cultura cristiana nei confronti del teatro e dello spettacolo »¹³⁴, il diacono Giovanni dovrebbe fare eccezione? Non appartiene, forse, al proprio tempo? Non respira, forse, la stessa cultura?

127. ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 78.

128. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 29.

129. « La maggior parte di questo materiale, per non dire la totalità, è nel testo antico, Giovanni aggiunge, però, alcuni inserti che non svolgono la funzione di meri riempitivi ma esplicitano la sua interpretazione della *Coena* originaria e sottolineano l'allegoria intrinseca all'opera » [ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 7), p. 132].

130. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 307.

131. ERMINI, *La letteratura* cit. (nota 27), p. 22.

132. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 312.

133. I. INNAMORATI, *Il Medioevo*, in *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, a cura di S. SINISI - I. INNAMORATI, Milano, 2003, p. 31.

134. ALLEGRI, *L'« idea di teatro »* cit. (nota 35), p. 53.

Il fatto è che, complice l'ingannevole tono di apparente spontaneità, attribuito alle « parti accessorie » della *Cena Iohannis*, finora si è andati soprattutto alla ricerca di far emergere l'*intentio auctoris*, dimenticandosi di come « l'iniziativa del lettore consist[a] nel fare una congettura sulla *intentio operis* »¹³⁵. Più chiaramente: poiché l'*auctore* non è intervistabile di persona (ammesso e non concesso che rivelerebbe il senso della propria opera)¹³⁶, « il problema si risolve a tavolino, interrogando la materia su cui si lavora »¹³⁷. Sicuro oggetto d'indagine, infatti, è sempre e soltanto il *testo*, in relazione al quale « l'autore non è altro che una strategia testuale capace di stabilire correlazioni semantiche »¹³⁸. E l'unico modo per conoscere questa strategia è quello di occuparsi del *testo* come meccanismo semiotico¹³⁹.

Ora, chiunque si trovi a frequentare criticamente le « parti accessorie » della *Cena Iohannis* non potrà fare a meno, credo, di notarne l'atmosfera canzonatoria, burlesca, a metà fra il divertito e l'irridente, che tutte le pervade¹⁴⁰. Per *Iohannem* la *Cena Cypriani* si estremizza: anziché censurarne il riso, infatti, il Diacono romano accetta la sfida di superare l'opera con le sue stesse armi, riuscendo « a trasformare, meglio della *Coena* originaria, la Bibbia in spettacolo comico »¹⁴¹. Tale accelerazione si avverte più nel paratesto, che non nel testo vero e proprio¹⁴². In particolare, nel *Prologus*, nell'*Epilogus* e nella *Suppositio* riso e scherzo sono evocati ovunque, quasi a ogni strofa, come una sorta di marcatori generici o di indicatori parodici. L'Immonide non sta affermando nulla che non sia ludico: dargli retta, pren-

135. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, 1995, p. 34.

136. « Un narratore non deve fornire interpretazioni della propria opera » (ID., *Postille a Il nome della rosa*, Milano, 1984, p. 7).

137. Ibid., p. 11.

138. ID., *Lector* cit. (nota 6), p. 61.

139. « Il testo è lì e produce i propri effetti di senso » [ID., *Postille* cit. (nota 137), p. 9].

140. Anche se « trattandosi appunto di un divertimento, la logica a cui ha obbedito può non essere la nostra » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 310].

141. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 7), p. 135.

142. Là dove è palpabile la consistente « accentuazione della parodia con punte surreali e un gusto evidente quanto saltuario per la precisione rappresentativa dettata dall'estro momentaneo piuttosto che da volontà impegnata a porre le premesse per una reale traduzione scenica » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 307].

derlo in parola, pensare addirittura che « in un tale clima [...] sia stata proposta la recitazione della *Coena* » e che gli ipotetici spettatori « siano invitati ad agire in questa pantomima in cui serio e faceto si fondono »¹⁴³, è un po' come dar retta a Rabelais quando dice *je ne boy que à mes heures, comme la mulle du pape*¹⁴⁴, posto che, appunto, « solo Rabelais può competere con simili *mésalliances* »¹⁴⁵.

a. *Prologus*

1. Quique cupitis saltantem me Iohannem cernere,
Nunc cantantem auditote, iocantem attendite:
Satiram ludam percurrens divino sub plasmate,
Quo Codri findatur venter. Vos, amici, plaudite¹⁴⁶.

[1. Voi che desiderate vedere Giovanni danzare, ora ascoltatevi cantare e state attenti allo scherzo che proporrò: scherzerò esponendo sotto l'aspetto divino una satira tale che a Codro scoppi la pancia. Voi, amici, applaudite]¹⁴⁷.

È stato detto che l'apertura del *Prologus* riecheggia idealmente la commedia terenziana¹⁴⁸; al contempo, però, Giovanni vira subito sulla pantomima¹⁴⁹, facendosi personaggio del testo ovvero *fin-gendosi* egli stesso istrione (1.1-2): « Colpisce l'atteggiamento disinvolto del diacono romano che pare imitare il comportamento dei mimi sulla scena, quando spingevano la loro irriverenza sino a ridicolizzare gli oggetti stessi del culto e quei *loci communes* della dottrina, cari allo spirito dei credenti »¹⁵⁰.

143. FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 16.

144. FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua, V. Le propos de bienyvres* (L. SOZZI, trad. comm., Milano, 2012, pp. 46-47).

145. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 315.

146. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. *Prologus*, 1 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

147. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 185.

148. Cfr. *Ibid.*, p. 184, nota 1: « La strofa è collegata idealmente alla commedia terenziana con i richiami della *saltatio* [1.1-2: (...) *saltantem* (...) *iocantem*] e delle formule tipiche dei poeti comici [1.2: (...) *attendite*, come in Terenzio, *Andria* 8 e *Eunuchus* 44 e il generico *Vos amici plaudite* di 1.4].

149. Cfr. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 311.

150. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 7), p. 135.

L'Orlandi ne inferisce che « gli spettatori si aspettavano da lui qualcosa come un'esecuzione mimica (*saltatio*) »¹⁵¹ e la Fontana rilancia: « Saltata è la satira mimata; si presuppone, quindi, una rappresentazione con movimento; il pubblico potrà udire e vedere questa pantomima in cui confluiscono serio e faceto »¹⁵²; ma una lettura così 'adesiva' ci pare fuori-fuoco. Non solo perché dubitiamo delle abilità performative dello stesso Immonide (improbabile sia come *saltator*, che come *cantor*) e perché questo genere di 'danza', nel Medioevo, era unanimemente condannata¹⁵³, ma anche e soprattutto perché il Diacono romano sta – *subtili ingenio* – scherzando nel fingersi ludico strumento di recitazione (I.3: *ludam*) di una « satira, che avrebbe fatto scoppiare dal ridere la pancia di Codro » (I.3-4), l'antico re di Atene, il quale *provocava con il canto i suoi nemici*¹⁵⁴. Così, d'un tratto, l'esortazione finale – *Vos amici plaudite* (I.4) – ci appare molto meno intima e assai più polemica¹⁵⁵. Nella Roma dell'876, non sappiamo chi, fra le maschere poi citate nell'*Epilogus*, siano i nemici, che Giovanni intende colpire¹⁵⁶, né chi gli amici, che invita ad applaudire. Certo è che « questa contemporaneizzazione di fatti così stravagantemente raccostati postula chiaramente una spiegazione letteraria e non storica »¹⁵⁷; ovvero, più che di *scena*, qui bisognerebbe parlare di *retroscena* politico. La *Cena Iohannis* è, a modo suo, una « satira » (I.3)¹⁵⁸ perché Giovanni si propone lo scopo di stigmatizzare il proprio tempo,

151. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 30.

152. FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 64, nota 2.

153. Cfr. J. HEERS, *Fêtes des fous et Carnavals*, Paris, 1983, *Le feste dei folli*, trad. it. a cura di S. Minieri, Napoli, 1990, pp. 55-56.

154. Cfr. AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, 18.19.

155. Ci pare del tutto errata, l'osservazione del ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 187, nota 5: « L'audizione per gli amici, quindi, sembra rappresentare la prova generale, l'audizione privata, di uno spettacolo che attende una collocazione in uno spazio e in un contesto probabilmente maggiori ».

156. Forse, tutti o nessuno: Anastasio, bibliotecario apostolico; Gauderico, vescovo di Velletri e nunzio del Papa; Zaccaria, consigliere del Papa e primate di Anagni; l'infido Formoso, cardinale scomunicato, sino ad allora nunzio del Papa alla corte di Carlo il Calvo. Cfr. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, III. *Epilogus*, 2-3 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 198].

157. VINAY, *Alto Medioevo latino*, cit. (nota 8), p. 310.

158. « Posta tra *saltare* e *plaudere*, *satira* è spettacolo legato a distanza al dramma satiresco di cui l'Immonide poteva leggere nell'*Arte poetica* di Orazio » (Ibid., p. 311).

sfruttando un dispositivo *prêt-à-porter*. Come l'Anonimo estensore contro la propaganda anti-spettacolare del Cristianesimo tardo-antico, così Giovanni usa lo spirito 'eversivo' della *Cena*, ma orientandolo alle diverse esigenze del contesto storico carolingio. In sostanza, l'Immonide non è tanto interessato alla *Cena* in sé e per sé, ma a ciò che la *Cena* rappresenta: c'è l'irrisione dei mimi; c'è la parodia del sacro; ma c'è, prima di tutto, il riso come potente distruttore di icone.

2. Riserat qua Cyprianus post Felicem Mineum,
Talamum Logiae septem qui dotavit artibus,
Sub pampineis vinetis, sub racemis mollibus,
Vetera novis commiscens scriba prudentissimus ¹⁵⁹.

[2. Della quale satira aveva riso Cipriano dopo Felice Mineo che portò in dono alle nozze di Filologia le sette arti liberali, sotto vigneti ricolmi di foglie, sotto grappoli maturi, mescolando da scrittore espertissimo episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento] ¹⁶⁰.

Il primo riso-manifesto della *Cena Iohannis* è quello contraddittorio di un uomo austero come Cipriano. Ovvero: la prima icona a essere distrutta e comicamente riformata è quella del Martire africano, abusivamente venduto dalla tradizione manoscritta quale aureolato autore del testo ¹⁶¹. Questo vuol dire che il « bell'ingegno che incuriosisce » ¹⁶² ha intuito, prima di tutti, che il rapporto eponimico fra Cipriano e la *Cena* è un rapporto comico ¹⁶³. La *Cena* è sì, parodia della Bibbia come *condignum fidei spectaculum*, ma lo è sotto l'egida di Tascio Cecilio Cipriano, campione del Cristianesimo e massimo detrattore dei mimi ¹⁶⁴; dunque, per *anticlimax*, per

159. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. *Prologus*, 2 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

160. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 185.

161. « La prima cosa da dire sulla *Coena* di Thascius Caecilius Cyprianus, vescovo di Cartagine. Santo e Martire del III secolo, è che l'ha scritta qualcun'altro » [PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 413].

162. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 308.

163. Cfr., in generale, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Le comique du discours*, s.l. e d., *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, 1977, p. 141.

164. Cfr., per esempio, CYPRIANUS CARTHAGINENSIS, *Ad Donatum*, 8 [M. SIMONETTI - C. MORESCHINI (ed.), Roma, 2007, pp. 95-99].

quella ieratica santità di sangue e di idee ¹⁶⁵, che mai lo consentirebbe. *Incipit caena sancti Cypriani martyris* ¹⁶⁶, infatti, è la prima battuta comica del testo ¹⁶⁷. Nella seconda strofa, questa ridicola incompatibilità ¹⁶⁸ viene messa in luce. Lasciamo da parte il parallelo « satirico » con Marziano Capella ¹⁶⁹ (qui « affettuosamente chiamato Felice Mineo ») ¹⁷⁰, che pure conferma il registro scherzoso di quanto stiamo leggendo ¹⁷¹; soffermiamoci sul ritratto del martire Cartaginese. È colto nell'atto di *ridere* della sua stessa opera mentre è detto *scriba prudentissimus*. Ora, l'aggettivo, esaltato nella sua funzione comica dall'*excessus* superlativo ¹⁷², non è una parola qualunque: Giovanni, biografo di Gregorio Magno, sceglie *prudens* per definire un vescovo-martire mentre si sta, idealmente, rivolgendo a un presunto pubblico di dotti ecclesiastici ¹⁷³. Non vale affatto per « autore esperto » ¹⁷⁴ o per « scrittore espertissimo » ¹⁷⁵, ma per 'sapiente': *Principium sapientiae timor Domini et scientia sanctorum prudentia* (Prv 9.10); *Oportet ergo episcopum inreprehensibilem esse / ... / sobrium prudentem* (I Tim 3.2); etc ¹⁷⁶. L'aggettivo è specifico e settoriale; presuppone nel destinatario il possesso della relativa *virtus*, la *pru-*

165. Cfr. CYPRIANUS CARTHAGINENSIS, *Ad Donatum*, 3 (Ibid., pp. 80-81): *Quando parcimoniam discit, qui epularibus cenis et largis dapibus adsuevit?*

166. Cfr. MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 14.

167. Cfr. MOSETTI CASARETTO, *Cipriano e il suo doppio* cit. (nota 18), p. 239.

168. Cfr. OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico* cit. (nota 164), pp. 141-142. Cfr., su questo, Ibid., pp. 225-259.

169. « È satira perché tale si qualificano le Nozze di Mercurio e di Filologia di Marziano Capella, perché Marziano è cartaginese e la Cena di Cana del cartaginese Cipriano le hanno richiamate e le Nozze sono una invenzione divina visto che di dèi appunto vi si parla » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 311].

170. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 185, nota 2.

171. Ibidem.

172. Trattasi appunto di « esagerazione comica », strettamente connessa alla parodia: cfr. V. J. PROPP, *Problemy komizma i smecha*, Moskva, 1976, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, trad. it. a cura di G. GANDOLFO, Torino, 1988, pp. 77-78.

173. Cfr. su questo F. MOSETTI CASARETTO, *Letteratura mediolatina e strategia della citazione*, in *La citazione*, a cura di G. PERON, Padova, 2009, pp. 15-30; ID., *Letteratura mediolatina e pubblico*, in « *Mimesis* ». *L'eredità di Auerbach*, a cura di I. PACCAGNELLA e E. GREGORI, Padova, 2009, pp. 249-265.

174. Così vorrebbe FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 64.

175. Così vorrebbe appunto ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 185.

176. Cfr. anche PONTIUS, *Vita Cypriani*, 2.3 [A. A. R. BASTIAENSEN (ed.), *Vite dei santi. Vita di Cipriano - Vita di Ambrogio - Vita di Agostino*, s.l., 1997, p. 6]: *Postquam*

dentia, segno di una stabilità etica (e gnoseologica, *Prv* 2.6: *Quia Dominus dat sapientiam et ex ore eius scientia et prudentia*), del tutto incompatibile con il riso (*Prv* 10.23: *Quasi per risum stultus operatur scelus sapientia autem est viro prudentia*) e con la dimensione conviviale in genere¹⁷⁷: *In conviviis autem et laetitia, etsi quid timoris habere videamur vel compunctionis in corde, amittimus, et quid futuri simus non cogitamus [...]. Risus dissolvit sapientem [...]* igitur sapiens vir vadat ad domum lugentis [...], non ad domum adulatoris¹⁷⁸. Il contrasto, naturalmente, è comico¹⁷⁹; ed è ancora più forte se si considera: 1) sia il quadro « bacchico »¹⁸⁰ nel quale Cipriano viene immesso (2.3: *Sub pampineis vinetis, sub racemis mollibus*), parodia della cornice incipitaria dell'epistola *Ad Donatum*, tratteggiata dallo stesso Vescovo « come un colloquio familiare, al tempo della vendemmia, sotto i pergolati d'un giardino »¹⁸¹; 2) sia il fatto che la *sapientia* esegetica del Cartaginese sarebbe attestata proprio dalla « buffonata estremamente seria »¹⁸² della *Cena*, mirabile sintesi di Antico e Nuovo Testamento (2.4)¹⁸³, ma a scopo ludico e non esegetico. Chi è *questo* Cipriano? Non il Vescovo di Cartagine, al quale la *Cena* è palesemente intestata. *Questo* Cipriano è, piuttosto, una caricatura, cui corrisponde un'umanità svuotata e comicamente ricostruita, « entro la possibilità dell'immaginario »¹⁸⁴. Possiamo, allora, credere all'Immonide quan-

et sacras litteras didicit [sc. Cyprianus] et mundi nube discussa in lucem sapientiae spiritalis emersit.

177. Cfr. *Ecl* 7.3-5; *Prv* 23.20-21; *Is* 5.11-12; *II Pt* 2.13; etc.

178. ALCUINUS EBORACENSIS, *Commentum in Ecclesiasten*, 7.3-5 (P.L., 100, coll. 693D-694B).

179. « L'esagerazione è comica soltanto quando mette a nudo un difetto. Se questo non è, l'esagerazione non rientra più nell'ambito della comicità. Lo possiamo vedere esaminando le tre forme basilari dell'esagerazione: la caricatura, l'iperbole e il grottesco » [PROPP, *Comicità* cit. (nota 173), p. 77].

180. Cfr. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 311.

181. J. MOLAGER, *Introduzione*, in *Cipriano di Cartagine. A Donato e La virtù della pazienza* (*Ad Donatum - De bono patientiae*), Testo critico di M. SIMONETTI - C. MORESCHINI, Roma-Bologna, 2007, p. 4 (CCL 3/A). Cfr. CYPRIANUS CARTHAGINENSIS, *Ad Donatum*, I (Ibid., pp. 74-77).

182. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 311.

183. L'espressione riprende, naturalmente, quanto dichiarato nell'intestazione, *v. supra*. Cfr. anche IOHANNES HYMMONIDES, *Suppositio eiusdem ad Papan*, 7-8 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 200].

184. Cfr. TASSONI, *Sull'interpretazione* cit. (nota 6), p. 37.

do si finge *saltator* per sottolinearci come il Cipriano che appare nel titolo dell'opera non sia « der bekannte Kirchenvater »¹⁸⁵, ma il suo doppio carnevalesco¹⁸⁶, il suo « sosia parodico »¹⁸⁷, detonatore di una ridicola « bomba a orologeria »¹⁸⁸ pronta ad esplodere?

3. Hac ludat papa Romanus in albis pascalibus,
Quando venit coronatus scolae prior cornibus,
Ut Silenus cum asello derisus cantantibus,
Quo sacerdotalis lusus designet misterium.
4. Hanc exhibeat convivis imperator Karolus,
In miraculis gavisus, prodigus in vestibus,
Quando victor coronatur triumphatis gentibus,
Ut imperialis iocus instruat exercitum¹⁸⁹.

[3. Con questa satira si diverta il papa di Roma durante i giorni di Pasqua, quando è consuetudine incoronare con una ghirlanda a mo' di corna il priore della scuola, simile a Sileno con l'asinello tra i canti di derisione dei cantanti, grazie al quale il gioco offerto dai sacerdoti allude a un mistero. 4. Questa cena offra ai suoi commensali l'imperatore Carlo, rallegrandosi nei miracoli, generoso nelle vesti, quando è incoronato vincitore sulle genti soggiogate, affinché il gioco imperiale istruisca il suo esercito]¹⁹⁰.

La deflagrazione comica non tarda ad arrivare. Come suggerisce il Vinay¹⁹¹, le strofe terza e quarta si leggono in coppia poiché presentano entrambe il riferimento a una figura politica eminente della società medievale (il Papa e l'Imperatore, il 'Sole' e la 'Luna')¹⁹² e poiché si corrispondono (3.2: *Quando venit coronatus* / 4.3: *Quando victor coronatur*¹⁹³; 3.4: *sacerdotalis lusus* /

185. P. LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, 1963, p. 14.

186. Cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci (Firenze), 1998, p. 8.

187. Cfr. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 8.

188. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 417.

189. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. Prologus, 3-4 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

190. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), pp. 185-187.

191. Cfr. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 310.

192. G. M. CANTARELLA, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa (1073-1085)*, Roma-Bari, 2005.

193. « Il *coronatur* dell'imperatore è d'altra parte una chiara ripresa del *venit coronatus* della strofa precedente » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 310].

4.4: *imperialis iocus*). La rielaborazione immonidea assume, adesso, un tono carnascialesco: « Satira e pampini di Cartagine portano a Sileno, al suo asinello e alla interpretazione “antica”, bacchica della Cornomannia »¹⁹⁴. Tutto vero. Eppure, a noi preme mettere in parallelo l'incipitario *Hac ludat papa Romanus* con il finale *sacerdotalis lusus* dell'ultimo verso (a ben guardare, un ilare ossimoro)¹⁹⁵: perché il quadro complessivo di una *Cena*, resa “gioco sacerdotale” per il grasso¹⁹⁶ riso del Pontefice romano (!) a noi pare sufficientemente antiretorico per poter essere preso sul serio¹⁹⁷. Certo, il precedente *riserat Cyprianus* (2.1) sa quasi di legittimazione, come a dire: se di tutto questo ha già riso il Santo africano, *a fortiori* potrà riderne Giovanni VIII¹⁹⁸; ma simili corrispondenze, più che funzionare da catenistico salvacondotto morale sul piano dell'austerità, risuonano, invece, su quello parodico dove hanno, al contrario, l'effetto di accelerare il ritmo ludico¹⁹⁹, grazie alla biunivoca infrazione, di cui sono latrici: e nei confronti di Cipriano, e nei confronti del Papa, entrambi trasgressori, posto che « Cristo non ha mai riso »²⁰⁰. Non ci sembra, dunque, possibile leggere il *Prologus* come una vera proposta (ritmica!) di allestimento spettacolare²⁰¹, ma come uno scherzo letterario, fatto rimbalzare sul « carnevale

194. Ibid., p. 311.

195. « Nulla che sia sublime può essere comico, comica invece è la deviazione da esso » [PROPP, *Comicità* cit. (nota 173), p. 47].

196. « Nelle estetiche borghesi questo genere di riso viene classificato tra i più “bassi”. È il riso delle piazze, dei mattacchioni, il riso delle feste e dei divertimenti popolari. Questi sono rappresentati soprattutto dalla *maslenica* dei russi e dal carnevale dell'Europa occidentale » (Ibid., p. 158).

197. Diversamente, la FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 14: « La *Coena* rallegrerà il pontefice, finalmente sollevato dalle gravi preoccupazioni politiche ».

198. Cfr., poi, IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, IV. *Suppositio eiusdem Iohannis ad Papam*, 2 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 200]: *Accipe; ridere, si placet, ipse potes*.

199. Cfr. MOSETTI CASARETTO, *Cipriano e il suo doppio* cit. (nota 18), pp. 246-259.

200. Cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, *Letteratura europea e Medio evo latino*, trad. it. a cura di R. ANTONELLI, Firenze, 1992, p. 469.

201. Cfr. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 316, che ritiene la *Cena Iohannis* « destinata ad essere rappresentata durante le feste scolastiche e durante il tempo libero nel periodo di Pasqua ».

romano»²⁰² come icona e come segno. Certo, Giovanni allude²⁰³ alla Cornomannia²⁰⁴; ma che vuol dire? La *Commedia* dantesca è costruita su riferimenti storici verificabili; ciononostante, nessuno crede che Dante abbia inteso stendere in terzine il resoconto di un viaggio oltremontano davvero avvenuto. E poi «*in albis paschalibus* di I, 3 lega idealmente il testo alla Cornomannia non ad ‘una’ Cornomannia»²⁰⁵: la Cornomannia qui funziona solo da “appiglio al presente” posto che la *Cena* è parodia e la parodia è «uno degli strumenti più potenti di satira politica»²⁰⁶; viene evocata come colore risemantizzante sullo sfondo (al pari di Cipriano) per rendere attuale il *ludus* giovanneo²⁰⁷ in quanto, nel IX sec., la *Cena Cypriani* non ha più nulla o quasi da dire come opera autonoma²⁰⁸: il suo compito parodico, infatti, è stato assolto nel Tardo Antico e nel mondo carolingio non ha più né un pubblico, né un destinatario in grado di interagire con l’intenzione dei suoi enunciati perché è

202. Pur comprendendo (e condividendo) le ragioni del Wickham, che considera non appropriato assimilare *storicamente* la Cornomannia al Carnevale, non riteniamo di doverle applicare in questa sede. Le nostre prospettive, infatti, sono molto diverse da quelle dello Studioso, il quale si riferisce alle forme ludico-folcloriche di un preciso evento, «che si teneva dopo Pasqua, cioè dopo che la Quaresima e la rinnovata Resurrezione avevano messo termine alle instabilità della stagione del Carnevale» (C. WICKHAM, *Roma medievale. Crisi e stabilità di una città, 900-1150*, Roma, 2013, p. 387). Al contrario, ritenendo che la *Cena Iohannis* sia una parodia letteraria, noi ci riferiamo alla Cornomannia solo come situazione mentale: ovvero, non a una festa definita tale in base alla sua calendarizzazione, ma a una festa definita tale in base allo spirito burlesco e grottesco, che la contraddistingue.

203. «Non cita espressamente la festa ma fornisce vari elementi di concordanza con la descrizione di questa antica cerimonia» [ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 186, nota 3].

204. «L’elemento grottesco della *Cena* pseudo-ciprianea è dato anche dal fatto che sul prato del Laterano si svolgeva con grande partecipazione popolare la festa della *Comomannia*, nel giorno del sabato *in Albis*» [OLDONI, *La scena* cit. (nota 81), p. 518].

205. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 310.

206. PROPP, *Comicità* cit. (nota 173), p. 75.

207. Sembrerebbero provarlo anche alcune difformità: «Giovanni Immonide [...] ne parla [*i.e.* della Cornomannia] come di un *sacerdotalis lusus*, a cui il papa “gioca” e in cui il *prior scholae* è incoronato con delle corna (evidentemente nel IX secolo la cerimonia era lievemente differente, anche se non di molto)» [WICKHAM, *Roma* cit. (nota 203), p. 388].

208. Cfr. P. ZUMTHOR, *Parler du Moyen Age*, Paris, 1980, *Leggere il medio evo*, trad. it. a cura di A. TIBY, Bologna, 1981, pp. 66-75.

estinta la cultura sociale da irridere. L'enciclopedia cristiana alle spalle non è sufficiente a spiegarne le intenzioni. Il monaco Rabano ne è la prova più lampante: comprende la *Cena* solo dal punto di vista esegetico, non da quello socio-culturale; per questo, la interpreta come *Bible sans peine*²⁰⁹. E Giovanni? Il laico Giovanni, al pari del *praeceptor Germaniae*, non sa, probabilmente, intuire quale sia l'infrazione della *Cena Cypriani*; ma « il profano agisce nel sociale »²¹⁰. Per Giovanni non riverbera il dover porre rimedio a tutti quei segmenti biblici gettati alla rinfusa in un contenitore di forma simposiale, ma il *risus* di un eterodosso banchetto, che, per follie e dissolutezze, è simile alla Cornomannia, tempo in cui una « parodizzazione giocosa del sacro era permessa »²¹¹. Questo è ciò che il Diacono romano ha visto nella *Cena Cypriani*. Per Giovanni, del resto, non esisteva più, come contraddittore parodico, la “cena mondana”, il « *magic moment* di Roma imperiale »²¹², sul quale l'autore tardo-antico aveva speculato per infrangere la ieraticità degli *spectacula Christianorum sancta perpetua gratuita*²¹³. Della *Cena Cypriani* era estinta la regola e l'infrazione, dunque, era estinta anche l'efficacia della sua impertinenza²¹⁴. E allora? E allora, per poter recuperare fruttuosamente quello spirito irriverente, che l'Immonide sentiva comunque aleggiare nell'opera²¹⁵, bisognava ‘medievalizzare’ la *Cena* e reinterpretare la crapula di quelle « marionette senza più fili »²¹⁶ come un carnevale, quando « ci si abbandonava a mangiate e sbronze sfrenate e ai più diversi tipi di

209. Cfr. MOSETTI CASARETTO, *L'Arcivescovo e la « Cena »* cit. (nota 106), pp. 43-88.

210. OLDONI, *La scena* cit. (nota 81), p. 493.

211. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 94.

212. G. RACE, *La cucina del mondo classico*, Napoli, 1999, p. 168 e p. 365.

213. TERTULLIANUS, *De spectaculis*, 29-30 [E. DEKKERS (ed.), Turnholti, 1954, p. 251, C.C.S.L., 1, pp. 251-253].

214. Cfr. U. ECO, *Il comico e la regola*, in *Sette anni di desiderio*, Milano, 1995, pp. 253-258.

215. « La *Cena* – giova ripeterlo – risaliva alla tarda antichità. Ma la cura con cui il nostro diacono compie la sua rielaborazione, il gusto e l'attitudine che egli rivela nell'aggiungere qua e là un nuovo particolare, sempre intonato al contesto, sono segni della sua sostanziale partecipazione allo spirito di un'opera che, nata con un preciso intento polemico, viene chiamata a vivere una nuova vita, in cui si prescinde completamente dall'originario riferimento parodistico [...] per lasciar luogo ad un semplice divertimento » [ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 76].

216. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 8), p. 126.

allegria », quando « era obbligatorio ridere, e si rideva molto e smodatamente »²¹⁷. Per questo, le “parti accessorie” della *Cena Iohannis* ruotano insistentemente sul riso come principio: per ricontestualizzare il testo secondo la « percezione carnevalesca del mondo »²¹⁸. Se per il lettore tardo-antico il valore trasgressivo della *Cena* era tutto nel paradossale abbandonarsi degli eroi biblici ai vièti *luxuriosa convivia*²¹⁹, per il lettore carolingio la stessa abbuffata poteva funzionare solo se de-trimalchionizzata, solo se spalmata sulle inversioni non di un arrocchito *promittis ad cenam, nec venis?*²²⁰, ma di un prossimo e usato rito farsesco collettivo, di cui bersagli topici da detronizzare, manco a dirlo, il Papa e l’Imperatore²²¹. Per questo, prendere Giovanni alla lettera vuol dire contraddire lo spirito stesso di un componimento, che trasuda grottesco da ogni poro²²². Michail Bachtin:

Il carnevale [...] non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale (e viceversa la soppressione del palcoscenico distruggerebbe lo spettacolo teatrale). Al carnevale non si assiste, ma lo si vive [...] Durante il carnevale non esiste altra vita che quella carnevalesca. È impossibile sfuggirvi, il carnevale non ha alcun confine spaziale. Durante tutta la festa si può vivere soltanto in modo conforme alle sue leggi, cioè secondo le leggi della libertà. Il carnevale ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero. È la sua rinascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano. Questo è il carnevale per definizione, nella sua sostanza, e tutti coloro che vi partecipano lo sentono nel modo più intenso [...] il carnevale non era una forma artistica di spettacolo teatrale, ma piuttosto una forma reale (benché temporanea) della vita stessa, che non era semplicemente rappresentata sulla scena, ma era in un certo qual modo vissuta (per tutta la durata del carnevale). Tutto ciò si può esprimere nel modo seguente: durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando – senza palcoscenico, senza ribalta, senza attori, senza spettatori, cioè senza gli attributi specifici di qualsiasi spettacolo teatrale – un’altra forma libera (e piena) di realizzazione,

217. PROPP, *Comicità* cit. (nota 173), p. 158.

218. BACHTIN, *L’opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 14.

219. Cfr. LACTANTIUS, *De moribus persecutorum*, 37 (P.L., 7, col. 253A): *Ut quisquis ad caenam vocatus esset, inquinatus inde atque impurus exiret.*

220. PLINIUS MIN., *Epistolae*, I, 15: *Septicio Claro Suo*, I [B. RADICE (ed.), Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 46].

221. Cfr. BACHTIN, *L’opera di Rabelais* cit. (nota 31), pp. 12-13.

222. Non a caso della *Cena Cypriani* come « parodia grottesca » parla *Ibid.*, p. 95.

la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori. Qui la forma reale della vita appare nello stesso tempo come la sua forma ideale resuscitata ²²³.

La successiva strofa ‘imperiale’ non smentisce il carattere ‘saturnale’ (e non spettacolare) della rielaborazione immonidea. « Carlo il Calvo è coinvolto, come abbiamo accennato, attraverso il *coronatur* che riprende il *coronatus* del protagonista della Cornomannia. L’imperatore diventa co-attore » ²²⁴; forse, è colpito egli stesso dagli ebbri riflessi del barcollante Sileno, con il quale pare condividere l’ambivalenza di un’“incoronazione”, che è, al contempo, anche una comica scoronizzazione. Non solo. Il trionfo di Carlo non c’è quale presunto *casus* storico di allestimento spettacolare perché Giovanni « ipotizza un’occasione pasquale che non si è mai offerta in Roma all’imperatore » ²²⁵; a conti fatti, tale fantastico trionfo è quindi indistinto, indeterminato ²²⁶. Proprio per questa sua ‘genericità’, è comico: perché sfuma, trascolora come evento reale e acquisisce, invece, sostanza di attributo farsesco e tipicizzante, come lo sarebbe un piccione posato sul braccio di Federico II. Va da sé, che la festa di un imperatore è un banchetto ed è trionfale; ma come si fa ad affermare, « con insostenibile sicurezza » ²²⁷, che la *Cena* sia stata davvero rappresentata nell’876 nel corso dei festeggiamenti per la vittoria su Formoso ²²⁸, quando Giovanni la raccomanda all’Imperatore come *imperialis iocus* (4.4) allo scopo di « istruire il proprio esercito »? La Fontana risponde: « L’ipotesi più accettabile è quella secondo la quale questo è un invito a

223. Ibid., pp. 10-11.

224. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), pp. 311-312.

225. Ibid., p. 310.

226. Cfr. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), pp. 186-187, nota 4: « Gli accenni sono generici per dire di quale vittoria si tratti: Carlo fu incoronato imperatore – e in tal veste qui nominato – nel Natale del 875, l’anno successivo riceve a Pavia l’investitura di re d’Italia e in luglio, a Ponthion, festeggia la sua terza incoronazione di fronte ai vescovi riuniti. Le caratteristiche del sovrano in *miraculis gavisus*, *prodigus in vestibus* (4.2) sembrano notazioni ed echi di prima mano (per *gavisus in miraculis* cfr. P.L., 126, col. 669 e per *prodigus in vestibus* cfr. M.G.H., *Scriptores rerum Langobardorum*, p. 390) ma anche il segno generico di una *captatio benevolentiae* verso un uomo “che si compiace degli spettacoli imponenti e ama il lusso dei vestiti” ».

227. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 427, nota 19.

228. Cfr. LAPÔTRE, *Le souper* cit. (nota 24), pp. 345-346.

Carlo il Calvo ed alla sua corte perché si lasci allettare, in un momento di serenità politico-militare, dal componimento satirico »²²⁹; noi ribattiamo: siamo sicuri di poter prestar fede a un simile suggerimento? Sicuri, di non voler ridere all'idea della *Cena* come 'divertimento' per le milizie dell'Imperatore, quando sappiamo che, per riuscire a integrarne le lacune, « bisognava possedere una sapienza considerevole »²³⁰? Possiamo considerare quel pubblico un pubblico credibile (e, dunque, oggettivo) perché « è certo che la conoscenza delle storie narrate in taluni libri della Bibbia era a quel tempo assai più diffusa di quel che oggi si possa immaginare »²³¹? Così diffusa, da rendere un soldato, probabilmente ignaro della lingua latina, capace di interagire con i complessi meccanismi di riferimenti scritturali, che un simile testo prevede²³²? Risponde lo stesso Orlandi: « No, questa è roba adatta a chi è già edotto sull'argomento »²³³; ma, allora, se così è, vuol dire che Giovanni sta, ancora una volta, scherzando; e non ci pare plausibile sostenere che, nonostante le difficoltà del testo, « se davvero la *Cena* era destinata alla rappresentazione, ad assicurare il consenso popolare subentravano la messinscena, la maestria dell'attore, l'abbondanza di comparse e, soprattutto, la scelta delle circostanze in cui la recita poteva aver luogo »²³⁴: perché se queste convinzioni spettacolari le deriviamo espressamente dal *Prologus*, ci basiamo su un illusorio cortocircuito, in quanto è il *Prologus* stesso, con il suo tono

229. FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 66, nota 7.

230. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 415.

231. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 33; cfr. anche ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 75, per il quale il successo della *Cena Cypriani* « presuppone anzitutto un'estrema confidenza con i testi sacri da parte degli eventuali lettori, od ascoltatori ».

232. « Solo un numero necessariamente ristretto di persone doveva però afferrare il senso di tutte le allusioni contenute nella *Cena*, alcune delle quali sono restate senza spiegazione persino nel commento all'edizione dei *Monumenta Germaniae* » [ARNALDI, *Ibid.*, pp. 76-77].

233. ORLANDI, *Rielaborazioni* cit. (nota 32), p. 26, che così prosegue: « non si vede come l'autore pensasse a un'accoglienza di questa sua fatica da parte dei non specialisti »; vedi anche p. 33: « Si è espressa meraviglia per la capacità del pubblico d'allora di identificare le figure e comprendere il significato dei loro abiti e dei loro gesti in rapporto con le Sacre Scritture [...]; d'altro canto non è detto che tutti gli spettatori avessero presente la spiegazione di tutti gli atti rappresentati nella *Cena* di Giovanni ».

234. ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 77.

canzonatorio e irrealista, che, nell'affermarle, le sconfessa al contempo come gioco.

5. Video ridere, certet quam scurra Crescentius,
 Ut cachinnis dissolvatur, torqueatur rictibus;
 Sed prius pedens crepabit tussiendo vetulus,
 Quam regat linguam condensis balbus in nominibus ²³⁵.

[5. Vedo le risate per quanto il buffone Crescenzo si sforzi di sciogliersi in sghignazzi, di contorcersi con la bocca aperta, il vecchio scoppierà in colpi di tosse e scoregge prima di dominare la sua lingua balbuziente tra la fitta sfilza di nomi] ²³⁶.

Video ridere: a differenza di quella di Rabano, la disposizione del Diacono romano è autenticamente ludica. Giovanni disegna e circoscrive per il suo pubblico di lettori uno spazio liminare, anticipatore e condensatore dello spirito componimento; uno spazio, che si sostanzia tutto del clima carnascialesco, libero e giocoso incarnato dallo *scurra* Crescenzo, la cui fantasmatica concentrazione grottesca, sostituendosi alla figura di Giovanni-istrione (I.1-4), ridefinisce il tipo di partecipazione emotiva, che questa *Cena* prevede. Il *Prologus* ha, così, la funzione strategica di un volano: assorbe e lancia il Lettore direttamente nel vortice comico e paradossale di una festosità di cornice, che è e resta un luogo narrativo finzionale, un 'Carnevale' proiettivo. L'Immonide, lo dice chiaramente: *immagina*, divertito, le risate provocate da Crescenzo; risate *immaginarie*, dunque, ma indissolubili dal testo (non dal gesto) come situazione mentalmente climatica mentre scorrono sui medesimi binari frastici e associativi posati a suo tempo dal misterioso emittente tardo-antico. È difficile credere che, quando Giovanni fa entrare sulla scena (della mente) un simile distillato caricaturale di maschera basso-corporea ²³⁷, peraltro « ignoto a tutte le fonti storiche contemporanee » ²³⁸, lo faccia avendo presente un attore in carne

235. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. *Prologus*, 5 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

236. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 187.

237. Sulla concezione grottesca del corpo, incarnata da Crescenzo, cfr. sempre BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), pp. 30-37.

238. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini* cit. (nota 26), p. 155. Sul personaggio, disquisisce a lungo, ma infruttuosamente, LAPÔTRE, *Le souper* cit. (nota 24), pp. 345-359. Cfr. ARNALDI, *Natale 875* cit. (nota 24), p. 111, nota 279: « Lapôte [...] identifica con

ed ossa²³⁹, e abbia l'intenzione d'istruire un progetto concreto di rappresentazione; è più facile pensare, piuttosto, che respiri l'infrazione ludica di quello pseudo-Carnevale e voglia concentrarla in un tipo²⁴⁰.

I buffoni e gli stolti sono i personaggi caratteristici della cultura comica medievale. Costoro sembrano essere dei portatori permanenti, consacrati, del principio del carnevale nella vita comune (non carnevalesca). Buffoni e stolti [...] non erano affatto degli attori che recitavano sulla scena il personaggio del buffone e dello stolto (come per esempio in seguito i commedianti che recitavano la parte di Arlecchino, di Hans Wurst, ecc.). Essi rimanevano buffoni e stolti sempre e comunque, in tutte le circostanze della vita, e come tali erano portatori di una forma particolare di vita, reale e ideale nello stesso tempo. Essi erano ai confini tra la vita e l'arte (in una specie di sfera intermedia): non erano semplicemente dei personaggi eccentrici o stupidi, né attori comici. Durante il carnevale dunque è la vita stessa che recita e, per un certo tempo, la recita si trasforma in vita autentica. In ciò consiste la natura specifica del carnevale il suo particolare modo di esistere²⁴¹.

« La genialità del *Prologo* consiste tutta nell'invenzione a tavolino di associazioni atte a creare un estroso sfondo spettacolare di cui la recitazione dello *scurra* diventa un momento »²⁴². Giovanni, in verità, strumentalizza il mimo come fattore destabilizzante di irrisione, come icona derisoria; ma non gli dà né un palco, né il prato antistante il Laterano per gesticolare le sue comiche affabulazioni. Per usare parole di Ezio Franceschini, « tutto ciò non basta a dare valore e significato scenico ad opere che sono pure imitazioni letterarie di testi che avevano perduto ogni significato di destina-

Crescenzo il *prior scholae* menzionato nella strofa 3 del prologo come protagonista della festa della Cornomannia e, quindi, dà per scontato che lo stesso Crescenzo sia stato l'interprete della *Cena* originaria anche nella edizione che, secondo lui, avrebbe avuto luogo il 21 aprile 876. A mio avviso, quest'identificazione è tutt'altro che certa, anzi è da respingere ».

239. Di parere contrario, ma senza addurre prove concrete a sostegno di quanto asserisce, la FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 67, nota 9: « Crescenzo è il buffone di corte ».

240. « Quanto alla rappresentazione della *Cena*, non v'è traccia che della recitazione del testo da parte di un attore balbuziente e l'ilarità par nascere proprio solo da questo suo difetto o artificio di vecchio catarroso e scorreggiane » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 311].

241. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 11.

242. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 312.

zione alla scena »²⁴³. Questo è, ancora una volta, “teatro della mente”, anche se, con cortocircuito comico, ride di se stesso. Perché il rimaneggiamento immonideo si svolge nel segno della percezione *estetica* della *Cena* ovvero nel segno della sua attualità parodica: in quanto ‘Carnevale’, non in quanto scena.

6. Ad cenam venite cuncti Cypriani martiris,
Rhetoris et papae clari Libicae Carthaginis,
Quam sophista verax ludit divinis miraculis,
non satiricis commentis, non comoedi fabulis²⁴⁴.

[6. Venite tutti alla cena di Cipriano martire, famoso retore e vescovo della libica Cartagine, che da vero saggio si diverti con miracoli divini non con invenzioni satiriche né con favole di commedianti]²⁴⁵.

Questo non è un invito, ma la *mimesi* ‘goliardica’ di un invito, « con uno scarto nell’esposizione [...] non dissimile da quelli utilizzati nella redazione della *Cena* »²⁴⁶. Non dissimile, aggiungiamo noi, dal *Vos amici plaudite* della prima strofa (1.4). Il che, se manifesta la coerenza nella costruzione del *Prologus*, ne manifesta anche tutta la studiata artificialità letteraria. Giovanni fa perno sulle convenzioni del canone conviviale, che fa lievitare nei suoi *clichés* fuori dell’opera stessa, per appropriarsene comicamente. Così, dopo aver corroso ogni rapporto causale fra Cipriano e la *Cena*, che non fosse parodico, l’Immonide scopre ora l’allegria anfibologia alla base della cornice. Egli ride del *quiproquo* dell’intestazione (*Cena Cypriani*), ride dall’ambiguità del termine *cena* (è un testo o un pasto?); accortosi del possibile doppio-senso, lo accelera in equivoco, in battuta, secondo una codificazione tipica del linguaggio comico²⁴⁷. La *Cena* si riveste, adesso, della propria metafora: *Ad cenam venite cun-*

243. FRANCESCHINI, *Teatro latino* cit. (nota 69), p. 10.

244. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. *Prologus*, 6 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

245. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 189.

246. *Ibid.*, p. 187, nota 5.

247. Cfr. H. BERGSON, *Le rire. Essaire sur la signification du comique*, in *Revue de Paris* (1899), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. a cura di A. CERVESATO e C. GALLO, Roma-Bari, 1996, p. 63.

cti Cypriani martiris ²⁴⁸. La *factio* prende il sopravvento e l'opera, mediante « la procedura estranea del banchetto » ²⁴⁹, diventa un giocoso luogo virtuale, un evento festoso al quale partecipare meta-fisicamente (con implicita parodia di *Mt* 22.1-10 e di *Lc* 14.1-24): *ci si va*, non la si legge o vi si assiste; si viene invitati ad *andarci come commensali*, perché Giovanni vuole che il fruitore si percepisca carnevalesca comparsa e, attraverso il parametro del proprio rapporto proiettivo con il testo, misuri anche quello – altrettanto proiettivo – del martire Cipriano con il testo. Il tono buffo dell'invito (un po' istrionesco, un po' da imbonitore circense) è già, di per sé, eloquente. L'Immonide esorta il Lettore a sedersi alla tavola del Vescovo africano per mettere quest'ultimo ai fornelli immaginari del testo: come emittente drammatico perché allestitore ideologico; come allestitore ideologico perché *sophista verax*, [qui] *lusit divinis miraculis* (e qui, con formidabile sincretismo, si recupera sia *l'hac ludat papa Romanus* di 3.1, che l'essere *in miraculis gavisus* dell'Imperatore di 4.2). Questo è, per il diacono Giovanni, il ruolo del *gloriosissimus martyr* ²⁵⁰: quello di essere una maschera ilare, costretta meccanicamente ad approvare con il sigillo pastorale la trasgressiva giostra della *Cena*. Non è 'teatro', non è spettacolo perché la qualità specifica della *Cena Iohannis* è quella di rivitalizzare la *Cena Cypriani* come partitura *camascialesca*, non come partitura *spettacolare*. Giovanni, come tutto o quasi il Medioevo, non sa cosa sia il teatro ²⁵¹: scherza *sub specie theatri* con lo scherzo tardo-antico, ma lo fa dall'interno del proprio contesto culturale. Dalla prospettiva dell'impianto fabulatorio, egli non aggiunge nulla alla composizione originale; fa, invece, leva su quanto già esiste per potenziarne l'effetto comico attraverso una risemantizzazione storica della cornice. Il Diacono romano ha piena coscienza che la *Cena Cypriani* è un testo autonomo e non una imperfetta parafrasi scritturale: per questo si concentra sul duplice ste-

248. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. *Prologus*, 6.1-4 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

249. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 8), p. 126.

250. Cfr. AUGUSTINUS, *Sermones*, 310, 1 (*Opere di sant'Agostino*, XXXIII, Roma, 1986, p. 632; *P.L.*, 38, col. 1412).

251. Cfr. ALLEGRI, *L'« idea di teatro »* cit. (nota 35), p. 53. Di « effettiva perdita di conoscenza circa il concetto di 'rappresentazione' e dei suoi meccanismi » parla OL-
DONI, *La scena* cit. (nota 81), p. 496.

reotipo (cristiano e pagano) dell'invito *ad cenam* per attualizzarlo. *Ad cenam venite cuncti Cypriani martiris*²⁵² come il *venite ad nuptias* di Mt 22.4: un calco caricaturale attraverso il quale la *factio* varca i confini della cornice, esonda fuori e dentro il testo. Per *Iohannem* la *Cena Cypriani* si apre, diventa un insieme osmotico con la storia. L'Immonide entra nel gioco delle rifrazioni testuali e si fa *servus* di Cipriano (già finto patrocinatore del banchetto), esecutore dell'*exi in vias et sepes et compelle intrare ut impleatur domus mea* (Lc 14.23). La partecipazione immaginaria della pagina di Mt 22.1-14 e di Lc 14.16-24 ormai non è più ristretta alla sola *Cena Cypriani*; si dilata, si allarga; non giustifica più solo l'opera originale, ma corrobora la stessa, carnevalesca scrittura della *Cena Iohannis*. Non solo. Attraverso l'implicita allusione al *quoscumque inveneritis vocate ad nuptias* (Mt 22.9), l'ammiccamento, che accomuna sempre l'emittente e il destinatario previsto di un testo parodico, improvvisamente rinverdisce, trova di nuovo un esito immanente. Perché, così facendo, l'implicito, comico invito a cena espresso da Cipriano viene spostato in avanti di quattrocento, seicento anni: quell'invito, non resta più lettera morta di un testo morto, ma colpisce direttamente la corte pontificia di Giovanni VIII e la corte imperiale di Carlo il Calvo, così come quell'"élite di intellettuali" alla quale « si chiede di riuscire a identificare i continui riferimenti e le nascoste allusioni di cui è disseminato quello che oggi si definirebbe l'ipertesto »²⁵³. Nello scherzo dell'autore medievale va quindi aggiunta anche la provocatoria proposta di un invito a cena, che: da un lato, non è possibile disattendere senza autocondannarsi alla perdizione eterna (Lc 14.24); dall'altro, non è possibile accettare senza essere equiparati ai *pauperes ac debiles et caeci et claudi* cooptati *in vias* (cfr. Lc 14.21). Davvero, « la cura con cui il nostro diacono compie la sua rielaborazione, il gusto e l'attitudine che egli rivela nell'aggiungere qua e là un nuovo particolare, sempre intonato al contesto, sono segni della sua sostanziale partecipazione allo spirito di un'opera che, nata con un preciso intento polemico, viene chiamata a vivere una nuova vita »²⁵⁴. Poi, come sottolinea il Vinay, « il pezzo si conclude con una ritrattazione (*Non satiricis com-*

252. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. Prologus, 6.1 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178].

253. BERTINI, *La « Cena Cypriani »* cit. (nota 114), p. 375.

254. ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 76.

mentis, non comoedi fabulis) »²⁵⁵. Per il Rosati, « la *retractatio* di Giovanni con il richiamo alla serietà della materia è in parte strumentale, aiuta l'autore a mantenere in piedi il contrasto tra l'effettivo valore degli episodi biblici richiamati nella *Cena* e la scherzosa letizia della resa scenica »²⁵⁶; sarà, ma a noi pare quasi – questa sì – una sottile ammissione d'intenti.

Le linee farsesche del *Prologus* emergono riformulate, di nuovo e più chiaramente, nell'*Epilogus*, dove « i tre motivi di Cipriano, Carlo il Calvo, il Papa »²⁵⁷ vengono ripresi.

b. *Epilogus*

1. Haec cantabat papa Tascius solio Cornelii,
Graphium tenens vietis iam retunsum digitis,
Et detritis ludibundus scribebat in tabulis,
Quem ab Hostia consexi sub portu Cartaginis²⁵⁸.

[Questa storia la recitava il vescovo Tascio al tempo del pontificato di Cornelio, stringendo tra le vecchie dita uno stilo ormai spuntato e scriveva giulivo su logore tavolette, lui che io stesso fin da Ostia ho visto vicino al porto di Cartagine]²⁵⁹.

Il processo di assimilazione del Martire africano alle logiche carnascialesche della *Cena Iohannis*, già innescato dal *Prologus* (2.1-4), alla fine, viene perfezionato. Il Vescovo di Cartagine è ora un *meta*-Cipriano, personaggio di se stesso e, al contempo, raddoppiamento caricaturale e grottesco di se stesso²⁶⁰. Eccoli, « immaginato vivo fino a ieri, vecchissimo, sorpreso a vista mentre scrive, da quel vecchio anchilosato che è, su tavole consunte e intanto recita quello che va componendo, pre-figura dello *scurra* Crescenzo »²⁶¹. Come per i commensali, ci tro-

255. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 312.

256. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 188, nota 6.

257. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 312.

258. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, III. *Epilogus*, 1.4 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 198].

259. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 245.

260. Cfr. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), pp. 31-32. « La descrizione che appare in questi versi non è priva di elementi paradossali, che ignorano ogni verosimiglianza » [FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 68, nota 2].

261. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 312.

viamo di fronte a un « fantoccio »²⁶², il cui rivestimento (l'episcopato, l'apostolato, la santità, il martirio) è apprezzato per il suo valore di contrappeso comico; ovvero, è apprezzato per l'implosione²⁶³, che realizza al contatto con l'« orizzonte di attesa »²⁶⁴ del Lettore. La vitalità della sagoma di Cipriano è tutta in funzione di un sapido riso di contrasto, anzi: da questo riso è illuminata e senza di esso il gioco chiaroscurale di Giovanni sarebbe *non sense*²⁶⁵. Ogni particolare cospira alla decostruzione dell'austerità di Cipriano e alla sua parallela ricostruzione in chiave comica: a) l'uso parodico del verbo *canto*, che, in *iunctura* con *papa Tascius (Epilogus, 1.1)*, si specializza in senso liturgico-recitativo (ma non per riferirsi alla masticazione dei *Salmi*, bensì a quella irriverente della *Cena*)²⁶⁶ e mette in parallelo il 'presente' di Giovanni (*Prologus, 1.2: nunc cantantem*) con il 'passato' di Cipriano (*Epilogus, 1.1: cantabat*); b) la polverosità dell'uomo, ritratto mentre, *scriba prudentissimus (Prologus, 2.4)*, scrive con mano malferma su una logora tavoletta cerata, così da far risaltare il paradosso di quella larvale sopravvivenza (*Epilogus, 1.2-3*); c) la qualificazione scomposta del suo atteggiamento, *ludibundus (Epilogus, 1.3)*, che riprende il *riserat* di *Prologus 2.1* e impietosamente frammenta la ieraticità del Cartaginese, tradotto da severa icona morale a gaudente maschera carnevalesca; d) infine, la comica certificazione della testimonianza oculare, ridicola perché assurda e, dunque, falsa (*Epilogus, 1.4: Quem ab Hostia conspexi sub portu Cartaginis*)²⁶⁷, basata sull'iperbole della vista di Giovanni in grado di scorgere Cipriano a Cartagine dal lido di Ostia, con l'*excessus* di uno sguardo, che oltrepasserebbe il Tempo prima dello Spazio. Di fronte a tutto questo, ci pare difficile disconoscere la natura burlesca delle "parti accessorie" della *Cena Iohannis* e affidarci al loro significato letterale, come

262. « Noi sappiamo che una delle forme essenziali della fantasia comica è quella che ci rappresenta l'uomo vivente come una specie di fantoccio articolato » [BERGSON, *Il riso* cit. (nota 248), pp. 70-71].

263. Cfr. OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico* cit. (nota 164), p. 231.

264. Cfr. T. TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, 1978, *I generi del discorso*, trad. it. a cura di M. BOITO, Firenze, 1993, p. 51.

265. Cfr. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 313.

266. Cfr., ad esempio, AUGUSTINUS, *Sermones*, 311.6.6 e sgg. (*Opere di sant'Agostino*, XXXIII, Roma, 1986, pp. 640-641; *P.L.*, 38, col. 1416).

267. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, III. *Epilogus*, 1.4 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 198].

se questo mondo predisposto di permutazioni comiche non esistesse affatto ²⁶⁸. Perché, se c'è un tratto caratterizzante, che possiamo attribuire alla rielaborazione dell'Immonide, ebbene, quel tratto è proprio la chiara e incontrovertibile sovversione di ogni realismo nel senso di una forte ristrutturazione farsesco-parodica. Come scrive Pavel Florenskij, la prospettiva è « solo una delle possibili interpretazioni del mondo, legata a un ben determinato modo di sentire e di comprendere la vita » ²⁶⁹: siamo certi che la grammatica fabulatoria di Giovanni sia volta a generare, per così dire, una precoce “quinta serliana”? Perché Giovanni è molto più complesso nelle sue asserzioni di quanto, a prima vista, potrebbe sembrare. Qui, per esempio, pare volerci dire che per lui il Vescovo africano non è l'autore della *Cena*, non lo è mai stato; al contrario, egli lo riconosce subito nella sua funzione di pretesto comico e come tale lo tratta ²⁷⁰. E ciò, non tanto perché il Diacono romano percepisca se stesso come autore (non nasconde la mano di Cipriano per sostituirla con la propria: si limita a farla tremare per esaltarne la risibilità), ma perché in questa attribuzione avverte tutta la forza di quella dissociazione tra forma e sostanza, che sta alla base del pensiero parodico ²⁷¹. Questa incompatibilità è per lui stridente, come poi lo sarà per il Tillemont e per gli altri a venire; ma con la sola differenza che, mentre per Giovanni il riso ha ancora carattere universale e, dunque, può « travestire il serio e obbligarlo a risuonare sul piano comico » ²⁷² (coinvolgendo senza scandalo anche la *teousia* martiriale ²⁷³ di Cipriano), per il Tillemont e per l'epoca

268. Eppure, nonostante tutto, c'è chi persiste nell'intendere ancora queste righe da una prospettiva spettacolare, cfr. FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), pp. 68-69, nota 2: « Giovanni vuol far credere di aver visto Cipriano, ormai vecchio, impegnato nella stesura dell'opera; ogni interlocutore colto avrebbe potuto smentirlo; la sua era una trovata volta a divertire e forse a ingannare la parte non dotta del pubblico, maggiormente incline alla credulità ».

269. P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma, 2003, p. 79.

270. L'anonimo della *Cena ex codice Atrebatensi 557* sembra condividere questa interpretazione, in quanto nella seconda strofa della sua *praefatio* riprende in parte la raffigurazione immonidea dell'*Epilogo*, sottolineando con sottile ironia la qualità martiriale del parodico autore: *Has primus in Carthagine / vir Ciprianus nomine, / honore pollens martyris, / scripsit recurvis digitis* [ANONYMUS ATREBATENSIS, *Cena Cypriani*, 2.1-4, MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 244].

271. Cfr. OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico* cit. (nota 164), p. 129.

272. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 98.

273. Cfr. C. LEONARDI, *I modelli dell'agiografia latina dall'epoca antica al Medioevo*, in *Passaggio dal mondo antico al Medio Evo, da Teodosio a san Gregorio Magno*. Atti del

moderna in genere il riso è un fenomeno parziale, marginale, delimitato; non rigeneratore, ma abbassante e come tale inaccostabile al sacro senza profanazione²⁷⁴. È questa sclerosi morale delle forme comiche a determinare il successivo distacco, soprattutto critico, di Cipriano dal testo: così, per conflitto con un'opera ora percepita « plus digne d'un Turc ou d'un boufon qui voulait se railler de toute l'Écriture, que d'un Martyr »²⁷⁵, anche la maschera grottesca verrà disconosciuta o negata.

2. Unde plaudens laetabatur imperator Karolus
Cum Francigenis poetis, cum Gallis bibentibus,
Ridens cadit Gaudericus supinus in lectulum,
Zacharias admiratur, docet Anastasius.
3. Quando simplex Iob Formosum condempnabat subdolum,
Quando largus sanctus Petrus avarum Gregorium,
Quando castus sanctus Paulus incestum Georgium
Spiritus virtute sancti binis in sinodibus,
4. Unde dudum conculcata gaudet nunc ecclesia,
Roma libera triumphans Tarquinius effugat,
Praesules deponunt arma, soli Christo militant,
Cum togata superista Petrus tractat curia.
5. Tyrannus unde grassatur, Iezabel tendit amum,
Vicinus praedo laetatur, vir duplex allicitur:
Solus Petrus, Christo duce vincens, dampnat noxios:
Saphyram, Simonem magum, Herodem, Ananiam²⁷⁶.

[2. Perciò l'imperatore Carlo gioiva applaudendo con i poeti franchi e con i Galli brindanti. Ridendo Gauderico cade riverso sul divano, Zaccaria resta attonito, Anastasio cerca di interpretare il testo 3. Allorché Giobbe il semplice condannava il subdolo Formoso, allorché san Pietro il generoso condannava l'avarò Gregorio, allorché san Paolo il casto condannava per ben due sinodi l'incestuoso Giorgio, per ispirazione dello Spirito Santo 4. Perciò la Chiesa da un bel pezzo oppressa ora gioisce, Roma libera, trionfante scaccia i suoi Tarquini, i vescovi depongono le armi e final-

convegno internazionale (Accademia dei Lincei-Roma, 25-28 maggio 1977), Roma, 1980, p. 439.

274. Cfr. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 77.

275. L. TILLEMONT, *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des huit premiers siècles*, IV, I, Bruxelles, 1706, p. 196.

276. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, III. *Epilogus*, 2-5 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 198].

mente militano solo tra le schiere di Cristo, il governatore Pietro tratta con una curia togata 5. Perciò un tiranno infierisce, una Gezabel trama inganni, il vicino predone si rallegra, il doppiogiochista viene adescato: il solo Pietro, trionfante sotto la guida di Cristo, condanna i colpevoli: Safira, Simon Mago, Erode, Anania] ²⁷⁷.

Affidiamoci alla « finissima analisi interpretativa » ²⁷⁸ del Vinay: « Mentre il *Prologo* è un invito, l'*Epilogo* è racconto ma dello stesso tipo estensivo: la recitazione coinvolge retrospettivamente il pubblico e gli spettatori diventano attori secondo gli schemi stessi della *Cena* » ²⁷⁹. In pratica, l'*Epilogus* rappresenta il massimo grado di attualizzazione della *Cena Cypriani* e, al contempo, lo svelamento delle finalità strategiche della *Cena Iohannis*. È, senza dubbio, l'*Epilogus* il primo ispiratore della *Cena Adonis* (1980) ²⁸⁰ perché qui, come poi ne *Il nome della rosa*, ci troviamo davanti a una sorta di doppio metabolizzato ²⁸¹: ovvero, ci troviamo davanti all'accento di una mini-*Cena a latere*, invasa da personaggi storici contemporanei all'Immonide, che vengono assorbiti dalla fabulazione, mescolati agli originali commensali biblici, ridotti a maschere e, infine, asserviti alle logiche interne del componimento, fino a costringerli posturalmente ad obbedire alla sua rigida e meccanica paratassi. « L'equivoco è tanto voluto che effettivamente il convito di Carlo è visto esso stesso come pantomima secondo la tecnica scrittoria della *Cena*: l'imperatore ride e applaude con i suoi Franchi mentre i grossi personaggi della Curia mimano: il vescovo di

277. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), pp. 245-247.

278. BERTINI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 126), p. 915.

279. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 312.

280. Il Parker, che pure si accorge della dipendenza della *Cena Adonis* dalla *Cena Iohannis*, si limita a rilevarla in merito al solo testo principale, non osservando come già l'Immonide avesse costruito nell'*Epilogus* una para-*Cena* comprensiva dei personaggi del proprio tempo; ciò significa che, probabilmente, il vero paradigma della rielaborazione di Umberto Eco è stato, più della *Cena*, l'*Epilogus*. Cfr. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), pp. 421-422: « Il metodo, con i verbi cambiati e le inserzioni esplicative e connettive è quello del diacono Giovanni, la cui versione è stata letta da Adso. egli infatti cita direttamente dalla prefazione di Giovanni. Ma Adso inserisce anche luoghi e persone visti durante la settimana precedente e questo, piuttosto che cambiare la struttura, la rende più interessante ».

281. Cfr. F. MOSETTI CASARETTO, *Contaminazioni escatologiche di cornice per un modulo letterario: dalla metafora al testo, dal « banchetto » alla « Cena di Cipriano »*, in *Studi Medievali*, 3a serie, XLIII (2002), pp. 613-617.

Velletri *cadit* [...] *in lectulum*, quello di Anagni *admiratur* ed Anastasio bibliotecario *docet*. Dopo l'omaggio al papa per la sua vittoria sui Formosiani (III, str. 2 e 4), la pantomima riprende e l'*Epilogo* si conclude prolungando ancora la *Cena* con personaggi di nuovo biblici ma scelti questa volta a parodiare gli anatemi ecclesiastici per cui la condanna di Formoso diventa a sua volta la replica della serietà-giocosa che è la dichiarata chiave di lettura e di ascolto del testo pseudocipriano »²⁸².

Ovvero: « i 'potenti' della curia romana (Gauderico vescovo di Velletri e ambasciatore di Giovanni VIII, Zaccaria primate di Anagni e Anastasio bibliotecario apostolico) sono tratteggiati con la stessa tecnica stilistica utilizzata dal poeta nella *Coena*, dando rilievo, cioè, agli aspetti mimici dei caratteri dei personaggi: Gauderico si lascia trasportare da una gioiosa esuberanza, Zaccaria resta esterrefatto, come ammalato dalla valanga di facezie che ha ascoltato mentre Anastasio, dall'alto della sua sapienza dottorale, si affanna a spiegare e a far comprendere le stravaganti combinazioni e analogie tra le Scritture e la *Coena* »²⁸³.

Inutile sottolineare come anche il riconoscimento di queste linee strategiche, alzi il livello di codificazione retorica della *Cena Iohannis*, diminuendone, al contempo, il tasso di spettacolarità. Perché l'*Epilogus*, facendo sedere l'Imperatore alla mensa di Cipriano per bere assieme a una festosa compagnia di Galli, non dimostra che « la *Coena* aveva avuto un grande successo in occasione di un banchetto di re Carlo il Calvo »²⁸⁴, ma che quel "trionfale banchetto", già esposto nel *Prologus* (4.1-4), « inchioda le maschere dei suoi attori »²⁸⁵: è una finzione parodica e soggiace, non alle regole della storia, bensì alle logiche della carnevalesca rielaborazione immonidea. Rielaborazione, che, come si diceva più sopra, non va assolutamente intesa come limitata alla mera opera di versificazione del testo (in riferimento alla quale *Prologus*, *Epilogus* e *Suppositio* sarebbero una specie di corredo didascalico), ma è da considerarsi globalmente articolata in quattro tempi fabulatori consecutivi (*Prologus*, *Cena*, *Epilogus*, *Suppositio*). I cosiddetti « testi accessori », infatti, proprio perché

282. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 313.

283. ROSATI, *Il riso dissimulato* cit. (nota 8), p. 131.

284. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 316.

285. OLDONI, *La scena* cit. (nota 81), p. 518.

non hanno nulla a che fare con la *Cena Cypriani*, hanno, al contrario, molto a che fare con la *Cena Iohannis*: la agganciano al presente storico del Diacono romano ed esprimono, come dispositivi, tutta l'intenzione di quella rilettura.

c. *Suppositio*

Ludere me libuit: ludentem papa Iohannes
 Accipe: ridere, si placet, ipse potes.
 Tristia lassatis dum currunt saecula tegnis,
 Suscipe de rithmis dogmata grata tibi.
 5 Quis laetus poteris spectacula cernere festis,
 Iam variis monstris dissimulata nimis,
 Aspice depictam multo variamine mensam,
 Dum nova cum veteri dogmata iure legis.
 Fac relegat balbus Crescentius ista vietus:
 10 Qui risum poterit stringere marmor erit.
 Temporibus musam mutat sine labe poeta:
 Nunc hilarem populum musa iocosa beat ²⁸⁶.

[Mi piacque scherzare; accetta, papa Giovanni, questo mio scherzo; tu stesso, se vuoi, puoi riderne. Mentre scorrono tristemente i secoli sui palazzi distrutti, cogli tra i ritmi le dottrine a te care, con essi potrai assistere in allegrezza agli spettacoli nei giorni di festa, ben nascosti dietro il velo di svariati prodigi. Guarda la mensa dipinta con colori diversi, mentre leggi assieme alla nuova dottrina la vecchia legge. Fa in modo che il vecchio e balbuziente Crescenzo li racconti di nuovo: chi non riderà, vorrà dire che è una statua di marmo. Il poeta, senza vergogna, cambia musa col mutare dei tempi: ora una musa scherzosa allieta il popolo allegro] ²⁸⁷.

La *Suppositio* è *summa* e condensazione ideale delle linee programmatiche espresse nel *Prologus* e nell'*Epilogus*. Vi si respira un'aria seriosa, da *comica* confessione a Giovanni VIII. Il primo aspetto che colpisce è il distico elegiaco: il cambio di registro, dal popolare e carnevalesco ritmo al conviviale ²⁸⁸, intimo e riflessivo distico elegiaco, stende illusoriamente sull'ultimo tempo della *Cena Iohannis* una leggera patina 'ovidiana' di *reme-*

286. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, IV. *Suppositio eiusdem ad Iohannis papam* [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 200].

287. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 249.

288. Cfr. M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS, *Manuale di prosodia e metrica latina*, Milano, 1966, p. 43.

dium e di ripiegamento, cui sembrerebbe corrispondere soprattutto il terzo (*Tristia lassatis dum currunt saecula tēnis*) e l'undicesimo verso (*Temporibus musam mutat sine labe poeta*). Cos'ha, davvero, visto l'Immonide nella *Cena Cypriani*? Lui, alludendo al « *carmen* con cui Giovanni dedicava al medesimo pontefice la *Vita Gregorii Magni* (P.L., 75, col. 62) »²⁸⁹, risponde, evasivo: *Ludere me libuit*²⁹⁰. Così, ancora una volta, « scherzo », « gioco » e « riso » sono le autentiche parole-chiave, l'insegna esposta e lubrica della riscrittura immonidea. Recuperando, poi, come una legittimazione, il *riserat qua Cyprianum post Felicem Mineum del Prologus*²⁹¹, l'Immonide finge di rivolgersi confidenzialmente al Papa – incarnazione vivente di motti sapienziali, secondo i quali la « tristezza è preferibile al riso », la « casa di pianto » è preferibile alla « casa dove si fa festa » perché è là dove si ride che dimorano gli stolti (*Ecl* 7.2-4)²⁹² – per esortarlo a *ridere* (*Suppositio*, 2)²⁹³ del suo potente e irriverente 'Carnevale', di quella metaforica e caleidoscopica 'mensa', sulla quale, comicamente, viene imbandita Vecchia e Nuova Alleanza (*Suppositio*, 7-8)²⁹⁴. Di più: in un contesto come quello mediolatino, in cui mimo e spettacolo sono stigmatizzati come il grado zero della tollerabilità, il Diacono romano non solo rispolvera la blasfema *Cena Cypriani* e ne rimette in circolo l'impertinente carica parodica, non solo ne rinverdisce l'imbarazzante e dissacrante ilarietà con l'aggiunta della *cantilenante* versificazione ritmica tipica dei turpi istrioni; ma, facendo riemergere *in extremis* il *balbus Crescentius*, ci rammenta quale tipo di grottesca rappresentazione²⁹⁵ suggerirebbe al Papa di allestire: il vecchio mimo farà ridere tutti a crepapelle (*Suppositio*, 10) quando, impedito dalla sua balbuzie,

289. ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 249.

290. IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, IV. *Suppositio eiusdem Iohannis ad papam*, 1 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 200].

291. Ibid., I. *Prologus*, 2.1 (Ibid., p. 178).

292. Cfr. MOSETTI CASARETTO, *Contaminazioni* cit. (nota 282), pp. 600-604; ID., *Il teatro latino* cit. (nota 16), pp. 155-157.

293. Con ripresa dell'auspicio di IOHANNES HYMMONIDES, *Cena Cypriani*, I. *Prologus*, 3.1 [MODESTO, *Studien* cit. (nota 1), p. 178]: *Hac ludat papa Romanus in albis paschalibus*.

294. Si noti la ripresa di Ibid., 2.4 (Ibidem): *Vetera novis commiscens scriba prudentissimus*, già avveramento di quanto nell'intestazione (*Caena Cypriani Carthaginensis episcopi quam subtili ingenio composuit de instrumentis veteris novique Testamenti*, cfr. Ibidem).

295. Cfr. Ibid., 5 (Ibidem).

cercherà di enumerare tutti i complicati nomi biblici degli ospiti di re Gioele, accompagnandosi con il noto repertorio di oscenità (*Prologus*, 5.1-4). Insomma, « lo scopo è che il papa si diverta alla festa di Cornomannia, che l'opera piaccia all'imperatore Carlo e che entrambi scoppino in risa incontrollate »²⁹⁶; ovvero, lo scopo è « travestire il serio e obbligarlo a risuonare sul piano comico »²⁹⁷. La domanda, alla fine, è sempre la stessa: possiamo prendere sul serio l'Immonide, quando è lui stesso a confessarci *ludere me libuit*? Possiamo ritenere che la *Suppositio* contenga un autentico consiglio per Giovanni VIII? Che il Diacono romano non stia ri-orientando la carica irridente della *Cena* originale, magari per dirigerla verso il Papa come icona alto-spirituale da ribaltare? Pensiamoci un attimo: il Papa, l'icona stessa del Cristianesimo, che assiste ai vièti *spettacoli* (*Suppositio*, 5); che assiste a *quello spettacolo*; che *ride a crepapelle* assistendo a *quello spettacolo*. No. Tutto questo è paradossale; il distico elegiaco è paradossale; la *Cena Iohannis* è paradossale, un « vistoso pasticcio [...] che elude la logica della storia »²⁹⁸, è meta-reale. Non riusciamo proprio a immaginare, come fa la Fontana, che, in un « clima di festa e di pace ritrovata » questo testo sia mai stato davvero recitato²⁹⁹. Neppure il finale – *Nunc hilarum populum musa iocosa beat* (*Suppositio*, 12) – può essere indizio di una riscrittura « finalizzata ad esecuzioni nel corso di feste popolari »³⁰⁰ o espressione del « desiderio dell'autore [...] a veder replicata in forma pubblica o privata la lettura e la recitazione dei suoi versi »³⁰¹: tutto un quadro, caratterizzato dall'essere un omogeneo rovesciamento comico organizzato « sul principio carnevalesco del riso »³⁰², lo impedisce.

296. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 418.

297. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 98.

298. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 311.

299. FONTANA, *Anonymus* cit. (nota 1), p. 71, nota 6.

300. DE MARCO, *Il mimo conviviale* cit. (nota 33), p. 166.

301. Magari, « consapevole del compito di intrattenitore in grado di divertire con i ritmici versi della sua Musa scherzosa il suo pubblico: papa, popolo e amici, i compagni della cancelleria pontificia » [ROSATI, *Cena Iohannis* cit. (nota 1), p. 249].

302. Cfr. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 11. « Da notare il verso finale che ripete un'ultima volta il desiderio di Giovanni Immonide di far della *Cena*, sia pure in via del tutto letteraria, uno spettacolo per molti, anzi per il popolo come la Cornomannia » [VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 313].

CONCLUSIONI

La *Cena Cypriani* è un dispositivo semiotico tardo-antico, predisposto durante la « guerra del riso fra cristiani e pagani », quando « il riso è stata un'arma anticristiana senza dubbio più efficace delle persecuzioni »³⁰³. Nasce dalla provocazione di una precisa *humus*: quella dello scontro apologetico sul “teatro-spettacolo” di epoca basso-imperiale³⁰⁴. La rescissione culturale della *societas Christianorum* dai *ludi scaenici* da un lato e il contemporaneo tentativo di recupero creativo, da parte di quella stessa *societas*, delle categorie teatrali dall'altro, costituiscono il presupposto storico perché la *Cena Cypriani* possa essere stata concepita come testo³⁰⁵; non come ‘teatro’ perché il suo bersaglio parodico è il “teatro interiore” e perché comunque non riesce, costituzionalmente, a poter essere agita sull'assito di una scena senza che le pretese scenografiche di quello stesso assito non la stravolgano completamente, facendola diventare “altro da sé”.

« La *Cena* di Giovanni Immonide non è che la versificazione della tanto discussa *Cena Cypriani* »³⁰⁶: non ne muta né contenuti, né struttura. « Giovanni si è preoccupato di colmare i vuoti, ha ampliato i versi aggiungendo i verbi (il loro numero è tre volte maggiore), glosse e variazioni »; ma « le aggiunte che introduce sono alquanto rare, e pochi gli sforzi che fa per aggiornare l'opera »³⁰⁷. Questo significa due cose: 1) che l'originale irrepresentabilità della *Cena Cypriani* si trasmette geneticamente alla *Cena Iohannis* in quanto clone; 2) che il senso della re-interpretazione immonidea non è nella versificazione del banchetto, ma è nelle “parti accessorie”, aggiunte come una comica di “dichiarazione d'intenti”. E qui c'è il nodo di tutta la questione. Perché il progetto ‘spettacolare’ della *Cena Iohan-*

303. MINOIS, *Histoire du rire* cit. (nota 44), p. 153 e p. 152.

304. Sul quale cfr. LUGARESÌ, *Il teatro di Dio* cit. (nota 15), *passim*. Sul fenomeno in generale, cfr. J. CARCOPINO, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, 1939, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, trad. it. a cura di E. OMODEO ZONA, Roma-Bari, 2014, pp. 232-283.

305. Cfr. MOSETTI CASARETTO, *Il teatro mediolatino* cit. (nota 15), pp. 140-141; vedi anche MOSETTI CASARETTO, *Cipriano e il suo doppio* cit. (nota 18), pp. 236-259.

306. ARNALDI, *Giovanni Immonide* cit. (nota 4), p. 75.

307. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), pp. 418-419.

nis nasce da un equivoco di fondo: « non saremmo certo qui a parlare del testo se non fosse preceduto e seguito dal discorso diretto dell'autore che ci propone il suo punto di vista. Proposta di fronte alla quale il testo stesso passa culturalmente e letterariamente in secondo piano »³⁰⁸.

In realtà: 1) quello dell'Immonide non è un discorso diretto, ma è la mimesi 'carnevalizzata' di un discorso diretto: non è credibile come 'deposizione', né come elegiaca 'confessione'; è credibile, invece, come gioco, come scherzo letterario, che cerca nella scoronizzazione del riso la complicità del proprio Lettore. 2) Quello esposto non è il punto di vista dell'autore sulla *Cena Cypriani*, ma è il punto di vista dell'autore sulla *Cena Iohannis* ovvero: sono proprio le "parti accessorie", che istruiscono il senso della rielaborazione dell'Immonide, il quale interpreta le irriverenti trasgressioni del testo tardo-antico come infrazioni 'carnevolesche' e, per necessità di attualizzazione medievale del *plot*, le assegna a livello immaginario alla Cornomania come situazione mentale, dove « una parodizzazione giocosa del sacro era permessa »³⁰⁹.

Alla fine, le "parti accessorie" della *Cena Iohannis* sono tutt'altro che 'accessorie'³¹⁰: ché senza di esse la *Cena Iohannis* altro non sarebbe che la 'zoppicante', a teatrale *Cena Cypriani*, travasata in « freddi martellamenti trocaici »³¹¹. In esse non si respira la proposta di un vero allestimento pubblico della *Cena*, in qualunque forma la si possa immaginare, ma lo scherzo arguto di un diacono romano, che ha saputo ri-orientare lo spirito impertinente di un testo ormai disattivato per farne un'efficace parodia del suo tempo. La nostra sarà pure un'ipotesi controcorrente: ma « non sempre il teatro medievale è vero teatro »³¹². L'impressione è che, davvero, sul vagheggiato palcoscenico della *Cena Iohannis* « chi vi recita è anche chi la scrive e chi vi assiste »³¹³. Per tutto questo, non pos-

308. VINAY, *Alto Medioevo latino* cit. (nota 8), p. 308.

309. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit. (nota 31), p. 94.

310. « Sul vecchio tronco della *Cena* pseudo-ciprianea, Immonide ha dunque innestato un Prologo e un Epilogo che le conferiscono caratteri di attualità poetica » [DOGLIO, *Teatro in Europa* cit. (nota 36), p. 72].

311. PARKER, *Lo strano caso* cit. (nota 34), p. 418.

312. OLDONI, *La scena* cit. (nota 81), p. 491.

313. *Ibidem*.

siamo essere propensi a prendere alla lettera le presunte dichiarazioni dell'Immonide. Non lo saremmo neppure se avessimo le prove storiche che, nella Roma del IX sec., uno *scurra* di nome Crescenzo – come le *laudes Cornomanniae* – è realmente esistito.

FRANCESCO MOSETTI CASARETTO

ABSTRACT: Until today, the so-called *Cena Iohannis* was considered by almost all scholars as a rare medieval piece of theatre. That means: composed to be effectively represented as a pantomime by actors on a scene, despite to the evident hindrances, which concretely impede such a play. This opinion is due to a literal reading of the *Prologus*, *Epilogus* and *Suppositio ad Papam*, which John the Deacon has composed and added to the original *Cena Cypriani*. In fact, in these texts he speaks about the *Cena* in terms of a representation to be acted *in albis paschalibus* by an old *scurra*, named Crescentius, during the *Cornomania* (a sort of Rome's Carnival), in honour of the Pope and of the Emperor. Nevertheless, the real spirit of all these writings is nothing but grotesque, and they cannot be taken seriously: John is joking with his reader, himself as a juglar. The present analysis tries to demonstrate that we should read and understand the *Cena Iohannis* from the perspective of a parody of its own time, and not as a concrete proposal for a mimical play.