

Armando Bisanti

## Effetti scenici nel *Pamphilus* e nel *Babio*

Degli elementi e degli effetti scenici nelle “commedie elegiache” latine del XII e XIII secolo mi sono, nel corso dei miei studi su questo particolare genere letterario, occupato a più riprese, con osservazioni sulle componenti tipicamente “teatrali” o “rappresentative” che è possibile individuare in alcuni pezzi del variegato ed eterogeneo corpus comico-elegiaco mediolatino, in particolare il *De clericis et rustico* e il *De mercatore* (due brevi testi che ho tentato di rilegare alla tradizione giullaresca).<sup>1</sup> Più di recente, nell’ambito del Convegno “*Comicum choragium*”. *Effetti di scena nella commedia antica*, organizzato da Maurizio Massimo Bianco e da Gianna Petrone e svoltosi a Palermo il 24 e il 25 marzo 2009, ho presentato una comunicazione sugli effetti scenici nelle “commedie elegiache” latine del XII e XIII secolo, nella quale ho nuovamente affrontato il problema in questione, riesaminandolo alla luce di una complessiva ricognizione di tutto il patrimonio comico-elegiaco e della principale bibliografia a esso pertinente.<sup>2</sup> In quest’ultimo intervento, in particolare, ho indugiato sulle “didascalie” (interne o esplicite) che è possibile individuare in alcuni testi e, soprattutto, sulle componenti della “voce” e del “gesto”.

A quest’ultimo lavoro (da esso sono state, infatti, originate) si collegano direttamente le poche pagine che qui presento, vertenti su alcuni aspetti scenici del *Pamphilus* e del *Babio*, le due “commedie elegiache” che, indubbiamente, rappresentano al meglio (insieme alle due di Vitale di Blois, il *Geta* e l’*Aulularia*) le componenti “teatrali” del genere comico-elegiaco mediolatino. Non posso evidentemente, per ovvi motivi di spazio, indugiare su tutti i passi delle due “commedie” che si caratte-

<sup>1</sup> A. BISANTI, *Mimo giullaresco e satira del villano nel «De clericis et rustico»*, in «Anglo-Norman Studies» 15 (1993), pp. 59-76; ID., *Elementi scenici nel «De mercatore» (con una postilla sulla sua fortuna)*, in «Bollettino di Studi Latini» 25 (1995), pp. 114-128. Cfr. anche P. BUSDRAGHI, *Temi giullareschi in Goffredo di Vinsauf*, in S. FERABOLI (a cura di), *Mosaico. Studi in onore di Umberto Albini*, Genova 1993, pp. 49-53.

<sup>2</sup> A. BISANTI, *Voce, gesto, didascalia. Effetti di scena nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, in M.M. BIANCO - G. PETRONE (a cura di), “*Comicum choragium*”. *Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2009, pp. 123-158 (in corso di stampa).

rizzano come emblematici in tal direzione (ché, altrimenti, ci sarebbe da riscrivere e commentare pressoché integralmente entrambi i testi), accontentandomi soltanto di approfondire taluni aspetti e di analizzare alcuni brani particolarmente significativi.

1. Il *Pamphilus*,<sup>3</sup> indiscusso prototipo di quella direttrice “ovidiana” che caratterizza la commedia latina del XII e XIII secolo (l’epoca che, appunto, Ludwig Traube definì *Aetas Ovidiana*, anche se tale definizione, alla luce di indagini recenti e approfondite, va adeguatamente, se non drasticamente, ridimensionata),<sup>4</sup> sceneggia in complessivi 390 distici elegiaci di raffinata fattura classicheggiante la vicenda amorosa di Panfilo (“nome parlante” già terenziano e, poi, boccacciano) e Galatea, fanciulla pudica e ritrosa.<sup>5</sup> Il fuoco d’amore che anima il protagonista, con la complicità di una furba, venale e interessata mezzana (personaggio, questo, tipico delle “commedie elegiache” e, poi, dei *fabliaux*), riesce a essere placato, dopo tutta una lunga serie di scene e di dialoghi incrociati fra Panfilo e la vecchia, fra la vecchia e Galatea, poi ancora fra la vecchia e Panfilo, e così via, durante un *rendez-vous* con Galatea che si conclude, come di prammatica, con l’amplesso fra i due giovani (che assume, come si vedrà fra breve, tutti i connotati di una scena di vera e propria violenza carnale).

La commedia si apre con un lungo monologo di Panfilo (vv. 1-70) in cui il giovane, dopo essersi lamentato della propria inestinguibile *maladie d’amour* che quasi lo priva dell’empito vitale, nella consunzione dovuta al desiderio per la bella Galatea che, finora, gli si è crudelmente negata, scioglie un inno che si configura come una supplica alla dea Venere perché, benigna e potente, venga incontro ai suoi propositi amorosi, per condurli a buon fine e appagare il desiderio inesausto. Un inno, questo, cui subito l’immagine della dea dell’Amore, miracolosamente apparsa a Panfilo, risponderà tranquillizzando il giovane che, in virtù delle proprie capacità, della propria costanza e della propria astuzia, riuscirà a coronare il suo sogno d’amore e di passione (vv. 71-142).

A proposito di questa prima sezione del *Pamphilus*, Peter Dronke ha pensato che il monologo di Venere in risposta all’inno di Panfilo altro non sia che un “parto” della sovraeccitata fantasia del protagonista innamorato, che immagina che la dea gli

<sup>3</sup> *Pamphilus*, a cura di S. Pittaluga, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, Genova 1980, pp. 60-137 (da cui sono tratte le citazioni che ricorrono in questo lavoro).

<sup>4</sup> L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen*, II. *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, p. 113. Cfr. anche C.H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo* (trad. ital.), Bologna 1972; G.C. ALESSIO - C. VILLA, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in G. CAVALLO - P. FEDELI - A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 473-511; C. VILLA, *I classici*, in G. CAVALLO - C. LEONARDI - E. MENESTÒ (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*, vol. I. *La produzione del testo*, t. I, Roma 1992, pp. 479-522.

<sup>5</sup> Sul significato dei nomi dei personaggi della “commedia”, rimando al mio *L’«interpretatio nominis» nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto 2009, pp. 274-275.

appaia e gli risponda in maniera benevola.<sup>6</sup> Secondo la seducente ipotesi dello studioso, in tal modo il primo emistichio del v. 71 della “commedia” (*Tunc Venus hec inquit*), che, sotto forma di didascalia, sarebbe l’unico passo di tipo “narrativo” del *Pamphilus* (testo, peraltro, integralmente dialogato), verrebbe a configurarsi come inserito nel monologo-visione di Panfilo stesso. Fondandosi sulla lettura dell’*Accessus Pamphili*, in cui vien detto che nella “commedia” agiscono soltanto *tres personae, Pamphilus, Galathea et anus*,<sup>7</sup> senza che vi venga nominata, in qualità di quarto personaggio parlante, Venere, Peter Dronke (in ciò seguito da Stefano Pittaluga, editore del testo proposto nella collana genovese delle *Commedie latine del XII e XIII secolo*, coordinata e diretta da Ferruccio Bertini) ha concluso infatti che la frase *tunc Venus hec inquit* non sia «un’espressione di passaggio, destinata a introdurre il personaggio di Venere, ma faccia parte del lungo monologo iniziale di Panfilo (vv. 1-142). L’invocazione a Venere (vv. 25-70) e i consigli della dea (vv. 71-142) sarebbero così il risultato di una fantasia in “Pamphilus’ meditation and psychomachia”». <sup>8</sup> Si aggiunga, inoltre, che ancora Dronke ha datato intorno al 1150 l’*Accessus Pamphili*, e ciò alla luce di indizi paleografici riguardanti il manoscritto che ce lo ha trasmesso (cod. *Monacensis, Bayer. Staatsbibl., CLM 19475*, proveniente dall’abbazia di Tegernsee):<sup>9</sup> una datazione, questa, che rappresenta evidentemente un *terminus ante quem* per la composizione della fortunata “commedia”, che verrebbe in tal modo a essere precedente (o almeno coeva) alle due opere di Vitale di Blois (per lungo tempo ritenuto il fondatore e l’iniziatore del genere comico-elegiaco), e in particolare alla prima di esse, il *Geta*, comunemente e concordemente datato fra il 1125 e il 1130. Se poi si considera il fatto che il *Pamphilus* è stato sicuramente esemplato sul *De nuntio sagaci* (e non il contrario, come pure un tempo si riteneva), e che quindi quest’ultima *pièce* debba essere, per forza di cose, ancora più antica (oggi la si data pressoché concordemente agli ultimi anni dell’XI secolo),<sup>10</sup> allora ci si può ben rendere conto di come gli inizi della produzione comico-elegiaca mediolatina siano da ricollegarsi a quella linea della fortuna di Ovidio fra l’XI e il XII secolo che, dipartendosi dal *De nuntio sagaci*, attraverso il *Pamphilus* e il *Facetus*, condurrà fino al *De amore* di Andrea Cappellano.<sup>11</sup> Una linea che, a un certo punto, verrà sopra-

<sup>6</sup> Cfr. P. DRONKE, *A Note on «Pamphilus»*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 42 (1979), pp. 225-230 (a p. 227).

<sup>7</sup> L’*Accessus Pamphili* è edito in *Accessus ad auctores. Bernard d’Utrecht. Conrad d’Hirsau, Dialogus super auctores*, rec. R.B.C. Huygens, Leiden 1970, p. 35.

<sup>8</sup> S. PITTALUGA, in *Pamphilus*, cit., p. 34.

<sup>9</sup> Cfr. D. SCHALLER, *Zur Textkritik und Beurteilung der sogenannten Tegernseer Liebesbriefe*, in «Zeitschrift der deutsche Philologie» 101 (1982), pp. 104-121.

<sup>10</sup> Cfr. S. PITTALUGA, «*De nuntio sagaci*» e «*Pamphilus*»: studio parallelo, in F. DOGLIO (a cura di), *L’eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del Convegno internazionale (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Viterbo 1979, pp. 291-300 (poi in ID., *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli 2002, pp. 13-22); G. ROSSETTI, introd. a *De nuntio sagaci*, a cura di G. Rossetti, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova 1980, pp. 11-125 (in partic., pp. 25-30).

<sup>11</sup> Cfr. S. PITTALUGA, introd. a *Pamphilus*, cit., pp. 18-31.

vanzata (ma non obliterata del tutto, e basti pensare a un testo quale il *De tribus puellis*)<sup>12</sup> dalle nuove sperimentazioni di Vitale di Blois, che con le sue due “commedie” di argomento apparentemente plautino ma di stampo “filosofico”, il *Geta* e l'*Aulularia*, imprimerà ai successivi sviluppi del genere una forte e decisiva sterzata in direzione farsesca e divertente, pur continuando ovviamente a sussistere in tutti i testi susseguenti quell'elemento che, più sopra, è stato indicato come uno dei più significativi, e cioè l'*imitatio* ovidiana.

Sulle componenti “teatrali” del *Pamphilus* mi sembra che, ormai, non possano più sussistere dubbi, con buona pace di quanti (soprattutto in epoche ormai remote) lo avevano interpretato alla stregua di una serie di elegie (63 per la precisione, come fece Melchiorre Goldast, primo moderno editore, nel 1610, del testo mediolatino),<sup>13</sup> ma senza voler neanche giungere all'eccessiva forzatura di chi, come il Boudouin, per sottolineare le qualità rappresentative dell'opera, l'aveva addirittura suddivisa in atti e scene.<sup>14</sup> Anche se i rapporti con la tradizione novellistica e fabliolistica medievale sono indubbi (soprattutto per ciò che attiene alla figura della mezzana),<sup>15</sup> il *Pamphilus* è un testo teatrale, una “commedia” mediolatina a tutti gli effetti, sia perché esso è interamente dialogato (con la completa eliminazione delle sezioni narrati-

<sup>12</sup> *De tribus puellis*, a cura di S. Pittaluga, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, I, Genova 1976, pp. 304-333; e inoltre S. PITTALUGA, *Le «De tribus puellis» comédie ovidienne*, in «Vita Latina» 61 (1976), pp. 2-13; 62 (1976), pp. 2-14; ID., *Encore au sujet du «De tribus puellis»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 18 (1983), pp. 128-130; ID., *Ovidio «ethicus» fra parodia e satira nella commedia latina medievale*, in I. GALLO - L. NICASTRI (a cura di), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale (Salerno-Fisciano, 25-27 gennaio 1993)*, Napoli 1995, pp. 209-222 (poi in ID., *La scena interdotta*, cit., pp. 59-71, in partic. pp. 67-70); M.D. REEVE, *Early Editions of «De tribus puellis»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 131-133; ID., *Dating «Three Girls»*, in «Filologia Mediolatina» 4 (1997), pp. 319-324.

<sup>13</sup> M. GOLDAST, *Pamphili Mauriliani «Pamphilus», sive de arte amandi elegiae*, in *Ovidii Nasonis Pelignensis erotica et amatoria opuscula*, Francofurti 1610, pp. 75-105. Si noti che, ancora nel XVII sec., autore del testo veniva considerato un fantomatico Panfilo Mauriliano.

<sup>14</sup> A. BAUDOIN, *«Pamphile» ou l'art d'être aimé. Comédie latine du X<sup>e</sup> siècle*, Paris 1874. I successivi editori e studiosi dell'opera si sono, in genere, schierati su due fronti contrapposti: su una interpretazione narrativo-didascalica si sono attestati J. DE MORAWSKI, *Pamphile et Galatée*, Paris 1917, pp. 45-49; E. ÉVESQUE, *Pamphilus*, in G. COHEN (a cura di), *La «Comédie» latine en France au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1931, vol. II, pp. 168-223; J. SUCHOMSKI, *«Delectatio» und «Utilitas». Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterliche komischer Literatur*, Bern-München 1975, pp. 148-150; W. BLUMENTHAL, *Untersuchungen zur Komödie «Pamphilus»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 11 (1976), pp. 224-311 (a p. 282); hanno invece ribadito le componenti “sceniche” e “teatrali” dell'opera J.P. JACOBSEN, *La Comédie en France au Moyen Âge*, in «Revue de Philologie Française» 23 (1909), pp. 81-106 (a p. 86); COHEN, *La comédie latine en France au XII<sup>e</sup> siècle*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris 1928, pp. 255-263; G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII (Discussioni e interpretazioni)*, in «Studi Medievali», n.s., 18,1 (1952), pp. 209-271 (poi, col titolo *Commedie o «fabliaux»*, in ID., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, a cura di C. Leonardi, Spoleto 1989, pp. 173-241, *passim*); A.K. BATE, *Pamphilus*, in *Three Latin Comedies. Geta, Babio, Pamphilus*, Toronto 1976, pp. 61-89. Per una equilibrata rassegna delle diverse posizioni critiche rinvio a S. PITTALUGA, introd. a *Pamphilus*, cit., pp. 32-35.

<sup>15</sup> Cfr. A. BISANTI, *«Fabliaux» antico-francesi e «commedie» latine: alcuni sondaggi esemplificativi*, in «Schede Medievali» 18 (1990), pp. 5-22 (alle pp. 13-14).

ve), sia perché i monologhi e i dialoghi in esso presenti «sono mossi dall'alternarsi dei personaggi e dei colpi di scena (l'arrivo improvviso di Galatea durante il monologo di Panfilo, l'interruzione del dialogo da parte di Galatea che vede uscire i genitori dalla chiesa, l'episodio della seduzione)», per cui «l'azione procede attraverso il dialogo – sia pur talvolta con fastidiose lungaggini – trovando nel dialogo stesso gli elementi per svilupparsi (come è il caso, ad esempio, del fenomeno dell'“intercettazione della parola”», mentre «le parti narrative non sono sentite come necessarie».<sup>16</sup>

Molto importante, in tal direzione, è stata poi la scoperta di due glosse ai *Remedia amoris*, nel codice *s'Gravenhage, Koninklijke Bibl. 73 J 47* (del 1282), contenente una serie di *scholia* anonimi derivati ai commenti a Ovidio di Folco, di Arnolfo e di Guglielmo d'Orléans, glosse dalle quali emerge in maniera indiscutibile come il *Geta* e il *Pamphilus* venissero regolarmente recitati e rappresentati (anche se non sapremo mai quali fossero le modalità di tali *performances*).<sup>17</sup> In particolare una glossa, attribuita ad Arnolfo d'Orléans, relativa al v. 755 dei *Remedia* (*illic adsidue ficti saltantur amantes*), menziona il *Pamphilus* come una commedia in cui agiscono dei personaggi (*personae*): “*illic*”: *in theatro*; “*ficti*”: *sicut Pamphilus et sicut cetere, que in comedia inducuntur personae [...]*; “*saltantur*”: *id est per saltationes et gestulationes representatur*.<sup>18</sup> Da essa deriva la glossa allo stesso verso ovidiano presente nel ms. *s'Gravenhage, Koninklijke Bibl. 73 J 47, f. 15r*: “*illic assidue*”: *id est in theatro*; “*ficti amores*”: *bene dicit “ficti” quia ficte cantantur, sicuti Pamphilus et alii poete cantantur, id est representatur, qualiter aliquis iuvenis deceptus fuit ab amica sua*.<sup>19</sup> È evidente come qui ci si riferisca al *Pamphilus*, cioè all'omonima “commedia elegiaca” (indicata, come spesso avviene, quasi si trattasse del nome dell'autore piuttosto che di quello del protagonista del componimento).<sup>20</sup> La scoperta di questa glossa, infatti, insieme a quella al v. 376 degli stessi *Remedia* (nella quale il *Pamphilus* è esplicitamente accomunato al *Geta* e ad altri *parvi libelli* in distici elegiaci), permette, inoltre, di respingere l'ipotesi formulata da Silvia Rizzo, che, cioè, qui con *Pamphilus* si faccia riferimento non alla celebre commedia mediolatina, bensì all'omonimo personaggio terenziano che appare nell'*Andria* e nell'*Hecyra*.<sup>21</sup> Ad

<sup>16</sup> S. PITTALUGA, introd. a *Pamphilus*, cit., p. 35; dell'“intercettazione della parola” ha parlato M. FEO, *Studi sulla “commedia elegiaca”*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 8,4 (1978), pp. 1731-1750 (a p. 1734).

<sup>17</sup> Cfr. H.-V. SHOONER, *Les «Bursarii Ovidianorum» de Guillaume d'Orléans*, in «Mediaeval Studies» 43 (1981), pp. 405-424 (a p. 418, n. 39).

<sup>18</sup> Cfr. P. DRONKE, *A Note on «Pamphilus»*, cit., p. 226; BR. ROY, *Arnulf of Orléans and the Latin “Comedy”*, in «Speculum» 49 (1974), pp. 258-266 (a p. 260).

<sup>19</sup> H.-V. SHOONER, *Les «Bursarii Ovidianorum»*, cit., p. 418, n. 39.

<sup>20</sup> Della stessa opinione è S. PITTALUGA, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, in «Res Publica Litterarum» 8 (1985), pp. 231-243 (poi in ID., *La scena interdotta*, cit., pp. 119-134, a p. 123).

<sup>21</sup> S. RIZZO, *Due note sulla commedia elegiaca medievale. II. A proposito di «Pamphilus» in una glossa di Arnolfo d'Orléans*, in «Giornale Italiano di Filologia», n.s., 10,1 (1979), pp. 100-103.

ogni modo, una testimonianza, questa, che “taglia la testa al toro” (se così posso esprimermi) riguardo alle lunghe e complesse discussioni intorno alla natura del testo.

A questo punto intendo soffermarmi su una sola scena, ma assai efficace, della “commedia”, quella dell’amplesso (che assume, come si diceva, tutte le caratteristiche di una vera e propria violenza carnale) tra Panfilo e Galatea. Dopo lunghe e complesse trattative, la vecchia mezzana è riuscita a procurare un *rendez-vous* tra i due giovani. Per comprendere bene cosa accade dobbiamo raffigurarci una scena molto semplice, con una piazza da cui si dipartono due vie, una a destra e una a sinistra, e una casa, quella della vecchia, provvista di una porta praticabile.<sup>22</sup> Con un tranello, la furba e interessata mezzana ha attirato la tenera e pudica Galatea a casa sua. Sul più bello giunge Panfilo che, come possiamo immaginare, non vede l’ora di poter appagare il proprio desiderio erotico. Dopo un breve dialogo, la vecchia finge che una vicina la chiami (v. 669 «*Me vicina vocat*»), e si allontana, chiudendo, però, la porta (v. 671 «*hec ostia claudo*»). Rimasto solo con Galatea, ma dietro la porta, Panfilo comincia a farle delle *avances* sempre più pressanti e spinte, finché, a un certo punto, le si getta addosso con violenza, costringendola, contro voglia, all’amplesso. L’ipotetico spettatore si rende conto di ciò che sta accadendo attraverso le esclamazioni, sempre più angosciose e disperate, della fanciulla che, senza poter difendersi, subisce l’assalto dell’infoiato innamorato.

Sono versi composti, in genere, da frasi brevi, smozzicate, puntellate da esclamazioni, come di colei che soggiace a un amplesso che non procura piacere ma, appunto, soltanto angoscia e disperazione. La fanciulla esorta Panfilo a toglierle le mani di dosso, dicendogli, in un primo tempo, che tanto non riuscirà a ottenere nulla da lei, che egli si affanna invano, che le manca di rispetto, che è meglio che la smetta perché fra poco tornerà la vecchia (ella non ha ancora compreso che è stata proprio la *anus* a farla cadere in questa trappola: vv. 681-684 «*Pamphile, tolle manus! Te frustra nempe fatigas! / Nil valet iste labor! Quod petis esse nequit! / Pamphile, tolle manus! Male nunc offendis amicam! / Iamque redibit anus: Pamphile, tolle manus!*»);<sup>23</sup> quindi si lamenta del fatto che la sua scarsa forza di donna non può contrastare la vigoria maschile di Panfilo (vv. 685-686 «*Heu michi! Quam parvas habet omnis femina vires! / Quam leviter nostras vincis utrasque manus!*»); mentre egli si stringe sempre più forte al suo seno, ella cerca in tutti i modi di farlo desistere, minacciando di chiamare aiuto, ma quello, senza darle retta, comincia addirittura a spogliarla (vv. 687-689 «*Pamphile! Nostra tuo cur pectore pectora ledis? / Quod sic me tractas est scelus atque nephas! / Desine! Clamabo! Quid agis? Male detegor a*

<sup>22</sup> Seguo qui, sviluppandola, l’analisi di S. PITTALUGA, *Voce e gesto nel teatro medievale*, in «*Doctor Seraphicus*» 44 (1997), pp. 65-78 (poi in ID., *La scena interdetta*, cit., pp. 73-86, da cui cito, in partic., pp. 83-84).

<sup>23</sup> Si noti, nel secondo dei distici ora citati, il ricorso all’eplanadiplosi (*Pamphile, tolle manus!*): cfr. W. BLUMENTHAL, *Untersuchungen zur Komödie «Pamphilus»*, cit., p. 304 (che ha sottolineato il contrastato atteggiamento psicologico di Galatea al momento della seduzione, per cui la profusione di *colores* retorici in questo brano sarebbe funzionale e rispondente a una precisa volontà da parte dell’autore); S. PITTALUGA, introd. a *Pamphilus*, cit., p. 40.

te!»); a questo punto Galatea comprende finalmente che la vecchia l'ha ingannata, supplica Panfilo di alzarsi (dobbiamo pensare che la violenza è stata ormai perpetrata fino in fondo, probabilmente per terra), teme che i vicini abbiano potuto udire le loro grida e inveisce contro la mezzana, che l'ha gettata nelle di lui braccia (v. 690-692 «*Perfida, me miseram, quando redibit anus? / Surge, precor! Nostras audit vicinia lites! / Que tibi me credit non bene fecit anus!*»); nella parte finale di questa “battuta”, poi, Galatea afferma di non avere alcuna intenzione di rimanere un minuto di più in quella casa e che non accadrà mai più, in futuro, che la vecchia possa ingannarla (vv. 693-694 «*Ulterius tecum me non locus iste tenebit / nec me decipiet, ut modo fecit, anus!*»); e, se questa volta Panfilo l'ha avuta vinta, portando a compimento il *factum* (ossia il quinto e ultimo dei cinque *gradus amoris*), una cosa simile non avverrà mai più, in quanto fra lui e lei è ormai tutto finito (vv. 695-696 «*Huius victoris facti, licet ipsa reluctet, / sed tamen inter nos rumpitur omnis amor!*»). Nella conclusione della commedia, comunque, le cose si ricomporranno e, in un canonico lieto fine, Panfilo e Galatea diverranno veri e propri amanti.

Orbene, a parte l'accenno al *factum*, ossia il quinto delle cinque *lineae amoris* (quello che Eugenio Massa ha suggestivamente definito il «pentagramma d'amore»: le prime quattro *lineae* sono, come è noto, nell'ordine *visus, colloquium, tactus, basia*);<sup>24</sup> a parte una concezione dell'amore visto come violenza fisica (non diversamente da quanto avverrà, di lì a poco, nel genere della “pastorella”, con la “giustificazione”, in Andrea Cappellano, della liceità dello stupro di donne di rango sociale inferiore da parte di nobili e cavalieri);<sup>25</sup> e a parte, ancora, l'individuazione del modello (già da gran tempo segnalato dagli studiosi) rappresentato da un passo dell'epistola ovidiana di Aconzio a Cidippe (*her.* 20), laddove si descrive un immaginario incontro di Cidippe con un amante, duramente apostrofato da Aconzio (vv. 145-149 *Iste sinus meus est! Mea turpiter oscula sumis! / A mihi promisso corpore tolle manus! / Improbe, tolle manus! Quam tangis, nostra futura est; / postmodo si facies istud, adulter eris*);<sup>26</sup> a parte tutto questo, insomma, ciò che, in questa sede, preme sottolineare maggiormente è la componente spiccatamente e squisitamente “teatrale” della scena, in cui la *vox* si sostituisce al *gestus*, ma in cui, altresì, le due componenti della *vox* e del *gestus* si completano a vicenda, non potendo l'una fare a meno dell'altra. Tutto avviene, lo ricordiamo, dietro una porta chiusa. Lo spettatore, quindi, non può vedere la violenza perpetrata da Panfilo sul corpo di Galatea (e quindi gli eventuali problemi derivanti da una messinscena di un'azione così scabrosa potevano essere sapientemente e furbamente aggirati), non può vedere, cioè, i *gestus* di Panfilo e Galatea, il primo sempre più accanito e la seconda sempre meno capace di

<sup>24</sup> Cfr. E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti della goliardia medievale, Roma 1979, pp. 234-237; A. BISANTI, *Metafore, tòpoi, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune “commedie” mediolatine*, in «*Studi Medievali*», n.s., 45,1 (2004), pp. 1-78 (alle pp. 43-48).

<sup>25</sup> ANDR. CAPPELLANO, *de amore* III 23,5: *Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere, quod petebas, et violento potiri amplexu.*

<sup>26</sup> Cfr. S. PITTALUGA, *Ovidio “ethicus”*, cit., pp. 66-67.

difendersi e opporre resistenza, ma ascolta la *vox* della ragazza e, attraverso le sue parole, riesce non solo a comprendere quanto sta accadendo dietro la porta, ma anche a raffigurarsi tutta la scena. Insomma, «il gesto, proprio perché affidato alla forza evocativa della voce, acquista una straordinaria evidenza drammatica».<sup>27</sup> Vi è però, in tutto ciò, una notevole componente di morbosità e di *voyeurismo* (soltanto uditivo, però, se mi si permette questa specie di sinestesia) che non deve sfuggire, e che infatti non è sfuggita a Stefano Pittaluga, che ha giustamente rilevato che per gli spettatori è «come guardare dal buco della serratura, quasi una sorta di *peep-show* uditivo di grande effetto scenico, che certo doveva suggestionare e solleticare le fantasie del pubblico».<sup>28</sup>

2. Il *Babio* è senz'altro una delle “commedie elegiache” latine del XII e XIII secolo più impregnate di linfa “teatrale”. Il protagonista Babione è sposato con Petula ma ama Viola, figlia di prime nozze della moglie. Di Viola è però innamorato Croceo, signore del luogo, che viene invitato, coi suoi amici, da Babione a casa sua, per un pranzo ben misero. Conviene però indugiare un poco sulla trama della seconda parte della “commedia”, per poter meglio comprendere l'ultima scena di essa, sulla quale ci soffermeremo in chiusura di questo lavoro.

Dopo aver pranzato, Croceo pretende quindi di vedere Viola e, benché Babione affermi che la ragazza non può mostrarsi perché malata, Viola compare ugualmente e si lascia di buon grado portar via da Croceo. E questa non è che il primo di una lunga serie di smacchi che il protagonista subirà nel corso della *pièce*, in un “crescendo” di situazioni a lui sempre contrarie che giungerà a una conclusione crudele e spietata per lui. Babione, quindi, inveisce contro la slealtà delle donne, ma si consola illudendosi che Petula gli sia rimasta fedele. Ma la realtà è ben diversa, poiché Petula se la intende con Fodio, il manigoldo servo di Babione (anzi, in assoluto il più delinquente fra tutti i servi che affollano le “commedie elegiache”).<sup>29</sup> Fodio, fra l'altro, va in giro vestito in modo raffinato perché Petula, innamorata di lui (o, meglio, da lui pienamente soddisfatta in ciò che Babione, assai probabilmente, non le può o non le vuole più dare da tempo), lo riempie di regali. Babione, gonfio d'ira, vorrebbe far impiccare Fodio e bruciare viva Petula, ma poi si lascia convincere dai giuramenti solenni di Fodio che si proclama innocente. D'altronde Petula rinfaccia a sua volta a Babione l'amore per Viola. Babione finge allora di credere all'innocenza dei due, ma in realtà trama per smascherare la coppia (e qui c'è il tipico ricorso alla tematica della finzione e dell'inganno, che però si ritorceranno contro colui che li ha architettati, cioè il malcapitato protagonista). Fa credere quindi di partire, ma rimane *in loco* e torna all'improvviso per sorprendere in flagrante i due amanti. Fodio, però, facendo finta di scambiarlo per un ladro (in realtà lo ha ben riconosciuto), gli dà una solenne bastonatura (siamo in un ambito tipicamente comico e quasi fabliolistico, almeno a li-

<sup>27</sup> ID., *Voce e gesto*, cit., p. 84.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>29</sup> Cfr. F. BERTINI, *La commedia latina del XII secolo*, in F. DOGLIO (a cura di), *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., pp. 63-80 (a p. 80).



vello di contenuti, col *tòpos* del marito *cocu et battu*). Babione, non contento delle percosse ricevute, decide di provare una seconda volta a cogliere di sorpresa i due fedifraghi adulteri, facendosi però difendere, stavolta, da alcuni amici. Fodio, vedendosi a mal partito, in quanto non può certo far fronte, da solo, a tutta quella gente, dà a credere addirittura di essere in punto di morte, lamentandosi con alte grida. Babione, ovviamente, cade nel tranello (se così non fosse, che babbeo sarebbe?) e, pensando, a questo punto, che la vendetta sia inutile, congeda gli amici ed entra da solo in casa. È proprio quello che Fodio voleva. L'ingannatore Babione è rimasto ingannato dal suo stesso inganno e pagherà atrocemente il fio della propria dabbenaggine. Fodio, infatti, tornato tutt'a un tratto vispo e vegeto, finge nuovamente di scambiarlo per un ladro o un adultero ma, questa volta, non si contenta di bastonarlo, bensì ... lo evira. A questo punto il povero Babione si arrende: cede Petula a Fodio e decide di ritirarsi in convento facendosi monaco per salvarsi l'anima.<sup>30</sup>

Sui problemi relativi al genere letterario cui assegnare il *Babio* e alla sua "rappresentabilità" si sono susseguite, nel tempo, numerose e contrastanti interpretazioni ("commedia" a tutti gli effetti, *fabliau* latino, destinato alla scena o, al contrario, destinato alla lettura, e così via). Lo *status quaestionis* fino all'inizio degli anni '80 del secolo scorso (ma, da allora, ben poco di nuovo è stato detto a tal proposito) è stato tracciato con ampiezza da Andrea Dessì Fulgheri, editore del *Babio* nel secondo volume delle *Commedie latine del XII e XIII secolo*, e a quelle pagine, per la chiarezza e l'eshaustività del discorso dello studioso, si può qui far riferimento.<sup>31</sup> In linea di massima, oggi gli studiosi della "commedia elegiaca" sono orientati verso un'interpretazione in chiave eminentemente "teatrale" dell'opera, sulla scia di quanto già messo in evidenza, nel suo saggio del 1952, da Gustavo Vinay,<sup>32</sup> cui si sono venuti ad aggiungere, in seguito, gli interventi (specifici in tal direzione e abbastanza convincenti), di Michel Rousse, che ha dimostrato il carattere "teatrale" della *pièce*, risolvendo con acume i problemi relativi all'eventuale messinscena del testo,<sup>33</sup> e di Pier Paolo Carnaroli, che ha fornito una lettura dell'opera in chiave "metateatrale",<sup>34</sup> in linea con una moda interpretativa assai (forse troppo) diffusa fra gli anni '60 e gli anni '80 del secolo scorso, che ha fatto versare agli studiosi di teatro antico (e soprattutto di Plauto) i classici e non sempre necessari fiumi d'inchiostro.

Le prove della "teatralità" del *Babio*, a parte il fatto (già di per sé dirimente) che esso è integralmente dialogato, sono rilevabili in gran copia da una semplice lettura del testo, «composto da un autore consapevole di impiegare il linguaggio e le

<sup>30</sup> Ho seguito qui in modo particolare la sintesi proposta da F. BERTINI, *La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII. Con un saggio di traduzione dell'«Amphitruo» di Vitale di Blois*, Genova 1973, pp. 19-20.

<sup>31</sup> Cfr. A. DESSÌ FULGHERI, introd. a *Babio*, a cura di A. Dessì Fulgheri, in *Commedie latine*, II, cit., pp. 129-301 (alle pp. 185-193).

<sup>32</sup> Cfr. G. VINAY, *Commedie o "fabliaux"*, cit., *passim*.

<sup>33</sup> Cfr. M. ROUSSE, *Le «Babio», le dialogue et le jeu du théâtre*, in F. DOGLIO (a cura di), *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., pp. 173-190.

<sup>34</sup> Cfr. P.P. CARNAROLI, *Il «Babio»: un esempio di metateatro medievale*, in «Sandalion» 10-11 (1987-1988), pp. 171-184.

convenzioni del teatro classico». <sup>35</sup> E così l'uso della sticomitia, il frequentissimo ricorso agli "a parte", la personificazione di oggetti inanimati (tutti elementi di origine teatrale classica e, in particolare, plautina, pur non potendosi assolutamente pensare che l'autore del *Babio* conoscesse il comico di Sarsina), <sup>36</sup> e ancora i ripetuti accenni ai *gestus* e al *vultus*, <sup>37</sup> i ricorrenti giochi di parole, le paronomasie, le *interpretationes nominum*, gli aspetti di comicità caratteriale, situazionale e verbale: tutto questo, e altro ancora, <sup>38</sup> orienta verso una considerazione del *Babio* alla stregua di una "commedia" a pieno titolo, «non [...] una imitazione pedissequa della commedia classica; ma il *Babio* certamente arieggia quel tipo di teatro». <sup>39</sup> Insomma, come ha ben rilevato Peter Dronke, si tratta di un testo che, pur essendo centrato sul canonico "triangolo" (che sarà tipico dei *fabliaux*), presenta il *plot* narrativo «in classicizing and dramatic form». <sup>40</sup>

Come si è fatto nel paragrafo precedente per il *Pamphilus*, mi limiterò, in questa sede, a ripercorrere e analizzare un solo passo del testo, cioè la scena finale (vv. 437-484), che si presta (ma il discorso, ripeto, potrebbe essere facilmente esteso a tutta l'opera) ad alcune considerazioni.

In primo luogo, vorrei soffermarmi su alcuni dati "esterni". Nel breve volgare di 48 versi, infatti, ricorrono ben 25 battute di dialogo, suddivise fra i tre personaggi principali della *pièce*, cioè il protagonista Babione (12 battute), sua moglie Petula (4 battute) e il servo Fodio (9 battute), di lunghezza variabile, da un sola o due parole (metricamente parlando, un piede dell'esametro o del pentametro, ad esempio v. 443 «*Surge!*», o v. 445 «*Fur est*») a discorsi più ampi e articolati, come quello pronunciato da Babione subito dopo l'evirazione, che conta 12 versi (vv. 461-472) e comprende, al suo interno, un "a parte" di stampo tipicamente misogino contro la *meretrix*. In questa sezione conclusiva del testo si registra, quindi, una frequenza di quasi una battuta ogni distico, con particolari "addensamenti" nei vv. 443 (in cui si riscontrano ben 5 battute, in un solo esametro), 445 (con 3 battute e l'inizio di una quarta, che prosegue nel pentametro successivo), a indicare la concitazione dell'azione e del dialogo. Riguardo a quest'elemento, la scena conclusiva del *Babio* (ma il discorso, ripeto, potrebbe essere esteso a buona parte del testo) risulta significativamente vicina al *De clericis et rustico*, un altro testo ricco di *verve* teatrale e, soprattutto nella sua prima sezione, fittissimo di battute (generalmente brevi o brevissime) scambiate fra i tre personaggi della *pièce*, i due studenti e il contadino. Nel breve volgare di 36 distici, infatti, il *De clericis et rustico* presenta, nella sua prima parte, ben 32 battute

<sup>35</sup> Cfr. A. DESSÌ FULGHERI, introd. a *Babio*, cit., p. 194.

<sup>36</sup> Cfr. E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, trad. ital. di Fr. Munari, Firenze 1960, pp. 203-204.

<sup>37</sup> Su questi aspetti ho indugiato in *Voce, gesto, didascalìa*, cit., *passim*.

<sup>38</sup> Cfr. A. DESSÌ FULGHERI, introd. a *Babio*, cit., pp. 194-198.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>40</sup> P. DRONKE, *The Rise of the Medieval Fabliau; Latin and Vernacular Evidence*, in «Romanische Forschungen» 85 (1973), pp. 275-297 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 145-165, a p. 159).

nell'arco di soli 11 versi, cui seguono, nell'ordine, tre più ampi discorsi dei due studenti (vv. 13-22), ancora una fittissima gragnuola di botte e risposte incrociate fra i tre personaggi (21 battute in soli 8 versi), quindi un lungo monologo del contadino (vv. 31-46) e, nella seconda parte, i due racconti dei due studenti, di 12 versi ciascuno (vv. 47-58 e 59-70), conclusi dal distico di chiusura pronunciato dallo scaltro villano (vv. 71-72).<sup>41</sup>

Un'altra caratteristica di questa scena conclusiva del *Babio* è, poi, il frequente ricorso agli "a parte", utilizzato soprattutto dai personaggi di Babione e di Fodio. Quantitativamente parlando, le battute "esplicite" e quelle "a parte" si dispongono in un rapporto di poco più di due a una (34 versi per le prime, 14 per le seconde). Un personaggio che, qui come altrove nella "commedia", adopera assai spesso il discorso fra sé e sé è Fodio (mascalzone e, quindi, dissimulatore in sommo grado), il quale, all'inizio di questa scena (vv. 439-442), già pregusta la gioia di poter dare al proprio padrone una lezione che egli non dimenticherà mai; e, più avanti (vv. 476 e 478), fingendo di essere dispiaciuto per il fatto che Babione stia andando a ritirarsi in un convento, in realtà esulta fra sé e sé per questo fatto. È molto interessante, qui, osservare come la "battuta" di Fodio (vv. 475-478), consistente in due distici, sia suddivisa in due sezioni alternate ed equivalenti, non solo dal punto di vista quantitativo, ma anche dal punto di vista metrico. Vediamo un po' cosa accade. Dopo aver lungamente, fra sé e sé, inveito contro la *meretrix* (neanche troppo in filigrana adombrando, con le sue parole, la moglie fedifraga), Babione chiede ad alta voce un carro, un auriga (termine classico e aulico per indicare, più prosaicamente, un carrettiere medievale), per potersi recare in convento e così dare un buon esito ai mali passati (vv. 471-472 «*Currus et auriga michi. Sic ferar ad loca sancta: / facta priora volo claudere fine bono*»).<sup>42</sup> A questo punto, Fodio finge di mostrarsi dispiaciuto che Babione voglia lasciarli così presto (v. 473a «*Tam cito nos linques?*») e quello, significativamente, gli risponde che, anzi, è lui a essere dispiaciuto di lasciarli così ... tardi (allusione evidente alla propria evirazione), ché è meglio andarsene via prima di dover subire un trattamento peggiore di quello che gli è già stato inferto (vv. 473b-474 «*Doleo vos sero relinqui. / Nam modo malo fugam quam magis arta pati*»). E qui si inserisce la battuta di Fodio, una battuta "doppia", in tutti i sensi che tal vocabolo può assumere, sia per il fatto che essa consta di due alternati piani di dialogo, "esplicito" e "a parte", sia per la caratteristica "doppiezza" di Fodio. Si è detto come essa consti di due distici. Nel primo esametro, il servo, in maniera melodrammatica, si rivolge ad alta voce a Petula e alla casa, esortandole a piangere seco poiché Babione si

<sup>41</sup> Riprendo qui, assai più in breve, l'analisi del testo da me effettuata in *Mimo giullaresco e "satira del villano"*, cit., pp. 66-67.

<sup>42</sup> Al v. 471, l'espressione *loca sancta* è da interpretarsi correttamente come "eremo", "convento", "monastero", come ha già fatto E. FARAL, *De Babione. Poème comique du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1948, pp. LV-LVI, in ciò seguito da A. DESSÌ FULGHERI, in *Babio*, cit., p. 299; F. ERMINI, *Il «Babio», commedia latina del secolo XII*, Roma 1928, pp. 17-35 (poi in ID., *Medio Evo latino. Studi e ricerche*, Modena 1938, pp. 239-268), intendeva invece *loca sancta* come "Terrasanta", scorgendovi un'allusione alla Crociata del 1189-1192.

fa monaco (v. 475 «*Fle domus et Petula! Monachus fit Babio: flete!*»), per poi compiacersi fra sé e sé, nel pentametro successivo, che Babione se ne vada fino a quando egli stesso, Fodio, non lo richiamerà (ed è evidente che egli non ha alcuna intenzione di richiamarlo: v. 476 «*Donec eum revocem, non rediturus eat*»).<sup>43</sup> Nuovamente ad alta voce, nel secondo esametro, Fodio si rivolge a Babione, che egli ha conciato in quel modo, chiamandolo comicamente *frater* (“fratello” ma anche “frate”, dal momento che quegli ha deciso di farsi monaco), e dicendogli che soffrirà tanto per la di lui lontananza (v. 477 «*O frater Babio, quantum michi flendus abibis!*»), mentre, in un ennesimo “a parte” che occupa, ancora una volta, il pentametro, egli, con facile antitesi, afferma che il pianto (finto) versato per la partenza del padrone determina in lui una grande gioia (v. 478 «*Hi fletus faciunt gaudia magna michi*»).<sup>44</sup> L’anonimo autore del *Babio*, qui come altrove, ha sapientemente strutturato la battuta di Fodio, riservando agli esametri le espressioni (false) da pronunciare ad alta voce, improntate a un fasullo sentimento di dolore e di dispiacere per la partenza di Babione, e consegnando invece ai pentametri le riflessioni (vere), da pronunciare a bassa voce, fra sé e sé, in due “a parte”, circa la gioia e la contentezza che tale partenza suscita in lui che, da questo momento in poi, potrà sollazzarsi a proprio piacimento con la fin troppo disponibile Petula, senza l’incomodo di quello sciocco e ingombrante marito.

Torniamo ora un po’ indietro, all’inizio di questa scena. Precedentemente, Babione si è recato da Fodio e Petula con la scorta di alcuni amici e compagni e, comprensibilmente intimorito da un numero di personaggi cui era impossibile, per lui solo, opporre resistenza, Fodio aveva fatto finta di stare lì lì per morire.<sup>45</sup> Babione, saputo la (per lui) splendida notizia, congeda i compagni e proprompe in una lunga battuta di autoesaltazione (vv. 425-436), pregustando la gioia del momento in cui il proprio indegno servo tirerà le cuoia e andrà difilato all’altro mondo. Alla fine di questa battuta (e qui inizia la scena di cui ci stiamo occupando), egli, ad alta voce, chiama la moglie Petula, esortandola a preparare il sudario per Fodio che sta dormendo (vv. 437-438 «*Surge, soror! Fodio sudaria fac morienti. / Surge, morare nichil. Fodius efflat: ades!*»). A questo punto viene inserita una battuta, “a parte”, in cui Fodio, che invece è ben vivo e vegeto, assapora fra sé e sé il momento in cui potrà castigare sonoramente il proprio padrone (vv. 439-442), cui segue un verso (cui si è già breve-

<sup>43</sup> La clausola *non rediturus eat* è probabilmente esemplata su VIT. BLES. *Geta* 80 *irrediturus eo*. P. CUGUSI, *Osservazioni sulla commedia elegiaca: il «Geta» di Vitale di Blois e il «Babio» (e i modelli classici). Note di lettura*, in «Lexis» 7-8 (1991), pp. 195-228, a p. 214, ha ipotizzato qui un’eco di CATULL. 3,11 *illuc, unde negant redire quemquam*; cfr. anche il mio *Catullo nel XII secolo? Il «Geta», il «Babio» e il «Novus Avianus Astensis»*, in «Aufidus» 23 (1994), pp. 67-78; e NIGELL. *spec. stult.* 2064 *Sed tunc ad bellum non rediturus eo*.

<sup>44</sup> Per l’espressione *gaudia magna*, P. CUGUSI, *Osservazioni sulla commedia elegiaca*, cit., p. 227, ha allegato un riferimento a OV. *am.* II 9,44 *sperando certe gaudia magna feram*.

<sup>45</sup> Sarebbe molto utile e interessante dedicare un apposito studio alla “finzione” e alla tecnica dell’“inganno” in questa “commedia” che forse, fra tutte quelle del *corpus*, è quella nella quale l’inganno e la finzione occupano il ruolo più rilevante (fra l’altro, con una figura di *servus fallax* in sommo grado). Si tratta, come è noto, di espedienti tipici del teatro comico di tutti i tempi e di tutti i paesi. Per Plauto, cfr. G. PETRONE, *Teatro antico e inganno. Finzioni plautine*, Palermo 1983.

mente accennato) di particolare interesse perché in esso, mediante la tecnica dello “spezzettamento”, vengono inserite addirittura cinque battute, alternativamente pronunciate da Babione e da Petula (per ben comprendere cosa stia accadendo, occorre immaginare la “scena” completamente al buio): v. 443 «*Surge!*» «*Quis es?*» «*Babio*» «*Quis Babio?*» «*Vir tuus hic est*». Petula, appunto, si trova in casa con Fodio, mentre Babio si trova fuori.<sup>46</sup> Dessì Fulgheri ha notato opportunamente «la “teatralità” del verso, che contiene ben cinque battute»<sup>47</sup>. Ma vi è da osservare<sup>48</sup> che alla domanda di Petula «*Quis es?*», Babione risponde dicendo il proprio nome, e Petula ribatte fingendo di equivocare, fingendo, cioè, di scambiare il nome proprio del marito con un comune aggettivo qualificativo. La donna, infatti, chiede: «*Quis Babio?*», che, a mio modo di vedere, non vuol dire «Quale Babione?» (come traduce Dessì Fulgheri). Il gioco verbale, infatti, è secondo me molto più sottile ed è basato sull’equivoco, giocando con l’*interpretatio nominis*. Non avrebbe infatti alcun senso, e non sarebbe neppure teatralmente efficace che Petula senta il nome del marito e risponda a quel modo. L’equivoco è tutto giocato sul nome “parlante” del protagonista. Petula infatti risponde non «Quale Babione?», bensì «Quale babbeo sei?» (ce ne sono tanti per il mondo!). E in tal senso, nel testo latino il secondo *Babio* andrebbe forse scritto con l’iniziale minuscola («*Quis babio?*»), non con l’iniziale maiuscola (appunto come un nome proprio, quello del protagonista) come tutti gli editori hanno fatto finora. La prova del finto equivoco e del gioco di *interpretatio* sul nome del marito da parte della scaltra Petula sta appunto nel fatto che ella finge di capire di chi si tratti (e lo prende per un ladro) solo dopo che Babione ha aggiunto «*Vir tuus hic est*»; prima, invece, ella ha finto di non comprendere chi sia a bussare alla porta (e la finzione proseguirà in tale direzione, con esiti, come si è detto, assai negativi per il povero Babione), mostrando di capire che si trattasse di un qualunque “babbeo”.<sup>49</sup>

Ovviamente non sapremo mai come una tale scena potesse essere recitata (ammesso che lo fosse) durante un’eventuale rappresentazione medievale per un pubblico di colti e raffinati intenditori. Possiamo però, con una buona dose di fantasia (e fors’anche forzando un po’ la mano in direzione “scenica”), immaginare il vul-

<sup>46</sup> Quello della donna che sta dentro casa a spassarsela con l’amante e del marito *cocu* che sta fuori casa è un *tòpos* novellistico che troverà larghissima applicazione nei *fabliaux* antico-francesi e poi, soprattutto, nelle novelle della Settima Giornata del *Decameron* (quella in cui, sotto il reggimento dello spensierato e godereccio Dioneo, «si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a’ suoi mariti, senza essersene avveduti o sì»: G. BOCCACCIO, *Decam.* VII, *rubr.*, 785 Branca): cfr. lo studio di C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio» 6 (1971), pp. 81-108 (poi in ID., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino 1974, pp. 117-143). Di lì, il motivo passerà nella ricca tradizione di novelle, beffe, giarde, burle e facezie quattrocentesche (cfr. il mio libro *Tradizioni retoriche e letterarie nelle «Facezie» di Poggio Bracciolini*, Cosenza 2010, in corso di stampa).

<sup>47</sup> A. DESSÌ FULGHERI, in *Babio*, cit., p. 295.

<sup>48</sup> Riprendo qui l’analisi di questo passo da me svolta nel vol. *L’«interpretatio nominis» nelle commedie elegiache*, cit., pp. 228-229.

<sup>49</sup> Brevi osservazioni su quest’ultima scena del *Babio* possono leggersi in P.P. CARNAROLI, *Il «Babio»*, cit., p. 183; e in F. DOGLIO, *Storia del teatro. Dall’Impero Romano all’Umanesimo*, Milano 1990, pp. 162-164.

*tus* stupefatto dello sciocco Babione nel sentire la *vox* della moglie che, da dentro casa, finge di non riconoscerne non solo la *vox*, ma neanche il *nomen* (che, appunto per il fatto di essere un *nomen* ~ *omen*, ben si presta a un gioco anfibologico e d'inganno), e immaginare nel contempo i *gestus* del povero Babione, improntati anche essi a un senso di stupore, di sorpresa, di meraviglia per ciò che sta udendo (e non sa ancora ciò che sta per capitargli). Quindi, come in ogni testo teatrale che si rispetti, il linguaggio della parola si accompagna a quello dell'espressione e a quello della gestualità, la *vox* va insieme al *vultus* e al *gestus*.

*In recitante sonent tres linguae: prima sit oris, / altera rhetorici vultus, et tertia gestus*, avrebbe detto, qualche decennio più tardi, Goffredo di Vinsauf in un celebre passo della *Poetria nova*,<sup>50</sup> forse confermando, con le sue affermazioni teoriche e categoriche, una prassi attestata in alcune delle "commedie elegiache" latine del XII e del XIII secolo (che egli ben conosceva), certamente le più pregne di umori e sapori "teatrali", fra le quali il *Babio*, per i motivi che qui si è cercato di mettere in risalto, ricopre un ruolo assolutamente protagonista.

<sup>50</sup> GALF. DE VINO SALVO *Poetria nova* 2031-2032, in E. FARAL, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire au Moyen Age*, Paris 1924, p. 259.