

ARMANDO BISANTI

IL MOTIVO DELLA 'CONVERSIONE' NEL «GALLICANUS»
DI ROSVITA DI GANDERSHEIM*

I. PREMESSA

La produzione letteraria di Rosvita di Gandersheim (935-973 ca.)¹, pur quantitativamente assai ampia e cospicua (soprattutto ove si consideri la giovane età che, verosimilmente, la poetessa doveva avere quando lasciò questo mondo)², non mostra, al suo interno, quella varietà e vastità di tematiche che

* Questo intervento fa parte di una serie di ricerche che da qualche anno vado conducendo relativamente al motivo della «conversione» nell'opera di Rosvita di Gandersheim, sul quale ho già prodotto alcuni articoli (cfr. infra, note 15-18). Sul tema *Tipologie di conversione nell'opera di Rosvita di Gandersheim* ho svolto una relazione, il 24 febbraio 2010, presso la allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Messina, nell'ambito della giornata di studio, organizzata da Maria Barbàra e Giulia Sfameni Gasparro, su *Il tema della conversione nell'autobiografia cristiana. Incontro con Marcello Marin* (dalla quale molti dei miei studi in tal direzione – e anche quello che qui presento – hanno tratto spunto).

1. Per la discussione riguardo alla vita e all'opera di Rosvita e, soprattutto, per un'analisi critica della principale bibliografia generale e specifica su di lei (dagli anni '80 del sec. scorso al 2004), cfr. A. Bisanti, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto (PG) 2005. Altra bibliografia generale e specifica sulla scrittrice mediolatina, laddove ciò sarà necessario, verrà via via menzionata nelle note di questo intervento.

2. Non è mancato, però, chi ha ipotizzato che ella sia vissuta fin oltre il fatidico anno Mille. In particolare, il Magnin, oltre un secolo e mezzo fa, suppose addirittura che Rosvita sia sopravvissuta ad Ottone III di Sassonia, morto nel 1002, ma si tratta di un'opinione priva invero di fondamento, dal momento che non sussiste alcuna prova documentaria che possa sia pur lontanamente sostenerla e corroborarla: cfr. Ch. Magnin, *Hrotsvitha. Son temps, sa vie et ses ouvrages*, in *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris 1845, pp. I-LXIV (alle pp. XXI-XXII).

un *corpus* sì esteso di scritture potrebbe, di primo acchito, far supporre. Dagli otto poemetti agiografici (o leggende) ai sei dialoghi drammatici, o drammi (o «commedie», come alcuni preferiscono ancor oggi denominarli), per esempio, il passaggio è quasi scontato e attendibile, come è stato a più riprese sottolineato dagli studiosi (moltissimi, fra l'altro) che si sono variamente occupati del problema³: cosicché le tematiche, i motivi, gli spunti che informano prepotentemente la prima raccolta poetica rosvitiana si ripresentano, pressoché identici e quasi ugualmente affrontati e sviluppati (ove si evinca, ovviamente, dalla differente forma compositiva, esametri leonini e distici elegiaci per i primi, prosa rimata per i secondi), nei sei dialoghi drammatici che, com'è noto, costituiscono il secondo libro degli *opera omnia* rosvitiani.

Una differente configurazione, ma soltanto in parte (e *pour cause*, trattandosi di un genere letterario del tutto differente sia dalla leggenda di stampo agiografico e/o devozionale sia dal dialogo drammatico di argomento, pur sempre, agiografico e/o martiriale), rivelano se mai i due poemetti epico-storici o, meglio, storico-encomiastici che costituiscono il terzo e ultimo libro degli *opera omnia* (ovvero i *Gesta Ottonis* e i *Primordia coenobii Gandeshemensis*)⁴, composti durante la maturità della scrittrice (sebbene sia un po' improprio usare

3. Si leggano, a tal proposito, le considerazioni di Ezio Franceschini e di Gustavo Vinay. Scriveva il primo: «I poemetti agiografici differiscono dai drammi soltanto per la forma: come quelli sono versificazioni di leggende, così questi non sono che riduzioni di leggende a drammi: entrambi hanno comuni intendimenti e contenuto e fonti» (E. Franceschini, *Rosvita di Gandersheim. Appunti delle lezioni di Storia della Letteratura Latina Medievale*, Milano 1944, p. 17); e il secondo: «Spiritualmente, con i poemetti, Rosvita aveva detto tutto. Si poteva dire meglio ricorrendo agli stessi motivi (spirituali appunto) ma su una tessitura di maggiore effetto, puntando cioè su temi decisamente scabrosi (meretricio, delirio e perversione sessuale), e soprattutto adottando una forma prevista sì dai manuali (il discorso diretto a più personaggi senza interpolazioni narrative) ma di fatto ignota alla letteratura mediolatina oltre le possibilità dell'egloga del contrasto del dialogo scolastico o ciceroniano» (G. Vinay, *Rosvita: una canonichessa ancora da scoprire?*, in Id., *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli 1978, pp. 477-554; nuova ed. a cura di I. Pagani - M. Oldoni, con la collaborazione di C. Bottiglieri - I. Ventura, Napoli 2003, pp. 435-98, a p. 459). Alle opinioni espresse, riguardo a tale argomento, da Franceschini e da Vinay si teneva vicino, fra gli altri, anche F. Bertini, *Il «teatro» di Rosvita. Con un saggio di traduzione del Callimaco*, Genova 1979, pp. 40-4 e *passim*.

4. Si possono leggere entrambi in Rosvita di Gandersheim, *Poemetti agiografici e storici*, a cura di L. Robertini - M. Giovini, Alessandria 2004, pp. 270-317 e 326-59 (con trad. ital. a fronte); e in Hrotsvit, *Opera omnia*, ed. W. Berschin, Lipsiae 2001, pp. 273-305 e 306-29. Per i soli *Gesta*

questo termine per chi non arrivò neanche a quarant'anni), anche se non è impossibile, al loro interno, enucleare alcuni motivi già ben presenti nelle precedenti scritture della canonichessa sassone: e penso non solo e non tanto al rilievo che, in entrambe le opere (come in quasi tutte le precedenti), viene conferito alle figure femminili⁵, quanto, e soprattutto, al tema (tipicamente monastico) della condanna e del «superamento» del matrimonio, che si riscontra soprattutto nei *Primordia*, l'ultima opera di Rosvita, nella vicenda della duchessa Oda e dello sposo Liudolfo (e che rivela precisi riscontri con quanto già ella aveva ben messo in risalto, a tal proposito, nel *Gongolfus*, nel *Basilius* e, in parte, anche nel *Dionysius* e nel *Calimachus*)⁶.

Fra le principali tematiche e i più diffusi motivi che, in vario modo e con varia frequenza (ma, in genere, molto alta), informano le scritture rosvitiane, possono qui essere ricordati (un po' «a volo d'uccello») il valore imprescindibile della fede in Dio, la di Lui lode e il senso della devozione al Creatore, alla Vergine Maria, ai santi, nonché una fervida aspirazione alla santità (elemento,

Otonis, cfr. inoltre Hrotsvitha Gandeshemensis, *Gesta Otonis imperatoris. Lotte, drammi e trionfi nel destino di un imperatore*, a cura di M.P. Pillolla, Firenze 2003 (su cui cfr. la mia recens., in «Studi Medievali», n. s., 46,2 [2005], pp. 675-95; e ancora il mio *Un ventennio di studi cit.* [nota 1], pp. 46-74).

5. Sulle figure femminili nei poemetti storico-encomiastici (e soprattutto nei *Gesta Otonis*), cfr. Pillolla, in Hrotsvitha Gandeshemensis, *Gesta Otonis imperatoris cit.* (nota 4), pp. XXIX-LXIII; e M. Giovini, *L'evasione e le peripezie di Adelaide di Borgogna, regina fuggiasca, nei Gesta Otonis di Rosvita di Gandersheim*, in «Studi Medievali», n. s., 45,2 (2004), pp. 893-922.

6. Cfr. Giovini, *La «perdizione matrimoniale» nel Basilius e altri aspetti dell'amore coniugale nell'opera poetica di Rosvita*, in Id., *Indagini sui Poemetti agiografici di Rosvita di Gandersheim*, Genova 2001, pp. 201-72.

7. Su tali tematiche hanno indugiato pressoché tutti coloro che si sono occupati di Rosvita. Nell'impossibilità (e, sostanzialmente, anche nella superfluità) di menzionare qui tutte o anche buona parte delle monografie sulla vita e le opere della canonichessa sassone, mi limito a segnalare i contributi generali più recenti (comunque apparsi fra il 2005, anno di pubblicazione del mio vol. *Un ventennio di studi cit.* [nota 1], e il 2013): P. Rugg Brown - K. M. Wilson - L. A. Mc Millin, *Hrotsvit of Gandersheim: Context, Identities, Affinities and Performances*, Toronto-Buffalo-London 2005; S.L. Wailes, *Spirituality and Politics in the Works of Hrosvit of Gandersheim*, Selinsgrove (Penns.) 2006; C. Del Zotto, *Rosvita. La poetessa degli imperatori sassoni*, Milano 2009 (su cui cfr. almeno, le recens. di M. Th. Kretschmer, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 52,2 [2010], pp. 415-8; e di A. Maiuri, in «Studi Medievali», n. s., 51,2 [2010], pp. 1038-44); *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960). Contextual and Interpretative Approaches*, edd. P. Rugg Brown - S. L. Wailes, Leiden-Boston (Mass.) 2013.

questo, che ricorre praticamente in tutte le opere della canonichessa di Gandersheim); una proterva avversione per il matrimonio (motivo cui si è accennato poco più sopra e del quale si tornerà a discutere), cui funge da conseguenza pressoché imprescindibile (almeno nella mentalità della scrittrice mediolatina) un'esaltazione della condizione vedovile (nei poemetti *Gongolfus*, *Basilius*, *Dionysius*, nel dialogo drammatico *Gallicanus* e nei *Primordia*)⁸; il tema martiriale, ovviamente quasi sempre connesso coi motivi fin qui elencati (soprattutto nei poemetti *Dionysius* e *Agnes*, nonché nei dialoghi drammatici *Gallicanus*, *Dulcitus* e *Sapientia*); l'affermazione perentoria del primato della castità, della purezza e della verginità sulla corruzione, la malvagità e il peccato, con la proposizione di figure (in genere femminili, ma non solo, ove si pensi al protagonista eponimo del poemetto *Pelagius*) dalla virtù adamantina e incrollabile⁹, che non si fermano nemmeno di fronte alla morte (e anche questo è un motivo che ricorre un po' dappertutto, soprattutto nelle leggende agiografiche e nei dialoghi drammatici); tema, quest'ultimo, cui fanno da evidente contraltare il senso del peccato e la punizione dei peccatori, dei persecutori, dei profanatori (nei poemetti *Gongolfus* e *Pelagius*, nonché ancora nel terzo dialogo drammatico, il *Calimachus*), i quali, ove non si pentano e si ravvedano, vengono quasi sempre effigiati in maniera risibile e «carnealesca» (soprattutto nella famosa «scena delle pentole» del *Dulcitus*)¹⁰.

8. Sulla lode della condizione vedovile nella letteratura mediolatina, cfr. F. Bertini, *La donna nel Medioevo latino*, in «*Sponsa, mater, virgo*». *La donna nel mondo biblico e patristico*, a cura di A. Ceresa Gastaldo, Genova 1985, pp. 123-40 (poi in gran parte ripreso e rifiuto nell'introd. a *Medioevo al femminile*, a cura di F. Bertini, Roma-Bari 1989, pp. v-xxvi, alle pp. vi-xvii).

9. Su questa tematica hanno insistito, fra gli altri, E. Petroff, *Eloquence and Heroic Virginité in Hrotsvit's Verse Legends*, in *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?*, ed. by K. M. Wilson, Ann Arbor (Mich.) 1987, pp. 229-38; e, più di recente, Del Zotto, *Rosvita* cit. (nota 7), *passim*; e S. Tuzzo, *Terenzio nei drammi di Rosvita: pretesto o modello? La conversione di Gallicano*, in *Memoria di testi teatrali antichi*, a cura di O. Vox, Lecce 2006, pp. 213-56 (alle pp. 220-4, 241-3 e *passim*); Ead., *L'esaltazione della castità delle vergini cristiane nei drammi di Rosvita (Dulcitus e Pafnutius)*, in *Lessico, argomentazioni e strutture retoriche nella polemica di età cristiana (III-V sec.)*, a cura di A. Capone, Turnhout 2012, pp. 357-73.

10. Hrotsv. *Dulc.*, sc. IV-VI (in *Rosvita, Dialoghi drammatici*, a cura di F. Bertini, Milano 1986, pp. 92-5). Su questa, che è una delle più giustamente famose scene del teatro rosvitiano, cfr. almeno S. Sticca, *Hrotswitha's Dulcitus and its «spiritualis significatio»*, in *Hommages à Marcel Renard*, Bruxelles 1969, pp. 700-6 (poi rielaborato e ampliato in *Hrotswitha's Dulcitus and Christian Symbolism*, in «*Mediaeval Studies*» 32 [1970], pp. 108-27); Bertini, *La Legenda Aurea, Rosvi-*

Ma anche ai peggiori peccatori, nell'ottica fervida – pur se un po' troppo schematica – di Rosvita, Dio concede il perdono e la grazia, ovvero, per chi ancora non Lo conosce, la possibilità di convertirsi. E così abbiamo il tema (celeberrimo nelle letterature e nelle tradizioni di tutti i paesi, fino al mito di Faust e oltre) del patto col diavolo e del successivo ravvedimento del peccatore (nei due poemetti gemelli *Theophilus* e *Basilius*)¹¹; il motivo riguardante la «resurrezione» dei colpevoli che, però, non sempre si ravvedono (nell'*Agnes* e nel *Calimachus*); infine la «conversione» e/o il pentimento dei pagani, dei peccatori, delle prostitute (nei poemetti *Maria*, *Dionysius*, *Agnes* e nei dialoghi drammatici *Gallicanus*, *Calimachus*, *Abraham* e *Pafnutius*)¹².

All'individuazione delle principali tematiche rilevabili entro la vasta produzione letteraria rosvitiana si uniscono, in una prospettiva critica ormai molto ampia e folta, alcune problematiche principali, fra le quali, forse, il primo posto spetta ancora alla vetusta – e certo oggi un po' stantia, almeno a mio modo di vedere – questione della «rappresentabilità» dei dialoghi drammatici¹³; mentre non meno significativo – anzi assai più proficuo e foriero di ottimi spunti e sviluppi, soprattutto in tempi a noi più vicini – risulta l'altro essenziale nodo critico, quello, cioè, attinente alla individuazione e allo studio delle tecniche di riscrittura e di versificazione dei modelli usufruiti dalla canonicità nelle sue opere, mediante l'*amplificatio* e/o l'*abbreviatio* di fonti agiografiche sia nei poemetti agiografici sia nei dialoghi drammatici, nonché l'annoso problema dei

ta e lo Straparola, in *Iacopo da Varagine. Atti del I Convegno di studi (Varazze, 13-14 aprile 1985)*, a cura di G. Farris - B. T. Delfino, Varazze (GE) 1987, pp. 165-74; Giovini, *Rosvita e l'«imitari dictando» terenziano*, Genova 2003, pp. 103-23 (su cui cfr. la mia recens., in «Quaderni Medievali» 57 [2004], pp. 291-5, poi rifiuta in *Un ventennio di studi* cit. [nota 1], pp. 117-28); Bertini, *Spunti di parodia e di comicità in Rosvita, nel Waltharius e nelle raccolte di exempla ad uso dei predicatori*, in *Riso e comicità nel Cristianesimo antico. Convegno Nazionale di studi (Torino, 14-16 febbraio 2005)*, a cura di C. Mazzucco, Alessandria 2007, pp. 503-24.

11. I due poemetti agiografici in questione si possono leggere in Rosvita di Gandersheim, *Poemetti agiografici e storici* cit. (nota 4), pp. 154-79 e 184-99 (con trad. ital. a fronte); e in Hrotsvit, *Opera omnia* cit. (nota 4), pp. 78-93 e 95-103.

12. *Maria*, *Dionysius* e *Agnes* si leggono in Rosvita di Gandersheim, *Poemetti agiografici e storici* cit. (nota 4), risp. pp. 24-71, 204-19, 224-49 (con trad. ital. a fronte); e in Hrotsvit, *Opera omnia* cit. (nota 4), pp. 4-35, 104-13, 114-30. Per le edizioni del *Gallicanus* e i principali studi su di esso, vd. infra, nota 21.

13. *Status questionis* in Bisanti, *Un ventennio di studi* cit. (nota 1), pp. 1-10 e *passim*.

rapporti di Rosvita con Terenzio (ma anche le ineludibili suggestioni prudenziane) in questi ultimi¹⁴.

Tali questioni, comunque, esulano in fondo dallo scopo che mi prefiggo in questo intervento. Esso, infatti, vuole (o vorrebbe) analizzare il tema della conversione (o del pentimento, o ancora del ravvedimento) che è possibile individuare ed enucleare all'interno della produzione letteraria di Rosvita, segnatamente nei dialoghi drammatici e, in particolare in questa sede, nel primo di essi, il *Gallicanus*, quello in cui, forse, questo motivo è maggiormente insistito e insistente. Tale argomento, già frequentemente attestato nella precedente produzione agiografica rosvitiana, risulta, inoltre, sostanzialmente assente, o comunque del tutto irrilevante, nei due poemetti storico-encomiastici.

Il motivo della «conversione», apparso verso la conclusione (e quindi in una zona importante) del primo poemetto agiografico, *Maria*¹⁵, si ripresenta, infatti, prepotentemente in altre scritture rosvitiane, assumendo svariate tipologie

14. Su tali problemi è tornato, a più riprese e con risultati in genere apprezzabili, Marco Giovini (anche se, rileggendo nuovamente i suoi studi dopo alcuni anni, oggi prenderei un po' le distanze da alcune valutazioni pienamente positive o, in taluni casi, addirittura entusiastiche che ne avevo dato nel mio vol. *Un ventennio di studi* cit. [nota 1], pp. 99-128, 134-8, 158-71): Giovini, *Indagini sui Poemetti agiografici* cit. (nota 6), *passim*; Id., *Rosvita e l'imitari dictando* cit. (nota 10), *passim*; Id., *Come trasformare un bordello in una casa di preghiera. Il motivo della verginità redentrice nell'Agnes di Rosvita di Gandersheim*, in «Maia», n. s., 54,3 (2002), pp. 589-617; Id., *Rosvita drammaturga e l'emulazione stilistica di Prudenzio*, in «Maia», n. s., 57,3 (2005), pp. 557-97 (e vd. anche la mia rassegna *Prudenzio nel X secolo. A proposito di alcuni studi più o meno recenti*, in «Auctores Nostri» 5 [2007], pp. 39-64). Sull'*imitatio* terenziana si sono intrattenuti, ovviamente, tutti gli studiosi di Rosvita: impostazioni critiche parzialmente differenti dalle *communes opiniones* sono state, di recente, esperite da Tuzzo, *Terenzio nei drammi di Rosvita* cit. (nota 9), pp. 213-43 (contributo convincente, chiaro e ben informato); F. Mosetti Casaretto, *Rosvita, l'osceno e la rinascita della commedia*, in «L'Immagine Riflessa» 14 (2005), pp. 71-85 (come sempre, fumoso nei contenuti e contorto nell'espressione); M. Mateer, *Hrotsvitha's Imitation of Terence: a Matter of Translation, on line* (<http://www.sputtr.com/facundia>: ultimo accesso 12 ott. 2016); A. Augoustakis, *Hrotsvit of Gandersheim Christianizes Terence*, in *A Companion to Terence*, ed. by A. Augoustakis - A. Traill, Chichester 2013, pp. 397-409; e, fra gli ultimi, M.Th. Kretschmer, *Autorità e no - Alcune considerazioni sul progetto antiterenziano di Rosvita di Gandersheim*, in *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris - Author and Authorship in Medieval Latin Literature*. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento-Naples, November 9-13 2010), ed. by E. D'Angelo - J.M. Ziolkowski, Firenze 2014, pp. 555-65 (breve, ma eccellente e perspicua messa a punto del problema).

15. *Hrotsv. Mar.* 840-862: cfr. Bisanti, *La fuga in Egitto, la distruzione degli idoli, la conversione di Afrodizio (Rosvita, Maria 692-862)*, *on line*, in «Mediaeval Sophia» 10 (2011), pp. 23-31.

(pur nell'unità dei fini che la scrittrice si propone, volti in ogni modo all'esaltazione della potenza di Dio). Esso innerva di sé, oltre a *Maria*, il quinto e il sesto poemetto agiografico, ovvero, rispettivamente, il *Theophilus* e il *Basilius*, entrambi largamente fondati sul motivo del «patto col diavolo»¹⁶; e, soprattutto, il settimo, il *Dionysius*¹⁷, e l'ottavo, *Agnes*¹⁸. All'interno dei dialoghi drammatici, esso è poi rilevabile in quattro di essi, ossia il *Gallicanus* – che costituisce, appunto, l'oggetto specifico di questo intervento – il *Calimachus*, l'*Abraham* e il *Pafnutius*¹⁹, mentre non è presente negli altri due, il *Dulcitus* e il *Sapientia*, che rivelano entrambi – e fra l'altro si palesano come molto simili fra loro – un'impostazione e una finalità tipicamente «martiriali»²⁰.

2. IL MOTIVO DELLA 'CONVERSIONE' NEL «GALLICANUS»

2.1. Il primo dialogo drammatico composto da Rosvita – e, per comune opinione degli studiosi, il meno riuscito dei sei – è il *Gallicanus* (ovvero *Conversio Gallicani principis militiae*), diviso in due parti pressoché indipendenti (chiamate, rispettivamente, *Gallicanus I* e *Gallicanus II*), la cui azione si svolge a una distanza cronologica di parecchi anni²¹. La scrittrice ha tratto l'argomento

16. Id., *Patto col diavolo e conversione nel Theophilus e nel Basilus di Rosvita di Gandersheim*, in corso di stampa in «Auctores Nostri».

17. Id., *Il convertito che opera conversioni. San Dionigi nel Dionysius di Rosvita di Gandersheim*, nel vol. «*Quis est qui ligno pugnat?*» *Missionari ed evangelizzazione nell'Europa tardoantica e medievale (secc. IV-XIII)*, a cura di E. Piazza, Verona 2016, pp. 299-314.

18. Id., *Desiderio, crudeltà e conversione nell'Agnes di Rosvita di Gandersheim, on line*, in «*Medieval Sophia*» 17 (2015), pp. 113-24.

19. Il *Calimachus*, l'*Abraham* e il *Pafnutius* possono leggersi in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), risp. pp. 118-53, 160-99 e 212-65 (con trad. ital.); e in Hrotsvit, *Opera omnia* cit. (nota 4), risp. pp. 177-94, 195-217 e 218-44. È mia intenzione, comunque, occuparmi espressamente di questi tre dialoghi drammatici rosvitiani in alcuni futuri interventi.

20. I due dialoghi in oggetto possono leggersi in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), pp. 84-109 e 272-313 (entrambi con trad. ital.); e in Hrotsvit, *Opera omnia* cit. (nota 4), pp. 164-76 e 245-67. Per le analogie tra *Dulcitus* e *Sapientia*, cfr. A. Simonetti, *Le fonti agiografiche di due drammi di Rosvita*, in «*Studi Medievali*», n. s., 30 (1989), pp. 661-95.

21. Edizioni principali: Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), pp. 24-75 (con trad. ital., da cui traggio tutte le citazioni che ricorrono in questo lavoro); Hrotsvit, *Opera omnia* cit. (nota 4), pp. 136-63. Solo la trad. ital. in Rosvita, *Tutto il teatro*, a cura di C. Cremonesi, Milano 1952,

della sua rappresentazione da alcuni episodi relativi alla conversione di Gallicano, generale comandante dell'esercito dell'imperatore Costantino (*BHL* 3236: *Conversio Gallicani, principis militiae*), e al martirio dei santi Giovanni e Paolo (*BHL* 3242: *Passio martyrum Iohannis et Pauli*), che ebbe luogo, appunto parecchi anni dopo, sotto il dominio di Giuliano l'Apostata²². Rosvita, ricorrendo all'unione di questi due episodi – che nel dialogo, comunque, risultano abbastanza autonomi – si sarebbe giovata, secondo quanto opinato da Ferruccio Bertini molti anni or sono, di un racconto agiografico, ormai perduto, nel quale le due narrazioni relative a Gallicano, da un lato, e a Giovanni e Paolo, dall'altro, si trovavano già accomunate²³; e tale ipotesi, secondo lo studioso, sarebbe avvalorata dal fatto che, circa tre secoli dopo, Iacopo da Varazze, nel cap. 82 della *Legenda aurea*, dedicato a Giovanni e Paolo (*De sanctis Iohanne et Paulo*)²⁴, avrebbe fatto anch'egli ricorso a tale tradizione agiografica «contaminata»²⁵.

2.2. Procediamo, in primo luogo, e onde risulti più chiaro quanto verrà successivamente detto, a una dettagliata illustrazione del contenuto del *Gallicanus*.

La prima parte del dramma (*Gallicanus I*), la cui azione si colloca storicamente fra il 323 e il 330, comprende otto «quadri», a loro volta articolati in tredici «scene». I luoghi entro i quali si svolgono le vicende rappresentate sono la corte dell'imperatore Costan-

pp. 17–51. Studi specifici: Bertini, *Simbologia e struttura drammatica nel Gallicanus e nel Pafnutius di Rosvita*, in *The Theatre in the Middle Ages*. International Colloquium on Medieval Theatre (Leuven, May 24–26 1982), a cura di H. Braet [et alii], Leuven 1985, pp. 45–59 (in partic., pp. 45–53); Giovini, *Riscritture terenziane: il motivo delle «nozze simulate» nel Gallicanus di Rosvita*, in «Maia», n. s., 53,3 (2001), pp. 649–73 (poi rifiuto e rielaborato in Id., *Rosvita e l'«imitari dictando»* cit. [nota 9], pp. 79–103); Tuzzo, *Terenzio nei drammi di Rosvita* cit. (nota 9), pp. 243–52. Assolutamente da respingere è la tesi avanzata anni fa da J. F. Abbick, *Roswitha and Terence*, in «The Classical Bulletin» 23 (1947), pp. 31–32, secondo il quale la suddivisione del *Gallicanus* in due parti sarebbe indizio di un tentativo, da parte della scrittrice, di riprodurre, in qualche modo, la *contaminatio* terenziana.

22. Essi si leggono, rispettivamente, in *AA. SS.*, *Iunii V.*, Antwerpen 1709, pp. 37–9; e *ibid.*, pp. 159–60.

23. Cfr. Bertini, introd. al *Gallicanus*, in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), p. 19.

24. Iac. de Vor. *Leg. au.* 82, in Iacopo da Varazze, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e comm. a cura di G.P. Maggioni, trad. ital. coordinata da Fr. Stella, vol. 1, Firenze 2007, pp. 616–21. Per un quadro della relativa tradizione agiografica, si vd. il comm. stilato da Maggioni, *ibid.*, vol. 2, pp. 1571–2 (con bibliografia specifica).

25. Cfr. Bertini, *Simbologia e struttura drammatica* cit. (nota 21), p. 47.

tino (quadri I, III e VIII), la camera di Costanza sua figlia (quadri II e IV), un avamposto o accampamento dell'esercito romano (quadro V), il campo di battaglia (quadro VI), le porte della città (quadro VII).

Nel quadro I (sc. 1), presso la corte imperiale, viene subito presentato Costantino, impegnato in un dialogo con Gallicano, generale vedovo con due figlie, Attica e Artemia. L'imperatore loda il coraggio, la virtù e la devozione del suo generale che, in ricompensa dei servizi resi alla patria, gli chiede di promettergli la mano della figlia Costanza, della quale egli è innamorato da gran tempo. Costantino, a tale richiesta, rimane un po' interdetto e prende tempo, dichiarando a Gallicano che, per quanto sta in lui, egli non la respinge, deve però domandare alla figlia se è consenziente a tale unione. In realtà, l'imperatore sa bene che Costanza si è convertita al Cristianesimo e si è votata a una vita di assoluta verginità e castità. Nella camera di Costanza si svolge il quadro II (sc. 2) che vede di fronte il padre e la figlia. Dopo alcune tergiversazioni e lungaggini – tipiche, purtroppo, del teatro rosvitano e probabilmente ispirate al procedimento dialettico del dialogo scolastico²⁶ – Costantino rivela a Costanza come Gallicano, il generale che deve ai suoi ripetuti trionfi il grado elevato che ha acquisito fra i dignitari di corte e il cui intervento in armi è stato sempre indispensabile alla salvezza della patria²⁷, abbia chiesto la sua mano, nel caso in cui tornasse vincitore dalla guerra. Costanza, a tale prospettiva, dichiara subito che preferirebbe morire, piuttosto che soggiacere a una unione per lei odiosa (Const.: «Malim mori»)²⁸, e il padre replica che già si aspettava una tale reazione (Constantinus: «Praescivi»). In realtà, però, l'imperatore si trova in gravi difficoltà, poiché, se consentirà a Costanza di mantenere salde le proprie decisioni, da ciò verrà un grande danno per lo stato, viceversa, se costringerà la figlia a violare e a rinnegare i propri voti, egli stesso, un giorno, sarà condannato alle eterne pene infernali. La figlia, qui rappresentata come certo più acuta e previdente del padre, gli prospetta, a questo punto, una soluzione che potrebbe risolvere la situazione

26. Su tale argomento vd. B. I. Jarcho, *Stilquellen der Hrotsvitha*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum» 62 (1925), pp. 232-6; e soprattutto P. Dronke, *Introduzione a Rosvita, Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), pp. XV-XLI (alle pp. XXIII-XXVI).

27. Hrotsv. *Gall.* I, II 2: Constantinus: «Gallicanus dux, cui frequens successus triumphorum || primum inter principes dignitatis adquisivit gradum || cuiusque ope || saepissime indigemus | ad defensionem patriae». È da notare come, in questa presentazione del generale (che Costanza, comunque, ben conosce, o almeno così dobbiamo supporre), Costantino miri da un lato a esaltare le di lui virtù – onde forse meglio disporre l'animo della figlia, quantunque egli sappia bene che ciò non avverrà – dall'altro a prolungare e ritardare la proposizione e l'esplicitazione della questione – ovvero la richiesta di matrimonio – per lui alquanto penosa e complicata, in relazione alla scelta di verginità pervicacemente programmata e perseguita da Costanza.

28. Quest'espressione allitterante è una delle spie dell'*imitatio* terenziana nel *Gallicanus* – qui più ampia e frequente che in tutti gli altri dialoghi drammatici – su cui maggiormente hanno insistito gli studiosi: cfr., tra gli altri, Giovini, *Rosvita e l'imitatio dictando* cit. (nota 9), pp. 92-7; e Tuzzo, *Terenzio nei drammi di Rosvita* cit. (nota 9), pp. 248-9, nota 95.

senza alcun danno per l'impero. Costantino, in primo luogo, dovrebbe fingere di acconsentire a promettere la figlia in isposa a Gallicano²⁹, una volta conclusa la spedizione contro gli Sciti che egli sta per intraprendere. Intanto Attica e Artemia, le figlie di Gallicano, dovranno essere mandate a vivere insieme a Costanza, mentre andranno in guerra, insieme col generale, i *primicerii* cristiani Giovanni e Paolo. Qualora Gallicano dovesse ritornare vincitore dalla spedizione (come, nonostante tutto, in fondo ci si augura), si spera che le preghiere – frattanto innalzate a Dio da Costanza e da Giovanni e Paolo – possano distogliere lo stesso Gallicano dal desiderio di unirsi in matrimonio con la fanciulla. Convinto e soddisfatto di tale risoluzione, Costantino si reca quindi da Gallicano, che lo attende con impazienza nella corte imperiale (quadro III, sc. 3-4), e gli spiega quanto è stato deciso da lui e dalla figlia: i *primicerii* Giovanni e Paolo seguiranno Gallicano in guerra e resteranno con lui fino al giorno delle nozze, mentre Attica e Artemia verranno ad abitare insieme a Costanza, in modo che, da tale convivenza, possa nascere un'amicizia utile affinché la fanciulla, dalla frequenza delle figlie di Gallicano, possa conoscere indirettamente i gusti del futuro sposo. Il generale, a tale proposta, si mostra subito entusiasta e, rivolgendosi ai soldati ivi presenti, ordina loro di condurre le figlie al servizio della loro nuova padrona. Il quadro IV (sc. V-VI) ha luogo immediatamente dopo, nuovamente presso la camera di Costanza. I militari hanno condotto Artemia e Attica – che però non parla mai – da Costanza che, manifestando apertamente la propria soddisfazione e dichiarando che esse saranno accolte con tutti gli onori, fra sé e sé prorompe in una lunga e appassionata preghiera a Cristo perché preservi la verginità delle due ragazze, ancora pagane come il padre, e ispiri loro il desiderio di castità, che possano in tal modo aborrire l'unione carnale e accostarsi così alla comunità delle vergini consacrate e, insieme, affinché distolga Gallicano dall'iniquo proposito, spegnendo in lui l'ardore della fiamma d'amore che lo divora. Da tale supplica, inoltre, veniamo a conoscenza del motivo che, anni prima, aveva indotto Costanza alla conversione: ella, infatti, una volta pagana, era stata colpita dalla lebbra e solo per l'intercessione di sant'Agnese era stata guarita dalla malattia e liberata dal peccato³⁰. A questo punto, Attica e Artemia si presentano davanti alla principessa con smaccate manifestazioni di devozione e di rispetto e rivelandosi pronte a convertirsi e a divenire seguaci dell'unico vero Dio (ma, come si è detto, è la sola Arte-

29. È questo il motivo, centrale nel dialogo rosvitiano, delle «nozze simulate», per cui cfr. ancora Giovini, *Riscritture terenziane: il motivo delle «nozze simulate»* cit. (nota 21), pp. 649-73; e Tuzzo, *Terenzio nei drammi di Rosvita* cit. (nota 9), pp. 245-9.

30. Questo particolare relativo alla lebbra contratta da Costanza e alla sua guarigione (e alla conseguente conversione) per intercessione della santa, oltre che negli *Acta sancti Gallicani martyris* (AA.SS, *Iunii* V cit. [nota 21], p. 37) si legge, infatti, nella *Vita Agnetis*, opera agiografica attribuita erroneamente ad Ambrogio ma, in realtà, adespota e assai più tarda, risalendo infatti al sec. VI (edita in AA.SS, *Ianuarii* II, Antwerpen 1734, pp. 715-8). Si tratta, com'è noto, della fonte principale già utilizzata da Rosvita per la composizione del suo ottavo e ultimo poemetto agiografico, *Agnès: cfr.* Giovini, *Come trasformare un bordello in una casa di preghiere* cit. (nota 14), p. 596; e Bisanti, *Desiderio, crudeltà e conversione* cit. (nota 18), p. 117.

mia che parla, anche a nome della sorella). Vengono quindi introdotti anche Giovanni e Paolo, ai quali Costanza ordina di recarsi subito da Gallicano e di rimanere sempre al suo fianco, per iniziarlo ai misteri della vera fede. Dichiarando di esser pronti all'incarico facendo continua opera di persuasione, i due giovani escono e così si conclude il quadro.

Con la scena successiva (quadro V, sc. 7-8), l'azione si sposta dai luoghi chiusi ai luoghi aperti. Qui siamo presso l'esercito romano – dobbiamo supporre in un accampamento o in un qualche avamposto presso il campo di battaglia³¹ – e Gallicano riceve Giovanni e Paolo, accogliendoli con parole di stima e di affetto. Una volta giunti i due *primicerii*, l'esercito è pronto per l'adunata (Gall.: «Convenite, | congregamini, | tribuni et centuriones | omnesque mei iuris milites») e per mettersi in marcia, onde affrontare la battaglia contro il nemico, che ha luogo, per l'appunto, nel quadro seguente (quadro VI, sc. 9). Gallicano rimane stupefatto e impaurito per l'avanzare di uno sterminato esercito. I suoi soldati si rifiutano di andare incontro a una sicura sconfitta e a una certa morte, e allora Giovanni e Paolo persuadono il generale a convertirsi al Cristianesimo: soltanto in questo modo egli potrà conseguire l'auspicata vittoria. Gallicano, senza farselo ripetere due volte, si converte e, così, la vittoria gli arride, ché i guerrieri nemici e il loro stesso re Bradano, sentendo le proprie forze venire meno, si consegnano spontaneamente alle truppe romane, dichiarandosi schiavi di Costantino e pronti a pagare il tributo a lui dovuto (e, per questo, vengono generosamente risparmiati da Gallicano). Giunto alle porte della città (quadro VII, sc. 10), il generale vittorioso viene accolto dal popolo festante ma, ormai divenuto buon cristiano, dichiara come il proprio trionfo non vada ascritto a gloria degli dèi, bensì a gloria dell'unico vero Dio; e, per tal motivo, egli non si dirigerà – come aveva fatto finora – ai templi degli idoli pagani, bensì varcherà, per la prima volta, le soglie della chiesa degli Apostoli, onde manifestare la sua nuova fede con la preghiera. Il quadro VIII e ultimo della prima parte del *Gallicanus* (sc. 11-13)³² si svolge nuovamente, come il I e il III, presso il palazzo imperiale di Costantino. Questi è impensierito per il ritardo del generale, ma i soldati gli spiegano che egli si è recato in chiesa per ringraziare l'Altissimo della conseguita vittoria. All'imperatore, allibito e quasi incredulo per tale rivelazione (egli sa bene, infatti, che Gallicano è stato sempre pagano, almeno fino al momento della partenza), si presenta lo stesso Gallicano, che gli racconta l'esito della battaglia – risolta, in pratica, senza alcuno spargimento di sangue – e, soprattutto, gli rivela i modi e le cause

31. La Cremonesi, nella sua trad. ital. (Rosvita, *Tutto il teatro* cit. [nota 21], p. 31), ambienta invece questo quadro presso il Foro di Roma, ma tale ipotesi non mi sembra del tutto convincente.

32. Si tratta del quadro più ampio, come accade altre volte nel teatro di Rosvita, per es., nel *Calimachus*, la cui ultima scena – la nona – è lunga quanto tutte le precedenti messe insieme (mentre nel *Pafnutius*, viceversa, è la prima scena, quella di teoria musicale, a essere assai più lunga delle altre: cfr. R. Stura, *La I scena del Pafnutius di Rosvita*, in «Sandalion» 8-9 [1985-1986], pp. 269-84).

della sua conversione al Cristianesimo, dovuta a Giovanni e Paolo, che egli ormai apostrofa come «fraterni amici» (Gall.: «Familiares | socii»); e aggiunge, inoltre, che, non appena pronunciata la promessa di convertirsi al culto del Dio dei cristiani, gli appare un giovane di alta statura, recante una croce sulle spalle, che gli ordinò di sguainare la spada e di seguirlo, insieme a un nugolo di schiere celesti. Quanto a se stesso, Gallicano asserisce di aver ricevuto il battesimo e di non aver più alcuna intenzione di unirsi in matrimonio con Costanza – la donna da lui precedentemente amata più di qualsiasi altra cosa al mondo – in modo da far cosa gradita al figlio della Vergine. A tale confessione, Costantino, felice, abbraccia il suo generale e gli rivela che anche Costanza, nonché Attica e Artemia, sono seguaci del Cristianesimo e hanno fatto voto di verginità. Le tre ragazze, quindi, compaiono in scena, insieme con la regina Elena, madre dell'imperatore (che viene sì citata – Constantinus: «Ecce occurrunt | cum augusta | Helena, | mei genitrice | gloriosa» – ma, come Attica, non pronuncia una sola battuta). La sezione conclusiva di *Gallicanus I* si sostanzia quindi dell'esaltazione dei temi della verginità e della castità, magnificati da Costanza e Gallicano, ormai indissolubilmente uniti non nel matrimonio (paventato e aborrito), bensì nella fede cristiana. In più, la fanciulla propone che il generale, da quel momento in poi, viva a corte insieme all'imperatore, a lei stessa e ad Attica e Artemia, ma Gallicano, prudentemente, declina l'invito, ché egli preferisce vivere lontano da quella fanciulla da lui così ardentemente amata che, vista continuamente, potrebbe forse indurlo in tentazione. Il generale, inoltre, depone a questo punto i gradi militari, cede una parte del patrimonio alle figlie, destinandone un'altra alle spese per l'accoglienza dei pellegrini e un'altra ancora agli schiavi, ai quali dona la libertà, e ai bisogni dei poveri; dichiara, infine, che è intenzionato a diventare seguace e compagno di sant'Ilariano³³ nella città di Ostia, e ivi trascorrere il resto dei suoi giorni nell'esercizio della carità verso i miseri e i diseredati.

La seconda parte del dramma (*Gallicanus II*), la cui azione si svolge storicamente oltre trent'anni dopo, fra il 361 e il 363, è molto più breve – e anche assai meno significativa – della prima, e presenta sei quadri, a loro volta articolati in complessive nove scene (tutte, a eccezione della sc. 5, abbastanza contratte e schematiche). I luoghi entro i quali si svolgono le vicende rappresentate sono la corte dell'imperatore (quadri I e III), i possedimenti di Gallicano (quadro II), la casa di Giovanni e Paolo (quadro IV), la casa di Terenziano (quadro V) e un luogo aperto presso le tombe di Giovanni e Paolo (quadro VI).

Il quadro I (sc. 1-2) si svolge – come quello di apertura di *Gallicanus I* – alla corte dell'imperatore. Giuliano, che ha riportato in Roma i culti pagani, si lamenta coi consoli e i soldati del fatto che i cristiani godano di libertà di opinione e vadano blate-

33. «Su Ilariano non sappiamo nulla; nella fonte di Rosvita si parla di un altrettanto ignoto Ilarino, può darsi che ci troviamo di fronte a una confusione di nomi e che si tratti di sant'Ilarione, un eremita palestinese (291-371) la cui prima biografia fu scritta da san Gerolamo» (Bertini, in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. [nota 10], p. 59, nota 4).

rando di attenersi ancora alle leggi emanate ai tempi di Costantino, fatti, questi, assai dannosi per la stabilità e il decoro dell'impero. Ulteriormente incattivito e stimolato dai consoli³⁴, l'imperatore ordina ai soldati di spogliare i cristiani dei loro averi. I militari, usciti di scena e quindi rientrati, raccontano a Giuliano come la loro missione non sia andata a buon fine: essendosi recati, infatti, nei possedimenti di Gallicano per prenderne possesso in nome dell'imperatore, non appena vi hanno messo piede sono stati colpiti dalla lebbra o invasati dal demonio. Indifferente a tali rivelazioni, Giuliano ordina loro di tornare da Gallicano e di costringerlo ad andare in esilio e a sacrificare agli dèi pagani. Il quadro II, brevissimo (sc. 3), si svolge nei possedimenti di Gallicano³⁵ e comprende una sola sua battuta (tre-quattro righe nelle moderne edizioni). Il vecchio si rivolge ai soldati, dicendo loro che non v'è alcun bisogno di cercare di costringerlo a far qualcosa che egli non vuole e non può assolutamente fare. Egli, piuttosto, preferisce abbandonare Roma e recarsi in esilio ad Alessandria, dove spera di conseguire la palma del martirio. I soldati fanno quindi nuovamente ritorno dall'imperatore (quadro III, sc. 4-6) e – in dispregio, da parte dell'autrice, di ogni verosimiglianza temporale – gli narrano come Gallicano si sia recato ad Alessandria e lì, imprigionato dal conte Rauziano, sia stato passato a fil di spada. Vivono però ancora a Roma Giovanni e Paolo, suoi seguaci, che si comportano da ribelli nei confronti degli editti imperiali e distribuiscono a destra e a manca i beni di Costanza. Giuliano li fa convocare a corte. Quando giungono al suo cospetto, egli cerca di persuaderli a rimanere al suo servizio – d'altra parte, egli aggiunge, già fin dalla gioventù avevano prestato la loro opera per gli imperatori precedenti – ma i due rifiutano sdegnosamente, ché egli, Giuliano, a differenza dei suoi predecessori, che erano cristiani e si vantavano di essere servi di Cristo (si fa riferimento, ovviamente, a Costantino II, Costante I e Costanzo II, figli di Costantino il Grande), è pagano; anzi, ancora peggio, poiché, cristiano da fanciullo e da giovane, Giuliano aveva abbandonato il culto di Dio per seguire la superstizione e l'idolatria. Sdegnato per tali parole, l'imperatore concede loro dieci giorni per ravvedersi. Giovanni e Paolo, assolutamente decisi a mantenersi intatti nella fede, si accordano di approfittare del tempo che è stato loro concesso per donare al cielo i propri

34. Qui le figure dei consoli rimandano a una ben diffusa tipologia agiografica, che vuole che i collaboratori, i seguaci, i consiglieri del «potente» (o, nelle *passiones* dei martiri, del «persecutore», che spesso, come qui nel *Gallicanus II*, è lo stesso imperatore) siano crudeli e spietate, anzi, spesso, più crudeli e più spietate di lui, nell'escogitare espedienti, nel suggerirgli torture e come, spesso, la loro malvagità giunga là dove non arriva quella del «potente». Una tipologia di personaggi, questa (occorre aggiungere), ben presente e testimoniata nell'opera di Rosvita (sia nei poemetti agiografici sia nei dialoghi drammatici) e, qui come altrove, destinata comunque allo scorno e al fallimento (si pensi, fra i tanti, ai personaggi di Sisinnio nel *Dionysius*, di Aspasio nell'*Agnes*, di Dulcizio e Sisinnio nel *Dulcitus*, di Antioco nel *Sapientia*).

35. Stavolta la Cremonesi (Rosvita, *Tutto il teatro* cit., [nota 21], p. 44) aveva ben ragione ad ambientare questa scena nella campagna romana, dal momento che si tratta dei «possedimenti» di Gallicano. Bertini, invece (Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. [nota 10], p. 65) situa la scena in casa di Gallicano.

beni terreni e affidarsi a Dio mediante digiuni e preghiere. Usciti i due, Giuliano si rivolge quindi all'ufficiale Terenziano, anch'egli pagano, affinché prenda con sé dei soldati e cerchi di costringere Giovanni e Paolo a sacrificare sugli altari di Giove; diversamente, essi dovranno essere uccisi, ma – aggiunge l'imperatore con la prudenza e il sospetto tipici dei tiranni – ciò dovrà avvenire non alla luce del sole, ma in tutta segretezza, poiché si tratta pur sempre di due ufficiali di palazzo. Terenziano, coi suoi soldati, irrompe quindi in casa di Giovanni e Paolo (quadro IV, sc. 7), portando seco un'aurea statua di Giove sulla quale essi dovrebbero deporre grani d'incenso. È evidente che i due si rifiutano, proclamando che per loro non esiste altro signore che Gesù Cristo, in nome del quale sono pronti ad affrontare l'estremo supplizio. Terenziano, a tali parole, comanda ai militari di estrarre la spada e di ucciderli senza alcun indugio, ordinando che dovranno seppellirli segretamente in casa e senza che si intraveda una sola goccia di sangue. I *milites* dubitano, vogliono sapere cosa dire qualora venissero interrogati sulla scomparsa di Giovanni e Paolo e il comandante, a questo punto, consiglia loro che, nel caso, dicano che essi sono stati cacciati in esilio. I due vengono quindi uccisi e muoiono santamente, invocando Cristo affinché accolga le loro anime.

Con la scena successiva (quadro V, sc. 8), che dobbiamo immaginare aver luogo qualche tempo dopo, l'azione si sposta davanti alla casa di Terenziano che, in questa sezione estrema di *Gallicanus II*, assume il ruolo di protagonista. Egli è angosciato perché il figlio si trova in condizione di indemoniato e rivela a un gruppo di cristiani, che lo stanno ad ascoltare, il proprio tormento. La colpa di tutto questo – Terenziano ne è consapevole – è solo sua, poiché è stato proprio lui a istigare il figlio a commettere sacrilegio, mettendo le mani addosso ai santi martiri. Egli cerca di giustificarsi, adducendo il fatto di avere obbedito agli ordini imperiali, ma i cristiani gli replicano che anche l'imperatore è stato colpito dalla vendetta di Dio. L'ufficiale ha compreso, dai fatti avvenuti di recente, che nessuno dei nemici dei servi di Dio è sfuggito alla punizione divina e chiede pertanto di potersi pentire del delitto commesso, prostrandosi a terra davanti alle sacre tombe di Giovanni e Paolo. L'azione dell'ultima scena (quadro VI, sc. 9) si svolge proprio presso i sepolcri di Giovanni e Paolo. Terenziano, purificato dall'acqua del sacro battesimo, invoca i due santi martiri perché abbiano compassione dell'angoscia di un padre che vede il proprio figlio preda del demonio. Il gruppo dei cristiani che lo ha accompagnato lo esorta a non aver più paura, che il figlio, grazie all'intercessione dei due santi martiri, ha ormai riacquisito la salute. Il dialogo drammatico si conclude quindi – come di consueto, in Rosvita – con la preghiera di ringraziamento del protagonista (qui, per l'appunto, Terenziano) a Gesù Cristo, che vive e regna nei secoli dei secoli.

2.3. Il *Gallicanus*, sia per quanto attiene alla prima parte, sia per ciò che concerne la seconda, è rubricato, dalla stessa autrice, e ciò fin dal titolo, come *conversio*. La funzione e il ruolo che il tema della conversione ricopre in questa sua prima prova «teatrale» sono, inoltre, subito esplicitati da Rosvita nell'*argumen-*

tum in prosa rimata che, come di prammatica, precede il testo del dialogo, laddove, sintetizzando il contenuto di esso, si dice che Gallicano, «per Iohannem et Paulum primicerios Constantiae conversus, | ad baptismum convolavit | caelibemque vitam elegit, | postea autem iubente Iuliano apostata in exilium missus, | martirio est coronatus»³⁶. Ricorrono, in questo breve passo, tre fra gli argomenti particolarmente cari alla canonicessa sassone, ovvero il motivo della conversione (dal quale è inscindibile quello del battesimo), il tema della castità e, infine, quello del martirio. Si osservi inoltre, di passaggio, che già la poetessa aveva sviluppato, in correlazione reciproca e consequenziale, i due temi della conversione e del martirio, onde il «convertito», in virtù della propria attività evangelica e missionaria per la propagazione e l'esercizio della vera fede, viene prima perseguitato e, quindi, imprigionato e martirizzato: tale schema figurava già nel settimo dei poemetti agiografici, il *Dionysius*³⁷.

Tornando al *Gallicanus*, è nella scena 9, quella che si svolge sul campo di battaglia – e che risulta centrale nel dialogo drammatico, non solo dal punto di vista contenutistico e ideologico, ma anche, più semplicemente, riguardo alla propria collocazione spaziale all'interno dell'azione – è nella scena 9, dicevo, che ha luogo la conversione del protagonista. Il generale e i suoi tribuni e soldati, sgomentati nel vedere di fronte a loro un esercito sterminato, terrificante per la varietà di armi (Gall.: «Aspicio innumerabilis exercitus | legiones, | variis armorum instrumentis horribilis»), hanno dapprima un momento di incertezza, se affrontare la battaglia o no. Gallicano esorta i propri seguaci a battersi con valore e ad attaccare i nemici con coraggio (Gall.: «Resistamus fortiter | et congregiamur viriliter»)³⁸, ma i tribuni gli rispondono che è assolutamente inutile andare all'assalto contro un numero così spropositato di guerrieri, addirittura una «marea»³⁹ (Trib.: «Si est utilis | | nostri congressio

36. Per quest'ultima *iunctura*, cfr. quanto osservato da G. Scarpat, *Leggendo Rosvita. Appunti sulla lingua dei drammi*, in *Scritti in onore di Alberto Grilli*, a cura di G. Scarpat [= «Paideia» 45 (1990)], Brescia 1990, pp. 349-410 (in partic., il § 15).

37. Per cui rinvio a Bisanti, *Il convertito che opera conversioni* cit. (nota 17), pp. 311-4.

38. Vi è forse, in questa battuta, una sorta di *ysteron-pròteron*, in quanto l'azione dell'«attaccare» dovrebbe precedere – e non seguire, come qui – quella del «battersi».

39. Così, un po' liberamente, traduce Bertini, in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), p. 47. Più letteralmente traduceva la Cremonesi: «A che serve il lottare contro tanti?» (Rosvita, *Tutto il teatro* cit. [nota 21], p. 33).

cum tantis»), e, subito dopo, al generale che ha chiesto loro cosa suggeriscano, consigliano prudentemente – e pavidamente – di arrendersi, letteralmente di piegare il collo davanti al nemico (Trib.: «Submittere colla»). Gallicano non ne vuole sapere, ma i tribuni lo esortano, in maniera ancor più stringente, a rassegnarsi alla resa e alla sconfitta, ch  essi si trovano circondati da ogni lato e tutt'intorno il terreno   gi  coperto di feriti e di cadaveri (Trib.: «En, undiquesecus circumdamur, | vulneramur, | perimimur»). A questo punto, il generale si rivolge a Giovanni e Paolo – i quali, non dimentichiamolo, sono stati inviati da Costanza presso di lui con lo scopo di indagarne l'animo e cercare di convertirlo, onde evitare un matrimonio che, per la fanciulla, sarebbe oltremodo odioso – e, perplesso e angosciato, domanda loro cosa mai avverr  se gli stessi suoi tribuni trasgrediscono i suoi ordini e si arrendono, e i due *primicerii* – che, dobbiamo immaginare, aspettavano con ansia una simile richiesta – rispondono che l'unico mezzo onde ottenere una sicura vittoria   che Gallicano prometta al Dio che sta in cielo (ovvero il Dio dei cristiani) di convertirsi al Cristianesimo (Ioh.: «Fac votum deo caeli || te christianum fieri, | et vinctes»)40. A tale proposta, senza alcun dubbio o indecisione, il generale promette di convertirsi e afferma che manterr  la promessa fatta (Gall.: «Voveo | et opere implebo»).

Prima di procedere oltre nella disamina del motivo della conversione nel *Gallicanus*,   opportuno indugiare su due elementi che caratterizzano la scena che si   ora illustrata. Il primo di essi riguarda la subitaneit , direi la repentinitt  mediante la quale Gallicano accetta la proposta di Giovanni e Paolo di convertirsi (in realt    solo Giovanni che d  tale consiglio, ma ci  non muta affatto la sostanza delle cose, ch  Rosvita presenta sempre i due *primicerii* come se fossero una sola persona). Nel generale romano, fino a quel momento pagano e seguace degli «dèi falsi e bugiardi», non vi   alcun tentennamento, non vi   alcuna esitazione, n , tanto meno, vi   alcun progresso psicologico e spirituale. Egli, sostanzialmente, si converte di punto in bianco, come   gi  avvenuto, per es., al duca Afrodisio in *Maria*, al padre di Sinfronio e a quest'ultimo

40. E non   del tutto superfluo pensare che qui, nell'ambientazione bellica della conversione di Gallicano, Rosvita abbia pensato alla cosiddetta «conversione» di Costantino (*in hoc signo vinctes*) e/o a quella, quasi altrettanto celebre, di Clodoveo.

in *Agnes* e come, qualche anno dopo, accadrà per la prostituta Taide nel *Pafnutius*⁴¹. Assistiamo, qui, a una forma di conversione, appunto, subitanea e repentina, senza che vi sia alcun passaggio logico o psicologico da parte del personaggio interessato. In ciò non bisogna vedere – come sarebbe facile fare e come spesso è stato fatto da parte degli interpreti – una spia dell'incapacità di Rosvita nella descrizione spirituale e comportamentale dei suoi personaggi (specialmente quelli maschili, per lei sempre più problematici), che così risulterebbero – e, in effetti, talvolta risultano – freddi e generici, duri e stereotipati, quasi dei manichini ingessati piuttosto che delle vere e proprie figure sfaccettate e umanamente verosimili. Bisogna invece, a mio avviso, considerare la fede e la devozione che animano la scrittrice tedesca in tutte le sue opere, che fanno sì che ella concepisca la forza e il potere di Dio come qualcosa contro cui è impossibile combattere o, semplicemente, resistere; onde, quando il Creatore ha scelto, fra le sue creature, quella che dovrà convertirsi, che dovrà abbandonare una vita di peccato (o soltanto di paganesimo), che dovrà volgersi al culto dell'unico vero Dio, che dovrà quindi, da quel momento in poi, diventare un'altra persona, migliore e più perfetta di quella che era prima dell'illuminazione e della conversione, il processo avviene subitaneamente, per l'intercessione e la mediazione di qualche personaggio già cristiano che si fa portavoce del volere divino (qui, appunto, Giovanni e Paolo), e senza alcun dubbio, senza alcun indugio o ritardo, senza alcuna perplessità da parte di colui che è stato eletto perché abbandoni la strada della perdizione e del peccato al fine di sposare, finalmente (e per far ciò c'è sempre tempo, fino alle soglie della morte), la giusta causa del perdono e della salvezza. E se questo procedimento è adottato da Rosvita anche in relazione a personaggi «negativi» che, in virtù del volere divino e dell'intercessione di qualche santo individuo, vengono baciati dalla luce di Dio e, senza infingimenti di sorta, abbracciano di buon grado la vera fede (penso, fra gli altri, ad Afrodasio in *Maria*, al servo di Proterio nel *Basilius*, al già ricordato figlio di Sinfronio in *Agnes* e, nei dialoghi drammatici, al protagoni-

41. Un po' differente – quantunque in maniera non proprio eclatante – è il caso di Dionigi nel *Dionysius*, che è forse l'unico personaggio rosvitano la cui conversione risulti un po' più meditata e consapevole (forse perché, a differenza di tutti gli altri personaggi, si tratta di un intellettuale): cfr. ancora Bisanti, *Il convertito che opera conversioni* cit. (nota 17), p. 312.

sta eponimo del *Calimachus*), a maggior ragione esso si giustifica in rapporto a un personaggio quale Gallicano che, fin dalle prime battute del dramma, ci viene presentato come sostanzialmente «positivo» – per il suo coraggio, per la sua virtù militare, per la sua devozione nei confronti dell'imperatore – con il solo difetto di essere pagano (cui, come si è visto, il Signore pone comunque rimedio attraverso l'opera mediatrice di Giovanni e Paolo).

Il secondo elemento della scena della conversione di Gallicano su cui conviene indugiare un poco è relativo al fatto che, immediatamente prima che tale conversione abbia luogo, sia lo stesso generale protagonista, sia i suoi tribuni invocano, per ben due volta a testa, divinità del pantheon pagano e/o personaggi della mitologia classica. Nella battuta di apertura della scena, Gallicano implora Giove (Gall.: «O tribuni, | pro Iuppiter!») e i tribuni, nello scorgere i nemici che avanzano, si rivolgono a Ercole (Trib.: «Hercle hostes!»); poco più avanti, alla proposta, da parte degli stessi tribuni di cedere le armi, il generale auspica che Apollo non voglia che ciò accada (Gall.: «Nolit hoc Apollo») e i tribuni, per parte loro, affermano che è necessario arrendersi, invocando Polluce (che, *stricto sensu*, non è proprio una divinità, ma è pur sempre un personaggio mitologico del paganesimo greco-romano: Trib.: «Edepol facendum»)⁴². Orbene, non è certo un caso che Rosvita, nel voler esprimere la concitazione di Gallicano e dei suoi agli inizi di una battaglia che si prefigura come sicuramente disastrosa, abbia ammassato, nello spazio di pochissime (e brevissime) battute, la menzione di ben quattro personaggi mitologici pagani. Ciò è dovuto al desiderio di contrapporre gli dèi e gli eroi del paganesimo greco-romano al vero Dio dei cristiani. Giove, Ercole, Apollo e Polluce – e tutti gli altri che, volendo, avrebbero potuto figurare in una simile serie di invocazioni e di esclamazioni, per Rosvita poco meno che delle autentiche bestemmie – sono assolutamente ininfluenti onde garantire a Gallicano e ai romani una sicura vittoria contro i nemici; il generale e i tribuni possono invocarli quanto vogliono, ma da loro non otterranno alcunché. Viceversa, non appena viene nominato – da Giovanni – il Dio dei cristiani e non appena Gallicano pro-

42. Superfluo indugiare, in questa battuta, sulla «terenzianità» dell'esclamazione *edepol* (non certo la «plautinità» di essa, per una poetessa del sec. X che, assai probabilmente, non ha avuto alcuna contezza delle commedie del Sarsinate).

mette di dedicarsi a Lui, tutto cambia e assume una differente e più «vera» configurazione, con la vittoria contro re Bradano e i suoi Sciti. Il paganesimo, nell'ottica appassionata ma, in verità, un po' meccanica e manichea di Rosvita, ha perso, mentre il Cristianesimo ha segnato un ulteriore successo, rappresentato sì dalla vera e propria vittoria militare contro gli Sciti ma, più e meglio, dalla conversione di Gallicano. In tal direzione, occorre inoltre rilevare che, se Dio (nelle sue varie attribuzioni, l'Altissimo, il Creatore, e così via), Gesù Cristo, gli apostoli, gli angeli vengono menzionati ancora a più riprese nel prosieguo del dialogo (e con notevole frequenza), gli dèi pagani e i personaggi mitologici non hanno più, fino alla fine del *Gallicanus I*, alcun diritto di essere ricordati, neppure in maniera contrastiva e oppositiva. Soltanto nel *Gallicanus II* (sc. 6-7), e *pour cause*, ritorna la menzione di Giove (ovviamente in funzione negativa e dispregiativa, nella mentalità della scrittrice), presso la cui statua d'oro Giuliano vorrebbe che Giovanni e Paolo sacrificassero. E anche in queste due scene, nelle quali vengono descritti e illustrati il sacrificio e la morte dei due *primicerii*, sarà sempre Dio a vincere, ché i due, per l'appunto, si rifiuteranno di riconoscere direttamente la potenza di Giove e, indirettamente, il potere dell'imperatore e, uccisi da Terenziano e dai suoi, moriranno da martiri.

Come avviene, in genere, per tutti i personaggi rosvitiani che, a un certo punto del loro itinerario di vita e per una «causa scatenante» o l'altra, si convertono, da questo momento in poi Gallicano diventa un altro, diventa, appunto, un vero cristiano. Egli perdona ai nemici, salva loro la vita, si limita a richiedere che re Bradano gli consegni gli ostaggi e paghi il tributo dovuto all'imperatore ed esorta altresì i suoi soldati a deporre le armi; afferma esser vera l'affermazione di Giovanni che un'intensa preghiera valga ben più di tutto l'orgoglio umano (Ioh.: «*Quanto magis valet intenta precatio || quam humana praesumptio!*» || Gall.: «*Verum*»)⁴³; implora Giovanni e Paolo perché possa ricevere quanto prima il sacramento del battesimo, onde dedicare il resto della

43. Sull'origine prudenziana dell'espressione *intenta precatio* cfr. Giovini, *Rosvita drammaturga* cit. (nota 14), p. 568. L'influsso di Prudenzio sui dialoghi drammatici di Rosvita era già stato studiato anche – ma in maniera meno sistematica rispetto a quanto sarà fatto poi da Giovini – da M. Goulet, *Les drames de Hrotsvita de Gandersheim: une réécriture dramatique de récits hagiographiques. Approche d'une technique de composition littéraire*, in «*Archivum Latinitatis Medii Aevi*» 54 (1996), pp. 105-30 (in partic., pp. 120-4).

vita al servizio di Dio (Gall.: «Unde quantocitius baptizari gestio || ac reliquum vitae || in dei obsequio vacare»); rientrato a Roma, si dirige alla chiesa degli Apostoli, prima di andare dall'imperatore, per manifestare la propria fede attraverso la preghiera (Gall.: «Et limina apostolorum | supplici confessione esse intranda»); davanti a Costantino, ammette essere una cattiva consuetudine, da parte dei condottieri inviati in guerra, supplicare gli dèi pagani e i demoni di concedere la vittoria (ed egli stesso, prima di partire, aveva fatto ciò, quando era ancora pagano: Gall.: «Fateor, || sacratissime imperator, | iturus, ut obiecisti, | sacella intravi || meque daemoniis et diis supplex commisi. || [...] Mala consuetudo»); e soprattutto – per non voler ripercorrere tutta la lunga scena conclusiva del dramma, ampiamente delineata più sopra – rinuncia al progettato spotalizio con Costanza e si dedicherà, da quel momento in poi, a una vita di preghiera e di misericordia verso gli afflitti, i miseri e i diseredati.

La rinuncia alle nozze da parte di Gallicano, in particolare, è molto significativa, ché, nell'ottica di Rosvita, il matrimonio viene sempre visto come qualcosa di assolutamente negativo, qualcosa che deve essere evitato, una vera e propria «perdizione» – e ciò con rarissime eccezioni, nel caso di unioni matrimoniali non «macchiate» da rapporti sessuali fra i due coniugi, come Drusiana e Andronico nel *Calimachus*, oppure la duchessa Oda di Sassonia e il duca Liudolfo nei *Primordia coenobii Gandeshemensis* (matrimonio, quest'ultimo, che comunque, in virtù della morte prematura di quest'ultimo, sfocerà in una più consolatoria e pacifica condizione di vedovanza per Oda, che potrà così, libera da vincoli terreni e familiari, tranquillamente dedicarsi alla fondazione del cenobio di Gandersheim)⁴⁴.

Nella seconda parte del dialogo drammatico, come si è visto, il personaggio di Gallicano tende a defilarsi mentre, in esso, assumono via via un ruolo sempre più importante e protagonista le figure di Giovanni e Paolo⁴⁵. L'ex gene-

44. Su questa vicenda, cfr. Giovini, *Indagini sui Poemeti agiografici* cit. (nota 6), pp. 205-9; e Id., introd. a *Primordia coenobii Gandeshemensis*, in Rosvita di Gandersheim, *Poemeti agiografici e storici* cit. (nota 4), pp. 319-25.

45. Una delle questioni in passato più dibattute – ma ormai quasi del tutto abbandonata – in merito a questa seconda sezione del *Gallicanus* è stata rappresentata dai veri (o, piuttosto, presunti) influssi che il dialogo rosvitiano può avere esercitato sulla *Rappresentazione di san Giovan-*

rale, infatti, ormai ritiratosi da tempo dall'esercito e dedito esclusivamente a opere di pietà e di carità, subisce l'assalto delle guardie dell'imperatore Giuliano, decise, per suo ordine, a costringerlo a sacrificare agli dèi pagani oppure, in alternativa, ad andarsene in esilio. Nella brevissima sc. 3 (la sola del *Gallicanus*

ni e Paolo di Lorenzo de' Medici (ed. a cura di G. Davico Bonino, Parma 1992, da me segnalata in «Quaderni Medievali» 36 [1993], pp. 223-6). Nel suo vol. rosvitiano del 1979, sulla scia di quanto ipotizzato nel 1944 da Ezio Franceschini (*Rosvita di Gandersheim* cit. [nota 3], p. 19, n. 2), Ferruccio Bertini aveva, a tal proposito, affermato: «Nel 1489 Lorenzo il Magnifico utilizzò, fra l'altro, anche il dramma di Rosvita per la sua *Rappresentazione dei santi Giovanni e Paolo*. Con ogni probabilità a segnalargli il *Gallicanus* era stato proprio Conrad Celtis, il primo editore di Rosvita, che nel 1486 si trovava appunto a Firenze» (*Il «teatro» di Rosvita* cit. [nota 3], p. 57). Nel suo contributo del 1985 lo studioso, invece, aggiustava opportunamente il tiro, prima indicando l'anno esatto della rappresentazione laurenziana, che non è il 1489, bensì il 1491 (precisamente il 17 febbraio, come ha mostrato H. A. Mathes, *On the Date of Lorenzo's Sacra Rappresentazione di san Giovanni e Paolo*. *Febr. 17, 1491*, in «Aevum» 25 [1951], pp. 324-8), poi, soprattutto, indicando come l'ipotesi di una dipendenza di Lorenzo de' Medici da Rosvita andasse decisamente respinta, «dal momento che Lorenzo Aicher, priore del monastero di Sant'Emmerano a Ratisbona, concesse all'insigne umanista [scil. Conrad Celtis] il permesso di consultare il cod. in cui egli avrebbe scoperto le opere di Rosvita solo il 2 gennaio 1494, quasi due anni dopo la morte del Magnifico» (*Simbologia e struttura drammatica* cit. [nota 21], p. 48). Ma c'è di più. La supposizione di una dipendenza di Lorenzo de' Medici da Rosvita va anche decisamente rigettata perché fra le due opere vi sono alcune vistose e indiscutibili divergenze che rivelano che la fonte della *Rappresentazione* laurenziana non poté in alcun modo essere il *Gallicanus*, bensì, tutt'al più, si può giungere a pensare che entrambi gli autori, indipendentemente l'uno dall'altra e a oltre cinque secc. di distanza, abbiano rielaborato autonomamente il medesimo nucleo agiografico, peraltro trattato anche da Iacopo da Varagine nella *Legenda Aurea*, opera che non doveva essere ignota al Magnifico. Per tutta la problematica, cfr. in generale Bisanti, *Un ventennio di studi* cit. (nota 1), pp. 130-2 (qui parzialmente ripreso); e, fra gli studi specifici (ormai quasi tutti superati), L. Loparco, *Una commedia latina del secolo X e una sacra rappresentazione del secolo XV, ovvero il Gallicano di Rosvita e il Martirio dei santi Giovanni e Paolo di Lorenzo il Magnifico*, Napoli 1880; L. Ruberto, *Il Gallicanus di Rosvita e il San Giovanni e Paolo di Lorenzo il Magnifico*, in «Giornale Napoletano di Filosofia e Letteratura» 4 (1880), pp. 123-33; R. S. Phelps, *The Sources of Lorenzo's Sacra Rappresentazione*, in «Modern Philology» 23 (1925), pp. 29-42; A. Garsia, *Il Magnifico e la Rinascita*, Venezia 1928, pp. 160-9; J. M. S. Cotton, *La Sacra Rappresentazione di Lorenzo de' Medici e il Gallicanus di Hrotsvitha*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana» 111 (1938), pp. 77-87. Non affrontava il problema, invece, Mario Martelli, in quelli che, senza alcun dubbio, sono ancor oggi i due migliori interventi sulla *Rappresentazione* laurenziana: M. Martelli, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, in «Il Ponte» 35 (1980), pp. 923-50, 1040-69; Id., *Politica e religione nella Sacra Rappresentazione di Lorenzo de' Medici*, in *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale* (Roma, 29 ottobre - 1 novembre 1987), a cura di M. Chiabò - F. Doglio, Roma 1988, pp. 189-216.

II in cui egli compaia e parli) egli esprime ai soldati che hanno fatto irruzione nei suoi possedimenti il proposito di abbandonare la patria e recarsi esule ad Alessandria. A lui, ormai in vista della vita eterna, non importa più nulla di ciò che vi è sulla terra (Gall.: «in aestimatione aeternae vitae || flocci facio, | quicquid habetur sub sole»)⁴⁶, ed esule nel nome di Cristo, si augura di poter ottenere la palma del martirio (Gall.: «Unde patriam desero || et exul pro Christo Alexandriam peto, | optans ibidem coronari | martirio»). E quel che Gallicano spera avviene, poiché, all'inizio della scena immediatamente successiva (sc. 4), da ciò che dicono i *milites* a Giuliano veniamo a conoscenza del fatto che egli, bandito dalla patria, si è diretto appunto ad Alessandria e lì, imprigionato dal conte Rauziano, è stato passato a fil di spada (Mil.: «Gallicanus, || ut iussisti patria | expulsus, || Alexandriam petiit | ibique, a Rautiano comite tentus, || gladio est peremptus»).

Il protagonista del primo dialogo drammatico rosvitiano, in tal modo, conclude la propria parabola esistenziale in maniera esemplare, secondo Rosvita: da generale romano, uomo certamente coraggioso e virtuoso ma pagano, in seguito alla conversione egli è divenuto cristiano, ha ricevuto il santo battesimo, ha abbandonato la milizia dedicandosi a una vita di carità e devozione⁴⁷, soprattutto si è astenuto dal progettato matrimonio con Costanza e si è consacrato a un'esistenza improntata a completa castità («caelibem vitam elegit», come si legge nell'*argumentum*) e, ormai anziano, ha completato e compiuto la propria attività di cristiano fedele e devoto nella maniera più sublime, attraverso il martirio.

2.4. Il *Gallicanus*, disposto – e ciò fin dal titolo *Conversio Gallicani principis militiae* – intorno al motivo conduttore della conversione del protagonista, presenta però, al suo interno, altre due conversioni, una ricorrente nella prima

46. L'espressione *quicquid habetur sub sole* è di origine prudenziana: vd. Giovini, *Rosvita dramaturga* cit. (nota 14), pp. 569-70.

47. È questo un ricorrente motivo agiografico. Il militare, convertitosi al Cristianesimo, abbandona spesso il servizio per votarsi a Dio (si pensi, soprattutto, alle vicende – peraltro notissime nel Medioevo – di Martino di Tours, da Sulpicio Severo a Venanzio Fortunato). Non mancano, però, figure di soldati cristiani che muoiono santamente, come, per es., Maurizio e i martiri della Legione Tebana (sulla cui tradizione agiografica vd. A. Degl'Innocenti, *L'opera agiografica di Marbodo di Rennes*, Spoleto [PG] 1990, pp. 89-99).

parte, una nella seconda. Si tratta di episodi più brevi e meno sviluppati, da parte di Rosvita, di quello, fondamentale nel dialogo, riguardante la conversione di Gallicano, ma anche essi, a loro modo, contribuiscono a meglio avvalorare e rafforzare le convinzioni sulla potenza di Dio che la poetessa vuole veicolare in questo, come in tutti gli altri suoi scritti.

Attica e Artemia, le due figlie che Gallicano ha avute da un precedente matrimonio, sono state inviate presso Costanza, su richiesta di quest'ultima, come una sorta di «pegno» per meglio condurre lo stratagemma delle «nozze simulate» (Const.: «suade, | quo suas interim filias, | Atticam ac Artemiam, | velut pro solidandi pignore amoris, mecum mansum ire»). Nella sc. 5, le due ragazze vengono quindi scortate dai soldati dell'imperatore e guidate dinanzi a Costanza. Artemia – che, come si ricorderà, è l'unica delle due a pronunciare qualche battuta, mentre Attica è soltanto una presenza invariabilmente muta – saluta rispettosamente la principessa imperiale che, per parte sua, esorta le due figlie di Gallicano, cristianamente appellandole «sorelle», a darle un bacio in segno d'affetto (Const.: «libate || mihi osculum amoris»). Artemia, quindi, manifesta la sua soddisfazione e la sua letizia (e, ovviamente, quella della tacita sorella) per essere entrata al servizio di Costanza, augurandosi che il di lei favore si riversi su lei e su Attica. La figlia di Costantino, a questo punto, pronuncia una battuta che, pur nella sua brevità (o, forse meglio, proprio nella sua brevità), costituisce una sorta di «catechismo» cristiano per le due ragazze – le quali, non dobbiamo scordarlo, sono ancora seguaci del paganesimo. Costanza, infatti, le ammonisce che in cielo esiste un solo Signore, al quale bisogna prestare devotamente servizio; che esse, tutte e tre, debbono mantenersi unite nella fede e nell'amore verso questo Signore, conservando la propria integrità fisica, onde, un giorno, poter accedere al regno dei cieli custodendo intatta la propria verginità (Const.: «Unum dominum habemus in caelis, | cui debetur devotio nostrae servitutis, || in cuius fide et dilectione || concedet nos servata corporis integritate || unanimiter perseverare, | ut mereamur aulam caelestis patriae || cum palmam virginitalis introire»). E occorre notare che questa battuta pronunciata dalla principessa, pur nella sua brevità (o, ripeto, proprio per la sua brevità), rappresenta un concentrato di alcuni dei motivi fondamentali e portanti della riflessione e dell'ideologia di Rosvita e della dottrina delle quali ella si fa portavoce: l'esistenza di un solo vero Dio, l'obbligo di servirlo con

devozione, con fede e amore e, soprattutto, il proposito di mantenere integra la propria verginità. Nella espressione *unanimitèr perseverare*, inoltre, si coglie con chiarezza quella che è un'altra dimensione mentale della canonicità di Gandersheim, ovvero il motivo della «solidarietà femminile» (rafforzato dal verbo *perseverare*, che illustra il tema della saldezza della fede e, appunto, della «perseveranza»): un motivo, questo, che si risconterà con maggiore e più meditato approfondimento nei due dialoghi drammatici d'impostazione martiriale, ovvero il *Dulcitiùs* e, soprattutto, il *Sapientia*, attraverso le figure di Agape, Chionia e Irene, nel primo⁴⁸, e di Sapienza e le figlie Fede, Speranza e Carità, nel secondo⁴⁹.

In ogni modo, le due fanciulle ascoltano la professione di fede di Costanza senza batter ciglio e, subito dopo, Artemia – anche e sempre a nome di Attica – esprime il fermo proposito di accettare senza alcun indugio o diniego i consigli della loro nuova padrona (e ormai amica e sorella), di esser pronte a obbedire a tutti i suoi ordini, per conoscere la verità e – pure qui in conclusione, per meglio farne risaltare l'importanza e l'ineludibile necessità – potere conservarsi sempre vergini (Art.: «In nullo reluctamur, | sed tis in omnibus praeceptis parere nitimur, || precipue in agnitione veritatis | et servandae proposito virginitatis»)⁵⁰. Artemia e Attica, quindi, si convertono senza alcuna incertezza o alcun infingimento, spinte soltanto dalle parole di Costanza (che, però, parla in nome di Cristo, al quale poco prima aveva innalzato una fervida preghiera). La loro conversione, nel dramma, anticipa e preannuncia quella del padre Gallicano ed è a essa interamente funzionale. Il passaggio dal

48. Cfr. Tuzzo, *L'esaltazione della castità delle vergini cristiane* cit. (nota 9), pp. 362-7.

49. Cfr. M. Oldoni, *Sapienza e le sue figlie. Colloquio senza tempo con Luca Robertini per un dramma di Rosvita da lui studiato*, in L. Robertini, *Tra filologia e critica. Saggi su Pacifico di Verona, Rosvita di Gandersheim e il Liber miraculorum sancte Fidis*, Firenze 2004, pp. XI-XVII (sul vol. nel suo complesso vd. la mia recens., in «Studi Medievali», n. s., 46,2 [2005], pp. 659-74, poi parzialmente e variamente ripresa in *Un ventennio di studi* cit. [nota 1], pp. 140-6, 151-4, 195-8).

50. Il *tis* (= *tui*) che si legge in questa battuta è una congettura di Karl Strecker per sanare le impossibili lezioni *testis* (poi corretto in *testes*) e *tuam* attestate, rispettivamente, nei codd. M¹ (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14485, *olim* St. Emmeram E CVIII, esemplato nei pressi di Gandersheim intorno al 980) e C (Köln, Historisches Archiv der Stadt, W* 101, di area tedesca, del sec. XII): cfr. Hrotsvithae *Opera*, ed. K. Strecker, Lipsiae 1906, p. 123; Bertini, in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), p. 40. La congettura è accolta anche nella più recente ed. critica del Berschin (Hrotsvit, *Opera omnia* cit. [nota 4], p. 145).

paganesimo al Cristianesimo avviene quasi *ex abrupto*, senza riflessioni o fasi intermedie che possano, sia pur larvatamente, anticiparlo, prepararlo e adeguatamente supportarlo e giustificarlo.

Un po' diverso è il caso che occorre nella seconda parte del dialogo. Qui, a convertirsi – e non ce lo saremmo forse mai aspettati – è Terenziano, il rude, roccioso e quasi disumano scherano di Giuliano, figura effigiata, durante tutto il volgersi dell'azione, come nettamente negativa. È infatti solo nell'ultima scena – quasi a suggellare tutto il *Gallicanus* e a riconfermare, in conclusione, la tematica che ha innervato l'opera – che avverrà la conversione di questo personaggio. Terenziano, infatti, è rappresentato, nella sc. 8 del *Gallicanus II* (la penultima del dramma) come profondamente angosciato per il fatto che suo figlio sia caduto in preda del demonio. Egli, al gruppo di cristiani che lo attornia (e che, come vedremo, fungerà da indiretto «convertitore»), confessa di aver compreso che solo sua è la colpa di quanto sta accadendo al figliuolo, ché egli stesso, Terenziano, lo ha spinto a mettere le sue empie mani sui santi martiri. I cristiani, forse commossi dal sincero dolore di un padre per la sorte del figlio, ma, soprattutto, desiderosi di ottenere una nuova anima al servizio di Dio, gli dicono che egli potrà sì meritare il perdono, ma soltanto a patto che si purifichi attraverso il santo battesimo (Christ.: «Veniam mereberis, | si tamen baptisate | mundaberis»). Nella scena successiva (la nona e ultima del *Gallicanus II* e, insieme, di tutto il dialogo drammatico), ha luogo la definitiva conversione del personaggio. Terenziano si prostra davanti ai sepolcri di Giovanni e Paolo – che lui stesso, non dimentichiamolo, ha fatto barabaramente passare a fil di spada, sia pur per ordine dell'imperatore – e, invocandoli quali gloriosi testimoni di Cristo (Ter.: «Gloriosi testes Christi») li supplica di pregare per i delitti dei loro persecutori, secondo gli insegnamenti del loro stesso maestro (Ter.: «imitamini exemplum magistri | eadem iubentis || et orate pro persecutorum delictis»)⁵¹, avendo compassione per l'angoscia di un padre orfano del figlio e per lo stesso figlio che versa in miserevoli condizioni. Promette inoltre che entrambi, padre e figlio, si convertiranno e, aspersi dell'acqua del santo bat-

51. Per l'analisi linguistica dell'espressione «magistri (...) iubentis», cfr. Scarpat, *Leggendo Rosvita* cit. (nota 36), § 32.

tesimo (Ter.: «tincti fonte baptismatis»)⁵², si manterranno saldi e integri nella fede della santa Trinità.

La professione di fede di Terenziano davanti alle tombe di Giovanni e Paolo non può e non deve, evidentemente, essere valutata con gli occhi di noi lettori moderni, certo più smaliziati e consapevoli, ché ciò costituirebbe un errore di prospettiva storica e d'interpretazione, oltre che di metodologia e di disamina letteraria. A rigor di termini sarebbe, infatti, quanto meno discutibile, nonché abbastanza inverosimile, il fatto che un individuo di tal genere, crudele esecutore degli ordini più spietati e insensibile giustiziere di coloro che, per lui e per il suo signore Giuliano, sono soltanto dei pericolosi nemici, destinati alla morte, parli con così sincera devozione, soffermandosi, fra l'altro, su alcuni precetti e dogmi del Cristianesimo che parrebbero da lui, che fino a un attimo prima era pagano, essere stati perfettamente assimilati e fatti propri. Non dobbiamo però ricercare – ripeto – in questa scena e in tutti gli episodi di conversione descritti da Rosvita nelle sue opere, un sia pur minimo o velato processo psicologico, un sia pur appena accennato progresso spirituale. Terenziano vede il figlio in preda al demonio, lo guarda digrignare i denti, con la bava alla bocca e gli occhi stravolti (Christ.: «Stridet dentibus, | | sputa iacit, | torquet insana lumina»)⁵³. Egli comprende che l'unico mezzo affinché il giovane possa guarire è che egli, Terenziano, si converta al Cristianesimo. Ed egli si converte, per amore, sì, del figlio (non diversamente da come, nel poemetto *Agnes*, si era convertito il prefetto Sinfronio, onde far resuscitare il proprio figlio, morto nel bieco tentativo di violentare la casta Agnese)⁵⁴, ma altresì perché la potenza di Dio è incoercibile. Per il potere divino si sono già convertiti, nel dialogo drammatico, prima Attica e Artemia (per intercessione di Costanza), poi Gallicano (per intercessione di Giovanni e Paolo). Attica, Artemia e lo stesso Gallicano, pur pagani, sono però personaggi assolutamente «positivi» (soprattutto le due ragazze); Terenziano, invece, è un personaggio assolutamente «negativo», un persecutore, un uomo senza alcuna pietà per il prossimo e per coloro che egli

52. Per l'espressione in oggetto, cfr. *ibid.*, § 33.

53. Per la disamina di questa battuta, in rapporto al modello prudenziano, cfr. Giovini, *Rosvita drammaturga* cit. (nota 14), pp. 570-2.

54. Cfr. Bisanti, *Desiderio, crudeltà e conversione* cit. (nota 18), pp. 122-3.

ritiene suoi avversari: purtuttavia egli si converte – come sempre, abbastanza in fretta – manifestando, attraverso questo cambiamento, il fatto che quanto più lontano dai precetti evangelici è stato, fino a quel momento, il comportamento del personaggio, tanto maggiore è l'azione di Dio nel condurlo alla vera fede, con un percorso che ridonda sì a merito del personaggio interessato ma, soprattutto, torna a gloria e a onore di Dio.

Che poi Terenziano si sia convertito per una sorta di interesse personale – per quanto nobile e certo umanamente condivisibile – quale il desiderio di strappare il figlio alle grinfie del demonio, non inficia minimamente il fine che Rosvita vuole perseguire e il messaggio che vuole indirizzare ai suoi lettori (quali che essi siano stati, o i *sapientes fautores* cui sono dedicati i primi quattro dialoghi drammatici⁵⁵ o le sue consorelle, o ancora Gerberga e gli illustri personaggi della corte ottoniana). Ed è così che, dopo che i cristiani che lo accompagnano gli mostrano che il ragazzo ha ripreso colorito e salute per l'intercessione di Giovanni e Paolo (Christ: «En filius tuus respiscit | et per martirum suffragia sanum recepit»)⁵⁶, Terenziano si profonde in una preghiera – con cui si conclude il dramma – al re dell'eterno, che vive e regna nei secoli dei secoli, e così via: Ter.: «Gratis regi aeternitatis, | qui suis militibus tantum praestitit honoris, | | ut non solum animae gaudent in caelis, | sed etiam mortua | in tumulis ossa | variis fulgent miraculorum titulis | | in testimonium sui sanctitatis, | praestante domino nostro Iesu Christo, qui vivit (...)». Una supplica, questa, e insieme un ringraziamento, che risulterebbe un po' inverosimile, posta in bocca, com'è, a un uomo che fino a pochi istanti fa era ancora pagano, non solo, ma era altresì un individuo che non provava pietà per nessuno, rotto a ogni infamia e a ogni misfatto.

Ma questo è il teatro di Rosvita di Gandersheim, alla quale è forse troppo chiedere una sia pur abbozzata verosimiglianza psicologica.

55. La celebre *epistola* si legge in Rosvita, *Dialoghi drammatici* cit. (nota 10), pp. 10–5 (con trad. ital.); e in Hrotsvit, *Opera omnia* cit. (nota 4), pp. 134–5.

56. Per l'analisi linguistica di questa frase, cfr. ancora Scarpat, *Leggendo Rosvita* cit. (nota 36), § 34.

ABSTRACT

THE THEME OF 'CONVERSION' IN HROTSVITHA OF GANDERSHEIM'S «GALLICANUS»

This paper focuses on the subject of conversion in Hrotsvitha of Gandersheim's dramatic plays (or «dramatic dialogues») and, chiefly, in the first of them, the *Gallicanus*. The play is divided in two parts and is entirely founded on hagiographical sources, regarding some episodes about the conversion of Gallican, emperor Constantine's commander-in-chief (*BHL* 3236: *Conversio Gallicani principis militiae*), and the martyrdom of *primicerii* John and Paul (*BHL* 3242: *Passio martyrum Iohannis et Pauli*). Through a strict analysis of Hrotsvitha's play's matter, can be highlighted the different typologies of the conversion's theme, which involves a spiritual renovation, and the treatment of dramatic plot in the figures of the leading role Gallican, his daughters Attica and Artemia, and the «villain» Terentian. In every way, through the narration of these episodes, Hrotsvitha aims to show the great power of God in this world.

Armando Bisanti
Università di Palermo
armando.bisanti@unipa.it

SISMEL-EDIZIONI DEL GALLUZZO