

ARMANDO BISANTI

UN VENTENNIO DI STUDI  
SU ROSVITA DI GANDERSHEIM

FONDAZIONE  
CENTRO ITALIANO DI STUDI SULL'ALTO MEDIOEVO  
SPOLETO

## INDICE

Premessa .....	Pag. VII
1. Introduzione. Vita, opere di Rosvita, <i>status quaestionis</i> .....	» 1
2. Edizioni e traduzioni .....	» 22
3. Studi complessivi .....	» 80
4. Studi particolari su singole opere .....	» 128
5. Studi sulla lingua, lo stile e la metrica .....	» 171
6. Studi sulla fortuna .....	» 187
Indice dei nomi .....	» 199

## PREMESSA

Nell'ambito del notevole risveglio d'interessi che oggi, a tutti i livelli, coinvolge la letteratura latina medievale, un posto privilegiato occupano le indagini critiche, filologiche ed esegetiche sulla figura e l'opera di Rosvita di Gandersheim, la celebre monaca-poetessa sassone del X secolo, con una varietà ed una quantità di apporti (spesso di prim'ordine) che si sono andati vieppiù moltiplicando negli ultimi tempi.

Il volume che qui si presenta vuole costituire, in prima istanza, una presentazione, il più possibile ampia ed accurata, delle edizioni e degli studi principali su Rosvita che si sono susseguiti in quest'ultimo quarto di secolo circa. Esso, redatto nell'arco di un paio di anni, fra la primavera del 2003 e quella del 2005, trae comunque la sua giustificazione e la sua origine da molto più lontano, e cioè da quando, nel 1986, venne pubblicata l'edizione con traduzione italiana e commento dei *Dialoghi drammatici* rosvitiani a cura di Ferruccio Bertini, con una penetrante introduzione di Peter Dronke (Milano, Garzanti, 1986). Il mio studio di Rosvita, poi allargatosi a tutte le sue opere, comincia proprio da lì. Negli anni successivi, dapprima in forma saltuaria, in modo più sistematico nell'ultimo periodo, ho approfondito l'analisi della bibliografia critica sulla canonicità di Gandersheim, redi-

gendo alcune recensioni e schede (in genere apparse in « Quaderni medievali » e in « Studi medievali ») e, soprattutto, vagliando con attenzione il vasto materiale rosvitiano che, a poco a poco, si andava accumulando nei cassetti della mia scrivania e sui palchetti della mia libreria. Nella primavera del 2003, appunto, in occasione della pubblicazione di un importante volume di Marco Giovini (*Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano*, Genova, 2003), ho pensato di cominciare a redigere una rassegna di studi rosvitiani che, fin dal primo momento, avevo deciso di inviare (quando l'avessi conclusa) alla redazione di « Studi medievali » per una possibile pubblicazione. Il lavoro è andato via via crescendo fra le mie mani, fino a raggiungere la forma di libro con cui esso ora si presenta agli studiosi di Rosvita in particolare e, in genere, a tutti i mediolatini.

Come è affermato e spiegato all'inizio del secondo paragrafo, il volume si articola in sei sezioni, la prima delle quali è dedicata ad una presentazione della biografia e dell'opera di Rosvita e ad una messa a punto delle principali linee critiche ed ermeneutiche riguardo alla scrittrice medievale, dagli ottocenteschi studi del Magnin fin quasi alle soglie degli anni '80 del secolo appena trascorso. Segue quindi un paragrafo rivolto alla disamina delle edizioni (parziali e/o complete) e delle traduzioni di Rosvita che sono apparse negli ultimi anni, cui tengono dietro altri quattro paragrafi dedicati rispettivamente, nell'ordine, agli studi complessivi sulla figura e sull'opera di Rosvita, ai contributi e alle indagini sulle singole opere, alle ricerche sulla lingua, sullo stile e sulla metrica e, infine, alle indagini sulla fortuna delle opere della canonicità di Gandersheim.

Nel licenziare questo volume, non posso non ringraziare sentitamente Ferruccio Bertini e Marco Giovini,

con i quali ho discusso alcuni aspetti della critica rossettiana e che mi hanno gentilmente fornito utilissimo materiale con cui approfondire ed ampliare il mio lavoro; ed Enrico Menestò, che ha voluto cortesemente accogliere questo mio libro fra le pubblicazioni del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

A mia moglie Francesca Mazzola e a mio figlio Eugenio va infine il mio pensiero più caro ed affettuoso, a loro che hanno saputo, in questo non breve periodo di lavoro, tollerare pazientemente i momenti in cui ho dovuto, per forza di cose, trascurarli un poco. Ed è a loro che questo volume è dedicato.

ARMANDO BISANTI

## 1. INTRODUZIONE

VITA, OPERE DI ROSVITA, *STATUS QUAESTIONIS*

1.1. Nell'ormai lontano 1954, intervenendo alla Seconda Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto, dedicata al tema *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Ezio Franceschini presentava una relazione su *Il teatro post-carolingio*, la cui lettura, anche se sono ormai passati più di cinquanta anni, risulta, per certi versi, ancora interessante e stimolante, non foss'altro che per l'invidiabile chiarezza dell'argomentazione e l'indiscutibile lezione di metodo che da essa promanano <sup>1</sup>.

Il grande studioso, fondatore (come è noto) degli studi mediolatini in Italia e maestro (diretto o indiretto) di tutti noi che ci occupiamo, a vario titolo, di letteratura mediolatina, dopo aver discusso del mimo medievale e del teatro sacro e dopo aver indugiato, in particolare, su due testi a loro modo emblematici in tal direzione, ossia la *Altercatio*

<sup>1</sup> E. FRANCESCHINI, *Il teatro post-carolingio*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, II, Spoleto, 1955, pp. 295-312 (poi in Id., *Scritti di filologia latina medievale*, II, Padova, 1976, pp. 788-801, da cui cito).

*Terentii et delusoris* e la *Coena Cypriani*, giunto a parlare di Rosvita di Gandersheim e dei suoi sei drammi (o, come oggi molti preferiscono denominarli, “dialoghi drammatici”), affermava: « Dovremmo ora parlare a lungo di Rosvita di Gandersheim [...], ma essa è stata, da alcuni decenni, così a lungo studiata – forse più che ogni altro autore medievale – che il nostro discorso sarà invece molto breve »; e, affrontando subito l’annoso problema della rappresentabilità dei drammi rosvitiani (o, meglio, la questione se essi fossero stati scritti per la recitazione o no), aggiungeva: « alcuni critici vi sono – e fra noi, autorevolissimo, il D’Amico – che continuano a credere scritti per il teatro, per l’effettiva rappresentazione, i drammi di Rosvita. Avremmo, in questo caso, un teatro in pieno secolo X, dopo un silenzio di secoli, un teatro letterario, ma reale, come quello antico di Plauto e di Terenzio; di Terenzio soprattutto, che Rosvita afferma di voler imitare »<sup>2</sup>.

La polemica tra Ezio Franceschini e Silvio D’Amico, cui si fa un brevissimo cenno nel passo or ora letto, data già da molti anni, né si era spenta nel 1954. Anzi, proprio l’anno prima il D’Amico aveva pubblicato, per l’editore Garzanti, il primo volume della sua ancor oggi fondamentale *Storia del teatro drammatico*, all’interno del quale aveva dedicato adeguato spazio alla presentazione della figura e dell’opera drammatica di Rosvita<sup>3</sup>. Per quanto, per esempio, concerneva l’imitazione di Terenzio, D’Amico osservava: « Invece d’un freddo ricalco, abbiamo un’opera nuova. L’eleganza terenziana ha soltanto dato un certo garbo alla prosa ritmica latina della scrittrice, senza distruggere la sua liliata personalità »<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ibid., p. 796.

<sup>3</sup> S. D’AMICO, *Storia del teatro drammatico*, I, Milano, 1953, pp. 222-230.

<sup>4</sup> Ibid., p. 223.

Per ciò che atteneva invece al problema della rappresentabilità dei drammi rosvitiani (problema, questo, che costituiva appunto il nucleo essenziale di tutta la complessa vicenda critica), lo studioso parlava della « piena libertà della sua ingenua fantasia », della « mancanza di densità e di concentrazione », e anche della « estrema esilità del disegno drammatico, forse destinato ad esser compiuto, fiorito, colorito, arricchito dalla rappresentazione, sicché al testo scritto rimane un carattere di “libretto” »<sup>5</sup>; e inoltre, alla fine del suo ampio discorso sulle opere della canoniche di Gandersheim (arricchito dalla citazione completa di una delle più famose scene del teatro rosvitano, quella che si svolge all'osteria nel quarto dramma, l'*Abraham*), scriveva: « Qualcuno, e recentemente il Franceschini, ha sostenuto che questi drammi fossero scritti a scopo letterario, o scolastico, e, in ogni caso, non destinati alla rappresentazione. A noi pare evidente che la pia Rosvita s'illudeva di fare, con essi, vero e proprio teatro cristiano: basterebbe a dimostrarlo la comicità buffonesca dell'episodio di Dulcizio tinto dalle marmitte; di gusto goffo e barbarico, ma palesemente fondato su un effetto esteriore, vivo », pur aggiungendo che, « per quanto bizzarro sia il fenomeno di questa candida autrice, è chiaro che il nuovo teatro non poteva nascere da una edificante ricreazione di monache chiuse in un convento »<sup>6</sup>.

Sul problema della rappresentabilità si era soffermata, in quello stesso torno di tempo, anche Carla Cremonesi, filologa romanza allieva di Antonio Viscardi ed allo-

<sup>5</sup> Ibid., pp. 223-224.

<sup>6</sup> Ibid., p. 230. Cfr. anche ROSVITA, *Teatro scelto*, trad. col testo lat. a fronte da G. BOSIO e con una introd. di S. D'AMICO, Milano, 1927. La prima trad. ital. del teatro rosvitano risale all'anno precedente, ed era stata condotta da S. DOLENZ, *Le commedie latine di suor Rosvita. Prima traduzione italiana con un proemio*, Roma, 1926.

ra giovane traduttrice di tutto il teatro rosvitiano per la gloriosa vecchia BUR<sup>7</sup>, mostrando di propendere, anch'ella, per la non rappresentabilità dei drammi di Rosvita. La studiosa, infatti, scriveva che « già il Magnin nel secolo scorso e ancora recentemente il D'Amico vedono questi piccoli drammi rappresentati nelle aule del monastero di Gandersheim, alla presenza del clero e dei nobili duchi di Sassonia. Il problema è tuttavia sottile e difficilmente risolvibile: lungi dal sottostare alle regole dell'unità di tempo e di luogo, i drammi di Rosvita presentano un gran variare di scene, uno spostarsi rapido e continuo dell'azione nello spazio e nel tempo. Essi presentano, inoltre, esigenze che possono apparire difficilmente attuabili, come il portar dei cavalli sulla scena (*Dulcizio*), o il far comparire Dio e il farlo poi risalire in cielo (*Callimaco*); e qua e là, specie negli ultimi due drammi *Pafnuzio* e *Sapienza*, l'autrice fa sfoggio di cultura, mediante aride dissertazioni inadatte alla recitazione. Tutti questi elementi han suggerito ad alcuni studiosi l'idea che Rosvita destinasse i suoi drammi alla semplice lettura; non è da escludersi, tuttavia, che la fantasia di un uditorio eletto – come certo, se mai ve ne fu, dovè essere il suo – o rozzi accorgimenti scenici abbian supplito alle deficienze tecniche del “copione” »<sup>8</sup>.

1.2. Ho voluto avviare questa rassegna di studi su Rosvita di Gandersheim nel ricordo della polemica (che assunse anche toni abbastanza aspri, pur se sempre corretti, controllati e cavallereschi) tra Silvio D'Amico ed

<sup>7</sup> ROSVITA, *Tutto il teatro*, a cura di C. CREMONESI, Milano, 1952.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 6-7. Nel brano su riprodotto, la studiosa faceva un implicito riferimento a C. MAGNIN, *Hrotsvitha. Son temps, sa vie et ses ouvrages*, introd. a *Théâtre de Hrotsvitha*, Paris, 1845.

Ezio Franceschini riguardo alla questione relativa alla rappresentabilità dei dialoghi drammatici rosvitiani non tanto per riprendere l'analisi di tale problema (invero ormai in gran parte giustamente obsoleto), quanto per cercare di mostrare, in via preliminare, come già mezzo secolo fa (in un'epoca, quindi, in cui gli studi di letteratura mediolatina erano ancora in una fase di assestamento e non conoscevano certo l'ampia e dilagante diffusione che hanno oggi) le opere della canonichessa di Gandersheim, e in particolare i suoi sei dialoghi drammatici, suscitassero vaste discussioni, stimolassero indagini critiche, promuovessero studi e ricerche di vario genere.

Vi erano stati precedentemente, oltre alle trattazioni generali e ai cenni su Rosvita all'interno delle storie letterarie e delle storie del teatro<sup>9</sup> – e senza voler ovviamente pretendere di operare una rassegna esaustiva – i lavori specifici di Paul von Winterfeld, volto a dimostrare che Rosvita aveva scritto i suoi drammi sotto l'influsso del mimo medievale<sup>10</sup>, di William Henry Hudson e di

<sup>9</sup> Cfr., ad es., A. EBERT, *Histoire générale de la littérature du Moyen Age en Occident*, trad. fr., III, Paris, 1889, p. 355; W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, I, Halle, 1911<sup>2</sup>, p. 17 (secondo il quale Rosvita volle essere l'« Anti-Terenz »); M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur im Mittelalter*, I, München, 1911, pp. 619-632; K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, Oxford, 1933, p. 5.

<sup>10</sup> P. VON WINTERFELD, *Hrotsvits literarische Stellung. II. Der Mimus im Mittelalter*, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CXIV (1905), pp. 293-325. La tesi del Winterfeld, seguita da Hermann Reich (in P. VON WINTERFELD - H. REICH, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen*, München, 1913, p. 521), venne opportunamente confutata poi da Ph.S. ALLEN (*The Medieval Mimus*, in *Modern Philology*, VIII [1910-1911], pp. 23-29 e 39-45) ed è stata, al giorno d'oggi, giustamente accantonata. Maggior fortuna ha avuto, invece, un'altra tesi del Winterfeld, quella, cioè, tesa a dimostrare le affinità tra i dialoghi drammatici rosvitiani e il dramma sacro (cfr. G. R. COFFMANN, *A New Approach to Medieval Latin Drama*, in *Modern Philology*, XXII [1924-1925], pp. 239-271, in partic., pp. 262-264): infatti, come ha giustamente osservato Ferruccio Bertini, « affinità fra i drammi di Rosvita e le sacre rappresentazioni di età successiva sono effettivamente innegabili, ma vanno fatte risalire alla nascita dei due generi in un medesimo ambiente culturale e all'utilizzazione di fonti uguali o simili, piuttosto che ad un reale influsso di Rosvita sul nascente dramma sacro, ancora fortemente vincolato

Evangeline Willbour Blashfield (presentazioni complessive della figura della poetessa e delle sue opere)<sup>11</sup>, di Harry E. Wedeck (che nel 1928 si era soffermato sull'efficacia umoristica della celebre "scena delle pentole" del secondo dramma, il *Dulcitius*)<sup>12</sup> e, in particolare, di Cornelia C. Coulter e J.F. Abbick (che avevano esaminato il problema dell'*imitatio* terenziana)<sup>13</sup>: la Coulter, in un contributo abbastanza pregevole, aveva giustamente messo in evidenza che, mentre Terenzio approda "naturalmente" alla commedia, Rosvita approda invece ad un nuovo genere letterario, ad una specie di drammatizzazione agiografica, assai più coinvolgente ed attraente della forma narrativa già sperimentata nei poemetti agiografici (e proprio in questo sta il vero apporto di originalità offerto da Rosvita alla storia della letteratura medio-latina); Abbick, dal canto suo, in un lavoro un po' maldestro, aveva invece motivato la divisione in due parti del primo dialogo drammatico rosvitiano, il *Gallicanus*, come un tentativo, da parte dell'ancora inesperta scrittrice, di imitazione della tecnica terenziana della *contaminatio* (ma si tratta di una ipotesi assolutamente indifendibile) ed aveva inoltre messo in risalto come l'ideale della verginità, fondamentale per la canonicità di Gandersheim, fosse assolutamente sconosciuto (ma come sarebbe stato possibile ciò?) al pagano Terenzio.

alle formule della liturgia » (F. BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita. Con un saggio di traduzione del « Calimachus »*, Genova, 1979, p. 80).

<sup>11</sup> W. H. HUDSON, *Hrotsvitha of Gandersheim*, in *English Historical Review*, III (1888), pp. 431-457; E. WILLBOUR BLASHFIELD, *Portraits and Backgrounds*, New York, 1917, pp. 3-112.

<sup>12</sup> H. E. WEDEK, *The Humor of a medieval Nun: Hrotsvitha*, in *The Classical Weekly*, XXI (1928), pp. 130-131.

<sup>13</sup> C. C. COULTER, *The "Terentian" Comedies of a Tenth Century Nun*, in *Classical Journal*, XXIV (1929), pp. 515-529; J. F. ABBICK, *Roswitha and Terence*, in *The Classical Bulletin*, XXIII (1947), pp. 31-32.

Zoltan Haraszti aveva quindi rispolverato – ma per confutarla – la vecchia ipotesi formulata, durante il XIX secolo, da Joseph Aschbach della Accademia Imperiale delle Scienze di Vienna, che, cioè, le opere attribuite a Rosvita fossero in realtà un colossale falso perpetrato da Conrad Celtis, il fortunato “scopritore”, in epoca moderna, dei drammi della canonichessa di Gandersheim, e dai suoi amici della “Sodalitas Rhenana”<sup>14</sup>; in particolare, lo Haraszti sollecitava un attento riesame paleografico e filologico del codice più importante della tradizione manoscritta rosvitiana, il *Monacensis*, *Bayerische Staatsbibliothek*, *Clm 14485* (= *Clm. 339, olim St. Emmeram E CVIII*), quale unica e definitiva prova della autenticità dei dialoghi drammatici<sup>15</sup>.

Vi erano stati ancora i molti contributi, non tutti pienamente sottoscrivibili, di Edwin H. Zeydel (sulla questione, oggi giustamente accantonata, dell'autenticità dei drammi di Rosvita, sul problema dei rapporti dei *Gesta Ottonis* col *Waltharius* e ancora sulla natura teatrale dei drammi)<sup>16</sup>, nonché i volumi di Eva May Newnan (atten-

<sup>14</sup> Cfr. H. GRIMM, *Des Conradus Celtis editio princeps der Opera Hrotsvite von 1501 und Albrecht Dürer Anteil daran*, in *Philobiblon*, XVIII (1974), pp. 3-25.

<sup>15</sup> Z. HARASZTI, *The Works of Hrotswitha*, in *More Books. The Bulletin of the Boston Public Library*, XX (1945), pp. 87-119 e 139-173; cfr. J. ASCHBACH, *Hrotswitha und Conrad Celtis*, Wien, 1868.

<sup>16</sup> E. H. ZEYDEL, *The Authenticity of Hrotsvitha's Works*, in *Modern Language Notes*, LXI (1946), pp. 50-55; ID., *Were Hrosvitha's Dramas Performed during her Lifetime*, in *Speculum*, XX (1945), pp. 443-456; in quest'ultimo saggio, lo studioso proponeva due possibili soluzioni riguardo al problema se i drammi di Rosvita fossero stati scritti per la rappresentazione o no: 1) essi venivano letti ad alta voce; 2) essi erano recitati sulla scena. Per una possibile influenza del *Waltharius* sui poemetti di Rosvita (argomento, questo, di cui si tornerà a discutere a più riprese), cfr. ancora ID., *Ekkehard's Influence upon Hrosvitha: a Study in Literary Integrity*, in *Modern Language Quarterly*, VI (1945), pp. 333-339. Lo studioso, in quegli stessi anni, pubblicò una nutrita serie di brevi contributi sulla canonichessa di Gandersheim. Oltre a quelli già ricordati in questa nota, cfr. *A Note on Hrotsvitha's Aversion to Synalepha*, in *Philological Quarterly*, XXIII (1944), p. 381 (e anche di tale argomento si tornerà a discutere); *The Knowledge of Hrotsvitha's Works prior to 1500*,

ta all'analisi e allo studio puntuale delle caratteristiche linguistiche del dettato compositivo rosvitiano)<sup>17</sup> e di Robert Herndorn Fife (una presentazione, quest'ultima, di tipo complessivo)<sup>18</sup>.

In ambito italiano, si erano invece distinti, per le loro indagini sulla poetessa mediolatina, Marcella Rigobon (con un sintetico volume sui drammi, le loro fonti e le caratteristiche peculiari della lingua di Rosvita)<sup>19</sup> e Filippo Ermini, il quale aveva indugiato anch'egli sul solito problema del rapporto fra la scrittrice mediolatina e Terenzio, osservando, tra l'altro, che « l'imitazione terenziana è più intenzionale che reale [...], uno spunto apparente, tanto ne discorda la favola, la tessitura scenica, la parola latina. Che invero avevano in comune i vecchi sordidi, i figli discoli, le cortigiane e gli schiavi astuti della società romana del tempo con i nuovi ideali della vita cenobitica? [...] Gli argomenti glieli porsero le *Vitae Patrum*, le vite dei padri del deserto, attribuite a san Girolamo, gli *Acta Sanctorum* e i passionari, o le biografie dei martiri, tutte, insomma, quelle pietose e dolorose storie di passione e di tormento, che nelle descrizioni, ne' dialoghi vigorosi e concitati, ne' più fieri e arguti contrasti tra la virtù e la violenza avevano percosso e destato l'agile immagi-

in *Modern Language Notes*, XLIX (1944), pp. 382-385; *On the two Minor Poems in the Hrotsvitha's codex*, ibid., LX (1945), pp. 50-55; « *Ego clamor validus* » - *Hrotsvitha*, ibid., LXI (1946), pp. 281-283, quest'ultimo dedicato alla discussione dell'*interpretatio nominis* della scrittrice (secondo la quale la celebre espressione *clamor validus*, con cui ella stessa si autonoma nella prefazione ai dialoghi drammatici, sarebbe la versione latina del nome di Rosvita in antico alto tedesco, *interpretatio* già proposta e dimostrata da J. GRIMM, *Lateinische Gedichte der 10. und 11. Jahrhunderts*, Göttingen, 1838, p. IX), problema sul quale, in epoca a noi più vicina, è ritornato lo stesso ZEYDEL, *Zu Hrotsvitha's « Ego, clamor validus Gandeshemensis »*, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, CI (1972), pp. 187-188.

<sup>17</sup> E. M. NEWMAN, *The Latinity of the Works of Hrotsvit of Gandersheim*, Chicago, 1936.

<sup>18</sup> R. H. FIFE, *Hrotsvitha of Gandersheim*, New York, 1947.

<sup>19</sup> M. RIGOBON, *Il teatro e la latinità di Hrotsvitha*, Padova, 1932.

nazione di Rosvita »<sup>20</sup> e, riguardo alla questione della rappresentabilità dei dialoghi drammatici rosvitiani, con una buona dose di coraggio e di fantasia, immaginava che essi venissero recitati « nell'uditorio, davanti al piccolo teatro posticcio », dove « una folla di guerrieri, di suore, di dame, di scudieri, e di vassalli minori aspetta ansiosa lo spettacolo che s'annunzia »; intanto « Hrotsvita è dietro, fra le tende del palcoscenico, a suggerire, ad incoraggiare, a rivestire le timide fanciulle, le *puellae*, che rappresentano la sua commedia »<sup>21</sup>. In varie occasioni, poi, Ezio Franceschini si occuperà della canonicità di Gandersheim, e di queste ricorrenti indagini del maestro degli studi mediolatini in Italia (anche se non sempre del tutto sottoscrivibili nelle argomentazioni e nelle conclusioni) si è già in parte detto e si tornerà a parlare a più riprese nel corso di questa rassegna<sup>22</sup>.

Si trattava di un panorama critico già abbastanza vasto, mosso, vario ed articolato che però non conosceva ancora lo sviluppo e l'espansione che avrebbe invece conosciuto durante la seconda metà del secolo scorso e, in particolare, durante l'ultimo ventennio circa. Ma, prima di entrare nel vivo della discussione dei diversi problemi e delle differenti linee critiche e di indagine emersi nel corso di una attenzione critica ormai ben più che secolare, cerchiamo di presentare brevemente la figura e l'ope-

<sup>20</sup> F. ERMINI, *Hrotsvita*, in *Medioevo latino. Studi e ricerche*, Modena, 1938, pp. 163-181.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>22</sup> FRANCESCHINI, *Per una revisione del teatro di Rosvita*, in *Rivista italiana del dramma*, III (1938), pp. 300-316; *Id.*, *I « tibicines » nella poesia di Hrotsvitha*, in *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, XIV (1939), pp. 40-65 (poi in *Id.*, *Scritti di filologia latina medievale*, I, cit., pp. 287-314); *Id.*, *Rosvita di Gandersheim. Appunti delle lezioni di Storia della letteratura latina medievale*, Milano, 1944. Più tardi, nel 1960, lo studioso inseriva la propria trad. ital. del quarto dramma rosvitiano, *l'Abraham*, nel suo *Teatro latino medievale*, Milano, 1960, pp. 60-74.

ra di Rosvita, individuando anche alcuni elementi di dubbio ed alcune questioni (biografiche e/o cronologiche) cui si farà costante riferimento nel corso della trattazione successiva.

1.3. Rosvita di Gandersheim (c.a. 935 - c.a. 973) riveste una particolare importanza nel vasto ambito della letteratura latina medievale del X secolo (quello che una tradizione manualistica ormai giustamente superata individuava, sulla scorta della tendenziosa definizione di Lorenzo Valla poi recuperata dal cardinale Baronio, come il « secolo di ferro »)<sup>23</sup>, non tanto e non soltanto perché ella è da considerarsi la prima poetessa del Medioevo latino (e, ripeto, “poetessa” e non “scrittrice”, ché a lei antecedenti sono, come è noto, “scrittrici” quali Dhuoda, Baudonivia di Poitiers ed Ugeburga di Heidenheim)<sup>24</sup>, quanto e soprattutto per la sua indubbia capacità poetica e drammatica, per il fascino indiscutibile che si leva dalle sue opere, per la sua infallibile abilità nello sbizzare i caratteri dei personaggi (specialmente quelli femminili),

<sup>23</sup> In generale, si v. *Il secolo di ferro: mito e realtà del secolo X*, Spoleto, 1991 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXVIII): per gli aspetti specificamente culturali e letterari del periodo preso in considerazione, cfr. le relazioni di BERTINI, *La letteratura epica*, pp. 723-754 (dove, fra l'altro, si parla dei *Gesta Ottonis* di Rosvita alle pp. 736-739); di G. CAVALLO, *Libri scritti, libri letti, libri dimenticati*, pp. 759-794; e di P. Ch. JACOBSEN, *Formen und Strukturen der lateinischen Literatur der Ottonischen Zeit*, pp. 917-946.

<sup>24</sup> In generale, sul fenomeno (divenuto ormai forse un po' troppo di moda) delle donne scrittrici del Medioevo, si vedano due fondamentali pubblicazioni: il vol. di P. DRONKE, *Women Writers in the Middle Ages. A critical Study of Text from Perpetua to Marguerite Porete*, Cambridge, 1984 (trad. ital. di E. RANDI, col titolo *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano, 1986); e F. BERTINI - F. CARDINI - C. LEONARDI - M. T. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Medioevo al femminile*, a cura di F. BERTINI, Roma-Bari, 1989 (ora anche in ediz. economica, ibid., 2001<sup>2</sup>). Su Dhuoda, CARDINI, *Dhuoda, la madre*, ibid., pp. 41-62; su Baudonivia, LEONARDI, *Baudonivia, la biografa*, ibid., pp. 31-40; su Ugeburga, Id., *Una scheda per Ugeburga*, in *Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag*, hrsg. von G. BERNDT (e altri), Sigmaringen, 1989, pp. 23-26.

per la bravura e l'originalità da lei mostrate nella rielaborazione delle fonti agiografiche di volta in volta utilizzate, per la ricca e profonda cultura da lei palesata e per l'importante posizione da lei ricoperta, in ogni caso, sia nell'ambito della fortuna di Terenzio nel Medioevo, sia nel più vasto campo del teatro medievale (e prescindendo, in questo, sia ribadito ancora una volta, dall'annoso ed ormai un po' stantio problema della effettiva teatralità o della possibile rappresentabilità dei suoi dialoghi drammatici).

Ella nacque da nobile famiglia, probabilmente nel 935 o nel 936 (come, sulla scorta delle ipotesi del Nagel fondate sull'interpretazione di un passo dei *Primordia coenobii Gandeshemensis*, sono ormai propensi a ritenere tutti gli studiosi)<sup>25</sup>, ed entrò verosimilmente molto giovane nel convento di Gandersheim, nella bassa Sassonia vicino a Brunswick. In effetti, sull'età che Rosvita poteva avere quando ebbe accesso nel cenobio non vi è accordo fra gli studiosi. Il Magnin, per primo, ipotizzò che ella fosse entrata in convento abbastanza tardi (tardi relativamente, si intende), dal momento che « elle montre dans les écrits trop de connaissance du monde et des passions, pour que nous pussions supposer qu'elle leur soit demeurée entièrement étrangère »<sup>26</sup>. Studiosi più recenti, quali il Kronenberg, il Nagel e la Haight<sup>27</sup>, si sono mostrati invece propensi a ritenere che soltanto accedendo nel cenobio da adolescente, come d'altronde era uso

<sup>25</sup> Cfr. B. NAGEL, *Hrotsvit von Gandersheim*, Stuttgart, 1965, p. 39. Il passo interessato è HROTS. *Prim. coen. Gand.* 523-526: « Nos quoque permotae tantae dulcedine famae, / necdum maternis quae tunc prorupimus alvis, / sed fuimus vere longo post tempore natae, / haut minus illius constanter amore flagramus ».

<sup>26</sup> MAGNIN, *Hrotsvitha. Son temps, sa vie et ses ouvrages* cit. (n. 8), p. XXII.

<sup>27</sup> K. KRONENBERG, *Roswitha von Gandersheim, Leben und Werke*, Gandersheim, 1962, p. 57; NAGEL, *Hrotsvit von Gandersheim* cit., pp. 40-41; A. L. HAIGHT, *Hrosvitha of Gandersheim. Her Life, her Times, her Works*, New York, 1965, p. 12.

del tempo, ella si sarebbe potuta formare la solida e vasta cultura classica e profana di cui riesce a dare ampia prova in tutte le sue opere <sup>28</sup>.

Il monastero di Gandersheim era una struttura conventuale di tipo particolare, guidata da donne della nobiltà dedite alla lettura, allo studio, alla meditazione (e, eventualmente, alla riscrittura e all'imitazione) dei testi classici e cristiani <sup>29</sup>. Sotto la guida della nobile badessa Gerberga II, nipote dell'imperatore Ottone I di Sassonia, Rosvita divenne in seguito canonichessa, cioè una « ancilla Dei canonica », distinta, in questo, dalle vere e proprie monache, le « virgines velatae », per il fatto di essere soggetta ad una regola meno rigorosa, che le imponeva sì i sette uffici giornalieri nonché i voti di castità e di obbedienza, ma non quello di povertà, e che le consentiva quindi di mantenere proprietà personali, di entrare ed uscire dal cenobio senza particolari permessi da parte della madre superiora, di formarsi una vasta e solida cultura, di acquistare e possedere libri, di avere al suo seguito una propria servitù privata, e così via <sup>30</sup>. A Gerberga II (di pochi anni più anziana di lei) e allo stesso imperatore ella stessa era inoltre profondamente legata, come testimoniano le sue due opere di carattere epico-storico scritte nella maturità (se di maturità si può parlare per una scrittrice che probabilmente non giunse neanche a compiere i quarant'anni), cioè i *Gesta Ottonis imperatoris* (poema di stampo epico-encomiastico in 1517

<sup>28</sup> Per lo *status quaestionis*, si v. BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), che mostra di propendere per l'ipotesi del Magnin, scrivendo: « In effetti la nostra canonichessa sembra conoscere abbastanza bene le cose del mondo e tale conoscenza sarebbe appunto il risultato delle sue precedenti esperienze di vita profana » (p. 17).

<sup>29</sup> Cfr. G. ALTHOFF, *Gandersheim und Quedlinburg. Ottonische Frauenklöster als Heerschafts und Überlieferungszentren*, in *Frühmittelalterliche Studien*, XXV (1991), pp. 123-144.

<sup>30</sup> Cfr. NAGEL, *Hrotsvit von Gandersheim* cit. (n. 25), pp. 47-48.

esametri leonini, pervenutoci largamente lacunoso, appositamente composto ad istanza della badessa Gerberga per magnificare le imprese e le doti di Ottone I, in cui si narrano le vicende storiche della casa di Sassonia dall'incoronazione di Enrico I come re di Germania, nel 919, all'incoronazione di Ottone I come imperatore, nel 962) e i *Primordia coenobii Gandeshemensis* (storia delle origini e della fondazione del monastero di Gandersheim, in 594 esametri leonini, probabilmente il frutto più maturo ed originale dell'attività letteraria di Rosvita)<sup>31</sup>.

La prima opera rosvitiana che ci è giunta (dopo alcune prove giovanili da lei stessa rifiutate e distrutte perché, a suo dire, « mala composita ») è una raccolta comprendente otto poemetti (o leggende) agiografici, tutti in esametri leonini tranne il terzo, in distici elegiaci, ispirati ai *Vangeli* apocrifi, alle vite dei santi o a leggende cristiane e medievali più o meno sapientemente rielaborate ed amplificate (*Maria, Ascensio, Gongolfus, Pelagius, Theophilus, Basilius, Dionysius e Agnes*), poemetti, questi, redatti con ogni probabilità fra il 955 e il 962, i quali costituiscono il primo libro dei tre che compongono gli *opera omnia* rosvitiani. Successivamente, fra il 962 e il 965, e in due tempi (prima i primi quattro, quindi gli ultimi due), la dotto canonichessa scrisse sei dialoghi drammatici in prosa rimata, fondati anche essi su scritti

<sup>31</sup> Cfr. K. STRECKER, *Hrotsvit von Gandersheim*, in *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum*, XI (1903), p. 103. Sui poemi storici rosvitiani (di cui comunque si tornerà più volte a discorrere nel corso di questa rassegna), di recente è stato osservato: « La componente epica delle due opere è [...] tenue: nella prima non si ha un ritratto a tutto tondo di Ottone, protagonista è piuttosto la corte, unitamente ad Ottone anche la regina e i personaggi che entrano in rapporto con loro; non si esalta un uomo ma una politica, e questa politica è un insieme di episodi, che tendono ad essere edificanti, anche nei *Primordia* » (LEONARDI, *Il secolo X*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di C. LEONARDI, Firenze, 2002, pp. 159-174, in partic., p. 165).

agiografici, ma composti ad imitazione ed emulazione (più o meno antifrastica) delle sei commedie di Terenzio (in un primo tempo *Gallicanus I e II*, *Dulciti*, *Calimachus* e *Abraham*, poi *Pafnutius* e *Sapientia*), dialoghi drammatici, questi, che costituiscono il secondo libro degli *opera omnia* rosvitiani, mentre il terzo è rappresentato dai già menzionati *Gesta Ottonis* (verosimilmente redatti dopo il 965) e dall'ultima opera a noi nota di Rosvita, i *Primordia coenobii Gandeshemensis* (stesi dopo la morte di Ottone I, cioè dopo il 973). È probabile che la dotta canonichessa sia morta poco tempo dopo quest'ultima data, poiché da questo momento in poi non abbiamo più alcuna notizia su di lei, anche se non è mancato chi ha ipotizzato che ella sia vissuta fin oltre il fatidico anno Mille. In particolare, il Magnin ha supposto 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<sup>32</sup>.

1.4. Le questioni fondamentali relative allo studio della figura e dell'opera letteraria di Rosvita si possono in effetti ridurre, tutto sommato, soltanto a due e cioè, soprattutto, almeno fino alla metà degli anni '70 del secolo appena trascorso:

- 1) il problema riguardante il rapporto con Terenzio;
- 2) il problema riguardante la teatralità e la rappresentabilità dei drammi.

Uno sguardo, ancorché rapido e cursorio, alla bibliografia specifica prodotta in quegli anni ci mostra, infatti,

<sup>32</sup> Cfr. MAGNIN, *Hrotsvitha. Son temps, sa vie et ses ouvrages* cit. (n. 8), pp. XXI-XXII.

la presenza di innumerevoli contributi (libri, saggi, articoli, capitoli di storie letterarie e di storie del teatro), spesso anche di indiscutibile valore scientifico e critico, nei quali questi due problemi, congiuntamente o singolarmente esaminati, costituiscono l'essenza ed il fulcro del discorso critico. Fra l'altro, si osserva abbastanza agevolmente il fatto che, se da una parte i contributi sui drammi rosvitiani abbondano e proliferano (forse anche troppo), dall'altra latitano pressoché completamente le indagini relative alle altre opere di Rosvita, quelle in versi, ossia gli otto poemetti agiografici (che dovranno attendere le recenti ricerche di Marco Giovini per essere adeguatamente inquadrati ed illustrati)<sup>33</sup>, i *Gesta Ottonis* e i *Primordia coenobii Gandeshemensis* (la cui rivalutazione è anche essa frutto delle più nuove tendenze e direttive critiche)<sup>34</sup>.

Oltre ai già ricordati volumi complessivi di Kronenberg, di Nagel e della Lyon Haight, giova ricordare, in quegli anni, la pubblicazione di un volume molto importante, quello apparso nel 1960 ad opera di una religiosa americana, suor Mary Marguerite Butler<sup>35</sup>, che si era proposta, nella sua meritoria fatica, di evidenziare e di esaminare tutti gli indizi e gli appigli, esterni o interni ai drammi rosvitiani, che potessero corroborare l'ipotesi di una loro effettiva rappresentazione; un significativo e provocatorio breve saggio di Giorgio Brugnoli, pubblicato nello stesso anno<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> Di tali indagini di Marco Giovini si discorrerà ampiamente nei paragrafi 3 e 4 di questa rassegna.

<sup>34</sup> Anche di questo argomento si tornerà a discutere nei prossimi paragrafi di questa rassegna.

<sup>35</sup> M. M. BUTLER, *Hrotsvitha. The Theatricality of her Plays*, New York, 1960. Per una analisi e una discussione delle ipotesi della Butler, cfr. BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 81-83.

<sup>36</sup> G. BRUGNOLI, *Azione e dialogo in Rosvita*, in *Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari*, XXVIII (1960), pp. 501-527.

in cui lo studioso riconsiderava il vecchio problema del rapporto di Rosvita con le commedie terenziane, in effetti negando recisamente la “terenzianità” dei drammi della canonicità e giungendo, un po’ paradossalmente, alle celebri e più volte citate (magari per confutarle) affermazioni che « oltre all’ingenuo tentativo di riprodurre il ritmo del senario, il fatto più notevole in Rosvita è quello, in fondo, d’aver pur essa costituito un *corpus* di sei commedie, un egual numero di pezzi, “ad unguem” di quel che le appariva nella tradizione terenziana », e addirittura che « Terenzio è il grande assente nell’opera di Rosvita »<sup>37</sup>; e ancora, un saggio di Margot Schmidt dedicato allo studio delle fonti dell’*Abraham*<sup>38</sup>; un importante articolo, volto all’analisi degli aspetti di *imitatio* e di *aemulatio* nelle opere della poetessa medievale, di una specialista di Rosvita quale Helene Homeyer, seguito da un volume di indagine complessiva della medesima studiosa<sup>39</sup>; un articolo di Kenneth De Luca<sup>40</sup>, in cui la questione del rapporto con Terenzio è stata affrontata su nuove basi, mostrando (soprattutto alla luce dell’analisi di alcune scene del *Gallicanus*, il primo dialogo drammatico ed il più ricco di echi terenziani) come le svariate modalità di

<sup>37</sup> Ibid., pp. 507-508. In queste affermazioni di Brugnoli si avverte indubitabile l’eco di quanto, sessant’anni prima, aveva altrettanto paradossalmente (e altrettanto improvvidamente) asserito il Roberts: « Terence and Hrotsvitha both wrote plays, each wrote six, and there the similarity ends » (A.J. ROBERTS, *Did Hrotsvitha Imitate Terence?*, in *Modern Language Notes*, XLI,8 [1901], p. 480).

<sup>38</sup> M. SCHMIDT, *Quellengeschichtliche Studien zum « Abraham » der Hrotsvit von Gandersheim*, in *Colloquia Germanica*, I-II (1968), pp. 27-37.

<sup>39</sup> H. HOMEYER, « *Imitatio* » und « *Aemulatio* » im Werk der Hrotsvitha von Gandersheim, in *Studi medievali*, n.s., IX (1968), pp. 966-979; EAD., *Hrotsvitha von Gandersheim*, München, 1973. La studiosa, a proposito del vecchio problema dell’imitazione di Terenzio, tendeva, nel contributo del 1968, a distinguere l’imitazione in campo formale (*imitatio*) dalla emulazione in campo contenutistico (*aemulatio*).

<sup>40</sup> K. DE LUCA, *Hrotsvit’s “Imitation” of Terence*, in *Classical Folia*, XXVIII (1974), pp. 89-102.

*imitatio* ed *aemulatio* della canonicità di Gandersheim comprendano anche alcune riprese linguistiche dal modello classico abilmente dissimulate e, inoltre, come tali riprese si configurino, talvolta, non solo e non tanto dal punto di vista lessicale, ma soprattutto dal punto di vista strutturale e situazionale (inaugurando, così, una stimolante linea di indagine che, in tempi a noi vicinissimi, verrà ripresa ed ampliata da Marco Giovini); altri volumi complessivi variamente significativi, come quelli di E. Michalka e di Marianne Schütze-Pflugk<sup>41</sup>; un contributo di uno studioso di storia del teatro quale Federico Doglio<sup>42</sup>, il quale, dopo aver ampiamente ripercorso lo *status quaestionis* della critica su Rosvita, forniva alcune interessanti osservazioni circa il rapporto fra drammaturgia e spettacolo, notando come « un elemento caratterizzante questi drammi rosvitiani fosse un elemento di novità, rispetto alla tradizione del teatro classico e di Terenzio, un elemento che anticipa le libertà della drammaturgia medioevale dei secoli XII-XIV, cioè la molteplicità dei luoghi e dei tempi e, persino, le “azioni parallele” »<sup>43</sup>, innovazioni, queste, che sembrano anticipare le libertà drammaturgiche del teatro medievale posteriore; e i due ampi capitoli dedicati alla poetessa sassone rispettivamente da parte di Claudia Villa, all'interno di una sua importante monografia complessiva sulla cono-

<sup>41</sup> E. MICHALKA, *Studien über Intention und Gestaltung in den dramatischen Werken Hrotsvits von Gandersheim*, Freudenthal, 1968; M. SCHÜTZE-PFLUGK, *Herrscher- und Märtyrerauffassung bei Hrotsvit von Gandersheim*, Wiesbaden, 1972.

<sup>42</sup> F. DOGLIO, *La drammaturgia protoumanistica e Rosvita*, in *Schede medievali*, I (1981), pp. 7-27 (poi in Id., *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Roma, 1990, pp. 61-91).

<sup>43</sup> Ibid., p. 25. Dello stesso studioso, si veda anche il cap. *Rosvita e il tentativo di una drammaturgia devota*, in Id., *Teatro in Europa*, I, Milano, 1982, pp. 98-108 (poi in Id., *Storia del teatro. Dall'Impero romano all'Umanesimo*, Milano, 1990, pp. 80-95).

scenza e sulla fruizione di Terenzio nel Medioevo, da Ildemaro a Francesco Petrarca<sup>44</sup>, e da parte di Peter Dronke, entro il suo altrettanto notevole saggio sulle scrittrici medievali, da Perpetua a Margherita Poreta<sup>45</sup>.

Le più importanti acquisizioni critiche di quegli anni riguardo al teatro rosvitiano (almeno secondo la mia opinione) furono, comunque, dovute a due studiosi filologicamente agguerriti e, soprattutto, modernamente aperti a interpretazioni nuove e stimolanti, l'italiano Massimo Oldoni e l'italo-americano Sandro Sticca. Oldoni, fra l'altro, ha condotto una penetrante lettura critica del significato culturale dei drammi di Rosvita in occasione del Secondo Convegno di Studio organizzato, nel 1977, dal Centro di Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale di Viterbo<sup>46</sup>. Dopo aver rilevato come nel primo dialogo drammatico rosvitiano, il *Gallicanus*, si trovino, come è noto, « ben sei delle undici complessive citazioni testuali del modello terenziano », lo studioso ha sostenuto che « la narratività delle situazioni non richiede alcuna necessità di scena », concludendo: « Teatro di caratteri, dunque, personaggi-metafore di situazioni interiori: il peccato, l'oscuramento della mente, la paura, la vanità. L'iniziale motivazione di Terenzio provoca forse l'opposto di quanto ci saremmo attesi: la caduta dell'elemento scenico e la profonda valutazione dei contenuti. Rosvita diventa la

<sup>44</sup> C. VILLA, *La «lectura Terentii»*. Da Ildemaro a Francesco Petrarca, Padova, 1984, pp. 99-136.

<sup>45</sup> DRONKE, *Women Writers in the Middle Ages* cit. (n. 24), pp. 55-83 e 293-297 (nella trad. ital. *Donne e cultura nel Medioevo* cit. (n. 24), si tratta delle pp. 83-119).

<sup>46</sup> M. OLDONI, *Tecniche di scena e comportamenti narrativi nel teatro profano mediolatino*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*. Atti del secondo Convegno di studio del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 17-19 giugno 1977), a cura di F. DOGLIO, Roma, 1978, pp. 27-50.

particolare testimone d'un teatro "narrato" attraverso le sorti dei suoi attori, di un teatro che è forse un lungo monologo dell'autrice, scandito dalle battute dei personaggi. Così non v'è bisogno di parti troppo lunghe o di legare una serie di a-solo. La dialogica delle scene rosvitiane è ottenuta per fittissimi scambi che, tuttavia, riassumono un'unica situazione drammatica, e non differenti identità di personaggi. E questo è prodotto dall'intenzione della scrittrice, di dimostrare qualcosa di preciso: con l'esito poi di riuscire a fissare in pagine non ripetute nella letteratura mediolatina atteggiamenti umani di grande valore quotidiano »<sup>47</sup>.

Sandro Sticca ha invece fornito, soprattutto nel corso degli anni '70-'80 (ma con qualche significativa ripresa in tempi a noi più vicini) una nutrita serie di contributi d'interesse rosvitiano rivolti, in genere, allo studio di un singolo dramma, ma con una ricchezza ed una varietà di apporti critici ed interpretativi che, di volta in volta, hanno fatto sì che qualsiasi studioso successivo che si sia interessato di quel determinato dramma non abbia potuto fare a meno delle sue considerazioni. Basti pensare, per proporre solo qualche es., all'interpretazione della famosa "scena delle pentole" (e, in genere, di tutto il dialogo drammatico) del *Dulcitius*<sup>48</sup>, a proposito della quale

<sup>47</sup> Ibid., pp. 40-41. Lo studioso è tornato, in anni più vicini a noi, a ridiscutere il problema del teatro rosvitiano (e del suo rapporto con Terenzio) nel saggio *La "scena" del Medioevo*, ne *Lo Spazio letterario del Medioevo. I, Il Medioevo latino*, dir. da G. CAVALLO, C. LEONARDI, E. MENESTÒ, vol. II, *La circolazione del testo*, Roma, 1994, pp. 489-535 (in partic., pp. 506-509), in cui ha ribadito, fra l'altro, che « se i suoi drammi (*scil.* di Rosvita) non riescono, forse, a diventare un'alternativa a Terenzio, tuttavia producono un risultato insperato nell'ambito della storia del teatro mediolatino: sono il punto d'incontro tra un cervello monastico ed una volontà espressiva di tipo diverso, fors'anche provocata da una vivacità culturale più ricca » (p. 507).

<sup>48</sup> S. STICCA, *Hrotswitha's «Dulcitius» and its «spiritualis significatio»*, in *Hommages à Marcel Renard*, Bruxelles, 1969, pp. 700-706 (art. poi rielaborato ed

lo studioso ha dimostrato, con dovizia di riferimenti a testi patristici e mediolatini (da Tertulliano a Rabano Mauro) come le ore notturne, l'ambiente della cucina e la stessa figura del cuoco si configurino, soprattutto nel secolo X, quali precise ed ineludibili ipostasi diaboliche, ed anche come la pentola (la *olla*) sia, in epoca medievale, simbolicamente associata all'idea dell'Inferno, del peccato e del demonio, e soprattutto in direzione di desiderio sessuale (quello, appunto, nutrito dal bieco Dulcizio per le tre intemerate vergini Agape, Chionia e Irene), giusta la testimonianza di un passo di Aurelio Cassiodoro ripreso, poi, da altri scrittori (fra cui, ancora una volta, Rabano Mauro)<sup>49</sup>, concludendo che nel dramma rosvitano non vi è nulla di comico (come invece avevano a più riprese sottolineato gli studiosi precedenti)<sup>50</sup> e, soprattutto, niente di terenziano. Ancora, lo Sticca si è dedicato allo studio e all'analisi di quello che (a ragione o a torto) viene considerato il più celebre ed apprezzato fra i drammi di Rosvita, l'*Abraham*<sup>51</sup>, illustrando la doviziosa trama di riferi-

ampliato in *Hrotswitha's « Dulcitus » and Christian Symbolism*, in *Mediaeval Studies*, XXXII [1970], pp. 108-127.

<sup>49</sup> Tale argomento è stato approfondito da Marco Giovini, in un saggio che (almeno al momento in cui scrivo) non ha ancora visto la luce, dal tit. *La cucina infernale e la mirabile illusione: il « Dulcitus » di Rosvita fra drammaturgia e innografia*, in c. s. in *Mediaevalia. An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies Worldwide*, XXVI (2005), come mi ha fatto sapere lo stesso Giovini in una lettera privata del 18/02/2005.

<sup>50</sup> Cfr., fra gli altri, D. COLE, *Hrotswitha's Most Comic Play: « Dulcitus »*, in *Studies in Philology*, LVII (1960), pp. 597-605. Una breve lettura del *Dulcitus*, anch'essa attenta agli elementi "comici" del dialogo drammatico, si trova in *Medieval Latin, 2nd Edition*, ed. by K. P. HARRINGTON, revised by J. PUCCI, with a grammatical introduction by A. GODDARD ELLIOTT, Chicago, 1997, pp. 352-362 (introd. e testo completo del *Dulcitus*, con brevi note esplicative). Sul secondo dialogo drammatico rosvitano cfr. anche M. L. FINI, *Dall'« Actum de sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene » al « Dulcitus » di Hrotswitha von Gandersheim: modalità di un rifacimento drammatico*, Bologna, 1981.

<sup>51</sup> STICCA, *Hrotswitha's « Abraham » and Exegetical Tradition*, in *Fons perennis. Saggi critici di filologia classica in onore del prof. Vittorio D'Agostino*, Torino, 1971, pp. 359-385.

menti scritturali e tropologici che innervano il testo ed ipotizzando che la vicenda rappresentata, reggendosi sulla connessione tipologica fra Abramo e Cristo, rappresenti allegoricamente una sorta di cammino spirituale dell'anima verso Dio. Successivi a questi due fondamentali contributi sono, sempre dello Sticca, un saggio sui temi del "peccato" e della "salvezza" nel ciclo drammatico di Rosvita (con una particolare attenzione alle figure femminili)<sup>52</sup>, una lettura del *Pafnutius* (volta alla individuazione degli aspetti di "realismo tragico" nel quinto dramma rosvitiano)<sup>53</sup> e, soprattutto, una importante relazione tenuta, nel 1978, al terzo Convegno di Studio organizzato dal Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale di Viterbo<sup>54</sup>. In particolare, in quest'ultimo intervento, lo Sticca ha ripreso in discussione i problemi dell'imitazione di Terenzio e del comico nei sei dialoghi drammatici, asserendo che tali elementi vanno ben oltre le mere esigenze stilistiche strutturali avvertite da Rosvita: « infatti – ha aggiunto lo studioso – in uno dei suoi drammi, *Dulcitus*, essa utilizza per motivazioni di divertimento e di ricreazione elementi comici reminiscenti le commedie di Terenzio. La giustificazione per questa au-

<sup>52</sup> ID., *Sin and Salvation: the Dramatic Context of Hrotswitha's Women*, in *The Roles and Images of Women in the Middle Ages and Renaissance*, ed. W. RADCLIFF-UMSTEAD, Pittsburgh, 1975, pp. 3-22.

<sup>53</sup> ID., *Sacred Drama and Tragic Realism in Hrotswitha's « Pafnutius »*, in *The Theatre in the Middle Ages. International Colloquium on Medieval Theatre, Leuven, May 24-26 1982*, a cura di H. BRAET (e altri), Leuven, 1985, pp. 12-44.

<sup>54</sup> ID., *Dramma sacro e realismo comico nel teatro medioevale tedesco e francese (secc. X-XII). Da Rosvita di Gandersheim al « Mystère d'Adam »*, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di studio del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, a cura di F. DOGLIO, Viterbo, 1979. Lo studioso ha ripreso questo argomento, circoscrivendolo al solo teatro rosvitiano, qualche anno dopo, in *Sacred Drama and Comic Realism in the Plays of Hrotswitha of Gandersheim*, in *Atti del IV Colloquio della « Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval » (Viterbo, 10-15 luglio 1983)*, a cura di F. DOGLIO, Viterbo, 1984, pp. 141-162.

dace innovazione da parte di Hrotswitha, in pieno secolo X e in un ambiente prettamente monastico, va trovata in una nuova mentalità religiosa, particolarmente in quelle idee sulla “utilitas” e sulla “moralitas” di cui sono pieni gli scritti cristiani del tempo. Gli scrittori contemporanei quali Hrabanus Maurus e Liutprando di Cremona ritenevano che si potesse pervenire alla “utilitas” e alla “moralitas” pure attraverso il divertimento e il comico [...]. Dal punto di vista storico l’imitazione di Terenzio e l’inserzione dell’elemento comico nel *Dulcitius* dimostrano che un autore del secolo X era davvero capace di classificare correttamente i drammi di Terenzio nel “genus dramaticum” »<sup>55</sup>.

I tempi, insomma, erano ormai maturi per una nuova e complessiva riconsiderazione critica della figura e dell’opera della poetessa medievale. Nuova e complessiva riconsiderazione critica che, come si vedrà, non tarderà a giungere.

## 2. EDIZIONI E TRADUZIONI

2.0. Dopo aver prospettato, nel paragrafo precedente, i principali problemi connessi con la figura e l’opera della canonicità di Gandersheim e dopo aver delineato lo stato delle indagini critiche e degli studi filologico-letterari quale si presentava, più o meno, intorno alla metà degli anni ’80 del secolo appena trascorso, dedicherò la più gran parte di questo scritto ad una rassegna ragionata e, spero, organica relativa agli interventi su Rosvita che si sono succeduti, *grosso modo*, in questo ultimo ventennio (dando a tale termine, però, una accezione abba-

<sup>55</sup> Id., *Dramma sacro e realismo comico nel teatro medioevale tedesco e francese* cit., pp. 52-53.

stanza ampia ed “allargata”), con lo scopo (o forse soltanto nell’illusione) di poter dimostrare come proprio quest’ultimo periodo sia stato il più fecondo di stimoli ed il più ricco di risultati critici, filologici, ermeneutici e generalmente letterari relativamente alla figura e alla produzione poetica e drammatica della monaca e poetessa sassone, con una vastità e varietà di apporti cui gli studiosi italiani (sia detto con una punta di orgoglioso sciovinismo, il che, una volta tanto, forse non guasta) hanno saputo offrire nuova linfa vitale e freschi spunti di indagine e di approfondimento.

Non si tratterà di una rassegna esaustiva (anche perché vengono programmaticamente esclusi quei contributi generali sul X secolo o sul teatro mediolatino o su altri temi ancora, che dedicano a Rosvita soltanto un breve accenno o poco più), bensì di una presentazione e di una ridiscussione dei principali interventi specifici di interesse rosvitiano pubblicati, appunto, da circa un ventennio a questa parte, alcuni dei quali verranno analizzati con una certa ampiezza – soprattutto, come si vedrà, le edizioni di Ferruccio Bertini, di Walter Berschin e di Maria Pasqualina Pillolla, i saggi complessivi di Gustavo Vinay e di Ferruccio Bertini e i due recenti voll. di Marco Giovini, oltre ad alcuni articoli che ritengo particolarmente importanti, come quelli di Luca Robertini, Adele Simonetti, Rosario Leotta, Rosella Stura e, a più riprese, ancora di Ferruccio Bertini e Marco Giovini – mentre riferirò più rapidamente e cursoriamente su altri contributi che, magari, pur essendo qua e là forieri di soluzioni interessanti e di proposte stimolanti, risultano però, in larga parte, ancora legati ad una impostazione critica un po’ antiquata o tradizionalista, oppure riprendono e rielaborano posizioni critiche già preesistenti, concorrendo comunque, ad ogni modo, ad estendere e a meglio defini-

re un panorama di ricerche e di studi quanto mai vario, mosso, articolato e diversificato.

È evidente che un discorso di questo genere deve, per forza di cose, partire dalle edizioni (parziali e/o complete) e dalle traduzioni di Rosvita che sono apparse negli ultimi anni, e proprio alla presentazione delle principali edizioni e traduzioni rosvitiane recenti è dedicato questo secondo paragrafo, al quale seguiranno altri quattro dedicati rispettivamente, nell'ordine, agli studi complessivi sulla figura e sull'opera di Rosvita, ai contributi e alle indagini sulle singole opere, alle ricerche sulla lingua, sullo stile e sulla metrica e, infine, alle indagini sulla fortuna delle opere della canonicità di Gandersheim.

2.1.1. In tal direzione è necessario, preliminarmente, indagare come si conviene sull'edizione (con traduzione italiana e commento) dei sei dialoghi drammatici rosvitiani curata da Ferruccio Bertini ed apparsa nel 1986<sup>56</sup>: un volume, come rilevava all'epoca un suo recensore, « che rimarrà sicuramente ancora per molto tempo strumento indispensabile ed insostituibile per chi voglia accostarsi alla lettura della affascinante produzione drammatica di Rosvita »<sup>57</sup>.

Gli studi e le indagini sulla figura e sull'opera letteraria di Rosvita di Gandersheim hanno caratterizzato almeno un ventennio nell'ambito della multiforme e ricca produzione scientifica di Ferruccio Bertini. Infatti, dopo un volume pubblicato nel 1979, contenente un quadro generale delle notizie sulla scrittrice, con ampia presentazione di tutte le opere, discussione delle principali pro-

<sup>56</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici*, a cura di F. BERTINI, con una introd. di P. DRONKE, Milano, 1986 (sulla quale si v. almeno la breve recens. di C. ROCCARO, in *Schede medievali*, XVII [1989], pp. 559-560).

<sup>57</sup> ROCCARO, recens. cit. (n. 56), p. 560.

blematiche critiche e, in appendice, l'edizione con traduzione italiana, commento e interpretazione complessiva del *Calimachus*<sup>58</sup>, Bertini è tornato alla monaca e poetessa in una relazione congressuale del 1982 (successivamente pubblicata nel 1985), dedicata alla analisi e alla interpretazione di altri due drammi rosuitiani, il *Gallicanus* e il *Pafnutius*<sup>59</sup>, cui è seguita, a breve distanza di tempo, appunto la pubblicazione dell'importante volume di cui qui si discorre, contenente il testo e la traduzione italiana di tutti e sei i drammi rosuitiani, con una premessa e uno stringato commento, e con una notevole introduzione firmata da Peter Dronke. Successivamente alla pubblicazione di tale volume (su cui fra poco ci soffermeremo con l'attenzione che esso merita), lo studioso ha quindi dedicato alla canonicità di Gandersheim un breve contributo, in cui ha esaminato l'ipotesi che una novella delle *Piacevoli notti* (I, II, nov. 3) di Gian Francesco Straparola (quella di Carlo d'Armino e di Teodosia) possa essere ispirata non tanto e non solo alla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine (come si è spesso supposto) quanto e soprattutto al *Dulcitus* di Rosvita<sup>60</sup>, e quindi un ampio capitolo all'interno del volume miscelaneo, da lui stesso curato, dedicato alle scrittrici del Medioevo occidentale<sup>61</sup>; mentre, in tempi più recenti, egli è tornato alla poetessa mediolatina con un più rapido (ma ancora più specifico) contributo, rivolto alla illustrazione (sia nei

<sup>58</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10) (di questo vol. si tornerà a parlare nel par. 3).

<sup>59</sup> ID., *Simbologia e struttura drammatica nel « Gallicanus » e nel « Pafnutius » di Rosvita*, in *The Theatre in the Middle Ages* cit., pp. 45-59 (cfr. *infra*, par. 4).

<sup>60</sup> ID., *La « Legenda Aurea », Rosvita e lo Straparola*, in *Iacopo da Varagine. Atti del I Convegno di studi, Varazze, 13-14 aprile 1985*, a cura di G. FARRIS e B. T. DELFINO, Varazze, 1987, pp. 165-174 (cfr. *infra*, par. 6).

<sup>61</sup> ID., *Rosvita la poetessa*, in *Medioevo al femminile* cit. (n. 24), pp. 63-95 (cfr. *infra*, par. 3).

drammi che nei poemetti agiografici) della immagine che ella ci trasmette della figura della Vergine Maria <sup>62</sup>.

In apertura del volume del 1986 si leggeva una sintetica *Premessa* dello stesso curatore <sup>63</sup>, nella quale venivano seguite le principali tappe della fortuna incontrata dai drammi rosvitiani, dal loro ritrovamento nel monastero di Sant'Emmerano in Ratisbona ad opera di Conrad Celtis, nel 1494, fino alla rilettura che, di essi, ha fornito Peter Hacks nel suo dramma *Rosie träumt*, presentato nel 1975 al Teatro Maxim Gorki dell'allora Berlino Est <sup>64</sup>, attraverso una panoramica che, come veniva rilevato alla fine del discorso, aiutasse a comprendere « perché i drammi di Rosvita, carichi come sono di fermenti e di tensioni, si ripropongono ciclicamente alla fantasia e alla riflessione di lettori e di autori come autentico evento letterario » <sup>65</sup>. Ognuno dei sei drammi era quindi preceduto da un sintetico "cappello", in cui venivano delineate, in modo lucido e chiaro, la trama, le fonti, le principali problematiche relative ad esso e veniva segnalata la bibliografia specifica che lo riguardava. Il testo latino, fondato in prevalenza sull'edizione di Karl Strecker (a parte alcune correzioni di volta in volta segnalate in nota, su cui fra poco si ritornerà), era accompagnato da uno snello e sobrio apparato di note, nelle quali venivano discusse alcune questioni testuali o filologiche o, più spesso, venivano rilevate particolarità linguistiche o stilistiche.

<sup>62</sup> Id., *La figura di Maria nell'opera di Rosvita*, in *Maria di Nazareth nell'antica letteratura cristiana*, a cura di A. CERESA GASTALDO, Genova, 1993, pp. 79-87 (cfr. infra, par. 4).

<sup>63</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), pp. VII-XIV.

<sup>64</sup> In quest'arco di tempo, è stato pubblicato, sul dramma dello Hacks, l'art. di E. FRANCO, *I drammi di Rosvita e « Rosie träumt » di Peter Hacks*, in *Studi medievali*, n.s., XXVII (1986), pp. 225-239, contributo, questo, che nel 1986 veniva annunciato da Bertini come « in corso di stampa » (ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), p. XII, n. 19).

<sup>65</sup> Ibid., p. XIX.

In ordine al testo dei drammi rosvitiani, occorre dire che lo studioso provvede ad un attento riesame dell'edizione Strecker, come emerge da alcuni passi che, in questa sede, val la pena di analizzare, per comprovare ulteriormente la bontà del testo proposto dal Bertini.

Per fare un primo esempio, si legga, nella *Epistola ad quosdam sapientes huius libri fautores*, il seguente periodo (par. 8): « Perspicax quoque ingenium divinitus mihi collatum esse agnosco, sed magistrorum cessante diligentia incultum et propriae pigritiae inertiae torpet neglectum »<sup>66</sup>. Utilizzando il canonico *tòpos modestiae*, Rosvita afferma di riconoscere di esser dotata di un ingegno pronto e vivace che però, col venir meno delle attenzioni dei “maestri” (*magistrorum*), resta come trascurato, addormentato e abbandonato in preda alla sua connaturata pigrizia. Orbene, « magistrorum » è la lezione del codice M (*Monacensis, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14485 - Clm. 339, olim St. Emmeram E CVIII*), del X secolo, opportunamente mantenuta da Bertini contro il non fondato emendamento « magistrarum » proposto da Strecker. È evidente, infatti, che qui Rosvita si riferisce ad un tipo di insegnamento che le è stato impartito da “maestri” (di sesso maschile), probabilmente alla corte ottoniana (si può pensare a Raterio da Liegi, o a Brunone da Colonia), così come, in altro luogo, ella fa riferimento ad un tipo di insegnamento esercitato, a Gandersheim, da insegnanti “donne” (si legga, a tal proposito, quanto la canonichessa scrive nella *Praefatio* ai poemetti agiografici, par. 7: « Primo sapientissime atque benignissime Rikkardis magistres aliarumque suae vicis instruente magisterio, deinde prona favente clementia regie indolis Gerberge, cuius nunc subdor dominio abbatise, que aetate minor sed, ut imperialem decebat neptem, scientia provecior aliquot auctores quos ipsa prior a sapientissimis didicit me admodum pie erudit »)<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Ibid., p. 12.

<sup>67</sup> HROTSVITHAE *Opera*, ed. H. HOMEYER, München-Paderborn-Wien, 1970, p. 236 (su questa ediz., cfr. la breve recens. di FRANCESCHINI, in *Aevum*, XLVI [1972], p. 165). Come osserva giustamente DRONKE (nella *Introduzione* al vol. curato da Bertini di cui qui si discorre), « la Homeyer [...] riporta l'emendamento (*magistrarum*) dello Strecker alla lezione *magistrorum* del ms., e lei stessa traduce *magistrorum*

Vediamo ora alcuni esempi tratti dai dialoghi drammatici.

*Gall. II II 1*: IULIANUS: « Secundusne vester reditus? » MILITES: « <Si> secundus! »<sup>68</sup>. Per dare un senso alla risposta dei soldati alla richiesta di Giuliano (« È un felice ritorno il vostro? »), occorre integrare, davanti al « secundus » tradito dai manoscritti, un « <Si> » (come, sulla scia della proposta del von Winterfeld, ha fatto appunto Bertini), qui con valore di « non », allo stesso modo che in altri passi del medesimo dramma (cfr. *Gall. I I 3*: « Si opus est monitu », nel senso di « non c'è bisogno di ricordarmelo »)<sup>69</sup>, a meno che non si voglia pensare che la risposta dei soldati sia ironica (« È un felice ritorno il vostro? » « Felice!... »). Non del tutto convinto di questa soluzione si è mostrato, invece, Giuseppe Scarpat, il quale ha rilevato che l'integrazione « <si> » proposta dal Winterfeld potrebbe giustificarsi per aplografia (di « si » - « se »), ma ha avanzato altresì l'ipotesi che, per una più retta comprensione del passo, si potrebbe interperungere diversamente: IULIANUS: « Secundusne vester reditus? » MILITES: « <Secundus? », e ciò alla luce di due considerazioni, che ritengo entrambe pienamente condivisibili: 1) il « si » con valore di « non » nega sempre un verbo (cfr., per es., *Gall. I IV 2* « si illudo »); 2) risposte di questo tipo non sono rare in Rosvita (cfr. *Abr. I 5*: EFREM: « Quid vocatur? » ABRAHAM: « Maria ». EFREM: « Maria? »)<sup>70</sup>.

*Calim. V 1*: ANDRONICHUS: « Drusiana, tui assecla... »; IOHANNES: « Estne homine exuta? »; ANDRONICHUS: « Hem! est »<sup>71</sup>. Così il testo del rapido scambio di frasi concitate tra Andronico e san Giovanni (in merito alla notizia della morte di Drusiana) nella edizione di Bertini, il quale, per quanto riguarda la suddivisio-

come se si trattasse di un femminile ("Lehrerinnen") »: ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), p. XVI.

<sup>68</sup> Ibid., p. 62.

<sup>69</sup> Ibid., p. 28. Tale particolarità linguistica ricorre anche in *Gall. I I 6*; *I 8*; *IV 2*; *IX 1*; *Dulc. XI 1* etc.

<sup>70</sup> Cfr. G. SCARPAT, *Leggendo Rosvita. Appunti sulla lingua dei drammi*, in *Scritti in onore di Alberto Grilli [= Paideia, XLV (1990)]*, Brescia, 1990, pp. 349-410 (in partic., p. 365). Di questo importante saggio dello Scarpat, cui si tornerà a far riferimento altre volte nel corso di questa rassegna, si parlerà con maggiore ampiezza nel par. 5.

<sup>71</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), p. 128.

ne delle battute, ha seguito opportunamente il codice M, con la teatralmente efficace sospensione della frase dopo « assecla » e l'altrettanto teatralmente efficace interruzione di san Giovanni, che ha compreso ciò che è accaduto alla sua discepola ancor prima che lo stesso Andronico gli abbia potuto rivelare la notizia (ANDRONICO: « Drusiana, la tua discepola... »; GIOVANNI: « Ha lasciato le spoglie mortali? »; ANDRONICO: « Purtroppo è così »). Diversa la situazione presentata dal codice C (*Colonia, Historisches Archiv W 101*), del secolo XII, in cui ad Andronico sono attribuite invece le parole « Drusiana tua », mentre il difficile « assecla » (una vera e propria *lectio difficilior*) viene banalizzato in un improbabile « Quid illa? », posto in bocca a san Giovanni (ANDRONICHUS: « Drusiana, tua... »; IOHANNES: « Quid illa? Estne homine exuta? »; ANDRONICHUS: « Hem! est »). Ancor più complicata e poco fededegna è la soluzione accolta da Strecker, quella cioè di promuovere a testo sia l'« assecla » di M sia la variante alternativa « Quid illa? » di C (il testo che ne deriva è quindi il seguente: ANDRONICHUS: « Drusiana, tui assecla... »; IOHANNES: « Quid illa? Estne homine exuta? »; ANDRONICHUS: « Hem! est »), soluzione, questa, che giustamente Bertini respingeva, ritenendola difficilmente condivisibile<sup>72</sup>. Per quanto concerne l'ablativo « homine », nell'espressione « homine exuta », Scarpat ha osservato che il suo uso è normale con la forma passiva del participio, in particolare nel latino della liturgia: « te supplices exoramus, ut pro quibus effundere preces decrevimus quosque vel praesens saeculum adhuc in carne retinet, vel futurum iam exutos corpore suscepit » (*or. div. 35 pro vivis et def.*)<sup>73</sup>.

*Abr. II 2*: EFREM: « Multum disconvenit, filia, ut, quae cum dei genitrice Maria per mysterium nominis praemines in axe inter sidera numquam casura, inferior meritis terrae volutes in firmis »<sup>74</sup>. Il monaco Efrem, rivolgendosi alla piccola Maria nipote del confratello Abramo, le dice che, grazie al “mistero” del proprio nome (il nome della Vergine madre di Dio), ella si leva alta nel cielo fra le stelle destinate a non conoscere tramonto, e la sua virtù è inferiore, ma non si accorda affatto ad essa che

<sup>72</sup> Tale soluzione è invece accolta dal Berschin nella sua recente edizione critica, di cui si dirà fra breve.

<sup>73</sup> SCARPAT, *Leggendo Rosvita* cit. (n. 70), p. 371.

<sup>74</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), p. 166.

ella si rotoli nel fango (« in fimis ») della terra. Il problema relativo a questo passo del quarto dramma rosvitano è costituito appunto dalla clausola « in fimis », lezione di C accolta dallo Strecker e, sulla sua scia, anche da Bertini. Lo studioso italiano riteneva infatti che, riguardo a tale scelta lezionaria, Strecker avesse ragione, « perché “fimus” (o “fimum”) nel significato di “melma” è già in Verg. *Aen.* V 333 e 358; tuttavia », aggiungeva prudentemente, « bisogna riconoscere che l'uso del plurale lascia qualche perplessità »<sup>75</sup>. E, in effetti, è forse preferibile la lezione « infimis » esibita da M (« in terrae volutes infimis »), il cui significato, fra l'altro, non si distacca molto da quella di C, lezione promossa a testo dalla Homeyer, anche perché corroborata dal confronto con Prudenzio (poeta, come si dirà a più riprese, amatissimo da Rosvita), *Hamart.* 517 (« infima terrae »).

Per quanto attiene alla traduzione italiana dei sei dialoghi drammatici, essa si segnalava positivamente per fedeltà e perspicuità: una traduzione italiana che, come a tal proposito rilevava a suo tempo Cataldo Roccaro, appunto recensendo l'edizione di Bertini, « non solo si dimostra accuratamente rispettosa del dettato dell'originale, ma si sforza anche di rendere con estrema fedeltà in lingua moderna i procedimenti retorici e gli aspetti formali che di volta in volta lo caratterizzano. Viene così ad essere ampliato lo spettro di fruibilità di questi drammi; un contributo ulteriore in tal senso è rappresentato dagli opportuni interventi del traduttore, che ha proceduto ad una divisione in scene ed ha felicemente introdotto alcune didascalie, segnando anche gli “a parte” »<sup>76</sup>.

A guisa di introduzione al volume veniva quindi pubblicato un ampio ed acuto saggio di Peter Dronke<sup>77</sup>. Lo

<sup>75</sup> Ibid., p. 166, n.

<sup>76</sup> ROCCARO, recens. cit. (n. 56), p. 560. Riguardo alle « rare doti di traduttore » ed al fatto che « questa traduzione dei *Drammi* di Rosvita sia senza dubbio eccellente » ha scritto anche SCARPAT, *Leggendo Rosvita* cit. (n. 70), p. 351.

<sup>77</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), pp. XV-XLI.

studioso evitava accuratamente, in questo suo scritto, il rischio (insito in ogni saggio introduttivo) di una arida ripetizione di notizie già note o di un acritico indugiare su problematiche critiche già ampiamente discusse e analizzate dagli specialisti, per volgersi, piuttosto, alla proposizione di una serie di ipotesi, frutto di una lettura attenta, originale e ben meditata dei drammi rosvitiani. Delineato brevemente il profilo relativo alla formazione ed alla evoluzione intellettuale di Rosvita e chiarito il problema dei rapporti fra la scrittrice mediolatina e Terenzio, il Dronke determinava, infatti, nella tentazione della carne e soprattutto nella crudeltà esercitata sui personaggi femminili le tematiche dominanti nei drammi (« Gli argomenti dei drammi vertono sul tema della tentazione della carne, cui i personaggi femminili a volte resistono, a volte si abbandonano, ma che alla fine vincono grazie a una conversione; e su quello della crudeltà esercitata contro i personaggi femminili: è la crudeltà dei persecutori pagani nei confronti delle fanciulle che si professano cristiane, ma anche quella dell'eremita Pafnuzio nei confronti della prostituta Taide, che egli deliberatamente umilia e tormenta con la "penitenza" che escogita per lei »)<sup>78</sup>, istituendo quindi una sorprendente (e forse, nella sua attualizzante novità, un po' provocatoria) lettura in parallelo delle composizioni di Rosvita con le dichiarazioni programmatiche del celebre "teatro della crudeltà" di Antonin Artaud. Un altro interessante spunto di analisi riguardava, poi, il tentativo, da parte dello studioso, di ricollegare la particolare struttura dialogica elaborata da Rosvita alla metodologia messa in atto nei dialoghi scolastici dell'Alto Medioevo, e in particolare in

<sup>78</sup> Ibid., p. XXI.

quelli di Alcuino di York<sup>79</sup>. Tale dipendenza appariva evidente, secondo lo studioso, specialmente nel primo dramma, il *Gallicanus*, « soprattutto [...] nella scena in cui il generale Gallicano cerca di informare Costantino della propria intenzione di sposarne la figlia Costanza », mentre « certe tecniche scolastiche ricompaiono anche nei drammi successivi, seppur in maniera più discreta: è il caso dell'accumulazione sinonimica, impiegata qui non per esercizio di scuola, ma al fine di indicare stati emotivi di eccitazione e di ansietà »<sup>80</sup>. Dronke osservava, tuttavia, che « già nel secondo dramma Rosvita riesce comunque a sviluppare un dialogo agile e ricco di sfumature, soprattutto negli scambi di battute ironiche e comiche e in scene prive di antecedenti nella fonte agiografica. Così, per es., inventa un dialogo tra Dulcizio e i suoi soldati, riguardo alle tre fanciulle che sono sotto la sua custodia », un dialogo nel quale « le risposte laconiche dei soldati, in un primo tempo soltanto scettiche, diventano poi provocatorie e addirittura impertinenti con "Pensacitu" ("Praecogita") [...]. Sono le figure autoritarie ad essere più facilmente soggette a un trattamento comico, così come avviene nelle commedie di Terenzio per le crudeli figure paterne e più tardi, nei misteri medievali, per Erode e Pilato »<sup>81</sup>.

L'ultima sezione del saggio del Dronke era invece dedicata all'analisi, accorta e puntuale, di alcune scene significative tratte dal *Calimachus* e dal *Sapientia*, messe a confronto con le rispettive leggende agiografiche che hanno fornito i modelli ai due drammi. Per quanto con-

<sup>79</sup> Su tale argomento, cfr. B. I. JARCHO, *Stilquellen der Hrotsvitha*, in *Zeitschrift für deutsches Altertum*, LXII (1925), pp. 232-236.

<sup>80</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (n. 56), p. XXIV.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. XXV-XXVI.

cerne l'abilità rielaborativa e compositiva di Rosvita, Dronke osservava infatti che « nella *Resurrezione di Drusiana e Callimaco* ella si muove nella direzione di una ricerca naturalistica, eliminando tutto ciò che nella sua fonte appariva umanamente assurdo e modificando certi particolari in modo da renderli drammaticamente plausibili. Nel suo ultimo dramma, al contrario, Rosvita accoglie *in toto* gli aspetti irrealistici della fonte e consapevolmente ne accentua all'estremo il non realismo, per giungere a una visione e una presentazione originali della natura del concetto di illusorio »<sup>82</sup>. Ed è forse proprio da questo saggio del Dronke che si diparte quella "rivalutazione" dell'ultimo dramma di Rosvita, il *Sapientia* appunto, di cui si dirà meglio più avanti<sup>83</sup>.

2.1.2. Bertini ha ripubblicato più di recente, nei « Grandi libri » della Garzanti, e a quattordici anni di distanza, il suo volume del 1986 (uscito, a suo tempo, nella più lussuosa collana garzantiana de « I Libri della Spiga »), contenente i sei dialoghi drammatici rosvitiani (ma ormai priva dell'introduzione di Peter Dronke), con gli ampliamenti e gli aggiornamenti (non soltanto bibliografici ma critici e contenutistici) che si sono resi necessari in considerazione del progresso degli studi sulla poetessa medievale (di cui questa rassegna vuol essere appunto testimonianza)<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Ibid., p. XXXI.

<sup>83</sup> Cfr. infra, par. 4.

<sup>84</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici*, a cura di F. BERTINI, Milano, 2000 (su cui cfr. la mia breve segnalazione, in *Studi medievali*, n.s., XLIV,2 [2003], pp. 988-989, che in parte qui riprendo). Avverto che da questo momento in poi, per evitare possibili confusioni e spiacevoli fraintendimenti, citerò le due edizioni di Bertini, rispettivamente, in questo modo: ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (1986); e ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000), seguite, in ogni caso, dalla indicazione della pagina (o delle pagine) cui si fa riferimento.

L'*Introduzione*<sup>85</sup> stavolta è assai più ampia che nell'edizione del 1986 e si articola in due sezioni, nella seconda delle quali<sup>86</sup> viene praticamente riprodotta la premessa al volume del 1986, in cui, come si è detto, Bertini seguiva i principali momenti della fortuna incontrata dai drammi rosvitiani; nella prima sezione, invece<sup>87</sup>, viene ripercorso l'itinerario biografico della poetessa (per quel poco che si può ricavare dalle incerte e scarse notizie pervenute) e vengono presentate e discusse le sue opere (e qui lo studioso riprende in gran parte quanto già scritto nei suoi precedenti interventi). Non mancano però nuovi contributi, aggiunte ed aggiornamenti, non soltanto (come si diceva poc'anzi) bibliografici. Per esempio, Bertini fornisce alcune brevi osservazioni sulla tecnica versificatoria (in verità non sempre scaltrita) adoperata da Rosvita nei poemetti agiografici e nei poemi storici, in ciò basandosi su un importante contributo di Rosario Leotta<sup>88</sup>, sull'uso dei diminutivi e, in generale, sugli aspetti linguistici, fondandosi sulle ricerche dello stesso Leotta, di Luca Robertini e, soprattutto, di Giuseppe Scarpat<sup>89</sup>, ed ancora sull'annosa e controversa questione riguardante il rapporto con Terenzio. In particolare, in merito a quest'ultimo problema, egli riferisce sui risultati (assai importanti) delle ricerche effettuate da un suo allievo, Marco Giovini, poi confluiti in una tesi di dottora-

<sup>85</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000) (n. 84), pp. VII-XXII.

<sup>86</sup> *Fortuna e oblio dei « Dialoghi drammatici »*, ibid., pp. XIV-XX.

<sup>87</sup> *La vita e le opere*, ibid., pp. VII-XIV.

<sup>88</sup> R. LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita*, in *Filologia mediolatina*, II (1995), pp. 193-232 (contributo, questo, di cui si tornerà a parlare più volte, e che verrà esaminato nel par. 5).

<sup>89</sup> Cfr. L. ROBERTINI, *L'uso del diminutivo in Rosvita*, in *Medioevo e Rinascimento*, IV (1990), pp. 123-142; ancora LEOTTA, *Il diminutivo nei drammi di Rosvita*, in *Maia*, n.s., XLV (1993), pp. 53-62; e SCARPAT, *Leggendo Rosvita* cit. (n. 70) (cfr. infra, par. 5).

to, che, nel 2000, non era stata ancora pubblicata<sup>90</sup>, nella quale vengono individuati « molti riscontri sia tematici, sia linguistici, mai colti prima. Alla luce del *De fabula* di Evanzio, Giovini ipotizza che la canonichezza fosse consapevole del fatto che le commedie di Terenzio erano opere scritte in metrica (anche se le sfuggiva l'esatta natura dei versi) e dimostra attraverso una ricchissima esemplificazione le molte connessioni che è possibile cogliere tra le commedie terenziane e le "dictatiunculae" rosvitiane »<sup>91</sup>.

Per quanto concerne poi la traduzione italiana (anche in questo caso con testo latino a fronte) ed il commento dei sei dialoghi drammatici, viene seguita ovviamente l'edizione del 1986, con i necessari aggiornamenti bibliografici nei "cappelli" introduttivi a ciascuna opera, soprattutto per il *Sapientia*, il sesto ed ultimo dei drammi rosvitiani, su cui, nel 1986, non esisteva ancora alcuno studio specifico, mentre successivamente sono apparsi due importanti contributi, di Luca Robertini<sup>92</sup> e di Adele Simonetti<sup>93</sup>.

2.2. Ad un anno di distanza dalla ripubblicazione dell'edizione con traduzione italiana di Bertini, e dopo tanti anni di preparazione e di attesa (essa era già stata an-

<sup>90</sup> La tesi di dottorato di Giovini, dal tit. *Aspetti della fortuna di Terenzio nel X secolo: il « Delusor », i « Dialoghi drammatici » di Rosvita di Gandersheim e l'opera di Liutprando da Cremona*, sarà parzialmente pubblicata, in forma di libro e con un tit. differente (*Rosvita e l'imitari dictando » terenziano*), a Genova all'inizio del 2003, e di essa torneremo a parlare nel par. 3.

<sup>91</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000) (n. 84), pp. XIII-XIV.

<sup>92</sup> ROBERTINI, *Il « Sapientia » di Rosvita e le fonti agiografiche*, in *Studi medievali*, n.s., XXX (1989), pp. 649-659.

<sup>93</sup> A. SIMONETTI, *Le fonti agiografiche di due drammi di Rosvita*, ibid., pp. 661-695 (di tale contributo, che riguarda anche il *Dulcitiuus*, così come dell'art. di Robertini precedentemente menzionato, si parlerà nel par. 4).

nunciata, infatti, da molto tempo)<sup>94</sup>, è stata finalmente pubblicata, agli inizi del 2001, l'edizione critica di tutte le opere di Rosvita di Gandersheim, approntata da Walter Berschin con notevole cura e apprezzabile rigore filologico<sup>95</sup>. L'edizione curata dal Berschin segue a più di novanta anni di distanza la precedente, quella curata da Karl Strecker<sup>96</sup>, anticipata di poco, a sua volta, dall'edizione apprestata da Paul von Winterfeld<sup>97</sup>. Fra questi due estremi, il 1906 da una parte ed il 2001 dall'altra, si situano varie edizioni e/o traduzioni dei testi rosvitiani (soprattutto dei sei dialoghi drammatici), in genere basate sul testo allestito da Winterfeld<sup>98</sup>. Una edizione, questa del Berschin che, almeno in linea di principio, dovrebbe sostituire, sulla scrivania e negli scaffali dei mediolatini, appunto le gloriose, ma un po' vetuste, edizioni di Winterfeld e di Strecker. Il Berschin ha provveduto infatti ad una accurata *inspectio* della tradizione manoscritta delle opere della canonicessa di Gandersheim, come lo stesso studioso dà conto nella densa *Praefatio* scritta in un ottimo e limpido latino<sup>99</sup>.

<sup>94</sup> Infatti già Bertini, nella premessa alla sua ediz. con trad. ital. dei dialoghi drammatici rosvitiani del 1986, a proposito dell'« insuperata » ediz. di K. STRECKER (Leipzig, 1906 e 1930<sup>2</sup>), così annotava: « L'amico e collega Walter Berschin dell'Università di Heidelberg ne ha da poco terminato la revisione e l'aggiornamento »: ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (1986) (n. 56), p. X, n. 12. Perché poi si sia dovuto attendere un quindicennio per vederla pubblicata, è un mistero – almeno per me – difficilmente spiegabile.

<sup>95</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* edidit W. BERSCHIN, Monachii et Lipsiae, 2001 (cfr. la mia segnalazione, in *Quaderni medievali*, LIV [2002], pp. 357-360, che qui riprendo, con alcune integrazioni). Il Berschin, fra l'altro, si era occupato della poetessa sassone in svariati contributi precedenti, fra i quali ricordo qui *Konrad Weiss über Hrotsvit von Gandersheim*, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, XXIV (1983), pp. 235-243; e *Passio und Theater, dramatische Struktur einiger Vorlagen Hrotsvits von Gandersheim*, in *The Theatre in the Middle Ages* cit., pp. 1-11.

<sup>96</sup> Lipsiae, 1906 (seconda ediz., Lipsiae, 1930).

<sup>97</sup> Berlin, 1902.

<sup>98</sup> Cfr. soprattutto la già cit. ediz. (n. 67) a cura della HOMEYER, München-Paderborn-Wien, 1970.

<sup>99</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* cit. (n. 95), pp. VII-XXXIV.

Lo scritto introduttivo del Berschin è aperto da un breve schizzo biografico, in cui vengono trattati e discussi i principali problemi (soprattutto quelli di ordine cronologico) riguardanti la vita e l'attività di Rosvita (e dei quali si è già dato conto nel paragrafo precedente). Per quanto concerne le questioni di carattere cronologico, devo onestamente e francamente dire che vi è una affermazione del Berschin, a tal proposito, che non mi convince molto (anzi, in tutta franchezza, non mi convince affatto). Infatti, relativamente alla cronologia di composizione dei poemetti agiografici, lo studioso tedesco scrive: « *Liber primus operum, qui Legendarum dicitur, duobus temporibus conscriptus est, ut ex versibus ad Gerbergam abbatissam directis (ante "Mariam" et ante "Basilium" insertis) patet. Hunc librum non ante a. 962 ad finem perductum esse ex eo colligitur, quod Gerberga praefatione in libro legendarum neptis imperialis laudatur, id est neptis Ottonis I (936-973), qui nomen imperatoris die 2 febr. 962 suscepit* »<sup>100</sup>. Orbene, la prima parte di quanto affermato dal Berschin è senz'altro veritiera ed attendibile, ché risulta indubitabile che Rosvita abbia composto i propri poemetti agiografici a due riprese, come mostrano, appunto, i paratesti apposti a *Maria* e a *Basilius*. Ciò che invece, secondo me, suscita più di una comprensibile perplessità riguarda il fatto che lo studioso tedesco, alla luce del fatto che Rosvita nomina Gerberga II come nipote dell'imperatore e, di conserva, sulla base della constatazione che Ottone I assunse la qualifica di imperatore il 2 febbraio 962, ipotizza che la composizione di tutti gli otto poemetti agiografici debba essere avvenuta dopo quest'ultima data e, comunque, entro il 965 (il Berschin

<sup>100</sup> Ibid., p. VIII.

aggiunge, infatti, poco più oltre che « videtur [...] librum dramatum sive comoediarum post librum legendarum et ante librum carminum istoricorum, id est ca. a. 965, perscriptum esse »)<sup>101</sup>. È invece assai probabilmente vero il contrario, e cioè che, sì, la *praefatio* rivolta a Gerberga II è stata scritta nel 962 o poco dopo, ma, essendo appunto una prefazione (come di norma avviene anche oggi giorno), sarà stata scritta “dopo” la composizione degli otto poemetti, e non “prima”. Occorre osservare, fra l’altro, che all’inizio di tale *praefatio* Rosvita ci informa del fatto che il *libellus* contenente le otto leggende agiografiche era stato consegnato a dei dotti, perché lo sottoponessero ad una accurata revisione, e quindi era già stato composto nella sua interezza, mancando, tutt’al più, dell’ultima correzione in vista della sua divulgazione (« Hunc libellum, parvo ullius decoris cultu ornatum, sed non parva diligentia inlaboratorum, omniumque sapientium benignitas offero expurgandum, eorum dumtaxat, qui erranti non delectantur derogare, sed magis errata corrigere »)<sup>102</sup>. Tutto ciò contraddice vistosamente le affermazioni e le ipotesi cronologiche formulate dal Berschin, e quindi ritengo che sia largamente preferibile, in ordine a questo problema, attenersi alla cronologia stabilita da Ferruccio Bertini e da altri studiosi, e cioè, ripeto, che gli otto poemetti siano stati composti sì a due riprese, ma comunque fra il 955 ed il 962, e comunque “prima” del 962, e non “dopo” tale data<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> Ibid., pp. VIII-IX.

<sup>102</sup> HROTS. *Lib. I, praef.* 1 (ibid., p. 1).

<sup>103</sup> Cfr. BERTINI, *Rosvita, la poetessa* cit. [n. 24], pp. 70-72. Vedo che la stessa mia perplessità riguardo alla cronologia proposta dal Berschin viene espressa anche da M. GIOVINI, *Come trasformare un bordello in una casa di preghiera. Il motivo della verginità redentrice nell’« Agnes » di Rosvita di Gandersheim*, in *Maia*, n.s., LIV,3 (2002), pp. 589-617 (in partic., p. 595, n. 17). Di questo contributo di Giovini si dirà nel par. 4.

Un'altra questione che il Berschin risolve in modo differente dai precedenti editori riguarda il calcolo dei versi mancanti nei *Gesta Ottonis*. Com'è noto, il poema storico-encomiastico di Rosvita dedicato alle vicende e alle gesta del fondatore della dinastia degli Ottoni, ci è giunto con due vistose lacune nell'unico codice che ha trasmesso l'opera, il *Monacensis*, *Bayerische Staatsbibliothek*, *Clm 14485* (*Clm. 339, olim St. Emmeram E CVIII*: sigla M), del X secolo. Orbene, Winterfeld e Strecker, sulla base del numero di versi presenti per foglio (26 vv.) nell'ultimo quaternione completo prima di quello mancante, hanno calcolato 388 versi per la prima lacuna, 290 per la seconda, il che, sommato agli 839 versi giunti fino a noi, porterebbe la somma dei versi complessivi dei *Gesta Ottonis* a 1517. Tale calcolo è stato, in genere, accettato da tutti gli editori e gli studiosi del poema rosvitiano. Berschin ritiene invece che esso sia errato e computa, per la prima lacuna, un totale di 384 versi, e per la seconda, un totale di 288 versi, con una lieve diminuzione del numero complessivo dei versi dei *Gesta Ottonis* che, in tal maniera, scenderebbero a 1511 (e tanti ne sono infatti calcolati nell'edizione dello studioso tedesco, anche se, fra parentesi, viene anche indicata la numerazione tradizionale)<sup>104</sup>. È pur vero che, forse, non è un problema di grande rilevanza (anche perché gli argomenti delle parti perdute, pur se a grandi linee, possono essere ricostruiti), ma si tratta, comunque, a mio parere, di una conclusione certamente discutibile, non solo perché il calcolo proposto da Winterfeld e da Strecker è assolutamente corretto ed inoppugnabile, ma anche (e soprattutto) perché occorre tenere presente il fatto che nel f. 148v del manoscritto

<sup>104</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* cit. (n. 95), pp. 271-305.

monacense cambia la mano di scrittura, e cambia ancora quando il testo riprende, dopo la prima lacuna. Sarebbe stato preferibile, quindi, attenersi, per i *Gesta Ottonis*, alla numerazione tradizionale<sup>105</sup>.

Passando oltre, occorre dire che il Berschin dedica quindi la parte più cospicua del suo scritto introduttivo alla descrizione dei manoscritti: innanzitutto il già menzionato codice *Monacensis, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14485 (Clm. 339, olim St. Emmeram E CVIII*: sigla M), del X secolo (esemplato, per la precisione, intorno al 980); i due frammenti reperiti nel 1925 dal Menhardt alla Biblioteca della Università di Klagenfurt (segn. *Perg. Hs. 44*), risalenti all'XI secolo e contenenti un passo di *Maria* (vv. 84-275) e alcuni brani di *Sapientia* (sigla k)<sup>106</sup>; il codice *Pommersfelden, Graf von Schönborn, Schlossbibliothek Schloss Weissenstein Hs. 308 (olim 2883)*, esemplato nel 1494, in gotica e umanistica corsiva, da Teodorico Gresemund jr., apografo di M (sigla p); il codice *Clm 2552 (Legendarium Alderbacense)*, della seconda metà del XII secolo, che presenta, in apertura (ff. 1r-5v), il primo dei sei drammi rosvitiani, il *Gallicanus* (*descriptus* da M: sigla m)<sup>107</sup>; il *Gallicanus* si legge anche nel *Magnum Legendarium Austriacum*, tramandato dai codici *Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek 12* [sigla h]; *Melk, Stiftsbibliothek 492*; *Wien, Österr. Nationalbibliothek 336*; *Zwettl, Stiftsbibliothek 24*)<sup>108</sup>; ed infine il codice di *Colonia*,

<sup>105</sup> Le mie stesse perplessità su questo problema vengono avanzate anche da M. P. Pillolla, nella sua più recente ediz. dei *Gesta Ottonis*, di cui si dirà fra breve.

<sup>106</sup> Cfr. H. MENHARDT, in *Zeitschrift für deutsches Altertum*, LXII (1925), pp. 233-236.

<sup>107</sup> Cfr. D. FRIOLI, *Lo « scriptorium » e la biblioteca del monastero cisterciense di Aldersbach*, Spoleto, 1990, pp. 58 ss.

<sup>108</sup> Cfr. S. JEFFERIS, *Hrotsvit and the « Magnum Legendarium Austriacum »*, in *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?*, ed. K. M. WILSON, Ann Arbor (Michigan), 1987, pp. 239-252.

*Historisches Archiv W 101* (sigla C), del XII secolo, scoperto nel 1923 da Goswin Frenken, che attesta soltanto i primi quattro drammi di Rosvita (*Gallicanus I e II, Dulcitiuus, Calimachus e Abraham*)<sup>109</sup>. Un discorso a parte riguarda l'ultima opera di Rosvita, i *Primordia coenobii Gandeshemensis*, poemetto che, come è noto, ci è stato tramandato indipendentemente dal rimanente *corpus* delle opere della canonicessa di Gandersheim, e precisamente in due manoscritti molto tardi: il codice cartaceo *Hildesheim, Dombibliothek 534* (sigla H1), esemplato intorno alla metà del secolo XVII (precisamente fra il 1654 ed il 1659) dal gesuita Henricus Türk; e il cod. *Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek MS XXIII 167* (sigla H2), esemplato nel 1707 presso Gandersheim.

In una situazione di questo genere, la *recensio* non dovrebbe (almeno in linea di principio) presentare grossi problemi. È evidente, infatti, che il codice M deve essere posto a fondamento della *constitutio textus*, non solo perché è l'unico che attesti tutte le opere rosvitiane (con l'eccezione dei *Primordia*), ma anche, e soprattutto, perché è il manoscritto più antico, probabilmente esemplato da discepoli o amici di Rosvita (forse addirittura sotto la supervisione della stessa poetessa, configurandosi, quindi, come un manoscritto idiografo) in una data assai vicina al 980 d.C., e quindi, con ogni probabilità, esso risulta assai prossimo all'archetipo. Fra l'altro, la stessa disposizione dei testi all'interno di M riflette un preciso ordinamento cronologico, nella scansione in tre libri, ed anche questo è un indizio di indiscutibile *auctoritas* (e d'altra parte già il Celtis, il fortunato scopritore delle opere di

<sup>109</sup> Cfr. G. FRENKEN, *Eine neue Hrotswithandschrift*, in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, XLIV (1923), pp. 101-114; cfr. anche HARASZTI, *The Works of Hrotswitha* cit. (n. 15).

Rosvita, aveva conferito la massima dignità e la più grande autorevolezza a M, nella sua *editio princeps* risalente al 1501). Ovviamente una importanza minore, ai fini della *constitutio textus*, hanno gli altri manoscritti. Per esempio, i frammenti k, in quanto *descripti* da M, non dovrebbero neppure essere presi in considerazione (secondo la ferrea regola della *eliminatio codicum descriptorum*); invece essi, contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, presentano, in alcuni passi, delle lezioni forse piores rispetto a quelle esibite da M: un caso significativo, in tal senso, è rappresentato da *Sap.* V 9, ove M reca la lezione « erumpit » (con *e* in rasura: « En pro fonte sanguinis unda erumpit lactis »), mentre k presenta la lezione *prorumpit*, che ha ogni probabilità di essere la lezione originaria, prima della rasura (e tale lezione, infatti, viene promossa a testo dal Berschin)<sup>110</sup>. Interessante è anche la posizione di C (che riporta, come si è detto, soltanto il testo dei primi quattro drammi), in quanto la scoperta di questo manoscritto, effettuata nel 1923, ha confermato la celebre supposizione di Paul von Winterfeld<sup>111</sup>, che, cioè, Rosvita abbia composto i suoi dialoghi drammatici in due tempi: dapprima ella avrà redatto i primi quattro, quindi, dopo un certo periodo di tempo (comunque, in ogni caso, non molto lungo), confortata (« corroborata », come ella stessa dice) dal successo arriso ai primi quattro drammi (come attesta fra l'altro l'*Epistola ad quosdam sapientes huius libri fautores*), avrà

<sup>110</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* cit. (n. 95), p. 256. La lezione « prorumpit », comunque, era stata già accolta nell'ediz. di Winterfeld, dalla quale deriva, come si è detto, l'ediz. di Bertini, nella quale il passo in questione viene così tradotto: « Guarda, sgorga un fiume di latte e non un fiotto di sangue » (ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. [2000] (n. 84), p. 295).

<sup>111</sup> Cfr. VON WINTERFELD, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*, München, 1917<sup>2</sup>, pp. 520-522.

scritto gli ultimi due, portando così a sei il numero complessivo delle proprie composizioni drammatiche (sei, appunto, come le commedie di Terenzio). C presenta, in alcuni luoghi, un testo forse migliore di quello di M (e quindi anch'esso risulta utile ai fini della *constitutio textus*), ma, nel complesso, risulta così mendoso e talvolta così lacunoso che, senza l'ausilio di M, sarebbe impossibile, sulla base del solo C, ricostruire il testo dei primi quattro drammi rosvitiani. Meno utili sono invece m (il *Legendarium Alderbacense*) e h (il *Magnum Legendarium Austriacum*), d'altronde utilizzabili (come si è detto) soltanto per il *Gallicanus*.

Diverso è ovviamente il discorso riguardante i *Primordia coenobii Gandeshemensis*. I due manoscritti che ci hanno trasmesso l'opera, H1 e H2, derivano entrambi da uno stesso antografo, probabilmente scritto in caratteri gotici, e non possiamo sapere se si tratti del perduto codice di Rosvita noto, nel XVI secolo, al monaco Enrico Angelonio (Bodo) di Gandersheim (o di Chiusa), che scrive di aver letto in esso i *Primordia* insieme alle vite di Anastasio e Innocenzo, santi venerati a Gandersheim, opere agiografiche, queste, che lo stesso Bodo attribuisce alla penna di Rosvita, ma di cui nulla ci è pervenuto. In ogni caso, è necessario mettere in risalto che il Berschin è stato il primo, a livello testuale, a poter utilizzare, per l'edizione dei *Primordia*, i due manoscritti H1 e H2, scoperti solo di recente, in quanto tutti gli editori precedenti si erano fondati esclusivamente sulle stampe di Leibnitz, Leuckfeld e Pertz<sup>112</sup>. Dopo aver tracciato lo *stemma codicum*<sup>113</sup>, Berschin passa quindi breve-

<sup>112</sup> Sul problema della trad. testuale del poemetto, cfr. H. GÖTTING, *Das Überlieferungsschicksal von Hrosvita « Primordia »*, in *Festschrift H. Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. Septembr 1971*, vol. III, Göttingen, 1971-1972, pp. 61-108.

<sup>113</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* cit. (n. 95), p. XXIX.

mente in rassegna le edizioni precedenti e fornisce i criteri ispiratori della propria, anche e soprattutto per quel che attiene agli aspetti ortografici.

L'edizione critica delle opere di Rosvita presentata dal Berschin si segnala quindi per la cura e per l'attenzione poste dallo studioso tedesco nella *constitutio textus*. I passi degni di discussione sarebbero molti, ma ciò eccederebbe i limiti imposti a questa sia pur tutt'altro che breve rassegna. Mi limito quindi a presentare e a discutere rapidamente un paio di brani, in cui la scelta lezionaria operata dal Berschin risulta, a mio modo di vedere, particolarmente felice ed azzeccata.

*Maria* 150: « et tremefacta diem psalmorem lege perorat »<sup>114</sup>. La lezione « perorat » è attestata nel frammento k e in M (con *at* in rasura). Il verso è stato spesso considerato corrotto, in quanto in esso, così come trasmesso, non si verifica la rima fra il primo ed il secondo emistichio, in base a quanto previsto dalle leggi dell'esametro leonino. Strecker propose, per esempio, una correzione in « per omnem », che salverebbe appunto la rima con il primo emistichio dell'esametro (« diem »). Berschin invece ritiene corretto il verso, e lo stampa infatti senza *cruces*, e ciò mi sembra opportuno, non solo perché esso funziona bene dal punto di vista metrico e dà senso, ma anche perché, come ha ben mostrato Rosario Leotta<sup>115</sup>, non è questo certo l'unico caso in cui si riscontrino, nel *corpus* poetico di Rosvita, versi privi di rima interna (il che testimonierebbe, fra l'altro, la non ancora perfetta capacità versificatoria della canonicità di Gandersheim, alla sua prima prova poetica importante). Un emendamento assai significativo mi sembra poi quello relativo ad un passo del *Pafnutius* (XII 5): « Post quindecim namque dies hominem exues » (si tratta di Pafnuzio che profetizza alla pentita Taide la sua imminente scomparsa, la sua morte fisica)<sup>116</sup>, in cui il tradito « hominem exies » è stato corretto, co-

<sup>114</sup> Ibid., p. 9.

<sup>115</sup> LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88), p. 203.

<sup>116</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* cit. (n. 95), p. 243.

me si è visto, in « *hominem exues* » (in ogni caso, comunque, col significato di « lasciare le spoglie umane »)<sup>117</sup>, alla luce delle eccellenti considerazioni di ordine linguistico e stilistico svolte, a tal proposito, da Alfonso Traina<sup>118</sup>. Lo stesso emendamento, d'altronde, era già stato adottato anche da Bertini, nella sua seconda edizione del teatro rosvitano<sup>119</sup>, mentre, ovviamente, nella prima edizione del 1986 si leggeva ancora « *hominem exies* ». Ma su questo passo del *Pafnutius*, prima del Traina, si era soffermato anche Giuseppe Scarpat<sup>120</sup>, proponendo anch'egli, sulla base di illuminanti paralleli biblici e patristici, l'emendamento di « *hominem exies* » in « *hominem exues* », secondo il linguaggio paolino figurato, e qui fisico: cfr. *Eph.* 4,22 (« *deponere [...] veterem hominem* »); 4,24 (« *induite novum hominem* »); *Col.* 3,9 (« *nolite mentiri invicem, expoliantes vos veterem hominem cum actibus suis et induentes novum* »). « *Exuere* », in realtà, manca nella *Vulgata*, ma, come « *induere* », altri scrittori cristiani lo avevano già usato ed esso figura anche nel linguaggio della liturgia. Per quanto riguarda, infatti, l'utilizzo di « *exuere* » col valore di « *deponere* », esso si riscontra, per esempio, in Tertulliano, *res.* 45,16 (in una parafrasi del già citato passo paolino della *Lettera agli Efesini*: « *utpote vitiosam disciplinam non corpulentiam exutum (hominem)* »); in Agostino, *prec. merit.* II 7,9; in Prudenzio, *apoth.* 926 (« *ut veterem splendens anima exuat Adam* »); e, soprattutto, appunto nel linguaggio liturgico: nella *Praeparatio ad Missam episc.*, il vescovo prega « *exue [...], Domine, veterem hominem cum moribus et actibus suis* »; in una orazione *Pro una defuncta* si legge « *et (famulam) a contagiis mortalitatis exutam, in aeternae salvationis partem restitue* »; ancora, nel *Pro defunctis*, « *ut (famuli) vinculis [...] mortis exuti* » e « *superbis saeculi vanitatibus exuti* »; e, infine, nella commemorazione del 2 novembre, « *animas defunctorum a peccatis omnibus exuas* ». Come osservava Scarpat, ciò che soprattutto convince della ne-

<sup>117</sup> Così, infatti, ha tradotto il passo Bertini, in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000) (n. 84), p. 263.

<sup>118</sup> Cfr. A. TRAINA, « *Hominem exuere* ». (*Postilla a Rosvita, « Pafn. » 12,5*), in *Scritti classici e cristiani offerti a Francesco Corsaro*, Catania, 1994, pp. 727-731.

<sup>119</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000) (n. 84), p. 262.

<sup>120</sup> Cfr. SCARPAT, *Leggendo Rosvita* cit. (n. 70), pp. 396-397.

cessità dell'emendamento di « *hominem exies* » in « *hominem exues* » è comunque il confronto con un passo della stessa Rosvita, di cui si è già discusso a proposito dell'edizione di Bertini, e cioè *Calim.* V 1 (« *Estne homine exuta?* »). Lo studioso, poi, rilevava che « *exuere* » con nomi di vizi non era ignoto alla latinità profana, citando, a sostegno, Tacito, *Agr.* 9,3 (« *tristitiam et arrogantiam et avaritiam exuerat* ») e Seneca, *epist.* 122,1 (« *et lucem primam exuit* », lezione concorde della tradizione manoscritta, inopportunamente emendata in « *et lucem primam excipit* » da alcuni editori del testo senecano).

2.3. A fronte di una (come si è già accennato) poco abbondante bibliografia specifica relativa ai due poemetti storico-encomiastici che costituiscono il terzo ed ultimo libro degli *opera omnia* rosvitiani, ossia i *Gesta Ottonis imperatoris* e i *Primordia coenobii Gandeshemensis*, ben accolta deve essere la recente edizione, con traduzione italiana, commento ed amplissima introduzione storico-letteraria, dei *Gesta Ottonis* curata da Maria Pasqualina Pillolla, pubblicata nella serie « Per verba » (testi mediolatini con traduzione) della SISMEL - Edizioni del Galluzzo, per la « Fondazione Ezio Franceschini » di Firenze<sup>121</sup>. Cerchiamo di presentare adeguatamente e con la dovuta ampiezza ed attenzione (per quanto ciò mi sarà possibile) il volume curato dalla Pillolla, leggendo (o meglio rileggendo) prima, però, una sintetica pagina di Ferruccio Bertini sui *Gesta Ottonis*, che costituisce, nella sua sinteticità e chiarezza, il miglior viatico per accostarsi alla lettura e allo studio di un'opera così particolare e, per certi versi, complessa e anomala nel vasto e composito panorama dell'epica mediolatina: « In quanto donna e religiosa, ella [*scil.* Rosvita] protesta [...] la propria inca-

<sup>121</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis imperatoris. Lotte, dramma e trionfi nel destino di un imperatore*, a cura di M. P. PILLOLLA, Firenze, 2003.

pacità di occuparsi di un argomento tradizionalmente maschile come la guerra, tanto più che si tratta di un tipico frutto dell'attività diabolica; sceglie perciò di omettere le scene di violenza e di battaglia e di riservare invece largo spazio alle figure femminili. Non fa meraviglia quindi che, mentre all'importante vittoria di Ottone contro gli Ungari sono dedicati soltanto 17 versi di maniera, subito dopo, alla morte della sua prima moglie, Edith d'Inghilterra, avvenuta prematuramente all'inizio del 946, ne siano riservati ben 23, assai toccanti e commossi; le disavventure della principessa burgunda Adelaide, vedova del re d'Italia Lotario II e sposata da Ottone in seconde nozze nel 951, occupano addirittura 200 versi. La caratteristica più rilevante dell'opera è comunque quella di inquadrare sempre gli avvenimenti storici secondo l'ottica dualistica e provvidenzialistica di Agostino, individuando cioè in essi ora l'intervento divino a favore di Ottone (il "solamen caelestis regis"), ora quello diabolico a lui contrario (la "fraus inimici"). Ne scaturisce un singolare poema epico, il cui protagonista, paragonato al biblico Davide, incarna il modello ideale del re e dell'eroe cristiano, dotato di "sapientia" e di "virtus", di "pietas" e di "clementia". In tal senso il poema costituisce la continuazione del discorso iniziato con le leggende agiografiche e proseguito con i dialoghi drammatici; senza che vi si trattino argomenti desunti dai Vangeli o dalla Bibbia, esso finisce per risultare il miglior prodotto dell'epica cristiana; il che assume particolare rilievo, quando si pensi che nell'intera storia della letteratura latina Rosvita fu l'unica donna che osò cimentarsi nel genere epico »<sup>122</sup>.

Come si accennava or ora, al volume in questione è

<sup>122</sup> BERTINI, *La letteratura epica* cit. (n. 23), pp. 738-739.

premesse una estesa e fondamentale introduzione<sup>123</sup>, articolata in varie sezioni e sottosezioni, sulla quale è necessario soffermarsi con una certa ampiezza e con particolare impegno. Il primo capitolo è dedicato ad una presentazione il più possibile attenta ed accurata della vita e dell'attività letteraria di Rosvita, condotta sulla base dei documenti e dei dati (pochi, in verità) in nostro possesso e alla luce dell'imponente bibliografia pregressa, sempre citata e sovente discussa in nota e, fra l'altro, padroneggiata e dominata dalla Pillolla con eccezionale capacità<sup>124</sup>. La studiosa presenta con attenzione le principali questioni concernenti l'esperienza biografica della monaca sassone, il suo rapporto coi potenti, la sua vita nel cenobio di Gandersheim (in questo rifacendosi a molti degli studi precedenti) e, a proposito della composizione e della struttura della silloge dei poemetti agiografici, (sulla scorta di quanto già ipotizzato e dimostrato dal Kuhn, dal Bertini e, in ultimo, dal Giovini) avanza alcune interessanti osservazioni, che ritengo sia il caso, qui, di riprodurre: « La disposizione dei poemetti nella raccolta sembra avere una struttura analogica, suggerita anche dalle invocazioni preliminari e conclusive: i primi due, *Maria* e *Ascensio*, accomunati dal tema evangelico e dalla dipendenza dai Vangeli apocrifi, Rosvita li apre con un'invocazione alla Madonna in distici elegiaci e li conclude con un congedo "firmato" chiedendo la protezione divina. Il terzo poemetto, *Gongolfus* (in distici elegiaci) è preceduto da un'invocazione a Dio, dove l'autrice si firma e annuncia il tema, così come il quarto, *Pelagius*, si apre con un'invocazione al protagonista; entrambi sono accomunati dal carattere dei due protagonisti, esempi di san-

<sup>123</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), pp. VII-CVI.

<sup>124</sup> *L'autrice*, ibid., pp. IX-XXII.

tità recente e di guerrieri. Segue il *Theophilus*, e il congedo che chiude il poema indica che Rosvita terminò qui la prima fase della composizione. La nuova fase comincia con una seconda dedica a Gerberga in distici elegiaci; segue un'allocuzione in esametri al lettore perché stia attento più al tema della "pietas" divina che alle debolezze stilistiche dell'autrice, dovute al suo "fragilis sexus". Il sesto poema, *Basilius*, compone un terzo dittico tematico con il *Theophilus* grazie al motivo del patto diabolico, mentre il tema del martirio accomuna la coppia finale *Dionysius* e *Agnes*. Simmetricamente all'inizio la serie termina quindi con un personaggio femminile e con un'invocazione preliminare alla martire protagonista »<sup>125</sup>. Passando a discorrere dei dialoghi drammatici, la Pillolla dedica anche a questi ultimi una perspicua analisi, mettendo giustamente in rilievo come, rispetto alle leggende agiografiche, essi rivelino « un progetto letterario più ambizioso, oltre l'esercizio scolastico della lode a Dio, e una destinazione che va oltre il pubblico di Ganderheim: Rosvita si cimenta con il modulo drammatico per sostituire con un contenuto edificante la lettura del commediografo Terenzio, piacevole ma spiritualmente pernicioso, perché molti, leggendolo, "dulcedine sermonis [...] nefandarum notitia rerum maculantur" »<sup>126</sup>. In realtà, come ben rileva la studiosa, nei dialoghi drammatici rosvidiani non mancano scene ben più scabrose di quelle delle morigeratissime commedie terenziane, basti pensare alla scena di tentata necrofilia nel terzo dramma, il *Calimachus*, oppure (anche se meno scandalosa) a quella in cui il santo eremita protagonista del quarto e più celebrato dramma, l'*Abraham*, si traveste da "vecchio malvissuto"

<sup>125</sup> Ibid., pp. XIV-XV.

<sup>126</sup> Ibid., p. XVI.

(per dirla col Manzoni) e va al bordello, pur se con la pia intenzione di redimere la piccola Maria e di riportare, come si usa dire, la pecorella smarrita all'ovile. Negli ultimi due drammi, *Pafnutius* e *Sapientia*, poi (come a più riprese è stato rilevato dalla critica rosvitiana), l'imitazione terenziana si apre ad una più ampia e complessa visione scientifico-filosofica, come dimostrano le due digressioni dedicate alla musica e alla matematica inserite, rispettivamente, nelle due opere. Si tratta invero di due passi « d'impostazione didascalica, come dialogo tra maestro e allievi », che « non presentano argomentazioni originali, ma l'autrice tenta di rendere la materia nel modo più semplice con un intarsio di citazioni. Perciò dopo la sostituzione di Terenzio la sua opera ha un nuovo scopo, istruire le consorelle nella filosofia; anzi questo non solo salva anime in pericolo ma dà gloria al "largitor ingenii", dimostrando che con l'aiuto divino una donna può comprendere una materia ostica, perché "muliebris sensus tardior esse creditur" »<sup>127</sup>. In ogni caso, la composizione dei sei dialoghi drammatici proiettò la poetessa verso nuovi, ampi e forse insperati orizzonti. Questa, infatti, « fu una svolta fondamentale: giudicata da intellettuali prestigiosi, Rosvita fu considerata all'altezza di impegni poetici di più ampio respiro. La sua opera successiva le fu proposta dalla badessa Gerberga, che volle farla esaminare da Guglielmo di Magonza, figlio di Ottone I, poiché era dedicata alle imprese del sovrano sassone divenuto imperatore. La canonichessa del secolo X si trovò così proiettata in una situazione che già altri intellettuali legati in vario modo ad un sovrano avevano affrontato: celebrare le gloriose imprese del monarca vivo e regnan-

<sup>127</sup> Ibid., p. XVIII.

te, modulare l'encomio senza raggiungere l'adulazione, affrontare la contemporaneità e la complessa interpretazione di eventi recenti che ancora si ripercuotevano sul presente, soprattutto dal suo punto di vista, vicina e insieme appartata dagli eventi »<sup>128</sup>.

Abbiamo così la composizione dei *Gesta Ottonis* che, insieme con l'ultima opera a noi nota di Rosvita, i *Primordia coenobii Gandeshemensis*, formano il terzo libro degli *opera omnia* della canonichessa di Gandersheim. Riguardo a quest'ultima opera, la Pillolla rileva opportunamente che il significato di essa « non è solo religioso: gli elementi "mitici" proiettano la fondazione del monastero nella dimensione del miracolo (visioni, luci portentose, profezie, prodigi), ma c'è una lettura "politica" che sottolinea il legame tra il monastero e gli Ottoni: la profezia dell'incoronazione imperiale di Ottone e l'annuncio della fondazione di un impero che trae le sue fortune dalla *pietas* religiosa ricorda infatti la primogenitura di Gandersheim tra le fondazioni religiose degli Ottoni, che durante il regno di Ottone I era stato un po' messo in ombra da Quedlinburg, il monastero fondato dalla regina Matilde. Rievocare le origini del cenobio doveva quindi richiamare l'affezione della dinastia sul monastero, ricordando quanto ad esso dovesse la fortuna del casato »<sup>129</sup>.

Dopo aver brevemente presentato le varie (e spesso contraddittorie) ipotesi avanzate dagli studiosi circa la presumibile data della morte della canonichessa di Gandersheim, in conclusione della sua dotta e perspicua disamina, la Pillolla può quindi affermare che « tutta la produzione di Rosvita appare inserita nel suo contesto culturale: seguì i generi coltivati nei suoi tempi, dai poe-

<sup>128</sup> Ibid., p. XIX.

<sup>129</sup> Ibid., p. XXI.

mi agiografici a quelli storici, dedicati a santi, sovrani e monasteri, e la storiografia, intesa come conservazione della memoria storica, era trattata da altre scrittrici del secolo X che come Rosvita vivevano in convento, ma si permise l'originalità della "drammatica series", esprimendosi sul Terenzio che era di moda fra i membri più colti e autorevoli del clero nobile. Per secoli ai critici questa donna e monaca è sembrata un fenomeno culturale eccezionale, prima che si scoprisse che c'erano diverse donne colte fra le religiose come fra i monaci, e un monastero di fondazione regia era abbastanza vicino al centro propulsore degli eventi per riverberarne i riflessi ideologici »<sup>130</sup>.

Il secondo capitolo è dedicato quindi alla cronologia e alle fonti<sup>131</sup>. Riguardo al problema cronologico, la studiosa, alla luce di alcuni indizi interni al poema (che soprattutto si desumono dalla lettura dei due prologhi, dei quali si dirà subito dopo), riesce a circoscrivere la composizione dei *Gesta Ottonis* (ideato probabilmente fra il 962 e il 965) in un periodo di tempo compreso fra la primavera del 965 (data del ritorno in patria di Ottone I dopo l'incoronazione imperiale) e il Natale del 967 (data dell'incoronazione di Ottone II) o, meglio, il febbraio del 968 (data della morte di Guglielmo di Magonza, di cui nel poema Rosvita parla come di un vivo). È probabile, fra l'altro, che la composizione dei *Gesta Ottonis* abbia avuto luogo in due momenti separati: « In una prima fase, avviata al ritorno di Ottone in patria dopo l'incoronazione, nella primavera del 965, e conclusa nel 967, Rosvita avrebbe raccontato le vicende ottoniane fino al 962; in seguito avrebbe aggiunto la parte conclusiva in forma di *recusatio* accennando sommariamente agli eventi tra il 962 e il

<sup>130</sup> Ibid., pp. XXI-XXII.

<sup>131</sup> I « *Gesta Ottonis* »: cronologia e fonti, ibid., pp. XXII-XXVIII.

967, per arrivare all'incoronazione di Ottone II, per il quale Rosvita avrebbe aggiunto il secondo prologo »<sup>132</sup>. Al problema cronologico si lega quello relativo alle fonti utilizzate dalla scrittrice. Ripetutamente, infatti, Rosvita dichiara di non aver seguito una fonte ben precisa, e questo fatto suscita in lei preoccupazione e inquietudine nei confronti del suo imperiale destinatario. È probabile che ella si sia fondata, prevalentemente, su testimonianze orali e su conoscenze dirette dei fatti narrati, anche se è del pari ipotizzabile (come buona parte della critica, soprattutto quella ottocentesca, ha a più riprese rilevato) che ella abbia potuto conoscere le *Res Gestae Saxonum* di Widuchindo di Corvey (l'opera storica del secolo X più importante e dettagliata per la ricostruzione delle vicende di Ottone I), composte in quello stesso torno di tempo, e, forse, anche il *Liber de rebus gestis Ottonis Magni* di Liutprando di Cremona. In entrambi i casi si tratta, però, soltanto di ipotesi. Infatti, per quanto concerne la conoscenza di Widuchindo, già la Homeyer aveva giustamente notato come i punti di contatto fra i *Gesta Ottonis* di Rosvita e l'opera storica di quest'ultimo fossero modesti e casuali, in ogni caso assolutamente insufficienti a provare un qualsiasi rapporto fra i due scrittori (pensando piuttosto ad una fonte comune)<sup>133</sup>; mentre, per quel che attiene alle relazioni con Liutprando, è possibile che egli, « in contatto con altri intellettuali della corte ottoniana, come Adalberto di Weissenburg, fosse conosciuto almeno di fama anche nel convento di Rosvita e che si sapesse dell'opera storiografica che componeva su Ottone. Rosvita potrebbe aver contato su questa documentazione per completare il suo poema. Nel 967, però, mentre

<sup>132</sup> Ibid., p. XXIII.

<sup>133</sup> *Hrotsvithae opera* cit. (n. 67), p. 392.

Rosvita ultimava il poema, Liutprando si recò a Costantinopoli per le trattative per il matrimonio di Ottone II e non ritornò in Germania che alla fine del 968 »<sup>134</sup>. Anche in questo caso (come era già avvenuto per il quarto poemetto agiografico, il *Pelagius*) è quindi preferibile pensare che la canonichessa abbia utilizzato, in netta prevalenza, fonti orali e testimonianze dirette. L'ultima questione che viene affrontata dalla Pillolla in questo sintetico capitolo riguarda poi il possibile inquadramento dei *Gesta Ottonis* all'interno della produzione storiografica coeva o di poco successiva. L'opera, caratterizzata dalla celebrazione e dall'esaltazione dei trionfi imperiali di Ottone I in particolare e della casa di Sassonia in generale, si può affiancare infatti ad altre scritture dell'epoca, quali la biografia di Brunone arcivescovo di Colonia (*Vita Brunonis archiepiscopi Coloniensis*) scritta dal suo allievo Ruotgero; la *Vita Mathildis antiquior*, biografia agiografica di Matilde, regina madre di Ottone I, composta probabilmente da una monaca del convento di Norhausen per esplicita richiesta di Ottone II, dopo la morte del suo predecessore (7 maggio 973); il già ricordato *Liber de rebus gestis Ottonis Magni* di Liutprando; la continuazione del *Chronicon* di Reginone abate di Prüm, compilata per gli anni del 907 al 967 da Adalberto di Weissenburg il quale, come si è già detto, faceva anch'egli parte del *milieu* della corte ottoniana; e, infine, la *Chronica* di Thietmaro di Merseburg, composta più tardi, nel primo decennio del secolo XI.

Nel terzo capitolo la studiosa si occupa poi, brevemente, dei prologhi<sup>135</sup>. I *Gesta Ottonis* sono infatti preceduti da due prologhi in versi, il primo (34 vv.) dedicato

<sup>134</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis*, cit. (n. 121), p. XXV.

<sup>135</sup> *I prologhi*, ibid., pp. XXVII-XXIX.

ad Ottone I, il secondo (38 vv.) indirizzato ad Ottone II. Dei due, risulta senz'altro più interessante il primo, nel quale Rosvita, utilizzando la terminologia consueta di un poeta di corte, si schermisce per il fatto di aver trattato una materia mai da altri intrapresa (è il *tòpos* del « *primus inventor* »), adoperando, altresì, il retorico artificio della *praemunitio* per manifestare la propria inquietudine per la mancanza di un testo precedente cui fare riferimento per la narrazione degli eventi, una narrazione di cui forse Ottone potrebbe non condividere il punto di vista. Sembrerebbe che qui Rosvita faccia cadere la colpa di eventuali fallimenti o fraintendimenti nell'impostazione narrativa ed ideologica del suo poema storico sulla committente, la badessa Gerberga nipote dello stesso imperatore, ma, come giustamente rileva la Pillolla, non è così. La *praemunitio* di Rosvita ha un altro significato: « con la sottigliezza già rilevata in altri suoi testi programmatici, Rosvita richiama l'attenzione proprio sul punto debole che cerca di difendere, e sostenendo che la sua è la versione delle sue fonti, manifesta implicitamente ad Ottone quale è veramente il giudizio di Gerberga sull'operato dello zio nei confronti di suo padre. Così il poema diventa una sottintesa dichiarazione di lealismo della nipote e suddita nei confronti dello zio e sovrano, di condivisione della visione ottoniana degli eventi, con i quali Gerberga può assicurare allo zio e dichiarare "pubblicamente" alla corte la sua posizione e le sue convinzioni sul ruolo avuto dal padre nei burrascosi trascorsi »<sup>136</sup>. Meno significativo e interessante, il secondo prologo, quello dedicato ad Ottone II e probabilmente aggiunto, come si è già detto, in un secondo tempo, rivela una for-

<sup>136</sup> Ibid., p. XXVIII.

mulazione più legata a topici modelli d'esordio, come l'elogio della cultura del destinatario, della sua posizione e delle gravose responsabilità di governo che egli si è assunto, l'*exemplum* biblico di Davide (= Ottone I) e suo figlio Salomone (= Ottone II), già presente nel poema del Poeta Saxo, la professione di modestia da parte della scrittrice e la richiesta di benevolenza, da parte del sovrano, per la sua umile opera, concepita come « ludus » e « oblectamentum ».

Il più ampio e certamente il più importante (oltre che il criticamente più meditato) fra tutti i capitoli dell'introd. è il quarto, dedicato ad una puntuale disamina del poema<sup>137</sup>. Dire che si tratti di un amplissimo riassunto è, in questo caso, fortemente riduttivo. Sì, la studiosa segue passo passo tutti gli episodi del poema, ma non si ferma soltanto a questo. Nell'analisi di ciascun episodio, la Pillolla rileva infatti, di volta in volta, il punto di vista dell'autrice, la sua capacità di rappresentazione e di delineazione psicologica dei personaggi (sia quelli femminili, come è tipico d'altronde di Rosvita, sia, sorprendentemente, anche quelli maschili), la maniera di presentare fatti ed eventi di difficile o ardua interpretazione politica con un atteggiamento mai obiettivo ma sempre "schierato" dalla parte dell'imperiale destinatario e della sua corte, la scarsa sensibilità di Rosvita (d'altra parte ben comprensibile per una donna, per di più monaca) per i fatti d'arme e, per converso, la sua precipua attenzione agli aspetti provvidenzialistici, encomiastici, cerimoniali e familiari di cui il poema abbonda con vistosa profusione. Non solo, ma la disamina proposta dalla studiosa non perde mai di vista il confronto, sempre meditato e soler-

<sup>137</sup> I « *Gesta Ottonis* »: *gli eventi e la loro rappresentazione*, ibid., pp. XXIX-LXIII.

te, con gli altri storici che hanno trattato i medesimi avvenimenti, cioè, come si è già detto, principalmente Widuchindo di Corvey, Liutprando di Cremona e Adalberto di Weissenburg. Il racconto che Rosvita intesse rivela però soprattutto le sue doti di poetessa, non di storico. La scrittrice mediolatina infatti « rispetta la successione cronologica ma non la completezza degli avvenimenti. Con la libertà dell'epica il racconto storico procede per momenti esemplari, soffermandosi sui ritratti dei personaggi della famiglia ottoniana, sul loro carattere e sulle loro reazioni emotive agli avvenimenti. Questa attenzione continua alle vicende e ai rapporti all'interno del nucleo familiare dei Liudolfingi è stata vista spesso come elemento caratterizzante e prevalente su ogni altro del poema »<sup>138</sup>. Passare in rassegna la lunghissima analisi del poema proposta dalla Pillolla è praticamente impossibile, in questa sede. Mi soffermerò quindi, in maniera rapida ed esemplificativa, su alcune considerazioni che ritengo particolarmente illuminanti di questo o di quell'altro episodio dei *Gesta Ottonis*.

Per esempio, il motivo incipitario della « *translatio imperii* » (dai Franchi ai Sassoni) ricorre sì in diversi passi biblici, ma, in particolare, l'esordio del poema risente fortemente della suggestione di *Dan.* 2.21: « Alludendo alla profezia di Daniele e alla sua esegesi, Rosvita colloca gli eventi del passato recente del regno sassone nella prospettiva della storia del mondo: il passaggio di potere dai Franchi ai Sassoni è quindi legittimato dalla volontà divina interpretata in una prospettiva teleologica, ma il regno che comincia con Enrico si inserisce in quella sequenza di imperi, perché continua l'opera del-

<sup>138</sup> Ibid., p. XXIX.

l'impero romano »<sup>139</sup>. Ancora, viene giustamente messa in risalto l'importanza che le figure femminili ricoprono nell'economia del poema, in particolar modo le figure delle due mogli di Ottone I, Edith di Wessex, figlia di Edoardo I sovrano d'Inghilterra (sul cui matrimonio Rosvita si sofferma con spunti di carattere "romantico", quali i temi dell'innamoramento a distanza e il viaggio da terre lontane) e, soprattutto, Adelaide di Borgogna, già vedova del re d'Italia Lotario II, le cui vicende drammatiche e la cui perigliosa fuga attraverso luoghi orridi, selvaggi e inospitali, fino alla salvezza per mano dello stesso Ottone, oltre a rappresentare un interessante esempio medievale del *tòpos* della "fanciulla perseguitata", costituiscono l'episodio più significativo e più celebre dei *Gesta Ottonis*. A tal proposito, la Pillolla osserva giustamente che « la persecuzione dell'eroina è una situazione narrativa già familiare all'autrice, eppure la sua attenzione non è rivolta alla fragile martire torturata, come nelle opere drammatiche e nei poemi agiografici, ma alla regina che perde progressivamente ogni segno del suo rango: non solo privata della corona e dei suoi beni, ma anche di ogni ornamento distintivo, e poi del suo seguito, dei servitori, del riguardo e della deferenza che le spettano, e infine della libertà: con una sola ancella, custodita e sorvegliata come un malfattore, la regina raggiunge l'apice della sofferenza nell'umiliazione del suo rango »<sup>140</sup>; ed istituisce alcuni interessanti confronti, in primo luogo tra il racconto delle disavventure di Adelaide di Borgogna così come vengono narrate da Rosvita e come vengono raccontate da Odilone di Cluny nel suo *Epithaphium Adalheidæ imperatricis*, con un giudizio finale comples-

<sup>139</sup> Ibid., p. XXXI.

<sup>140</sup> Ibid., pp. LII-LIII.

sivo dal quale emerge la più eletta qualità della descrizione rosvitiana (« Il racconto della fuga di Adelaide – scrive la studiosa – è uno dei passi più riusciti del poema: l'ampiezza degli spazi che incombono sulla fuggitiva sono delineati come una natura solo apparentemente estranea alla vicenda, in realtà pronta a proteggerla: alle tenebre della notte si succedono anfratti celati, boschi e vegetazione che la nascondono fino al ritorno delle tenebre, quando riprende il cammino »)<sup>141</sup>, in secondo luogo con la narrazione della fuga dei protagonisti del *Waltharius* (problema, questo, che innesterebbe la ben più spinosa e dibattuta questione dei possibili rapporti fra Rosvita e il poema mediolatino)<sup>142</sup>. Degne di menzione sono anche le frequenti relazioni che la studiosa istituisce fra episodi e personaggi dei *Gesta Ottonis* da un lato ed episodi e personaggi delle altre scritture rosvitiane dall'altro. Per esempio, la situazione in cui si descrivono i preparativi del matrimonio di Ottone I con Edith di Wessex e i consigli dei cortigiani affinché il sovrano si sposi e possa assicurare una discendenza al suo impero, richiamano assai da presso un passo analogo del *Gongolfus*, nonché, soprattutto per l'utilizzo del verbo « instillo », un brano del *Gallicanus* (quando Costanza chiede a Cristo di indurre le figlie del suo spasimante alla perpetua verginità) e uno dell'*Abraham* (quando i due eremiti Abramo ed Efrem si propongono di spingere alla medesima scelta la pupilla Maria). E ancora, il motivo del penti-

<sup>141</sup> Ibid., p. LIV.

<sup>142</sup> Sul problema, cfr. ZEYDEL, *Ekkehard's Influence upon Hrotswitha* cit. (n. 16); e H. VYNCKIER, *Arms Talk in the Middle Ages: Hrotsvit, « Waltharius » and the Heroic Via*, in *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?* cit. (n. 108), pp. 183-200. Ma di tale complesso e spinoso problema (che implica, mi sembra, anche non indifferenti questioni di ordine cronologico) si tornerà a discorrere, e con maggiore approfondimento, nel corso del par. 4, in merito ad un più recente contributo di Marco Giovini sui *Gesta Ottonis*.

mento e del ravvedimento di Enrico, figlio di Ottone I (che aveva lungamente cospirato e combattuto contro il padre), diffusamente ed ampiamente trattato da Rosvita nella sua narrazione, si riannoda alle vicende di colpa e di espiazione, di peccato e di ravvedimento di personaggi quali Teofilo (nel poemetto che da lui trae nome), Callimaco (nell'omonimo dramma), Maria (nell'*Abraham*) e Taide (nel *Pafnutius*).

Nel quinto capitolo, strettamente legato al precedente di cui costituisce, per così dire, una sorta di completamento e conclusione, viene quindi rilevata l'ideologia che trapela dalla lettura del poema rosvitano<sup>143</sup>. L'analisi dei *Gesta Ottonis* effettuata dalla studiosa e, in generale, le indagini sulla figura e sull'opera (in particolare i dialoghi drammatici, ma non solo) di Rosvita proliferate in questi ultimi anni, hanno infatti messo in risalto « come la poetessa sia tutt'altro che un talento ingenuo e naif che si muove con serena e fiduciosa inconsapevolezza in un'attività che fino a quel momento è stata appannaggio del mondo maschile. È invece una donna colta e originale che non ha intenzione di accettare, insieme agli strumenti formali dell'espressione letteraria, anche l'ottica maschile, e che cerca, anche con i mezzi di una sottile ironia, di ribadire invece il punto di vista femminile su situazioni e valori dominanti »<sup>144</sup>. Alla luce di tali considerazioni preliminari, la Pillolla individua, entro la complessa trama compositiva dei *Gesta Ottonis*, degli elementi fondamentali, dei temi ricorrenti che, analizzati nelle loro specifiche peculiarità, concorrono, tutti insieme, a determinare quella che, appunto, può essere defi-

<sup>143</sup> *L'ideologia del poema*, in HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), pp. LXIII-LXXIV.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. LXIII.

nita l'ideologia del poema. Fra tali costanti tematiche, emergono, in particolar modo, l'attenzione per i rapporti affettivi familiari nella casa di Sassonia; l'interesse per i personaggi femminili, già ampiamente documentato, d'altra parte, sia nei poemetti agiografici sia nei dialoghi drammatici, interesse, questo, che raggiungerà il suo apice nella successiva ed ultima opera composta da Rosvita, i *Primordia coenobii Gandeshemensis*, « dove tutto il "mito" della fondazione passa attraverso i personaggi femminili, veggenti destinatari della profezia, attori della fondazione, soggetti del cenobio, custodi e difensori con le mistiche armi della preghiera e della santità del destino politico e della realizzazione terrena della dinastia liudolfingia e ottoniana ormai proiettata verso il futuro imperiale »<sup>145</sup>; la spiegazione degli eventi in una prospettiva (tipica, d'altra parte, di una religiosa) in cui la vicenda umana del singolo viene vista all'interno di una costante contrapposizione fra Dio e il Demonio; la delineazione della figura del protagonista, Ottone I, come detentore delle qualità tipiche del nuovo sovrano cristiano, ovvero la « pietas », la « misericordia » e la « fides »; la visione aristocratica della realtà (che si manifesta anche in altri scritti), che « rivela gli schemi interpretativi di una nobile con la sua attenzione ai codici comportamentali, ai segni di riguardo e di onore, alle manifestazioni della ritualità della corte », la cui implicita conseguenza « è una consapevolezza dei meccanismi di trasmissione, conservazione, manifestazione del potere »<sup>146</sup>, e che assume la sua più evidente connotazione nell'identificazione di Ottone I con Davide, paragone non nuovo, questo (esso è presente, infatti, già nella poesia carolingia e postcaro-

<sup>145</sup> Ibid., p. LXVI.

<sup>146</sup> Ibid., pp. LXVIII-LXIX.

lingia in relazione alle figure di Carlo Magno, di Ludovico il Pio, di Carlo il Calvo), ma al quale Rosvita riesce a conferire una nuova dimensione e un inedito significato ideologico. L'esatta e corretta individuazione dell'ideologia manifestata da Rosvita nei *Gesta Ottonis* (un'ideologia, come si è visto, perfettamente "allineata" alle scelte politiche e dinastiche di Ottone I e della casa regnante) spinge a questo punto la Pillolla a formulare una nuova e, ritengo, seducente ipotesi circa la committenza del poema. Si è sempre detto, infatti, che fu Gerberga II a commissionare l'opera alla sua dotta canonichessa. Ma si può supporre che l'idea primigenia della composizione di un poema storico-encomiastico in cui si magnificassero le doti e si elevassero le lodi dell'imperatore non sia venuta direttamente da Gerberga, bensì, assai probabilmente, da Brunone, fratello di Ottone I ed arcivescovo di Colonia, capo della cancelleria imperiale e personaggio di grande spicco culturale ed ecclesiastico, « abituato a pensare in termini di propaganda: intorno a lui si muovevano i migliori intellettuali del tempo, e con la sua passione per Terenzio e Prudenzio aveva certamente letto, e di recente, le opere di Rosvita »<sup>147</sup>. Morto però Brunone mentre la canonichessa, assai verosimilmente, stava stendendo il suo poema, il ruolo di intermediario tra l'opera e il suo imperiale destinatario fu assunto da Guglielmo, particolarmente vicino ad Ottone II, il che spiegherebbe il parziale "slittamento" di prospettiva che caratterizza l'ultima parte dei *Gesta Ottonis* e, soprattutto, il secondo prologo: « Mentre Rosvita completava il suo poema, Ottone era alla fine della vita: il giovane erede, che aveva fatto consacrare re ed imperatore, avrebbe do-

<sup>147</sup> Ibid., p. LXXIII.

vuto continuare la sua politica interna in un complesso e difficile scenario: un'opera di propaganda, così vivamente schierata con le posizioni ottoniane poteva assecondare la continuità della linea politica del sovrano che Ottone II avrebbe dovuto proseguire. Come la *Vita Brunonis*, quindi, anche i *Gesta Ottonis* sarebbero stati finalizzati a incoraggiare il ruolo dell'alto clero nella politica ottoniana: l'iniziativa di Gerberga, allora, mostra che le alte gerarchie religiose erano consapevoli del ruolo che assumevano accanto al re e intendevano evidenziarlo »<sup>148</sup>.

Alle fonti letterarie e ai modelli dei *Gesta Ottonis* è quindi dedicato il sesto capitolo<sup>149</sup>. Riguardo alla tipologia dell'opera, gli studiosi precedenti hanno optato alcuni per la definizione dei *Gesta Ottonis* come panegirico, altri per la determinazione di essi come epos. Ma né l'una né l'altra di tali indicazioni risponde pienamente alla tipologia del poema. Non quella di epos, in quanto nei *Gesta Ottonis* non è possibile riscontrare alcuno degli elementi compositivi che, secondo le enunciazioni di uno specialista in materia quale Dieter Schaller<sup>150</sup>, caratterizzano la narrazione epica mediolatina (se non, almeno, l'unitarietà del tema): né l'estensione, né l'indugio sui dettagli nella narrazione, né i discorsi diretti (ampiamente presenti, invece, nei poemetti agiografici), anche se, tuttavia, è pur possibile rilevare, nel poema, alcuni aspetti "generali" legati, in qualche modo, al genere epico: « la finalità, il rapporto tra autore, committente e pubblico, il punto

<sup>148</sup> Ibid., p. LXXIV.

<sup>149</sup> *Dall'epica degli eroi cristiani all'epica di corte: i modelli*, ibid., pp. LXXV-LXXVIII.

<sup>150</sup> D. SCHALLER, *La poesia epica, ne Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, dir. da G. CAVALLO, C. LEONARDI, E. MENESTO, vol. I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, 1993, pp. 9-42.

di vista del narratore »<sup>151</sup>. Rispetto al panegirico, sono assenti poi, nei *Gesta Ottonis*, l'intonazione laudativa ed il discorso direttamente indirizzato al destinatario ma, soprattutto, vi manca l'individuazione di un unico ed inconfutabile protagonista, ch  Ottone I non pu  certo essere considerato tale entro le complesse maglie del racconto rosvitano: a lui, infatti, si sommano, talvolta prendendo il sopravvento, altre figure, da Edith di Wessex ad Adelaide di Borgogna, da Enrico a Liudolfo a Brunone<sup>152</sup>.   quindi necessario, secondo la Pillolla, cercare ed individuare altri parametri. Un primo aggancio con la sua precedente produzione   rappresentato dal quarto poemetto agiografico, il *Pelagius*, in cui, come   noto, Rosvita narra la vicenda del martire Pelagio, eroico campione della fede, una vicenda (a differenza di quanto accade per tutti gli altri poemetti) ispirata non a fonti scritte, bens  alla viva voce di un cittadino di Cordova, che di essa era stato testimone oculare. Riguardo ai modelli cui probabilmente si   uniformata la scrittrice mediolatina, eliminato (perch  inadatto alla circostanza, non certo perch  Rosvita non lo conoscesse) il Virgilio epico abbondantemente utilizzato, pi  o meno in quegli anni, dal poeta dei *Gesta Berengarii imperatoris*, gli esempi che ella segue sono da ricercarsi in scritture storiche a lei ben pi  vicine nel tempo e, in partic., negli *Annales de Gestis Karoli Magni imperatoris*, poema epico-storico composto a Corvey alla

<sup>151</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), pp. LXXV-LXXVI.

<sup>152</sup> A tal proposito, si legga quanto affermato da Leonardi: «   singolare che il centro unificatore dei *Gesta* non sia la persona di Ottone ma il governo del mondo attraverso vari personaggi (tra cui senza dubbio Ottone, ma anche Adelaide e Berengario, Enrico I e Liotulfo) » (LEONARDI, *L'attivit  intellettuale tra secolo X e XI*, in Id., *Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*, Firenze, 2004, pp. 361-396, in partic., p. 381: il saggio in questione era gi  stato pubblicato, in ingl., col tit. *Intellectual Life*, in *The New Cambridge Medieval History*, III, Cambridge, 1999, pp. 186-211).

fine del secolo IX dal cosiddetto Poeta Saxo. La Pillolla conduce una breve, ma puntuale analisi comparativa fra le due opere, rilevando i precisi riscontri verbali riguardanti soprattutto alcune espressioni legate al mondo militare e mettendo in evidenza alcune situazioni analoghe che vengono descritte dai due poeti in modo simile, come le congiure contro Carlo e contro Ottone. Per quanto concerne, invece, il lungo ed avvincente episodio della crudele prigionia e dell'avventurosa fuga di Adelaide di Borgogna, regina vedova di Lotario II e "fanciulla perseguitata" dal bieco usurpatore Berengario e dai suoi sgherri, ancora una volta la Pillolla invoca, come modello "strutturale", il *Waltharius*, dal quale Rosvita, « oltre a qualche coincidenza lessicale, mutua soprattutto le modalità della fuga e dell'inseguimento, inserendo comunque dettagli originali che non mancano di un certo valore, come la scena dell'inseguimento nel campo di grano, nella quale la notazione della regina "non parvo terrore gravata" modula la tensione della scena tra il dramma dell'inseguita e la comica incapacità degli inseguitori »<sup>153</sup>.

Il settimo capitolo è incentrato sugli aspetti linguistici e stilistici del poema<sup>154</sup>. La Pillolla, sulla scia di quanto osservato dagli studiosi precedenti che si sono interessati della lingua e dello stile delle opere di Rosvita (dalla Rigobon alla Newnan, da Scarpata a Leotta a Robertini)<sup>155</sup>, segnala « gli aspetti più rilevanti, in confronto so-

<sup>153</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), p. LXXVIII. Una impostazione critica in parte simile, anche se indipendente dal lavoro della Pillolla (per contiguità cronologica di pubblicazione, nessuno dei due studiosi ha potuto infatti tener conto dell'altro), sarà formulata da Marco Giovini in un suo già ricordato contributo sui *Gesta Ottonis* (e in partic., proprio sulla fuga di Adelaide) che verrà presentato nel par. 4.

<sup>154</sup> *Lingua e stile*, ibid., pp. LXXVIII-XCIV.

<sup>155</sup> RIGOBON, *Il teatro e la latinità di Rosvita* cit. (n. 19), pp. 38-40; NEWMAN, *The Latinity of the Works of Hrotsvit of Gandersheim* cit. (n. 17), passim; SCARPAT, *Leg-*

prattutto con la produzione letteraria precedente per stabilire se ci sono differenziazioni e modifiche, ricercando, dove sia possibile identificarli, anche i testi e i modelli ai quali si è ispirata »<sup>156</sup>. Vengono quindi analizzate le caratteristiche lessicali (verbi, grecismi, cristianismi, composti nominali, diminutivi) e sintattiche, per poi volgersi alle peculiarità della versificazione nei *Gesta Ottonis* (soprattutto, come è ovvio, alla luce del fondamentale studio di Leotta, cui ben poco vi è da aggiungere)<sup>157</sup>. Per quanto concerne lo stile, le figure retoriche più ricorrenti sono l'allitterazione e la perifrasi, mentre un utilizzo più discreto hanno la figura etimologica, la paronomasia e la litote. Lo studio delle reminiscenze presenti nel testo fornisce, inoltre, una buona base di indagine per enucleare le principali letture (e quindi le conoscenze) di Rosvita riguardo agli *auctores* e agli scrittori cristiani e medievali. Come è facilmente prevedibile (e ciò non solo perché è una monaca), Rosvita attinge a piene mani dalla Bibbia e dai testi liturgici, ma mostra altresì di conoscere i classici pagani (Virgilio, Orazio, Stazio, Lucano e Silio Italico) e, soprattutto, i poeti cristiani (Prudenzio, Boezio, Giovenco, Venanzio Fortunato, Cipriano Gallo, Paolino di Périgueux) e mediolatini (Aldelmo, Beda, Alcuino, Walahfrido Strabone, il *Waltharius* ed il Poeta Saxo, nonché il rifacimento in versi leonini della *Historia Apollonii regis Tyrii*). Il giudizio complessivo sulla lingua e lo stile dei *Gesta Ottonis* che emerge dalla dotta ed ampia disamina della studiosa è quindi il seguente: « L'andamento dei versi è spesso faticoso, con lunghi periodi resi più

*gendo Rosvita* cit. (n. 70), passim; LEOTTA, *Il diminutivo nei drammi di Rosvita* cit. (n. 89); ROBERTINI, *L'uso del diminutivo in Rosvita* cit. (n. 89).

<sup>156</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), p. LXXIX.

<sup>157</sup> LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88).

contorti dallo sforzo della rima leonina. L'aggettivazione, che fornisce con l'omeoptoto buona parte delle rime, è insistita e molte volte semanticamente superflua, non finalizzata all'*ornatus*. I passaggi da un episodio all'altro sono meccanici, anche perché imposti dalla scansione cronologica degli eventi, ma l'uso di formule stereotipate e ripetute come *his digestis*, non li rende meno artificiosi. Nella lettura l'opera dà la sensazione che sia mancata una revisione che evitasse almeno le frequenti ripetizioni degli stessi vocaboli a breve distanza »<sup>158</sup>.

Di taglio essenzialmente filologico è, infine, l'ottavo ed ultimo capitolo<sup>159</sup>. I *Gesta Ottonis* sono tramandati da un unico codice, il già ricordato *Monacensis Latinus 14485* (sigla M), che contiene tutti gli scritti di Rosvita, ad eccezione, come si è detto, dei *Primordia coenobii Gandeshemensis*. La Pillolla descrive accuratamente il manoscritto, per poi passare all'esame delle edizioni del poema storico-encomiastico rosvitiano, dall'*editio princeps* di Konrad Celtis (Norimberga 1501) a quella di Iustus Reuber (Francoforte 1584), dall'edizione di Heinrich Meibom (Francoforte 1621) a quella dello Schurzfleisch (Wittenberg 1707), per poi volgersi a quelle, più recenti e ben più attendibili, del Pertz (Berlino 1841), di Paul von Winterfeld (Berlino 1902), le due di Karl Strecker (Lipsia 1906 e 1930) e, infine, quella recentissima di Walter Berschin (Monaco-Lipsia 2001). La studiosa si dedica quindi all'analisi di alcuni passi del poema meritevoli di discussione dal punto di vista critico-testuale (e di taluni di questi passi si dirà immediatamente).

Il testo critico dei *Gesta Ottonis*, accompagnato da

<sup>158</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), p. XCIV.

<sup>159</sup> *Manoscritti ed edizioni*, ibid., pp. XCIV-CVI.

una eccellente traduzione italiana a fronte <sup>160</sup>, è provvisto di un apparato critico positivo, in cui vengono registrate tutte le congetture, le correzioni, le proposte testuali avanzate, in una tradizione interpretativa e filologica plurisecolare, da studiosi antichi (Celtis, Reuber) e moderni (Pertz, Winterfeld, Strecker, Berschin), ai fini di ricostruire, con la maggiore chiarezza possibile, la storia del testo del poema rosvitiano.

Come è noto, le edizioni di Winterfeld e Strecker hanno ormai, da oltre un secolo, conferito un assetto pressoché definitivo al testo delle opere di Rosvita, e quindi anche ai *Gesta Ottonis*, e di ciò è testimonianza la recente edizione critica di Berschin, che non si discosta più di tanto dalle precedenti. La Pillolla, però, in certi casi particolarmente complessi e discussi, ha optato per scelte differenti dai suoi predecessori, proponendo, in taluni casi, congetture in genere perspicue e sottoscrivibili, oppure, in altre occasioni, difendendo e promovendo a testo la lezione del codice corretta dagli editori precedenti. I passi degni di discussione, nell'un senso o nell'altro, sarebbero parecchi. Mi limito, in questa sede, ad una campionatura puramente esemplificativa, chiarendo, in ogni modo, che si tratta sempre di scelte ponderate e dettate da scrupolo filologico.

Cominciamo con alcuni casi in cui la Pillolla è intervenuta sul testo tradito.

*Gest. Ott.* 186-188: « atque suas gazas disperdens innumerosas,  
/ ad sua mox prolem secum deduxit herilem, / utitur ut spolio

<sup>160</sup> Ibid., pp. 1-59. Non entro volutamente nel merito della traduzione italiana proposta dalla studiosa (sicuramente abile e perspicua, anche se qua e là non esente da mende e da fraintendimenti), poiché ciò allargherebbe un po' troppo le dimensioni (già tutt'altro che contenute) di questo resoconto, preferendo soffermarmi invece, come ora si vedrà, su alcune scelte testuali particolarmente significative.

proprii domini quoque nato »<sup>161</sup>. Al v. 188 il manoscritto presenta la lezione « utitur ut socio », che ha posto sempre qualche difficoltà agli editori, in quanto « socio », col significato di “alleato”, mal si adatta al contesto, in cui si parla di Enrico, figlio ribelle di Ottone I catturato da Eberardo. Strecker, nella sua prima edizione, aveva corretto il trådito « socio » in « servo », in ciò confortato dal raffronto col « mancipium » che compare nel passo corrispondente di Widuchindo di Corvey, ma era poi tornato a « socio » nella sua seconda edizione, forse perché « servo » non si spiega molto bene dal punto di vista strettamente paleografico. Berschin, che mantiene « socio » nel testo, suggerisce anch’egli « servo » in apparato critico. La Pillolla, invece, corregge in « spolio », termine molto più vicino paleograficamente a « socio » e anch’esso caratterizzato da un andamento anapestico. Si tratta di un vocabolo che, nel senso di “preda”, compare in Virgilio e Silio Italico, autori ben noti a Rosvita, la quale, infatti, lo impiegherà nuovamente in *Gest. Ott.* 390 (« scilicet, et spoliis rerum captis variarum »). Il termine è attestato anche in un passo analogo di Prudenzio, *apoth.* 410 (« non licet ut spolium rapias cui Christus inhaesit »). « Nel contesto – osserva la studiosa – si accenna al saccheggio dei beni di Enrico, e quindi l’espressione “spolium”, accomunando il prezioso prigioniero agli oggetti della razzia, chiuderebbe efficacemente una *climax* di ingiurie inflitte ad Enrico, derubato, catturato, legato e trattato come bottino o trofeo di guerra. Anzi, alla luce di quanto avvenne storicamente, proprio questa ostentazione del prigioniero è consona all’azione dei duchi ribelli nell’ottica di Rosvita »<sup>162</sup>.

*Gest. Ott.* 555-556: « donec nox, solitis rediens induta tenebris, / obtegit rursus nebula terram tenebrosa »<sup>163</sup>. Al v. 556, il manoscritto presenta la lez. « nebulo [...] tenebroso », al neutro, mantenuta dagli editori precedenti, anche se Winterfeld aveva rilevato che in un passo dei *Primordia* si legge la più classica forma al femminile, « nebula » (v. 218 « nec mora, cum nebula terras nox texerat atra »). La Pillolla, a tal proposito, osserva giustamente che, « poiché il testo dei *Primordia* è attualmente

<sup>161</sup> Ibid., p. 20.

<sup>162</sup> Ibid., p. CI.

<sup>163</sup> Ibid., p. 40.

tràdito solo da codici recenti (XVII e XVIII secolo) non si potrebbe escludere che la loro lezione “nebula” dipenda da una normalizzazione nel loro antigrafo. Ma il “nebula atra” di *Primordia* 218 è *iunctura* virgiliana, perciò la reminiscenza dovrebbe garantire la conoscenza da parte di Rosvita della forma classica ed escludere un metaplasmo originario corretto da un copista dotto. Anche il passo dei *Gesta* contiene una reminiscenza biblica, Vulg. *Sir.* 24.6 “et sicut nebula texi omnem terram”, e tutte le attestazioni bibliche di “nebula”, una ventina nella *Vulgata*, mostrano indubabilmente il genere femminile »<sup>164</sup>. Alla luce di queste osservazioni, ritengo assolutamente sottoscrivibile la correzione apportata dalla studiosa nel passo in questione.

*Gesta Ott.* 708-710: « hoc quoque sollicitis decrevit maxime dictis, / ut post haec populum regeret clementius ipsum, / quem prius imperio nimium correxit amaro »<sup>165</sup>. Al v. 710 il manoscritto presenta la lezione ametrica « corripuit », riguardo alla quale gli editori precedenti si sono comportati in vario modo: Celtis corresse in « contrivit »; Pertz lasciò inalterata la lezione trādita; Winterfeld vi pose la *crux desperationis*, in ciò imitato, nella sua prima edizione, da Strecker, che comunque suggerì in apparato critico « confregit »; nella seconda edizione, lo stesso Strecker propose la congettura « corruptit », accolta, pur con alcune perplessità, da Berschin, il quale, da parte sua, in apparato ipotizza « An coniciendum “correpsit” (quae forma legitur apud auctores illius aevi)? »<sup>166</sup>. La Pillolla, valutando adeguatamente e prudentemente il peso delle proposte avanzate dai suoi illustri predecessori, osserva innanzitutto che il « corruptit » ipotizzato da Strecker e seguito da Berschin « non è del tutto convincente perché dovrebbe riferirsi al modo in cui Berengario avrebbe tiranneggiato il suo popolo e non appare in antitesi alla “clementia” richiesta da Ottone [...], dato che tutte le attestazioni di “corrumpo” in Rosvita si riferiscono alla corruzione morale », e propone quindi « correxit », termine che « si legherebbe al precedente “regeret” [...] con un poliptoto non insolito per la tendenza alla ripetizione della poetessa che usa spesso corradi-

<sup>164</sup> Ibid., p. CIII.

<sup>165</sup> Ibid., p. 50.

<sup>166</sup> HROTSVIT, *Opera omnia* cit. (n. 95), p. 300.

cali in versi vicini e legato alla locuzione “regere imperio” che è frequente in Rosvita. “Correxit” impiegato nel doppio senso di “governare” [...] e di “correggere / punire” implicherebbe così la valutazione negativa dell’agire di Berengario verso il suo popolo. Nella anfibologia “reggere / punire” “correxit” potrebbe essere stato spiegato appunto con “corripuit” “puni”, e il codice potrebbe aver conservato la glossa nel testo »<sup>167</sup>.

Altrove, come si è detto, il testo tràdito è stato invece difeso dalla studiosa, contro le congetture e le correzioni proposte dagli editori precedenti.

Per esempio, all’inizio del primo prologo, viene conservata la lezione del manoscritto, «fovente», al v. 2 («Odo, qui regis pietate fovente perennis») <sup>168</sup>, in contrasto con Reuber, Strecker e Berschin, che hanno corretto «fovente» in «favente», alla luce di alcuni riscontri con altre opere di Rosvita (*Gall.* I XIII 5 «Christo favente»; *Pafn.* XII 5 «superna favente gratia») e con gli stessi *Gesta Ottonis* (v. 44 «Christo favente»). Ma, come opportunamente rileva la Pillolla <sup>169</sup>, la lezione del manoscritto «pietate fovente» (la cui origine è probabilmente rintracciabile in un poeta cristiano ben noto a Rosvita, Sedulio, *carm. Pasch.* 260 «sed qui cuncta fovet plena pietate redundans») è sostenuta dal confronto con altre espressioni rosvitiane, *Mar.* 108 («qui semper refoves mihi pietate dolentes»), *Theoph.* 583 («quae miti refoves cunctos pietate fideles») e *Gest. Ott.* 403 («quam plus maternae fovit pietate amore»). La sequenza dei vv. 246-250, presentata da Celtis e Pertz senza alcun mutamento né testuale né nell’ordine dei versi, è stata successiva-

<sup>167</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), p. CV.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 63.

mente corretta e modificata da Winterfeld e da Strecker (e a tale disposizione si è attenuto anche Berschin). La Pillolla, viceversa, mantiene inalterata la serie così come è proposta nel manoscritto, motivando con ampiezza le sue scelte nella sezione finale dell'introd.<sup>170</sup> Ancora, la studiosa conserva la lezione « benigni » del manoscritto al v. 679 (*Gest. Ott.* 678-679: « officium non germani solummodo cari / sed mage ius servi studio complendo benigni »)<sup>171</sup>, contro tutti gli editori moderni, che avevano corretto in *benigno*, sia perché tale lezione rispetta il parallelismo col precedente v. 678 (« officium germani cari » ~ « ius servi benigni »), sia perché è avvalorata dal confronto con un analogo passo dei *Primordia* 547 (« hinc patris eiusdem cari domnique benigni »).

Un po' meno mi convince, invece (ed è forse l'unico, o comunque uno dei pochissimi casi in cui la scelta operata dalla Pillolla mi trova dissenziente), la difesa della lezione trådita, « instillaret », al v. 105 (« cumque suae monitis menti instillaret amicis »)<sup>172</sup>. Si tratta, è vero, della lezione del manoscritto e dà senso, e come tale è stata adottata da tutti gli editori precedenti, solo che essa crea un problema, in quanto, con l'espressione « menti instillaret », si verrebbe a creare un palmare caso di sinalefe, fenomeno fonico, come è noto, aspramente avversato dagli scrittori mediolatini: si vedano, per esempio, le precise indicazioni fornite da Paolo Camaldolese nelle sue *Introductiones de notitia versificandi*, 3,14: « Sciendum vero quoniam nostri praedecessores synalimpha solent uti. Synalimpha [...], quod fit cum praecedens dictio in m vel in qualibet vocalem desinit, sequens vero a vocali incipit,

<sup>170</sup> Ibid., pp. CI-CIII.

<sup>171</sup> Ibid., p. 48.

<sup>172</sup> Ibid., p. 16.

et tunc in scansione[m] antecedens subtrahitur [...]. Quod a modernis vitatur non quia non liceat, sed quoniam rustico modo prolatum videtur »<sup>173</sup>. Orbene, neanche Rosvita si sottrae a tale avversione, anzi, come ha giustamente rilevato Rosario Leotta<sup>174</sup>, la bassissima percentuale di sinalefi riscontrabili nei suoi scritti fa sì che ella possa essere giustamente annoverata fra i poeti “puristi”. Per quanto concerne il caso che qui ci interessa, ossia *Gest. Ott.* 105, già E. H. Zeydel aveva proposto di correggere il tràdito « instillaret » in « stillaret », eliminando, in questo modo, il fastidioso effetto di sinalefe che si veniva a determinare dall’unione col « menti » precedente<sup>175</sup>; e tale emendamento, pur non essendo stato seguito, per esempio, dal Berschin, aveva invece convinto Leotta, il quale scriveva che « un buon grado di attendibilità sembra avere la congettura “stillaret” avanzata dallo Zeydel in *Gesta* 105 »<sup>176</sup>. La Pillolla, come si è già detto, mantiene a testo la lezione « instillaret », notando che « in Rosvita l’espressione è ricorrente in questa forma, e in contesti che riportano alla medesima situazione: cfr. soprattutto *Gall.* I V 3 “instilla cogitationibus earum tui amoris dulcedinem”; e inoltre *Abr.* I 6 “eiusque cogitationi caelebis securitatem vitae instillemus”; *Pafn.* I 28 “tuae cogitationi instillavit velle”; *Sap.* IV 2 “fide quam [...] vestris sensibus non desistebam instillasse”. Questi confronti indicano in Boeth. *cons.* I 4,38 “instillabas enim auribus cogitationibusque” [...] l’origine del nesso. Invece “stillo” è attestato solo una volta (*Pel.* 274 “sanguis ut

<sup>173</sup> V. SIVO, *Le « Introductiones de notitia versificandi » di Paolo Camaldolese (testo inedito del secolo XII ex.)*, in *Studi e ricerche dell’Istituto di Latino*, III (1982), pp. 119-149 (in partic., p. 144).

<sup>174</sup> LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88), pp. 206-207 e 222-223.

<sup>175</sup> ZEYDEL, *A Note on Hrotsvitha’s Aversion to Synalepha* cit. (n. 16), p. 381.

<sup>176</sup> LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88), p. 223.

absque mora stillans de vulnere”) in senso proprio »<sup>177</sup>. Tutto questo è vero. Bisogna però, a parer mio, tener conto di due fatti, i quali, oltre alla considerazione riguardante la notoria avversione di tutto il Medioevo latino e della stessa Rosvita per la sinalefe, depongono a favore della correzione « stillaret » proposta da Zeydel e difesa da Leotta: 1) l'espressione « menti instillaret amicis » ha dalla sua il riscontro con una analoga clausola di Orazio, *ars* 429 (« stillabit amicis »); 2) i raffronti operati dalla Pillolla per difendere la lez. « instillaret », comunque validi in sé stessi, sono tratti tutti da opere in prosa rimata (i dialoghi drammatici), nei quali il problema dell'eventuale insorgere della sinalefe non si pone di certo, e non da opere in versi, e quindi hanno un valore assai relativo, pur attestando l'uso di « instillo » nei testi rosvitiani.

Per quanto concerne infine la numerazione dei vv. dei *Gesta Ottonis*, la Pillolla segue, e secondo me ben a ragione, il conteggio tradizionale, dichiarandosi nettamente contraria alla proposta avanzata, in tal direzione, da Walter Berschin nella sua recente edizione (e di cui si è detto poco più sopra).

2.4. Segno dell'interesse costante e continuo che le scritture di Rosvita (e non solo i sei dialoghi drammatici) suscitano, sia in un ambito strettamente specialistico, sia in un ambito di più larga ed ariosa divulgazione ad alto livello, è anche la recente comparsa, nella collana « Gli Orsatti. Testi per l'altro Medioevo » delle Edizioni dell'Orso di Alessandria, di una pubblicazione divulgativa

<sup>177</sup> HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), p. 71.

ad alto livello, in cui viene presentata la traduzione italiana (con testo latino a fronte) degli otto poemetti agiografici e dei due poemetti storico-encomiastici, curata rispettivamente da Luca Robertini e Marco Giovini <sup>178</sup>.

Vediamo brevemente l'organizzazione del vol. in questione. In una breve *Premessa* <sup>179</sup>, Ferruccio Bertini chiarisce i motivi della pubblicazione, indulgiando sugli studi rosvitiani (ed anche sulle tesi di laurea concernenti la vita e le opere della canonichessa di Gandersheim) che, negli ultimi trent'anni circa, sono stati proposti da lui stesso e dai suoi allievi dell'Università di Genova, affermando, con una punta di campanilistico (ma pienamente giustificato) orgoglio, che « Genova è l'Università italiana che per prima ha raccolto il messaggio proveniente dall'intero mondo culturale tedesco, volto a incentivare, attraverso la piena conoscenza della sua produzione, la fama della prima donna che abbia illustrato come undicesima Musa la civiltà sassone » <sup>180</sup>. Segue quindi la traduzione italiana (con testo originale a fronte, fondato sull'edizione critica del Winterfeld) degli otto poemetti agiografici <sup>181</sup>, curata da Luca Robertini. Nato a Genova il 18 maggio 1962, allievo dello stesso Bertini, Robertini morì, minato da un male terribile e spietato (un tumore), appena trentacinquenne, il 28 giugno 1997, lasciando fra le sue carte, appunto, una traduzione italiana inedita degli otto poemetti agiografici di Rosvita (autrice da lui prediletta

<sup>178</sup> ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici*, a cura di L. ROBERTINI e M. GIOVINI, con una premessa di F. BERTINI, Alessandria, 2004 (riprendo qui quanto scritto nella mia breve segnalazione al volume, apparsa in *Quaderni medievali*, LX [2005], pp. 297-300).

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 5-7.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 11-249.

nei suoi studi)<sup>182</sup>, ed è proprio tale traduzione quella qui presentata (e quindi apparsa postuma), rivista in qualche punto da Marco Giovini. Allo stesso Giovini spettano invece la cura dei due poemetti storico-encomiastici<sup>183</sup>, oltre che la revisione complessiva dell'intero vol., corredato da due utilissimi strumenti quali una appendice di *Schede storiche e geografiche*<sup>184</sup> ed una ricchissima ed aggiornata *Bibliografia*<sup>185</sup>.

La traduzione italiana di ciascuna opera è introdotta da un breve "cappello" teso a presentare il singolo poemetto e a chiarirne, di volta in volta, le caratteristiche contenutistiche e compositive. In genere, si tratta di un sunto più o meno articolato dell'opera in questione, anche se non mancano, qua e là, intuizioni ed affermazioni criticamente meditate. Così, per esempio, a proposito del *Gongolfus*, Robertini osservava che « la storia segue il tipico schema dell'agiografia. Il miracolo, il prodigio sono costantemente presenti nella vita di tutti i giorni. Ricollegandosi alla tradizione misogina dei Padri della Chiesa, Rosvita ci fornisce in questo poemetto l'unico esempio, in tutta la sua produzione, di personaggio femminile negativo. La vicenda offre comunque altri tratti di originalità: si distingue infatti per la sognante atmosfera fiabesca che pervade la prima parte, incentrata sulla scoperta e l'acquisto della fonte miracolosa da parte di Gongolfo, per la presenza invece, nella sezione finale, di un certo realismo e di alcuni elementi tipici della comicità basso-corporea, mai fini a se stessi, ma sempre inseriti in un più ampio programma morale e soteriologico »<sup>186</sup>; sul *Basilius*, in rapporto al

<sup>182</sup> Degli studi rosvitiani di Luca Robertini si dirà meglio nei paragrafi 4, 5 e 6.

<sup>183</sup> ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 251-359.

<sup>184</sup> *Ibid.*, pp. 361-385.

<sup>185</sup> *Ibid.*, pp. 386-394.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 86.

poemetto precedente, il *Theophilus*, scriveva che in esso, « diverso è comunque il motivo che induce il giovane schiavo a contrarre il patto con il diavolo. Inoltre, mentre nel poemetto precedente Teofilo è protagonista incontrastato, delineato “a tutto tondo”, nel *Basilus* la figura dello schiavo risulta nel complesso assai sbiadita: Rosvita mira piuttosto a dare rilievo al personaggio di Basilio e alla sua lotta contro il male. Anche rispetto alla giovane e risoluta moglie, lo schiavo rivela i limiti della sua fiacca personalità: è difatti la donna a costringerlo a confessare e a prendere l’iniziativa, ricorrendo al benefico aiuto del santo vescovo »<sup>187</sup>; per quanto concerne poi l’ultimo (e probabilmente il migliore) poemetto agiografico, l’*Agnes*, lo studioso rilevava che Agnese è « l’indiscussa protagonista del poemetto, attorno a cui ruotano altri personaggi, che esistono e agiscono solo in sua funzione. Con la sua fede irremovibile, con la sua assoluta devozione a Cristo, la fanciulla è in grado di passare incolume attraverso le torture e le umiliazioni più crudeli. Non solo: con il candido fascino della sua bellezza attrae l’uomo ma, invece di sedurlo, lo purifica, convertendolo e avvicinandolo a Dio. In questo modo Rosvita respinge lo stereotipo misogino diffuso dalla tradizione dei Padri della Chiesa, che vedeva nella donna un peccaminoso strumento del demonio, esaltando invece la salvifica opera di redenzione che può esercitare nei confronti dell’uomo. Ma anche così la femminilità viene intrinsecamente annullata: la donna acquisisce autentico valore, tanto morale quanto esistenziale, solo ed esclusivamente in funzione della sua verginità, opzione di vita totalizzante che di fatto nega, o meglio rimuove gli aspetti più naturali e

<sup>187</sup> Ibid., p. 182.

spontanei della sfera affettiva e sessuale. D'altro canto, proprio l'insistenza con cui la verginità viene esaltata in tutto il poemetto tradisce la fortissima tensione erotica che Rosvita avverte e reprime dentro di sé: l'ossessiva presenza rassicurante dello Sposo celeste altro non è che una forma di scorporante sublimazione suprema di questa dissimulata pulsione »<sup>188</sup>.

La stessa cosa si può dire per quanto concerne i "cappelli" introduttivi ai *Gesta Ottonis* e ai *Primordia coenobii Gandeshemensis*. Sulla scia di quanto rilevato dagli studiosi precedenti (e in particolare da Ferruccio Bertini e Gustavo Vinay)<sup>189</sup>, Giovini osserva, a proposito dei *Gesta Ottonis*, che nel poemetto « Rosvita tralascia per partito preso di descrivere scene di violenza e di battaglia, riservando invece ampio spazio alla trattazione di personaggi femminili quali Edith di Inghilterra e soprattutto Adelaide di Borgogna, alle cui romanzesche disavventure sono dedicati quasi duecento versi [...]. Basta questo per comprendere che i *Gesta Ottonis*, qualunque sia la definizione che se ne vuole dare, non sono poesia epica. E non soltanto perché vi mancano scene di battaglia o di duelli di vario genere, con tutto ciò che ne consegue; sono difatti assenti in questo poemetto tutti gli essenziali ingredienti costitutivi dell'*epos* [...]: mancano infatti i cataloghi (dei soldati schierati, dei mezzi militari, etc.), le scene di armamento, di ambasceria, di banchetto, di caccia, gli intermezzi lirici (ad esempio con diffuse descrizioni paesaggistiche), gli *excursus* (geografici o mitologici), nonché le grandi comparazioni poetiche e similitudini se-

<sup>188</sup> Ibid., pp. 221-222.

<sup>189</sup> In questa sua sia pur breve disamina del poemetto Giovini (per evidenti motivi di contiguità cronologica di pubblicazione) non ha ovviamente potuto tener conto della ediz. dei *Gesta Ottonis* curata dalla Pillolla, di cui si è detto *supra*.

condo l'*exemplum* virgiliano »<sup>190</sup>. Coerentemente con queste caratteristiche, i *Gesta Ottonis* possono essere definiti, per lo studioso, un poemetto « storico-panegiristico, il cui vero obiettivo va ravvisato non tanto nella celebrazione “epico carmine” delle imprese di re Ottone, quanto piuttosto nella presentazione encomiastica, faziosa e non immune da evidenti toni adulatorî, del modello del sovrano cristiano incarnato dalla figura dell'imperatore, dotato di illuminata saggezza, fede incrollabile, lealtà adamantina, magnanima clemenza e intelligenza politica sempre improntata a un senso di pietà disinteressata »<sup>191</sup>, pur costituendo una fonte storica di notevole importanza per la ricostruzione degli avvenimenti dell'epoca, insieme alla *Antapodosis* e alla *Historia Ottonis* di Liutprando da Cremona, alle *Res gestae Saxonicae* di Vichingo di Corvey e al *Chronicon* di Reginone di Prüm, continuato da Adalberto di Magonza.

Per quanto attiene poi all'ultima opera di Rosvita, i *Primordia coenobii Gandeshemensis*, anche a proposito di essi Giovini afferma giustamente che « non si possono in alcun modo considerare un poema epico, né per il contenuto espositivo incentrato sulla storia di una istituzione religiosa e narrato con sobrie modalità cronachistiche, né per lo stile scolastico, scarno e asciutto, che risente solo marginalmente e in pochissimi casi dell'influsso virgiliano », sembrando rientrare, piuttosto, « in quel filone di poesia esametrica di tipo encomiastico-istituzionale che ha il suo lontano ma autorevole capostipite nel poemetto *De sanctis Euboracensis ecclesiae* di Alcuino »<sup>192</sup>.

<sup>190</sup> ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), p. 258.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 324.

## 3. STUDI COMPLESSIVI

3.1. Come si è detto al termine del primo paragrafo di questa rassegna, alla fine degli anni '70 i tempi erano ormai maturi per una complessiva e moderna riconsiderazione critica della figura e dell'opera di Rosvita. Ed appunto nel 1978 e nel 1979 apparvero due contributi di notevole importanza sulla canonicità di Gandersheim, entrambi, a loro modo, ricapitolazione di quanto fino ad allora era stato detto e, insieme, guida e viatico ad ulteriori indagini (che, ovviamente, non mancarono). Si tratta, rispettivamente, dei saggi complessivi di Gustavo Vinay e di Ferruccio Bertini.

Acutissimo indagatore della civiltà e della cultura letteraria mediolatina, titolare (a partire dal 1955) della seconda cattedra di Lingua e letteratura latina medievale istituita in Italia, presso l'Università degli Studi di Roma (dopo quella ricoperta da Ezio Franceschini all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano a partire dal 1939), scrittore affascinante e "difficile" per la vastità del quadro culturale tracciato e per la mole di riferimenti che qualsiasi sua pagina sottende, e che soltanto il lettore esperto riesce pienamente a cogliere e a gustare (come d'altronde accade per il suo pressoché coetaneo Gianfranco Contini), Gustavo Vinay pubblicò nel 1978 a Napoli (per l'editore Guida) un ponderoso volume, fondamentale per gli studi di letteratura mediolatina, dal titolo *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, in cui raccolse buona parte dei suoi precedenti saggi (sotto ponendoli a revisione ed aggiornamento spesso radicali), aggiungendone di nuovi, fra i quali ultimi un ampio contributo complessivo sulla figura e sull'opera di Rosvita di Gandersheim, una canonicità, come osservava lo studioso, ancora da scoprire (o forse no?)<sup>193</sup>.

<sup>193</sup> G. VINAY, *Rosvita: una canonicità ancora da scoprire?*, in *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli, 1978, pp. 483-554. Un altro importante vol. in cui sono sta-

In apertura del suo saggio, lo studioso si interrogava circa il motivo della dilagante fortuna critica di Rosvita: « Il successo è dovuto ai drammi e solo ad essi. Non poteva non colpire una donna, anzi una religiosa, che, in un modesto (rispetto a tanti giganti) convento germanico e in pieno secolo X, si fa sorprendere a drammatizzare agiografie con la mente a Terenzio. Non potevano non colpire la semplicità delle impostazioni, delle trame, delle soluzioni, dei dialoghi, una religiosità tanto (apparentemente) infantile quanto sicura di sé, personaggi santi o cattivi o patetici, rigidi e commoventi facilmente interpretabili in chiave di autenticità semipopolaresca. Il che, tutto insieme, sembra consentire il recupero di una cultura arcaica deliziosa e riposante. Entrati nelle edizioni tascabili, i drammi di Rosvita rischiano di divenire per molti il prodotto sopraffino di un Medioevo che piace soprattutto per ciò che non è stato »<sup>194</sup>.

Dopo aver indagato e lumeggiato adeguatamente l'itinerario culturale che portò la poetessa dalla composizione delle leggende drammatiche, che lo studioso analizzava in rapporto, di volta in volta, alla fonte agiografica, affermando, in conclusione della sua analisi, che « 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'ecloga, del contrasto, del dialogo scolastico

ti raccolti importanti saggi dello studioso è comparso circa un decennio dopo: Id., *Pecato che non leggessero Lucrezio. Riletture proposte* da C. LEONARDI, Spoleto, 1989.

<sup>194</sup> VINAY, *Rosvita: una canonicità ancora da scoprire?* cit. (n. 193), p. 484.

o ciceroniano »<sup>195</sup>, il Vinay, sulla scorta di ricerche condotte, a quell'epoca, dalla sua allieva Marialaura Santarelli<sup>196</sup>, esaminava i procedimenti di "sceneggiatura" dei drammi rosvitiani, partendo, anche in questo caso, opportunamente dalle fonti agiografiche utilizzate dalla dotta scrittrice. Prima di intraprendere tale complessa analisi, lo studioso premetteva una considerazione relativa alla natura dell'ispirazione di Rosvita e al senso vero e profondo del suo rapporto (visto stavolta in luce antitetica ed antifrastica) con Terenzio. A tal proposito, il Vinay sosteneva che fu soprattutto dalla lettura e dalla frequentazione della prima commedia terenziana, l'*Andria*, che Rosvita trasse l'incoraggiamento alla composizione dei suoi dialoghi drammatici, sottolineando che « Terenzio è anche il poeta del patetico e delle tenerezze. I suoi personaggi veri sono realmente i servi mariuoli, i figli debosciati, i padri sciocchi, o non piuttosto le vittime fuori scena: le giovinette inguaiate per colpa del mondo, delle passioni, delle disgrazie? Se Terenzio in genere e l'*Andria* in particolare [...] sono presenti soprattutto nel primo dramma, acquista credibilità l'ipotesi di un effetto determinante dell'*Andria* che scopre a Rosvita la possibilità di un diverso registro espressivo in cui fissare passioni, "turpitudini" e tenerezze analoghe in chiave non più di commedia ma di conversione, di clausura, di martirio »<sup>197</sup>.

Vinay riservava quindi un'ampia analisi alla composizione del terzo dialogo drammatico, il *Calimachus*, il cui

<sup>195</sup> Ibid., p. 509. Parole, queste del Vinay, in cui si avverte forse l'eco delle affermazioni avanzate, quarant'anni prima, da Franceschini: « 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 intendimento e contenuto e fonti » (FRANCESCHINI, *Rosvita di Gandersheim* cit. (n. 22), p. 17).

<sup>196</sup> Ricerche i cui frutti, comunque, non verranno purtroppo mai pubblicati.

<sup>197</sup> VINAY, *Rosvita: una canonicità ancora da scoprire?* cit. (n. 193), pp. 511-512.

modello è individuabile in un episodio degli *Actus Sancti Iohannis Apostoli et Evangelistae*, osservando come Rosvita abbia iniziato col mettere al centro del suo dramma la vicenda dell'amante (appunto Callimaco) e non già la figura del santo taumaturgo, una scelta tematica, questa, in cui si rivela la sensibilità trepida ed umanissima della scrittrice medievale: « Sostituito al racconto dell'Apocrifo [...] il dialogo con gli amici, Rosvita crea il dialogo Callimaco-Drusiana e lo crea nella stessa chiave, sul filo del rasoio della passione e ancora della sfida [...]. Drusiana risponde secondo (diremmo noi) un modulo agiografico consueto. Ma Rosvita non sarebbe d'accordo, perché l'incontro a due (un bel giovane e una bella donna) ha prodotto un'incrinatura »<sup>198</sup>. Lo studioso sottolineava quindi, nel personaggio umanissimo di Drusiana, l'emozione della sposa cristiana, turbata dall'incontro con l'audace ammiratore, soffermandosi sulla sua invocazione a Dio, perché la faccia morire<sup>199</sup>. In particolare, la frase finale di tale invocazione, con l'espressione « ne fiam in ruinam delicato iuveni », risultava per il Vinay rivelatrice di una tenerezza autentica nei confronti dell'umanità giovane, esposta alle tentazioni del demonio. Ma, diversamente da quanto avviene nella fonte agiografica, il sentimento che Callimaco prova per Drusiana non è soltanto una passione cieca e sensuale, ma è autentico sentimento amoroso, peccaminoso, sì, ma autentico, tanto è vero che, una volta "resuscitato", le prime parole che Callimaco proferirà, vedendo accanto a sé la donna amata "resuscitata" a sua volta, saranno appunto « mea Drusiana »<sup>200</sup>. Per quel che concerne poi la teatralità del testo,

<sup>198</sup> Ibid., pp. 520-521.

<sup>199</sup> Hrots. *Calim.* IV.

<sup>200</sup> Hrots. *Calim.* XI 21.

Vinay si soffermava con attenzione e lucidità ad esaminare la successione delle scene e il notevole movimento drammatico, notando acutamente la cautela adoperata da Rosvita nel mostrare le scene del sepolcro (col celebre tentativo di necrofilia da parte di Callimaco), reso parzialmente visibile agli ipotetici (o reali?) spettatori, sia per ovvie ragioni di decenza, sia per evitare complessi problemi di scenografia e di macchinistica teatrale: « In Rosvita nel sepolcro non entriamo mai [...]. Preoccupazione morale? Visto che Rosvita ripudia Terenzio ma non la fonte, siffatta preoccupazione ha ragione di essere solo se ha qualche consapevolezza che la sua trasposizione drammatica visualizza il racconto: teatro o no fa spettacolo, e allora punta sullo spettacolo che “si può vedere” »<sup>201</sup>.

Altre intelligenti ed acute considerazioni il Vinay riservava a quello che viene da sempre (a ragione o no) ritenuto il capolavoro rosvitiano, il quarto dialogo drammatico, l'*Abraham*, tratto dalla *Vita beati Abrahae*, mettendo in luce la capacità, da parte della scrittrice, di semplificazione del nucleo narrativo originario, la scioltezza della “sceneggiatura” e, al tempo stesso, la finezza psicologica e sentimentale che ella conferisce ai personaggi, in particolare al protagonista, l'eremita Abramo, soprattutto quando, nel dialogo col confratello Efrem, riflette dolorosamente sul senso della fuga e della corruzione della famiglia da essi stessi allevata nella fede e nella mortificazione della carne<sup>202</sup>. Per quanto concerne poi il personaggio di Maria, la prostituta redenta, Vinay osservava che ella « non è più la peccatrice che deve essere catechizzata come “altra”, ma è partecipe di una congiun-

<sup>201</sup> VINAY, *Rosvita: una canonichessa ancora da scoprire?* cit. (n. 193), p. 529.

<sup>202</sup> HROTS. *Abr.* III 6-8. Su questa scena, cfr. R. BEUTNER, *Der Traum des « Abraham »*, in *Mittellateinisches Jahrbuch*, IX (1973), pp. 22-30.

tura esistenziale che solo la comunione dell'affetto, della reciproca fiducia e carità può risolvere »<sup>203</sup>. Quanto al terzo personaggio del dramma, l'eremita Efrem, Vinay scriveva che la sua creazione « si è resa indispensabile prima ancora che per ragioni costruttive per un ribaltamento del personaggio Abramo, il quale non è più e non potrà mai più rappresentare la parte del confessore-convertitore quale viene realizzata dal modello. Prima di Maria è egli stesso ad avere bisogno, a dovere chiedere conforto. Efrem esiste perché possa sussistere il nuovo Abramo di Rosvita »<sup>204</sup>. Proseguendo in questa lettura del dramma, lo studioso privilegiava appunto l'elemento affettivo che Rosvita sa conferire mirabilmente ai propri personaggi, indugiando sull'incontro fra eremita e peccatrice, sul riconoscimento di lei, sullo scioglimento finale, denso di affetti e di carità cristiana. Insomma, in tal maniera, ed anche attraverso la puntuale analisi di alcune reminiscenze virgiliane individuabili nel testo, Vinay poteva rilevare che quello espresso nel quarto dialogo drammatico rosvitano è « un "amore" familiare-spirituale senza equivoci ma in un linguaggio così teso che, alla stretta finale, mutua le sue parole da un canto d'amore pagano. E allora Rosvita si scopre tutta: Venere, Andromaca, Licoride: i drammi irrisolti e con essi i bei sogni della vita », giungendo quindi alla ormai celebre, più volte citata ma, in fondo, un po' paradossale affermazione che « Rosvita è il primo poeta d'amore del Medioevo latino »<sup>205</sup>.

<sup>203</sup> VINAY, *Rosvita: una canonichessa ancora da scoprire?* cit. (n. 193), p. 545.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 541-542.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 554. A questa lettura di Vinay si è parzialmente uniformato, in tempi più recenti, Claudio Leonardi, il quale, dopo aver osservato che « Rosvita riesce a descrivere una situazione umana centrata sull'amore, non riesce ad esprimere, se non velatamente e come per negazione, l'amore uomo-donna; riesce a far vedere la

3.2. L'anno successivo, nel 1979, Ferruccio Bertini pubblicava un agile, snello e sintetico libretto dedicato alla figura e all'opera di Rosvita, nel quale, soprattutto, spiccavano la traduzione italiana e il commento del *Calimachus*<sup>206</sup>, il terzo dialogo drammatico cui, come si è detto or ora, anche Gustavo Vinay aveva conferito il risalto che merita.

Vediamo un po' l'organizzazione "esterna" del contributo dello studioso genovese. Il volume si articola in quattro capitoli di differente estensione ed impostazione. Il capitolo I<sup>207</sup> è dedicato alla vita di Rosvita (alla luce delle poche e scarse notizie in nostro possesso) e all'ambiente culturale in cui ella operò, quello, appunto, del monastero di Gandersheim. Lo studioso, in particolare, delinea una accurata storia del cenobio sassone, opportunamente inserita nel più vasto e complesso ambito del periodo storico e della cosiddetta "Rinascita ottoniana". Il capitolo II<sup>208</sup> è il più ampio di tutto il libro, e contiene una lunga rassegna (di carattere prevalentemente critico-contenutistico) della produzione letteraria della canonicità di Gandersheim, dai poemetti agiografici ai dia-

passione come negazione dell'amore, e a mettere in luce il ruolo della donna come la sola alleata di Dio per sconfiggere la passione e convertire l'uomo », ha rilevato che « questo limite, che viene anche dalla sua condizione di monaca, è superato nella vicenda dell'*Abraham*, nel senso che il vecchio monaco e la nipote Maria sono ambedue protagonisti; non solo la donna, ma anche Abraham è legato da vero amore, che porta fuori dalla sua cella il monaco e lo porta sin dentro il postribolo, fingendosi un cliente desideroso di sesso per incontrare la donna: ambedue sono dominati dal dolore e da una tenerezza che riscatta la rigidità della contrapposizione di altri drammi. È sempre Dio il generatore di vera umanità (*superna pietas maior est omni creatura: Abr. VII 10*), ma è anche questa umana creatura che Rosvita ci rappresenta. Da questo punto di vista si potrebbe dire che i drammi di Rosvita sono una rappresentazione agiografica » (LEONARDI, *Il secolo X* cit. (n. 31), pp. 166-167).

<sup>206</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10).

<sup>207</sup> *Rosvita e l'ambiente di Gandersheim*, *ibid.*, pp. 7-19.

<sup>208</sup> *Le opere di Rosvita*, *ibid.*, pp. 21-91.

loghi drammatici ai poemi epico-storici. Di ogni scritto rosvitiano, lo studioso presenta la trama, le fonti, le problematiche critiche ed interpretative (Bertini è come sempre informatissimo dal punto di vista bibliografico), riportando spesso anche brani significativi di questo o di quel testo. Alla sezione dedicata alle otto leggende agiografiche fa sèguito quella, assai più estesa ed approfondita, rivolta all'analisi dei sei dialoghi drammatici, preceduta dal testo latino e dalla traduzione italiana della *Praefatio* al II libro e della *Epistola ai monaci* di Sant'Emmerano, e conclusa da una nutrita serie di osservazioni sugli annosi problemi del rapporto con Terenzio e della teatralità dei drammi rosvitiani. Più breve e sintetica, ma ugualmente acuta ed informata, risulta la sezione conclusiva, dedicata ai *Gesta Ottonis* e ai *Primordia coenobii Gandeshemensis*. In merito ai *Gesta Ottonis*, Bertini, precorrendo le più recenti indagini della Pillolla e di Giovini, osserva che in essi, « in un certo senso, "si parva licet componere magnis", si ripete la situazione di Virgilio, poiché la buona monaca incontra notevoli difficoltà per eseguire gli "haud mollia iussa" della sua badessa; per la prima volta, infatti, ella si trova a dover trattare un argomento senza potersi appellare alla *auctoritas* di un modello precedente. Donde il suo efficacissimo paragone tra il proprio procedere e quello di un viandante sperduto nella neve e ignaro del cammino da percorrere per giungere a destinazione [...]. Proprio per questo motivo Rosvita, lungi dall'affrontare l'effettiva celebrazione delle imprese di Ottone I, narra le vicende della casa di Sassonia dall'incoronazione di Enrico I come re di Germania (919) all'incoronazione di Ottone I come imperatore (962) e nel suo poema finisce per presentare il modello ideale di un re cristiano, come lo si concepiva nel secolo

X. In realtà la poetessa disponeva di documenti, messi probabilmente a sua disposizione dall'archivio di Corte; le notizie storiche da lei fornite sono infatti veridiche e fededegne, come risulta dal confronto con le opere storiche di Liutprando di Cremona, di Widukindo di Corvey e di Adalberto di Magonza. Di conseguenza il poemetto è abbastanza importante come fonte storica e lascia a desiderare solo quando Rosvita, probabilmente per una forma di cortesia nei confronti della casa di Sassonia, tace alcune verità relative a contese interne tra fratelli o tra padri e figli. La storia dell'epoca viene però sempre rispecchiata attraverso l'ottica, un po' limitativa, della storia della dinastia sassone e viene naturalmente interpretata secondo i canoni della concezione religiosa della poetessa, che individua nei vari accadimenti l'intervento divino e quello diabolico »<sup>209</sup>. Per quanto concerne i *Primordia*, lo studioso rileva giustamente che essi « se da un lato si legano ai *Gesta Ottonis*, di cui costituiscono una sorta di antefatto, dall'altro si riallacciano [...] alle leggende e ai drammi, per l'idealizzazione eroica e quasi sovrumana di taluni personaggi (penso soprattutto alla duchessa Oda, che campeggia per quasi tutto il poema, oscurando con la sua personalità perfino le tre figlie badesse, Atumoda, Gerberga I e Cristina), che incarnano la virtù cristiana, e per la presenza dell'elemento miracoloso interpretato in chiave provvidenziale. I discorsi diretti attribuiti ai vari personaggi rendono naturalmente più vivace l'esposizione e avvicinano ulteriormente questo poemetto ai drammi, mentre la celebrazione della dinastia liudolfinga e il modo di interpretare e presentare determinate vicende in sintonia con la politica della casa di Sassonia lo uniscono strettamente ai

<sup>209</sup> Ibid., pp. 89-90.

*Gesta* [...]. Anche in quest'ultima opera Rosvita mette in mostra le qualità già evidenziate nelle precedenti; in più rivela però una maggiore padronanza della lingua e una maggiore eleganza nello stile; i *Primordia* rappresentano pertanto la degna conclusione dell'attività letteraria della monaca di Gandersheim, della quale si possono considerare il frutto più maturo »<sup>210</sup>.

Il capitolo III<sup>211</sup> comprende quindi il testo latino e la trad. ital. del terzo dialogo drammatico. Per quanto riguarda il testo presentato da Bertini, esso, come avverte lo stesso studioso nella breve premessa, « è riprodotto secondo l'edizione del Winterfeld (Berolini 1902), ma in base alla collazione del codice di Colonia e della seconda edizione dello Strecker (Lipsiae 1930) »<sup>212</sup> sono state introdotte alcune varianti (15, per la precisione) in cui ci si allontana dal testo del Winterfeld. Nel capitolo IV<sup>213</sup>, infine, viene presentato un breve ma acuto saggio di interpretazione complessiva del terzo dialogo drammatico (di cui si dirà meglio fra poco). Si tratta di un volume di notevole importanza e di grande utilità, soprattutto didattica, caratterizzato da una invidiabile chiarezza di esposizione e di argomentazione (quella chiarezza che è una delle più tipiche doti dello studioso e del docente) e ricco di spunti che, qua e là soltanto accennati, verranno poi rielaborati ed approfonditi in indagini successive, o da parte dello stesso Bertini o da parte di altri studiosi (spesso anche da parte di suoi allievi, come Luca Robertini, Rosella Stura e, soprattutto, Marco Giovini).

<sup>210</sup> Ibid., pp. 90-91. La traduzione italiana dei *Primordia* si legge (con testo lat. a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 326-359.

<sup>211</sup> Il « *Callimaco* », in BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 93-127.

<sup>212</sup> Ibid., p. 93.

<sup>213</sup> *Interpretazione del « Callimaco »*, ibid., pp. 129-136.

La sezione più interessante e nuova di tutto il volume mi sembra che sia la quarta, dedicata, come si è detto poc'anzi, all'interpretazione del *Calimachus*, un dialogo drammatico su cui, ove si prescindia dalla lettura di esso effettuata, l'anno prima, da Vinay, non esistevano quasi, all'epoca, contributi specifici<sup>214</sup>. Bertini percorre fino in fondo, nel suo saggio di interpretazione complessiva del *Calimachus*, la via maestra tracciata da Gustavo Vinay l'anno prima, proponendo una lettura in cui lo svolgimento del dramma viene seguito passo passo. E così, fra l'altro, lo studioso mette in giusta evidenza il fatto che nella scena II del *Calimachus* (nella quale il protagonista discorre con gli amici dell'amore che egli prova per la pia Drusiana)<sup>215</sup>, così come avverrà nella scena I del *Pafnutius* e nella scena III del *Sapientia*, « la poetessa non si lascia sfuggire l'occasione di sfoggiare la propria erudizione in questo dialogo di sapore filosofico-scolastico, costruito sul modello di Boezio con termini desunti da Alcuino e dallo pseudo-Agostino »<sup>216</sup>, pur rilevando che, rispetto alle due già citate scene del *Pafnutius* e del *Sa-*

<sup>214</sup> Vi era stato, qualche anno prima, l'articolo di L. BONFANTE, « *Calimachus* », a *Play by Hrotswitha*, in *Allegorica*, I (1976), pp. 7-55 (non ricordato da Bertini nelle note al suo vol.), ma si trattava, in realtà, di una trad. ingl. con note, di scarso valore critico. Lo stesso Bonfante pubblicherà, un decennio dopo, una trad. ingl. di tutti e sei i drammi rosvitiani: *The Plays of Hrotswitha of Gandersheim*, Oak Park (Illinois), 1986.

<sup>215</sup> Questa scena è stata più volte paragonata, come è noto, sia alla sc. III del II atto dell'*Eunuchus* di Terenzio, in cui Cherea rivela a Parmenone di essere innamorato, sia alla scena di apertura dello shakespeariano *Romeo and Juliet*, in cui Romeo confida all'amico Benvolio le sue pene d'amore per la giovane figlia dei Capuleti. A tal proposito, Bertini osserva che « bisogna riconoscere che in entrambi i casi non mancano elementi a conforto dei confronti proposti, ma le coincidenze riscontrate, ancorché singolari, finiscono per risultare casuali » (BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), p. 130). D'altronde, che Shakespeare avesse una notevole cultura è cosa nota, ma che egli potesse conoscere anche Rosvita e il suo *Calimachus*, mi sembra francamente improponibile.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 130.

*pientia*, « la scena del *Calimachus* è indiscutibilmente la più sobria e, di conseguenza, la meno pesante »<sup>217</sup>. Proseguendo in questa analisi, lo studioso si sofferma sul personaggio di Drusiana, e in particolare sulla brevissima ma efficace scena IV, in cui la donna rivolge una accorata preghiera al Creatore perché la faccia santamente morire: « Quella stessa donna – scrive Bertini – che si era mostrata così forte, altera e sicura di sé nel colloquio con Callimaco, appena rimasta sola rivela tutta la sua debolezza e ci appare quindi squisitamente femminile ed umana; disperata al pensiero di non riuscire a resistere alla tentazione [...], ella implora piuttosto la morte, e il Signore la esaudisce. Rosvita ha felicemente intuito la “incrinatura” che si andava formando nella corazza di virtù di Drusiana, ma invece di sviluppare questo conflitto psicologico si è limitata ad adombrarlo, risolvendolo poi bruscamente con la morte subitanea della protagonista »<sup>218</sup>.

Ancora, Bertini rileva come Rosvita abbia operato un drastico ridimensionamento della figura di san Giovanni, che nella fonte agiografica del dramma occupava sì largo spazio ed assumeva sì largo rilievo, e, soprattutto, indugia sulle scene VI e VII (rispettivamente in casa di Callimaco e presso il sepolcro di Drusiana), nelle quali « l'intervento della poetessa è talmente rivoluzionario che il testo originale ne esce addirittura stravolto. In esso Callimaco viene presentato come una perversa creatura del male; offeso per il rifiuto, il giovane, dopo avere a lungo meditato, decide di prendersi su Drusiana la più esecrabile delle vendette, quella di recare violenza al suo cada-

<sup>217</sup> Ibid., p. 131.

<sup>218</sup> Ibid., pp. 132-133. Il termine “incrinatura” è mutuato, come si è già visto, da VINAY, *Rosvita: una canonicessa ancora da scoprire?* cit. (n. 193), p. 521.

vere. Quanto a Fortunato, dopo essersi lasciato corrompere per denaro, diventa un docile collaboratore di Callimaco nell'opera di profanazione e di denudamento della salma »<sup>219</sup>. Rosvita inverte sapientemente i ruoli e le rispettive responsabilità, in quanto nel suo dramma il vero scellerato è Fortunato, mentre Callimaco, pur essendo un peccatore, ci viene presentato sotto una luce più benevola. La scrittrice mediolatina « è veramente riuscita in queste due brevissime scene a sollevarsi molto al di sopra del suo modello e a creare i presupposti, in base ai quali la resurrezione e la salvezza di Callimaco appaiono la giusta ricompensa del suo pentimento, mentre nella fonte sono soltanto la conseguenza di una gratuita predestinazione che condanna invece senza appello il povero Fortunato »<sup>220</sup>. Dopo aver brevemente analizzato la lunghissima scena IX (che comprende le varie resurrezioni presso il sepolcro di Drusiana, il ravvedimento di Callimaco, la blasfema morte di Fortunato e il perdono finale), Bertini conduce quindi a termine la sua disamina affermando che « ancora una volta il dramma si conclude con un inno di lode al Signore, ma alla luce dell'interpretazione che siamo venuti via via proponendo il tema dominante del *Calimachus* appare non tanto il delirio dell'*amor illicitus* di Callimaco quanto il trionfo della castità di Drusiana, un tema, questo della castità, che lega come un filo sottile sia i poemetti (da *Maria ad Agnes*), sia i drammi (da *Gallicanus* a *Sapientia*) »<sup>221</sup>.

<sup>219</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), p. 133.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 136. Una ricca serie di costruttive osservazioni e di interessanti contributi a questa lettura del *Calimachus* da parte di Bertini (che ha ripreso questa sua analisi del *Calimachus* almeno altre tre volte: in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. [1986] (n. 56), pp. 113-117; in *Dialoghi drammatici* cit. [2000] (n. 84), pp. 113-117; e in *Rosvita, la poetessa* cit. (n. 24), pp. 80-85) fu proposta, qualche anno dopo,

3.3. Sulla scorta degli studi complessivi di Gustavo Vinay e di Ferruccio Bertini, gli anni '80 e '90 del secolo appena trascorso sono stati particolarmente ricchi di contributi generali sulla canonicità di Gandersheim, soprattutto da parte di studiosi di lingua inglese. Ricordo qui, un po' a volo d'uccello, i saggi di Joann R. Bean e di Carole E. Newlands sui rapporti fra Rosvita e Teren-

da una specialista di letteratura cristiana antica e medievale quale Elena Giannarelli, in un recens. per certi versi forse un po' troppo severa (E. GIANNARELLI, recens. a BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, XI,4 [1980], pp. 1417-1419). Ritengo opportuno riferirne brevemente qui (citando direttamente il brano più significativo in tale direzione), poiché in quella occasione la Giannarelli pose risolutamente l'accento sugli aspetti di origine liturgica del dettato compositivo rosvitiano, indicando una linea d'indagine che verrà adeguatamente sviluppata e percorsa negli anni a venire da alcuni successivi indagatori della lingua di Rosvita (soprattutto da Giuseppe Scarpato). La studiosa metteva in evidenza infatti, nel dialogo drammatico rosvitiano, almeno tre elementi degni di considerazione: « In primo luogo lo stacco dagli schemi agiografici: nel momento risolutivo della vicenda non è il santo a svelare ciò che è successo, ma Andronico e nella parte iniziale della scena IX Giovanni, il santo, si limita a commentare quello che l'altro gli va spiegando. In secondo luogo, la ripresa di temi e schemi retorici tipicamente cristiani, come la tecnica del paradosso: cfr. il discorso di Giovanni, tutto giocato sulla tematica morte/vita e sul loro rovesciamento ». Ma la Giannarelli rilevava soprattutto « la forte presenza di riprese dalla lingua liturgico-sacrale, non solo singole espressioni, ma brani interi di preghiere: evidentemente è la particolare situazione che descrive a suggerire a Rosvita quali passi utilizzare. Così ancora nella scena IX 20 la lode al Signore da parte di Giovanni, dopo la resurrezione e il pentimento di Callimaco, "Sit nomen tuum sanctum benedictum in saecula / qui solus facis stupenda mirabilia", può essere confrontato con i vv. 17-18 del Ps. LXXI "Sit nomen tuum benedictum in saecula [...] Benedictus Dominus, Deus Israel / qui facit mirabilia solus", dai quali si sono sviluppate le tradizionali espressioni di lode alla divinità utilizzate nella liturgia dopo il saluto al Sacramento o prima del canto del *Te Deum*, cioè in contesti di esaltazione particolarmente solenni, che Rosvita ha qui presenti. La necessità di adattare la *laus* al momento specifico dell'azione appare evidente se si confronta il più generico "qui facit mirabilia solus" del Ps. citato con il testo di Rosvita "qui solus facis stupenda mirabilia" dove, oltre allo spostamento dalla terza alla seconda persona singolare del verbo, già indicativo di un rapporto personale con la divinità, l'agg. "stupenda" allude alla "resurrectio" ed al ravvedimento del protagonista peccatore. Ancora più scoperta è nella chiusa dell'opera la citazione puntuale dei termini "laus et iubilatio, honor et virtus" dal *Tantum ergo*, rispetto ai quali si nota soltanto uno spostamento nel loro ordine: il riferimento *ad litteram* è propiziato dal fatto che il tono sacrale e liturgico bene si adatta alla fine del dramma » (p. 1419).

zio <sup>222</sup>; una nota di J. I. McEnery sull'utilizzazione, da parte della poetessa, di proverbi e *sententiae* <sup>223</sup>; un ulteriore articolo di Sandro Sticca sugli aspetti teologici e drammatici del teatro rosvitano <sup>224</sup>; e, infine, un più recente contributo di Margaret Jennings sugli aspetti di ascendenza liturgica nei poemetti agiografici e nei drammi della canonichessa di Gandersheim <sup>225</sup>.

In tale direzione, una intensa attività di studio, di ricerca e di pubblicazioni è stata espletata, soprattutto nella seconda metà degli anni '80, dalla studiosa americana Katharina M. Wilson. Ella, infatti, ha pubblicato nel 1984 un primo breve articolo di presentazione complessiva della canonichessa di Gandersheim (all'interno di un ennesimo volume, da lei stessa curato, sulle scrittrici medievali) <sup>226</sup> e, contemporaneamente, un più specifico contributo sull'utilizzazione del procedimento retorico dell'antonomasia nell'opera di Rosvita <sup>227</sup>, seguiti, nel 1988, da un più ampio ed importante volume di carattere generale <sup>228</sup> e, un anno dopo, dalla traduzione inglese dei drammi rosvitiani <sup>229</sup>. Ma, soprattutto, la Wilson ha pro-

<sup>222</sup> J. R. BEAN, *Terence Chastened: Two Character Types from the Plays of Hrotswitha of Gandersheim*, in *Michigan Academician*, XVI (1984), pp. 383-390; C. E. NEWLANDS, *Hrotswitha's Debt to Terence*, in *Transactions of the American Philological Association*, CXVI (1986), pp. 369-391.

<sup>223</sup> J. I. McENERY, *Proverbs in Hrotswitha*, in *Mittellateinisches Jahrbuch*, XXI (1986), pp. 106-113.

<sup>224</sup> STICCA, "Theologia" e "ars dramatica" nel teatro di Rosvita, in « *Sacerdotium et studium* ». *Saggi e studi in onore di mons. Antonio Chiaverini*, Castiglione a Casauria, 1994, pp. 25-47.

<sup>225</sup> M. JENNINGS, *Like Shining from Shook Foil: Liturgical Typology in Hrotsvit's Legends and Dramas*, in *Mittellateinisches Jahrbuch*, XXXIII (1998), pp. 37-52.

<sup>226</sup> K. M. WILSON, *The Saxon Canoness: Hrotsvit of Gandersheim*, in *Medieval Women Writers*, ed. by K. M. WILSON, Manchester, 1984, pp. 30-63.

<sup>227</sup> EAD., *Antonomasia as a Means of Character-Definition in the Works of Hrotsvit of Gandersheim*, in *Rhetorica*, II (1984), pp. 45-53.

<sup>228</sup> EAD., *Hrotsvit of Gandersheim. The Ethics of Authorial Stance*, Leiden-København-Köln, 1988.

<sup>229</sup> EAD., *The Plays of Hrotsvit of Gandersheim*, New York & London, 1989.

mosso, nel 1987, la pubblicazione di un importante vol. miscelaneo dedicato a tutti gli aspetti della figura e dell'opera della scrittrice medievale, nonché attento all'ambiente storico e culturale in cui ella visse ed operò, alle sue fonti, alla sua fortuna e così via, nell'intento (certamente e pienamente conseguito) di sfatare la troppo diffusa ed erronea concezione di una Rosvita « rara avis in Saxonia », fenomeno letterario assolutamente unico ed inspiegabile emergente da un'epoca plumbea ed oscura (e già il punto interrogativo presente nel titolo è sintomatica spia di tale direttiva critica ed interpretativa)<sup>230</sup>. Il volume, come si è or ora accennato, è una miscellanea unitaria (se mi si passa l'ossimoro) cui hanno contribuito innumerevoli studiosi di area anglosassone, da Sandro Sticca (con un altro illuminante intervento sugli aspetti agiografici e monastici del teatro rosvitiano)<sup>231</sup> a Suzanne Fonay Wemple (con un saggio sulla vita nei conventi femminili dall'epoca merovingica all'epoca ottoniana)<sup>232</sup> e a J. Newell (sullo sviluppo culturale e scolastico del X secolo)<sup>233</sup>, da H. Vynckier (sui poemi epici dell'epoca ottoniana, ivi compreso il *Waltharius*)<sup>234</sup> a E. Hughes (sugli

<sup>230</sup> *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?* cit. (n. 108).

<sup>231</sup> STICCA, *The Hagiographical and Monastic Context of Hrotswitha's Plays*, ibid., pp. 1-34.

<sup>232</sup> S. FONAY WEMPLE, *Monastic Life of Women from the Merovingians to the Ottonians*, ibid., pp. 35-54.

<sup>233</sup> J. NEWELL, *Education and Classical Culture in the Tenth Century: Age of Iron or Revival of Learning?*, ibid., pp. 127-141.

<sup>234</sup> VYNCKIER, *Arms Talk in the Middle Ages: Hrotsvit, « Waltharius » and the Heroic Via* cit. (n. 142). A proposito dell'annoso problema dei rapporti fra il *Waltharius* ed i *Gesta Ottonis* di Rosvita (già analizzato anni prima da ZEYDEL, *Ekkehard's Influence upon Hroswitha* cit. n. 16), lo studioso si è pronunciato a favore di un collegamento fra i due testi soltanto per ciò che attiene al comune concetto di eroismo, piuttosto che per quanto concerne singoli echi verbali e rapporti intertestuali. Ma, come si è già detto a proposito dell'ediz. dei *Gesta Ottonis* curato dalla Pillolla, di tale problema si tornerà a discutere in merito ad un contributo di Marco Giovini, relativo ai *Gesta Ottonis*, che verrà illustrato nel par. 4.

elementi di origine agostiniana riscontrabili nei dialoghi drammatici)<sup>235</sup>, da W. Provost (sulle suggestioni boeziane negli stessi dialoghi drammatici)<sup>236</sup> a Elizabeth Petroff (sul tema della verginità nei poemetti agiografici)<sup>237</sup>, da Ch. Thompson (sugli elementi culturali del *Pafnutius*)<sup>238</sup> a D.M. Kratz (sui *Gesta Ottonis* nel contesto dell'epica mediolatina del X secolo)<sup>239</sup> e a Th. Head (sui *Primordia coenobii Gandeshemensis* nei loro rapporti con la tradizione della storiografia di origine monastica)<sup>240</sup>, da J. Black (sull'utilizzazione di testi di origine liturgica nelle opere rosvitiane)<sup>241</sup> a Judith Tarr (ancora e sempre sull'*imitatio* di Terenzio nei dialoghi drammatici)<sup>242</sup> da D. Chamberlain (sugli elementi di teoria musicale, riscontrabili soprattutto nel *Pafnutius*)<sup>243</sup> alla stessa Katharina M. Wilson (sugli elementi di origine matematica, princi-

<sup>235</sup> E. HUGHES, *Augustinian Elements in Hrotsvit's Plays*, in *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?* cit. (n. 108), pp. 63-70.

<sup>236</sup> W. PROVOST, *The Boethian Voices in the Dramas of Hrotsvit*, *ibid.*, pp. 71-78.

<sup>237</sup> E. PETROFF, *Eloquence and Heroic Virginité in Hrotsvit's Verse Legends*, *ibid.*, pp. 229-238.

<sup>238</sup> Ch. THOMPSON, « *Pafnutius* » and the Cultural Vision, *ibid.*, pp. 113-125.

<sup>239</sup> D. M. KRATZ, *The « Gesta Ottonis » and its Context*, *ibid.*, pp. 201-209. Lo stesso studioso, noto specialista di epica mediolatina e del *Waltharius* in partic. (cfr. il suo *Mocking Epic: « Waltharius », « Alexandreis » and the Problem of Christian Heroism*, Madrid, 1980) si era già precedentemente occupato del poemetto rosvitiano in *The Nun's Epic: Hrotswitha on Christian Heroism*, in *Festschrift für W. Fleishhauer*, Köln-Wien, 1978, pp. 132-142. Un altro saggio sul poema epico-encomiastico di Rosvita, ma di taglio essenzialmente storiografico, era apparso in quello stesso torno di tempo: FINI, *Il primo quarantennio di regno dei Liudolfingi secondo i « Gesta Ottonis » di Hrotswitha e la storiografia coeva*, Bologna, 1983.

<sup>240</sup> Th. HEAD, *Hrotsvit's « Primordia coenobii Gandeshemensis » and the Historical Traditions of Monastic Communities*, in *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?* cit. (n. 108), pp. 143-164.

<sup>241</sup> J. BLACK, *The Use of Liturgical Texts in Hrotsvit's Works*, *ibid.*, pp. 165-181.

<sup>242</sup> J. TARR, *Terentian Elements in Hrotsvit*, *ibid.*, pp. 55-62.

<sup>243</sup> D. CHAMBERLAIN, *Musical Imagery and Musical Learning in Hrotsvit*, *ibid.*, pp. 79-97; cfr. precedentemente, dello stesso studioso, *Musical Learning and Dramatic Action in Hrotsvit's « Pafnutius »*, in *Studies in Philology*, LXXVII (1980), pp. 319-343.

palmente nel *Sapientia*)<sup>244</sup>, da Diane van Hoof (sui rapporti fra il romanzo *Thaïs* di Anatole France, pubblicato nel 1890, ed il *Pafnutius*)<sup>245</sup> a K.A. Zaenker (sulla fortuna novecentesca dei drammi rosvitiani, da John Kennedy Toole al *Rosie träumt* di Peter Hacks)<sup>246</sup>, oltre al già menzionato contributo di S. Jefferis (sul *Magnum Legendarium Austriacum* che tramanda, come si è detto, il testo del *Gallicanus*)<sup>247</sup>.

Anche se non tutti i saggi accolti nel volume curato dalla Wilson sono dello stesso valore (cosa, d'altronde, evidentemente impossibile in una pubblicazione di questo genere), la miscellanea, nel suo insieme, nella varietà e nella molteplicità degli apporti critici e dei metodi di indagine, fornisce comunque una utilissima panoramica ad amplissimo raggio sulla scrittrice sassone, sulle sue opere, sul periodo storico in cui ella visse, sulle coordinate ideologiche e culturali della sua epoca.

3.4. Ferruccio Bertini è tornato quindi a Rosvita con un nuovo saggio di presentazione complessiva della figura e dell'opera della poetessa mediolatina, inserito nel volume, da lui stesso organizzato, prefato e curato, sulle principali scrittrici medievali pubblicato nel 1989<sup>248</sup>. Riscrivendo e rielaborando, in gran parte, quanto già osservato nel suo precedente volume del 1979, lo studioso italiano tende, in questo suo ritratto a tutto tondo di Rosvita, a sfatare preli-

<sup>244</sup> WILSON, *Mathematical Learning and Structural Composition in Hrotsvit's Works*, in *Hrotsvit of Gandersheim – rara avis in Saxonia?* cit. (n. 108), pp. 99-111.

<sup>245</sup> D. VAN HOOF, *The Saint and the Sinner: Hrotsvit's « Pafnutius » and Anatole France « Thaïs »*, ibid., pp. 263-274.

<sup>246</sup> K.A. ZAENKER, *Hrotsvit and the Moderns: Her Impact on John Kennedy Toole and Peter Hacks*, ibid., pp. 275-285.

<sup>247</sup> JEFFERIS, *Hrotsvit and the « Magnum Legendarium Austriacum »* cit. (n. 108).

<sup>248</sup> BERTINI, *Rosvita, la poetessa*, in *Medioevo al femminile* cit. (n. 24), pp. 63-95.

minarmente due luoghi comuni assai radicati in riferimento alla scrittrice medievale e al suo tempo, e cioè:

1) il fatto che il secolo X sia stato da sempre considerato il « secolo di ferro » (alla luce di una visione parziale, distorta ed erronea dei fatti storico-culturali e della letteratura dell'epoca);

2) il fatto che la figura di Rosvita meriti una particolare attenzione in quanto ella « *rara avis in Saxonia est* » (e si è or ora detto del tentativo, da parte di Katharina M. Wilson e dei suoi collaboratori, di demitizzare o almeno di ridimensionare tale concezione).

Il lavoro si apre con una panoramica sul quadro culturale del secolo X e con una penetrante descrizione dell'ambiente di Gandersheim, da cui emerge la conclusione che « l'etichetta di "secolo di ferro" è stata dunque frettolosamente e malamente incollata su questa età: così come definire Rosvita *rara avis* e considerarla un'isolata e incompresa anticipatrice significa non comprenderla. Ella è invece il più autentico prodotto della scuola e della cultura del suo tempo e i suoi interlocutori naturali, quelli alla cui lettura e al cui giudizio sottopone le sue opere, sono, tra gli altri, la badessa Gerberga, dedicataria e ispiratrice di gran parte della sua produzione, e l'arcivescovo Brunone, che ella vorrebbe indurre a dedicarsi a letture meno pericolose delle commedie terenziane »<sup>249</sup>. In linea con le interpretazioni fornite da Peter Dronke (delle quali si è già discusso), Bertini rileva quindi l'evidente e intenzionale parallelismo fra le leggende agiografiche e i drammi e, in più, accenna all'analogia che lega l'*Abraham* e il *Pafnutius*, mettendo in rilievo come quest'ultimo dialogo drammatico non sia « affatto la

<sup>249</sup> Ibid., p. 69.

brutta copia » del precedente <sup>250</sup>. Ovviamente viene ripresa la disamina, già presentata nel volume del 1979, del *Calimachus*, e soprattutto vengono proposte significative interpretazioni delle figure femminili di Drusiana in quest'ultimo dramma e di Costanza nel *Gallicanus*, figure, queste, dietro le quali Bertini intravede giustamente « la convinzione profonda dell'autrice, che considera la sessualità non come un impulso naturale dell'uomo, ma come una deleteria passione suscitata dal diavolo, ed è convinta che l'innamorato sia un malato, o un povero sciocco, o un miserabile. In pratica, tra castità ed amore illecito non esiste alternativa » <sup>251</sup>. Tuttavia, per mezzo delle opere di Rosvita viene ribaltata la concezione misogina del filone patristico, poiché la donna, pur essendo fragile e indifesa, diventa strumento della Grazia divina <sup>252</sup>.

3.5. Alla fine del 2001 è stato pubblicato, da parte di Marco Giovini, un importante volume di analisi di alcuni dei più significativi poemetti agiografici rosvitiani <sup>253</sup>.

<sup>250</sup> Ibid., p. 86.

<sup>251</sup> Ibid., p. 83.

<sup>252</sup> Su questo tema, cfr. anche D. FRANKFORTER, *Hrotswitha of Gandersheim and the Destiny of Women*, in *The Historian*, XLI (1979), pp. 395-414; Id., *Sexism and the Search for the Thematic structure of the Plays of Hrotswitha of Gandersheim*, in *International Journal of Women's Studies*, II (1979), pp. 221-232. Dell'importanza della figura femminile (e, meglio, della femminilità) in Rosvita, è tornato di recente a discutere brevemente (ma, come sempre, acutamente) il Leonardi, il quale, riguardo alle due vicende di Maria e Agnese (rispettivamente nel primo e nell'ultimo dei poemetti agiografici), ha così osservato: « La sua femminilità sa cogliere nelle due storie una corrispondenza autobiografica: anche Maria ha scelto solo la via del figlio, con il suo *fiat* (Luca I 38), anche Agnese ha preferito all'amore umano un amore più grande, quello per Dio. Questo coinvolgimento svela come il centro di interesse della Rosvita-scrittrice è lo stesso della Rosvita-donna, una concezione della vita e della santità come amore, e dunque si può ritrovare nei suoi versi, sia pure nella schematicità della struttura, una vena di pietà per l'uomo e le sue storie, intravedere un Dio misericordioso che sempre e in ogni caso salva l'uomo » (LEONARDI, *Il secolo X* cit. (n. 31), p. 165).

<sup>253</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici » di Rosvita di Gandersheim*, Genova, 2001 (su cui cfr. la mia segnalazione, in *Quaderni medievali*, LVI [2003], pp.

Giovini, giovane e valente studioso di letteratura medio-latina, allievo della scuola genovese di Ferruccio Bertini, in questi ultimi anni ha dispiegato una vasta e notevole attività di ricerca su svariati autori (specialmente su Liutprando da Cremona) e testi (in genere poetici) della latinità tardo-antica (soprattutto Lussorio) e medievale (da Paolo Diacono ai *Gesta Berengarii*, dai *Versus Eporedienses* al *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa). Più recentemente, le sue indagini si sono focalizzate principalmente sulla figura e sull'opera di Rosvita di Gandersheim, prima con alcuni articoli<sup>254</sup>, e quindi col volume sui poemetti agiografici di cui si è detto<sup>255</sup>.

Composti certamente prima del 962 (ed assai probabilmente fra il 955-957, data dei primi due, *Maria* e *Ascensio*, ed appunto il 962, anno entro il quale furono redatti gli altri sei), i poemetti agiografici (o leggende agiografiche) di Rosvita sono stati la prima opera della canoniche di Gandersheim ad essere pubblicata<sup>256</sup>. I primi due poemetti, ancora incerti ed acerbi, affrontano il tema della verginità, mentre negli altri sei (*Gongolfus*, *Pelagius*, *Theophilus*, *Basilus*, *Dionysius*, *Agnes*), sicuramente più pregevoli quanto a fattura poetica e felicità compositiva, « vengono sviluppate essenzialmente tre tematiche: quella della grazia divina, che concede il perdo-

299-302, che qui riprendo, ma con notevoli ampliamenti di vario genere ed innumerevoli aggiunte).

<sup>254</sup> Id., *L'episodio della "candidula columba" nei « Primordia » di Rosvita e le "gemmae columbae" virgiliane*, in *Maia*, n.s., L,1 (1998), pp. 151-157; Id., *Riscritture terenziane: il motivo delle "nozze simulate" nel « Gallicanus » di Rosvita*, ibid., n.s., LIII,3 (2001), pp. 649-673. Di entrambi questi artt. si tornerà a parlare nel par. 4.

<sup>255</sup> Posteriore a questo vol. del 2001 (e al successivo, del 2003, incentrato sul problema dell'imitazione di Terenzio nei dialoghi drammatici rosvitiani) è la traduzione italiana dei due poemetti storici di Rosvita, apparsa nel 2004 (ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. n. 178), di cui si è detto alla fine del par. 2.

<sup>256</sup> Per una presentazione (soprattutto contenutistica) dei poemetti agiografici rosvitiani, cfr. BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 23-44.

no al peccatore pentito (nel *Teofilo* e nel *Basilio*); quella della giustizia divina, che concede la meritata ricompensa al *miles*, cioè al soldato dell'esercito di Cristo, che accetta liberamente di compiere fino in fondo la volontà di Dio (nel *Gongolfo* e in *Agnese*); e infine quella della vittoria ottenuta sulla morte, con la successiva glorificazione degli eroici martiri di Cristo (nel *Pelagio* e nel *Dionigi*) »<sup>257</sup>. A differenza dei dialoghi drammatici (sui quali esiste una imponente bibliografia), i poemetti agiografici rosvitiani sono stati, in genere, trascurati dalla critica o, tutt'al più, sono stati studiati sotto una luce eminentemente agiografica (tesa ad individuare, magari, i rapporti che di volta in volta la poetessa istituisce con le fonti cui si rifà per ogni singolo poemetto), oppure sotto l'aspetto tecnico, riguardo alla metrica e alla versificazione, o riguardo alle caratteristiche linguistiche, mentre sono mancate, finora, analisi a più ampio raggio (ove si evinca in parte, ovviamente, dagli studi di Gustavo Vinay e di Ferruccio Bertini) che valutassero le composizioni della canonicità di Gandersheim dal punto di vista specificamente letterario e poetico, inserendole in un discorso ampio, organico e consequenziale sulla figura e sull'opera della scrittrice mediolatina. A questa lacuna ha voluto sopperire, almeno in parte, il volume di Marco Giovini, nel quale non sono certo analizzati tutti i poemetti rosvitiani, ma sono presentati ampi saggi di lettura e di analisi critico-letteraria relativi a *Maria*, al *Gongolfus* e al *Basilius*, anche se ovviamente non mancano, nel corso della disamina, frequenti riferimenti ad altri poemetti e, in genere, ad altre opere della poetessa mediolatina (in

<sup>257</sup> Id., *Rosvita, la poetessa*, cit. (n. 24), p. 72.

particolare il *Calimachus* e i *Primordia coenobii Gandershemensis*).

Il libro si articola in quattro capitoli di differente ampiezza, ognuno dedicato, in genere, ad uno dei poemetti. Il primo capitolo<sup>258</sup> è dedicato al primo, e certamente il meno riuscito, fra i poemetti rosvitiani, *Maria*, in 891 esametri leonini<sup>259</sup>. Nel suo contributo, Giovini mette in evidenza come, alla sua prima prova poetica ufficiale, la canonicità di Gandersheim palesi ancora notevoli impacci compositivi, che si rilevano, soprattutto, nella abbondanza di *tibicines* con cui puntella i suoi non sempre perfetti versi<sup>260</sup>, anche se ella si mostra già dottissima nella sapiente compaginazione delle fonti classiche, tardo-antiche, cristiane e mediolatine cui fa sovente ricorso, fonti che Giovini individua con ammirevole acribia, soprattutto nell'analisi di un passo-campione, rappresentato dal ritratto che, di Maria ancora bambina, viene fornito dall'autrice ai vv. 326-376 del poemetto (d'altra parte l'individuazione e l'analisi delle fonti e degli intertesti è una costante del libro e, più in generale, una caratteristica distintiva del metodo di lavoro di Giovini, che l'ha messa in risalto in pressoché tutti i suoi studi). In conclusione della sua disamina, Giovini può quindi affermare: « Se i claudicanti versi di *Maria* non di rado arrancano paurosamente e s'incepiano di continuo fra i *tibicines* disseminati "plenis manibus" in ogni sede metrica, questo accade non per ignoranza della loro già erudita autrice, ma per la sua perdonabile inesperienza versificatoria. Di fatto, non c'è quasi nessun esametro di questo primo

<sup>258</sup> Il "ritratto" di Maria bambina, in GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), pp. 7-43.

<sup>259</sup> La traduzione italiana di *Maria* si legge (con testo a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 24-71.

<sup>260</sup> Cfr. FRANCESCHINI, *I « tibicines » e la poesia di Hrotsvitha* cit. (n. 22).

poemetto agiografico che non risenta, o per qualche *iunctura*, o per la clausola, o per il motivo in esso contenuto, d'un preciso antecedente, classico o tardoantico che sia, talora esibito *expressis verbis*, altre volte nascosto nelle fibre di una riscrittura personale, forse ingenua nei risultati, giammai però frutto di un'improvvisazione dilettalesca. Era la pratica a mancare alla ventenne Rosvita, non la conoscenza degli *auctores*, antichi e moderni. E va aggiunto a corollario che, di lì a poco, nel terzo dei suoi poemetti, il bellissimo *Gongolfus*, scritto forse solo un paio d'anni appresso l'esordio di *Maria*, la canonichessa di Gandersheim si dimostrerà già scrittrice matura, raffinata sino al manierismo, pienamente padrona dei mezzi espressivi »<sup>261</sup>.

Ed appunto al *Gongolfus* (poemetto particolarmente amato dallo studioso)<sup>262</sup> sono dedicati i due capitoli successivi<sup>263</sup>. Nel secondo capitolo<sup>264</sup>, Giovini si sofferma ad analizzare puntualmente la descrizione del giardino incantato che si legge ai vv. 89-176 del poemetto, una de-

<sup>261</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), pp. 41-42. Su *Maria*, scriveva Robertini: « L'atmosfera che ne deriva appare intrisa di ingenuità e di candore, dove tutto si risolve nella fiduciosa attesa del soprannaturale, esattamente come nei *Vangeli* dell'infanzia » (ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), p. 21).

<sup>262</sup> Sul *Gongolfus*, cfr. BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 28-30; W. STACH, *Die Gongolf Legende bei Hrotsvit*, in *Historische Vierteljahrschrift*, XXX (1935), pp. 168-174 e 360-397 (poi in Id., *Mittellateinische Dichtung*, hrsg. von K. LANGOSCH, Darmstadt, 1979, pp. 219-283); D. J. BILLY, "Translatio fontis et Passio martyris". *Narrative Diptych in Hrotswitha's « Gongolfus »*, in *Germanic Notes*, XXII (1991), pp. 67-71.

<sup>263</sup> La traduzione italiana del *Gongolfus* si legge (con testo a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 88-121. Un breve brano del poemetto (vv. 83-136) si legge anche, con trad. ital. in *Poesia latina medievale*, introd., testi, trad., note, trascrizioni musicali a cura di G. VECCHI, Parma, 1958<sup>2</sup>, pp. 102-105 (si tratta proprio del brano sulla fonte miracolosa che verrà analizzato da Giovini nel suo volume).

<sup>264</sup> Un "locus amoenus" con variazioni edeniche: il giardino incantato del « *Gongolfus* », in GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), pp. 45-77.

scrizione, quella proposta da Rosvita, nella quale « i composti ingredienti linguistici e sintagmatici che sostanziano il tessuto espressivo di questo pittorico quadretto, derivano in larga parte a Rosvita da una molteplicità di autori e testi metabolizzati nelle soluzioni stilistiche e tenuti costantemente sullo sfondo mentale di una operazione di scrittura che non può fare a meno di sostanzinarsi degli spunti formali e delle suggestioni, concettuali o retoriche, provenienti dalla tradizione »<sup>265</sup>. Nella descrizione del giardino magico e incantato, l'antico *topos* pagano (e poi recuperato in chiave cristiana) del *locus amoenus* (da Ovidio ad Ausonio, da Reposiano a Tiberiano, da Venanzio Fortunato a Paolo Diacono) si fonde e si confonde sapientemente con le suggestioni derivanti dall'immagine (tipicamente ed esclusivamente cristiana) del Paradiso Terrestre (mediata, in particolare, attraverso le Sacre Scritture e la poesia di Sedulio, di Draconzio e soprattutto di Prudenzio). « Rosvita – scrive Giovini nelle ultime battute di questo secondo capitolo – riesce a concertare, anzi, a confondere gli elementi di queste due categorie descrittive, contessendone le istanze, tanto affini nella forma astratta ed esteriore quanto dissimili nei fondamenti concettuali, in un connubio di immaginari culturali in sé discordi, che sortisce esiti affabulatori dai deliziosi toni fiabeschi. Ma l'aspetto su cui si regge dal punto di vista letterario l'intera compagine costitutiva del *Gongolfus*, è la particolare combinazione d'alchimia poetica predisposta e condotta a effetto da Rosvita, che deve gran parte della sua riuscita coesiva all'impiego diffuso di un efficace catalizzatore espressivo: il modello prudenziano, cioè uno fra i più ricchi e riadattabili repertori stilistici,

<sup>265</sup> Ibid., p. 56.

retorici, frastici, tematici e in parte anche metrici, messi a disposizione degli autori medievali dall'età tardo-antica »<sup>266</sup>. E, proprio per quanto concerne l'*imitatio* prudenziana (fondamentale per un retto intendimento ed una corretta analisi dei poemetti agiografici), Giovini aggiunge che il poeta spagnolo « godeva di un vantaggio fondamentale rispetto ad altri poeti suoi contemporanei quali ad esempio Ausonio o Claudiano: la raffinata dicitura del suo "scribendi genus", che trasuda letture e modelli classici quasi in ogni verso (Orazio e Virgilio in testa), veicola idee e preoccupazioni didascaliche che rientrano sempre e unicamente nella più rassicurante ortodossia religiosa [...]; se la giovane Rosvita [...] ha desunto dal repertorio prudenziano tanti spunti e motivi quanti forse nessun altro scrittore del suo tempo, le ragioni di questa preferenza debbono essere ricercate proprio nell'essenziale carattere biunivoco e conciliativo dello stile di un poeta che, seppur cristiano, nello splendido inno [...] composto per celebrare il martirio della beatissima Eulalia (*perist.* 3), a fianco di due sole vaghe reminiscenze bibliche, aveva impiegato altrettante esplicite citazioni tratte dalle odi di Orazio e ben sette riprese di origine virgiliana »<sup>267</sup>.

Assai più ampio ed articolato (anzi il più ampio di tutto il volume, 120 pp., quasi un libro dentro il libro) è il terzo capitolo<sup>268</sup>, in cui, in primo luogo, Giovini conduce un ampio esame del *Gongolfus*, e soprattutto della seconda parte di esso, quella (come si è detto) dedicata al matrimonio di Gongolfo, al tradimento della moglie, all'omicidio del marito da lei perpetrato in combutta con un *cle-*

<sup>266</sup> Ibid., p. 76.

<sup>267</sup> Ibid., pp. 76-77.

<sup>268</sup> *Scene da un matrimonio borgognone: un marito santo, una moglie sguadrina, un chierico audace (triangoli amorosi nel « Gongolfus » e nel « Calimachus »)*, ibid., pp. 79-199.

*ricus audax* strumento del demonio, alla santificazione di Gongolfo e alla punizione esemplare della donna, come sempre indagando ed illustrando con rara perizia e dottrina le fonti del dettato rosvitano (ancora una volta i poeti cristiani e, soprattutto, Prudenzio)<sup>269</sup>. A tal proposito, lo studioso mette in risalto un fatto degno di rilevanza, e cioè che « tutte le volte che il livello stilistico nel dettato rosvitano tende a innalzarsi per complessità metaforica delle immagini o ad arricchirsi, a livello espressivo, per il movimentato intrecciarsi di figure retoriche, questo sensibile incremento di elaborazione dipende in buona sostanza da un più intenso ricorso a stilemi, costrutti e locuzioni altrui, ripresi da un repertorio classico e tardo-antico selezionato sulla base tanto del suo gusto raffinato ed esigente, quanto soprattutto della disponibilità materiale della biblioteca del monastero di Gandersheim; il che può essere interpretato anche come uno dei limiti palmari delle effettive capacità poetiche di Rosvita che [...] scrive meglio quando cita / plagia meglio, mentre i difetti della sua “metrica modulatio” traspaiono più vistosi laddove la canonicità, mossa da slancio inventivo, s’arrischia a ricercare soluzioni di scrittura e “colores” ornamentali personali »<sup>270</sup>. Per quanto concerne poi l’analisi del personaggio della lasciva ed ignobile moglie del protagonista, essa assume un rilievo del tutto particolare: l’innominata consorte di Gongolfo si configura, infatti, come l’unico personaggio femminile rosvitano presentato sotto una luce assolutamente negativa: una don-

<sup>269</sup> Sull’*imitatio* prudenziana in Rosvita lo stesso Giovini promette un lungo contributo, dal titolo *Rosvita drammaturga e l’emulazione stilistica di Prudenzio*, che dovrebbe essere pubblicato in *Maia* entro il 2005 (come egli stesso mi ha scritto in una lettera privata del 18/02/2005 e come mi ha ribadito telefonicamente durante le vacanze pasquali dello stesso anno).

<sup>270</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 134.

na che « nella sua titanica audacia blasfema anticipa a livello embrionale una delle figure più grandiose partorite dal genio letterario di Rosvita, il “procurator” Fortunato nel *Calimachus* »<sup>271</sup>. E proprio ad un serrato ed acuto confronto tra il *Gongolfus* ed il *Calimachus*<sup>272</sup>, e soprattutto fra l’innominata moglie di Gongolfo nel terzo poemetto agiografico e il perverso Fortunato nel terzo dialogo drammatico, è dedicata la sezione terminale del saggio: « Nello schematico mondo di Rosvita – ha scritto a tal proposito Ferruccio Bertini nella sua *Premessa* al volume – entrambi vengono puniti immediatamente: la donna è condannata, fino a che resterà in vita, a emettere turpi e sconci rumori dalla sua “dorsi (...) extrema (...) particula”, ogni qual volta apre bocca per parlare; il perfido Fortunato, dopo essere stato resuscitato per intercessione di Drusiana, con un gesto di empietà, che ricorda quello del Capaneo dantesco, sfidando la divinità, rifiuta il dono della vita e viene condannato alla dannazione eterna »<sup>273</sup>.

<sup>271</sup> Ibid., p. 157.

<sup>272</sup> Le connessioni fra il *Gongolfus* ed il *Calimachus* sono già state (anche se in modo cursorio) messe in evidenza dalla WILSON, *Hrotsvit of Gandersheim* cit. (n. 108), p. 20. Sulle corrispondenze strutturali fra i due cicli dei poemetti agiografici e dei dialoghi drammatici, cfr. poi H. KUHN, *Hrotsvits von Gandersheim dichterisches Programm*, in *Deutsche Vierteljahrschrift*, XXIV (1950) pp. 181-196; Id., *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart, 1959, p. 99. Giovini, comunque, nel suo libro va ben oltre, per ampiezza di orizzonti e puntualità di analisi, gli scarni cenni forniti da questi studiosi.

<sup>273</sup> BERTINI, *Premessa a GIOVINI, Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 6. Sulla particolare tipologia della punizione della moglie di Gongolfo, Giovini si era già soffermato in un suo saggio di poco precedente, dal tit. *Dal meteorismo all’ispirazione creativa: il motivo del προκτόξ λαλόν nella poesia altomedievale (e alcuni antecedenti classici)*, in *Maia*, n.s., LIII (2001), pp. 411-430 (in partic., sul *Gongolfus*, pp. 423-425). In questo saggio, col suo tipico stile colorito e icastico (dovuto anche all’argomento “carnevalesco” e “basso-corporeo”), Giovini concludeva la sezione relativa all’analisi del poemetto rosvitiano con queste parole: « In tal modo, grazie a questo osceno miracolo postumo, per il resto della vita la donna si trova condannata dall’ineffabile misericordia tanto del santo marito, ormai passato, a quanto si dice, a miglior vita, quanto di un Padreterno in vena di punizioni burlesche e scur-

Ma vi è di più. Nel *Gongolfus* e nel *Calimachus*, e in genere in tutta la sua produzione poetica e drammatica, Rosvita esplicita una concezione dell'amore (ove non sia « amor mysticus ») visto esclusivamente o come « foedus legale » (e quindi all'interno del matrimonio) o come *amor illicitus* (ovviamente al di fuori del vincolo nuziale, rapporto amoroso, questo, che la pia canonichezza non può, evidentemente, avallare in alcun modo). In quest'ottica, risulta particolarmente importante e significativa la terza scena del *Calimachus* (inventata *ex novo* da Rosvita, in quanto assente nella sua fonte agiografica), in cui il giovane protagonista del dialogo drammatico rivela, senza infingimenti e senza mezzi termini, il proprio amore « illicitus » alla casta ed intemerata Drusiana, moglie di Andronico e allieva di san Giovanni, la quale, « proiezione mascherata dell' autrice e portavoce della sua problematica concezione dell'essenza "legale" del sentimento amoroso, invece di reagire all'istante con un netto diniego davanti a quest'appassionata dichiarazione, ritiene ancora necessario un chiarimento d'ordine giuridico relativo alla natura della "dilectio" che il giovane professa senza reticenza di provare per lei: quale "diritto di parentela" ("ius consanguinitatis") o quale "clausola di legge" ("legalis conditio institutionis") spingono il ragazzo, o meglio, lo autorizzano a nutrire amore nei suoi confronti? »<sup>274</sup>. Drusiana è quindi la figura femminile rosvitiana che rappresenta proprio l'opposto della sciagurata moglie di Gongolfo: « Pur di non cadere in peccato carnale e al

rili, a scorreggiare a tutto spiano ogni qual volta ardisca aprir bocca. Finale sconcertante, specie in un poemetto agiografico scritto per di più da una canonichezza, ma d'altronde il detto parla chiaro e non ammette riserve: "Scherza coi fanti, ma lascia stare i santi..." » (p. 424: passo, questo, ripreso pressoché *ad verbum* in *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 168).

<sup>274</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 175.

contempo per liberare il suo “sensibile” (“delicatus”) spasmante dall’infesta tentazione costituita dalla propria “species”, Drusiana preferisce morire: è l’esatto opposto di quanto accade alla “coniux lasciva” di Gongolfo, che, pur di poter continuare a peccare con il suo “iniquus” (v. 457) amante, immemore della generosa indulgenza del marito, decide di sbarazzarsene, facendolo morire in combatte con il “clericus” »<sup>275</sup>. Ma, al di là di questa contrapposizione antifrastica tra la moglie del duca borgognone e la casta Drusiana, occorre rilevare come tutta quanta la struttura narrativa del terzo poemetto agiografico sia accomunabile alla struttura drammatica del terzo dialogo: « In entrambi [...] ci troviamo di fronte a una mappa drammatica che prevede, sul piano affabulatorio, le vicende “comico-elegiache” d’un triangolo amoroso con adulterio, concretamente compiuto nel caso del *Gongolfus*, soltanto profilato come fantomatica ipotesi tentatrice e poi respinto nel *Calimachus* »<sup>276</sup>.

Altri sottili “fili rossi” legano, poi, il *Gongolfus* al *Calimachus*. Si pensi, per esempio, ai personaggi del « clericus audax » nel poemetto e dell’« adulescens » protagonista del dialogo drammatico, che rivelano una fitta trama di punti in comune, « innanzitutto l’adulterio (compiuto dal primo e unicamente prospettato dal secondo) », che « non è il solo e comunque non è il più grave reato peccaminoso che caratterizza, in atto o in potenza, le rispettive vicende dei due personaggi: come infatti il chierico si macchia, questa volta davvero dietro sollecitazione del Demonio, di un feroce omicidio, ferendo a morte l’inerte marito dell’amante sua complice, così Callimaco rischia a un certo punto di macchiarsi di un crimine di gran lunga

<sup>275</sup> Ibid., p. 178.

<sup>276</sup> Ibid., p. 179.

più atroce e obbrobrioso dell'adulterio, vale a dire di necrofilia, con l'abuso dell'indifeso cadavere di Drusiana »<sup>277</sup>; e comparabile, fra i due personaggi, è anche il destino di vita che li attende nei finali delle due opere, un destino improntato alla castità (sorta di significativo contrappasso per due figure di seduttori), coatta e punitiva nel caso del « clericus » del *Gongolfus* (che viene condannato all'impotenza sessuale), liberamente scelta da Callimaco che, risorto per le preghiere di san Giovanni, opta decisamente e consapevolmente per quella virtù che, nella mentalità di Rosvita, veniva considerata la massima in assoluto (ossia, appunto, la castità). E, a proposito della virtù della castità, un'altra significativa relazione (istituita con notevole acume da Giovini e corroborata da validissime argomentazioni) lega altri due personaggi, i due mariti, ossia il protagonista del *Gongolfus* e Andronico, lo sposo di Drusiana nel *Calimachus*, caratterizzati entrambi dal motivo della "castità coniugale" (e quindi extra-monastica), scelta da Gongolfo ed imposta anche alla irrequieta consorte dopo che ha scoperto il suo tradimento (con tutto ciò che, da parte di lei, inevitabilmente ne deriva); subìta, invece, dal mite, debole e rassegnato sposo di Drusiana, il quale addirittura rinuncia quasi completamente al proprio ruolo maritale, dopo che la piissima moglie (spinta, in questo, dal discepolato di san Giovanni) ha optato per la integrale astinenza sessuale. Ed è qui che Rosvita, nella delineazione psicologica di Andronico (che nella versione dello pseudo-Abdia da lei tenuta presente rivelava invece un aspetto decisamente volitivo), ha avuto una mano particolarmente felice, « creando così *ex novo* la figura a tutto tondo di un eme-

<sup>277</sup> Ibid., p. 182.

rito rammollito, che, nella sua snervatezza, ha delegato a una figura vicaria e succedanea » – cioè la figura di san Giovanni – « il ruolo a lui spettante di “dominus” della donna sottoposta »<sup>278</sup>.

In conclusione della sua dotta, lunga ed avvincente disamina (che qui non posso ovviamente ripercorrere nella sua dilagante interezza), Giovini mette in risalto un altro motivo che avvicina il *Gongolfus* al *Calimachus* (ed anche ad altri due dialoghi drammatici fra loro intimamente legati, l'*Abraham* e il *Pafnutius*), un motivo, per altro, che getta un vivido fascio di luce di modernità e di attualità sulla produzione poetica e drammatica rosvitiana, ossia « l'insoddisfatto e doloroso bisogno d'amore. Perché amare e sentirsi amati sono le sole cose per cui valga l'assurda pena di vivere e d'affrontare l'esistenziale valle di lacrime in cui ci si trova gettati e dispersi dalla nascita, senza per altro averlo chiesto ad alcuno; e questo vale oggi come valeva mille anni fa, *mutatis mutandis*, anche per Rosvita. È così che, a diversi livelli di consapevolezza, la sensibile canonicità ha saputo proiettare in alcuni suoi personaggi, specie femminili, inespresse esigenze affettive e tensioni sentimentali che, trapelando tra le fibre della sua scrittura allusiva e reticente, paiono talvolta colmare per incanto l'abissale baratro temporale e ideologico che separa la rassicurante armonia teocentrica dell'epoca ottoniana dall'angoscioso relativismo, dagli esiti nichilisti, del mondo moderno »<sup>279</sup>.

Il quarto ed ultimo capitolo del volume<sup>280</sup> è dedicato,

<sup>278</sup> Ibid., p. 193.

<sup>279</sup> Ibid., pp. 198-199.

<sup>280</sup> La “perdizione matrimoniale” nel « *Basilii* » e altri aspetti dell'amore coniugale nell'opera poetica di Rosvita, ibid., pp. 201-272. Sulla “fonte” agiografica del poemetto, cfr. il lavoro di A. GALLI, *La fortuna di un traduttore sconosciuto: la versione della « Vita Basilii » ad opera di Eufemio e le leggende dello schiavo Proterio e*

in prevalenza, al sesto poemetto agiografico, il *Basilus* (264 esametri leonini)<sup>281</sup>, nel quale viene ripreso, ma in forma più breve e succinta, il tema del patto col diavolo che è alla base del ben più noto ed ampio *Theophilus* (447 esametri leonini)<sup>282</sup>. Orbene, nel saggio in questione l'analisi di Giovini, volta a evidenziare il motivo della "perdizione matrimoniale" nel poemetto (cioè il colpevole sposalizio, auspice il Maligno, tra la figlia del nobile Proterio, già avviata al chiostro, ed un suo servo succubo di Satana), si allarga ad una indagine a tutto campo, tesa a mettere in risalto, ancora una volta, soprattutto « la guardinga diffidenza, ai limiti di una mal celata avversione, provata da Rosvita nei confronti del matrimonio », diffidenza e/o avversione che traspaiono « in pratica quasi da ogni opera della canonicità di Gandersheim »<sup>283</sup>. È pur vero, però, che vi sono, nell'ambito della produzione letteraria rosvitiana, alcune vistose eccezioni a questa

della morte di Giuliano l'Apostata, in *Filologia mediolatina*, IV (1997), pp. 69-97 (in partic., pp. 80-85: di questo contributo si dirà meglio nel par. 4). La traduzione italiana del *Basilus* si legge (con testo a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 184-199.

<sup>281</sup> Probabilmente per una ben perdonabile svista, Giovini indica il *Basilus* come il « quinto *carmen* del ciclo » (ibid., p. 214: correttamente, « sesto poemetto rosvitano », a p. 218 e altrove).

<sup>282</sup> Sul *Theophilus*, cfr. K. PLENZAT, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*, in *Germanische Studien*, XLIII (1926), pp. 1-263; BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 33-35; e, in parte, S. PITTALUGA, *Iacopo da Varazze e la leggenda di Teofilo*, in *Miscellanea di studi in memoria di Cataldo Roccaro* (= *Pan. Studi del Dipartimento di Civiltà Euro-Mediterranee e di Studi Classici, Cristiani, Bizantini, Medievali, Umanistici*, XVIII-XIX [2001]), Palermo, 2001, pp. 441-448; e A. D'AGOSTINO, *Theophiliana*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, I, Milano, 2000, pp. 199-219 (e cfr. RUTEBEUF, *Il Miracolo di Teofilo*, a cura di A. D'AGOSTINO, Alessandria, 2000). Ma sul tema del patto col demonio, che è alla base sia del *Theophilus* sia del *Basilus*, cfr. il recente ed esaustivo contributo dello stesso D'AGOSTINO, *Il patto col diavolo nelle letterature medievali. Elementi per un'analisi narrativa*, in *Studi medievali*, n.s., XLV (2004), pp. 699-752. La trad. ital. del *Theophilus* si legge (con testo a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 154-179.

<sup>283</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 201.

regola, due delle quali sono rappresentate dal matrimonio di Anna e Gioacchino genitori di Maria e, ovviamente, dallo sposalizio di Maria e Giuseppe in *Maria*, mentre altre due, più sottili e sfumate, si riscontrano rispettivamente nel *Dionysius* e nei *Primordia*.

Prima di intraprendere l'analisi del *Basilus*, Giovini si sofferma con ampiezza e, come al solito, con ottime argomentazioni su queste due opere, mettendo in risalto il modo un po' particolare (e, diciamo pure, per noi moderni un po' paradossale) in cui viene trattato il rapporto matrimoniale fra Dionigi e Damari nel poemetto agiografico<sup>284</sup> e fra Oda e il duca Liudolfo nel poema storico-encomiastico. Si tratta infatti, in entrambi i casi, di due rapporti matrimoniali felici sì, ma destinati a sciogliersi "provvidenzialmente", per la scomparsa o addirittura la morte di uno dei due coniugi, in modo da offrire al coniuge superstite (Dionigi nel poemetto, Oda nei *Primordia*) la possibilità di dedicarsi assolutamente e completamente a Dio e di assolvere, liberi da distraenti e disturbanti vincoli matrimoniali e terreni, alla propria missione, cioè, rispettivamente, l'opera di evangelizzazione del proprio popolo che il neo-eletto vescovo Dionigi dovrà svolgere e l'edificazione del convento di Gandersheim da parte della pia e devota Oda, ormai rimasta vedova per la "provvidenziale" morte del suo nobile consorte. Come scrive Giovini a proposito di questo secondo episodio, « è proprio per consentire alla santa donna di realizzare la sua pia aspirazione che lo stesso Dio [...] avrebbe deliberato di eliminare l'incresciosa presenza del pur beneme-

<sup>284</sup> Sul poemetto in questione, cfr. J. C. MARLER, « *Cephalologie* »: a *Recurring Theme in Classical and Mediaeval Lore*, in *Traditio*, XXXVII (1984), pp. 411-426. La traduzione italiana del *Dionysius* si legge (con testo a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 204-219.

rito Liudolfo, reo di sottrargli l'attenzione della premurosa moglie e di sviare, con la persistenza biologica d'inestante e imbarazzanti "febres" di mezz'età, la "mens" della donna di cui Egli pretendeva il controllo riservato ed esclusivo »<sup>285</sup>. Un altro episodio degli stessi *Primordia* corrobora ed avvalorava quanto fin qui affermato dallo studioso. Si tratta, in questo caso, della vicenda prematrimoniale della giovane Gerberga, promessa sposa al nobile Bernardo ma, in cuor suo (e secondo gli imperscrutabili progetti divini), destinata a ricoprire, col nome di Gerberga I, la carica di badessa del monastero di Gandersheim dopo la prematura ed improvvisa scomparsa di Hathumoda, avvenuta a soli trentaquattro anni il 29 novembre 874<sup>286</sup>. Inutile dire che anche in questo caso il promesso sposo, in fondo reo soltanto di essere innamorato della bellissima Gerberga e di voler farla sua, viene ucciso in battaglia, lasciando, ancora una volta, libera la futura consorte di adempiere alla propria missione.

Ciò premesso, Giovini passa quindi alla presentazione e all'analisi del *Basiliius*: una analisi, come sempre, ampia, articolata e attentissima alle fonti utilizzate dalla dotta scrittrice, cioè, oltre allo scarno modello agiografico, i soliti Sedulio, Giovenco, Aratore, Paolino di Périgueux, Paolino da Nola, Draconzio, Venanzio Fortunato e, soprattutto, ancora una volta, Prudenzius. Un elemento di rilevante importanza, ai fini di una corretta valutazione della tecnica rielaborativa di Rosvita e, soprattutto, della sua mentalità, è costituito dalla notevole differenza tra il finale del *Basiliius* e

<sup>285</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemeti agiografici »* cit. (n. 253), p. 209.

<sup>286</sup> Sulla figura di questa badessa, alla luce dell'analisi del poema dialogico *Vita et obitus Hathumodae* che il presbitero Agio di Corvey compose poco dopo la di lei morte per alleviare il dolore della consorelle, cfr. ERMINI, *Il Dialogo di Agio per la morte di Hathumoda*, in *Medio Evo Latino* cit., pp. 149-160; e, più di recente, J. GIL, *El Epicedio de Hatúmoda*, in *Faventia*, I (1979), pp. 27-34.

il corrispondente brano finale della agiografica *Vita Basilii* da lei utilizzata. Infatti, in quest'ultima, il vescovo Basilio riesce a liberare il servo peccatore dal contratto stipulato col demonio, riportandolo quindi a casa dalla sposa e ristabilendo sotto una nuova aura di santità quel rapporto matrimoniale che, fin dalle sue origini, era stato viziato dall'influsso diabolico; nel poemetto rosvitiano, invece, tutto ciò viene completamente sottaciuto, e l'opera si conclude con la caduta del contratto demoniaco. La motivazione di questo finale, o meglio di tale interruzione, è da ricondursi, ancora una volta, al fatto che « Rosvita era affetta da un'evidente forma di sospettoso e infastidito imbarazzo, ai limiti con una giustificabile idiosincrasia ideologica di matrice monastica, verso l'istituzione matrimoniale in se stessa, mero "remedium concupiscentiae" e opzione esistenziale di ripiego, in sottordine e intrinsecamente inferiore, in un'ideale scala di valori, rispetto a quello che per lei costituiva il supremo ideale di vita, la castità »<sup>287</sup>.

Al termine della sua lunga, appassionata (e appassionante) disamina del poemetto, Giovini aggiunge alcune considerazioni di carattere metodologico di cui, a mio modo di vedere, non potrà non tenere conto chiunque volesse intraprendere, a vario titolo, una qualsiasi analisi dei poemetti agiografici rosvitiani: « In conclusione – scrive lo studioso – il caso del *Basiliius* nel suo insieme e in maniera particolare del suo finale, "corretto" o "espunto" che dir si voglia, dimostra, anzi, conferma ulteriormente la fondamentale necessità critico-filologica di analizzare le opere di Rosvita, nelle loro complesse modalità tanto costitutive sul piano del racconto, quanto stilistico-espressive sul piano dello "scribendi modus genusque", sulla so-

<sup>287</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 266.

lida base metodologica del continuo duplice raffronto testuale da un lato con i modelli rielaborati, e dall'altro con le fonti poetico-letterarie della canonicità, in un minuzioso vaglio a tappeto delle citazioni dirette o allusive, delle riprese indubbe o soltanto possibili, dei riecheggiamenti palmari, nascosti o anche contaminati, ravvisabili tra le fibre conteste dei suoi "moduli [...] dactilici" »<sup>288</sup>. D'altra parte, è la stessa poetessa che, nella *prae-fatio* al libro dei poemetti agiografici, confessa apertamente tale tecnica compositiva, mettendo in evidenza, con un po' di topica falsa modestia, le notevoli difficoltà da lei incontrate nel comprendere esattamente la natura prosodica delle parole, per confezionare (sulla scorta ineliminabile e costante dei modelli classici e soprattutto tardo-antichi da lei consapevolmente usufruiti) versi sostanzialmente corretti (« unde clam cunctis et quasi furtim, nunc in componendis sola desudando, nunc male composita destruendo, satagebam iuxta meum posse, licet minime necessarium, aliquem tamen conficere textum ex sententiis scripturarum, quas intra aream nostri Gandeshemensis collegeram coenobii »)<sup>289</sup>. Infatti, come ancora rileva Giovini alla fine del suo volume, « il nocciolo dell'intera questione è che, per Rosvita (ma non soltanto per lei), ricordarsi ed essere in grado di reimpiegare *ad artem* parole già metricamente combinate in semplici *iuncturae* o in compagini verbali e strutture frastiche prefabbricate, costituisce un metodo-chiave di collaudata efficacia per riuscire a scrivere, con un gioco ad incastro musivo di tasselli già pronti, dei versi corretti dal punto di vista prosodico, in un'epoca in cui la prosodia d'ogni singolo vocabolo si apprendeva con fatica a ta-

<sup>288</sup> Ibid., p. 268.

<sup>289</sup> Hrots. *Lib. I, praef. 2* (in Hrotsvit, *Opera omnia* cit. [n. 95], p. 2).

volino, tutt'al più con l'ausilio spesso insufficiente delle varie *Artes grammaticae* tardo-antiche »<sup>290</sup>.

3.6. A distanza di poco più di un anno dal suo precedente volume relativo ai poemetti agiografici rosvitiani, Marco Giovini è tornato alla sua autrice prediletta con un nuovo, più sintetico ed unitario volume sui dialoghi drammatici della canonicessa di Gandersheim<sup>291</sup>, in particolare incentrato sul problema (una vera e propria « vexatissima quaestio ») concernente l'influsso esercitato da Terenzio sul teatro rosvitano. Il volume presentato da Giovini si configura in maniera estremamente positiva, a mio modo di vedere (ed è bene metterlo subito in rilievo e a chiare lettere, prima di intraprendere l'analisi di esso), non soltanto per le conclusioni (in gran parte nuove e, comunque, sempre stimolanti) cui lo studioso perviene in merito al complesso problema delle relazioni fra Rosvita e Terenzio, ma anche per l'ampiezza dell'orizzonte di ricerca, per la ricchezza della documentazione presentata ed acriticamente analizzata, per la specificità dell'approccio complessivo alla figura e all'opera della canonicessa di Gandersheim (in gran parte scevro dai soliti pregiudizi ed alieno dai consueti luoghi comuni che da più di un secolo e mezzo si sono ammassati sulle fragili spalle della pia scrittrice sassone) e, ultimo elemento (ma certo non ultimo per importanza), per l'ammirevole chiarezza del dettato compositivo e dello stile di scrittura (dote, quest'ultima, invero abbastanza rara tra i filologi, sia i classicisti che i mediolatinisti), chiarezza del dettato

<sup>290</sup> GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 271.

<sup>291</sup> ID., *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano*, Genova, 2003 (su cui cfr. la mia segnalazione, in *Quaderni medievali*, LVII [2004], pp. 291-295, che qui sostanzialmente riprendo, con alcune piccole aggiunte).

compositivo e dello stile di scrittura che fa sì che, al di là del giudizio di valore che si voglia conferire ad esso, il volume si legga tutto d'un fiato e con notevole piacere e frutto, quasi come se si trattasse di un'opera letteraria, e non di un saggio critico <sup>292</sup>.

Il libro, che anche nella sua strutturazione esterna mostra una straordinaria consequenzialità di trattazione, si compone di cinque capitoli di differente ampiezza e consistenza. Nel capitolo I <sup>293</sup>, Giovini studia le origini e le motivazioni dell'accostamento di Rosvita a Terenzio alla luce del *milieu* socio-politico e culturale in cui la canonicità di Gandersheim si formò ed operò, ossia la corte ottoniana della metà del X secolo, caratterizzata dalla presenza di figure quali Raterio da Liegi (da cui ella trasse le suggestioni alla composizione di testi in prosa rimata), Brunone, fratello di Ottone I e vivace figura di organizzatore culturale (una sorta di quel che Alcuino era stato per Carlo Magno), di cui possediamo la biografia scritta dall'allievo Ruotgero da Colonia, e, soprattutto, Liutprando, il futuro arcivescovo di Cremona, esule, in quel periodo, presso la corte ottoniana: tutti e tre personaggi per i quali (e in particolar modo per Liutprando) <sup>294</sup> le commedie terenziane erano oggetto quotidiano di lettura, studio, emulazione e imitazione (e, se non pro-

<sup>292</sup> Non so come possa essere interpretata questa mia affermazione. In ogni caso, tengo a precisare che, almeno per me, si tratta di un vero e proprio attestato di lode nei confronti del libro di Giovini.

<sup>293</sup> *L'emulazione antifrastica del modello terenziano (un aspetto del "furto sacro")*, in GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 5-33.

<sup>294</sup> Sull'influsso di Terenzio in Liutprando cfr. due recenti contributi dello stesso Giovini: *L'« Antapodosis » di Liutprando da Cremona alla luce delle riprese terenziane*, in *Maia*, n.s., LIII (2001), pp. 137-165, e *Papa Giovanni XII fra l'innamorato Chaerea e il "monstrum" Crispino nella « Historia Ottonis » di Liutprando*, in *Studi italiani di filologia classica*, n.s., XIX (2001), pp. 105-123; cfr. inoltre P. CHIESA, *Come si costruisce un mostro. Giovanni XII nella cosiddetta « Historia Ottonis » di Liutprando da Cremona*, in *Faventia*, XXI,1 (1999), pp. 85-102.

prio per motivi contenutistici e tematici, almeno per motivi squisitamente formali).

Ma c'è di più. Giovini, infatti, sulla scorta di un importante e già menzionato studio di Claudia Villa<sup>295</sup>, indugia opportunamente su una chiosa che si legge in un manoscritto terenziano (*Oxford, Bodl. Auct. F. 6.27, f. 112v*), nella quale si fa riferimento, in modo inconfutabile, a tre giovani principesse, tutte e tre in vario modo legate alla corte ottoniana e al *milieu* monastico di Gandersheim (anche se in un periodo successivo, pur di poco, alla fioritura di Rosvita) e, cosa che ancor più interessa in questa sede, dotte nello studio delle commedie terenziane: si tratta di Adelaide (977/79-1043) figlia dell'imperatrice Teofano e di Ottone II (dunque sorella di Ottone III), in séguito divenuta badessa del monastero di Quedlinburg nonché, fra il 1039 ed il 1043, di quello di Gandersheim; di sua sorella Matilde (977/79-1025), sposa del conte lotaringio Ezzo e fondatrice del chiostro di Braunweiler; e, infine, della loro più anziana cugina Edvige di Baviera (944-994), figlia del duca Enrico, fratello di Ottone I, energica reggitrice del ducato di Baviera dopo la morte del marito Burcardo: e « sarebbe [...] stata proprio Edvige che, nel periodo che intercorre fra la fine degli anni '80 del X secolo e la sua morte, sopraggiunta nel 994, si sarebbe curata di avviare le due cuginette Adelaide e Matilde, educate anche esse nel monastero di Gandersheim, alla lettura e alla comprensione dei capolavori terenziani. Siamo in anni posteriori a quelli dell'ideazione e della stesura dei *Dialoghi* di Rosvita, composti in

<sup>295</sup> VILLA, *La « lectura Terentii »* cit. (n. 44), pp. 99-136; cfr. anche EAD., *Antecedenti mediolatini. Liutprando e il riso della corte ottoniana*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XIV secolo. Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991)*, a cura di E. MALATO, I, Roma, 1993, pp. 51-66 (in partic., p. 65).

due fasi a metà degli anni '60 del X secolo, ma quello che conta qui ribadire è la diffusione per così dire invasiva delle opere terenziane negli ambienti di cultura dell'epoca, dalla corte [...] alle istituzioni monastiche [...], in teoria più rigorosamente restie a soggiacere al seduttorio richiamo esercitato da testi pagani, per di più pruriginosi, come quelli comici »<sup>296</sup>. Ed è all'ombra di questo particolare ambiente socio-politico e culturale che nasce il progetto di Rosvita, un progetto « grandioso forse più nell'intenzione programmatica di quanto appaia nei risultati effettivi: surrogare le sei "licenziose" commedie terenziane con altrettante opere sostitutive d'ispirazione cristiana, contenuto agiografico e, quel che più conta, con struttura rigorosamente dialogico-drammatica, sulla base appunto del modello dei *fringmenta* dell'antico commediografo, in una complessa operazione di ricezione e riscrittura antifrastico-emulativa volta a fornire ai troppo appassionati cultori delle *fabulae* di Terenzio una lettura succedanea più edificante e dunque più consona e raccomandabile, almeno da un punto di vista contenutistico »<sup>297</sup>.

Esaminate e chiarite le linee direttrici culturali lungo le quali nacque, si sviluppò e si organizzò l'*imitatio* terenziana di Rosvita, Giovini passa quindi ad analizzare puntualmente la celebre *Praefatio* apposta dalla scrittrice mediolatina all'intero *corpus* dei suoi sei dialoghi drammatici (una sorta di macro-prologo, anch'esso di stampo innegabilmente terenziano), in cui le modalità del rapporto instaurato da Rosvita con il commediografo antico si possono ricondurre al modulo del "furto sacro", passato da Origene, Gregorio di Nissa e Gregorio di Nazianzo al Medioevo occidentale tramite la fondamentale

<sup>296</sup> GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), p. 14.

<sup>297</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

mediazione del *De doctrina christiana* di sant'Agostino (un'opera sulla cui importanza per la teoria dell'imitazione dei classici pagani da parte degli scrittori cristiani è assolutamente superfluo indugiare)<sup>298</sup>. Il "furto sacro" perpetrato da Rosvita nei confronti di Terenzio va considerato come l'appropriazione « non soltanto del suo "dictionis genus", quello drammatico, ma anche di alcuni elementari modelli situazionali affabulatorii peculiari dell'intreccio comico », cui però la dotta monaca sa contrapporre i due « ideali ascetico-monastici dell'"amor" sacro (e pertanto completamente estranei all'universo etico pagano, sostanzialmente laico, di Terenzio) [...], e della "castitas" a tale amore connessa come opzione esistenziale totalizzante »<sup>299</sup>. L'ultimo argomento che viene affrontato dallo studioso in questo assai succoso capitolo iniziale del volume (e che consente di passare senza quasi soluzione di continuità al capitolo successivo) riguarda la rivendicazione del coraggio, dell'abnegazione, della costanza e della forza d'animo del sesso femminile, argomento, questo, su cui più o meno tutti gli specialisti hanno indugiato e che, lungi dal fare di Rosvita una scrittrice "proto-femminista" (il che è falso e, ovviamente, anacronistico, anche se non è mancato chi ha seguito una tale discutibilissima linea d'indagine), ricorre in tutte le sue opere, dai poemetti agiografici (in particolare il *Basiliius*) ai *Gesta Ottonis* ai *Primordia coenobii Gandeshemensis* (come l'analisi di innumerevoli passi effettuata da Giovini comprova *ad abundantiam*). Rosvita, quindi, riconosce certo « l'inferiorità dello statuto socio-psicologico muliebre rispetto a quello dominante maschile, ma si propone al contempo di dimostrare ed esemplificare in

<sup>298</sup> In partic., cfr. *Aug. de doct. christ.* II 40

<sup>299</sup> GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), p. 23.

un'ottica cristiana, tramite la "laudabilis sacrarum / castimonia virginum" celebrata nel suo *opusculum* drammatico, il carattere di fatto più convenzionale che costitutivo, più estrinseco e contestuale che intrinseco e ontologico [...], di questo pregiudiziale primato »<sup>300</sup>.

Il capitolo II<sup>301</sup> costituisce quindi (come si è già accennato) un approfondimento dell'ultimo argomento toccato dallo studioso, riguardante appunto la rivendicazione della (vera o presunta) *feminea fragilitas* da parte della scrittrice mediolatina: un tema, anch'esso, che rimanda alle commedie terenziane. A tal proposito, infatti, Giovini prende in esame le caratteristiche di alcuni personaggi femminili terenziani (due matrone, Nausistrata nel *Phormio* e Sostrata nell'*Hecyra*, e tre meretrici, Bacchide nell'*Heautontimorumenos*, la sua omonima nell'*Hecyra* e Taide nell'*Eunuchus*), per dimostrare, attraverso una analisi dotta e capillare (stupefacente, fra l'altro, per uno studioso ancora giovane e che, almeno sulla carta, non è un classicista né uno specialista del teatro antico), come già nel commediografo latino trovasse spazio una risentita critica nei confronti dei più triti e vietati luoghi comuni relativi alle donne (soprattutto le suocere e le prostitute). Ed è chiaro che Rosvita, che ha imparato da Agostino la legittimità del "furto sacro" e dai Padri della Chiesa il valore della verginità e della castità, non poteva certo apprendere né dall'uno né dagli altri « la pari dignità umana e morale fra uomo e donna, da essi ritenuta peccaminoso "instrumentum" (o "ianua") "diaboli": le istanze fondamentali per dar avvio a questo processo di messa in discussione in un'ottica cristiana degli imperanti pregiudizi

<sup>300</sup> Ibid., p. 31.

<sup>301</sup> *La rivalutazione della "feminea fragilitas" da Terenzio a Rosvita*, ibid., pp. 35-55.

misogini, Rosvita le ha trovate nelle commedie, seppur piene di “nefandae res”, di un autore pagano: Terenzio »<sup>302</sup>.

Il capitolo III<sup>303</sup> è di carattere, diciamo così, interlocutorio e di taglio precipuamente bibliografico, ma si inserisce perfettamente e consequenzialmente nel discorso ampio e complesso portato avanti dallo studioso. In esso, infatti, Giovini passa in rassegna e commenta, per confutarle, le posizioni critiche di quegli studiosi che, in un passato più o meno recente, hanno fortemente negato la presenza di Terenzio nel teatro rosvitiano. In particolare, la polemica di Giovini si appunta su due contributi, per molti altri versi preziosi, sulla canonicità di Gandersheim offerti, rispettivamente, da Ezio Franceschini (che in un suo famoso e già ricordato articolo del 1938 aveva del tutto accantonato il problema della “terenzianità” dei drammi rosvitiani per dedicarsi invece, pressoché esclusivamente, all’indagine sulle fonti agiografiche di essi, giungendo addirittura a negare qualsiasi originalità di rielaborazione alla scrittrice medievale, considerata al massimo una maldestra trasformatrice di materiale preesistente)<sup>304</sup>, e da Giorgio Brugnoli (che, come si è già

<sup>302</sup> Ibid., pp. 54-55. Segnalo qui che lo stesso Giovini ha ripreso i primi due capp. del vol. in oggetto, qua e là rielaborandoli (ma lasciandoli sostanzialmente immutati quanto alle argomentazioni complessive), nel saggio *Un aspetto del “furto sacro” secondo Agostino: Rosvita e il trionfo della « feminea fragilitas » in prospettiva terenziana*, in *Mediaevalia. An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies Worldwide*, XXIV (2003), pp. 101-136.

<sup>303</sup> Terenzio, il “grande assente” nell’opera di Rosvita?, in *Rosvita e l’« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 57-64.

<sup>304</sup> FRANCESCHINI, *Per una revisione del teatro latino di Rosvita* cit. (n. 22). Si rilegga, in partic., la conclusione del saggio (p. 315, citata anche, per confutarla, da GIOVINI, *Rosvita e l’« imitari dictando » terenziano* cit. [n. 291], pp. 59-60): « Un succedersi di scene fredde e senza vita per cui è indifferente serva di sfondo un campo di battaglia, una reggia o un lupanare; una mancanza assoluta di contrasto intimo, un intervento continuo dell’elemento miracoloso fino a far comparire nell’azione, sia pure per un breve momento, Dio stesso; una noncuranza per l’umanità dei personaggi tutti muoventisi nel soprannaturale; un tono sempre uguale per cui gli uomini si perdono e si redimono avvolti in uno stesso velo e percorrono indifferente-

detto, aveva nel 1960 perentoriamente affermato che « oltre all'ingenuo tentativo di riprodurre il ritmo del scenario, il fatto più notevole in Rosvita è quello, in fondo, d'aver pur essa costituito un *corpus* di sei commedie, un egual numero di pezzi, "ad unguem" di quel che le appariva nella tradizione terenziana », e che « Terenzio è il grande assente nell'opera di Rosvita »<sup>305</sup>, per poi riferire, sostenendola e corroborandola, circa la ben differente impostazione critica di Peter Dronke<sup>306</sup> il quale « è stato il primo a chiarire in modo inequivoco, facendo peraltro tesoro di alcune geniali intuizioni di Gustavo Vinay [...], le modalità del nesso d'attinenza emulativa che lega indissolubilmente i dialoghi di Rosvita alle esemplari commedie terenziane »<sup>307</sup>.

Molto importante mi sembra quindi il capitolo IV<sup>308</sup>, nel quale viene esaminato il problema riguardante la scelta, da parte della scrittrice, della prosa rimata. In genere, a partire da un vecchio contributo (risalente al 1929) di Cornelia C. Coulter<sup>309</sup>, si ritiene che le motivazioni che hanno indotto Rosvita a comporre le sue commedie in prosa rimata (tecnica probabilmente appresa, come si è detto, alla scuola di Raterio da Verona)<sup>310</sup> derivassero dalla incapacità, avvertita da Rosvita (e, in genere, da tutti gli scrittori medievali), di intendere rettamete i metri giambico-trocaici terenziani, ormai sentiti,

mente la via che conduce nel mondo e quella che porta alla cella del monastero; questo è il dramma di Rosvita: un mosaico bizantino nella letteratura latina del Medioevo ».

<sup>305</sup> BRUGNOLI, *Azione e dialogo in Rosvita* cit. (n. 36), pp. 507-508.

<sup>306</sup> DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo* cit. (n. 24), pp. 83-119.

<sup>307</sup> GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), p. 62.

<sup>308</sup> *Dalla metrica comica alla prosa rimata*, Ibid., pp. 65-78.

<sup>309</sup> COULTER, *The "Terentian" Comedies of a Tenth Century Nun* cit. (n. 13).

<sup>310</sup> Sulla prosa rimata di Raterio cfr. F. WEIGLE, *Die Briefe Rathers von Verona*, in *Deutsches Archiv* I (1937), pp. 147-194.

appunto, come semplice prosa. Giovini, invece, va molto oltre nella disamina di questo problema e passa attentamente in rassegna una lunga serie di passi, relativi ai metri terenziani, di grammatici e metricologi antichi e tardo-antichi (Terenziano Mauro, Asmonio, Evanzio, Afonio, Rufino, Prisciano), in tutti i quali, però, si mette in rilievo come il tipico andamento ritmico giambico-trocaico dei versi terenziani fosse sensibilmente vicino alla prosa. Particolarmente importante è, in quest'ambito, il *De metris fabularum Terentii*, breve trattatello in prosa composto da Prisciano prima del 525 d.C. (o forse addirittura prima del 485 d.C.)<sup>311</sup>, la cui diffusione in ambito francese e germanico tra il IX e il X secolo è testimoniata da almeno quindici manoscritti (e non è quindi escluso che Rosvita potesse averlo conosciuto). Ma se la conoscenza del *De metris fabularum Terentii* di Prisciano, da parte della canonichessa di Gandersheim, è soltanto ipotizzabile, sicura è invece, da parte sua, la conoscenza del *De fabula* del grammatico del IV secolo Evanzio<sup>312</sup>, come ha mostrato la studiosa americana Katharina M. Wilson<sup>313</sup>. E proprio alla luce del *De fabula*, Giovini può ipotizzare che la scrittrice mediolatina fosse ben consapevole del fatto che le commedie di Terenzio erano opere scritte in metrica, anche se le sfuggiva, ovviamente, l'esatta natura dei versi, giungendo così « alla astuta soluzione di compromesso di un "genus scribendi" che [...] "mima la prosa per rifiutarla", esattamente come lo stile comico ed, "Evanthio docente", quello terenziano in particolare. Il tutto attraverso una raffinata forma "ibrida" di

<sup>311</sup> PRISCIANI CAESARIENSIS *Opuscula: De figuris metrorum; De metris Terentii; Praeexercitamina*, ediz. critica a cura di M. PASSALACQUA, Roma, 1987.

<sup>312</sup> EVANZIO, *De fabula*, a cura di G. CUPAIUOLO, Napoli, 1979.

<sup>313</sup> WILSON, *Hrotsvith of Gandersheim* cit. (n. 108).

eufonica scrittura semi-prosastica a cavallo fra “oratio soluta”, “oratio numerosa” e, in filigrana, moderno verso rimato d’ascendenza liturgico-innologica, scrittura che, proprio perché non tenuta al rispetto rigoroso di rigide leggi prosodiche quali quelle dell’“heroicum strophium”, possiede dal canto suo il cospicuo pregio di non costringere chi se ne serve al continuo, talvolta asfissiante, ricorso a citazioni e riprese delle opere esametriche di *auctores* pagani, a garanzia della sicura osservanza di tali norme apprese faticosamente a tavolino »<sup>314</sup>.

Sicuramente il più ricco, più nuovo ed interessante fra tutti i capitoli del volume è l’ultimo, il cap V<sup>315</sup>, che, fra l’altro, è di gran lunga anche il più ampio di tutto il volume (107 pp., quasi un piccolo libro). In esso lo studioso procede, con estremo ordine, ammirevole rigore ed esemplare chiarezza espositiva, ad una presentazione e ad una ridiscussione delle principali problematiche relative a ciascun dramma rosvitano (spesso con l’indicazione e l’analisi della bibliografia critica specifica, per quanto attiene a fonti, struttura, temi e personaggi dei singoli dialoghi drammatici) e, soprattutto, propone una ricchissima campionatura delle connessioni, spesso volutamente dissimulate e cripticamente allusive, di carattere drammatico-situazionale ravvisabili fra gli intrecci e i personaggi delle sei commedie terenziane e gli intrecci e i personaggi delle sei commedie rosvitiane (o, meglio, cinque, perché il *Sapientia*, come si dirà, è singolarmente privo di caratteri di imitazione terenziana). In questo capitolo, infatti, Giovini non si limita, come in genere finora è stato fatto, ad una più o meno attenta individuazione dei vari *loci similes* terenziani individuabili nelle

<sup>314</sup> GIOVINI, *Rosvita e l’« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 77-78.

<sup>315</sup> *I riferimenti e le allusioni alle “fabulae” terenziane*, ibid., pp. 79-185.

« dictatiunculae » rosvitiane, ma allarga enormemente il proprio discorso, indicando innumerevoli e inconfutabili (e in gran parte inedite) analogie di tipo drammatico, affabulatorio o situazionale fra intere scene delle commedie rosvitiane e intere scene delle commedie terenziane. Il discorso svolto dallo studioso in questo capitolo conclusivo è ampio, complesso, affascinante, sempre sostenuto dalla passione evidente per la ricerca e dall'amore per la scrittrice mediolatina (che trapela in modo palese anche alla semplice lettura del libro), denso di stimoli e ricco di risultati. Una analisi esaustiva di tutti i passi discussi e analizzati da Giovini è evidentemente impossibile in questa sede. Per fare soltanto qualche esempio, basti rilevare con quanta acribia e con quanto ingegno il motivo delle "nozze simulate" nel *Gallicanus I* sia collegato alle scene iniziali dell'*Andria* di Terenzio<sup>316</sup>; oppure come il tema della impossibilità, da parte del prefetto Sisinnio e di Dulcizio, di salire al sacro monte su cui si è rifugiata la vergine Irene, nel finale del *Dulcitiuus*, rinvii al tortuoso e labirintico andirivieni di Demea nel IV atto degli *Adelphoe*; o come il personaggio di Callimaco, nel *Calimachus*, sia stato esemplato da Rosvita (che in questo, come in altri casi, si è sapientemente e coscientemente svincolata dal modello agiografico seguito) sulla scia di analoghi personaggi maschili di innamorati del teatro terenziano (in particolare, il Panfilo dell'*Andria*), realizzando « il tentativo più compiuto di proporre una versione cristianizzata dell'"adulescens" innamorato terenziano »<sup>317</sup>; oppure, ancora, come il tema della « adoptio » della piccola

<sup>316</sup> E in ciò lo studioso ha ripreso in gran parte, per sua stessa ammissione, il suo precedente art. *Riscritture terenziane: il motivo delle "nozze simulate"*, cit., *passim* (di cui si dirà nel par. 4).

<sup>317</sup> GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), p. 144.

Maria da parte di Abramo, nell'*Abraham*, sia stato suggerito a Rosvita dal tema dell'adozione che si largo spazio ricopre negli *Adelphoe*; e, infine, come nel *Pafnutius* l'arrivo in città del vecchio eremita protagonista del dramma, alla ricerca della dimora della prostituta Taide da redimere e riportare sulla retta via, arieggi in qualche maniera l'arrivo ad Atene del vecchio Critone, nell'*Andria*, all'analoga ricerca della dimora della prostituta Criside. Un caso a parte è poi rappresentato dall'ultimo dei drammi rosvitiani, il *Sapientia*, l'unico (come si diceva poc'anzi) assolutamente scevro di elementi terenziani. Infatti, come opportunamente scrive Giovini alla fine del suo volume, « Rosvita conclude il suo ciclo di dialoghi drammatici dando prova d'aver imparato a fare a meno del suo condizionante modello [...]. Il dileguarsi finale dello spettro dell'*auctoritas* terenziana nel *Sapientia*, lungi dall'essere un segno d'involuzione nell'*iter* creativo dell'opera drammatica rosvitiana, ne segna in realtà con coerenza il perfetto compimento ideologico e programmatico: *contro* Terenzio *attraverso* Terenzio. Poi, infine, *oltre* Terenzio »<sup>318</sup>.

In conclusione, un volume, questo presentato da Marco Giovini, la cui lettura e il cui studio mi sembrano (come mi auguro sia emerso anche da questo ragguaglio) assolutamente imprescindibili per tutti gli studiosi di Rosvita di Gandersheim e, in genere, per tutti i mediolatinisti.

#### 4. STUDI PARTICOLARI SU SINGOLE OPERE

4.0. In questo quarto paragrafo passerò in rassegna alcuni contributi vòlti ad analizzare singolarmente e spe-

<sup>318</sup> Ibid., p. 185.

cificamente una o più opere rosvitiane, iniziando con la disamina degli articoli relativi ai dialoghi drammatici della monaca-scrittrice sassone, per poi procedere all'esame di alcuni contributi specifici sui poemetti agiografici e, in chiusura, sui poemetti storico-encomiastici.

In via preliminare, per quanto attiene ai dialoghi drammatici, sono stati proposti, in questi ultimi anni, contributi specifici relativi al *Gallicanus*, al *Dulcitus*, al *Pafnutius* e al *Sapientia*, mentre (ove si evinca, ovviamente, dai già discussi studi complessivi), sono mancate (almeno, ch'io sappia) indagini specifiche di un certo rilievo sul *Calimachus* e sull'*Abraham*.

4.1. E iniziamo dunque con un saggio (originato da una relazione congressuale svolta a Lovanio nel 1982) di Ferruccio Bertini sul *Gallicanus* e sul *Pafnutius*<sup>319</sup>. Innanzitutto lo studioso chiarisce la scelta dei due drammi: « Il *Gallicanus* è in assoluto il primo tentativo compiuto da Rosvita di cimentarsi in una composizione drammatica in chiave "anti-terenziana", mentre il *Pafnutius* è il primo dei due drammi del secondo ciclo, quello che ella compose *corroborata* dal giudizio espresso sui primi quattro dai "sapientes huius libri fautores". Questi due testi sono dunque, in linea teorica, i più indicati per lo svolgimento di un'indagine tendente ad accertare l'evoluzione della tecnica drammatica di Rosvita »<sup>320</sup>. Alla luce di queste considerazioni preliminari, Bertini conduce quindi una approfondita analisi dei due dialoghi drammatici rosvitiani (più ampia per il *Gallicanus*, più sintetica per il *Pafnutius*), privilegiando da una parte l'aspet-

<sup>319</sup> BERTINI, *Simbologia e struttura drammatica nel « Gallicanus » e nel « Pafnutius » di Rosvita* cit. (n. 59).

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 45.

to della struttura (esaminando le tecniche di rielaborazione dei modelli agiografici e lo sforzo, da parte della scrittrice, di trasformare tali fonti narrative in componenti interamente dialogati), dall'altra quello della simbologia, in linea con una interpretazione, appunto, simbolica (basti pensare ai più volte menzionati studi di Sandro Sticca) che viene ritenuta la chiave di lettura più costante ed anche più suggestiva per accostarsi criticamente al "teatro" di Rosvita.

Per quanto concerne il *Gallicanus*, Bertini fornisce un attento ed articolato sunto della trama di esso, studiando i rapporti con le fonti (rappresentate da uno scritto che univa, accomunandoli in una sola tradizione agiografica, il *De sancto Gallicano duce et consule Romano martyre in Aegypto* e il *De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo*), modelli che Rosvita, in questa sua prima ed ancora acerba prova drammatica, segue assai fedelmente, riproducendo alla lettera, spesso, intere frasi ed espressioni di essi. Lo studioso esamina quindi su nuove basi il vecchio (ed ormai in parte giustamente accantonato) problema dei rapporti fra la *Rappresentazione di san Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici e il dramma rosvitiano. Nel suo volume del 1979, sulla scia di quanto ipotizzato nel 1944 da Ezio Franceschini<sup>321</sup>, 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 »<sup>322</sup>. In questo suo contributo del 1985 lo studioso, invece, aggiusta il tiro,

<sup>321</sup> FRANCESCHINI, *Rosvita di Gandersheim* cit. (n. 22), p. 19, n.2.

<sup>322</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), p. 57.

prima indicando l'anno esatto della rappresentazione laurenziana, che non è il 1489, bensì il 1491 (precisamente il 17 febbraio, come ha mostrato il Mathes)<sup>323</sup>, poi, soprattutto, indicando come l'ipotesi di una dipendenza di Lorenzo de' Medici da Rosvita (che aveva alle sue spalle una lunga teoria di studi specifici)<sup>324</sup> 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 »<sup>325</sup>. Ma c'è di più. La supposizione di una dipendenza di Lorenzo de' Medici da Rosvita va anche decisamente respinta perché fra le due

<sup>323</sup> Cfr. H. A. MATHES, *On the Date of Lorenzo's « Sacra Rappresentazione di san Giovanni e Paolo »*. Febr. 17, 1491, in *Aevum*, XXV (1951), pp. 324-328. Per una abbastanza recente ediz. con comm. dell'opera laurenziana, si può utilmente ricorrere a LORENZO DE' MEDICI, *Rappresentazione di san Giovanni e Paolo*, a cura di G. DAVICO BONINO, Parma, 1992 (il testo è ivi riprodotto da LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, II, Roma, 1992, pp. 979 e ss.; cfr. la mia recens., in *Quaderni medievali*, XXXVI [1993], pp. 223-226). Due studi importanti sull'opera laurenziana sono quelli di M. MARTELLI, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, in *Il Ponte*, XXXV (1980), pp. 923-950 e 1040-1069; *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 e F. DOGLIO, Roma, 1988, pp. 189-216.

<sup>324</sup> Cfr. 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*, IV (1880), pp. 123-133; R.S. PHELPS, *The Sources of Lorenzo's « Sacra Rappresentazione »*, in *Modern Philology*, XXIII (1925), pp. 29-42; A. GARSIA, *Il Magnifico e la Rinascita*, Venezia, 1928, pp. 160-169 (il quale rilevava che i fini di Rosvita erano « l'esaltazione della fede cristiana e la dimostrazione della potenza di Cristo [...], mentre la *Sacra Rappresentazione* [...] non ha che di riflesso lo scopo di dimostrare tale potenza, essendo Lorenzo uso appunto a presentare durante il dramma persone piuttosto che simboli cristiani »); J. M. S. COTTON, *La « Sacra Rappresentazione » di Lorenzo de' Medici e il « Gallicanus » di Hrotsvitha*, in *Giornale Storico della Letteratura italiana*, CXI (1938), pp. 77-87.

<sup>325</sup> BERTINI, *Simbologia e struttura drammatica* cit. (n. 59), p. 48.

opere vi sono alcune vistose ed indiscutibili divergenze (che vengono passate in rassegna da Bertini, nel tentativo di dimostrare, contrariamente a quanto fatto dagli studiosi precedenti, che Rosvita è più abile scrittrice e più esperta drammaturga di Lorenzo de' Medici), differenze 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 ad oltre cinque secc. di distanza, abbiano rielaborato autonomamente il medesimo nucleo agiografico, peraltro trattato da Iacopo da Varagine nella sua diffusissima *Legenda Aurea*, opera che non doveva essere ignota al Magnifico. Un altro argomento che viene esaminato da Bertini riguarda la concezione dell'amore in questo dialogo drammatico e la particolare psicologia di Costanza, la protagonista femminile. Si tratta di un amore, quello non ricambiato di Gallicano per Costanza, che per alcuni studiosi adombrerebbe quello sfortunato ed infelice di Bernardo per Gerberga I, che si era già votata alla vita del chiostro e sarebbe poi divenuta badessa di Gandersheim<sup>326</sup>. Nella delineazione della figura di Costanza, poi, la « concezione [...] misogina, derivata da quella linea patristica che individuava nella donna l'«instrumentum diaboli», viene [...] radicalmente ribaltata da Rosvita, che vede nella donna, soprattutto se fragile e debole, l'ideale «instrumentum Dei». Alla immagine tradizionale della donna cristiana sottomessa all'uomo perché a lui intellettualmente inferiore, o della donna tentatrice, veicolo di lussuria e di perdizione, si sostituisce quindi l'immagine,

<sup>326</sup> Di questo storico episodio, narrato dalla stessa Rosvita in *Prim.* 315-360, si occuperà meglio, come si è già detto, GIOVINI, *Indagini sui «Poemetti agiografici»* cit. (n. 253), pp. 210-213.

cristiana anch'essa, della donna dominatrice dell'uomo perché a lui moralmente superiore, o della donna redentrice, veicolo di santità e di salvezza eterna, quale appunto si rivela Costanza »<sup>327</sup>. In conclusione della sua analisi del primo dialogo drammatico rosvitiano, Bertini può affermare: « Fin dal primo suo acerbo tentativo, dunque, la struttura drammatica sottesa alla trama agiografica concorre insieme con uno scoperto simbolismo alla realizzazione del programma di adattamento del teatro pagano di Terenzio alla tematica cristiana »<sup>328</sup>.

Passando al *Pafnutius*, Bertini riassume anche in questo caso la trama del dialogo drammatico, mettendo poi subito in evidenza come, nell'opera, la tecnica di rielaborazione e di riscrittura dei modelli agiografici, da parte di Rosvita, si sia enormemente evoluta rispetto al *Gallicanus*: « Pur lasciando sostanzialmente inalterato il contenuto della vicenda, Rosvita si mostra ormai del tutto indipendente per quanto concerne la forma: le riprese letterali dalla fonte, così frequenti nel *Gallicanus*, qui sono ridotte a ben poca cosa, ma soprattutto è significativo il fatto che, sebbene il testo agiografico sia più breve rispetto ai modelli usati per gli altri drammi, il *Pafnutius* è invece il più lungo dopo il *Gallicanus* »<sup>329</sup>. Tale estensione del testo è dovuta sì alla più scaltrita capacità rielaborativa e drammaturgica di Rosvita, ma anche al fatto che il dramma si apre con una lunghissima scena in cui Pafnuzio e i suoi confratelli eremiti discorrono di teoria musicale (una scena cui Rosella Stura, allieva dello stesso Bertini, dedicherà pochi anni dopo uno studio specifico di cui si dirà più avanti). Lo studioso si sofferma poi a riesaminare il rapporto che lega il quarto

<sup>327</sup> BERTINI, *Simbologia e struttura drammatica* cit. (n. 59), pp. 52-53.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 54.

dramma, l'*Abraham*, al quinto, appunto il *Pafnutius*. In entrambi i casi, come è noto, si tratta della conversione e del ravvedimento di una prostituta (Maria nell'*Abraham*, Taidè nel *Pafnutius*) da parte di un vecchio e santo anacoreta. Gli studiosi, che da sempre hanno considerato l'*Abraham* il capolavoro rosvitiano, hanno perciò finito col sottovalutare (o addirittura con lo svalutare) il *Pafnutius*<sup>330</sup>. Orbene, Bertini si oppone decisamente a questa impostazione critica, conducendo un serrato confronto fra i due drammi e rilevando, fra l'altro, che « nell'*Abraham* predominano i mezzi toni [...], nel *Pafnutius*, invece, predominano le tinte forti », laddove le descrizioni, nelle due opere, di « comportamenti e situazioni così armonicamente contrastanti rivelano che all'epoca in cui compose il *Pafnutius* Rosvita aveva ormai raggiunto, almeno a livello d'impostazione strutturale, la piena padronanza della tecnica drammatica »<sup>331</sup>.

4.2. Al *Gallicanus* e al *Pafnutius* sono tornati, in tempi diversi, due allievi dello stesso Bertini, rispettivamente Marco Giovini e Rosella Stura.

Marco Giovini ha di recente approfondito l'analisi di un passo particolare del *Gallicanus I*, studiando il tema delle “nozze simulate” nel dialogo drammatico rosvitiano in relazione al suo ineludibile modello, rappresentato dalle scene iniziali dell'*Andria* di Terenzio<sup>332</sup>. Al centro

<sup>330</sup> Per fare un solo, esempio, la Cremonesi, oltre mezzo secolo fa, scriveva che « l'*Abramo* – che è ritenuto il migliore dei sei drammi – e il *Pafnuzio* svolgono in sostanza il medesimo soggetto, ma con quanta maggiore spontaneità il primo, con quanto minor rilievo il secondo! » (ROSVITA, *Tutto il teatro* cit. [n. 7], p. 8).

<sup>331</sup> BERTINI, *Simbologia e struttura drammatica* cit. (n. 59), p. 58.

<sup>332</sup> GIOVINI, *Riscritture terenziane: il motivo delle “nozze simulate” nel « Gallicanus » di Rosvita*, in *Maia*, n.s., LIII,3 (2001), pp. 649-673. Come si è detto par. precedente, tale art. è poi stato da Giovini riscritto e rielaborato nel suo vol. *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 79-103 (ed è da questo vol. che, per comodità, trarrò le citazioni che qui ricorrono).

delle due scene iniziali del *Gallicanus I*, contraddistinte rispettivamente dai dialoghi fra l'imperatore Costantino e Gallicano nella prima e fra Costantino e la figlia Costanza nella seconda, « sta il lacerante conflitto interiore vissuto dall'imperatore, scisso fra la necessità politica di accordare la mano della figlia al generale Gallicano, acconsentendo alle sue richieste, col solo scopo di ottenerne l'indispensabile collaborazione militare, e la vincolante necessità morale di rispettare la volontà della figlia, non coartandola all'infrazione e allo scioglimento del voto di castità, pronunziato oltre tutto col suo benevolo consenso »<sup>333</sup>. È la stessa Costanza, fanciulla scaltra ed intemerata, a fornire al padre la via d'uscita ad una così difficile e delicata decisione, consigliandogli di fingere prudentemente di accondiscendere alle di lei nozze col maturo generale, mediante uno stratagemma, una finzione matrimoniale (appunto, le "nozze simulate") tesa ad « abbindolare ingannevolmente la buona fede dello spasimante Gallicano per carpirne, con una vera e propria "frode provvidenziale", la collaborazione necessaria, salvo poi affidarsi alla forza in buona sostanza "plagiaria" del Padreterno, ognora disposto nella sua tangibile immanenza a intervenire per trarre d'impaccio i propri fedeli »<sup>334</sup>. Un elemento, questo, completamente assente nella fonte utilizzata da Rosvita (ossia il già ricordato scritto che univa, accomunandoli in una sola tradizione agiografica, il *De sancto Gallicano duce et consule Romano martyre in Aegypto* e il *De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo*), il che la dice lunga sulle capacità compositive della dotta canonichessa, già a questa sua prima ed ancora acerba prova drammaturgica (contrariamente a

<sup>333</sup> Ibid., p. 82.

<sup>334</sup> Ibid., p. 83.

quanto, per esempio, avevano rilevato a tal proposito sia Ezio Franceschini sia Giorgio Brugnoli). Nella fonte agiografica adoperata da Rosvita, infatti, non si può parlare « della presenza del motivo delle nozze simulate – perché non vi si accenna mai a un'eventuale *simulatio* e tanto meno a una “circumventio” ai danni dell'ignaro Gallicano – e l'elemento tematico prevalente, che sostiene come un'impalcatura tutta la prima parte del racconto, è quello della ingenua e fiduciosa remissività di Costanza, pronta anche al sacrificio personale nel rispetto dei patti »<sup>335</sup>. Rosvita sa quindi arricchire consapevolmente la situazione iniziale del suo primo dialogo drammatico, innestandovi il tema comico delle “nozze simulate”, un soggetto di pretta marca terenziana (e in particolare attinto all'*Andria*), come dimostra il fatto (già comunque osservato da innumerevoli studiosi) che nel corso delle prime due scene del *Gallicanus I* la scrittrice ha disseminato ben sette citazioni della commedia terenziana, cinque delle quali provenienti dalla prima scena del primo atto dell'*Andria*<sup>336</sup>. Giovini, a questo punto, analizza rigorosamente tali riprese terenziane, evidenziando analogie e differenze, studiando attentamente i modi della “riscrittura” rosvitiana e notando altresì come, all'interno delle citazioni tratte dall'*Andria*, faccia la sua comparsa, in una significativa battuta di Costanza, una vistosa ripresa dall'*Eunuchus*. La ragazza, infatti, quando il padre le

<sup>335</sup> Ibid., p. 85.

<sup>336</sup> Osservo qui, *per incidens*, che al tema delle “nozze simulate” farà riferimento, agli inizi del XII secolo, anche l'anonimo autore del *Pamphilus*, in un passo della fortunata “commedia elegiaca” (vv. 451-462) nel quale contaminerà la sua fonte principale (ossia la “commedia” in esametri leonini *De nuntio sagaci*) con alcuni passi della scena I dell'atto II dell'*Andria* di Terenzio: cfr. PITTALUGA, *Echi terenziani nel « Pamphilus »*, in *Studi medievali*, n.s., XXIII (1982), pp. 297-302 (poi in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, 2002, pp. 23-28, in partic. pp. 24-25).

rivela che ella dovrebbe sposare Gallicano, risponde asciuttamente: « Malim mori » (e Costantino, tutto sommato soddisfatto della fermezza della figlia, ribatte: « Praescivi »)<sup>337</sup>, riprendendo appunto un'espressione alitterante tratta dall'*Eunuchus* (I 1,66) ed ivi posta in bocca allo smalzato e scettico Parmenone. Con tutta probabilità, osserva Giovini a tal proposito, « Rosvita, condizionata dalla propria sensibilità monastica, leggeva il discorso di Parmenone sugli ineliminabili inconvenienti dell'amore – ovviamente profano e dunque sensuale – intravedendovi *in nuce* per illazione una sorta di involontaria prefigurata lode dell'astinenza e della castità, intento assolutamente estraneo tanto alle parole improntate al buon senso comune del savio servo quanto all'universo etico del pagano Terenzio »<sup>338</sup>.

Alla luce di alcune interessanti osservazioni di Kenneth De Luca riguardo al rapporto fra Rosvita e il commediografo latino<sup>339</sup>, Giovini può quindi concludere il suo ampio e perspicuo discorso affermando che quanto emerso dalla analisi delle prime due scene del *Gallicanus I* « dimostra a sufficienza come la presenza terenziana in Rosvita, un tempo messa in discussione, quando addirittura non disconosciuta del tutto, benché non venga mai esibita “*expressis verbis*” e sia spesso oggetto di un'abile contraffazione, risulti comunque tanto un dato di fatto quanto un fondamentale

<sup>337</sup> A proposito di questo inserto dall'*Eunuchus*, Ferruccio Bertini aveva già osservato che « se si tien conto che l'efficacissimo “malim mori” è un calco terenziano, dobbiamo ammettere che la poetessa sa inserire bene i tasselli del suo mosaico e non dà certo l'impressione di essere alla sua prima esperienza in questo campo » (*Simbologia e struttura drammatica* cit. [n. 59], p. 50). Aggiungo che anche l'espressione « malim mori » dell'*Eunuchus* verrà riecheggiata anche dall'autore del *Pamphilus* (v. 628): « Mesta loquor, quam sic vivere malo mori » (cfr. PITTALUGA, *Echi terenziani nel « Pamphilus »* cit. [n. 336], p. 26).

<sup>338</sup> GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 96-97.

<sup>339</sup> Cfr. DE LUCA, *Hrotsvit's "Imitation" of Terence* cit. (n. 40), p. 96.

grimaldello d'accesso per cercare di forzare la porta sbarrata di un'incolmabile distanza storico-culturale, e di penetrare così, per quanto possibile, in alcuni dei significati più riposti dell'opera drammatica della canonichezza di Gandersheim »<sup>340</sup>. Una conclusione, questa, sostanzialmente in linea con quanto rilevato da Ferruccio Bertini nel suo saggio sul *Gallicanus* e sul *Pafnutius* di cui si è già detto nel sottoparagrafo precedente.

4.3. Alle fonti della prima scena del *Pafnutius* ha dedicato, ormai un ventennio fa, la sua attenzione Rosella Stura<sup>341</sup>. Come è noto, il quinto dialogo drammatico rosvitano si apre con una lunghissima, interminabile scena (in realtà abbastanza noiosa) in cui l'eremita Pafnutio, prendendo le mosse dal concetto di « armonica moderatio », spiega ad alcuni suoi poco esperti discepoli gli elementi basilari della disciplina musicale, con una articolata e complessa digressione che « permette a Rosvita di illustrare il tema dell'armonia, esprimibile in termini di filosofia, di scienza musicale, dalla quale sono regolati per volontà divina sia il microcosmo, sia il macrocosmo, ossia l'uomo e l'universo, ed alla quale non è ammissibile che un individuo si voglia ribellare »<sup>342</sup>.

Si tratta di una scena che, a parte la entusiastica valutazione del suo primo "scopritore" Conrad Celtis, ha suscitato spesso la perplessità e le malevoli critiche degli studiosi. Essa, però, va analizzata e correttamente intesa, in primo luogo, in rapporto a ciò che la stessa Rosvita dichiarava nell'epistola prefatoria ai suoi ultimi due drammi, appunto

<sup>340</sup> GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 102-103.

<sup>341</sup> R. STURA, *La I scena del « Pafnutius » di Rosvita*, in *Sandalion*, VIII-IX (1985-86), pp. 269-284.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 270.

il *Pafnutius* e il *Sapientia*, quando affermava: « ne in me donum Dei anularetur ob negligentiam mei, si qua forte filii vel floccos de panniculis a veste Philosophiae abruptis evellere quivi, praefato opusculo inserere curavi, quo vilitas meae inscientiae intermixtione nobilioris materiae illustraretur et largitor ingenii tanto amplius in me iure laudaretur, quanto muliebris sensus tardior esse creditur »<sup>343</sup>; in secondo luogo, la dotta disquisizione musicologica che apre il *Pafnutius* va analizzata nelle sue innumerevoli fonti, tutte puntualmente individuate e studiate dalla Stura attraverso un accurato confronto, fonti che consistono, principalmente, in quattro opere di Boezio, il *De consolatione Philosophiae*, il *Contra Eutichen*, il *De institutione musicae* e il *De institutione aritmeticae*, nel *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella, nella *Epistola de harmonica institutione* di Reginone di Prüm, nella *Musica disciplina* di Aureliano di Reôme. In conclusione, « l'intero brano di argomento erudito del *Pafnutius*, in conseguenza della tecnica usata da Rosvita nel comporlo, assume molto spesso l'aspetto di un collage costituito da brandelli di testi tecnici altrui, che l'autrice lega tra loro tramite le domande e le brevi osservazioni dei discepoli ai quali il monaco rivolge le sue spiegazioni [...]. Rosvita limita la propria lezione di teo-

<sup>343</sup> Hrots. *epist. ad quosdam sapientes* 9, in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000) (n. 84), p. 12: « Tale brano – ha osservato con la consueta finezza Bertini – illumina il significato sia di questa scena del *Pafnutius* sia della scena III del *Sapientia*: esso va interpretato, credo, in chiave di scherzosa autoironia, poiché Rosvita sapeva bene che nel *De consolatione* coloro che strappano brandelli dal mantello della filosofia sono per Boezio null'altro che degli appartenenti a rissose sette di pseudo-filosofi, che la degradano afferrandosi al suo mantello come a quello di una prostituta. Con falsa modestia ella si scusa, dunque, allusivamente di aver agito nello stesso modo con le sue citazioni dai testi boeziani. Ma subito dopo aver scherzosamente ostentato la propria umiltà, la poetessa prosegue nel suo penetrante gioco di allusioni perché, proprio mentre insiste sulla presunta inferiorità intellettuale della donna, sembra voler ricordare ai dotti destinatari della lettera che i filosofi sono sempre stati ispirati dalla Filosofia, cioè da colei che si potrebbe considerare l'incarnazione stessa dell'intelligenza femminile » (ibid., pp. 205-206).

ria musicale agli aspetti e ai concetti più diffusi e meno complicati, a quelli che potevano essere i primi rudimenti per chi si accostava alla materia. Ella non tenta neppure di approfondire e di ampliare il discorso con le parti più strettamente tecniche, che pure leggeva nei diversi trattati dei quali si serviva, ma che le avrebbero richiesto una difficile opera di rielaborazione e di adattamento al suo testo, e contemporaneamente avrebbero stonato troppo col complesso narrativo del *Pafnutius*, finendo inoltre per travisare il vero scopo della digressione. Per i lettori completamente inesperti come i discepoli di Pafnuzio, quali potevano essere le giovani monache di Gandersheim, la spiegazione di Rosvita, limitata ai concetti più semplici, era più che sufficiente come introduzione-avviamento alla lettura di opere più specializzate. Un pubblico più accorto ed istruito, come i “sapientes” di Sant’Emmerano, al giudizio dei quali l’autrice sottoponeva i suoi drammi, poteva invece individuare e riconoscere, nelle tessere da lei utilizzate per comporre il proprio mosaico, stralci e citazioni di opere di erudizione molto diffuse a quel tempo »<sup>344</sup>. In merito a queste ultime considerazioni della Stura, osservo qui che, sulla scia di alcune intuizioni di Marcella Rigobon<sup>345</sup>, Bertini ha rilevato come non sia da escludere « che nella scena di apertura il personaggio di Pafnuzio rappresenti la proiezione simbolica di Rosvita, e che le figure dei discepoli adombrino alcune monache meno istruite del convento di Gandersheim »<sup>346</sup>.

4.4. Sul sesto ed ultimo dialogo drammatico rosvitiano, il *Sapientia*, fu pubblicato nel 1989 (ma era stato scritto almeno tre anni prima) il primo contributo scien-

<sup>344</sup> STURA, *La I scena del « Pafnutius » di Rosvita* cit. (n. 341), pp. 283-284.

<sup>345</sup> RIGOBON, *Il teatro e la latinità di Hrotsvitha* cit. (n. 19), pp. 6-7.

<sup>346</sup> BERTINI, in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (2000) (n. 84), p. 206.

tifico prodotto dal compianto Luca Robertini, brillante allievo di Ferruccio Bertini nato nel 1962 e prematuramente scomparso (come si è già detto, per un tumore) nel 1997, a soli 35 anni<sup>347</sup>. Prima di presentare il saggio di Robertini (e, successivamente, il contemporaneo contributo di Adele Simonetti, in gran parte incentrato sugli stessi argomenti), vorrei, però, proporre a questo punto un breve *excursus* sulla fortuna (o, forse, sarebbe meglio dire sulla “sfortuna”) critica dell’ultimo dialogo drammatico rosvitiano, per troppo tempo considerato il meno riuscito fra tutti e sei i drammi della canonicità di Gandersheim, anche perché è proprio dai contributi di Robertini e della Simonetti (con un antecedente di pochi anni prima, costituito dalla introduzione di Peter Dronke all’edizione di Bertini del 1986, di cui si è già detto) che si diparte quella vera e propria “rivalutazione” del *Sapientia* che ha caratterizzato la critica rosvitiana più recente (e di ciò si tornerà a parlare fra poco, a proposito del saggio di Massimo Oldoni)<sup>348</sup>.

Innanzitutto, la più gran parte degli studiosi dell’800 e del ‘900 hanno messo in risalto come, a differenza degli

<sup>347</sup> ROBERTINI, *Il « Sapientia » di Rosvita e le fonti agiografiche* cit. (n. 92) (ora in ID., *Tra filologia e critica. Saggi su Pacifico di Verona, Rosvita di Gandersheim e il « Liber Miraculorum Sancte Fidis »*, a cura di L.G.G. Ricci, Firenze, 2004, pp. 35-44, da cui cito).

<sup>348</sup> Anch’io, che verso la fine degli anni ‘80 del secolo scorso avevo cominciato a leggere e a studiare i drammi di Rosvita, a ciò spinto dalla pubblicazione della prima ediz. di Bertini (quella del 1986), avevo intenzione di scrivere un saggio complessivo proprio sul *Sapientia* (avevo pensato anche ad un titolo del tipo *Per una “rivalutazione” dell’ultimo dramma rosvitiano. Lettura del « Sapientia »*): ma, quando vennero pubblicati i due contributi di Robertini e della Simonetti ed io li lessi in *Studi medievali*, non ne feci più nulla, rendendomi perfettamente conto che ben poco di nuovo, a quel punto, avrei potuto dire sull’ultimo dialogo drammatico di Rosvita. Oggi, ad oltre quindici anni di distanza (e a quasi cinquant’anni di età), mi è gradito ricordare l’episodio, testimone (come tanti altri che potrei addurre) di una vita spesa in gran parte nello studio, silenzioso e solitario, degli autori classici, medievali, umanistici, moderni e della bibliografia critica a loro pertinente.

altri cinque drammi, il *Sapientia* sia caratterizzato da due elementi determinanti: 1) la preponderanza dell'intento allegorico; 2) l'assoluta assenza di *imitatio* terenziana<sup>349</sup>. Riguardo alla struttura del dramma, Charles Magnin riteneva che l'opera potesse considerarsi una sorta di anticipazione delle "moralités" medievali<sup>350</sup> e che la sua conclusione potesse addirittura far pensare alla solenne e misteriosa chiusa dell'*Edipo a Colono* di Sofocle<sup>351</sup>; mentre l'Ebert individuava nel personaggio della protagonista Sapienza la personificazione della cultura scolastica<sup>352</sup>. In tempi più recenti, J. Gassner proponeva un singolare accostamento fra il *Sapientia* e *Everyman*<sup>353</sup>; mentre Carla Cremonesi, nella sua traduzione italiana del teatro rosvitiano (di cui si è detto sulle prime battute di questa rassegna), osservava, fra l'altro, che « l'ultimo dramma, *Sapientia*, indugia a lungo in una dissertazione scientifica; ma per il resto raggiunge il tono degli altri », e che « la storia di questa madre intrepida e delle sue tre giovani figlie è menzionata da numerosi autori greci e latini. Si noti che Rosvita dà a ciascuno dei personaggi il carattere che il loro nome simboleggia, tanto che si potrebbe pensare, se la leggenda non fosse appunto ricordata dai detti autori, a una composizione allegorica »<sup>354</sup>. Due valutazioni diametralmente opposte sono venute, poi, da suor Mary Marguerite Butler e da Ferruccio Bertini: per la prima, infatti, il *Sapientia*, in virtù

<sup>349</sup> Su tale secondo aspetto cfr. quanto si è già detto a proposito del vol. di GIOVINI, *Rosvita e l'« imitari dictando » terenziano* cit. (n. 291), pp. 180-185.

<sup>350</sup> MAGNIN, *Hrotsvitha, vie et oeuvres*, in *Revue des deux mondes*, XX (1839), p. 458.

<sup>351</sup> ID., *Hrotsvitha. Son temps, sa vie et ses ouvrages* cit. (n. 8), p. LIV.

<sup>352</sup> EBERT, *Histoire générale de la littérature du Moyen Age en Occident* cit. (n. 9), p. 355.

<sup>353</sup> J. GASSNER, *Masters of the Drama*, New York, 1945, p. 140.

<sup>354</sup> ROSVITA, *Tutto il teatro* cit. (n. 7), pp. 9 e 147.

dell'eccellenza strutturale del testo, è una delle vette assolute dell'opera rosvitiana<sup>355</sup>; per il secondo, invece, esso « risulta il più ripetitivo dei drammi di Rosvita: i personaggi sono stereotipati e l'azione procede con una lentezza esasperante, mai ravvivata da qualche lampo di fantasia; in sostanza, quest'opera si può considerare veramente la brutta copia del *Dulcitus* »<sup>356</sup>.

4.5. Passiamo quindi alla presentazione del saggio di Robertini. Nel suo contributo, lo studioso conduceva, in primo luogo, una chiara ed attenta disamina della leggenda delle sante Fede, Speranza e Carità (figlie martirizzate di Sapienza) nella tradizione agiografica orientale ed occidentale. Il *Sapientia* (o *Passio sanctarum virginum Fidei, Spei et Karitatis*) racconta, infatti, del martirio, subito a Roma sotto l'impero di Adriano, di queste tre sorelle, che si erano rifiutate di sacrificare agli dei pagani. A parte la palmare incongruenza storica (è noto infatti che durante l'impero di Adriano non vi furono persecuzioni di cristiani), bisogna rilevare, innanzitutto, che l'origine di tale leggenda agiografica è, sicuramente, abbastanza tarda. Del martirio di Fede, Speranza e Carità non si fa, infatti, alcun cenno né nella *Depositio martyrum* del 354 d.C. né nei martirologi di san Gerolamo e del Venerabile Beda. La prima menzione di esse risale agli anni del pontificato di Gregorio Magno (e quindi alla fine del secolo VI), cui seguono alcune notizie frammentarie contenute in due *Itineraria* del VII secolo raccolti su leggendari greci, fino al *Martyrologium* di Usuardo,

<sup>355</sup> BUTLER, *Hrotsvitha. The Theatricality of her Plays* cit. (n. 35), pp. 157-178.

<sup>356</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita*, cit. (n. 10), p. 75; più o meno lo stesso giudizio, e con quasi le stesse parole, viene formulato in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* cit. (1986 e 2000) (nn. 56 e 84), pp. 270-271.

monaco di Saint-Germain-des-Près morto nell'875, e di qui nel mondo sassone del secolo X in un messale del monastero di St. Alban a Magonza. Si tratta di una leggenda che, assai probabilmente, affonda le sue radici in ambiente greco o orientale (se ne conoscono infatti alcune redazioni in siriano, armeno e georgiano). In greco, appunto, la vicenda agiografica venne ripresa in stile elegante da Simeone Metafraste, anche se esistono alcune redazioni premetafrastiche, pubblicate da Halkin<sup>357</sup>. Sgombrato il campo dallo studio della tradizione agiografica greca, Robertini si volgeva quindi all'analisi di quella latina, la quale « risulta decisamente più controversa »<sup>358</sup>. Si possono individuare due tradizioni latine della leggenda, una romana ed una milanese. La tradizione romana (di cui si conoscono numerosi manoscritti) non ha carattere unitario, e si può ulteriormente suddividere in « quattro filoni, molto vicini fra loro nel contenuto, ma con differenze, più o meno marcate, nella stesura »<sup>359</sup>. La tradizione milanese, invece, sembrerebbe risalire ad un tale « Johannes presbyter Mediolanensis » (un più o meno fantomatico Giovanni da Milano), che asserisce di essere stato, addirittura, testimone oculare del martirio di Fede, Speranza e Carità, rivendicando l'origine milanese delle tre fanciulle e riportando una ricca serie di particolari ignoti ad altre redazioni. Per quanto concerne la figura di Giovanni da Milano, Robertini rilevava giustamente, in conclusione della prima parte del suo saggio, che la versione a lui attribuita risulta sicuramente esemplata su quella attestata nel manoscritto *Veronensis XCV*, del IX-X secolo (appartenente

<sup>357</sup> F. HALKIN, *Légendes grecques de "martyres romains"*, Bruxelles, 1973, pp. 185-228.

<sup>358</sup> ROBERTINI, *Il « Sapientia » di Rosvita* cit. (n. 92), p. 36.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 36.

al secondo filone della tradizione romana): « precise concordanze lessicali, oltre a significativi particolari nella trama, permettono di concludere che la tradizione milanese deriva dal ramo veronese della più antica tradizione romana. Giovanni da Milano rielaborò in una forma letteraria più curata la *passio*, preoccupandosi di arricchirla di particolari fantasiosi: con questa attività di revisione, Giovanni intendeva dare lustro alla propria città (né le versioni greche, né la tradizione romana accennano ad un'origine milanese delle sante) e, al tempo stesso, compiere un'attività di *pietas* religiosa: aggiungendo dettagli inventati e incredibili, l'autore aveva la possibilità di ingigantire le figure delle sante e di celebrare, nel modo più clamoroso, la Grazia divina. Seguendo un processo comune nell'agiografia popolare, la leggenda passò, quindi, da forme più semplici ed essenziali ad altre più elaborate e complesse »<sup>360</sup>.

Orbene, a quale di queste differenti tradizioni agiografiche avrà fatto ricorso Rosvita per la composizione del suo sesto ed ultimo dialogo drammatico? Gli studiosi, in genere, hanno ritenuto che la poetessa avesse utilizzato o la redazione di Giovanni da Milano o una redazione riassunta di area cassinese (anch'essa appartenente al ramo milanese), testimoniata in tre manoscritti di Montecassino. Helene Homeyer ha invece pensato che Rosvita seguisse una tradizione attestata, fra l'altro, nel codice *Nero E I* del British Museum, che presenta molti punti di contatto col dramma<sup>361</sup>. In ogni caso, si tratta di ipotesi fallaci, ché Rosvita non conobbe affatto la tradizione milanese, la quale, fra l'altro, ebbe una diffusione limitata essenzialmente all'area italiana. La canonichessa di Gandersheim, invece, si giovò della tradizione romana e, in particolare, della redazione

<sup>360</sup> Ibid., p. 39.

<sup>361</sup> Cfr. HOMEYER, ed. cit. (n. 67), p. 351, n. 9.

più antica (risalente all'età carolina) contenuta nel manoscritto *Vindobonensis 420* (appartenente al primo filone della tradizione romana). Robertini corroborava ampiamente e minuziosamente tale ipotesi, proponendo una fittissima serie di riscontri testuali (ben 42, anche se certo non tutti dello stesso peso e della stessa importanza) fra il testo proposto nel codice viennese e il testo del dialogo drammatico rosvitano e mettendo in risalto, inoltre, che « la redazione del *Vindobonensis* presenta [...] alcune particolarità che trovano un riscontro in Rosvita e che sono omessi dalle altre attestazioni latine della leggenda »<sup>362</sup>.

L'ultima parte del breve, ma assai succoso, saggio di Robertini è volta, quindi, alla individuazione dell'atteggiamento tenuto da Rosvita nei confronti del suo modello agiografico. Pur seguendo assai da vicino la sua fonte nello svolgimento della trama, la poetessa palesa, come sempre, una notevole capacità rielaborativa. Sulla scia di alcune intelligenti osservazioni di Walter Berschin miranti a mettere in rilievo come i modelli agiografici utilizzati da Rosvita contenessero già, in sé, una spiccata struttura dialogica e "teatrale"<sup>363</sup>, Robertini, con alcuni opportuni esempi, evidenziava come la canonicità di Gandersheim fosse riuscita a rendere più efficace e "teatralmente" più attraente quanto trovava nella sua fonte agiografica. Insomma, in conclusione, « è vero [...] che spesso Rosvita trovava già intessuta nei suoi modelli una struttura drammatica; è altrettanto vero, però, che la poetessa ha saputo mettere a buon frutto la lezione di Terenzio, acquisendo una tecnica "teatrale" di alto livello »<sup>364</sup>.

<sup>362</sup> ROBERTINI, *Il « Sapientia » di Rosvita* cit. (n. 92), p. 42.

<sup>363</sup> BERSCHIN, *Passio und Theater* cit. (n. 95), pp. 1-11 (il Berschin riteneva comunque che il *Sapientia* fosse stato esemplato sulla *passio* di Giovanni da Milano).

<sup>364</sup> ROBERTINI, *Il « Sapientia » di Rosvita*, cit. (n. 92), p. 44.

4.6. Nello stesso numero degli *Studi medievali* in cui comparve il contributo di Robertini sulle fonti agiografiche del *Sapientia* venne anche pubblicato un saggio di Adele Simonetti incentrato, in gran parte (anche se in maniera assolutamente casuale e indipendente), sul medesimo argomento, con, in più, l'estensione del confronto al *Dulcitus*<sup>365</sup>. La studiosa dedica infatti la prima sezione del suo contributo proprio al secondo dialogo drammatico, il *Dulcitus* appunto, in cui la tipica tecnica di ridicolizzazione degli aguzzini pagani (siano essi imperatori, funzionari, guardie e carnefici) da parte di Rosvita raggiunge la sua acme, come è noto, nella famigerata "scena delle pentole". L'assunto fondamentale da cui è mossa la Simonetti, però, non è tanto quello di indugiare, una volta di più, sull'efficacia drammatica o sulla vitalità scenica e comica di questo secondo dialogo drammatico, quanto, soprattutto, quello di mostrare, attraverso una discreta quantità di esempi opportunamente trascelti, come il *Dulcitus* sia uno dei drammi rosvitiani più fedeli alle fonti agiografiche, rappresentate, in questo caso, da due differenti tradizioni: gli atti storici del martirio delle sante tessalonicesi Agape, Chionia e Irene, avvenuto agli inizi del secolo IV per espresso ordine di Diocleziano, pubblicati da P. Franchi de' Cavalieri all'inizio del '900<sup>366</sup>, che contengono la descrizione del processo e del martirio e che possono essere considerati, tutto sommato, pienamente e storicamente attendibili, almeno nelle loro linee generali; e una tradizione assolutamente fantastica, inserita all'interno della leggenda di sant'Anastasia da Sirmio, « alla quale nel corso delle sue peregrinazioni l'a-

<sup>365</sup> SIMONETTI, *Le fonti agiografiche di due drammi di Rosvita* cit. (n. 93).

<sup>366</sup> P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Nuove note agiografiche. I. Il testo greco originale degli atti delle SS. Agape, Irene e Chione*, Roma, 1902, pp. 1-19.

giografo fa incontrare le sorelle e coglie l'occasione per raccontare le vicende del loro processo. Redatti originariamente in latino e poi tradotti in greco, questi atti "epici" sono alla base della commedia di Rosvita, che estrapola però dalla lunga e macchinosa leggenda solo la parte relativa alle tre martiri di Tessalonica. Questa scelta si deve – continua la Simonetti – oltre che all'esigenza di mantenere concentrata su un solo tema l'azione drammatica, alla volontà di avere come protagonisti dei drammi personaggi di sesso femminile. Non a caso il disprezzo e il ridicolo sono indirizzati esclusivamente sui personaggi maschili che hanno ricevuto da Diocleziano l'ordine di convincere o uccidere le sante, e cioè il governatore Dulcizio e il conte Sisinnio »<sup>367</sup>.

Passando al *Sapientia*, la studiosa presenta, in primo luogo, le varie tradizioni agiografiche sul martirio delle sante Fede, Speranza e Carità e della loro madre Sapienza (delle quali si è già detto poc'anzi discorrendo del saggio di Robertini), conducendo, anche in questo caso, un ampio ed accurato confronto fra il sesto dialogo drammatico rosvitiano e tali tradizioni agiografiche. Proprio per quanto attiene alla questione delle fonti, nel caso del *Sapientia* esso è più complesso che nel caso del *Dulcitus*, « in quanto la poetessa struttura il suo ultimo dialogo secondo la stessa successione di avvenimenti, e spesso anche di battute, delle fonti, ma interviene in molti passi con molta più libertà che nel dramma precedente: aggiunte, omissioni, a volte semplici differenze di sfumature connotano un'autonomia non solo testuale ma soprattutto interpretativa nei confronti del modello »<sup>368</sup>. Il lungo ed esauriente confronto operato dalla Simonetti evi-

<sup>367</sup> SIMONETTI, *Le fonti agiografiche di due drammi di Rosvita* cit. (n. 93), p. 663.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 668.

denzia come Rosvita abbia preferito attenersi, tra le varie tradizioni agiografiche a disposizione, alla redazione della *Passio sanctarum virginum Fidei, Spei Caritatis cum Sapientia matre earum* che si legge nel manoscritto *Vindobonensis 420* (come si vede, è la stessa conclusione cui, indipendentemente da lei, era giunto anche Robertini), una versione forse meno interessante e attraente delle altre, ma certo, proprio per questo, largamente prediletta da Rosvita, che su di essa poteva liberamente intervenire nella sua dotta e consapevole rielaborazione drammaturgica. Ma l'analisi svolta dalla studiosa non si limita solo a questo, ma si allarga ad una vera e propria "lettura" del dialogo drammatico rosvitiano, di cui vengono adeguatamente messi in luce gli aspetti innovativi e, quindi, largamente positivi: fra questi, per esempio, la creazione *ex novo* della figura di Antioco (menzionato appena una volta nel modello agiografico), da affiancare all'imperatore Adriano al fine di trasferire su se stesso « gran parte della negatività del personaggio assolutamente fantastico di Adriano così com'era presentato nelle fonti »<sup>369</sup>; la svagata, affascinante atmosfera di assoluta spiritualità che si respira in tutto il dramma, e che fa di esso un *unicum* all'interno del *corpus* letterario rosvitiano; oppure, e soprattutto, il notevole spessore che viene conferito alla figura di Sapienza, qui incontrastata protagonista, dall'inizio alla fine (mentre nelle fonti agiografiche erano le tre fanciulle a ricoprire il ruolo di personaggi di primo piano), come emerge, soprattutto, in due punti in cui la poetessa medievale ha volutamente ed autonomamente integrato il modello, e cioè la lunga disquisizione matematica della madre sull'età delle tre figlie, all'inizio del dramma

<sup>369</sup> Ibid., p. 669.

e, alla fine di esso, la sua accorata e sofferta preghiera a Dio perché la liberi dal peso della carne e le conceda di condividere il destino delle tre fanciulle, una lunga preghiera, questa, che, « oltre a essere uno dei momenti di migliore espressione della vena poetica dell'autrice, è la conclusione ideale dell'intero ciclo drammatico »<sup>370</sup>. Infatti, « con la creazione del personaggio di Sapienza Rosvita raggiunge il momento di massima autonomia rispetto alle fonti, quello in cui l'apporto della sua personalità diventa più riconoscibile. La sua eroina è infatti il personaggio positivo per eccellenza, l'incarnazione del bene che può essere solo spirituale. Tutto ciò che è esterno e materiale è apparenza, dal dolore fisico che le vittime non sentono, ai legami familiari, sacrificati senza rimpianto, e la funzione della sapienza è di avvicinare a Dio, di rendere comprensibile l'armonia che regola la creazione, e che si riflette nell'ordine astratto della matematica. Nelle due lunghe interpolazioni al modello (la dissertazione sui numeri e la preghiera finale) è Rosvita che per bocca della protagonista lancia una sfida ai "sapientes" e al mondo della cultura in generale, sia religiosa sia laica. Per il suo ultimo dramma, volutamente il più esile e scarno dei sei come struttura scenica, l'autrice ha scelto come riferimento un testo che le permetteva, grazie al significato allegorico del nome di una delle protagoniste, di trasferire su questa una forte carica autobiografica »<sup>371</sup>.

Ritornando, in conclusione del suo saggio, al rapporto fra il *Sapientia* e il *Dulcitus*, la Simonetti può quindi capovolgere la "vulgaris opinio" che vuole che il sesto dialogo drammatico rosvitiano sia la brutta copia del secondo, affermando, invece, che « l'ultimo dialogo non è una stan-

<sup>370</sup> Ibid., p. 675.

<sup>371</sup> Ibid., p. 676.

ca ripetizione di argomenti già trattati nel *Dulcitius*, che la caratteristica ispirazione comico-grottesca ha reso giustamente celebre, ma mostra la sua validità nella matura e approfondita elaborazione dei testi agiografici [...]. Riplasmando con vivacità e disinvoltura una narrazione che era soltanto una scialba ripetizione di luoghi comuni e di elementi inverosimili, la forte personalità di Rosvita dà vigore e tensione drammatica al modello, creando atmosfere suggestive e ricche di spiritualità »<sup>372</sup>.

4.7. Massimo Oldoni, in occasione della pubblicazione postuma del volume contenente alcuni studi di Luca Robertini, ha proposto, a mo' di premessa al volume stesso, un breve e (come sempre) acuto saggio riguardante il *Sapientia*, dialogo drammatico, come si è già detto, assai caro allo studioso genovese prematuramente e dolorosamente scomparso<sup>373</sup>. Oldoni, scrittore raffinato e suggestivo affabulatore (in questo degno erede della lezione inobliviabile di Gustavo Vinay), inizia la propria lettura dell'ultimo dramma rosvitiano analizzando la celebre (e molto discussa e spesso aspramente criticata) scena (*Sap.* III 9-22) in cui Sapienza, per rivelare ad Adriano la vera età delle sue tre figlie (rispettivamente otto, dieci e dodici anni), ricorre ad una lunga, complessa ed involuta spiegazione di carattere aritmetico-matematico, che il pur colto imperatore riesce a seguire e a comprendere as-

<sup>372</sup> Ibid., p. 680. In appendice al suo studio (pp. 681-695) la Simonetti pubblica il testo della *Passio sanctarum virginum Fidei, Spei Caritatis cum Sapientia matre earum* secondo la lez. del ms. *Vindobonensis 420* del IX secolo (= W), seguita da una simile ma più breve scrittura agiografica, la *Passio sanctae Sapientiae et trium filiarum eius* attestata nei mss. *Bollandianus 14* del IX secolo (= B), *Farfensis 29* del IX secolo (= F) e *Lateranensis 475* dell'XI secolo (= L).

<sup>373</sup> OLDONI, *Sapientia e le sue figlie. Colloquio senza tempo con Luca Robertini per un dramma di Rosvita da lui studiato*, in ROBERTINI, *Tra filologia e critica* cit. (n. 347), pp. XI-XVII.

sai a fatica. Oldoni, opportunamente, osserva che questa scena (su cui troppo a lungo si sono scagliati gli strali detrattori di critici poco attenti ai fatti culturali) si giustifica ampiamente se inserita nel contesto del secolo X, il secolo, insomma, « di Abbone di Fleury, di Gerberto di Aurillac, di Attone di Vercelli e Raterio da Verona, ai quali sarebbe parsa familiare questa spiegazione, come sarebbe stata addirittura facile da capire per Costantino di Fleury, Remigio di Treviri, Bernellino, fratello Adamo, Adelbodo di Liegi, Lupito di Barcelona e tanti altri matematici »<sup>374</sup>.

Chiarite, dunque, le direttive culturali da cui trae origine l'“inserto” matematico del *Sapientia*, lo studioso ripercorre brevemente (sulla scia, appunto, delle indagini di Robertini) le complesse vicende della leggenda agiografica relativa al martirio di Fede, Speranza e Carità, per poi volgersi ad alcune sintetiche (ma, come sempre, illuminanti) intuizioni sulle caratteristiche del sesto dialogo drammatico rosvitiano (alla luce di quella “rivalutazione” critica del *Sapientia* di cui si è già più volte parlato). Egli, fra l'altro, scrive che « non è possibile osservare che [...] non mancano gli arredi consueti di ogni *Passio*: la persecuzione, la prigionia delle fanciulle, il crudele prefetto consigliere dell'imperatore, l'eroico sorriso delle tre sorelline che deridono i loro aguzzini, le torture e la ferocia dei supplizi (graticole, spellamenti, decapitazioni), la disperata e coraggiosa affermazione di libertà fatta dalla madre Sapienza che nessuna violenza potrà mai piegare »; e aggiunge che « il *Sapientia* è [...] molto interessante proprio per quelle sue parti non martirologiche, per quella scrittura che, aggirando la struttura della

<sup>374</sup> Ibid., p. XII.

*Passio*, pur ubbidiente ad una collaudata tradizione agiografica, si individua nel lungo dialogo/monologo sui numeri e su due altri sorprendenti segmenti recitativi della madre Sapienza, autentico personaggio letterario d'un X secolo ormai tutto rivolto alle rilevazioni geometriche spaziali ed aritmetiche »<sup>375</sup>. Un'altra osservazione riguarda il rapporto fra il *Sapientia* e il *Dulciti*, che spesso è stato notato dalla critica, in genere con una valutazione più positiva per quest'ultimo dialogo drammatico. Oldoni, invece, rileva che « fra i due testi c'è un abisso: nel *Dulciti* Rosvita, utilizzando le mimetiche fumisterie di Terenzio, gioca con gli equivoci. Ancora un imperatore che affida al prefetto/governatore Dulcizio tre sorelle da condurre al martirio: troppo belle quelle vergini perché Dulcizio non ne approfitti; e troppo disinvolti i ruoli delle tre vergini, Agape, Irene e Chionia, per non vedervi applicato un intreccio davvero teatrale. Non si tratta di bambinette, come nel *Sapientia*: sono vergini che di fronte all'eccitazione di un maschio appaiono pronte a ridere senza inorridire [...]. Sanno farsi beffe della stupidità e della carnalità dell'uomo, sanno percorrere da sole la vocazione al martirio »<sup>376</sup>. Nel *Sapientia* non vi è, invece, nulla di tutto questo; vi si riscontra, invece, quell'esaltazione del ruolo della fanciullezza che costituisce la nota distintiva più originale ed innovativa del dramma (e proprio l'aver messo in risalto questo elemento mi sembra la più interessante intuizione critica avanzata da Oldoni in questo contributo). Il rapporto madre-figlie, che è alla base del dramma, si colora di momenti patetici ed emozionanti, e pressoché unici in una letteratura (quella dell'alto Medioevo latino) che, di prammatica, ignora sistemati-

<sup>375</sup> Ibid., p. XIV.

<sup>376</sup> Ibid., p. XV.

camente i bambini e i fanciulli. In questo suo ultimo dialogo drammatico, insomma, « Rosvita trasmette [...] coordinate di un Medioevo che dal X secolo già sta cambiando secondo nuovi programmi di sapere e nuove sensibilità affettive dove si fissano indimenticabili le voci di tre bambine e della loro mamma »<sup>377</sup>.

4.8. Volgiamoci quindi agli studi relativi ai singoli poemetti agiografici rosvitiani apparsi in questi ultimi tempi, aprendo l'illustrazione con un breve saggio di Ferruccio Bertini concernente l'importanza, il significato, il valore che la figura di Maria vergine riveste all'interno della produzione letteraria della canonicità di Gandersheim<sup>378</sup>.

Riscrivendo in gran parte, nella prima sezione del suo contributo, quanto da lui stesso osservato nel suo volume del 1979<sup>379</sup>, Bertini conduce una attenta lettura del primo poemetto agiografico rosvitano, *Maria*, interamente dedicato alla figura della madre di Gesù, fornendo però anche alcune osservazioni in merito ad altri tre poemetti in cui la figura di Maria, pur non assumendo un ruolo protagonista come nel primo, risulta comunque rilevante e significativa, rispettivamente il secondo, il quinto e l'ottavo della serie e cioè *Ascensio*, *Theophilus* e *Agnes*. In particolare, lo studioso fa notare come il ciclo di leggende agiografiche composto da Rosvita segua un tipo di "composizione ad

<sup>377</sup> Ibid., p. XVII.

<sup>378</sup> BERTINI, *La figura di Maria nell'opera di Rosvita* cit. (n. 62). Di questo argomento, prima del Bertini, si erano occupati anche K. ALGERMISSEN, *Die Gestalt Mariens in der Dichtung Hrotsvithas von Gandersheim*, in *Unsere Diözese*, XXIII (1954), pp. 139-156; R. TEN KATE, *Hrotsviths "Maria" und das Evangelium des Pseudo-Matthäus*, in *Classica et Mediaevalia*, XXII (1961), pp. 195-204; e J. GISEL, *Zu welcher Textfamilie des Pseudo-Matthäus gehört die Quelle von Hrotsviths "Maria"*, ibid., XXXII (1971-1980), pp. 279-288. Tre anni dopo quello di Bertini, è apparso un breve art. di M. GOULLET, *Hrotsvita de Gandersheim, "Maria"*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 441-450.

<sup>379</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 23-27 e 42.

anello”, iniziando col poemetto, *Maria*, in cui si esalta la castità, e concludendosi con l'*Agnes*, in cui, ancora una volta, viene celebrata la medesima virtù: « È difficile pensare – scrive Bertini – che la successione in cui si presentano gli otto poemetti sia casuale: è significativo che il ciclo si apra nel nome di Maria, la vergine per antonomasia, e si chiuda con Agnese, altro luminoso esempio di castità. Questa *Ringkompotion* sul tema della verginità fu certamente voluta da Rosvita che, nella sua qualità di canonicessa, aveva fatto della verginità uno dei motivi centrali della propria vita, l'espressione più alta della fede; ma non è improbabile che l'intera serie dei poemetti si debba allegoricamente interpretare come una esemplificazione dei diversi modi in cui si attua “das geistliche Sein des Christen”, o piuttosto che Rosvita abbia “sognato, come si poteva nel secolo X, un suo ciclo della salvezza attraverso le tappe della sofferenza e della incredulità” »<sup>380</sup>.

Nella seconda parte del suo breve intervento, passando dai poemetti agiografici ai dialoghi drammatici, lo studioso (sulla scorta delle osservazioni di Peter Dronke)<sup>381</sup> indugia poi sulla celebre scena dell'*Abraham* (II 2-5), in cui la protagonista, la giovane Maria nipote dell'eremita Abramo, dopo aver compreso il significato profondo del proprio nome (che è un *nomen ~ omen*, nel solco del procedimento retorico della *interpretatio nominis*), sceglie di seguire come modello di vita la Madonna (in ciò opportunamente guidata dallo stesso zio e dall'altro eremita, Efrem), dedicandosi alla asceti e alla preghiera.

<sup>380</sup> ID., *La figura di Maria nell'opera di Rosvita* cit. (n. 62), p. 84 (le due citazioni sono rispettivamente di KUHN, *Hrotsvits von Gandersheim dichterisches Programm* cit. [n. 272], p. 190; e di VINAY, *Rosvita: una canonicessa ancora da scoprire* cit. [n. 193], p. 504).

<sup>381</sup> DRONKE, *Introduzione a ROSVITA, Dialoghi drammatici* cit. (1986) (n. 56), pp. XXVII-XXIX.

4.9. Alla sesta leggenda rosvitiana, il *Basiliius* (così accuratamente indagato ed analizzato da Giovini nel suo volume sui poemetti agiografici della canonichessa di Gandersheim), ha dedicato la sua attenzione, alcuni anni or sono, Adele Galli, all'interno di un importante e filologicamente ineccepibile contributo<sup>382</sup>. La fonte del poemetto rosvitiano è costituita, come si è già accennato, da un episodio della *Vita Sancti Basilii Caesareae Cappadociae Archiepiscopi*, biografia apocrifa di Basilio di Cesarea<sup>383</sup>, il cui originale greco viene attribuito, nella tradizione manoscritta, ad Anfiochio, vecovo di Iconio, vissuto nel IV secolo d.C. (ma probabilmente si tratta di un testo posteriore addirittura di alcuni secoli)<sup>384</sup>. La Galli segnala l'esistenza di tre traduzioni latine integrali (nonché di una quarta, parziale e di limitato rilievo) di questa greca *Vita Basilii Magni*, circolanti in Europa durante l'Alto Medioevo: la prima (n. 1022 della *Bibliotheca Hagiographica Latina = BHL*), opera di Anastasio Bibliotecario<sup>385</sup>,

<sup>382</sup> GALLI, *La fortuna di un traduttore sconosciuto: la versione della « Vita Basilii » ad opera di Eufemio e le leggende dello schiavo Proterio e della morte di Giuliano l'Apostata* cit. (n. 280).

<sup>383</sup> Sulla cui figura e sulla cui opera basti rimandare al fondamentale *Basilio di Cesarea, la sua età, la sua opera e il basilianesimo in Sicilia. Atti del Congresso Internazionale di studi basiliani (Messina, 3-6 dic. 1979)*, 2 voll., Messina, 1983.

<sup>384</sup> In questo testo agiografico si riscontra quello che, Vangelo a parte, risulta essere il primo chiaro esempio di patto col demonio nelle letterature medievali, appunto quello di Proterio, servo di Helladio: cfr. D'AGOSTINO, *Il patto col diavolo* cit., pp. 703-704, il quale, dopo aver brevemente riassunto l'episodio (che rivela significative concordanze, a livello narratologico, con la trama del *Basiliius* rosvitiano) così annota: « Lo svolgimento di questa narrazione è già molto articolato e maturo, come spesso avviene nei prototipi: vi ritroviamo gli elementi costitutivi, i tre attanti fondamentali (le due "dramatis personae", ossia l'uomo e il diavolo, e qualcosa da scambiare, che formi l'oggetto del patto) oltre i tre principali elementi facoltativi (l'intermediario, il documento, il sabba). Il racconto si chiude con uno dei due finali possibili, quello positivo giustificato dalla contrizione, mentre in altri tipi narrativi la mancanza di qualsiasi pentimento porta evidentemente alla dannazione eterna ».

<sup>385</sup> Cfr. ora M. CUPICCIA, *Anastasio bibliotecario traduttore delle Omelie di Reichenau (Aug. LXXX)?*, in *Filologia mediolatina*, X (2003), pp. 41-102.

la seconda (n. 1024 *BHL*), redatta a Napoli nel secondo terzo del secolo X da un sacerdote (o suddiacono) di nome Urso (uno dei tanti più o meno abili traduttori proliferanti entro la fiorente scuola napoletana dell'epoca), a torto ritenuta da tutti gli editori e studiosi la fonte del poemetto rosvitano<sup>386</sup>; la terza (n. 1023 *BHL*), realizzata da un certo Eufemio, « secondo la testimonianza di Enea di Parigi, che cita nel suo trattato *Adversus Graecos*, composto probabilmente verso la fine dell'867 o nell'868 a Saint-Denis nei pressi di Parigi, alcuni brani del testo *BHL* 1023, attribuendoli appunto alla traduzione compiuta "quodam Graeco vocabulo Euphemio" »<sup>387</sup>.

Orbene, alla luce della disamina di queste tre traduzioni, la studiosa è riuscita a dimostrare (con argomentazioni filologicamente inoppugnabili e raffronti testuali assolutamente persuasivi) come la vera ed indiscutibile fonte del *Basiliius* rosvitano debba essere indicata non nella versione di Urso napoletano, e tanto meno nella versione di Anastasio Bibliotecario (testi, tutti e due, che, fra l'altro, ebbero una circolazione limitata esclusivamente all'area italiana e quindi rimasero certamente ignoti a Rosvita), bensì proprio nel capitolo XIII (dal titolo *De negante Christum scripto*) della *Vita Basilii* di Eufemio: il poemetto agiografico rosvitano rivela infatti,

<sup>386</sup> Così riteneva, un quarto di secolo fa, anche BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), p. 36.

<sup>387</sup> GALLI, *La fortuna di un traduttore sconosciuto* cit. (n. 280), p. 70. La *Vita Basilii* di Eufemio è accessibile in almeno tre edizioni cinquecentesche, curate rispettivamente da G. VICELIUS (*Hagiologium seu de Sanctis Ecclesiae Historiae*, Moguntiae, 1541, pp. LXVII-LXXIII), G. MAJOR (*Vitae Patrum in usum ministrorum verbi repurgatae*, Wittenbergae, 1544, ff. 206v e ss.) e L. SURIUS (*De probatis sanctorum historiis*, I, Coloniae Agrippinae, 1570, pp. 4-19). Inoltre, nell'anno acc. 1987-1988 Francesca Giuranna, una allieva di Giovanni Orlandi all'Università degli Studi di Milano, allestì, per la sua tesi di laurea, una pregevole ediz. critica del testo eufemiano, purtroppo mai pubblicata, di cui si è avvalso, per le sue ricerche sul *Basiliius*, anche GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), p. 220.

nella dotta e capillare disamina della Galli, innumerevoli corrispondenze lessicali e sintagmatiche con il testo agiografico eufemiano<sup>388</sup>. Il non meglio identificato Eufemio, aggiunge inoltre la studiosa, « ha confezionato una traduzione *ad verbum* nella quale il modello viene seguito costantemente e le lineari strutture sintattiche del greco dello Pseudo Anfilochio vengono rese quasi sempre senza grosse difficoltà », rivelando « un evidente imbarazzo nel rendere il lessico »<sup>389</sup>, imbarazzo che si esplica nel frequente ricorso, da parte del traduttore, a traslitterazioni e a calchi per rendere in latino termini greci composti.

4.10. Marco Giovini ha dedicato un ampio e perspicuo contributo all'ottava ed ultima leggenda agiografica di Rosvita, l'*Agnes*<sup>390</sup>, un poemetto, questo, la cui funzione è, come si è detto, speculare rispetto al primo della serie, *Maria* (soprattutto per quanto concerne il tema della lode della verginità, peraltro uno dei più canonici, ricorrenti e vulgati della poetessa mediolatina)<sup>391</sup>, e nel quale « vengono inoltre armonicamente ripresi, come in una

<sup>388</sup> Cfr. la documentazione raccolta e illustrata dalla GALLI, *La fortuna di un traduttore sconosciuto* cit. (n. 280), pp. 80-85.

<sup>389</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>390</sup> GIOVINI, *Come trasformare un bordello in una casa di preghiere. Il motivo della verginità redentrice nell'« Agnes » di Rosvita di Gandersheim* cit. (n. 103). Alla luce di quanto mi ha scritto tempo fa lo stesso Giovini (in una lettera privata del Natale 2001), questo saggio sull'*Agnes* avrebbe dovuto essere inserito come ultimo capitolo del suo vol. *Indagini sui « Poemetti agiografici » di Rosvita di Gandersheim*, cit. (n. 253) (di cui si è discusso nel par. 3), ma poi, per motivi di tempo, ciò non è stato possibile. Fra l'altro, l'*Agnes* è, insieme al *Gongolfus*, il poemetto rosvitiano più amato dallo studioso genovese (come egli stesso mi ha più volte ribadito sia verbalmente che per iscritto). Che l'*Agnes* sia « la [...] leggenda più bella e commovente » di Rosvita è stato affermato anche da Luca Robertini (ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. [n. 178], p. 221). La traduzione italiana di *Agnes* si legge (con testo a fronte) *ibid.*, pp. 224-249.

<sup>391</sup> Bertini infatti ha osservato che esso « si può definire, insieme con *Maria*, una sorta di *Cantico dei Cantici* in onore della verginità » (*Rosvita, la poetessa* cit. [n. 24], p. 76).

simbolica antologia, tutti i temi del I libro: il martirio, la santità, l'ascesa al cielo, la conversione dei peccatori, la misericordia e la provvidenza divina. Ma se l'ottavo e ultimo poemetto costituisce una sorta di momentaneo punto d'arrivo, la progressiva maturazione artistica verificatasi nell'opera della poetessa appare evidente »<sup>392</sup>.

Giovini dedica la prima parte della sua indagine ad una ricca panoramica relativa alle notizie sul martirio della vergine Agnese (che fu uccisa nel 304 durante la cruenta persecuzione di Diocleziano) e alle descrizioni di esso fornite dalla tradizione letteraria, martirologica ed innologica cristiana dei primi secoli<sup>393</sup>, da sant'Ambrogio (*De virginibus*, *De officiis ministrorum*, *l'Hymnus XI, in die natali sanctae Agnetis virginis et martyris*) a papa Damaso (*epigr. 37*), da Prudenzio (*Perist. XIV, Passio Agnetis*) al Venerabile Beda (*Hymnus III, in natali sanctae Agnetis*), autori, questi, i quali presentano talvolta, pur nella sostanziale omogeneità della narrazione agiografica, particolari ed episodi discordanti. Si tratta, in ogni caso, di testi che comunque Rosvita non volle utilizzare per la composizione del suo ottavo poemetto agiografico. Ella, infatti, pur conoscendo senza dubbio l'inno prudenziano, impiegò, come fonte, una epistola pseudo-ambrosiana, nota come *Vita Agnetis*, risalente al secolo VI ma a lungo erroneamente attribuita al vescovo di Milano, sottoponendola, ovviamente, ad una radicale rielaborazione. Tale scelta, oltre a rivelare, nella canonichessa di Gandersheim ormai sufficientemente esperta nella composizione di poemetti agiografici, una consapevolezza

<sup>392</sup> Ibid., p. 76.

<sup>393</sup> Su cui cfr. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Sant'Agnese nella tradizione e nella leggenda*, Roma, 1899, pp. 5-96 (poi in Id., *Scritti agiografici*, I, Città del Vaticano, 1962, pp. 293-381).

delle sue ormai raggiunte capacità versificatorie ed affabulatorie, consente anche a Rosvita di trarre un primo bilancio consuntivo del percorso da lei compiuto, da *Maria ad Agnes* appunto.

Dopo queste opportune premesse, lo studioso dedica la sezione più cospicua del suo saggio ad una analisi capillare e puntuale della prima parte dell'*Agnes*, come sempre alla luce del continuo riferimento con la fonte (l'epistola pseudo-ambrosiana) e con i modelli poetici classici, tardo-antichi, cristiani e medievali mai da Rosvita obliterati o pretermessi nella dotta compaginazione frastica ed espressiva del suo ormai maturo e scaltrito linguaggio compositivo. Come emerge a più riprese dall'analisi e dai confronti proposti da Giovini, « i massicci e radicali interventi cui Rosvita sottopone il testo della fonte non sono soltanto d'ordine linguistico, bensì concernono anche alcuni aspetti salienti della *narratio* originale »<sup>394</sup>. Le conclusioni cui lo studioso, dopo una lunga disamina, perviene, sono a mio parere molto importanti ed originali e possono gettare una nuova luce non solo sull'interpretazione complessiva del poemetto in questione ma, più in generale, sulla visione che, della poesia rosvitiana, hanno sempre avuto coloro che si sono accostati alla sua opera. Giovini, infatti, innanzitutto afferma che l'*Agnes*, « oltre a essere il più bello e complesso dell'intero ciclo, è, insieme al "fantasmagorico" ultimo dialogo drammatico, il *Sapientia*, l'opera più delirante e visionaria composta da Rosvita. E la più morbosa, in aggiunta, perché la martellante celebrazione del candore fisico (femminile) nella sua mistica – eppur sensuale – offerta anticipata allo Sposo celeste [...], è pervasa da un afflato

<sup>394</sup> GIOVINI, *Come trasformare un bordello in una casa di preghiera* cit. (n. 103), p. 602.

erotico che ne connota aneliti, presentimenti, fervore affettivo, trasporto patetico e fiduciosa attesa d'un sospirato appagamento ultraterreno che, nelle parole della martire, si presenta tanto eccelso e sublime, da dileguare gli ammaliati spettri dei suoi possibili (ma respinti) surrogati terreni. Ne deriva che la visione – assai parziale – del cristianesimo peculiare della canonicità Rosvita risulti condizionata da una ferrea e invasiva pregiudiziale “verginocentrica”, nella misura testuale (ma non solo) in cui la pudicizia muliebre può miracolosamente “rivestire” e illuminare tanto se stessa quanto gli oscuri antri del maligno reale [...]; essa è infatti capace di trasformare i più luridi postriboli in corruschi e profumati templi di contemplazione mistica, di redimere d'incanto gli uomini, ricettacoli e veicoli d'infetta corruzione, riscattandoli dal peccato e convertendoli alla Fede e, con il coadiuvante supporto di Cristo, riesce perfino a resuscitare i morti, inducendo i redivivi alla *μετάνοια* »<sup>395</sup>.

Ma non è tutto. Infatti, anche se può sembrare una deduzione paradossale, lo studioso afferma come « la lettura dell'ottavo poemetto agiografico rivela fra le righe l'implicita convinzione di Rosvita che una santa di bell'aspetto adempia il compito di riscattare i maschi viziosi dai deleteri vincoli del peccato meglio e con efficacia catarattica più istantanea rispetto a una santa priva d'aggraziata leggiadria fisica: infatti, è grazie al candido fascino della sua bellezza verginale che Agnese attrae e avvince a sé, senza malizia, gli uomini, primo fra tutti il [...] figlio di Sinfonio, ma, invece di sedurli, li purifica, convertendoli in schiera, uno dopo l'altro, e avvicinandoli così a Dio. In questo modo Rosvita respinge lo stereotipo

<sup>395</sup> Ibid., p. 616.

misogino diffuso dalla tradizione dei Padri della Chiesa, che individuava nella donna un peccaminoso strumento del demonio, esaltando invece la salvifica opera di redenzione che essa può esercitare nei confronti dell'uomo. Anche così, però, la femminilità viene intrinsecamente annullata, perché la donna acquisisce autentico valore, tanto morale quanto esistenziale, solo ed esclusivamente in funzione della sua verginità consacrata, opzione di vita totalizzante che di fatto nega, o, meglio, rimuove gli aspetti più naturali e spontanei della sfera affettiva e sessuale. D'altro canto, proprio l'insistenza con cui il "puellaris [...] pudor" viene esaltato in tutto il poemetto, con insistita profusione di richiami alla sua intima natura, oltre che al suo significato in chiave teologico-monica, tradisce, in realtà, la fortissima e morbosa tensione erotica che Rosvita avverte e reprime dentro di sé: l'ossessiva presenza rassicurante dello Sposo celeste altro non è che una forma di scorporante sublimazione di questa dissimulata ma indelebile pulsione »<sup>396</sup>.

4.11. Lo stesso Giovini è tornato, più di recente, sull'episodio forse più giustamente celebre dei *Gesta Ottonis* (vv. 467-665), quello, cioè, relativo ad Adelaide di Borgogna, già vedova del re d'Italia Lotario II e poi sposa, nel 951, di Ottone I, le cui vicende drammatiche e la cui pe-

<sup>396</sup> Ibid., pp. 616-617. Fra gli altri studi apparsi, in tempi recenti, sui poemetti agiografici rosvitiani, si segnala qui almeno quello di E. D'ANGELO, *Hroswitha's Attitude towards Homosexuality*, in *Mittellateinisches Jahrbuch*, XXXIV (1999), pp. 29-39, dedicato al quarto poemetto, il *Pelagius*: cfr. anche E. CERULLI, *Le Calife Abd ar-Rahmā'n III de Cordoue et le Martyre Pélagé dans une poème de Hrotsvitha*, in *Studia Islamica*, XXXII (1970), pp. 69-76. Per la fortuna del poemetto, si v. anche H. WALZ, *Die Rezeption von Hrosvits « Passio sancti Pelagii » im iberischen Raum*, in *Iberoromania*, IV, s.d., pp. 19-40. La trad. ital. del *Pelagius* si legge (con testo a fronte) in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 126-149. Una trad. ital. parziale (vv. 143-282) del poemetto rosvitiano si può leggere anche in *Poesia latina medievale*, a cura di G. GARDENAL, Milano, 1993, pp. 96-105.

rigliosa fuga attraverso luoghi orridi, selvaggi e inospitali, fino alla salvezza per mano dello stesso Ottone, rappresentano un interessante esempio medievale del *tòpos* della “fanciulla perseguitata” e pongono vari problemi in merito alle possibili fonti compulsate da Rosvita<sup>397</sup>. Il passo in questione, come si è già visto precedentemente, è stato studiato da Maria Pasqualina Pillolla, nella sua edizione del poema storico-encomiastico rosvitiano<sup>398</sup>. Giovini, comunque, non ha potuto, per ovvie ragioni di contiguità cronologica fra le due pubblicazioni (quella della Pillolla e la sua), tener conto delle indagini svolte dalla studiosa e quindi, pur pervenendo talvolta a risultati consimili, i due contributi sono assolutamente indipendenti (e come tali devono essere considerati), oltre che, come è facilmente comprensibile, ben differenti nell'impostazione complessiva del discorso e nelle modalità di analisi. Infatti, se la Pillolla ha proposto una lettura di tipo “globale” dell'episodio di Adelaide, Giovini, come è suo solito, ha privilegiato un'indagine particolarmente attenta al tessuto frastico e lessematico attinto dalla tradizione poetica classica, tardo-antica, cristiana e medievale, che la dotta monaca sa accertamente e sapientemente compaginare per la confezione dei suoi versi, con una tecnica, giunta ormai all'altezza cronologica dell'epo-

<sup>397</sup> GIOVINI, *L'evasione e le peripezie di Adelaide di Borgogna, regina fuggiasca, nei « Gesta Ottonis » di Rosvita di Gandersheim*, in *Studi medievali*, n.s., XLV (2004), pp. 893-922. Il brano, con testo latino a fronte, si legge, in traduzione italiana, in HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis imperatoris* cit. (n. 121), pp. 36-47; e in ROSVITA DI GANDERSHEIM, *Poemetti agiografici e storici* cit. (n. 178), pp. 296-307. Che si tratti probabilmente del passo più interessante, anche dal punto di vista poetico, del poemetto storico-encomiastico rosvitiano, è stato d'altronde messo in risalto anche dalla WILSON: « Masterful is the suspensful description of Adelheid's flight, a passage of great textual richness and emotional power and not without humor » (*Hrotsvit of Gandersheim. The Ethics of Authorial Stance* cit., p. 139).

<sup>398</sup> PILLOLLA, in HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis imperatoris* cit. (n. 121), pp. LII-LIV.

ca di composizione dei *Gesta Ottonis* (come si è detto, fra il 965 e il 968) ben più scaltrita e sagace di quella rivelata, per esempio, nei primi poemetti agiografici, come *Maria* o lo stesso *Gongolfus*.

Come per il saggio precedente sull'*Agnes*, in prima battuta lo studioso indugia con la dovuta ampiezza sulle fonti storiche e/o cronachistiche che, oltre alla narrazione rosvitiana, ci trasmettono notizie circa l'episodio della prigionia e della fuga di Adelaide, fonti che, almeno in parte, si può supporre che Rosvita abbia utilizzato o potuto utilizzare, anche se talune di esse, talvolta, riferiscono particolari diversi dal racconto rosvitiano. Si tratta, in questo caso, delle *Res gestae Saxonicae* dello storico "svetoniano" Widuchindo di Corvey (che comunque abbonda di errori di vario tipo); del « prosiegua annalistico del *Chronicon* di Reginone di Prüm († 915), concluso nel 908, ovvero la cosiddetta *Continuatio Reginonis* di Adalberto, monaco dell'abbazia di san Massimino di Treviri e, in séguito, arcivescovo di Magdeburgo (968-981) »<sup>399</sup>; del *Chronicon* di Thetmaro, vescovo di Merseburg, composto agli inizi dell'XI secolo; delle due *Vitae Mathildis reginae*, « delle quali la *antiquior*, dedicata ad Ottone III, imperatore fra il 996 e il 1002, precede d'una decina d'anni la *posterior*, scritta per altro prima del 1012 »<sup>400</sup>; e, soprattutto, dell'*Epitaphium Adalheidae imperatricis* di Odilone di Cluny, che presenta il più articolato resoconto degli avvenimenti in esame; testi, questi, cui andrebbe aggiunta la più tarda *Vita Mathildis* di Donizone da Canossa, monaco benedettino, nel cui primo libro (vv. 146-194) vengono narrate le stesse vicende, ma è neces-

<sup>399</sup> GIOVINI, *L'evasione e le peripezie di Adelaide di Borgogna* cit. (n. 397), pp. 896-897.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 897.

sario, ad ogni modo, osservare che « egli scrive [...] a cavallo fra l'XI e il XII secolo (nel 1136 era ancora vivo), vale a dire al riparo cronologico da qualsiasi conferma e, quel che più conta, da eventuali smentite da parte dei protagonisti chiamati in causa, ormai morti e sepolti (e magari santificati, come nel caso della stessa Adelaide) »<sup>401</sup>. Come dopo di lei Odilone di Cluny, Rosvita attinge però, anche e soprattutto, alle dirette confidenze della corte ottoniana e, si può pensare, della medesima Adelaide, già da anni imperatrice di Germania, « oltre ad avere accesso alla consultazione autoptica dei documenti d'archivio messi con ogni probabilità a sua disposizione dall'imperatore [...]. Rosvita, seppur sprovvista di un modello letterario di riferimento, oltre alle confidenze orali di Adelaide e dei membri della prosapia imperiale, può avvalersi del corroborante sostegno documentario anche di materiale diplomatistico, che ella s'impegna a rielaborare e a versificare, tramutandolo in scrittura poetica personale attraverso il catalizzante filtro mnemonico dei modelli poetici classici e tardo-antichi, sia che questi forniscano alla sua vena lirica *iuncturae* fossilizzate di tipo perlopiù formulare, sia che invece le suggeriscano, per via associativa, soluzioni frastiche e sintagmatiche più complesse »<sup>402</sup>.

Ciò premesso, Giovini dedica la più ampia parte del suo saggio ad una lunga e, come sempre, minuziosa e capillare analisi del brano in questione, sapientemente indagato nei suoi rapporti con i modelli di volta in volta usufruiti dalla canonicità di Gandersheim. Una spinosa, controversa e complessa questione che, fra l'altro, viene attentamente affrontata dallo studioso, riguarda i

<sup>401</sup> Ibid., p. 896.

<sup>402</sup> Ibid., p. 899.

possibili rapporti fra alcuni scorci del racconto della fuga di Adelaide di Borgogna nei *Gesta Ottonis*, da una parte, e l'episodio della fuga di Walther ed Hiltgund nel *Waltharius*, dall'altra <sup>403</sup>. Alla luce della puntuale disamina dei (veri o presunti) parallelismi narratologici e/o frastico-lessematici fra i due episodi, Giovini afferma prudentemente, in prima battuta, che « non si vuole comunque né si può di fatto escludere in maniera perentoria che Rosvita conoscesse il [...] *Waltharius* [...] », aggiungendo, però, subito che « pare però indubbio che occorra ridimensionare notevolmente l'entità e la rilevanza del presunto influsso del modello epico sangallese nella tessitura compositiva del brano dell'evasione di Adelaide di Borgogna: se anche Rosvita si ricordava in qualche misura di alcuni particolari, linguistici più che frastici, dello splendido episodio della fuga di Walther e Ildegonda, tutto sommato, non se ne fece condizionare più di tanto: le sue fonti di attingimento preferenziali continuano ad essere, in linea di massima, Virgilio, Ovidio, gli epici d'età imperiale (in misura minore), Claudiano, Prudenzio e tutti i poeti della cosiddetta epica "biblica" e "teologica" d'età tardo-antica e medievale » <sup>404</sup>.

Mi sembra poi particolarmente significativo quanto lo studioso, avviandosi alla conclusione del suo saggio, rileva circa l'interpretazione complessiva dell'episodio, della figura dell'indomita protagonista e, soprattutto, riguardo ai rapporti che è possibile istituire fra tale episodio e altre, precedenti scritture della stessa Rosvita, alla ricerca (come in altri contributi dello stesso studioso) non solo

<sup>403</sup> Problema critico, questo, cui si è già accennato a proposito della introduzione stilata dalla Pillolla, in HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis imperatoris* cit. (n. 121), p. LIV.

<sup>404</sup> GIOVINI, *L'evasione e le peripezie di Adelaide di Borgogna* cit. (n. 397), p. 915.

dei “fili rossi” che legano un componimento rosvitiano ad un altro, ma anche di una complessiva e sostanziale “unitarietà” di intenti e di concezioni che connota distintivamente l'intero lascito letterario della canonicità sassone. In primo luogo, Giovini osserva che, « docile oggetto di trattative nuziali sotto banco e di losche manovre politiche altrui in età infantile, la regina compare nei *Gesta Ottonis* dapprima come vittima perseguitata dall'efferatezza di un usurpatore fedifrago e dispotico e, poi, quale intrepida ed eroica trionfatrice sulle altrui prepotenze in un riscatto umano e politico che ha tutto il sapore di una ricompensa provvidenziale. Colta in questi termini – continua quindi lo studioso – l'imbastitura portante della trama esistenziale di Adelaide appare riconducibile al nucleo sommario (e simbolico) delle vicende di altri precedenti personaggi della poesia di Rosvita: Pelagio, Dionisio e Agnese negli omonimi poemetti agiografici, e Agape, Chionia e Irene, nonché Fede, Speranza e Carità nei dialoghi drammatici *Dulcitus* e *Sapientia*, figure il cui statuto esemplare si delinea di volta in volta quale edificante variazione di un preciso modello martirologico »<sup>405</sup>. Uno schema, quello che ricorre in molti poemetti agiografici e dialoghi drammatici, fondato sulla contrapposizione fra due momenti narrativi: 1) incarcerazione di una vittima perseguitata; 2) sua liberazione, spesso a costo del martirio e della morte, e conseguente ascensione fra le schiere dei beati. Orbene, l'episodio della fuga di Adelaide, « lungi dal risolversi in un piacevole e appassionante inserto narrativo di gusto romanzesco quasi bizantino, rappresenta invece l'ultima, estrema e più suggestiva rivisitazione, in un'inedita chiave storico-

<sup>405</sup> Ibid., pp. 921-922.

panegiristica – e quindi laica – di questo riconoscibile modello martirologico, spogliato *ex tempore* dell'inerente aura di “devotio capitis” sacrificale: reclusa come Dionisio, Agape o Fede, Adelaide, evadendo, si libera non dai metaforici vincoli carnali dell'esistenza terrena, bensì da quelli reali d'una detenzione coercitiva a fini politici, per essere insignita, ad affrancamento avvenuto, non più della spirituale palma del martirio, ma del concreto diadema imperiale »<sup>406</sup>.

<sup>406</sup> Ibid., p. 922. Ho casualmente riscontrato un accenno all'episodio della carcerazione e della fuga di Adelaide (con relativa menzione di Odilone di Cluny e di Rosvita) in uno sconosciuto racconto storico popolare del secondo Ottocento, *Berengario e Villa nell'Isola di San Giulio*, racconto storico del dott. Carlo CALCATERRA, estratto dalle appendici del Giornale *La Voce del Lago Maggiore e dell'Ossola*, Intra, 1882 (rist. anast., a cura di R. CICALA, Novara, 1993, da cui cito). Il Calcaterra, medico e romanziere (nonché padre del più celebre e pressoché omonimo italianista Carlo Maria Calcaterra, per lunghi anni professore alla Cattolica di Milano e poi a Bologna, studioso del Petrarca, del Barocco, del Romanticismo), tracciando a grandi linee le coordinate storiche indispensabili alla sua narrazione, faceva riferimento all'esperienza di Adelaide. Dopo aver, infatti, raccontato i modi con i quali Berengario e Villa erano riusciti ad impossessarsi del Regno d'Italia, lo studioso scriveva: « Ma restava nella reggia la bella Adelaide, il cui infortunio commoveva già tutti i cuori. Berengario pensò sulle prime di unirla in matrimonio con Adalberto suo figlio, ma Adelaide ricusò tutte le proposte degli assassini di suo marito. Fu allora che l'infelice Adelaide venne per comando di Villa strappata dalle sue stanze nella reggia di Pavia e trasportata di notte sopra un'isoletta del Lago di Garda, dove fu chiusa in fondo ad una torre. Sant'Odilone abate di Cluny e che più tardi fu confessore di Adelaide, narra che questa infelice principessa nella sua prigione venne più volte percossa da Berengario e da Villa “pugnis et calcibus” e che non le si lasciò che una sola ancella. Rosvinda, monaca e poetessa contemporanea, scrive che Adelaide nel carcere fu spogliata d'ogni ornamento e persino delle vesti » (ibid., pp. 22-23). A parte il fatto che la grafia « Rosvinda », utilizzata dal Calcaterra in questo passo, è sicuramente errata, occorre però rilevare che egli mostra di conoscere abbastanza bene il brano dei *Gesta Ottonis*, in cui, in verità, non si dice che Adelaide fu spogliata delle vesti, bensì, questo sì, che per ordine del truce Berengario le fu tolto ogni ornamento (*Gesta Ott.* 494-499: « Nec solum celsae solium sibi proripit aulae; / sed simul, aerarii claustris eius reserati, / omne, quod invenit, dextra tollebat avara, / aurum cum gemmis, variis generis quoque gazis, / necnon regalis sertum praenobile frontis: / ornatus nec particulam dimiserat ullam ») e che fu lasciata al suo servizio una sola ancella (*Gesta Ott.* 505: « solam cum sola committens namque puellam »); per un'analisi di questa sezione del poema rosvitano, cfr. GIOVINI, *L'evasione e le peripezie di Adelaide di Borgogna* cit. (n. 397), pp. 902-904; e PILLOLLA, in HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis imperatoris* cit. (n. 121), p. 82).

4.12. Dell'ultima opera di Rosvita, i *Primordia coenobii Gandeshemensis*, dopo uno studio complessivo di Eugenia D'Angelo<sup>407</sup>, si è occupato, in una breve ma succosa nota, ancora Marco Giovini<sup>408</sup>. Lo studioso ha analizzato comparativamente l'episodio delle « geminae columbae » che nel VI libro dell'*Eneide* segnalano ad Enea il luogo ove egli potrà cogliere il misterioso ramo d'oro e l'epifania di una « candidula columba » che, nel poemetto rosvitiano, indica ad Athumoda il luogo della selva in cui trovare la pietra adatta al proseguimento della costruzione della chiesa e del cenobio di Gandersheim. Ma procediamo con ordine.

Dopo aver riportato e brevemente analizzato l'episodio virgiliano (*Aen.* VI 190-211), Giovini presenta ed illustra il brano dei *Primordia* oggetto della sua disamina (vv. 236-279): « Dopo l'abbattimento della selva che occupa ingombrante la prescelta valle e il conseguente esproprio di quest'ultima a danno dei fantasmatici Fauni che in precedenza la popolavano, una volta innalzati i muri esterni della chiesa i lavori subiscono una brusca interruzione per la totale mancanza in quella zona di pietre adatte alla costruzione di un edificio di quel genere. Come sbloccare la stagnante situazione di stallo per poter riprendere i lavori in corso momentaneamente sospesi? Athumoda non nutre dubbi: basta pregare fiduciosi e implorare la concessione dal cielo di non meglio precisati "auxilii [...] solamina" (v. 246) che si concretizzano puntualmente e in men che non si dica nell'invio di una "candidula [...] columba" »<sup>409</sup>. Ciò che però differenzia i

<sup>407</sup> Eugenia D'ANGELO, *L'ultima Hroswitha. I « Primordia Coenobii Gandeshemensis »*, in *Studi medievali*, n.s., XXVII (1986), pp. 575-608.

<sup>408</sup> GIOVINI, *L'episodio della "candidula columba" nei « Primordia » di Rosvita cit.* (n. 254).

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 153.

due episodi, quello dell'*Eneide* e quello dei *Primordia*, al di là della loro innegabile somiglianza e al di là della medesima funzione "attanziale" svolta, in essi, dalle epifaniche colombe, uccelli sacri alla dea Venere, è il diverso significato simbolico che la colomba ha assunto in epoca medievale e, quindi, il diverso significato simbolico che anche Rosvita le conferisce. È evidente, infatti, che per la pia canonichezza sassone la colomba non è più, come per gli scrittori pagani, simbolo di lascivia (appunto in quanto uccello sacro a Venere, dea dell'amore e della sensualità), bensì si carica (come spesso avveniva nei *bestiarii* e nei *volucrarii* mediolatini) di caratteristiche precipuamente cristiane, di valenze culturali, in qualche modo connesse con il testo sacro (nella Bibbia è proprio la colomba ad annunciare a Noè sull'arca la vicinanza della terraferma)<sup>410</sup> e coi *Vangeli* (in particolare quello di Matteo, ove si narra di una colomba che, subito dopo il battesimo di Gesù, scende dal cielo sul suo capo), in una interpretazione simbolica che si dipana da Ilario di Poitiers a Rufino d'Aquileia, da Agostino a Prudenzio.

Ma vi è di più. Il passo dei *Primordia* in cui fa la sua apparizione la colomba salvifica è il seguente (vv. 260-261): « Illic candidulam vidit residere columbam / in designati praecelso vertice saxi ». Orbene, tutta l'articolazione complessiva, frastica e lessematica, del brano rosvitiano è sicuramente tratta, con leggere variazioni (« con-sedit » invece di « residere », « rupe » al posto di « vertice ») da un altro passo del poema virgiliano, e cioè *Aen.* III 245 (« una in praecelsa con-sedit rupe Celaeno »), laddove il Mantovano descrive la lugubre, mortifera e sinistra epifania di Celeno, la regina delle mostruose Arpie.

<sup>410</sup> A p. 155 del suo contributo, per un malaugurato *lapsus*, lo studioso scrive « Mosé » invece di « Noè ».

Il sottile nesso di attinenza fra i due episodi è, dunque (come quasi sempre in Rosvita), di tipo antitetico « e il fievole riecheggiamento virgiliano consente alla canonicità di Gandersheim di oberare il sacro “munus” epifanico della “candidula columba” di valenze simboliche supplementari: Rosvita non si è infatti limitata a cristianizzare la funzione della lasciva “materna avis” di Enea alla luce dei testi biblici che vedono questa “volucris” come loro benevola protagonista, ma ha voluto altresì instaurare un recondito raffronto antifrastico fra l’infausta profetessa aligera e il fausto volatile “indicium spiritus sancti” »<sup>411</sup>.

## 5. STUDI SULLA LINGUA, LO STILE E LA METRICA

5.0. Come si è visto nelle pagine precedenti di questa rassegna, le indagini critiche e gli studi su Rosvita di Gandersheim si sono appuntati, prevalentemente, sugli aspetti specificamente e squisitamente letterari e/o teatrali dei testi poetici e prosastici della dotta canonicità medievale. Ciò non vuol dire, però, che siano mancati, anche in quest’ultimo turno di tempo, contributi attinenti agli aspetti linguistici, stilistici e metrici del dettato rosvitiano. Una attenzione, questa agli elementi relativi allo stile, alla lingua e (nel caso dei testi in versi) alla metrica di Rosvita che data, in realtà, già da parecchi anni, ove si pensi agli ormai vetusti e già menzionati interventi della Rigobon, della Newnan e di Franceschini<sup>412</sup>, e che

<sup>411</sup> GIOVINI, *L’episodio della “candidula columba” nei « Primordia » di Rosvita* cit. (n. 254), p. 157.

<sup>412</sup> RIGOBON, *Il teatro e la latinità di Hrotsvitha* cit. (n. 19); NEWNAN, *The Latinity of the Works of Hrotsvit of Gandersheim* cit. (n. 17); FRANCESCHINI, *I « tibicines » nella poesia di Hrotsvitha* cit. (n. 22).

ha conosciuto, proprio in questi ultimi anni, rinnovato impulso e vigore, con indagini importanti e modernamente scaltrite, tese a meglio lumeggiare un aspetto certamente non secondario della vasta e varia produzione letteraria della canonicità di Gandersheim.

5.1. E, in tale direzione, non si può non iniziare che con un lungo, fondamentale intervento di Giuseppe Scarpato sulla lingua dei dialoghi drammatici rosvitiani pubblicato nel 1990 nella miscellanea di scritti in onore di Alberto Grilli per il suo settantesimo compleanno (corrispondente ad una annata della rivista « Paideia », cui Grilli aveva lungamente collaborato e di cui lo stesso Scarpato era allora direttore)<sup>413</sup>. Partendo spunto dalla pubblicazione dell'edizione del 1986 a cura di Ferruccio Bertini, e tenendo altresì conto della precedente edizione del 1970 allestita dalla Homeyer, lo Scarpato ha proposto una nutritissima serie di osservazioni linguistiche relative a ben 192 passi dei drammi, appuntando il suo interesse soprattutto sugli echi (così evidenti nel dettato rosvitano) del linguaggio biblico, liturgico e cristiano. Come egli stesso afferma nella breve premessa al saggio, partendo dalla considerazione che già molti buoni studi sono stati dedicati al rapporto fra Rosvita e Terenzio, lo Scarpato vuole quindi « rivolgere l'attenzione all'altro versante, quello religioso, verso il quale il debito di Rosvita è certamente ben maggiore, per quanto riguarda la lingua », limitando però la propria indagine ai soli drammi, « anche perché questi sono senz'altro l'opera dove l'artificialità linguistica è meno pesante di quanto risulti nelle sue opere poetiche [...]. Il gran deposito da cui attinge Rosvi-

<sup>413</sup> SCARPATO, *Leggendo Rosvita. Appunti sulla lingua dei drammi* cit. (n. 70).

ta – continua lo studioso – sono la Bibbia e la liturgia e pochi altri autori classici e cristiani. Le nostre note vorrebbero aiutare il lettore o i futuri commentatori ad individuare le fonti di Rosvita. Come si sa, il reperimento delle fonti non è solo una curiosità erudita, ma è necessario alla retta comprensione di un autore nel quale una frase o un termine acquista il significato che ha nei testi da cui è preso o di cui è allusione; questo aspetto non può essere trascurato nemmeno dal traduttore. Io ritengo che l'“allusione” vada conservata e fatta sentire anche al lettore moderno, per quanto è possibile, naturalmente »<sup>414</sup>.

Alla luce di queste considerazioni preliminari, che mi sembrano assolutamente ineccepibili dal punto di vista strettamente metodologico, lo Scarpat ha proposto, come si diceva poc'anzi, una ricchissima serie di note, osservazioni, chiose, appunti relativi a ben 192 passi dei sei drammi rosvitiani, indugiando, di volta in volta, sul significato di quella o di quell'altra espressione, sulla sua probabile fonte o suggestione classica, vetero o neotestamentaria o patristica o liturgica, con una dovizia di apporti di cui non ha potuto fare a meno chiunque, da quel momento in poi, si è dedicato ad una qualunque analisi linguistica o ad un commento dei dialoghi drammatici rosvitiani<sup>415</sup>. È evidentemente impossibile, in questa sede, passare in rassegna il saggio dello Scarpat, dal momento che è assai difficile scrivere un commento a ciò che, in realtà, è già di per sé un commento, in quanto si corre il rischio di riscrivere l'intero saggio che si intende analizzare, e non è certo questa la mia intenzione. Mi limito,

<sup>414</sup> Ibid., p. 350.

<sup>415</sup> E si è già detto, nel par. 2, dell'uso che lo stesso Bertini ha fatto del contributo dello Scarpat nella sua seconda ediz. (quella del 2000) del teatro rosvitiano.

pertanto, ad un solo esempio (il n. 138), scelto praticamente a caso fra gli oltre cento possibili.

*Pafn.* X 4: « et ego quidem, licet supra modum gaudeo de conversione, si levi tamen conturbor sollicitudine, eo quod vereor eius teneritudinem aegre ferre diutinum laborem »<sup>416</sup>. È lo stesso Pafnuzio che parla con il confratello Antonio, raccontando come Taide si sia convertita (fatto, questo, che gli procura grande gioia), come sia stata chiusa in una cella ad espiare i propri peccati, mostrandosi, però preoccupato e dolente (è il diffuso *tòpos* del *gaudens-dolens*) per il fatto che egli teme che il delicato corpo della donna non riesca a sopportare la continua sofferenza che le è stata imposta. A proposito del sostantivo « teneritudo » (cui Bertini non dedicava, nella sua edizione del 1986, alcuna annotazione), Scarpat proponeva un parallelo biblico, con Esther XV 6: « quasi prae deliciis et nimia teneritudinem corpus suum ferre non sustinens ». La bontà del raffronto (che personalmente ritengo inoppugnabile) è provata dal fatto che « Esther parla della “debolezza” del suo corpo femminile, come al corpo femminile di Taide qui si riferisce la “teneritudo” e nota il verbo “ferre” a garantire la derivazione »<sup>417</sup>.

Insomma, ci troviamo, con il saggio di Giuseppe Scarpat, di fronte ad un contributo assolutamente prezioso, che nessuno studioso serio di Rosvita può fare a meno di conoscere ed utilizzare.

5.2. Alle indagini circa l'utilizzazione ed il valore dei diminutivi in Rosvita hanno dedicato la loro attenzione, in due interventi usciti a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, due studiosi prematuramente e dolorosamente scomparsi, Luca Robertini (di cui si è già detto a proposito della traduzione italiana dei poemetti agiografici e

<sup>416</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici* (1986) cit. (n. 56), p. 256.

<sup>417</sup> SCARPAT, *Leggendo Rosvita. Appunti sulla lingua dei drammi* cit. (n. 70), p. 395.

dello studio sul *Sapientia*) e Rosario Leotta (già anch'egli più volte menzionato e ricordato nel corso di questa rassegna).

Luca Robertini forniva nel 1990 una ricca ed esaustiva campionatura dei diminutivi presenti in tutte le opere rosvitiane, dai poemetti agiografici ai dialoghi drammatici, dai *Gesta Ottonis* ai *Primordia coenobii Gandeshemensis*<sup>418</sup>. Partendo dalla sottoscrivibile considerazione che « uno degli aspetti più peculiari del linguaggio poetico di Rosvita è costituito dalla ricorrente presenza di termini diminutivi », la cui frequenza e la cui utilizzazione « nei singoli contesti portano ad escludere con certezza che si tratti di un'eredità inconsapevole, confermano anzi un loro impiego cosciente inteso a conferire precise finalità espressive », lo studioso si proponeva lo scopo di « analizzare le diverse valenze semantiche che Rosvita attribuisce al diminutivo, sottolineandone, ove possibile, la vitalità espressiva e rilevandone il diverso risalto nella produzione poetica e nella produzione drammatica »<sup>419</sup>.

Dopo una breve scheda linguistica sul diminutivo, la sua origine e la sua ricorrenza in alcuni autori classici (Plauto, Catullo, Cicerone, Petronio, Apuleio) e cristiani (Gerolamo), Robertini presentava un lungo e completo schema dei diminutivi rosvitiani, utilmente ripartendoli in quattro categorie:

- 1) diminutivi dotati di valore minorativo;
- 2) diminutivi portatori di una valenza affettivo-vezzezzeggiativa;
- 3) diminutivi caratterizzati da un valore riduttivo-sprezzativo;

<sup>418</sup> ROBERTINI, *L'uso del diminutivo in Rosvita* cit. (n. 89) (ora in Id., *Tra filologia e critica* cit. [n. 347], pp. 45-64, da cui cito).

<sup>419</sup> Ibid., p. 45.

4) diminutivi che non presentano una particolare carica espressiva.

Lo schema presentato dallo studioso permetteva di visualizzare immediatamente alcune caratteristiche nell'uso del diminutivo, per esempio, il fatto che il numero dei diminutivi risultasse nettamente superiore nei poemetti agiografici rispetto ai dialoghi drammatici e ai poemi epico-storici, « in corrispondenza, verosimilmente, ad un affinamento del gusto e ad una maturazione nello stile »; o anche il fatto che i diminutivi privi di valenza espressiva fossero pressoché inesistenti nei drammi (vi sono due soli esempi, in *Calim.* IX 26 e in *Sap.* III 3), dal momento che « quando non è condizionata dalla metrica [...], Rosvita predilige dunque un uso espressivo del diminutivo »<sup>420</sup>. Per quanto concerne questo tipo particolare, Robertini si soffermava ad analizzare l'uso dei diminutivi « ocelli », « popellus », « preculae », « gloriola », « gratiola » e « laureola », notando come essi, assai spesso, venissero utilizzati dalla canonicessa di Gandersheim per scopi essenzialmente metrico-prosodici. Più interessante, ovviamente, è la categoria dei diminutivi espressivi, a proposito dei quali lo studioso individuava alcuni « campi concettuali »<sup>421</sup>: l'utilizzo di essi all'interno delle prefazioni, delle dediche e, insomma, dei testi più direttamente personali delle opere rosvitiane, un utilizzo volto a sottolineare la topica modestia di cui la stessa autrice si fa portavoce, secondo un luogo comune ben radicato nella letteratura mediolatina, in particolare quella monastica; i sostantivi e gli aggettivi che la poetessa riferisce a personaggi positivi, portatori di valori cristiani, quali la Vergine Maria e Gesù Bambino in *Maria*, *Gongolfo* ed *Agne-*

<sup>420</sup> Ibid., p. 57.

<sup>421</sup> Ibid., p. 58.

se negli omonimi poemetti agiografici, Irene nel *Dulcitus*, Maria nell'*Abraham*, Speranza nel *Sapientia*, e così via; i sostantivi e gli aggettivi carichi di una valenza riduttivo-spregiativa, che, in contrasto col gruppo precedente, vengono utilizzati per meglio caratterizzare i personaggi negativi, portatori di valori malvagi, come l'ancella di Anna in *Maria*, il servo nel *Basilus*, il perverso emiro di Cordoba nel *Pelagius*, la perfida moglie di Gongolfo nel poemetto omonimo; il ricorso davvero massiccio al diminutivo nel *Gongolfus*, e in particolare nella descrizione del bellissimo giardino e della miracolosa fonte che vi sorge <sup>422</sup>, con un « linguaggio lezioso, di sapore artificialmente popolaresco, teso ad evocare l'atmosfera fiabesca del racconto » <sup>423</sup>.

Robertini si soffermava quindi su due diminutivi dalla espressività particolarmente felice, cioè « locello » (*Mar.* 469) e « oscillum » (*Pel.* 270) e, in conclusione della sua dotta e rigorosa disamina, cercava di individuare i modelli, classici e medievali, cui Rosvita aveva fatto riferimento per trarre i diminutivi presenti nelle sue opere. In tal direzione, il modello principale è certamente Prisciano, che fornisce ben 38 dei 92 diminutivi adoperati dalla poetessa medievale, seguito da Prudenzio (il poeta spagnolo che, « con il suo stile fiorito e ricercato, le sue immagini ardite e barocche, si conquistò facilmente l'ammirazione della poetessa ») <sup>424</sup> e quindi da alcuni autori cristiani (Agostino, Boezio, Gerolamo), mentre assai rari sono, invece, i diminutivi di origine terenziana o virgiana. Insomma, come scriveva Robertini alla fine di questo

<sup>422</sup> Brano, questo, che sarà analizzato come merita da Giovini, delle cui indagini sul terzo poemetto rosvitiano si è già detto nel par. 3.

<sup>423</sup> ROBERTINI, *L'uso del diminutivo in Rosvita* cit. (n. 89), p. 61.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 63.

suo ancor oggi prezioso contributo, « la canonicità di Gandersheim ha dimostrato innanzitutto di saper scegliere con gusto personale quegli espedienti stilistici che meglio rispondevano alla sua sensibilità di donna-scrittrice; inoltre di saperli dominare con una certa disinvoltura, piegandoli nei singoli contesti a tutta la loro ricchezza espressiva »<sup>425</sup>.

5.3. Rosario Leotta ha ripreso, tre anni dopo il contributo di Robertini, il discorso relativo ai diminutivi in Rosvita, circoscrivendolo, però, esclusivamente ai dialoghi drammatici<sup>426</sup>. Innanzitutto, partendo dalla premessa che « i diminutivi – sia che abbiano conservato il loro senso proprio, sia che abbiano attenuato o perduto il loro significato originale – vanno interpretati nella struttura contestuale di cui fanno parte », lo studioso metteva in chiaro che la sua indagine tendeva « a valutarne gli effetti artistici non senza tener conto del loro combinarsi con gli altri elementi della sequenza verbale »<sup>427</sup>. Alla luce di tale considerazione preliminare, Leotta passava in rassegna ed acutamente analizzava l'utilizzazione di innumerevoli diminutivi nei dialoghi drammatici rosvitiani, sia sostantivi (più numerosi, fra i più significativi dei quali, *ingeniolum*, *opusculum*, *libellus*, *dictatiuncula*, *nesciola*, *muliercula*, *panniculus*, *osculum*, *puellula*, *parvula*, *infantula*, *pusiolus* e *pusiola*, *corpusculum*, *aetatula*, *pal-mula*, *sororcula*, *homullula* e *particula*, *sarcinula*, *surculus*, *virguncula*, *guttula* e *flosculus*, *morula*, *lectulus*, *cellula*) sia aggettivi (molto meno numerosi, fra cui *aliquantulus*, *candidulus*, *iuvenculus*, *clanculus*, *sordidu-*

<sup>425</sup> Ibid., p. 64.

<sup>426</sup> LEOTTA, *Il diminutivo nei drammi di Rosvita* cit. (n. 89).

<sup>427</sup> Ibid., p. 53.

*lus, tantillus e tantilla*) sia, infine, avverbi (due soltanto, *primule e saepiuscule*).

Dalla acuta e puntuale analisi di Leotta (che metteva a frutto anche la sua rara competenza di linguista, non circoscritta esclusivamente al mediolatino ma, ovviamente, allargata al latino classico e al latino cristiano)<sup>428</sup> si possono trarre alcune conclusioni. Innanzitutto, il fatto che la preferenza accordata da Rosvita ai diminutivi proviene dal fondo squisitamente ed eminentemente letterario della sua lingua. Poi (elemento, questo, probabilmente più significativo) il fatto che l'uso dei diminutivi non è uniforme nei sei dialoghi drammatici, ma è maggiormente presente ed insito in alcuni (*Sapientia, Pafnutius e Abraham*) piuttosto che in altri (*Dulcitus, Calimachus e Gallicanus*): ciò, a detta dello studioso, si poteva spiegare « con lo scompenso espressivo che nasce dalla fusione tra atteggiamento stilistico e disegno letterario. È quindi nell'ambito della letterarietà – continuava Leotta – che si inseriscono i toni affettivi, ironici e dispregiativi evidenziati nell'analisi dei diminutivi dei singoli drammi; toni che trovano il loro giusto rilievo sia perché il diminutivo si presta a sottolineare l'emotività della situazione attraverso particolari sfumature espressive, sia perché esso si presta a creare una cadenza musicale mediante l'accostamento di forme legate da assonanza o da

<sup>428</sup> A tal proposito, ricordando la figura dello studioso siciliano, Nino Scivoletto ha osservato opportunamente che « il Leotta [...] conoscendo profondamente la "lingua madre", poteva individuare con sicurezza le diversità da essa di quello che convenzionalmente si chiama "latino medievale" e che dà spesso l'illusione di poterlo conoscere staccandolo dalla storia del latino "tout court" » (N. SCIVOLETTO, *Rosario Leotta, filologo mediolatinista*, in MARBODO DI RENNES, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, a cura di R. LEOTTA, ediz. postuma a cura di C. CRIMI, Firenze, 1998, pp. IX-XII, in partic., p. IX).

omoteleuto »<sup>429</sup>. In conclusione del suo saggio, quindi, Leotta metteva in risalto il debito contratto da Rosvita nei confronti del modello prudenziano (argomento, questo, di cui si è tornati a parlare a più riprese nell'ambito di questa rassegna): « È mia convinzione – scriveva lo studioso – che a guidare Rosvita nella scelta dei diminutivi abbiano giocato un ruolo preminente le opere di Prudenzio: non è un caso, infatti, che circa la metà dei diminutivi usati da Rosvita nei suoi drammi ricorrano nel poeta spagnolo, la cui predilezione per i diminutivi è abbastanza nota. In definitiva, non sempre la canonicità di Gandersheim riesce a dare al diminutivo forza espressiva e/o ad associarlo ad una funzione affettiva; né le accade di frequente di arricchirne la costruzione semantica al punto da modificarne la funzione a seconda delle sue esigenze artistiche »<sup>430</sup>.

5.4. Ad un aspetto particolare della sintassi rosvitiana ha dedicato, in tempi a noi più vicini, un breve studio specifico Stefano Fonte<sup>431</sup>. Dopo avere, in apertura del suo contributo, rilevato che allo stato attuale degli studi manca ancora una disamina organica ed esaustiva della sintassi rosvitiana (e poco giovane, a tal fine, le sintetiche e generiche osservazioni di studiosi precedenti)<sup>432</sup>, Fonte propone una indagine, appunto, « relativa agli usi sintattici di Rosvita ed in particolare per ciò che attiene

<sup>429</sup> LEOTTA, *Il diminutivo nei drammi di Rosvita*, p. (n. 89) 61.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>431</sup> S. FONTE, *Il funzionamento verbale di "despero": un caso di analogia nella sintassi di Rosvita di Gandersheim*, in *Filologia mediolatina*, X (2003), pp. 103-109.

<sup>432</sup> Cfr., ad es., K.A. BARACK, *Hrotsvithae Opera*, Norimbergae, 1858, pp. XLVI-LV; DOLENZ, *Le commedie latine di suor Rosvita* cit. (n. 6), pp. LVI-LVIII; RIGOBON, *Il teatro e la latinità di Hrotsvitha* cit. (n. 19), pp. 38-40; NEWMAN, *The Latinity of the Works of Hrotsvit of Gandersheim*, cit. (n. 17), passim; VON WINTERFELD, *Hrotsvithae Opera* cit., pp. 512-524; HOMEYER, *Hrotsvithae Opera* cit. (n. 67), pp. 12-19.

a riflessioni che si riferiscono alla reggenza verbale », constatando, in linea di massima, la « propensione, da parte della poetessa sassone, ad estendere l'uso dell'infinito in dipendenza, oltre che dai “verba sentiendi”, “declarandi” e “dicendi”, anche da altri verbi »<sup>433</sup>. Per quanto concerne, per esempio, i poemetti agiografici, Rosvita predilige la soluzione tipicamente classica dell'acc. + infinito (riguardo al verbo « dico », di cui il Fonte propone molti ess. in tale direzione), mentre compare in minor misura l'impiego di « quod » seguito dai modi finiti, che si riscontra, come è noto, con notevolissima frequenza (quasi “ad apertura di libro”) negli scrittori tardo-antichi ed altomedievali.

La predilezione, da parte di Rosvita, per i costrutti infinitivi, si riscontra anche a proposito dell'uso del verbo « despero » (che ricorre in tutto nove volte nell'opera rosvitiana), analizzando il quale lo studioso riesce a trarre alcune conclusioni di carattere generale. Dopo aver analizzato i vari passi (ed i relativi contesti) in cui compare il verbo « despero » (in genere costruito con l'acc. + infinito), viene rilevato il fatto che, nelle scelte sintattiche della canonicità di Gandersheim, gioca sicuramente un ruolo determinante, a livello grammaticale e sintattico, ma anche sotto il profilo squisitamente morfologico, il principio dell'analogia, già teorizzato, come è noto, in età classica (per esempio, da Aulo Gellio). « Il caso preso in esame, – conclude lo studioso – che testimonia dunque una relazione dinamica fra il valore semantico di “despero” e la negazione di “credo”, rivela non solo come nel panorama letterario medievale il fenomeno dell'analogia condizioni in maniera incisiva le capacità individuali da

<sup>433</sup> FONTE, *Il funzionamento verbale di “despero”* cit. (n. 431), p. 104.

parte dell'autore di gestire il patrimonio sintattico, grammaticale e lessicale di una lingua, quale per l'appunto il mediolatino, che non è avvertita più come lingua madre, ma dimostra anche come entri in gioco lo spazio espressivo della creazione artistica dello scrittore, orientando perfino le scelte semantiche e regolando le soluzioni formali di quella che è vissuta come una lingua padre »<sup>434</sup>.

5.5. Ancora allo studio dei *tibicines* nella poesia di Rosvita, dopo il fondamentale ma ormai vetusto studio di Ezio Franceschini<sup>435</sup>, ha dedicato più di recente la sua attenzione lo studioso spagnolo José Quetglas<sup>436</sup>. È noto che, soprattutto nelle opere in poesia, Rosvita, « orgogliosa della propria autonomia, ma consapevole della propria ignoranza, ricorre per necessità ai *tibicines*, delle parolezappa, dei puntelli, dei riempitivi, dei termini insomma (solitamente avverbi o congiunzioni) che le consentano di far fronte alle insopprimibili esigenze della metrica »<sup>437</sup>.

<sup>434</sup> Ibid., p. 109. Per il concetto di "lingua padre" rinvio a J. ZIOLKOWSKI, *La letteratura latina medievale*, in *Introduzione alla filologia latina*, dir. F. GRAF, ediz. ital. a cura di M. MOLIN PRADEL, present. di M. GEYMONAT, Roma, 2003, pp. 403-432 (in partic., p. 406: « La definizione più realistica del latino medievale è probabilmente quella di "lingua padre". Con ciò si intende che nessuno è cresciuto con il latino come madrelingua. Inoltre questa definizione allude anche al latino come lingua maschile, visto che la maggioranza delle persone che poterono apprendere il latino erano ragazzi e uomini (di sicuro, la maggior parte erano "patres" in senso ecclesiastico, piuttosto che veri "patres familias"), membri di un preciso sistema patriarcale »).

<sup>435</sup> FRANCESCHINI, I « *tibicines* » nella poesia di *Hrotsvitha* cit. (n. 22).

<sup>436</sup> J. QUETGLAS, *Acerca de los "tibicines" de Rosvita*, in *Thesauramata Philologica Ios. Orozio oblata* [= *Helmantica*, XLV (1995)], pp. 433-441.

<sup>437</sup> BERTINI, *Il "teatro" di Rosvita* cit. (n. 10), pp. 42-43. Una più ampia ed articolata definizione di *tibicines* è la seguente: « *Tibicines* (in significato proprio nel latino classico *tibicen* = "suonatore di flauto"; in significato traslato indica "puntello, sostegno, colonna": da qui il significato speciale di questi *tibicines* medievali): sono un espediente di soccorso alla debole tecnica versificatoria. *Tibicines* erano parole "puntello", di significato generico e polivalente, prosodicamente di quantità fissa e ben nota, che il versificatore inseriva nel verso là dove altrimenti i piedi giusti non gli venivano. Questi i *tibicines* più comuni: *bene, male, digne, certe, rite, iure, meri-*

L'uso dei *tibicines* (che, come si è visto, è stato studiato anche da Giovini nel suo volume sui poemetti agiografici, soprattutto in rapporto a *Maria*)<sup>438</sup> fu rilevato ed analizzato da par suo, ormai sessantacinque anni or sono, da Ezio Franceschini, che riuscì ad individuarne un nutrito numero (*amand-* nei diversi casi di gerundio o di gerundivo, *atque, autem, bene, certe, cito e citius, denique, digne, ergo, etenim, fore, forte, fraude, iam, igitur, iure, magis, mage, male, mente, merito, more, mox, nam, namque, nec, necnon, nempe, nunc, pariter e pariterque, percerte, perenne, pie, pietate, quia, quidem, quoque, rite, saepe, saepius, saepissime, persaepe, satis, scilicet, sed, semper, subito, tamen e attamen, tunc, undique*)<sup>439</sup>, contando ben 2309 occorrenze distribuite nei testi poetici della canonicità di Gandersheim<sup>440</sup>.

Orbene, nel suo studio, il Quetglas, confrontando le occorrenze delle parole dei *tibicines* nei testi in prosa di Rosvita (prefazioni, dialoghi drammatici), critica negativamente, in primo luogo, il metodo finora adoperato da

*to, mente, nempe, pariter, fore, ergo, denique, quippe, quoque, undique, necnon, forte.* Queste parole nel verso sono un puro materiale ingombrante e pesante, svuotate di senso se in se stesse ne hanno, tanto più numerose quanto meno i versificatori sono provveduti di cultura e di tecnica. E perciò si riducono di numero e anche del tutto scompaiono nei poeti di valore e nei tempi di maggior cultura; così, ad esempio, scompaiono i *tibicines* e altri espedienti più o meno maldestri nel secolo XII » (G. CREMASCHI, *Guida allo studio del latino medievale*, Padova, 1959, p. 115). Più di recente, i *tibicines* sono stati così definiti: « pleonasmi collocati nel verso come riempitivi » (PILLOLLA, in HROTSVITHA GANDESHEMENSIS, *Gesta Ottonis* cit. (n. 121), p. LXXXV).

<sup>438</sup> Cfr. GIOVINI, *Indagini sui « Poemetti agiografici »* cit. (n. 253), pp. 7-43.

<sup>439</sup> A questo elenco fornito da Franceschini, Leotta ha aggiunto anche *quidni* (*Mar.* 449; *Asc.* 20; *Gesta* 289, 334, ecc.), *quippe* (*Mar.* 504 e 793; *Pel.* 110 e 156, ecc.) e *utpote* (*Gong.* 150 e 288; *Pel.* 237, ecc.: cfr. LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88), p. 209).

<sup>440</sup> Per la precisione, come emerge dall'indagine di Franceschini, la distribuzione dei *tibicines* nelle opere in versi di Rosvita è la seguente: *Maria* 501; *Gesta Ottonis* 445; *Primordia* 245; *Gongolfus* 234; *Theophilus* 189; *Agnes* 184; *Pelagius* 183; *Basilus* 136; *Dionysius* 119; *Ascensio* 73.

quanti, a vario titolo, si sono occupati del problema, i quali, a suo dire, hanno proceduto ad una valutazione onnicomprensiva e globale dell'incidenza del fenomeno esclusivamente nei testi in versi. Lo studioso spagnolo, viceversa, sostiene la necessità di una valutazione individuale caso per caso, facendo apprezzare, in questo modo, alcune presenze semanticamente significanti (e quindi non più delle « parole-zeppa ») nelle opere in versi, dai poemetti agiografici ai poemi storico-encomiastici.

5.6. Mi piace, infine, concludere questo paragrafo con l'illustrazione del già più volte ricordato saggio (uno degli ultimi pubblicati in vita dal nobile e sfortunato studioso siciliano)<sup>441</sup> di Rosario Leotta, dedicato all'analisi della tecnica versificatoria rosvitiana negli otto poemetti agiografici, nei *Gesta Ottonis* e nei *Primordia coenobii Gandeshemensis*<sup>442</sup>.

Validissimo studioso di metrica medievale (come testimoniano le sue indagini su Guglielmo il Pugliese e sulle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo)<sup>443</sup>, Leotta analizzava, in questo ampio e complesso contributo, i 5038 versi del *corpus* poetico rosvitiano (4722 esametri e 316 pentametri), volgendosi alla ricerca e all'individuazione di tutte le peculiarità della tecnica versificatoria di Rosvita, autrice, come egli rilevava all'inizio del suo saggio, le cui caratteristiche metriche, « nonostante i progressi compiuti negli ultimi tempi nell'analisi

<sup>441</sup> Per un accurato profilo di Rosario Leotta nella sua figura di uomo e di studioso, cfr. SCIVOLETTO, *Rosario Leotta, filologo mediolatinista* cit. (n. 428).

<sup>442</sup> LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88).

<sup>443</sup> Cfr. Id., *L'esametro di Guglielmo il Pugliese*, in *Giornale italiano di filologia*, XXVIII (1976), pp. 292-299; Id., *Materiali per un'analisi metrica delle commedie elegiache*, in *Maia*, XLIV (1992), pp. 101-113; Id., *Sull'uso delle parole pirriche nelle commedie elegiache*, in *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe*, Napoli, 1996, pp. 185-192.

della versificazione mediolatina », non erano state ancora « sottoposte ad uno studio specifico e il più possibile obiettivo. Eppure esso acquista un rilievo particolare, se si considera che non si è andati al di là di generiche valutazioni prive di supporti statistici e che la canonichessa di Gandersheim, rifacendosi alla diretta osservazione della prassi versificatoria di alcuni grandi autori classici, cercò di assimilarne con versatile sensibilità le regole e le consuetudini alla ricerca di un equilibrio fra tecnica e ispirazione »<sup>444</sup>. Movendosi con competenza e rigore nel solco della ricca e gloriosa tradizione di studi di metrica mediolatina inaugurati da Dag Norberg e da Paul Klopsch<sup>445</sup> e continuati, in Italia, da Franco Munari<sup>446</sup>, da Giovanni Orlandi<sup>447</sup> e da Edoardo D'Angelo<sup>448</sup>, Leotta ar-

<sup>444</sup> ID., *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88), p. 193.

<sup>445</sup> Cfr. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958; P. KLOPSCH, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt, 1972; ID., *Einführung in die Dichtungslehre des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt, 1980.

<sup>446</sup> Cfr. MARCO VALERIO, *Bucoliche*, a cura di F. Munari, Firenze, 1970.

<sup>447</sup> Cfr. G. ORLANDI, *Metrica "medievale" e metrica "antichizzante" nella commedia elegiaca: la tecnica versificatoria del « Miles gloriosus » e della « Lidia »*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. CARDINI (e altri), I, Roma, 1985, pp. 1-16; ID., *Caratteri della versificazione dattilica*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del Secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento-Rovereto, 3-5 ottobre 1985)*, a cura di C. LEONARDI e E. MENESTÒ, Firenze, 1988, pp. 151-169; ID., *Metrica e statistica linguistica come strumenti nel metodo attributivo*, in *Filologia mediolatina*, VI-VII (1999-2000), pp. 9-31; ID., *The Hexameter in the "Aetas Horatiana"*, in *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference of Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, ed. by M.W. HERRIN [et alii], vol. II, Turnhout, 2002, pp. 140-157.

<sup>448</sup> Cfr. E. D'ANGELO, *Indagini sulla tecnica versificatoria nell'esametro del « Waltharius »*, Catania, 1992 (in cui confluiscono, rielaborati ed ampliati, alcuni dei precedenti contributi di metrica dello studioso napoletano); ID., *The Outer Metric in Joseph of Exeter's « Ylias » and Odo of Magdeburg's « Ernestus »*, in *The Journal of Medieval Latin*, III (1993), pp. 113-134. Cfr. anche, in generale, G. POLARA, *La metrica latina medievale*, in *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata (4 maggio 1994)*, a cura di F. STELLA, Firenze, 1995, pp. 59-74.

ticolava la propria analisi della metrica rosvitiana in dodici punti, e cioè nei seguenti:

- 1) distribuzione dei piedi;
- 2) configurazione delle clausole;
- 3) posizione delle cesure;
- 4) « *productio ob caesuram* »;
- 5) rima, assonanza e allitterazione;
- 6) sinalefe, aferesi e iato;
- 7) dieresi bucolica;
- 8) *tibicines* e « *golden lines* »;
- 9) versi onomastici e versi “singhiozzanti”;
- 10) diminutivi;
- 11) *enjambement* e “cavalcamento”;
- 12) note di metrica verbale.

In conclusione, venivano proposti utilissimi quadri statistici relativi ai vari problemi esaminati e ai vari elementi rilevati.

Ma l'aspetto forse più importante del saggio del Leotta non era tanto quello (già di per sé notevole) di avere fornito un contributo a suo modo completo e definitivo circa la tecnica versificatoria rosvitiana, quanto quello di aver tentato di dimostrare come la conoscenza di tale tecnica versificatoria consentisse, dal punto di vista strettamente e squisitamente filologico, di rimettere in discussione, in taluni punti, la stessa attendibilità del testo trådito (ricordo, a tal proposito, che Leotta utilizzava l'ediz. critica della Homeyer). Per esempio, alquanto sospetti risultavano i pochi casi di sinalefe riscontrati nel testo rosvitiano (*Mar.* 360 e 498; *Gong.* 467 e 565; *Gesta* 105), tenuto conto dell'avversione della poetessa (e, in genere, di tutto il Medioevo latino) nei confronti di tale fenomeno<sup>449</sup>: casi, questi or ora menziona-

<sup>449</sup> E di ciò, come forse si ricorderà, si è già discusso nel par. 2 a proposito dell'ediz. dei *Gesta Ottonis* curata dalla Pillolla.

ti, che Leotta cercava di sanare anche per via congetturale, evitando l'insorgere della sinalefe, col conforto degli *auctores* (in *Mar.* 360 « *Altius usque polum Phoebos ascendente serenum* », veniva proposta la correzione di « ascendente » in « scandente », sulla scorta di Ovidio, *fast.* III 415-416 « *Sextus ubi Oceano clivosum scandit Olympum / Phoebus* »; in *Gong.* 467 « *Sed non legalis finem ut nescivit amoris* », veniva suggerita la correzione, già avanzata dallo Strecker, di « *ut nescivit* » in « *ceu nescit* », alla luce della consonanza con il « *sic ... nescit* » del verso seguente del poemetto, e così via). Lo stesso sospetto (e cioè che ci si trovi di fronte ad una corruzione del testo tradito) si insinua anche a proposito dell'unico caso di iato (anch'esso fenomeno, come è noto, generalmente aborrito da tutti i poeti mediolatini) riscontrabile in Rosvita, *Mar.* 21 (« *Exoptans vel summatim attingere saltim* ») e facilmente eliminabile leggendo, con von Winterfeld e Strecker, « *contingere* » in luogo di « *attingere* ».

Ed è in tal maniera che, partendo « dall'analisi dei mezzi tecnici di cui si nutre l'umanesimo metrico di Rosvita », l'indagine di Rosario Leotta giungeva « in ambito strettamente testuale », alla luce « della consapevolezza che la metrica, applicata ai testi, può suggerire soluzioni interessanti e concrete per una loro migliore comprensione e sistemazione »<sup>450</sup>.

## 6. STUDI SULLA FORTUNA

6.1. Quello relativo alla fortuna di Rosvita in epoca medievale, rinascimentale e moderna è, in buona sostanza, un capitolo in gran parte ancora da scrivere. Nel corso di questa rassegna si è fatto cenno, talvolta, ad inda-

<sup>450</sup> LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita* cit. (n. 88), p. 224.

gini e studi in tal direzione, ma si è trattato, nella maggior parte dei casi, di ricerche episodiche, parziali e limitate, come quelle, già ricordate, di Diane van Hoof, sui rapporti fra il romanzo *Thaïs* di Anatole France, pubblicato nel 1890, ed il *Pafnutius*<sup>451</sup>; di K.A. Zaenker, sulla fortuna novecentesca dei drammi rosvitiani, da John Kennedy Toole al *Rosie träumt* di Peter Hacks<sup>452</sup>; di Emanuela Franco sullo stesso dramma dello Hacks<sup>453</sup>; di Walter Berschin sulla ricezione di Rosvita da parte del poeta tedesco Konrad Weiss (1880-1960), che, a partire dal 1935 (in piena epoca nazista), dedicò alla poetessa sassone una tetralogia di studi (in parte pubblicati, in parte ancor oggi inediti) che il Weiss aveva intenzione di comporre, in un quadro più organico e coerente, in un volume (dal titolo *Rosvita di Gandersheim, la prima poetessa tedesca*) che però non vide mai la luce<sup>454</sup>.

Altri contributi hanno riguardato diversi aspetti della conoscenza, dello studio e della ricezione delle opere di Rosvita (in massima parte, i dialoghi drammatici) fra il Rinascimento e l'età moderna. R. Dütching, per es., in un contributo risalente ormai ad oltre un quarantennio fa, ha studiato la versione tedesca dell'*Abraham*, proposta nel 1503, con intenti spiccatamente pedagogici, da Adam Wernher von Themar (1462-1537), precettore alla corte di Heidelberg, che la dedicò a Filippo, principe elettore del Palatinato<sup>455</sup>, argomento, questo, ripreso in un più recente articolo di K. A. Zaenker, che ha presentato l'*editio*

<sup>451</sup> VAN HOOF, *The Saint and the Sinner: Hrotsvit's « Pafnutius » and Anatole France « Thaïs »* cit. (n. 245).

<sup>452</sup> ZAENKER, *Hrotsvit and the Moderns: Her Impact on John Kennedy Toole and Peter Hacks* cit. (n. 246).

<sup>453</sup> FRANCO, *I drammi di Rosvita e « Rosie träumt » di Peter Hacks* cit. (n. 64).

<sup>454</sup> BERSCHIN, *Konrad Weiss über Hrotsvit von Gandersheim* cit. (n. 95).

<sup>455</sup> R. DÜTCHING, *Hrotsvitha von Gandersheim, Adam Wernher von Themar und Guarino Veronese*, in *Ruperto-Carola*, XXXIII (1963), pp. 77-89.

*princeps* del testo tedesco allestito dal von Themar<sup>456</sup>; Katharina M. Wilson (la cui importanza per gli studi rosvitiani è stata più volte sottolineata nel corso di queste pagine) si è occupata della anonima traduzione del *Dulcitiuus* in ungherese, apparsa all'inizio del XVI secolo, e quindi anch'essa (come la versione del von Themar) a pochissimi anni di distanza dalla "riscoperta" dei drammi della canonicità sassone, effettuata a Ratisbona nel 1494 da Conrad Celtis, e dalla loro successiva pubblicazione, avvenuta a Norimberga nel 1501<sup>457</sup>; Fritz Wagner si è soffermato sull'importante figura di Johann Christoph Gottsched (1700-1766), uno dei più eminenti rappresentanti dell'Illuminismo tedesco<sup>458</sup>, promotore di una riforma che consentisse, soprattutto in virtù di un recupero della purezza della lingua, di dare vita ad una letteratura e ad una poesia formalmente assai curate, in questo rifacendosi all'esempio dei classici e degli scrittori medievali, fra i quali Rosvita, in qualità di "prima poetessa tedesca", occupava certamente un posto rilevante, tanto è vero che lo stesso Gottsched, in polemica con uno studioso francese che aveva negativamente bollato la fantasia e il genio poetico tedeschi, pubblicò una grande antologia di poesia nella quale « celebrò più volte Rosvita come gloria letteraria germanica, risplendente, per di più, in un'epoca durante la quale gli altri popoli erano immersi nella barbarie »<sup>459</sup>; Monique Goulet è tornata sulla fortuna di Rosvita in Francia durante il XIX secolo, indugian-

<sup>456</sup> ZAENKER, « *Eyn hübsche Comedia Abraham genant* ». *Hrotswitha von Gandersheim « Abraham » in der Übersetzung des Adam Wernher von Themar*, in *Mittelalterliches Jahrbuch*, XVII (1982), pp. 217-229.

<sup>457</sup> WILSON, *The Old Hungarian Translation of Hrotsvit's « Dulcitiuus »*. *History and Analysis*, in *Tulsa Studies in Women's Literature*, I (1982), pp. 80-91.

<sup>458</sup> F. WAGNER, *Johann Christoph Gottsched und Hrotsvit von Gandersheim*, in *Mittelalterliches Jahrbuch*, XIII (1978), pp. 257-266.

<sup>459</sup> Così BERTINI, in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* (2000) cit. (n. 84), p. XVI.

do, ancora una volta, sul romanzo *Thaïs* di Anatole France ispirato al *Pafnutius*<sup>460</sup>.

Il punto sulla situazione è stato fatto, di recente, da Ferruccio Bertini, nell'introduzione alla sua seconda edizione dei dialoghi drammatici rosvitiani, quella del 2000 (che riprende in gran parte quella del 1986). Lo studioso, analizzando brevemente le varie fasi della fortuna del teatro rosvitano in epoca rinascimentale e moderna, si è intrattenuto particolarmente sulle rielaborazioni e le riscritture, drammatiche e/o narrative, che di alcune opere della poetessa sassone sono state effettuate fra '800 e '900, dal romanzo del France al più volte ricordato *Rosie träumt* dello Hacks, chiedendosi, alla fine della sua accorta disamina, quali possano essere le ragioni di un successo, tutto sommato, non disprezzabile: « A sollecitare tanto interesse – ha scritto Bertini – ha contribuito anche la scelta delle tematiche proposte da Rosvita, che ci presenta, in una singolare sequenza, tentativi di stupro, scene di necrofilia, momenti di vita di bordello, violenze e torture sadomasochistiche, sia pure riscattando il tutto con l'estremo candore di una narrazione che suona a conferma del detto “omnia munda mundis” [...]. D'altronde, anche senza condividere l'anacronistica tesi di chi vorrebbe vedere in Rosvita una precorritrice del femminismo, è innegabile che nei suoi drammi le figure femminili si rivelano tutte veri modelli di virtù e, nonostante la loro apparente fragilità, trionfano sulla forza brutta degli uomini che vorrebbero indurle al peccato [...]. Se è vero che un testo diventa evento letterario solo per il suo lettore e che può continuare ad agire solo dove è ancora o di nuovo recepito dai posteri; dove si trovano lettori che fanno nuovamente propria l'opera del passato o autori che

<sup>460</sup> GOULLET, *À propos des Drames de Hrotsvita de Gandersheim. Histoire de leur réception en France*, in *Le Moyen Age*, XLVIII (1992), pp. 251-261.

vogliono imitarla, superarla o rifiutarla, possiamo capire perché i drammi di Rosvita, carichi come sono di fermenti e di tensioni, si ripropongano ciclicamente alla fantasia e alla riflessione di lettori e di autori come autentico evento letterario »<sup>461</sup>.

Ciò premesso, dedicherò gli ultimi due sottoparagrafi di questa rassegna all'illustrazione di due contributi sulla fortuna proto e tardorinascimentale di Rosvita, proposti, in tempi recenti, dallo stesso Bertini e da Luca Robertini, e dedicati, rispettivamente, alla ricezione del *Dulcitus* in una novella delle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola e all'utilizzo del *Sapientia* nella *Comedia gloriose parthenices et martiris Dorothee agoniam passionemque depingens* dell'umanista tedesco Kilian Reuther.

6.2. Ferruccio Bertini, in occasione del Primo Convegno di Studi su Iacopo da Varagine, organizzato dal Co-

<sup>461</sup> BERTINI, in ROSVITA, *Dialoghi drammatici* (2000) cit. (n. 84), pp. XIX-XX. A titolo di curiosità, ed anche per esemplificare le storture cui i drammi rosvitiani sono stati talvolta sottoposti, ricordo che un ampio riferimento al *Dulcitus* ricorre nel romanzo, incentrato sul tema dell'amore lesbico, *Rubyfruit Jungle* (1973) di Rita Mae Brown, riconosciuta *leader*, negli anni '70 del secolo scorso, del movimento omosessuale femminile negli Stati Uniti (R.M. BROWN, *La giungla dei fruttirubini*, Milano, 1979, p. 173). Come annota giustamente BERTINI, « Habent sua fata libelli! » (ROSVITA, *Dialoghi drammatici* [2000] cit. (n. 84), p. XX). Aggiungo inoltre che la protagonista femminile di un romanzo dello scrittore friulano Carlo SGORLON, *La notte del ragno mannaro* (1970), si chiama Roswitha-Carmen: si tratta di un personaggio la cui caratteristica precipua è l'animalità, una strana presenza femminile che affonda le sue radici in miti ancestrali di magia e di stregoneria. Non saprei dire fino a che punto lo Sgorlon, nella significativa duplice denominazione di questo personaggio, ha voluto evocare, per contrapposizione, la pia scrittrice medievale e la ben più nota, spregiudicata e sensuale zingara di Prosper Mérimée e di George Bizet (insomma, l'angelo da un lato e il demone dall'altro). Su questo romanzo, cfr. il recente studio di S. LAZZARINI, « *La notte del ragno mannaro* » di Carlo Sgorlon, o del fantastico ancestrale, in *Critica letteraria*, XXXII,2 (2004), pp. 315-350, il quale, però, se ho ben visto, nel corso del suo saggio fa sì più volte riferimento alla *Carmen* di Mérimée, scrivendo fra l'altro che « con la sua antenata Roswitha ha in comune le origini tzigane, le attività magico-stregonesche, la bellezza selvaggia e alcune caratteristiche fisiche (come la chioma corvina) e caratteriali (la natura crudele) » (p. 335), ma non accenna mai alla canonicità di Gandersheim.

mune di Varazze e dal « Centro Studi Iacopo da Varagine » e svoltosi nella cittadina ligure il 13 ed il 14 aprile del 1985, presentò una breve comunicazione, come si è ora detto, su una novella delle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, nei suoi rapporti con la *Legenda aurea* e con il *Dulcitius* di Rosvita <sup>462</sup>.

Dopo aver rapidamente analizzato la situazione degli studi e delle indagini critiche sulla silloge novellistica dello Straparola, composta fra il 1550 ed il 1553 <sup>463</sup>, Bertini sofferma la propria attenzione su una novella della prima parte dell'opera, la n. 3 della notte II, quella in cui (come recita la rubrica) « Carlo d'Arimino ama Teodosia, ed ella non ama lui, perciò che aveva a Dio la verginità promessa; e credendosi Carlo con violenza abbracciarla, in vece di lei abbraccia pentole, caldaie, schidoni e scovigli: e tutto di nero tinto, da' propri servi viene finalmente battuto ». Letterio Di Francia, nella sua celebre ed ancor oggi utilissima monografia sulla novellistica italiana dalle origini al Bandello <sup>464</sup>, aveva notato che tale novella costituisce una significativa "eccezione" all'interno del primo libro delle *Piacevoli notti*, in quanto essa, a differenza di tutte le altre che traggono la loro fonte d'ispirazione nel patrimonio favolistico e fiabesco <sup>465</sup>, attinge in-

<sup>462</sup> BERTINI, *La « Legenda Aurea », Rosvita e lo Straparola* cit. (n. 60).

<sup>463</sup> Cfr. la recente ediz. di G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di D. PIROVANO, 2 voll., Roma, 2000. Per la sua indagine, Bertini utilizzava invece la vecchia ediz. a cura di G. RUA (2 voll., Bologna 1899-1908), rist. a cura di M. PASTORE STOCCHI (2 voll., Roma-Bari, 1979).

<sup>464</sup> L. DI FRANCIA, *Novellistica. I. Dalle origini al Bandello (Storia dei generi letterari Vallardi)*, Milano, 1924, pp. 713-731.

<sup>465</sup> Questa, come si sa, è una delle caratteristiche peculiari della raccolta novellistica straparoliana, messa in risalto da tutti coloro che, a vario titolo, si sono occupati dello scrittore cinquecentesco: cfr., ad es., B. PORCELLI, *La novella del Cinquecento*, Roma-Bari, 1973, pp. 23-32 (« la fama della raccolta è dovuta in gran parte al fatto che vi hanno largo campo i racconti fiabeschi », p. 23); M. CICCUTO, in *Novelle Italiane. Il Cinquecento*, Milano, 1982, pp. 39-89 (« lo Straparola occupa una posizione particolare all'interno del panorama novellistico cinquecentesco per il mas-

vece il proprio modello da un riconoscibile esemplare letterario, individuato appunto nel resoconto del martirio delle tre vergini sorelle Agape, Chionia e Irene, inserito nella più ampia narrazione del martirio di sant'Anastasia da Sirmio proposta da Iacopo da Varagine nel capitolo VII della *Legenda aurea*<sup>466</sup>. Orbene, alla luce di una disamina attenta e meticolosa di vari passi paralleli, Bertini riesce a dimostrare che, sì, lo Straparola conosceva ed utilizzava la diffusissima raccolta agiografica di Iacopo da Varagine, ma che, altresì, egli conosceva ed utilizzava anche il *Dulcitius*, soprattutto per il particolare relativo alla celebre scena “delle pentole” che, come si è più volte rilevato, rappresenta davvero il “clou”, il momento culminante del secondo dialogo drammatico rosvitiano.

La prova della conoscenza e dell'utilizzo, da parte del novellista italiano, del *Dulcitius*, consiste, a detta di Bertini, in un particolare, apparentemente insignificante, del testo del novellatore di Caravaggio. In esso Carlo, il protagonista, dopo aver fatto irruzione nella casa dell'amata recalcitrante, dopo averla cercata in ogni dove, senza trovarla, finalmente la vede, prona in santa orazione, attraverso una fessura della porta, con una mossa, questa, che rimanda ad una analoga situazione del dialogo drammatico rosvitiano: « Ebbene, – osserva lo studioso –

siccio recupero di materiale fiabesco testimoniato dalla sua opera », p. 39); e R. BRUSCAGLI, *La novella e il romanzo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. MALATO, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, 1996, pp. 835-907 (in partic., pp. 866-870: « qui per la prima volta affiora – sembrerebbe dal nulla, e senza precedenti – quel patrimonio folclorico-fiabesco che in séguito, attraverso la mediazione del *Pentamerone* di Basile, l'appropriazione di Perrault e la riscoperta dei fratelli Grimm, entrerà a far parte indelebile dell'immaginario europeo: le storie di Re Porco [Notte II, favola 1], del tonno parlante [III 1], dell'“ugel bel verde” [IV 3], del gatto con gli stivali (qui semplicemente una “gatta [...] fatata”: XI 1), ricevono dalla penna di Straparola la loro prima consacrazione letteraria », p. 867).

<sup>466</sup> DI FRANCIA, *Novellistica* cit. (n. 464), p. 721.

l'espedito della fessura, che consente alle tre sorelle di spiare non viste la strana *performance* di Dulcizio, è certo di grande efficacia sul piano della comicità, ma non riesco davvero a immaginare quale altra soluzione avrebbe potuto trovare Rosvita, condizionata com'era dal genere letterario prescelto. Questo discorso non vale, invece, per lo Straparola, che non era vincolato da alcun condizionamento: eppure nella novella ritroviamo la scena del personaggio che spia attraverso la fessura, anche se a spiare, questa volta, non è la vittima, ma l'oppressore. Ma un simile comportamento è assolutamente normale per un imitatore o rifacitore che, nel tentativo di confondere le acque, non si fa scrupolo neppure di capovolgere le situazioni. Alla base del mio convincimento stanno dunque due considerazioni: 1) la scena della fessura, assente nelle altre fonti, si trova solo in Rosvita che ne è, in pratica, l'inventrice coatta; 2) la medesima scena nella novella di Straparola è del tutto gratuita: logica vorrebbe che Carlo, che impazza per la casa, abbattesse la porta a spallate. A questo punto le altre coincidenze riscontrate acquistano maggiore consistenza e forse non è azzardato affermare che lo Straparola compose la sua novella contaminando il capitolo VII della *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine con il *Dulcitus* di Rosvita »<sup>467</sup>.

A tal proposito, aggiungo che non può essere escluso, in linea di principio, che lo Straparola, piuttosto che a rifarsi al testo latino della *Legenda aurea* (oppure "oltre" a rifarsi ad esso), possa essersi ispirato anche al diffuso volgarizzamento toscano trecentesco di essa<sup>468</sup>, oppure a quello, parziale e quattrocentesco, apprestato da Nicolò

<sup>467</sup> BERTINI, *La « Legenda Aurea », Rosvita e lo Straparola* cit. (n. 60), p. 173.

<sup>468</sup> Cfr. BEATO JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, volgarizzamento toscano del Trecento, a cura di A. LEVASTI, 3 voll., Firenze, 1926.

Manerbi, nel quale, per i tagli operati dallo stesso volgarizzatore, la narrazione del martirio di sant'Anastasia si legge al capitolo V<sup>469</sup>. Si tratta comunque di un problema che andrebbe esaminato con maggiore attenzione e che, ad ogni modo, non riguarda direttamente il tema di questa rassegna. In ogni caso, ciò che più qui interessa è che dall'indagine di Bertini emerge, al di là di ogni perplessità, il fatto che lo Straparola conoscesse, e bene, il *Dulcitus* di Rosvita<sup>470</sup>.

6.3. Allo studio di un poco noto episodio della fortuna di Rosvita nella Germania di area umanistico-rinascimentale, ritornava Luca Robertini in un suo breve contributo del 1991<sup>471</sup>. Si partiva, anche in questo caso, dall'ultimo dramma rosvitiano, il *Sapientia* (particolarmente caro allo studioso), che, pur essendo stato quasi sempre considerato (come si è più volte detto) il meno riuscito fra tutti e sei i dialoghi drammatici della canonicità di Gandersheim, ha conosciuto, nella Germania dell'incipiente Rinascimento, una singolare ed inaspettata fortuna, testimoniata soprattutto dalla *Comedia gloriose par-*

<sup>469</sup> Cfr. IACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*, a cura di V. MARUCCI, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. VARANINI e G. BALDASSARRI, I, Roma, 1993, pp. 1-698 (in partic., pp. 75-78).

<sup>470</sup> Osservo che a tale art. di Bertini (e in genere alle possibili fonti della novella di Carlo d'Armino e Teodosia) non fa alcun accenno l'italianista americana MARGA COTTINO-JONES nella sua, per altri versi, assai pregevole disamina della raccolta novellistica dello Straparola: *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, 1994, pp. 129-190 (in partic., p. 166, in cui la vicenda di Carlo e Teodosia viene inserita all'interno della tipologia delle « favole-novelle esemplari »). Per un buono studio recente sul novellista cinquecentesco, cfr. D. PEROCO, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998*, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Roma, 2000, pp. 465-481.

<sup>471</sup> ROBERTINI, *Kilian Reuther, imitatore di Rosvita*, in *Studi Umanistici Piceni*, XI (1991), pp. 209-215 (ora in *Id.*, *Tra filologia e critica* cit. [n. 347], pp. 75-83, da cui cito).

*thenices et martiris Dorothee agoniam passionemque depingens*, composta probabilmente nel 1507 dall'umanista tedesco Kilian Reuther. Originario di Mellrichstadt in Franconia, Kilian Reuther (o, come umanisticamente preferiva chiamarsi, « Chilianus Mellerstatinus ») fu insegnante presso l'Università di Wittenberg, fondata nel 1502 da Federico III il Saggio, grande elettore di Sassonia, presso la quale esercitava la carica di rettore e di vice-cancelliere Martin Pollich di Mellrichstadt, medico personale di Federico III e concittadino di Kilian Reuther. Il Pollich era, fra l'altro, in stretti rapporti con Conrad Celtis, primo scopritore ed editore di Rosvita, ed è quindi assai probabile che sia stato lui ad introdurre il più giovane Kilian presso il circolo letterario ed intellettuale della *Sodalitas Rhenana* gravitante, appunto, attorno alla carismatica figura del Celtis. Pubblicata in *editio princeps* nel 1507 a Lipsia, la commedia del Reuther non ebbe alcun successo (non se ne conoscono, infatti, ristampe o nuove edizioni) e, sicuramente, non venne mai rappresentata a teatro.

A questo punto, Robertini analizzava dettagliatamente la trama della commedia (in cinque atti, in prosa) e le innumerevoli reminiscenze, in essa, dei dialoghi drammatici rosvitiani, in particolare, come si è già detto, del *Sapientia* (ma anche del *Dulcitus*). Vicina nella forma, nella struttura, negli echi classici alle commedie umanistiche propriamente dette, la *Comedia Dorothee* si distacca da esse, però, soprattutto nell'argomento, che è di stampo eminentemente agiografico. Lo studioso motivava la scelta di tale argomento, da parte del Reuther, in considerazione del fatto che nelle cerchie intellettuali formatesi attorno a Conrad Celtis la riscoperta e l'edizione di Rosvita « avevano suscitato un enorme entusiasmo » e l'opera della poetessa mediolatina « godette di grande popolarità, come attestano le numerose

allusioni contenute nelle lettere e nelle poesie di quegli umanisti. Rosvita veniva salutata come il primo caso letterario allora noto di una risposta cristiana operata dalla nascente cultura germanica nei confronti della dominante tradizione classica. Reuther scelse dunque di rielaborare in forma drammatica una *passio* non dissimile per trama e per struttura da quelle che Rosvita aveva utilizzato cinque secoli prima: la centralità della figura femminile, la verginità difesa a costo della morte, la persecuzione e la tortura, il netto divario fra il bene e il male, tra vittime e carnefici, con il finale trionfo del più debole, il tema del pentimento e della *conversio*, tutti questi elementi rendevano la *Passio sanctae Dorotheae* estremamente vicina alla *Passio Agapis, Chioniae et Hirenae* e alla *Passio Fidei, Spei et Karitatis*, modelli rispettivamente del *Dulcitus* e del *Sapientia* di Rosvita. Questi due drammi costituiscono appunto la fonte principale cui l'umanista attinse per la stesura del suo dramma »<sup>472</sup>. Robertini forniva quindi una ricca esemplificazione di passi paralleli, atti a mettere in risalto il debito contratto dall'umanista franccone nei confronti della canonicità di Gandersheim, spesso, però, imitata pedissequamente ed invero senza troppo ingegno. Al modello offerto da Rosvita si sommano, poi, nella composizione della *Comedia Dorothee*, altre suggestioni letterarie, di matrice classica (Plauto e Terenzio, Virgilio e Apuleio) o medievale (si pensi ai *tòpoi* della *descriptio pulchritudinis* e dell'innamoramento per fama, insomma all'*amor de lonh*, tema, questo, assai caro alla tradizione cortese).

In conclusione della sua breve indagine, Robertini poteva quindi tranquillamente affermare che, dal confronto tra la commedia di Kilian Reuther e i drammi della ca-

<sup>472</sup> Ibid., pp. 78-79.

nonichessa sassone, Rosvita « esce trionfante. Un confronto che vuol essere un piccolissimo contributo per la rivalutazione storiografica di un periodo non così cupo come si vuol credere »<sup>473</sup>.

Una valutazione pienamente positiva della figura e dell'opera letteraria di Rosvita di Gandersheim, della sua indubbia perizia stilistica e versificatoria, della forza poetica e drammatica di alcune sue creazioni, di alcune sue scene e di alcuni suoi personaggi, ed insieme una altrettanto pienamente positiva valutazione del cosiddetto "secolo di ferro" in cui ella si trovò a vivere, che, al di là delle contingenti parole di Robertini or ora lette, attraverso, si può ben dire, tutti gli studi, le ricerche e le indagini sulla canonicità sassone apparsi nell'ultimo ventennio circa, e che si è qui tentato di ripercorrere ed illustrare. Ed è con questa in fondo ovvia considerazione che, finalmente, occorre concludere questo troppo lungo discorso.

<sup>473</sup> Ibid., p. 83.

## INDICE DEI NOMI

*Avvertenza* - Questo indice comprende i nomi dei personaggi storici, degli scrittori antichi, medievali e moderni e dei luoghi geografici (in carattere tondo), delle opere anonime (in carattere corsivo), dei personaggi letterari e storico-letterari (in carattere tondo accompagnati, fra parentesi e in corsivo, dal titolo dell'opera in cui essi compaiono) e, infine, i nomi degli studiosi moderni (questi ultimi, per differenziarli, in carattere maiuscolo/maiuscoletto). Per quanto concerne il nome di Rosvita di Gandersheim, esso ricorre praticamente in ogni pagina del libro ed è quindi inutile elencarne tutte le ricorrenze, ma, per accrescere la fruibilità e la facilità di consultazione del volume, si è pensato di riportare, sotto il lemma "Rosvita di Gandersheim", tutti i riferimenti alle sue opere che qui si rintracciano. Le opere rosvitiane, in questo caso, sono state elencate non secondo l'ordine alfabetico, bensì secondo l'ordine in cui si esse trovano nei manoscritti (ordine che riflette più o meno, come è noto, quello di composizione e di pubblicazione). Sono esclusi da quest'indice soltanto i nomi di Dio, di Gesù, di Cristo, di Satana e, per ovvi motivi, è escluso anche il toponimo Gandersheim (che, unito o no al nome di Rosvita, ricorre pressoché in tutte le pagine).

ABBICK J.F.	6	di Magonza)	53-54, 57, 79, 88, 164
Abbone di Fleury	152	Adamo (matematico)	152
Abramo ( <i>Abraham</i> )	21, 29, 59, 84-86, 128, 155	Adelaide di Borgogna ( <i>Gesta Ottonis</i> )	47, 58-59, 64-65, 78, 162-168
<i>Acta Sanctorum</i>	8	Adelaide di Quedlinburg	119
<i>Actus Sancti Iohanni Apostoli et Evangelistae</i>	83	Adelbodo di Liegi	152
Adalberto di Weissenburg (o			

- Adriano (*Sapientia*) 143, 149, 151  
 Aftonio 125  
 Agape (*Dulcitius*) 20, 147, 153, 167-168, 193  
 Agio di Corvey 114  
 Agnese (*Agnes*) 77, 99, 155, 159, 167, 176  
 Agostino d'Ipbona, santo 45, 47, 90, 121-122, 170, 177  
 Aicher Lorenzo 131  
 ALBANESE G. 195  
 Alcuino di York 32, 66, 79, 90, 118  
 Aldelmo di Malmesbury 66  
 Alessandria 74  
 ALGERMISSEN K. 154  
 ALLEN Ph.S. 5  
*Altercatio Terentii et delusoris* 1-2  
 ALTHOFF G. 12  
 Ambrogio, santo 159  
 Anastasia da Sirmio, santa (*Legenda aurea*) 147, 193, 195  
 Anastasio Bibliotecario 156-157  
 Anastasio, santo 43  
 Andromaca 85  
 Andronico (*Calimachus*) 28-29, 93, 108, 110  
 Anfiloquio di Iconio 156, 158  
 Anna, santa (*Maria*) 113, 177  
 Antioco (*Sapientia*) 149  
 Antonio (*Pafnutius*) 174  
 Apuleio 175, 197  
 Aratore 114  
 Arpie (*Eneide*) 170  
 Artaud A. 31  
 ASCHBACH J. 7  
 Asmonio 125  
 Atene 128  
 Attone da Vercelli 152  
 Aureliano da Reôme 139  
 Ausonio 104-105  
 Bacchide (*Heautontimorumenos*) 122  
 Bacchide (*Hecyra*) 122  
 Baldassarri G. 195  
 Bandello Matteo 192  
 BARACK K.A. 180  
 Baronio C. 10  
 Basile Giambattista 193  
 Basilio di Cesarea (*Basilius*) 77, 115, 156  
 BATTAGLIA RICCI L. 195  
 Baudonivia di Poitiers 10  
 Baviera 119  
 BEAN J.R. 93  
 Beda il Venerabile 66, 143, 159  
 Benvolio (*Romeo and Juliet*) 90  
 Berengario d'Ivrea (*Gesta Ottonis*) 64-65, 70-71, 168  
 Berlino 26  
 Bernardo (*Primordia coenobii Gandeshemensis*) 114, 132  
 BERNDT G. 10  
 Bernellino 152  
 BERSCHIN W. 23, 29, 36-46, 67-74, 146, 188  
 BERTINI F. 5, 10, 12, 15, 23, 24-30, 33-35, 36, 38, 42, 45-48, 75, 78, 80, 86-92, 97-101, 107, 112, 129-134, 137-143, 154-155, 157-158, 172-174, 182, 189-195  
 BESSI R. 195  
 BEUTNER R. 84

- BILLY D.J. 103  
 Bizet G. 191  
 BLACK J. 96  
 Boezio 66, 73, 90, 139, 177  
 Bologna 168  
 BONFANTE L. 90  
 BOSIO G. 3  
 BRAET H. 21  
 Braunweiler 119  
 Brown R.M. 191  
 BRUGNOLI G. 15-16, 123-124, 136  
 Brunone da Colonia 27, 54, 62, 64, 98, 118  
 Brunswick 11  
 BRUSCAGLI R. 193  
 Burcardo 119  
 BUTLER M.M. 15, 142-143  
  
 Calcaterra Carlo 168  
 CALCATERRA Carlo Maria 168  
 Callimaco (*Calimachus*) 83-84, 91-93, 109-110, 127  
 Capaneo (*Divina Commedia*) 107  
 Caravaggio 193  
 CARDINI F. 10  
 CARDINI R. 185  
 Carità (*Sapientia*) 143-144, 148, 152, 167  
 Carlo d'Arimino (*Piacevoli notti*) 25, 192-194  
 Carlo il Calvo 62  
 Carlo Magno 62, 65, 118  
 Cassiodoro 20  
 Catullo 175  
 CAVALLO G. 10, 19, 63  
 Celeno (*Eneide*) 170  
 Celtis C. 7, 26, 41, 67-68, 70-71, 130, 138, 189, 196  
*Cena Cypriani* 2  
  
 CERESA GASTALDO A. 26  
 CERULLI E. 162  
 CHAMBERLAIN D. 96  
 Cherea (*Eunuchus*) 90  
 CHIABÒ M. 131  
 CHIESA P. 118  
 Chionia (*Dulcitius*) 20, 147, 153, 167  
 Chiusa 43  
 CICALA R. 168  
 CICCUTO M. 192  
 Cicerone 175  
 Cipriano Gallo 66  
 Claudiano 105, 166  
 COFFMANN G.R. 5  
 COLE D. 20  
 Colonia 89  
 CONTINI G. 80  
 Cordova 64, 177  
 Corvey 64  
 Costantino (*Gallicanus*) 32, 135, 137  
 Costantino di Fleury 152  
 Costantinopoli 54  
 Costanza (*Gallicanus*) 32, 59, 99, 132-133, 135-136  
 COTTINO-JONES M. 195  
 COTTON J.M.S. 131  
 COULTER C.C. 6, 124  
 CREIZENACH W. 5  
 CREMASCHI G. 182  
 CREMONESI C. 3-4, 134, 142  
 CRIMI C. 179  
 Criside (*Andria*) 128  
 Cristina di Gandersheim 88  
 Critone (*Andria*) 128  
 CUPAIUOLO G. 125  
 CUPICCIA M. 156  
  
 D'AGOSTINO 112, 156

- Damari (*Dionysius*) 113  
 Damaso, papa 159  
 D'AMICO S. 2-4  
 D'ANGELO Edoardo 162, 185  
 D'ANGELO Eugenia 169  
 Daniele 57  
 DAVICO BONINO G. 131  
 Davide 56, 61  
 DELFINO B.T. 25  
 DE LUCA K. 16, 137  
 Demea (*Adelphoe*) 127  
*De nuntio sagaci* 136  
*Depositio martyrum* 143  
*De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo* 130, 135  
*De sancto Gallicano duce et consule romano martyre in Aegypto* 130, 135  
 Dhuoda 10  
 DI FRANCIA L. 192-193  
 Diocleziano 147-148, 159  
 Dionigi (*Dionysius*) 113, 167-168  
 DOGLIO F. 17-18, 21, 131  
 DOLENZ S. 3, 180  
 Donizone da Canossa 164  
 Draconzio 104, 114  
 DRONKE P. 10, 18, 24-25, 27, 30-33, 98, 124, 141, 155  
 Drusiana (*Calimachus*) 28-29, 83, 90-92, 99, 107-110  
 Dulcizio (*Dulcitus*) 3, 20, 32, 127, 148, 153, 194  
 DÜTCHING R. 188  
  
 Eberardo di Franconia (*Gesta Ottonis*) 69  
 Ebert A. 5, 142  
 Edith di Wessex (*Gesta Ottonis*) 47, 58-59, 64, 78  
 Edoardo I d'Inghilterra 58  
 Edvige di Baviera 119  
 Efrem (*Abraham*) 29, 59, 84-85, 155  
 Enea (*Eneide*) 169, 171  
 Enea di Parigi 157  
 Enrico Angelonio (Bodo) di Gandersheim 43  
 Enrico di Baviera (*Gesta Ottonis*) 60, 64, 69, 119  
 Enrico I di Sassonia (*Gesta Ottonis*) 13, 57, 64, 87  
 ERMINI F. 8-9, 114  
 Erode 32  
 Eufemio 157-158  
 Eulalia, santa (*Peristephanon*) 105  
 Evanzio 35, 125  
*Everyman* 142  
 Ezzo 119  
  
 FARRIS G. 25  
 Fede (*Sapientia*) 143-144, 148, 152, 167-168  
 Federico III il Saggio 196  
 FIFE R.H. 8  
 Filippo del Palatinato 188  
 FINI M.L. 20, 96  
 Firenze 46, 130  
 FONAY WEMPLE S. 95  
 FONTE S. 180-182  
 Fortunato (*Calimachus*) 92, 107  
 France A. 97, 188, 190  
 FRANCESCHINI E. 1-3, 5, 9, 27, 80, 82, 102, 123, 130, 136, 171, 182-183  
 Franchi 57  
 FRANCHI DE' CAVALIERI P. 147, 159  
 Francia 189

- FRANCO E. 26, 188  
 Franconia 196  
 FRANKFORTER D. 99  
 FRENKEN G. 41  
 FRIOLI D. 40  
 FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI  
 M.T. 10
- GALLI A. 111, 156-158  
 Gallicano (*Gallicanus*) 32,  
 132, 135-137  
 GARDENAL G. 162  
 GARSIA A. 131  
 GASSNER J. 142  
 Gellio 181  
 Genova 75  
 Gerberga I di Gandersheim  
 (*Primordia coenobii Gandeshemensis*) 88, 114, 132  
 Gerberga II di Gandersheim  
 12-13, 27, 37-38, 49-50, 55,  
 62-63, 98  
 Gerberto di Aurillac 152  
 Germania 13, 54, 165, 195  
 Gerolamo, santo 8, 143, 175,  
 177  
*Gesta Berengarii imperatoris*  
 64, 100  
 GEYMONAT L. 182  
 GIANNARELLI E. 93  
 GIJSEL J. 154  
 GIL J. 114  
 Gioacchino, santo (*Maria*) 113  
 Giovanni, santo (*Calimachus*)  
 28-29, 91, 93, 108, 110-111  
 Giovanni da Milano 144-146  
 Giovenco 66, 114  
 GIOVINI M. 15, 17, 20, 23, 34-  
 35, 38, 48, 59, 65, 75-76,  
 78-79, 87, 89, 95, 99-128,  
 132-138, 142, 156-171, 177,  
 183  
 Giuliano (*Gallicanus*) 28  
 GIURANNA F. 157  
 Giuseppe, santo (*Maria*) 113  
 GODDARD ELLIOTT A. 20  
 Gongolfo (*Gongolfus*) 76, 105-  
 109, 176-177  
 GÖTTING H. 43  
 Gottsched Johann Christoph  
 189  
 GOULLET M. 154, 189  
 GRAF F. 182  
 Gregorio di Nazianzo 120  
 Gregorio di Nissa 120  
 Gregorio Magno 143  
 Gresemund Teodorico 40  
 GRILLI A. 172  
 GRIMM H. 7  
 GRIMM J. 8, 193  
 Guglielmo di Magonza 50, 52,  
 62  
 Guglielmo il Pugliese 184
- Hacks P. 26, 97, 188, 190  
 HAIGHT A.L. 11, 15  
 HALKIN F. 144  
 HARASZTI Z. 7, 41  
 HARRINGTON K.P. 20  
 Hatumoda (*Athumoda: Pri-  
 mordia coenobii Gandeshe-  
 mensis*) 88, 114, 169  
 HEAD Th. 96  
 Heidelberg 188  
 HERREN M.W. 185  
 Hiltgund (*Waltharius*) 166  
*Historia Apollonii regis Tyrii* 66  
 HOMEYER H. 16, 27, 30, 36, 53,  
 145, 172, 180, 186  
 HOOF D. VAN 97, 188

- HUDSON W.H. 5  
 HUGHES E. 95  
 Iacopo da Varagine 25, 132, 191, 193-195  
 Ilario di Poitiers 170  
 Ildemaro 18  
 Innocenzo, santo 43  
 Irene (*Dulcitius*) 20, 127, 147, 153, 167, 177  
 Italia 58, 80, 162, 168  
 JACOBSEN P.Ch. 10  
 JARCHO B.I. 32  
 JEFFERIS S. 40, 97  
 JENNINGS M. 94  
 Kennedy Toole J. 97, 188  
 Klagenfurt 40  
 KLOPSCH P. 185  
 KRATZ D.M. 96  
 KRONENBERG K. 11, 15  
 KUHN H. 48, 107, 155  
 LANGOSCH K. 103  
 LAZZARINI S. 191  
 LEIBNITZ G.W. 43  
 LEONARDI C. 10, 13, 19, 63-64, 81, 85-86, 99, 185  
 LEOTTA R. 23, 34, 44, 65-66, 73-74, 175, 178-180, 184-187  
 LEUCKFELD J.G. 43  
 LEVASTI A. 194  
 Licoride 85  
 Lipsia 196  
 Liudolfingi 57  
 Liudolfo di Sassonia (*Primordia coenobii Gandeshemensis*) 113-114  
 Liudolfo di Svevia (*Gesta Ottonis*) 64  
 Liutprando da Cremona 22, 53-54, 57, 79, 88, 100, 118  
 LOPARCO L. 131  
 Lotario II re d'Italia 47, 58, 65, 162  
 Lovanio 129  
 Lucano 66  
 Ludovico il Pio 62  
 Lupito di Barcelona 152  
 Lussorio 100  
 Magdeburgo 164  
 MAGNIN C. 4, 11, 12, 14, 142  
 Magonza 144  
 Major G. 157  
 MALATO E. 119, 193  
 Manerbi Nicolò 195  
 MANITIUS M. 5  
 Manzoni A. 50  
 Margherita Poreta 18  
 Maria (*Abraham*) 29, 50, 59-60, 84-86, 99, 128, 134, 155, 177  
 Maria (*Maria*) 102, 113, 154-155, 176  
 MARLER J.C. 112  
 MARTELLI M. 131  
 MARUCCI V. 195  
 Marziano Capella 139  
 MATHES H.A. 131  
 Matilde di Braunweiler 119  
 Matilde di Sassonia 51, 54  
 Matteo, evangelista 170  
 McENERNY J.I. 94  
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico) 130-132  
 MEIBOM H. 67  
 Mellrichstadt 196

- MENESTÒ E. 19, 63, 185  
 MENHARDT H. 40  
 Mérimée P. 191  
 MICHALKA E. 17  
 Milano 80, 159, 168  
 MOLIN PRADEL M. 182  
 Montecassino 145  
 Mosè 170  
 MUNARI F. 185  
  
 NAGEL B. 11-12, 15  
 Napoli 80, 157  
 Nausistrata (*Phormio*) 122  
 NEWELL J. 95  
 NEWLANDS C.E. 93  
 NEWNAN E.M. 7, 65, 171, 180  
 Noè 170  
 NORBERG D. 185  
 Norhausen 54  
 Norimberga 189  
  
 Oda di Sassonia (*Primordia  
 coenobii Gandeshemensis*)  
 88, 113  
 Odilone di Cluny 58, 164-165,  
 168  
 OLDONI M. 18-19, 141, 151-154  
 Orazio 66, 74, 105  
 Origene 120  
 ORLANDI G. 157, 185  
 ORVIETO P. 131  
 Ottone I di Sassonia (*Gesta  
 Ottonis*) 12-14, 37, 47, 50-  
 56, 58-59, 61-62, 64-65, 69-  
 70, 79, 87, 118-119, 162-  
 163  
 Ottone II di Sassonia (*Gesta  
 Ottonis*) 52-56, 62-63, 119  
 Ottone III di Sassonia 14,  
 119, 164  
  
 Ovidio 104, 166  
  
 Pafnuzio (*Pafnutius*) 31, 44,  
 133, 138, 140, 174  
*Pamphilus* 136-137  
 Panfilo (*Andria*) 127  
 Paolino da Nola 114  
 Paolino di Périgueux 66, 114  
 Paolo Camaldolese 72  
 Paolo Diacono 100, 104  
 Parigi 157  
 Parmenone (*Eunuchus*) 90, 137  
 PASSALACQUA M. 125  
*Passio Agapis, Chioniae et Hi-  
 renae* 197  
*Passio sanctae Sapientiae et  
 trium filiarum eius* 151  
*Passio sanctarum virginum  
 Fidei, Spei et Caritatis  
 cum Sapientia matre ea-  
 rum* 149, 197  
 PASTORE STOCCHI M. 192  
 Pavia 168  
 Pelagio (*Pelagius*) 64, 167  
 PEROCO D. 195  
 Perpetua 18  
 Perrault Charles 193  
 PERTZ G.H. 43, 67-68, 70-71  
 Petrarca Francesco 18, 168  
 PETROFF E. 96  
 Petronio 175  
 PHELPS R.S. 131  
 Pilato 32  
 PILLOLLA M.P. 23, 40, 46-74, 78,  
 87, 95, 163, 166, 183, 186  
 PIROVANO D. 192  
 PITTALUGA S. 112, 136-137  
 Plauto 2, 175, 197  
 PLENZAT K. 112  
 Poeta Saxo 56, 65-66

- POLARA G. 185  
 Pollich Martin 196  
 PORCELLI B. 192  
 Prisciano 125, 177  
 Proterio (*Basilus*) 112, 156  
 PROVOST W. 96  
 Prudenzio 30, 45, 62, 66, 69, 104, 106, 114, 159, 166, 170, 177, 180  
 PUCCI J. 20
- Quedlinburg 51, 119  
 QUETGLAS J. 182-184
- Rabano Mauro 20, 22  
 RADCLIFF-UMSTEAD W. 21  
 RANDI E. 10  
 Raterio da Liegi (o da Verona) 27, 118, 124, 152  
 Ratisbona 26, 131, 189  
 Reginone di Prüm 54, 139, 164  
 REICH H. 5  
 Remigio di Treviri 152  
 Reposiano 104  
 REUBER I. 67-68, 71  
 Reuther Kilian 191, 196-198  
 Riccardo da Venosa 100  
 RICCI L.G.G. 141  
 RIGOBON M. 8, 65, 140, 171, 180  
 Rikkardis di Gandersheim 27  
 ROBERTINI L. 23, 34-35, 65-66, 75-76, 89, 103, 141, 143-149, 151-152, 158, 174-178, 191, 195-198  
 ROBERTS A.J. 16  
 ROCCARO C. 24, 30  
 Roma 80, 143  
 Romeo (*Romeo and Juliet*) 90  
 Rosvita di Gandersheim:  
*Praefatio* I 27, 37-38, 116  
*Maria* 13, 37, 44, 48, 71, 92, 100-103, 113, 154-155, 158, 160, 164, 176-177, 183, 186-187  
*Ascensio* 13, 48, 100, 154, 183  
*Gongolfus* 13, 48, 59, 76, 100-101, 103-111, 158, 164, 177, 183, 186  
*Pelagius* 13, 48, 54, 64, 73-74, 100-101, 162, 177, 183  
*Theophilus* 13, 49, 71, 77, 100-101, 112, 154, 183  
*Basilus* 13, 37, 49, 76-77, 100-101, 112-117, 121, 156-158, 177, 183  
*Dionysius* 13, 49, 100, 113, 183  
*Agnes* 13, 49, 77-78, 92, 100-101, 154-155, 158-162, 183  
*Praefatio* II 8, 87, 120-122  
*Epistola ad quosdam sapientes* 27, 42, 87, 139  
*Gallicanus* 6, 14, 16, 18, 25, 28, 32, 40-41, 59, 71, 73, 92, 97, 99, 127, 129-138, 179  
*Dulcitius* 4, 6, 14, 19-22, 25, 28, 35, 41, 127, 129, 143, 147-148, 150-151, 153, 167, 179, 189, 191-197  
*Calimachus* 4, 14, 25, 28-29, 32-33, 41, 46, 82-84, 86, 90-93, 99, 102, 107-109, 127, 129, 176, 179  
*Abraham* 3, 9, 14, 16, 20-21, 28, 29-30, 41, 49, 59, 73, 84-86, 98, 111, 128, 129, 134, 155, 179, 188  
*Pafnutius* 4, 14, 21, 25, 44-46, 50, 71, 73, 90, 96-98, 111, 128-129, 133-134, 138-140, 174, 179, 188, 190

- Sapientia* 4, 14, 32-33, 35, 40, 42, 50, 73, 90-91-92, 97, 126, 128-129, 139-154, 160, 167, 176, 179, 191, 195-197  
*Gesta Ottonis imperatoris* 7, 12, 14-15, 39-40, 46-74, 78-79, 87-89, 95-96, 121, 162-168, 175, 183-184, 186  
*Primordia coenobii Gandeshemensis* 11, 13-15, 41, 43, 46, 51, 61, 67, 69-70, 72, 78-79, 87-89, 96, 102, 113, 121, 132, 169-171, 175, 183-184  
 RUA G. 192  
 RUBERTO L. 131  
 Rufino di Antiochia 125  
 Rufino di Aquileia 170  
 Ruotgero da Colonia 54, 118  
 Rutebeuf 112  
  
 Saint-Denis 157  
 Saint-Germain-des-Près 144  
 Salomone 56  
 SANTARELLI M. 82  
 Sapienza (*Sapientia*) 142-143, 148-153  
 Sassonia 4, 11, 13, 54, 61, 87-88, 196  
 Sassoni 57  
 SCARPAT G. 28-30, 34, 45-46, 65, 93, 172-174  
 SCHALLER D. 63  
 SCHMIDT M. 16  
 SCHURZFLEISCH H.L. 67  
 SCHÜTZE-PFLUGK M. 17  
 SCIVOLETTO N. 179, 184  
 Sedulio 71, 104, 114  
 Seneca 46  
 Sgorlon C. 191  
 Shakespeare William 90  
 Silio Italico 66, 69  
 Simeone Metafraste 144  
 SIMONETTI A. 23, 35, 141, 147-151  
 Sinfronio (*Agnes*) 161  
 Sirmio 147, 193  
 Sisinnio (*Dulcitus*) 127, 148  
 Sivo V. 73  
 Sofocle 142  
 Sostrata (*Hecyra*) 122  
 Speranza (*Sapientia*) 143-144, 148, 152, 167, 177  
 Spoleto 1  
 STACH W. 103  
 Stati Uniti 191  
 Stazio 66  
 STELLA F. 185  
 STICCA S. 18-22, 94-95, 130  
 Straparola Gian Francesco 25, 191-195  
 STRECKER K. 13, 26-27, 29-30, 36, 39, 44, 67-72, 89, 187  
 STURA R. 23, 89, 133-134, 138-140  
 Surlus L. 157  
  
 Tacito 46  
 Taide (*Eunuchus*) 122  
 Taide (*Pafnutius*) 31, 44, 60, 128, 134, 174  
 TARR J. 96  
 TEN KATE R. 154  
 Teodosia (*Piacevoli notti*) 25, 192  
 Teofano 119  
 Teofilo (*Theophilus*) 60, 77  
 Terenziano Mauro 125  
 Terenzio 2, 6, 8, 11, 14, 16, 18-19, 21-22, 31-32, 34-35, 43, 49-50, 52, 62, 81-82, 84, 87, 90, 93-94, 96, 117-

- 128, 133-134, 137, 146, 153, 172, 197  
 Tertulliano 20, 45  
 Tessalonica 148  
 Thietmaro di Merseburg 54, 164  
 THOMPSON Ch. 96  
 Tiberiano 104  
 TRAINA A. 45  
 Treviri 164  
 Türk Henricus 41  
  
 Ugeburga di Heidenheim 10  
 Urso Suddiacono 157  
 Usuardo 143  
  
 Valla Lorenzo 10  
 VARANINI G. 195  
 Varazze 192  
 VECCHI G. 103  
 Venanzio Fortunato 66, 104, 114  
 Venere 85, 170  
*Versus Eporedienses* 100  
 Vicelius G. 157  
 Vienna 7  
 Villa (*Gesta Ottonis*) 168  
 VILLA C. 17-18, 119  
 VINAY G. 23, 78, 80-86, 90-91, 93, 101, 124, 151, 155  
 Virgilio 30, 64, 66, 69, 87, 105, 166, 197  
 VISCARDI A. 3  
*Vita Agnetis* 159  
  
*Vita Basilii Magni* 115, 156  
*Vita beati Abrahæ* 84  
*Vitæ Mathildis reginæ* 164  
*Vitæ Patrum* 8  
 Viterbo 18, 21  
 VYNCKIER H. 59, 95  
  
 WAGNER F. 189  
 Walahfrido Strabone 66  
*Waltharius* 7, 59, 65-66, 95-96, 166  
 Walther (*Waltharius*) 166  
 WALZ H. 162  
 WEDECK H.E. 6  
 WEIGLE F. 124  
 Weiss K. 188  
 Wernher von Themar A. 188-189  
 Widuchindo di Corvey 53, 57, 69, 79, 88, 164  
 WILLBOUR BLASHFIELD E. 6  
 WILSON K.M. 40, 94-98, 107, 125, 163, 189  
 WINTERFELD P. VON 5, 28, 36, 39, 42, 67-70, 72, 75, 89, 180, 187  
 Wittenberg 196  
  
 YOUNG K. 5  
  
 ZAENCKER K.A. 97, 188-189  
 ZEYDEL E.H. 7-8, 59, 73-74, 95  
 ZIOLKOWSKI J. 182