

CATERINA MORDEGLIA

Immagini di donna in Rosvita di Gandersheim e Terenzio

«Scrivere sulle donne o leggere le donne»? Così nel 1989 Ferruccio Bertini apriva il fortunato *reading Medioevo al femminile*¹, inaugurando nel panorama italiano una nuova impostazione critica negli studi di genere nella letteratura mediolatina².

Definita provocatoriamente da Gustavo Vinay «il primo poeta d'amore del Medioevo»³, Rosvita di Gandersheim con la sua opera ci consente di vedere la figura femminile attraverso l'occhio femminile. Un occhio privilegiato, per altro, rispetto a quello di una donna del suo tempo. La sua condizione di *ancilla Dei canonica* – ovvero di canonichessa – nel monastero di Gandersheim in Bassa Sassonia, pur nel rispetto del voto di castità e obbedienza, la esonerava infatti da quello di povertà, consentendole al contempo di uscire dal monastero e, soprattutto, di frequentare quella corte ottoniana che, nella seconda metà del X secolo, quando Rosvita vive, è centro di cultura oltre che di potere politico⁴.

¹ BERTINI 1989a, v.

² Che la strada tracciata dal volume concepito da Bertini sia stata e sia tuttora feconda lo dimostrano, a più di trent'anni di distanza, i recentissimi lavori di BARTOLI, MANZOLI, TONELLI 2023, sempre sulla letteratura medievale (dedicate specificatamente all'*Abraham* di Rosvita le pp. 205-13), e, per la letteratura italiana, SANGUINETI 2023², che propone un nuovo canone che ricollochi al loro posto le scrittrici femminili rimosse nel tempo da un universo critico quasi esclusivamente maschile.

³ VINAY 2003², 498.

⁴ Nonostante la ricchissima bibliografia pubblicata soprattutto negli ultimi decenni (sugli anni 1986-2005 cfr. BISANTI 2005), per una interpretazione complessiva di Rosvita e della sua opera in relazione al contesto storico-culturale in cui è calata, oltre a VINAY 2003² restano imprescindibili DRONKE 1984 e 1986, BERTINI 1989b e i più recenti LEONARDI 2002 e SANTI 2011. Una sintesi sulla fortuna di Rosvita con particolare riferimento ai suoi drammi, a partire dalla loro scoperta nel 1494 da parte di Konrad Celtis nel monastero di Sankt Emmeran a Regensburg, si legge in BERTINI 2000, XIV-XX.

Diversamente da quanto prescriveva il monachesimo alle sue consorelle a Gandersheim, Rosvita è pertanto profondamente immersa nella realtà storica del suo tempo. Il che delegittima senza appello l'etichetta di 'femminista *ante litteram*' cucitale addosso con incauta superficialità da certa critica, soprattutto tedesca e americana, o addirittura – pur nella totale assenza nelle sue opere di richiami all'omosessualità femminile – di paladina del lesbismo, come avviene nel romanzo *Rubyfruit jungle* pubblicato nel 1973 dall'allora leader riconosciuta del movimento americano degli omosessuali Rita Mae Brown⁵. Ma soprattutto questa condizione cala totalmente Rosvita nel clima di *renovatio studiorum* promosso a corte da personaggi come Brunone, arcivescovo di Colonia e fratello di Ottone I, Raterio di Verona, uno degli uomini più colti del suo tempo e profondo conoscitore dei classici, Edvige di Svevia, sorella della badessa di Gandersheim Gerberga, nonché assidua frequentatrice dell'abbazia di San Gallo.

Questi personaggi ben conoscevano Terenzio. Edvige addirittura, ormai vecchia, avrebbe avviato alla lettura delle sue commedie le giovani cugine Adelaide e Matilde, figlie di Ottone II. Lo dimostrerebbe la *subscriptio* sul f. 112v del così detto *codex Ebnerianus* di Terenzio (ms. Oxford, Bodleian Library, Auct. F. 6 27, sec. X^{ex.}- XI^{in.}), *Adelheit. Hedwich. Matthilt curiales adulescentule unum par sunt amicitie*, che lascerebbe presumere che il codice fosse proprio di proprietà del monastero di Gandersheim, dove le figlie di Ottone II furono educate. Ma che Terenzio fosse letto a corte lo dimostrano anche le numerose citazioni, tratte soprattutto dall'*Eunuchus*, presenti nelle opere storiche di Liutprando da Cremona, che operò alla corte di Sassonia per più di vent'anni tra il 955 e il 973⁶.

Non stupisce dunque che la giovane Rosvita, la cui personalità letteraria si presenta come risultato di «convergenze fortunate» tra «buone letture più un temperamento, più una notevole ambi-

⁵ BROWN 1973, che riporta un ampio riferimento al *Dulcitius*. Sull'associazione tra Rosvita e l'immagine della donna emancipata e femminista cfr. BODARWÉ 2013.

⁶ VILLA 2014.

zione»⁷ che la porterà, con ogni probabilità⁸, a progettare di raccogliere personalmente i suoi scritti – con intento non catechetico bensì poetico – in un solo manoscritto⁹ per autorappresentarsi attraverso la sua opera intellettuale, dopo gli otto poemetti agiografici (*Maria; Ascensio; Gongolphus; Pelagius; Theophilus; Basilius; Dionysius; Agnes*), versificazioni di agiografie in prosa in esametri leonini, tranne il *Gongulfus* in distici elegiaci¹⁰, si sia dedicata alla stesura di sei dialoghi drammatici (*Conversio Gallicani principis militiae = Gallicanus; Passio sanctarum Agapis, Chioniae et Hirenae = Dulcitus; Resuscitatio Drusianae et Calimachi = Calimachus; Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae heremicolae = Abraham; Conversio Taidis meretricis = Pafnutius; Passio sanctarum virginum Fidei, spei et Karitatis = Sapientia*), dichiaratamente ispirati alle sei commedie di Terenzio che la tradizione ci ha conservato.

Poco importa se questi drammi abbiano aperto la strada alle prime esperienze di teatro medievale profano¹¹ o se – più probabilmente – siano stati oggetto soltanto di letture dramatizzate al pari di altri testi tardoantichi e altomedievali¹². Il solo dramma

⁷ VINAY 2003², 434.

⁸ L'ipotesi è di Bernard Bischoff e viene accolta nell'edizione a oggi considerata canonica per l'opera rosvitiana curata da BERSCHIN 2001 (*Praefatio*, x). Sull'eccezionalità di tale autocoscienza autoriale per un'autrice donna vissuta nel X secolo, cfr. SANTI 2011, 178-81.

⁹ Si tratta del ms. München, BSB, *Clm* 14485 (*olim S. Emmerammi E CVIII*, sec. X^{ex}-XIⁱⁿ), che, tranne i *Primordia coenobii Gandeshemensis* (noti attraverso la prima edizione a stampa curata da Johann Georg Leuckfeld nel 1709 e oggi disponibili nella traduzione italiana di GIOVINI 2004) contiene tutte le opere di Rosvita suddivise in 3 libri, i primi due dei quali preceduti da una prefazione della stessa poetessa. Esso, da cui derivano i due apografi ms. Pommersfeld, Gräflisch Schönbornsche *Bibliothek*, 2883 (a. 1494) e ms. München, BSB, *Clm* 2552 (sec. XII), è il più importante dei pochissimi che tramandano l'opera rosvitiana. I primi 4 dei dialoghi drammatici sono traditi anche dal ms. Köln, *Historische Archiv*, W 101 (sec. XII).

¹⁰ Si possono leggere oggi nella traduzione italiana a cura di ROBERTINI 2004.

¹¹ Testimonianza di una possibile rappresentazione scenica delle commedie di Terenzio con attori e gesti al tempo di Rosvita ci è fornita dal *Delusor*, una violenta *altercatio* tra Terenzio stesso e un giovane suo detrattore composta probabilmente nel IX secolo. Cfr. DRONKE 1986, XIX-XX e GIOVINI 2006 e 2007.

¹² Cfr. rispettivamente DRONKE 1986, XL-XLI e BERTINI 2000, XVII. Di movimentazioni sceniche di ascendenza terenziana ben lontane dai modelli agiografici e di un possibile ruolo – consapevole o no, non importa – di Rosvita quale spettatrice-regista dei protagonisti dei suoi drammi parla anche VINAY 2003², 476-8. La *querelle* sull'originaria destinazione scenica o meno dei drammi di Rosvita risale già alla metà degli anni '50

che fu forse composto per andare in scena, il *Gallicanus*, è un testo piuttosto ovvio e ci presenta una immagine banalizzante dei drammi, mentre gli altri sono troppo sottili per essere apprezzati in una riduzione scenica per un pubblico sempre più attratto dal truce e dal farsesco¹³. Così come poco importa che il senario giambico classico abbia ceduto il passo alla prosa rimata, in cui Rosvita si esprime con più scioltezza rispetto a quanto fa nella versificazione classica dei poemetti: secondo il grammatico Evanzio già nel IV secolo il verso di Terenzio veniva infatti percepito come prosa¹⁴, secondo un processo irreversibile che nel XIII secolo porterà Hugo di Trimberg nel suo *Registrum multorum auctorum* a mettere Terenzio sullo stesso piano di Cicerone e Sallustio¹⁵.

Come le altre opere rosvitiane, i drammi ebbero nel Medioevo ben poca fortuna, sostanzialmente perché, molto lontani dal dramma sacro medievale nato con finalità liturgica, non sono in grado di imporsi con una 'struttura' con cui il lettore medievale possa confrontarsi. Essi colpiscono però il lettore moderno non solo per il fatto stesso di essere stati scritti da una donna, per di più appartenente all'ambiente religioso-monastico, ma anche e soprattutto perché, con le caratterizzazioni dei personaggi tanto semplici da apparire caricaturali, la scabrosità delle situazioni – passioni omosessuali, scene di necrofilia, torture sadomasochistiche, tentativi di stupro, interni di bordello – che contrastano con gli strenui

del Novecento con la contrapposizione, rispettivamente, tra FRANCESCHINI 1976 e D'AMICO 1953, 222-30. Uno degli ultimi contributi in merito è quello di ZAMPELLI 2013. Sul teatro 'di parola' nel Medioevo cfr. PITTALUGA 2002.

¹³ VINAY 2003², 436.

¹⁴ EVANTH. *de com.* 3, 3: *Veteres et ipsi quoque in metris neglegentius egerunt, iambici uersus dumtaxat in secundo et quarto loco, tamen a Terentio uincuntur resolutione huius metri quantum potest comminuti ad imaginem prosae orationis* ("Benché anche gli stessi poeti comici antichi si siano comportati in campo metrico con una certa trascuratezza, almeno per quanto riguarda la seconda e la quarta sede del verso giambico tuttavia sono senz'altro battuti da Terenzio che ama al massimo le soluzioni, sì da rendere il verso, spezzettato com'è, molto simile a un passo in prosa") (CUPAIUOLO 1979, 143, 152).

¹⁵ HUGO TRIMBERG. *reg. mult. auct.* 272-5: *Salustius et Tullius in usu modernorum | Non sunt et Therencius et plures antiquorum; | Qui quamvis docuerint instar ethicorum, | Non tamen in numero ponuntur metricorum* ("Sallustio e Tullio non sono utilizzati dai moderni e nemmeno Terenzio e molti degli autori antichi, i quali, benché forniscano un insegnamento morale, non sono da collocarsi nel novero dei poeti") (LANGOSCH 1942, 171, la traduzione è mia).

dettami, imposti o autoimposti, della religiosità altomedievale, rispecchiano l'immagine stereotipata e diffusa in età moderna di un Medioevo che «piace soprattutto per ciò che non è stato»¹⁶.

Rosvita vuole riscrivere Terenzio per allontanare dai contenuti scabrosi delle sue commedie i contemporanei che lo leggono attratti dalla piacevolezza della sua lingua, forse proprio quei personaggi – Brunone, Raterio, Adelaide, Gerberga – con cui si intratteneva a corte¹⁷. È lei stessa a dircelo nella prefazione al II libro della sua opera, quello appunto che contiene i drammi¹⁸:

Plures inveniuntur catholici, | cuius nos penitus expurgare nequimus facti, | qui pro cultioris | facundia sermonis | gentilium vanitate librorum | utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. | Sunt etiam alii, sacris | inhaerentes paginis, | qui licet alia gentilium spernant, | Terentii tamen fingmenta frequentius lectitant | et, dum dulcedine sermonis delectantur, | nefandarum notitia rerum maculantur.

Vi sono molti cattolici (e di questo noi non possiamo assolutamente giustificarli) che per la raffinata eleganza della lingua antepongono la frivolezza dei libri pagani all'utilità delle Sacre Scritture. Ce ne sono altri, poi, che, pur attenendosi fedelmente alle pagine sacre e pur disprezzando altre opere di autori pagani, leggono e rileggono di frequente le creazioni pagane di Terenzio e, mentre si godono la dolcezza della sua lingua, sono contaminati dalle scelleratezze di cui vengono a conoscenza.

Già durante la stesura del *Gallicanus*, il primo dei drammi che rappresenta la 'nuova maniera' dopo i poemetti agiografici e quello più ricco di citazioni testuali terenziane, dall'*Andria* in particolare, Rosvita capisce però ben presto che di Terenzio può riprendere solo la forma scenica, resa attraverso il dialogo drammatico. E parte dunque ancora una volta, come già nella sua prima esperienza letteraria, da testi agiografici¹⁹, che 'drammatizza' volgendo lo

¹⁶ VINAY 2003², 435-6.

¹⁷ Sulla destinazione non esclusivamente claustrale dei drammi rosvitiani, cfr. BERTINI 1989b, 78.

¹⁸ Tutte le citazioni con traduzione del testo di Rosvita sono tratte da BERTINI 2000.

¹⁹ Sull'utilizzo delle fonti agiografiche da parte di Rosvita, cfr. in particolare SIMONETTI 1989 e ROBERTINI 1989.

sguardo a Terenzio, da cui riprende non tanto la lingua, quanto piuttosto la struttura delle scene, la tecnica del dialogo e degli 'a parte', e, soprattutto, la sensibilità nonché la delicatezza con cui tratteggia alcuni personaggi femminili²⁰. Sceglie storie di martiri (*Callimachus*, *Dulcitus*, *Sapientia*) e storie del primo grande monachesimo (*Gallicanus*, *Abraham*, *Pafnutius*), per rappresentare attraverso vicende umane esemplari il contrasto tra il mondo e Cristo e la risoluzione che di questo contrasto avviene attraverso la fede e l'amore divino, necessariamente lontano da quello umano e, pertanto, lontano dalla passione²¹. Nel *Dulcitus* la passione viene messa in ridicolo, e resta memorabile la scena in cui il protagonista, obnubilato dalla provvidenza divina, sfoga le proprie pulsioni sessuali in cucina con le pentole scambiate per le vergini di cui si era invaghito. Così come vengono ridicolizzati – coerentemente con lo spirito del genere comico di cui Rosvita è pienamente consapevole²² – nel *Callimachus* la tentazione carnale dell'omonimo protagonista che vuole sfogare la propria passione insoddisfatta sul cadavere dell'amata che non gli si era concessa e nell'*Abraham* il contesto – l'osteria che accoglie equivocamente Abramo – in cui si realizza la prostituzione della giovane Maria caduta nel peccato.

Per Rosvita la passione carnale è negazione del vero amore e nella sua opera l'amore uomo/donna non si esprime dunque se non attraverso tale negazione. Solo nell'*Abraham*, forse il più compiuto dei drammi rosvitiani, il vecchio monaco, che si finge un cliente del bordello dove la giovane nipote Maria è rinchiusa, e la stessa Maria sono legati dal dolore e da quella tenerezza che, lontano dalla dimensione fisica, nell'ottica di una poetessa cristiana solo può essere considerato vero amore, secondo un modello di sentimento 'familiare-spirituale' che si ritroverà ben testimoniato nei *Gesta Otonis imperatoris*, l'ultima opera di Rosvita, dove le inquietudini si risolvono nelle dinamiche degli affetti familiari. Modello ben diverso da quello presente nei drammi, dove prevale la

²⁰ DRONKE 1986, XIX. Sulla tecnica allusiva di Rosvita e in generale il suo debito difficilmente inquadrabile con esattezza nei confronti di Terenzio, cfr. GIOVINI 2003.

²¹ LEONARDI 2002, 165-7.

²² DRONKE 1986, XXIII.

tensione dialettica bene/male priva di sfumature. In bilico tra il rifiuto e l'attrazione inconscia della dimensione – esistenziale e letteraria – del mondo classico-pagano come tanti altri autori cristiani prima di lei, per poter esprimere, accanto ai toni netti dell'amorosità cristiana, i toni delicati dell'amorosità umana tra zio e nipote e della fragilità di donna di Maria, Rosvita deve necessariamente ricorrere al bagaglio della poesia classica, Virgilio in particolare, che riecheggia in trasparenza nel dialogo conclusivo ricco di *pathos* del secondo riconoscimento mattutino tra Maria e Abramo²³.

Questa premessa sull'esperienza poetica di Rosvita è necessaria per comprendere appieno come, nell'ottica – sempre al contempo esistenziale e letteraria – della canonicità sassone, la donna sia pertanto figura centrale, nonché la sola alleata di Dio per sconfiggere la passione e convertire l'uomo, e, come fa Dio, per generare umanità²⁴. In Rosvita i personaggi vincenti sono quelli femminili, mentre gli uomini – tolti i santi, ovviamente – sono perdenti. E, nonostante la schematicità della loro struttura, è proprio nei drammi più che nei poemetti agiografici che Rosvita mette a confronto il tema dell'amore umano con quello della perfezione in Cristo. Non è dunque un caso che i personaggi femminili nei drammi prevalgano numericamente su quelli maschili e che, soprattutto, siano tutti personaggi positivi. In tal senso i titoli delle edizioni moderne, che sintetizzano quelli originari più articolati nel solo nome del protagonista maschile (*Dulcitus*, *Calimachus*, *Abraham*, *Pafnutius*), solo in un caso quello femminile (*Sapientia*), tradiscono l'obiettivo di Rosvita di mettere in luce le vicissitudini subite dalle sue eroine²⁵.

²³ Si tratta in particolare delle 3 citazioni seguenti, per la cui sottile corrispondenza con il testo dell'*Abraham* si rimanda a VINAY 2003², 495-8: VERG. *Ecl.* 10, 49: *A, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!*, pronunciato da Gallo a Licoride, ~ *Sed ego pedibus incedam, te autem equo superponam, ne itineris asperitas secet teneras plantas*, pronunciato da Abramo a Maria; VERG. *Aen.* 1, 327: *O ... quam te memorem, virgo?*, pronunciato da Enea alla madre Venere, ~ *O, quem te memorem*, pronunciato da Maria ad Abramo; VERG. *Aen.* 3, 339: *Quid puer Ascanius? Superatne et vescitur aura?*, pronunciato da Andromaca a Enea, ~ *vitali aura vesceretur*, pronunciato da Abramo a Effrem riferendosi a Maria. Sul simbolismo che permea il dramma e, in particolare, il personaggio di Maria, cfr. DRONKE 1986, xxvi-xxxi.

²⁴ LEONARDI 2002, 166.

²⁵ DRONKE 1986, xx-xxi.

Nell'intera produzione di Rosvita c'è una sola figura femminile negativa e non si trova nei drammi. Si tratta della moglie del protagonista del terzo poemetto agiografico, il *Gongulfus*. Costei si rifiuta di credere ai miracoli che si manifestano presso la tomba del marito che ella stessa ha fatto assassinare dall'amante, sostenendo di essere in grado di realizzare anche lei tali prodigi col suo deretano. Detto fatto, ogni volta che apre bocca per parlare emette osceni e sgradevoli rumori²⁶!

Rosvita vuole dunque dimostrare che la donna, definita da Tertulliano, con chiara allusione sessuale, *diaboli ianua*²⁷, secondo una tradizione misogina cristiana che affonda le sue radici nella tradizione antica, ha la facoltà di diventare, se lo vuole, formidabile strumento della grazia divina attraverso il rifiuto della sua carnalità e la scelta della verginità, unico strumento di emancipazione e di riscatto della *feminea fragilitas* dinnanzi al *virilis robur* maschile (*praef.* II l.)²⁸:

... quanto blanditiae amentium | promptiores ad illiciendum, | tanto et superni adiutoris gloria sublimior et triumphantium victoria probatur gloriosior, | praesertim cum feminea fragilitas vinceret | et virilis robur confusionsi subiaceret.

... quanto più le lusinghe dei folli innamorati sono facili alla seduzione, tanto più alta risplende la gloria del soccorritore divino, soprattutto quando a vincere è la debolezza di una donna e a soccombere vergognosamente è il vigore di un uomo.

Non è difficile scorgere in questa esaltazione della verginità l'influenza su Rosvita di una tradizione cristiana che, già a partire dagli apocrifi paleocristiani per poi giungere ai testi dei Padri della Chiesa – uno su tutti la celebre lettera 22 di Gerolamo indi-

²⁶ BERTINI 2007, 503-10.

²⁷ TERT. *cult. fem.* 1, 1, 2: *Vivit sententia dei super sexum istum in hoc saeculo: vivat et reatus necesse est. Tu es diaboli ianua* ("In questo mondo è ancora operante la sentenza divina contro codesto tuo sesso: è necessario che duri anche la condizione di accusata. Sei tu la porta del diavolo") (ISETTA 1999, 64-7).

²⁸ Sui modelli femminili e le immagini della sessualità proposti da Rosvita per contrastare l'immagine della *feminea fragilitas*, cfr. WESTON 1998, CLASSEN 2011, 99-115, WESTON 2013. Sul contrasto uomo/donna in Rosvita cfr. NEWMANN 2013.

rizzata alla giovane Eustochio – indicava nel recupero dello stato virginale di Maria lo strumento di rivendicazione della donna rispetto al suo stato di subalternità all'uomo²⁹. E appare a questo punto altrettanto evidente come l'interpretazione della figura femminile costituisca per Rosvita il vero terreno di scontro con il modello terenziano, come lei stessa dichiara sempre nella prefazione al II libro che contiene i drammi:

Unde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, | dum alii colunt legendo, | quo eodem dictationis genere, | quo turpia lascivarum | incesta feminarum | recitabantur, | laudabilis sacrarum | castimonia virginum | iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur. | Hoc tamen facit non raro verecundari gravique rubore perfundi, | quod huiusmodi specie dictationis cogente | detestabilem inlicitae amantium dementiam | et male dulcia colloquia eorum quae nec nostro auditui | permittuntur accommodari, dictando mente tractavi et stili officio designavi.

Perciò, mentre altri ne coltivano la lettura, io, la squillante voce di Gandersheim, non ho avuto scrupolo di imitarlo nelle mie composizioni, perché nello stesso genere di composizione in cui venivano rappresentate oscene sconcezze di donne senza pudore, venisse esaltata, in base alle modeste capacità del mio ingegno, l'encomiabile illibatezza di sante vergini cristiane.

Rosvita definisce espressamente le donne terenziane *lascivae feminae* che compiono *turpia incesta*. Ma siamo proprio sicuri che la figura femminile in Terenzio sia davvero lasciva e dedita a sconcezze? E, più sottilmente, che, nonostante la manifesta esaltazione di un modello femminile votato alla castità, e dunque opposto a quello della *palliata* e, in generale, a quello pagano, la nostra canonicità provi totale repulsione per la donna terenziana?

Il mondo femminile in Terenzio è in realtà molto variegato, troppo per poterlo costringere sotto un unico *cliché*. La galleria

²⁹ Un'efficace sintesi del pensiero misogino in Occidente nell'Antichità e della coesistenza presso la tradizione popolare, patristica e filosofica tra Tardo Antico e Medioevo delle due immagini della donna come *femina instrumentum diabli* e *mulier sancta ac venerabilis* si legge in BERTINI 1989a, VI-XVII. Sulla condizione della donna nell'Antichità greco-romana si veda anche CANTARELLA 2022¹².

delle donne terenziane è ricca e ben rappresentata, sia per tipologia sia per età, ma soprattutto per numero. Sulla base dell'elenco dei personaggi premessi alle singole commedie scopriamo infatti che in Terenzio, come in generale nella palliata, pur essendo ben rappresentata anche la figura della *matrona* – cioè la donna sposata di mezza età – prevale sulle altre la figura della donna giovane nella categoria della *virgo* – da intendersi ovviamente non in senso cristiano ma come giovane non ancora maritata – e, soprattutto della *meretrix*, che, sommate alle altre figure femminili di contorno quali *ancillae*, *nutrices et cetera*, costituiscono nel complesso quasi la metà dei personaggi maschili. Per la precisione si tratta di 23 personaggi femminili rispetto ai 53 maschili, un numero proporzionalmente ben superiore rispetto a Plauto, dove, pur nell'analogia dei tipi femminili, quelli maschili sono tre volte tanto, ovvero 151 rispetto a 45.

Già questa statistica sommaria basterebbe per confermare una maggiore sensibilità di Terenzio per l'universo femminile rispetto a Plauto³⁰, che nelle sue commedie esclude addirittura la presenza di donne sulla scena (*Captivi*), si limita a lasciarle mute (*Pseudolus*) o ne parodizza il ruolo, pure attivo nella progettazione della beffa, ribaltando le convenzioni sociali e giuridiche del tempo da lui stesso sposate in piena sintonia con il suo pubblico, che si divertiva nel vedere il mondo alla rovescia (*Miles gloriosus*)³¹. Ma è soprattutto nella definizione del carattere femminile che, com'è noto, Terenzio dimostra di sapere innovare il genere dal suo interno, collocando la donna sotto una luce più favorevole, sia nell'ambito della famiglia sia al di fuori di essa, e rivelando così un consapevole, ironico superamento della tradizione plautina³². Tanta è la simpatia rivelata da Terenzio nei confronti dei personaggi femminili, sempre difesi e celebrati indipendentemente dal loro ruolo e con una funzione ben diversa da quella attribuita loro dal

³⁰ Sui personaggi femminili nelle commedie di Plauto cfr. DELLA CORTE 1969.

³¹ MORDEGLIA 2023.

³² PADUANO 2005, 302, che evidenzia nell'*Hecyra* la demonizzazione della figura della *meretrix* 'rovina famiglie' come necessaria per poter garantire un amore felice alla giovane coppia.

mos maiorum della società romana arcaica³³, che – giocando con le molteplici etichette attribuite al teatro terenziano – Ferruccio Bertini propone anche quella di «teatro delle donne»³⁴.

Questo mutato atteggiamento nel trattamento dei personaggi femminili si riscontra in particolare in alcune commedie dove le figure femminili sono più rilevanti, per esempio *Andria*, *Eunuchus*, *Hecyra*, non a caso commedie che Rosvita mostra di conoscere e di emulare liberamente in chiave cristiana nei personaggi e nelle dinamiche strutturali, ed è particolarmente evidente per il tipo femminile della *meretrix*³⁵, pure ancora presente secoli dopo in Fedro come *cliché* comico³⁶.

Tale innovazione non era sfuggita ai commentatori tardoantichi. Elio Donato, in relazione al v. 198 dell'*Eunuchus*, parlando di Taide che teme di essere giudicata sulla base delle altre prostitute, introduce il concetto di *bona meretrix* terenziana contrapposto a quello tradizionale di *mala meretrix*³⁷:

Hic Terentius ostendit uirtutis suae hoc esse, ut peruulgatas personas noue inducat et tamen a consuetudine non recedat, ut puta meretricem bonam cum facit, capiat tamen et delectet animum spectatoris.

Qui Terenzio mostra la sua capacità di presentare in modo innovativo maschere note senza tuttavia allontanarsi dalla consuetudine; pensa a quando, per esempio, rende onesta la prostituta, pur catturando l'attenzione e dilettao l'animo dello spettatore.

³³ Su Terenzio quale portavoce dei valori politici e sociali di una nuova classe dirigente romana aristocratica e filoellenica e sulle conflittualità legate a questo suo ruolo, cfr. MORDEGLIA 2002.

³⁴ BERTINI, FAGGI, REVERDITO 2008⁸, XIX. Sul mutato atteggiamento di Terenzio nei confronti della donna rispetto alla tradizione misogina romana, che traspare anche dall'uso dell'aggettivazione destinata ai personaggi femminili, cfr. pure DE OLIVEIRA 2004-2005 e 2006.

³⁵ Sul tipo femminile della *meretrix* nella *palliata* di Plauto e Terenzio cfr. DUTSCH 2019 (in particolare su Terenzio alle pp. 211-4) e FAYER 2013, 77-243 (in particolare su Terenzio alle pp. 197-243). Sul nuovo modello di *meretrix*, positivo e moralmente nobile, in Terenzio rispetto a quello della tradizione comica precedente, cfr. anche PEREIRA DO COUTO 2006.

³⁶ Cfr. per es. PHAEDR. *App.* 4 e *App.* 29 (= Zago 27).

³⁷ DON. *Ter. Eun.* 198 (WESSNER 1902). La traduzione, come quella dei passi donatiani seguenti, è mia. Sul contrasto tra *bona meretrix* e *mala meretrix* cfr. TOTOLA 2004a, TOTOLA 2004b e FAYER 2013, 90-1.

Il riferimento alle *bonae meretrices* compare anche nel commento all'*Hecyra*, nella *Praefatio*, accanto ad altre donne positive rispetto ai *cliché* comici tradizionali³⁸,

In tota comoedia hoc agitur, ut res nouae fiant nec tamen abhorreant a consuetudine: inducuntur enim beniuolae socrus, uerecunda nurus, lenissimus in uxorem maritus et item deditus matri suae, meretrix bona.

In tutta la commedia ci sono novità che non si distaccano tuttavia dalle convenzioni del genere: si introducono infatti suocere benevole, una nuora pudica, un marito dolcissimo con la moglie e ugualmente dedito a sua madre, una prostituta buona.

e nel commento al v. 774, dove Donato dice espressamente come

Multa Terentius feliciter ausus est arte fretus, nam et socrus bonas et meretrices honesti cupidus praeter quam perulgatum est facit³⁹.

Terenzio, confidando nella sua arte, osò molte novità con esito felice, cioè suocere buone e prostitute desiderose di fare il bene.

Evanzio esprime il medesimo concetto nel *De fabulis*, dove ancora si parla, per le novità introdotte da Terenzio nelle maschere della sua *palliata*, di *meretrices non malae*⁴⁰:

Tum personarum leges circa habitum, aetatem, officium, partes agendi nemo diligentius a Terentius custodiuit. Quin etiam solus ausus est, cum in fictis argumentis fidem ueritatis assequeretur, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere, quibus tamen et causa cur bonae sint, et uoluptas per ipsum, non deficit.

Di poi c'è da osservare che Terenzio, quant'altri mai, ha scrupolosamente osservato le leggi della convenienza per quanto riguarda il comportamento, l'età, il comportamento e le parti che gli attori dovevano rappresentare; anzi fu il solo che osò, raggiungendo la credibilità nelle storie inventate, introdurre anche contro i precetti

³⁸ DON. *Ter. Hec. Praef.* 1, 9 (WESSNER 1905, 190).

³⁹ DON. *Ter. Hec.* 774, 3 (WESSNER 1905, 330).

⁴⁰ EVANTH. *de com.* 3, 4 (CUPAIUOLO 1979, 143-4, 152).

dell'ars comica, etere non cattive, alle quali non fa difetto né il motivo di essere buone né per questo l'essere gradite al pubblico.

Pur ricorrendo alla presenza anche di donne maritate, per altro sempre votate alla castità come la Drusiana del *Calimachus*, è con ogni probabilità alle *meretrices* che si riferisce Rosvita quando parla delle *lascivae feminae* terenziane. La poetessa sassone non poteva non conoscere la tradizione esegetica tardoantica, in particolare Donato, il cui commento nei manoscritti si accompagnava molto spesso al testo delle commedie. Ma, nella sua visione cristiana dell'esistenza, sul rinnovamento tipologico operato da Terenzio rispetto alla tradizione precedente prevale la condanna morale sul personaggio femminile per la stessa categorizzazione sociale che lo contraddistingue. La *bona meretrix* terenziana è per Rosvita comunque *lasciva* per il solo fatto di essere *meretrix*.

Paradossalmente, tale condanna apparirebbe netta e convincente se non si esprimesse con tanta assolutezza. La cultura clericale tra VII e X secolo fatica a esprimere in latino la situazione esistenziale dei singoli, soprattutto in relazione agli amori e ai miti che escono fuori dalle convenzioni imposte o autoimposte. Da qui nascono pertanto le coperture: amori travestiti da amicizia, il sesso osceno, che viene condannato ma al contempo goduto, le tensioni mistiche consolatorie. Non fa eccezione Rosvita: nella sua opera le situazioni limite, da lei descritte con «morboso candore»⁴¹, tradiscono una tensione amorosa che, quanto più le stesse situazioni sono ricche di emotività, tanto più lei tenta di dissimulare. Quanto più Rosvita prova attrazione per il maestro pagano e per i suoi intrecci erotici, tanto più strenuamente essa deve condannare la sua poetica e l'immoralità dei suoi personaggi, per mascherare la sua attrazione verso di essi e non incorrere nelle accuse dei suoi contemporanei⁴². In tal senso il rapporto di Rosvita con il modello emulativo terenziano rivela tutta la sua ambiguità – e al tempo stesso il suo superamento – soprattutto

⁴¹ Il felice ossimoro si deve a BERTINI 1989a, xxii.

⁴² Cfr. DRONKE 1986, xviii-xix e GIOVINI 2003, 52-4.

in quella che è la definizione del personaggio femminile, che, attraverso l'emancipazione dall'amore carnale e l'adesione a quello spirituale in Cristo, diversamente da quanto avviene in Terenzio trova il suo riscatto e la sua emancipazione dalla sottomissione maschile⁴³.

Già nel 1978 Gustavo Vinay evidenziava l'abbondanza di critica illustre su Rosvita e la sua opera e la difficoltà ad avviare una discussione dinnanzi a tutta la bibliografia di prim'ordine disponibile⁴⁴. Questa osservazione è a maggior ragione quanto mai attuale oggi, anche per quanto riguarda la figura femminile nei drammi rosvitiani in relazione al modello terenziano. Numerosi sono gli studi che hanno analizzato questo tema, sia in termini generali in prospettiva dell'antiframmentarietà di Rosvita nei riguardi di Terenzio, sia in forma più analitica esaminando i singoli drammi⁴⁵. Resta tuttavia ancora valido, e praticato in modo saltuario, il metodo suggerito come particolarmente proficuo sempre da Vinay: quello di confrontare i drammi con il loro vero modello, ovvero non il generico soggetto agiografico bensì la redazione testuale di esso che Rosvita pare aver seguito più da vicino per 'rimodernare' Terenzio⁴⁶. Da qui si può forse ripartire per definire in modo ulteriore e definitivo pure l'immagine della donna in Rosvita nel totale superamento dei suoi modelli, sia agiografici sia terenziani.

CATERINA MORDEGLIA
 Università di Trento
 caterina.mordeglia@unitn.it

ENGLISH TITLE

Images of Woman in Hrosvith of Gandersheim and Terence

⁴³ BERTINI 1989b, 87.

⁴⁴ VINAY 2003², 436.

⁴⁵ Accanto ai già citati BERTINI 1989b, 79-90, e GIOVINI 2003, 35-55, 79-185, si veda per esempio anche GALLI 2005.

⁴⁶ VINAY 2003², 437.

ABSTRACT

A heroine devoted to virginity and to the only real love possible in the Christian perspective, which is the spiritual love of reunion in Christ, the female character in the dramatic dialogues of Rosvita of Gandersheim is the element that perhaps more than others reveals the conflicting and ambiguous relationship – mediated through hagiographic sources – with Terence's model, between the declared rejection of the Latin poet's alleged *lascivae feminae* and the unconscious attraction to the pagan humanity of his *bonae meretrices*.

KEYWORDS

Hrosvith – Terence – Latin Comedy – Medieval Theatre – Woman – Virginity – *Meretrix*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTOLI E., MANZOLI D., TONELLI N., *Scrittrici del Medioevo. Un'antologia*, Roma 2023.
- BERSCHIN W., *Hrosvith Opera omnia*, Monachii et Lipsiae 2001.
- BERTINI F. (ed.), *Rosvita. Dialoghi drammatici*, Milano 1986.
- BERTINI F., *Introduzione*, in BERTINI F., CARDINI F., FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI MT., LEONARDI C. (edd.), *Medioevo al femminile*, Roma-Bari 1989 (2010⁵), v-xxvi. [a]
- BERTINI F., *Rosvita. La poetessa*, in BERTINI, CARDINI, FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, LEONARDI 1989, 63-95. [b]
- BERTINI F. (ed.), *Rosvita. Dialoghi drammatici. Con testo a fronte*, Milano 2000.
- BERTINI F., *Spunti di parodia e di comicità in Rosvita, nel Waltharius e nelle raccolte di exempla ad uso dei predicatori*, in MAZZUCCO 2007, 503-32.
- BERTINI F., FAGGI V., REVERDITO G. (edd.), *Terenzio. Le commedie*, Milano 2008⁸ (1989).
- BISANTI A., *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto 2005.
- BODARWÉ K., *Hrotsvit and Her Avatars*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 329-62.
- BROWN R.M., *Rubyfruit Jungle*, London 1973.
- CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno*, Milano 2022¹² (2010).
- CLASSEN A., *Sex im Mittelalter. Die andere Seite einer idealisierten Vergangenheit. Literatur und Sexualität*, Badenweiler 2011.

- CUPAIUOLO G. (ed.), *Evanzio. De fabula*. Introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a c. di G. C., Napoli 1979.
- D'AMICO S., *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milano 1953.
- DELLA CORTE F., *Personaggi femminili in Plauto*, «Dioniso» 43, 1969, 485-97.
- DINTER M.T. (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge 2019.
- DE OLIVEIRA F., *La misogynie chez Térence*, «Studii Clasice» 40-41, 2004-2005, 57-71.
- DE OLIVEIRA F., *Amor em Terêncio*, in POCIÑA, RABAZA, DE FÁTIMA SILVA 2006, 333-55.
- DRONKE P., *Hrosvitha*, in ID., *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984, 55-83, 293-7.
- DRONKE P., *Introduzione*, in BERTINI 1986, xv-xli.
- DUTSCH D., *Mothers and Whores*, in DINTER 2019, 200-16.
- FAYER C., *Meretrix. La prostituzione femminile nell'antica Roma*, Roma 2013.
- FRANCESCHINI E., *Il teatro post-carolingio*, in ID., *Scritti di filologia latina medievale*, vol. II, Padova 1976, 788-801.
- GALLI Q., *L'immagine della donna nei Dialoghi drammatici di Rosvita*, «Misure critiche» 4, 2005, 5-32.
- GIOVINI M., *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*, Genova 2003.
- GIOVINI M., *Poemetti storici*, in ROBERTINI, GIOVINI 2004, 253-359.
- GIOVINI M., *Elementi poetici e drammatici nel Delusor (X sec.)*, «Studi umanistici piceni» 26, 2006, 129-48.
- GIOVINI M., *Un conflictus terenziano del X secolo: il Delusor*, Milano 2007.
- HILL J., SWAN M. (edd.), *The Community, the Family and the Saint. Patterns of Power in Early Medieval Europe*, Selected Proceedings of the International Medieval Congress, University of Leeds, 4-7 July 1994, 10-13 July 1995, Thurnout 1998.
- ISETTA S. (ed.), *Tertulliano. L'eleganza delle donne*, Bologna 1999 (rist. 2010).
- KRETSCHMER M.T., *The Anti-Terentian Dramas of Hrotsvit of Gandersheim*, in DINTER 2009, 297-311.
- LANGOSCH E. (ed.), *Das Registrum multorum auctorum des Hugo von Trimberg. Untersuchungen und kommentierte Textausgabe von K. L.*, Berlin 1942 (rist. Nendeln-Liechtenstein 1969).

- LEONARDI C., *Il secolo X*, in LEONARDI C. et al. (edd.), *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV)*, Firenze 2002, 159-74.
- MAZZUCCO C. (ed.), *Riso e comicità nel Cristianesimo antico*, Atti del convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005, Alessandria 2007.
- MORDEGLIA C., *Il teatro di 'propaganda' di Terenzio*, «Dioniso» n.s. 12, 2022, 159-70.
- MORDEGLIA C., *Il Miles gloriosus di Plauto. Diritto e società in Roma intorno al 200 a.C.*, «Maia» 75.1, 2023, 159-71.
- NEWMANN F., *Strong Voice(s) of Hrotsvit: Male-Female Dialogue*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 287-310.
- PADUANO G., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari 2005.
- PEREIRA DO COUTO A., *As cortesãs em Terencio*, in POCIÑA, RABAZA, DE FÁTIMA SILVA 2006, 265-90.
- PITTALUGA S., *La scena interdotta. Teatro e letteratura tra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002.
- POCIÑA A., RABAZA B., DE FÁTIMA SILVA M. (edd.), *Estudios sobre Terencio*, Granada 2006.
- ROBERTINI L., GIOVINI M. (edd.), *Rosvita di Gandersheim. Poemetti agiografici e storici*, Alessandria 2004.
- PRETAGOSTINI R., DETTORI E. (edd.), *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, Atti del convegno COFIN 2001, Università di Roma "Tor Vergata", 22-24 settembre 2003, Roma 2004.
- ROBERTINI L., *Poemetti agiografici*, in ROBERTINI, GIOVINI 2004, 11-249.
- RUGG BROWN P., WAILES S.L. (edd.), *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960). Contextual and Interpretive Approaches*, Leiden-Boston (MA) 2013.
- SANGUINETI F., *Per una nuova storia letteraria*, Ancona 2023² (2022).
- SANTI F., *La poetica dello sguardo nel Sapientia di Rosvita di Gandersheim*, in ID., *Letà metaforica. Figure di Dio e letteratura latina medievale da Gregorio Magno a Dante*, Spoleto 2011, 177-97.
- TOTOLA G., *Elio Donato e il concetto di bona meretrix nelle commedie di Terenzio*, in PRETAGOSTINI, DETTORI 2004, 385-92. [a]
- TOTOLA G., *Elio Donato e le cortigiane di Terenzio*, «Atti dell'Accademia Roveretana Degli Agiati, Serie VIII. A, Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti» 4.1, 2004, 379-88. [b]
- VILLA C., *Circolazione e pubblico dei poeti pagani: Terenzio, il «Delusor», Rosvita*, «Filologia mediolatina» 21, 2014, 183-209.

- VINAY G., *Rosvita: una canonichessa ancora da scoprire*, in ID., *Alto Medioevo Latino. Conversazioni e no*, Napoli 2003² (1978), 435-98.
- WESSNER P. (ed.), *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*, recensuit P. W., vol. I, Stutgardiae 1902.
- WESSNER P. (ed.), *Aeli Donati Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*, recensuit P. W., vol. II, Stutgardiae 1905 (rist. an. 1963).
- WESTON L.M.C., *Gender Without Sexuality: Hrotsvitha's Imagining of a Chaste Female Community*, in HILL, SWAN 1998, 127-42.
- WESTON L.M.C., *Virginity and Other Sexualities*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 267-85.
- ZAMPELLI M.A., *The Necessity of Hrotsvit: Evangelizing Theatre*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 147-99.