

La letteratura francese medievale

A cura di Mario Mancini



Carocci editore

In copertina: *Le songe*, détail *L'Amant cousant la manche de sa chemise*, in *Roman de la rose* de Jean de Meun, Jean de Meung ou Jean Clopinel (v. 1240-1305), vers 1370, Chantilly, Musée Condé. Miniature © 2013. White Images/Scala, Firenze.

1ª edizione, ottobre 2013

© copyright 2013 by Carocci editore s.p.a., Roma

Impaginazione: Imagine s.r.l., Trezzo sull'Adda (MI)

Finito di stampare nell'ottobre 2013
da Eurolit, Roma

ISBN 978-88-430-7009-1

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia,
anche per uso interno
o didattico.

Indice

Sigle

Introduzione

di *Mario Mancini*

1. Nel mondo del simbolo

di *Francesco Zambon*

1. Una «letteratura» medievale?
 2. I due Libri: natura e scrittura
 3. La concezione medievale dell'arte
 4. I bestiari
 5. Il poema allegorico prima del *Roman de la Rose*
 6. La letteratura didattica
- Bibliografia

2. La *chanson de geste*

di *Andrea Fassò*

1. *Chansons de geste* e poemetti agiografici
 - 1.1. La poesia dei primi secoli. Scrittura e oralità / 1.2. I giullari / 1.3. Epica germanica ed epica francese / 1.4. I primi poemetti agiografici. La *sequenza* di *Santa Eulalia* / 1.5. La *Passion* e il *Saint Léger* / 1.6. I poemetti dell'XI secolo: *Sancta Fides*, *Boeci*, *Saint Alexis*
 2. La «nuova» cavalleria e la comparsa dell'epica
 3. Il ciclo del re e la *Chanson de Roland*
 - 3.1. Altre canzoni del «ciclo del re»
 4. Il ciclo dei Narbonesi o di Guglielmo d'Orange
 5. La gesta dei vassalli ribelli e delle guerre feudali
 6. I cicli della crociata
 7. Il dibattito sull'epica
- Bibliografia

3. La letteratura di corte. Tristano

di *Adone Brandalise* e *Mario Mancini*

1. Dal castello alla corte
2. I romanzi antichi
3. Didone e Briseide
4. Verso Oriente: Alessandro
5. La leggenda di Tristano e Isotta. Thomas
6. Bérout: «jonglerie» e «cortoisie»
Bibliografia

4. Chrétien de Troyes e il romanzo

di *Mario Mancini*

1. «Erec et Enide», primo romanzo arturiano
2. La dominanza della dama
3. La carretta di Lancillotto
4. Il cavaliere e il leone
5. Perceval e Galvano. La maniera di Chrétien
6. Altre vie del romanzo
7. Jean Renart. I romanzi di Galvano
Bibliografia

5. La lirica dei *trouvères*

di *Marco Infurna*

1. Il grande canto cortese
 - 1.1. L'invenzione della «fin'amor» / 1.2. La lirica cortese nella Francia del Nord
2. Conon de Béthune e Gace Brulé: orgoglio e tormento
3. Gli amici di Gace: Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, il Castellano di Coucy
4. Il re e il menestrello: Thibaut de Champagne e Colin Muset
5. La cortesia in città: Adam de la Halle e i *jeux-partis* di Arras
6. Lirica d'ispirazione popolare
 - 6.1. Canzoni di donna, canzoni di tela, albe / 6.2. La pastorella / 6.3. Generi a pertinenza coreografica e musicale
7. La lirica personale e Rutebeuf
 - 7.1. I *Congés* di Arras: Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle / 7.2. Rutebeuf
Bibliografia

6. Il racconto

di *Carlo Donà*

1. La tradizione delle forme narrative brevi
 2. La tradizione religiosa
 3. I racconti di materia antica
 4. I *lais* di Maria di Francia e la tradizione cortese
 5. La favola esopica e l'*Esopo* di Maria di Francia
 6. Il *Roman de Renart*
 7. I *fabliaux*
- Bibliografia

7. Il romanzo in prosa

di *Francesco Zambon*

1. La nascita del romanzo in prosa
 2. Il Graal
 3. Romanzo e verità
 4. Una teologia della storia
 5. La scena della scrittura
 6. Immagini ed epitaffi
- Bibliografia

8. Lo spazio teatrale

di *Marco Infurna*

1. Le origini del teatro medievale
 2. Il *Jeu d'Adam* e la *Seinte Resureccion*
 3. Il teatro di Arras
 - 3.1. Il *Jeu de Saint Nicolas* / 3.2. *Courtois d'Arras*
 4. Adam de la Halle
 - 4.1. Il *Jeu de la Feuillée* / 4.2. Il *Jeu de Robin et de Marion*
 5. Il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf
 6. *Aucassin et Nicolette*
- Bibliografia

9. Il *Roman de la rose*

di *Mario Mancini*

1. La fortuna europea
2. Il sogno di Guillaume de Lorris
3. Meraviglia e melanconia

La letteratura francese medievale

4. Jean de Meun: lo specchio degli amanti
 5. L'età dell'oro
 6. Una glossa infinita del mondo
- Bibliografia

Cronologia

Indice dei nomi e delle opere anonime

Gli autori

5

La lirica dei *trouvères*

di *Marco Infurna*

1. Il grande canto cortese

Verso il 1170, Chrétien de Troyes interviene nel cifrato dibattito fra i trovatori Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn sulla natura e i modi dell'amore cortese, la *fin'amor*, con una canzone esemplata sul modello formale della *canço* occitanica ma scritta in lingua d'oïl: *D'Amors, qui m'a tolu a moi* di Chrétien risulta la prima lirica di *trouvère*, genere di cui ci sono pervenute, composte nell'arco di quasi un secolo e mezzo, duemila testimonianze circa, conservate, spesso con la notazione musicale, in una ventina di canzonieri due e trecenteschi, e attribuite a non meno di duecentocinquanta poeti. Il termine che li designa, *trouveure*, «troviero», calca il provenzale *trobair*: la diretta discendenza della lirica amorosa francese da quella dei trovatori è fuori discussione, così come il ruolo avuto nella diffusione nel Nord della Francia della cultura trobadorica da Eleonora d'Aquitania, nipote del primo trovatore Guglielmo IX, andata in sposa nel 1137 al re francese Luigi VII, e in seguito dalle due figlie Aelis di Blois e Maria di Champagne. Ma per quanto illustre e importante, il lignaggio aquitano non assorbe in sé l'intera vicenda della *translatio*: se infatti è verosimile che i rapporti culturali fra Sud e Nord della Francia fossero già considerevoli prima del matrimonio di Eleonora, è d'altra parte pienamente accertato l'impulso dato all'irraggiamento dei modelli trobadorici da diverse corti oltre a quelle di Champagne, in particolare la corte fiamminga di Filippo d'Alsazia, quella di Baldovino V d'Hainaut e altre minori d'area piccarda. Esemplare a riguardo la lunga permanenza di Chrétien presso la corte sciampagnina di Maria e quella fiamminga di Filippo, indizio del loro pari prestigio e del comune clima culturale.

Nel suo trasferimento settentrionale la canzone cortese si afferma con tratti peculiari che la differenziano fin dall'inizio dalla matrice occitanica. E diversamente dall'Occitania, dove la rigogliosa attività trobadorica ha finito per soffocare quasi del tutto altre manifestazioni liriche, nel dominio oitanico la canzone cortese convive con un'abbondantissima produzione di poesia di carattere popolareggiante sulla quale peraltro, sbiadito l'etimo folklorico, la lirica cortese non smetterà di esercitare tutto il suo prestigio imponendole

Lirica amorosa
e cortesia

Lirica d'ispirazione
popolare

Poesia nella città

temi e vocabolario: dalla nebulosa della «canzone di donna» il Medioevo francese sviluppa un *corpus* assai vario di canzoni di tela, di malmaritata, di separazione a cui l'adattamento cortese conferisce spesso squisitezza di linea e intonazione nostalgica.

Esauritosi nei primi decenni del XIV secolo, il *grand chant courtois* – così reca la rubrica del canzoniere I (Oxford, Bodleiana, Douce 308 d'inizio Trecento) nel presentare la sezione del manoscritto contenente le liriche amorose – annovera fra i suoi ultimi e migliori cultori alcuni trovieri d'estrazione borghese, avulsi dalle corti e attivi nelle vicende politiche delle loro città, in particolare la fiorente Arras, dove il modello aristocratico si irrigidisce, non senza fughe parodiche, nella cospicua produzione di questioni e dibattiti in versi (*jeux-partis* e *débats*) sulla casistica della *fin'amor* promossi e stimolati da confraternite e associazioni letterarie. È all'interno di tali associazioni cittadine che matura una lirica di carattere personale e aneddótico, in cui l'io del poeta, accantonate le astrazioni del rituale cortese, si apre alla realtà mutevole e «folta di voci» della propria vicenda. Nel corso del Duecento la vita dei centri urbani fa da sfondo alla esibizione di personali ricordi, rimpianti, speranze, desideri: nella serie dei *Congés* di Arras inaugurata da Jean Bodel, la città, appena velata dalla commozione del distacco, rivive nella concretezza delle quotidiane consuetudini, nella sonorità delle espressioni idiomatiche, nell'attualità di problemi e ideali; quando poi sulla scena irrompe un temperamento istrionico e sanguigno come Rutebeuf, lo sfondo cittadino – la Parigi delle controversie universitarie e dei potenti Ordini mendicanti – assume tonalità scure e fangose, squallida quinta già un po' di maniera davanti alla quale il poeta si compiace di rappresentare, beffardo e dolente, le proprie umane miserie.

Il dibattito
sull'amore

1.1. L'invenzione della «fin'amor» Chrétien de Troyes interviene nel dibattito sulla *fin'amor* con i due grandi trovatori Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn per sostenerne l'assoluta fedeltà ad Amore anche se infelice e non corrisposto: animato da cuore nobile e volontà sincera («fin cuers et bone volentez», v. 31), l'amore del poeta per la dama non conosce cedimenti nella speranza di ottenere presto o tardi la ricompensa del mai interrotto servizio. Propugnando la dedizione assoluta, Chrétien rintuzza da un lato Raimbaut (*Non chant per auzel ni per flor*) che, felice e sfrontato, loda la propria condizione di adultero in grado, attraverso inganno e finzione, di godere pienamente della sua amata; dall'altro Bernart (*Can vei la lauzeta mover*), colpevole di voler abbandonare, sopraffatto dallo sconforto, il servizio d'amore e con esso la poesia: «Mort m'a, e per mort li respon [...] De chantar me gic e-m recre, E de joi e d'amor m'escon» [Mi ha ucciso, e come morto le rispondo (...)] Smetto di cantare e rinuncio, e abbandono gioia e amore]. Fedeltà, sottomissione, gioco, adulterio, godimento, *recreantise* s'annodano e si snodano nel dibattito sulla *fin'amor* a testimonianza della sua irriducibilità ad un'unica forma.

Volendo descrivere la *fin'amor* bisognerà cominciare col metterne in rilievo il carattere intimamente dialettico, la sua natura di discorso sull'amore continuamente alimentato da prese di posizione, polemiche, allusioni, ammiccamenti. La peculiare essenza dialogica della *fin'amor* occitanica si spiega considerando l'ambito in cui è nata, le corti della Francia meridionale. Invenzione laica ed aristocratica, la poesia dei trovatori gravita attorno all'esclusiva cerchia della corte e, concentrata sulla tematica amorosa, propone un codice di comportamento subito soggetto a interpretazioni, chiose e modifiche: la *canço* abbonda di riferimenti al resto della tradizione e se le perdite o le troppo cifrate allusioni sfilacciano la trama delle implicazioni, non sfugge la natura sociale e mondana della *fin'amor* trobadorica, raffinato e teso dialogo in versi tra gli inventori e cultori di una personale riflessione sulla sfera sentimentale, capace d'includere gran parte dei valori etici e morali della società feudale, di raffinare al fuoco del desiderio amoroso aspirazioni e conflitti del ceto nobiliare.

Fulcro della *fin'amor* trobadorica è la metafora feudale: il codice erotico è modellato su quello delle istituzioni feudali: la canzone cortese ne riprende gesti e simbolismo ma le muta e trasfigura ponendo al vertice della piramide la *domina*, la dama altera e pressoché inaccessibile a cui il cavaliere si sottomette traboccante di devozione e umiltà. Modello prodigiosamente scevro di sentimentalismo, l'amore cortese complica il desiderio dirigendolo verso una donna sposata e di gran rango: nel ristretto spazio della corte ciò determina l'esigenza del segreto, il *celar*, virtù essenziale del *fin'amant*, e quindi del *senhal*, nome fittizio che vela l'identità dell'amata, nel tentativo di sfuggire all'invidia, al pettegolezzo e alla maldicenza dei *lausengiers*, intriganti capaci con la loro perfidia di distruggere l'arrischiata *liaison*. Alla stregua del vassallo col suo signore, il poeta offre il proprio *omaggio* alla dama: postosi al suo servizio ne intesse in ogni canzone le lodi invocando *mercé* e ricompensa, *guiderdone*. Nella relazione entrano in gioco il *pregio*, il *valore*, la *misura*, la *generosità*, l'intraducibile *jovens*, ovvero il fascio di qualità – slancio, abnegazione, ardimento, caparbia – tipiche della gioventù; ai valori della *cortesie* si oppongono i vizi della *villania*, *dismisura*, *viltà*, *cupidigia*, *avarizia*, *falsità*, *tradimento*, *oltraggio*, che i trovatori non cessano di denunciare rilevandone l'esiziale radicamento nella società aristocratica.

La metafora feudale

La preminenza sociale e psicologica della dama fa sì che il trovatore si aggiri per il territorio gelido e infuocato al tempo stesso del puro desiderio: l'esibizione del soggetto desiderante e la distanza dell'oggetto d'amore – rapporto eternato nella poesia dell'amore di lontano, l'*amor de lonh*, di Jaufre Rudel – segnano gran parte della lirica cortese. I valori della *cortesie* sopra ricordati entrano in una sorta di circolo virtuoso aperto all'interrogativo: solo chi li possiede può aspirare alla *fin'amor* oppure sono le qualità dell'amata a nobilitare l'amante? Qualunque sia la risposta, risulta evidente la singolare rivalutazione della figura femminile operata dalla civiltà trobadorica: fon-

La dama

Sociologia
della *fin'amor*

te e stimolo di raffinamento interiore, la dama cortese è l'invenzione della rude e bellicosa aristocrazia guerriera, il cuore di un discorso poetico teso a contemplare e trasfigurare le pulsioni dell'individuo e i suoi comportamenti. Discorso laico, felicemente amorale, la *fin'amor* intuisce nella relazione extraconiugale e adulterina la forma di un desiderio la cui verità, piaccia o meno, è nella mescolanza di dedizione e interesse, passione e gioco, sincerità e galanteria. Immersa nella vita della corte, la *fin'amor* ne introietta rituali e tensioni impigliando il sentimento amoroso nella rete delle relazioni di società. Bisognerà aspettare i grandi romanzieri dell'Ottocento francese per riascoltare che l'amore puro e disinteressato è il contrario dell'amore.

Il sentimento di inadeguatezza nei confronti della dama di rango superiore, la speranza che nutre il canto e dal canto è nutrita, la polemica contro i falsi amanti e le donne che al valore preferiscono ricchezza e potere, e d'altra parte gli atteggiamenti provocatori e sfrontati tipici dei grandi signori (Guglielmo IX, Raimbaut d'Aurenga) sembrano connettersi a motivazioni d'ordine sociologico. È quanto ha intuito e sviluppato in diversi saggi, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, Erich Köhler la cui tesi complessiva, largamente condivisibile, associa l'invenzione della *fin'amor* alle istanze della piccola nobiltà. Le tensioni interne al ceto aristocratico fra grande nobiltà e cavalieri senza feudo vengono da questi ultimi imbrigliate ed elaborate in un codice di comportamento che, privilegiando la nobiltà d'animo e il valore individuale, scorge nel servizio d'amore lo strenuo, delicato esercizio attraverso cui sancire la propria eccellenza e legittimare le aspirazioni d'ascesa sociale. Con la *fin'amor* la piccola nobiltà impone all'intera aristocrazia un codice ideale che sublima la reale frustrazione e sudditanza presentando la sottomissione, la distanza dell'oggetto d'amore, il differimento del piacere erotico come frutto di una precisa scelta finalizzata a dimostrare il proprio valore intrinseco. Esercizio psicologico e mondano che sprigiona le più riposte valenze nello stile della canzone.

La questione
dello stile

Fin dall'inizio la lirica trobadorica si distingue per perizia formale e gusto della sperimentazione; la ricerca stilistico-retorica nell'arte dei trovatori è così consapevole e protratta da innescare un'autentica *querelle* sullo stile non disgiunta da ragioni tematiche, a riprova della rapidità con cui la poesia occitanica raggiunge la piena maturità. Il *trobador leu*, ovvero il poetare semplice, piano, aperto e il *trobador clus*, chiuso, ermetico, oscuro, contrassegnano oltre allo stile anche precise posizioni circa l'ideologia della *fin'amor*: il *trobador clus* di Marcabru traduce il moralismo accigliato di chi, isolandosi, vuole accentuare la distanza fra sé e la riprovevole poesia libertina di altri trovatori; quello di Raimbaut d'Aurenga, affilato e sprezzante, rimarca la superba distinzione del potente feudatario con cui polemizza, ad esempio, il «retto» Guiraut de Bornelh, fautore del *trobador leu* allo scopo di raggiungere un pubblico il più vasto possibile.

Poesia e rituale

Ai filologi ottocenteschi che venivano scoprendola, la lirica trobadorica appariva ripetitiva, profondamente unitaria; Friedrich Diez (*Die Poesie der*

Troubadours, 1826, 1883²) poteva immaginarsi «tutta questa letteratura come l'opera di un unico poeta, solo creata in diversi stati emotivi» (p. 107). Le categorie romantiche di «sincerità» e «passione» che ispiravano il giudizio del grande filologo tedesco continuano dopo più di cento anni a determinare l'atteggiamento di Alfred Jeanroy (*La poésie lyrique des troubadours*, 1934, t. II, p. 94): «la poesia lirica dei Provenzali, quanto è varia nelle sue forme, tanto è monotona nei suoi contenuti». Monotonia che la diversa sensibilità nei confronti della retorica medievale e verso gli episodi di relazione fra testi ha dimostrato illusoria: la lirica dei trovatori si configura nell'ampia gamma di stili e caratteri come assidua riflessione artistica in grado di sondare e rivelare attraverso il discorso sull'amore aspetti profondi dell'esperienza soggettiva. L'invenzione di un amore che privilegia l'ostacolo, il desiderio, il differimento del piacere, cela dietro la galanteria e le formule convenzionali del rituale cortese «una metafisica dimenticata che rovescia gli istinti di violenza e di guerra» e, nella «comunione dei cuori» da raggiungersi col servizio d'amore, addita un percorso di nobilitazione interiore (Mancini, *Il punto sui trovatori*, p. 22).

Mescolando, giusta la sua natura mondana, «servizio d'amore e servizio feudale, lode e segreto, verità e finzione, onore e piacere, natura e forma» (ivi, p. 37), la *fin'amor* tende a farsi esperienza del limite: si intuisce qualcosa d'azzardato nello slancio con cui i trovatori piegano il tema amoroso in discussione dell'essenza della nobiltà, il gesto audace e sprezzante che detta e impone il gusto. La *fin'amor*, coinvolgendo l'intera *élite* aristocratica nell'esperienza del limite, costringe ogni suo cultore, qualunque tesi sostenga, all'eccellenza dello stile: con la fusione di vanità e ascesi, la splendida civiltà occitanica fissa l'anelito in poesia.

1.2. La lirica cortese nella Francia del Nord Chrétien de Troyes non teme il confronto con due dei massimi campioni di tale civiltà e nel dibattito con Raimbaut e Bernart, svolto nella forma di cui i due trovatori sono maestri assoluti, la canzone, il poeta della Champagne fa intendere un timbro originale percepibile poi in gran parte della lirica cortese in lingua d'oïl, quella sonorità liquida e scorrevole, quel dolce e regolare fluire di rime e ritmi in cui, più di quattro secoli dopo, Fauchet e Pasquier riconoscono il genio armonico del francese, immutato dalle canzoni dei trovieri alla poesia di Ronsard.

D'Amors, qui m'a tolu a moi
 N'a soi ne me veut retenir,
 Me plaing ensi, qu'adés otroi
 Que de moi face son plaisir,
 Et si ne me repuis tenir
 Que ne m'en plaigne, et di por quoi:
 Car ceus qui la traissent voi

Souvent a lor joie venir
Et g'i fail par ma bone foi.

S'Amors pour essaucier sa loi
Veut ses anemis convertir,
De sens li vient, si com je croi,
Qu'as siens ne puet ele faillir.
Et je, qui ne m'en puis partir
De celi vers qui me souploi,
Mon cuer, qui siens est, li envoi;
Mes de noient la cuit servir
Se ce li rent que je li doi.

Dame, de ce que vostres sui,
Dites moi se gré m'en savez.
Nenil, se j'onques vous conui,
Ainz vous poise quant vous m'avez.
Et puis que vos ne me volez,
Dont sui je vostres par ennui.
Mes se ja devez de nului
Merci avoir, si me souffrez,
Que je ne sai servir autrui.
(vv. 1-27)

[Di Amore, che mi ha sottratto a me stesso / e non vuole tenermi con sé, / mi lamento, eppure consento / che di me faccia sempre ciò che desidera. / Tuttavia non posso trattenermi / dal lamentarmene, e dico perché: / perché vedo coloro che lo tradiscono / ottenere spesso la loro gioia / ed io con la mia fedeltà non la ottengo. / / Se per esaltare la propria legge Amore / vuole convertire i suoi nemici, / credo, secondo logica, / che ai propri fedeli non possa mancare. / E io, che non posso separarmi / da colei cui sono sottomesso, / le invio il mio cuore, che è suo; / ma di niente credo servirlo / se le rendo ciò che le devo. / / Signora, ditemi se vi aggrada / che io sia vostro. / Per nulla, se ben vi conosco, / anzi vi infastidisce l'avermi al vostro servizio. / E poiché non mi volete, / dunque a vostro dispetto vi appartengo. / Ma se mai dovete avere pietà di qualcuno, / sopportatemi allora, / ché non posso servire nessun'altra.]

Il primo pensiero di Chrétien è per Amore, divinità femminile (così impone il genere in francese antico) continuamente evocata dai trovieri: «la relazione privilegiata che nella *canço* trobadorica l'Amante stabilisce con l'Amata si complica al Nord per la presenza di *Amor* inteso come forza morale, principio ideologico e fonte di vita o di morte prima ancora che come sentimento e passione» (Zaganelli, *Aimer, souffrir, joïr*, p. 48). La numinosa presenza di *Amor* contribuisce al processo d'astrazione tipico del *grand chant courtois* e

al suo andamento discorsivo. All'inizio della terza stanza il poeta si rivolge alla dama: ecco costituito il triangolo della canzone oitanica, con ai vertici Amore, l'amata, il poeta amante, mentre sui lati sfilano gli occhiuti *losengiers*, desiderosi di impedire la felicità dell'amante, e il corteggio delle personificazioni, *Desir, Dolor, Mort, Esperance, Deduit, Mercé*, proiezioni psicologiche prossime a condensarsi in allegorie.

Rispetto alla lirica dei trovatori quella dei trovieri riduce sensibilmente il ventaglio degli stili, attenua l'invenzione metaforica, smorza gli accenti di più corposa sensualità; il suo è un distendersi armonioso, senza precipitazioni o accumuli, nell'ampio alveo della strofa isometrica, un discorrere che nei casi migliori raggiunge la levigata trasparenza della pietra dura. La notevole riduzione di stili, maniere e contenuti ha smesso di rappresentare un limite quando ci si è decisi a emancipare l'opera dei trovieri dal confronto con quella dei trovatori per concentrare l'analisi sulla tradizione oitanica in sé. Mancanza d'originalità, monotonia e ripetitività: questi i termini con cui a lungo si è liquidata la lirica oitanica; la sua rivalutazione spetta alla sensibilità critica e letteraria di Robert Guette che in un breve saggio del 1946 ha per primo penetrato il carattere squisitamente formale del grande canto cortese rivelandone funzione e significato: «Bisogna leggere queste canzoni come si leggono delle forme musicali, seguendone i movimenti, le relazioni e le combinazioni, ma senza trascurare il valore sensibile del tema né la qualità espressiva dei giochi e delle combinazioni. Nella canzone si considererà la cifra o la formula, ma si percepirà nello stesso tempo la potenza incantatoria e la vita, senza le quali non avremmo altro che esercizi di scuola» (*Di una poesia formale nel medioevo*, p. 143).

Poesia formale

Programma assai prossimo a quello presentato da Dante nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*: la suprema esperienza dello stile che lo guida nella selezione dei *vulgares eloquentes* gli fa distinguere infallibilmente la poesia dall'esercizio di scuola, e alla prima, non al secondo, ascrive le canzoni di Thibaut de Champagne e di Gace Brulé, ovvero i due maggiori trovieri. E proprio dall'opera dantesca, raccolto il suggerimento di Guette, muove la magistrale ricerca di Roger Dragonetti sulla canzone oitanica (il suo monumentale *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, 1960, si raccomanda per metodo e per esaustività). Determinati i temi degni del volgare illustre, *salus, venus, virtus* da trattare non nel loro aspetto oggettivo ma «nel loro carattere attivo e operativo, nelle passioni che accompagnano l'aspirazione dell'uomo verso le supreme finalità, *armorum probitas, amoris accensio, directio voluntatis*» (Folena, *Dante e la teoria degli stili*, p. 13), e stabilito che essi possono essere trattati solo nella canzone, Dante passa alla sua minuziosa analisi formale: descrivendone componenti retoriche, metriche, lessicali, Dante individua nel canone del *conveniens*, dell'accordo di parole e stile con la cosa significata, il principio fondante della canzone. Essa è pienamente riuscita, perfetta testimonianza di *stile tragico*, quando «colla

Dante e i *vulgares eloquentes*

profondità del pensiero s'accordano e magnificenza di versi ed elevatezza di costruito ed eccellenza di vocaboli» (II, IV).

La sensibilità per il *legame musaico* della lingua poetica consente a Dante, con metafora artigianale, di *carminare*, «scardassare», la canzone in ogni sua fibra: l'attenzione per la testura dei versi, il rapporto fra le rime, la compagine delle strofe, evidenziano come nella speculazione dantesca l'ispirazione creativa sia strettamente congiunta alla pratica *fabrile* del comporre; l'ostacolo formale caratteristico dell'esperienza lirica cortese non rappresenta per Dante un vacuo sfoggio virtuosistico, bensì un valore dinamico che, senza derogare al criterio del *conveniens*, esalta la materia.

Lo spazio che Dante accorda agli aspetti tecnico-formali della canzone indica, al di là dell'intento teorico e descrittivo, un preciso atteggiamento estetico. Dragonetti recupera appieno tale estetica e, lasciate cadere in quanto affatto non pertinenti categorie quali «originalità», «varietà», «autenticità», scardassa il grande canto cortese traendone proprio dalla peculiare oltranza formale significati e poetica.

Verità del canto

Potati gli spunti ideologici e polemici dell'esperienza occitanica, la lirica dei trovieri esalta al massimo grado la propria natura di rituale mondano: poesia di una *élite* per l'*élite* stessa, la canzone oitanica vive tutta nel limitato spazio imposto dal rituale e raggiunge la propria perfezione artistica quando riesce ad assemblare coerentemente in un organismo nuovo i pochi elementi desunti dalla convenzione. Al lettore moderno tale prassi appare presto artificiale e di maniera, esaurienti nel gioco combinatorio di formule e luoghi comuni: eppure le reiterate proteste dei trovieri contro i *fals chantaires* e i *fals amaires* sembrano testimoniare come nella cerchia aristocratica esistesse un pubblico d'iniziati in grado di discernere fra il vuoto esercizio retorico ammantato di galanteria e seduzione e la canzone ispirata «d'amoreus cuer». La sincerità dell'ispirazione non va ricercata nel baluginio di un tratto autobiografico, in una inflessione realistica, nell'affabulazione di una vicenda, quanto nel compenetrarsi di adesione al codice e verità psicologica del canto, insomma, riprendendo il *De vulgari eloquentia*, nell'attuazione del *conveniens*, nell'*adequatio rei et verbi* su cui Dante insiste più volte mettendo in guardia dall'operare come i *fals chantaires*: «Affermo dunque anzitutto che ciascuno deve adeguare la gravità della materia alle proprie spalle» (II, IV). La perizia stilistica si sterilizza laddove l'*accensio amoris* è solo apparente. Certo, per noi è difficile capire se nei canzonieri del XIII e XIV secolo si sono infiltrate le confessioni mendaci e i simulati dolori dei *fals amaires*; sarebbe però ingiusto liquidare l'intera tradizione dalla quale Dante, per quanto poco la potesse conoscere, non esita ad estrarre due campioni a titolo esemplare, come esercizio retorico artificioso e monotono: se per il lettore moderno la ripetizione di formule, immagini, sequenze di rime provoca disagio associata com'è alla nevrosi ossessiva e compulsiva (P. Haidu, *Making it (new) in the Middle Ages*, in «Diacritics», 4, 1976, p. 3), per l'uomo medievale è invece evidentemente fonte di gioia e piacere.

Attraverso il gioco combinatorio di un numero ridotto di *clichés* tematici e formali il poeta stabilisce, grazie alla loro convenzionalità, un rapporto di completa intesa con il pubblico cortese, l'unico in grado di apprezzare a pieno nel difficile esercizio compositivo la mimesi di una passione, quella cortese, «che si serve dell'ostacolo per farne un'etica, una gioia più raffinata, un'estasi» (Dragonetti, *La technique*, p. 556). Cadute tutte le tensioni d'ordine sociologico, la lirica dei trovieri si concentra compatta sulla tematica amorosa e, operando «in levare», astrae il sentimento in una luce diafana e impalpabile: il battito del cuore è regolato dall'«algebra simbolica» delle variazioni retoriche; la canzone, morbida e fluente, si scioglie nell'«incantatoria» teoria di dolore e gioia, speranza e sconforto; poesia sommamente aristocratica, nutrita solo della «principesca nobiltà della convenzione», gode a «danzare in catene», a «farsi le cose difficili e poi stendervi sopra l'illusione della facilità» (Nietzsche, *Umano, troppo umano*).

I vincoli della tradizione ovvero del rituale mondano impediscono che la passione trabocchi in sfogo e confessione; più astratti e cerebrali dei trovatori, i trovieri irrigidiscono i modelli di comportamento cortese, secondo l'atteggiamento proprio «di imitatori novelli o trascinati da uno snobismo aristocratico» (Frappier, *La poésie lyrique française aux XII et XIII siècles*, p. 118), in una sorta di ascesi, di autolimitazione dell'individualità. Tuttavia, pur in tale programmatico restringimento, la tradizione accoglie e rinvia voci originali. Giustamente rilevato il carattere formale della lirica dei trovieri, si è voluto in anni di imperante strutturalismo esercitare una fredda «notomizzazione» del *corpus*: i referti parlavano, sostituendo al pregiudizio romantico della «sincerità» quello moderno della pura forma, di circolarità, di autoreferenzialità della canzone: assorbito nel gioco combinatorio di *topoi* e formule, l'io lirico, il soggetto della canzone, ha esistenza solo grammaticale e la canzone esaurisce il proprio significato nel cantare se stessa, ovvero l'oggetto del *grand chant courtois* è il canto stesso. «Scansione sempre ricominciata di un frammento dalla durata immutabile», la canzone oitanica si esaurisce nell'attualizzazione della tradizione considerata come «struttura profonda quasi immutabile» (Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, pp. 110 e 194), nella quale si annullano caratteri e stili. Tesi rivista criticamente dallo stesso Paul Zumthor, studioso di impareggiabile curiosità e rigore intellettuale, pronto ad ammettere come l'impostazione esclusivamente «grammaticale» dell'analisi finisse con il non riconoscere o concepire quegli elementi sfuggenti e sfumati propri del processo artistico (Zumthor, *Leggere il medio evo*, pp. 76 ss.).

Nello spazio ristretto di tradizione e convenzione si intende il timbro originale, se non inconfondibile, di alcuni trovieri per cui la poesia cortese non è occasionale passatempo ma continuo, impegnativo esercizio di un'autentica disposizione creativa sostenuta da un nucleo di verità psicologica ed esistenziale. Dal coro di circa 250 voci, la maggior parte sopravvivenza in non più di una o due canzoni, si distinguono quelle di una trentina di trovieri con una produzione più ampia

Natura dell'io lirico

(Gontier de Soignes, Guiot de Provins, Guiot de Dijon, Richard de Fournival, Richard de Semilly, Simon d'Authie, Jacques de Cysoing, Perrin d'Angicourt, Philippe de Remy, Raoul de Soissons, Guillaume le Vinier, Gillebert de Berneville...) su cui spiccano, in ordine cronologico nell'arco di circa un secolo (1180-1270), Conon de Béthune, Gace Brulé, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, il Castellano di Coucy, Thibaut de Champagne, Colin Muset e Adam de la Halle.

2. Conon de Béthune e Gace Brulé: orgoglio e tormento

La *plume* di Chrétien

A Chrétien si attribuiscono due sole canzoni, la citata *D'Amor qui m'a tolu a moi* e *Amors tençons et bataille*, costruita sulla metafora della battaglia, quella che Amore, potente e crudele, muove contro il poeta martire costringendolo dapprima ad abbandonare Misura e Ragione e poi, fatto prigioniero, a invocare Mercé e Pietà. Il carcere d'amore, *topos* frequentatissimo da trovatori e trovieri, si configura per Chrétien nell' *esplumeor*, la torre in cui vengono rinchiusi falconi e astori nella stagione della muda, originale ed elegante invenzione per affermare l'immutabilità del suo sentimento: potrà cambiare il colore dei capelli (*ma plume*) ma non il cuore:

D'Amors ne sai nule issue,
Ne ja nus ne la me die.
Muër puet en ceste mue
Ma plume tote ma vie,
Mes cuers n'i muërat mie.
S'ai en celi m'atendue
Que je dout que ne m'ocie;
Ne por ceu cuers ne remue.
(vv. 41-48)

[D'Amore non conosco alcuna uscita / e nessuno mai me la indichi. / Il mio piumaggio può cambiare / in questa muda per tutta la vita, / il mio cuore non cambierà. / Ho riposto la mia speranza in colei / che temo possa uccidermi, / tuttavia il cuore non muta.]

Con *plume* Chrétien ha forse voluto alludere anche al suo lavoro di romanziere? Se è così, andrà notato come cambiando *plume* Chrétien muti pure atteggiamento, e al lirico soggiogato dai fantasmi della passione faccia subentrare il narratore distaccato e deliziosamente ironico nel descrivere gli affanni amorosi dei suoi cortesi eroi. Al cambiamento, oltre il diverso statuto letterario dell'io lirico e narrativo, è probabile concorra la cronologia: l'attività lirica di Chrétien, databile grazie al rapporto con Raimbaut e Bernart intorno al 1170, si iscrive nell'opera giovanile, purtroppo quasi del tutto perduta, imperniata sulla leggenda di Tristano e i temi amorosi ovidiani.

Di poco posteriore è l'opera di Conon de Béthune (1150 ca.-1219 o 20), grande feudatario artesiiano e personaggio di spicco nelle vicende politiche e militari relative alla quarta crociata e alla conquista di Costantinopoli – Villehardouin lo menziona a più riprese nelle sue memorie, fissandone il tratto fiero e impetuoso; dell'impero latino di Costantinopoli Conon fu «protovestiaro» durante il regno di Baldovino di Fiandra, siniscalco e infine reggente alla morte dell'imperatrice Jolanda.

Il canzoniere di
Conon de Béthune

Nel suo piccolo canzoniere, dieci canzoni in tutto, risuona, eccezionale fra i trovieri, il timbro violento e sarcastico di quei trovatori che all'ispirazione cortese mescolano gli umori e gli atteggiamenti dell'uomo d'armi, Guglielmo IX, Raimbaut d'Aurenga, Bertran de Born...; proprio da quest'ultimo Conon prende a prestito lo schema metrico di tre canzoni, segno evidente di una relazione letteraria forse anche più estesa se nel misterioso «Mon Isembart», a cui Bertran de Born invia due canzoni, è da ravvisarsi – molti gli indizi – il nostro Conon. Una inclinazione narrativa, vagamente aneddotica, si osserva nell'arte di Conon, inclinazione che, assecondata, permette di disporre le sue liriche, composte verosimilmente fra il 1180 e il primissimo scorcio del Duecento, sull'ideale linea della «storia d'un'anima» e di abbozzare una sua piccola «biografia sentimentale» (è quel che ha fatto l'editore del suo canzoniere, il Wallensköld, di cui si segue qui la cronologia). Amante perfetto, com'egli stesso con un po' di presunzione si definisce nella prima canzone (*Chançon legiere a entendre*, «je sui fins amans», v. 43), Conon non si stanca di intessere le lodi della sua amata, lamentando il dolore per non essere ancora corrisposto e insieme il timore, l'incapacità di dichiararsi, motivo che ritorna nella seconda canzone (*Si voiremant con cele don je chant*), illustrato dalla comparazione con il giovane cavaliere che, sebbene istruito nell'arte del combattimento, una volta in campo chiuso non sa più muovere lancia e scudo:

Encor devis comment je li dirai
La grant dolor que j'en trais senz anui,
Ke tant l'ador et desir, kant g'i sui,
Que ne li os descovrir ma raison;
Si va de moi con fait del champion
Qui de lon tens aprent a escremir,
Et kant il vient ou champ as cous ferir,
Si ne seit rien d'escu ne de baston.
(vv. 33-40)

[Ancora penso a come le dirò / la gran pena che sopporto senza fastidio, / ché tanto l'adoro e desidero quando sono davanti a lei / da non osar scoprire il mio sentimento. / Di me va come del campione / che a lungo si esercita allo scontro / e quando poi giunge in campo per combattere / non sa nulla di scudo e lancia.]

Un'inflessione
dialettale sgradita
a corte

Il preciso spunto autobiografico contenuto nella terza canzone, *Mout me semont Amors que je m'envoie*, ancora il canto alla dimensione storica, in questo caso espressione lirica discreta in grado di inglobare puntuali esperienze, nella fattispecie la beffarda, scortese ironia della regina madre Adele e del figlio Filippo II Augusto, presente Maria di Champagne, sull'accento e la patina piccarda delle canzoni eseguite a corte da Conon: offesa che sprona l'orgoglioso poeta a dichiarare finalmente alla dama l'intensità del suo sentimento:

La Roïne n'a pas fait ke cortoise,
Ki me reprist, ele et ses fieus, li Rois.
Encoir ne soit ma parole franchoise,
Si la puet on bien entendre en franchois;
Ne chil ne sont bien apris ne cortois,
S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois,
Car je ne fui pas norris a Pontoise.

Dieus! ke ferai? Dirai li mon coraige?
Li irai je dont s'amor demander?
Oïl, par Dieu! car tel sont li usaige
C'on n'i puet mais sans demant riens trover;
Et se jo sui outrageus del trover,
Se n'en doit pas ma Dame a moi irer,
Mais vers Amors, ki me font dire outrage.
(vv. 8-21)

[Non è stata cortese la regina / che mi ha ripreso, lei e suo figlio, il re. / Sebbene la mia parola non sia francese / la si può ben capire in francese; / né sono davvero beneducati e cortesi coloro / che mi hanno ripreso se ho detto parole d'Artois. / Non fui allevato a Pontoise. // Dio, che farò? le aprirò il mio cuore? / Andrò dunque a chiederle il suo amore? / Sì, per Dio, che questo è l'uso: / non si riceve nulla senza chiedere. / E se sono temerario nel comporre, / la mia dama non si deve adirare con me, / bensì con Amore, che mi fa dire eccesso.]

Schermaglie
amoroze

Sentimento che muta in odio e disprezzo – giusta l'ipotesi che la dama fedifraga sia la stessa precedentemente esaltata – nella *chanson de change* (*Se raige et derverie*) che apre il secondo tempo della biografia poetica di Conon: il troviero si rivela *fins amans* per nulla disposto a subire gli inganni e i capricci dell'amata, più bella di una statua («Plus est belle k'imaige», v. 17), ma dal cuore vile, crudele e falso, simile alla «lupa selvaggia che fra i lupi di una foresta attira a sé il peggiore» (vv. 20-24). Misura e Ragione, da Chrétien e dalla maggior parte degli amanti cortesi sacrificate alla potenza d'Amore, vengono riscattate da Conon, ferito profondamente ma deciso a non tacere i torti subiti e, con fiducia, ad aprirsi a un nuovo amore:

5. La lirica dei *trouvères*

Mout est la terre dure,
Sans eve et sans humor
Ou j'ai mise ma cure,
Mais n'i keudrai nul jor
Fruit ne foille ne flor,
S'est bien tans et mesure
Et raisons et droiture
Ke li rende s'amor.
(VI, vv. 33-40)

[È molto dura la terra, / senza acqua e senza umore, / a cui ho dedicato le mie cure;
/ mai vi raccoglierò / frutto né foglia né fiore, / quindi è proprio tempo, cosa saggia,
/ ragionevole e giusta / che le renda il suo amore.]

Ne lairai ke je ne die
De mes maus une partie
Come irous.
Dehaiz ait cuers covoitos,
Fausse, plus vaire ke pie
(VII, vv. 13-17)

[Non rinuncerò a dire, / essendo in collera, / una parte dei miei dolori. / Sia maledetto l'avido cuore della donna / falsa e volubile più della gazza.]

Tant ai amé c'or me convient haïr
Et si ne quier mais amer,
S'en tel lieu n'est c'on ne saice traïr
Ne dechevoir ne fausser.
Trop longement m'a duré ceste paine
K' Amors m'a fait endurer;
Et non por quant loial amor certaine
Vaurai encoir recovrer.

Ki or vauroit loial amor trover
Si viegne a moi por coisir!
Mais bien se doit belle dame garder
K'ele ne m'aint pour traïr
(VIII, vv. 1-12)

[Ho tanto amato che ora devo odiare / e non desidero più amare / se non là dove
sia ignoto il tradire, / deludere e ingannare. / Troppo a lungo è durata la pena / che
Amore m'ha fatto sopportare; / e tuttavia vorrò ancora procurarmi / un amore leale
e sincero. // Chi ora vorrà trovare un amore leale / scelga me! / Ma si guardi bene
dall'amarmi / la bella donna che pensa di tradire.]

Con la nona canzone, *L'autrier un jor après la Saint Denise fui a Betune*, Connon annuncia il nuovo amore: l'attacco narrativo gli serve per introdurre il ricordo di quelle persone di scarso valore, «de male guise», che hanno ingiustamente criticato le sue risentite parole nei confronti della dama, e per creare, con la precisazione spazio-temporale, quello stacco coerente al tono pacato, non più violento e rancoroso, con cui si rivolge per l'ultima volta alla malamata:

Dame, lonc tans ai fait vostre servise,
La merci Deu! c'or n'en ai mais talant,
Que m'est ou cuer une autre amor assise
Que me requiert et alume et esprant
Et me semont d'amer si hatement,
C'an li n'en a ne orgoil ne faintise
(vv.17-22)

[Signora, a lungo vi ho servito, / grazie a Dio, ma ora non ne ho più voglia, / ché un altro amore m'è penetrato nel cuore / che esige, m'accende, infiamma / e sprona ad amare così altamente, / non essendovi in lei né orgoglio né inganno.]

Perfidia, vendetta

La bruciante vicenda è chiusa in modo esemplare dal maligno, perfido *débat* finale in cui il poeta, riportando il dialogo svoltosi «en cel autre país» fra un cavaliere e la dama a lungo corteggiata che gli si concede quando è ormai sfiorita, irride i femminili dinieghi e nel beffardo rifiuto sembra consumare, fredda *comme il faut*, la sacrosanta vendetta dell'amante tradito; si ascolti la feroce eloquenza del cavaliere in risposta alle insinuazioni della dama peccata:

«Sariés vos dont dame de pris amer?
Nenil, par Dieu! ains vos prendroit envie
D'un bel vallet baisier et acoler.»

«Dame», fait il, «j'ai bien oï parler
De vostre pris, mais ce n'est ore mie
Et de Troie rai jou oï conter
K'ele fu ja de mout grant signorie;
Or n'i puet on fors les plaices trover.
Et si vous lo ensi a escuser
Ke cil soient reté de l'iresie
Qui des or mais ne vous vauront amer.»
(X, vv. 22-32)

[«Sapreste dunque amare una donna di pregio? / No, per Dio! Voi preferireste / baciare ed abbracciare un bel giovinetto.» // «Signora, ho ben udito parlare / del

vostro pregio, ma non certo oggi; / già sentii raccontare di Troia / che fu un tempo città assai potente / e ora di lei non si trova più che il luogo. / Perciò vi consiglio / di non accusare del vizio / chi ormai non vi vorrà più amare.»]

L'ispirazione amorosa rimane centrale anche nelle due *canzoni di crociata* di Conon. Il genere, inaugurato nel Midi da Marcabru (si ricordino il celebre *Vers del lavador* e l'altra precedente canzone *Emperaire, per mi mezeis*, scritta probabilmente verso il 1143 e rivolta ad Alfonso VII di Castiglia a incitamento della *reconquista* contro gli Almoravidi), conosce nella Francia del Nord le sue più felici realizzazioni, annoverando una trentina di esempi composti fra la seconda e la settima spedizione ai luoghi santi (1147-1248). Conon, come la più parte dei trovieri che vi si cimenta (fra questi spiccano il Castellano di Coucy e Thibaut de Champagne), fonde l'esortazione al pellegrinaggio oltremarino con i prediletti temi d'amore; ed è proprio questa mescolanza di afflato religioso, spirito di sacrificio, devozione cristiana, desiderio sensuale, passione adultera e struggimento a caratterizzare – segno ulteriore della felice «paganità» del mondo cortese – la canzone di crociata nella sua declinazione oitanica. In partenza per la terza o la quarta crociata, Conon esprime la pena del distacco dall'amata con il *topos* di cuore e corpo: «Ahi! Amors, com dure departie / Me convenra faire de la millor / Ki onques fust amee ne servie! [...] Se li cors va servir Nostre Signor, / Mes cuers remaint del tot en sa baillie» (IV, 1-3 e 7-8) [Ahi, Amore, che duro distacco / dovrò fare dalla migliore che mai fosse amata e servita! (...) Se il corpo va a servire Nostro Signore, / il mio cuore resta completamente in sua balia], *topos* che in un'altra canzone di crociata, quella scritta da Hue d'Arras alla vigilia della quinta spedizione, si irradia al punto da sovrapporre l'*iter Hierosolymitanum* all'*aventure* cortese per eccellenza:

L'amore al tempo
delle crociate

Sans cuer m'en vois el regne de Surie:
Od vos remaint, c'est ses plus dous osteus.
Dame vaillans, comment vivra cors seus?
[...]
Del gentil cuer Genievre la roïne
Fu Lancelos plus preus et plus vaillans;
Pour li emprist mainte dure aatine,
Si en souffri paines et travas grans;
Mais au double li fu gueredonans
Après ses maus Amors loiaus et fine:
En tel espoir serf et ferai tous tans
Celi a cui mes cuers est atendants
(*Canzoni di crociata*, p. 82, vv. 27-29 e 33-40)

[Senza cuore me ne vado nel regno di Siria: / rimane con voi, ed è il suo più dolce riparo. / Nobile signora, come vivrà il corpo senza cuore? // Col nobile cuore della

regina Ginevra / Lancillotto fu più prode e valente; / per lei accettò molte dure sfide soffrendo pene e grandi affanni; / ma dopo le fatiche Amore leale e cortese / lo ricompensò del doppio: / con tale speranza servo e servirò sempre / colei a cui il mio cuore è rivolto.]

Gace Brulé: morire d'amore

A cifra del canzoniere di Gace Brulé si può eleggere *l'envoi* della canzone XVI: «Gasçoz dit qu'amours emprendre / Ne doit nus sanz maintenir / Jusqu'au morir» [Gace dice che nessuno deve accingersi all'amore / senza mantenerlo / fino al morirne]; nessun poeta medievale coniuga con altrettanta coerenza e martellante monotonia desiderio amoroso e sentimento della morte, coppia che nella sua ossessiva riproposizione sembra rivelare dietro il *topos* letterario la parziale realtà dell'infelice amore cantato dal troviero. Cavaliere originario della Champagne, protetto da Maria e dal nipote, il conte Luigi di Blois, presente alla corte di Goffredo di Bretagna, legato dal sodalizio poetico a Gautier de Dargies, Blondel de Nesle e probabilmente al Castellano di Coucy, Gace Brulé innalza fra il 1180 e i primi anni del Duecento il più ampio monumento alla *fin'amor*, capolavoro dell'arte della *variatio*, sorta di scommessa sulle possibilità combinatorie di un numero ridottissimo di motivi, vocaboli e stilemi utilizzati per esprimere in pressoché ognuna delle ottanta canzoni attribuitegli la fedeltà nel servizio d'amore, dedizione assoluta che il diniego della dama trasforma in autentico martirio. E se il continuo sdegno per i *losengiers* o le querule apostrofi ad Amore tiranno e crudele immergono il canto nell'aura della più banale consuetudine, nondimeno si colgono qua e là, isolati, i nuclei originali che ne alimentano la malinconica e dolente ispirazione: l'assillante ricordo del favore – un bacio – accordato all'inizio ma poi subito negato (II, vv. 21-22 e 31-34: «En baixant, mon cuer me ravi / Ma doce dame gente [...] Del baixier me remembre si, / Ke je fix, en m'entente / Il n'est hore – ceu m'ait traï – / K'a mes leivres nel sente» [Baciandomi mi rapì il cuore / la mia dolce dama gentile (...) Mi ricordo così bene di quel bacio / che non c'è attimo – ciò mi ha tradito – / che non lo senta sulle labbra]; XVII, vv. 31-35: «N'ai pas la joie oblie / Dou douz termine premier Que l'amors me fu donee, / Dame, que touz jors requier; / Mais tost me refu vehee» [Non ho dimenticato la gioia / del primo dolce momento in cui mi fu donato l'amore, / Signora, che invoco senza sosta; / ma subito mi fu nuovamente rifiutato]) nutre la speranza di riottenerlo, tumultuosa speranza continuamente frustrata che configge la morte nel cuore del poeta: «Donques m'a mort esperance», (LXVIII, v. 13); la micidiale natura della speranza...: torna a parlarne Proust sfibrato dall'attesa di una lettera di Gilberte: «era quest'ultimo sentimento – alla pari, quasi, col timore – a rendere la sofferenza intollerabile»; continuamente delusa e continuamente rinnovata, la speranza trasforma il tempo dell'amante in una pressoché ininterrotta sequenza di acutissimi, perché sempre nuovi, dispiaceri: «non c'era più in tutta la giornata un solo minuto in cui non fossi preda di quell'ansia

che pure è già tanto difficile sopportare per un'ora. Così la mia sofferenza era infinitamente più crudele [...] perché stavolta c'era in me, invece della pura e semplice accettazione della sofferenza, la speranza, in ogni istante, di vederne la fine» (*All'ombra delle fanciulle in fiore*). Rinchiudosi nella prigione di una passione cristallizzata (XXVII, vv. 28-30: «Deus! tant me plait ceste prison / Que je jours n'en quesisse issir» [Dio, mi piace così tanto questa prigione / che non vorrei più uscirne]), all'infelice Gace non resta – in attesa di Freud e compagni – che dibattersi fra carattere e destino: «Car teus est ma destinee: / Je fui faiz pour li amer» (IX, vv. 11-12) [tale è il mio destino: / fui fatto per amarla]; «de male hore fu nez / Qui touz jors aimme et qui ja n'iert amez» (XXIX, vv. 43-44) [sventurato / colui che ama sempre e mai sarà amato]; «Bien se puet cil por fol tenir / Qui le bien voit et le mal prent» (XIII, vv. 37-38) [davvero si può reputare folle / chi vede il bene e al male si appiglia]; «Por ce muir a martire, / Que ne m'en puis partir. / Foux est qui ce desirre / Dont il cuide morir» (XX, vv. 15-18) [Così muoio nel tormento, /ché non mi posso staccare. / È folle chi desidera ciò / che teme lo possa uccidere]. Lampi che attraversano l'opera di Gace, momenti in cui, oppresso dalla disperazione, il poeta riconosce la follia del proprio sentimento, senza per questo desistere dal servizio: armato solo di umiltà («Humilitez est m'espee et ma lance», LXVI, v. 23), Gace avvolge la *fîn' amor* nel funereo drappo di una fatalità ineludibile: «Ma mort pris en esgarder / Son cors et son visaige» (XXII, vv. 13-14) [Trovai la morte guardandole / il corpo e il viso], e la morte diviene infine l'unica scelta possibile del perfetto amante a cui Amore continua a negarsi: «Qu'Amors le m'a commandé et proié, / Que fins amis doit morir u ataindre / Ce qu'a tous jours pensé et covoiitié» (XL, vv. 33-35) [Amore me l'ha ordinato e richiesto: / il perfetto amante deve morire o ottenere / ciò che ha sempre voluto e desiderato]. Nella risacca del sentimento è il pensiero di morte a dominare: «Si croi ma mort quant ma volenté quier» (LXXVII, v. 28) [Così credo alla mia morte quando cerco la mia volontà], trasparente e tragico paradosso continuamente riproposto.

Gace offre rarissimi indizi alla cronaca amorosa: l'unico riferimento temporale, i cinque anni trascorsi nel servizio della dama («j'ai cinc anz proié», XXVII, v. 47), quasi si dissolve nell'ammissione di una sofferenza originaria: «Maiz j'ai apris des m'enfance / Une fole acostumance: / D'amer la u je ne dui» (LXVIII, vv. 26-28) [Ho appreso dall'infanzia / il folle uso / di amare là dove non devo], affondando nel malinconico desiderio di un oggetto lontano e inaccessibile: inutile cercare il profilo dell'amata racchiuso tutto in un paio di formule convenzionali, così come qualche suo gesto o parola che possa variare la vicenda psicologica del poeta. Quello che potrebbe divenire il referto di una pernicioso fissazione costituisce attraverso il prodigioso gioco combinatorio e la maestria metrico-stilistica, pari a quella dei più virtuosi trovatori, uno dei capolavori della civiltà cortese: l'assenza di evoluzione, il rifiuto quasi totale della realtà esteriore, l'astrattezza del lessico si fondono in

un organismo capace ogni volta di sciogliere nel canto la dolorosa incertezza dell'amante in bilico fra speranza e disillusione; nel suo elegante «integralismo» cortese, Gace Brulé sa perfettamente temperare il dato psicologico primario nella tradizione della *fin'amor*: verità e convenzione, pensiero e rituale si compongono nella vicenda lirica dell'amante non corrisposto, *l'amant desamatz*; si veda ad esempio l'oscillazione, ispirata dal particolare stato d'animo, con cui il poeta tratta il motivo della dama di rango superiore: nello sconforto lamenta la follia fatta nel pensare in così «hault leu» (VI, v. 11) e ne giustifica il rifiuto: «trop est de haut parage / Cele cui j'ain; n'est pas droiz qu'el me vuille» (XXIII, vv. 7-8) [è di rango troppo alto / la donna che amo; non è giusto che mi voglia], per poi dichiarare in un momento di speranza che «Amor ne quiert haut parage [...] Mais se donne en fin corage» (XV, vv. 25-27) [Amore non esige l'alto rango (...) ma si offre al nobile cuore] e un perfetto amante può, con la costanza e la pazienza, «par bone atendance et par sofrir», conquistare nobile amica, «haute amie» (LXXII, v. 35). E ancora si osservi la felicità con cui lo spunto autobiografico – il soggiorno in Bretagna – viene inserito nel quadro dell'esordio stagionale, fornendo all'intera canzone, sul filo della memoria, il tenero tono nostalgico:

Les oxelés de mon païx
Ai oïs en Bretagne.
A lors chans m'est il bien avis
K'en la douce Champaigne
Les oï jadis,
Se n'i ai mespris.
Il m'ont en si douls penseir mis
K'a chanson faire m'en seux pris
Tant que je perataigne
Ceu k'Amors m'ait lonc tens promis.
(II, vv. 1-10)

[Gli uccelletti del mio paese / ho udito in Bretagna. / Ascoltandone il canto mi è sembrato / d'averli uditi un tempo / nella dolce Champagne, / se non m'inganno. / Mi hanno messo in così dolce pensiero / che ho cominciato a comporre una canzone / affinché possa raggiungere / ciò che Amore mi ha da lungo tempo promesso.]

3. Gli amici di Gace: Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, il Castellano di Coucy

Il dolente *leitmotiv* di Gace risuona poche volte nel canzoniere dell'amico Blondel de Nesle, da identificare forse con Jean II de Nesle, nobile castellano di Bruges, a cui vengono attribuite ventitre canzoni databili fra il 1175 e i

primi anni del Duecento: all'infelice amante sciampagnino Blondel invia la canzone più sconsolata:

Dame, quels est vo volentez?
 Morra pour vous si bons amis?
 Touz jours vous serai reprouvez,
 Se je sui en ceste fin pris,
 S'ensinc me muir et desamez.
 Se meilleur conseil n'en prenez,
 Je morrai, quar vos m'avez pris.
 [...]
 Gasses, tel compaignon avez:
 Blondiaus a teus bien encontrez
 Com fausse riens li a pramis.
 (III, vv. 15-21 e 29-31)

[Signora, qual è la vostra volontà? / Morirà per voi un così nobile amico? / Vi sarà sempre rinfacciato / se a tale fine mi destinate, / se così, disamato, muoio. / Se miglior consiglio non prendete / io morirò, poiché voi m'avete catturato. // (...) // Gace, tale compagno avete; / Blondel ha ottenuto la ricompensa / che una persona sleale gli ha promesso.]

Ma il poeta conosce l'appagamento amoroso e dal leale e fermo servizio è sicuro d'ottenere quel *joi* che cancella sofferenze e sconfitte; a differenza di Gace, Blondel sa di poter aspirare ad un rapporto paritetico e dunque rimpiazza il lamento con la richiesta:

Nus ne doit Amours servir en doutance,
 Quar a chascun rent selonc sa vaillance:
 Blondel a de mort a vie aconduit.
 (II, vv. 43-45)

[Nessuno deve servire Amore nel dubbio, / poiché a ciascuno rende secondo il suo valore: / dalla morte ha ricondotto Blondel alla vita.]

Il poeta intreccia nelle sue canzoni l'intera topica della *fin' amor*, la bellezza e il valore senza pari della dama, la prigionia d'Amore, la piaga bruciante e voluttuosa al tempo stesso, l'invidia dei malparlieri, il timore d'amare donna di rango troppo elevato e la convinzione che Amore annulla *parage*, lo smarrimento in presenza dell'amata, la paura di dichiararsi. Topica cortese cui pertengono anche i frequenti esordi stagionali con il consueto risveglio della natura, l'allegro cinguettio degli uccelli o, viceversa, il soffio della tramontana e i primi geli, aereo accordo iniziale contenente l'accento emotivo

Blondel, l'amore
e la natura

della lirica, quello euforico dell'armonia fra bella stagione e slancio vitale, quello nostalgico o desolato del contrasto fra il rifiorire del mondo e la propria sterilità d'amante non corrisposto, quello estatico che con l'indifferenza verso il dato esterno dichiara l'assolutezza dell'amore ecc., esaurendo nel gioco combinatorio atmosfere e meteopatie. Fra i felici attacchi di Blondel, bellissimo quello non naturalistico in cui il poeta, fra gioco e confessione, rivela l'essenza vagamente narcotica del *trouvere*:

Se savoient mon tourment
Et auques de mon afaire
Cil qui demandent comment
Je puis tant de chançons faire,
Il diroient vraiment,
Que nus a chanter n'entent,
Qui mieuz s'en deüst retraire.
Maiz pour ce chant seulement,
Que je muir pluz doucement
(XXI, vv. 1-9)

[Se coloro che si domandano / come io possa comporre così tante canzoni / conoscessero il mio tormento / e parte delle mie difficoltà, / direbbero di certo / che nessuno che si cimenta nel poetare / dovrebbe più di me astenersene. / Ma solo per questo io canto, / per morire più dolcemente.]

Gautier de Dargies,
la liberalità, l'onore

Lo stesso formulario, forse appena più insistito nella descrizione e modulato su schemi metrici più variati, si ritrova nelle diciassette canzoni di Gautier de Dargies, anch'egli come l'amico Gace cavaliere (il titolo di *monseigneur* appare nelle rubriche dei canzonieri), originario del Beauvaisis fra Ile-de-France e Piccardia, attivo a cavallo di XII e XIII secolo. Ma un tratto distingue il canzoniere di Gautier, in ciò autentico *unicum* nel *corpus* lirico oitanico, ovvero la frequenza con cui ricorrono i temi della liberalità, dell'onore, del valore caratteristici della poesia trobadorica e quasi del tutto caduti o svuotati in quella dei trovieri, indifferenti alle implicazioni sociologiche del codice della *fin'amor*. Riproponendo tali temi, come osserva Gioia Zaganelli (*Aimer, souffrir, joir*, p. 98), Gautier sembra anticipare quella «concezione dinamica dei rapporti interpersonali» che si manifesterà pienamente tra i trovieri di estrazione borghese; ma nel contesto cortese chiuso e compatto in cui opera Gautier, l'insistenza sui valori etici e morali risulta tutto sommato di maniera: della dura, aspra voce di Marcabru e degli altri trovatori Gautier fa risentire una eco sommessa:

Se je vif a grand dolour
Ne vous en merveilliez mie,

Puis que li faus trahitour
 Ont tout le mont en baillie;
 Largece, pris et hounour
 Et sour toute rienz valour
 Nous ont il si du tout apeticie
 Et ont tant fait que merciz est faillie
 (XVI, vv. 9-16)

[Se vivo con gran pena / non meravigliatevi, / poiché i falsi traditori / hanno tutto il mondo in balia. / Hanno del tutto diminuito / generosità, pregio, onore / e, sopra ogni cosa, valore, / e tanto hanno fatto che mercede è decaduta.]

Giustapposta a calligrafiche descrizioni (ad esempio «Vostre vis rouvelent / Comme rose espanie, / Bele bouche vermeille et blans les dens / Pluz que lis ne argens, / Gorge blanche et polie», VI, vv. 35-39 [Il vostro viso rosseggiante / come rosa che sboccia, / bella bocca vermiglia e denti bianchi / più del giglio e dell'argento, / gola candida e delicata]), l'invettiva finisce, davvero troppo presto, per congelarsi nell'inventario di un mondo in liquidazione:

Soulaz, depors, gieus et ris,
 Courtoisie et dire voir
 Voit on maiz mout remanoir
 (XI, vv. 15-18)

[Piacere, gioia, gioco e riso, / cortesia e sincerità / si vedono sempre più cessare.]

Alla cerchia dominata da Gace Brulé appartiene anche il Castellano di Coucy, se risponde al vero l'identificazione, proposta dal Dyggve e accettata dal più recente editore, il Lerond, con Guy de Ponceaux, personaggio che il grande troviero di Champagne nomina in cinque *envois*: in uno di questi Gace accomuna la propria esperienza di amante leale e non corrisposto a quella dell'amico:

Il Castellano
 di Coucy

Gui de Pontiaus, en fort prison
 Nos a mis Amors, sanz confort
 Vers celes qui sanz achoison
 Nos ocirront. Dont n'est ce tort?
 Oil, car leaument amon;
 Ja ne nos en repentiron:
 Bon amer fait jusqu'a la mort
 (VIII, vv. 29-35)

[Guy de Ponceaux, in dura prigione / ci ha rinchiuso Amore, senza conforto/ verso quelle dame che senza motivo ci uccideranno. / Non è forse questo un torto? / Sì, poiché amiamo lealmente; / mai ce ne pentiremo: / è giusto amare fino alla morte.]

Ma il Castellano condivide solo in parte la fatale e funerea inclinazione di Gace: nelle tredici canzoni di attribuzione sicura o probabile composte fra la fine del XII secolo e i primissimi anni del XIII (la morte avviene nel 1203 sul mare Egeo, nel corso della quarta crociata, come informa Villehardouin: «Lors avint un granz domaiges: que uns hals hom de l'ost qui avoit nom Guis li castelains de Coci morut et fu gitez en la mer»), Guy evita gli accenti disperati, stemperando l'emotività in dolcezza e nostalgia; e se in una delle due canzoni di congedo al momento di partire per la crociata (non è sicuro se per la terza nel 1189 o la quarta nel 1202), la dama è rimpianta come «conpaigne» e «amie», facendo intendere un amore corrisposto («A vous, amant, plus k'a nulle autre gent, / Est bien raisons que ma douleur conpaigne, / Quar il m'estuet partir outreement / Et dessevrer de ma loial compaigne [...] Biau sire Dieus, qu'iert il du consirrer / Du grant soulaz et de la conpaignie / Et des douz moz dont seut a moi parler / Cele qui m'ert dame, conpaigne, amie?» (I, vv. 1-4 e 17-20) [Con voi amanti, più che con nessun altro, / è giusto che mi lamenti della mia pena, / ché devo assolutamente partire e separarmi dalla mia leale compagna (...) Signore Iddio, come sarà la privazione / della gran gioia, della compagna / e delle dolci parole / che mi diceva colei che m'era signora, compagna e amica?]), nell'altra il poeta scivola su un tratto apertamente sensuale, appena ingentilito dal prezioso diminutivo:

Or me lait Diex en tele honeur monter
Que cele u j'ai mon cuer et mon penser
Tieigne une foiz entre mes braz nuete
Ançoiz qu'aïlle outremer!
(v, vv. 5-8)

[Dio mi permetta di salire all'onore / di tenere per una volta fra le mie braccia nuda / la donna in cui ho posto cuore e mente / prima che me ne vada oltremare!]

La nota predominante è comunque quella malinconica che compone gli affanni della passione amorosa in volute ampie e regolari; al patetico il Castellano preferisce un tono più discorsivo, increspato qua e là da una immagine concreta. La goccia che cava la pietra, proverbiale sostegno allo stillicidio di profferte dello spasimante: «ne sai se ja l'avré a moi conquise, / Et neporquant ce me fet rehetier / Que l'eve seut percier la pierre bise» (XIII, vv. 19-21) [non so se mai la conquisterò, / e tuttavia mi soccorre il pensiero dell'acqua / che riesce a bucare la pietra grigia], il bimbo che si protende in lacrime per toccare la stella che vede brillare in cielo:

Enpris ai grenouor folie,
Que li faus enfes ki crie,
Por la bele estoile avoir
Qu'il voit haut et cler seoir.
(IX, vv. 5-8)

[Ho intrapreso follia più grande / di quella dell'ingenuo bambino che strilla / per avere la bella stella / che vede in alto e chiara stare.]

Insania declinata nell'appellativo della dama, «ma bele folie», e nell'ironica definizione di se stesso come «roi de folie» (IX, v. 13); nella canzone aperta dagli incantevoli versi «La douce voiz du louseignol sauvage / Qu'oi nuit et jour cointoier et tentir / M'adoucist si le cuer et rassouage / Qu'or ai talent que chant pour esbaudir... » [La dolce voce dell'usignolo selvaggio / che odo notte e giorno gorgheggiare e risonare, / tanto m'addolcisce e solleva il cuore / che ora desidero cantare per ritrovar baldanza], il Castellano paragona la propria follia amorosa a quella di Tristano:

Tant ai en li ferm assis mon corage
Qu'ailleurs ne pens, et Diex m'en lait joïr!
C'onques Tristanz, qui but le beverage,
Pluz loiaument n'ama sanz repentir;
Quar g'i met tout, cuer et cors et desir,
Force et pooir, ne sai se faiz folage;
Encor me dout qu'en trestout mon eage
Ne puisse assez li et s'amour servir.
(III, vv. 17-24)

[Ho posto così fermamente in lei il mio cuore / che non penso ad altra, e Dio me ne conceda la gioia! / Mai Tristano che bevette il filtro / amò più lealmente senza pentirsene; / ché io vi metto tutto, cuore, corpo, desiderio, / forza e potere, e non so se faccio follia; / temo solo che tutta la mia vita non basti / per servire lei e il suo amore.]

Proprio la tragica scomparsa del tenero e malinconico poeta deve avere contribuito a fare del Castellano, già nel corso del XIII secolo, l'incarnazione dell'amante perfetto: nel celebre e funesto racconto della *Châtelaine de Vergi* viene citata una strofa di *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* ricordando che nel cuore del poeta non v'era che amore (o *anui*, «dispiacere», secondo alcune lezioni varianti); e un'altra sua canzone è inserita da Jean Renart nel *Guillaume de Dole*; infine, nella seconda metà del XIII secolo, il Castellano diventa protagonista della tragica leggenda narrata nel *Roman du castelain de Coucy et de la dame de Fayel*, culminante nel motivo del «cuore mangiato»: colpito a morte, il Castellano spira durante il viaggio di ritorno; prima

La leggenda
del cuore mangiato

che il suo corpo venga gettato in mare, il fedele servitore ne strappa il cuore affinché, come richiesto dal poeta, possa essere consegnato all'amata dama di Fayel; l'appassionato «cuer» finisce però nelle mani del geloso marito della gentildonna che, per vendetta, decide di servirlo a tavola: la signora lo mangia e, appresa la tremenda verità, si lascia morire sopraffatta dal dolore.

4. Il re e il menestrello: Thibaut de Champagne e Colin Muset

La seconda generazione dei trovieri è rappresentata al massimo livello da Thibaut de Champagne, nato nel 1201, nipote di Maria di Champagne, incoronato re di Navarra nel 1234, sempre al centro della tumultuosa vita politica del regno di Francia durante la reggenza di Bianca di Castiglia, capo della sesta spedizione crociata alla rinuncia di Federico II fra il 1239 e il 1240, morto a Pamplona nel 1253 dopo aver dedicato gli ultimi anni alle pratiche di devozione e alle opere pie. Il suo canzoniere, composto di trentasei canzoni d'amore, di una quindicina fra *jeux-partis* e *débats*, di due pastorelle, alcune canzoni di crociata e d'ispirazione religiosa, è uno dei più ricchi e originali della tradizione lirica oitanica. Thibaut ha saputo arricchire il codice del grande canto cortese con i tratti di una libera e moscia inventiva spesso percorsa da ironia e provocazione: come ha scritto Frappier, rilevandone la personalità complessa e un po' enigmatica, egli «ha recitato il gioco cortese sia con una elegante applicazione e una grazia assai sciolta, sia con una punta di giocosità, un umorismo appena represso e una sottile disinvoltura» (*La poésie*, p. 173). Alla stregua dei maggiori trovieri della prima generazione, Thibaut non si stanca di riproporre i temi e i motivi consueti dell'amore cortese: il poeta proclama la ferma fedeltà alla dama che, secondo il canone, manca di un profilo individuale (le solite formule: «blonde et coloree», «cortoise et sage»...); altera e distante, per una sola volta viene circondata da un alone già «stilnovista»:

Touz esbahiz m'obli en merveillant
Ou Deus trouva si estrange biauté;
Quant il la mist ça jus entre la gent,
Mult nous en fist grant debounereté.
Trestout le mont en a enluminé,
Qu'en sa valor sont tuit li bien si grant;
Nus ne la voit ne vous en die autant.
(XI, vv. 8-14)

[M'abbandono tutto sorpreso / chiedendomi dove Dio trovò così straordinaria bellezza; / quando la pose qua giù fra la gente / ci fu assai benevolo. / Ha illuminato tutto il mondo / poiché il suo valore contiene ogni bene; / nessuno la vede che non dica altrettanto.]

La freddezza e i dinieghi della dama fanno dell'amante un martire che, esacerbato dal desiderio e incapace di esprimersi, sente il cuore staccato dal corpo e chiuso in prigione. La dama non allevia mai la detenzione e del resto il poeta non nasconde la voluttà della sua pena, «joieus torment» da cui non vuole guarire poiché «De touz maus n'est nus plesanz / Fors seulement cil d'amer» (II, vv. 1-2) [Nessun male è piacevole / se non quello d'amare]; disperazione, scoramento, sconforto sono le stazioni necessarie verso la realizzazione di un bene che Amore può ricompensare all'improvviso ripagando in pieno il carico delle sofferenze, e, se la ricompensa sperata non dovrà proprio arrivare, Amore avrà comunque permesso al poeta di valere di più, di «melz valoir» (XXVII, v. 8).

Il re nel carcere
d'amore

Sofferenza, scissione: l'insistito tema del carcere d'amore indica la passività dell'amante; tuttavia Thibaut arieggia di frequente la sua cella: innanzitutto col ricordo che, simile all'acqua vitale per il nuovo innesto, accresce l'amore (XXI, vv. 1-4); «dolce ricordo» «più duro del diamante» (XXXV, v. 10), che sa dare l'illusione del possesso: «Souvent m'avient, quant je pens bien a li, / Qu'a mes douleurs une douçors me vient / Si granz au cuer que trestouz m'entroubli / Et m'est avis qu'entre ses braz me tient» (XXIX, vv. 33-36) [Spesso mi capita quando penso a lei / che una dolcezza così grande / pervada il cuore / da cancellare ogni mio dolore, / e ho la sensazione d'essere tenuto tra le sue braccia] e, con quella, pure un po' d'audacia:

La ou Amors la m'amena veoir
Oï je adès me tres douz atochier
Qu'ele me fist de sa blanche main tendre,
Quant par la main me prist au salu rendre.
[...]
Dame, merci! La mains enbausmee
Que nuit et jor bais cent foiz d'un estal
Me fait parler de vos si a cheval
Qu'il m'est avis que merci ai trouvee.
(XXX, vv. 30-33 e 46-49)

[Là dove Amore me la condusse a vedere / sento sempre il dolcissimo contatto / della sua bianca e morbida mano / quando strinse la mia per rendermi il saluto. // (...) // Signora, mercé! La mano profumata / che bacio notte e giorno cento volte senza sosta / mi fa parlare di voi così disinvoltamente, / poiché mi sembra di avere trovato favore.]

Sul filo del ricordo si dispone anche la memoria letteraria: la «stanza»-prigione di Thibaut non è lo spazio immutabile di una ossessione giocata tutta su preghiera e rifiuto; il poeta allarga il canto con la metafora e la comparazione spesso d'origine dotta: innovando la tradizione, il poeta sottrae alla

Memoria letteraria

strofa il valore d'organismo autonomo liberamente fluttuante nella compagine del testo – la tradizione manoscritta è al riguardo eloquente, presentando l'ordine delle strofe con estrema varietà –, e per primo dà alla canzone d'amore svolgimento lineare: si legga ad esempio *Ausi conme unicorne sui* (xxxiv), costruita su una serie di spunti letterari finemente sviluppati da una strofa all'altra:

Ausi conme unicorne sui
Qui s'esbahist en regardant,
Quant la pucele va mirant,
Tant est liee de son ennui,
Pasmee chiet en son giron;
Lors l'ocit on en traïson,
Et moi ont mort d'autel senblant
Amors et ma dame, por voir:
Mon cuer ont, n'en puis point ravoir.

Dame, quant je devant vous fui
Et je vous vi premierement,
Mes cuers aloit si tressaillant
Qu'il vous remest, quant je m'en mui.
Lors fu menez sanz raençon
En la douce chartre en prison
Dont li pieler sont de talent
Et li huis sont de biau veoir
Et li anel de bon espoir.

De la chartre a la clef Amors
Et si i a mis trois portiers:
Biau Senblant a non li premiers,
Et Biautez cele en fet seignors;
Dangier a mis a l'uis devant,
Un ort, felon, vilain, puant,
Qui mult est maus et pautoniers.
Cil troi sont et viste et hardi:
Mult ont tost un homme saisi.

Qui porroit sousfrir les tristors
Et les assauz de ces huissiers?
Onques Rollanz ne Oliviers
Ne vainquirent si granz estors;
Il vainquirent en combatant,
Mes ceus vaint on humiliant.

Sousfrirs en est gonfanoniers;
En cest estor dont je vous di
N'a nul secors fors de merci.

Dame, je ne dout mes riens plus
Que tant que faille a vous amer.
Tant ai apris a endurer
Que je sui vostres tout par us;
Et se il vous en pesoit bien,
Ne m'en puis je partir pour rien
Que je n'aie le remembrer
Et que mes cuers ne soit adès
En la prison et de moi près.

Dame, quant je ne sai guiler,
Merciz seroit de seson mès
De soustenir si greveus fès.

[Mi si può assomigliare all'unicorno / che ammirando la pulzella / rimanestupefatto.
/ Egli è così rapito dal suo tormento / che cade svenuto sul grembo della vergine: /
allora lo si uccide a tradimento. / Allo stesso modo, davvero, m'hanno ucciso / Amore
e la mia dama: / posseggono il mio cuore e io non posso riprenderlo. // Signora, allor-
ché fui davanti a voi / e per la prima volta vi vidi, / il mio cuore trasalì a tal punto / che
restò con voi quand'io me ne andai. / Allora fu condotto prigioniero senza riscatto
/ nella dolce cella / i cui pilastri sono fatti di desiderio, / le porte di bella visione / e
gli anelli di buona speranza. // Amore detiene la chiave della cella / e vi ha posto tre
guardiani: / Bel Sembiente si chiama il primo, / Beltà ha scelto per capo, / Rifiuto ha
messo davanti all'uscio, / laido, fellone, villano, puzzolente, / assai malvagio e vile. /
Questi tre sono svelti e arditi: / in un attimo catturano un uomo. // Chi potrebbe
sopportare le angherie / e gli assalti di questi guardiani? / Mai Rolando e Olivieri /
vinsero una così dura battaglia; / loro vinsero combattendo, / ma questi li si vince con
l'umiltà. / Pazienza è il gonfaloniere: / nella lotta di cui vi parlo / l'unico soccorso
è quello di pietà. // Signora, niente temo più / che il non ottenere il vostro amore.
/ Ho talmente imparato a sopportare / che io sarò sempre vostro. / E anche se a voi
dispiace / io non mi posso più staccare / senza continuare a pensarvi / e senza che il
mio cuore rimanga sempre / in prigione pur stando con me. // Signora, poiché non so
ingannare, / sarebbe ora d'avere pietà di me / che sostengo un così pesante fardello.]

L'influenza della letteratura didattica, mediata magari dalla lettura di un tro-
vatore come Rigaut de Berbezilh, è evidente nelle comparazioni con il mon-
do animale: il bestiario di Thibaut oltre all'unicorno annovera la Fenice
(xx), il cervo (xvii), il cigno (xiv), il pellicano (lv), il topo (lx); e nel
lapidario, oltre al diamante del ricordo, c'è la calamita, allegoria della co-

Il bestiario
di Thibaut

stanza del poeta (xiv). Nella galleria degli uomini illustri a fianco dell'im-mancabile Tristano, amante perfetto la cui gioia amorosa il poeta potrà superare solo che la dama gli accordi il favore (xxii), compagno Merlino (lv), Giasone (i), Piramo e Tisbe (xxi), un Narciso suicida (xxii, vv. 35-36: «Mult la desir et, s'ele me desprise, / Narcisus sui, qui noia tout par soi» [La desidero molto e, se lei mi disdegna, / sono Narciso che si annegò]), Giulio Cesare la cui *fiereté*, «fierezza», verso Pompeo non fu grande come quella della dama verso il poeta (v). Si coglie una volontà innovativa peraltro apertamente dichiarata col ripudio di uno dei *topoi* più saldi della lirica cortese:

Fueille ne flor ne vaut riens en chantant
Que por default, sanz plus, de rimoiier
Et pour fere solaz vilaine gent
Qui mauvès moz font souvent aboier.
(iv, vv. 1-4)

[Foglia né fiore non valgono niente nel canto / se non per la sola mancanza di abilità nel comporre / e per divertire i villani / che le brutte parole fanno spesso latrare.]

A Thibaut basta staccare una sola tessera dall'esordio stagionale per costruire, in gara con Bernart de Ventadorn, la magnifica similitudine che unisce nell'estenuazione estrema del canto l'usignolo e il poeta:

Li rosignous chante tant
Que morz chiet de l'arbre jus;
Si bele mort ne vit nus,
Tant douce ne si plesant.
Autresi muir en chantant a hauz criz,
Que je ne puis de ma dame estre oïz,
N'ele de moi pitié avoir ne daigne.
(v, vv. 1-7)

[L'usignolo canta tanto / da cadere morto giù dall'albero; / nessuno conosce una morte così bella, / tanto dolce e piacevole. / Come lui io muoio, cantando con tutta la mia voce, / poiché non riesco a farmi udire dalla mia dama, / né ella si degna d'aver pietà di me.]

Le stagioni del cuore:
ironia e distacco

Canzoniere enigmatico, s'è detto, che sparge ogni tanto sui temi più consueti il sale dell'ironia e dello scherno: come il primo trovatore suo avo, Thibaut sa che in amore convivono paura e ardimento (vi, v. 17: «En amor a paor et hardemant»; Guglielmo ix d'Aquitania, «et ai ardiment e paor» vi, v. 10), e come il suo avo si diverte a insinuare nel discorso della cortesia uno sberlef-

fo, una risata, come l'*E, E, E* o il *Valara* delle canzoni I e VII, impertinente «accompagnamento parodico» (Frappier, *La poésie*, p. 184) che scandisce a ogni strofa le appassionate richieste d'amore. Thibaut non dimentica mai d'essere un grande signore; può lamentare affanni e delusioni ma mai dichiararsi geloso, può soffrire tutte le pene d'amore ma sa trovare in sé la forza per non abbattersi: «Chanter m'estuet, que ne m'en puis tenir, / Et si n'ai je fors qu'ennui et pesance; / Mes tout adès se fet bon resjoir, / Qu'en fere duel nus del mont ne s'avance» (XX, vv. 1-4) [Devo cantare, non posso farne a meno, / eppure non provo che dolore e oppressione; / ma sempre val più rallegrarsi, / ché dal compatirsi nessuno trae vantaggio]; e infine, con piglio autorevole, distaccato e senza risentimento, come si conviene al perfetto mondano, congedarsi da Amore e il suo corteggio di follie in nome di una nuova stagione dell'animo:

Tant ai amors servies longuement
Que dès or mès ne m'en doit nus reprendre
Se je m'en part. Ore a Dieu les conmant,
Qu'en ne doit pas touz jorz folie enprendre;
Et cil est fous qui ne s'en set desfendre
Ne n'i conoist son mal ne son torment
On me tendroit dès or mès por enfant,
Car chascuns tens doit sa seson attendre.

Je ne sui pas si com cele autre gent
Qui ont amé, puis i vuelent contendre
Et dient mal par vilain mautalent.
On ne doit pas seigneur servise vendre
Ne vers Amors mesdire ne mesprendre;
Mès qui s'en part parte s'en bonement.
Endroit de moi vueil je que tuit amant
Aient grant bien, quant je plus n'i puis prendre.

Or me gart Deus et d'amor et d'amer
Fors de Celi, cui on doit aourer,
Ou on ne puet faillir a grant soudee
(IX, vv. 1-16 e 41-43)

[Ho così a lungo servito gli amori / che ormai nessuno mi può più criticare / se me ne allontano. Adesso li raccomando a Dio, / poiché non si può sempre folleggiare; / ed è folle colui che non se ne sa schermire / né vi riconosce la fonte del suo male e del suo tormento. / Sarei considerato ormai un ragazzino, / ché per ogni età c'è una stagione. // Io non sono come quella gente / che ha amato e poi vuole criticare / e dir male per villano risentimento. / Non si deve vendere il proprio servizio dietro com-

penso / né calunniare Amore e comportarsi male verso di lui; / ma chi se ne allontana
se ne allontani in pace. / Quanto a me spero che tutti gli amanti / abbiano grandi for-
tune, quando io non ne posso più avere. // Ora mi guardi Dio dall'amore e dall'amare
/ se non Colei che si deve adorare / e che non manca d'elargire grande ricompensa.]

Thibaut prezioso?

La spessa tramatura di metafore e allegorie, l'ingegnosità delle immagini, la perizia metrica hanno guadagnato a Thibaut il titolo di primo dei *précieux* di Francia fissando la nota leggermente riduttiva nella dominanza dell'*esprit* sul cuore; ma in un'arte intimamente convenzionale come quella dei trovieri non sembra del tutto legittimo contrapporre i due organi al fine del giudizio: l'eccellenza del re di Navarra risiede nell'abilità con cui ha saputo rinnovare il grande canto cortese senza scalfirne il modello e nella varietà tonale del suo canzoniere, prodigiosamente duttile nell'espressione dei mutevoli sentimenti dell'innamorato. Il gusto per il «divertissement poétique» (Frappier, *La poésie*, p. 185) accomuna Thibaut ai trovatori grandi feudatari, Guglielmo IX, Raimbaut d'Aurenga, pronti a mescolare gioco e ispirazione, capriccio e sincerità. Certo, Thibaut non sfodera il ghigno dei due antichi poeti, in lui la cortesia è ormai cultura e, come i poeti della sua generazione, dà sfogo al divertimento nella chiacchiera elegante e artificiosa delle tenzoni e dei *jeux-partis*: ma l'etimo è quello e così, nel dilemma se sia più conveniente, ottenuta la mercé della dama, baciarle la bocca o i piedi, Thibaut da perfetto amante non ha dubbi e in segno di rispetto e umiltà sceglie i piedi; ma non intende certo rinunciare alla bocca e, col tratto disinvolto e volitivo del potente signore che è, già fantastica il voluttuoso amplesso:

[...] baisier vuil ses piez eneslepas
Et puis après sa bouche a mon vouloir
Et son beau cors, c'on ne tient mie a noir,
Et ses beaus eulz et sa face
Et son chief blont, qui le fin or efface.
(XXXVIII, vv. 39-43)

[(...) immediatamente voglio baciarle / i piedi e subito dopo la bocca a volontà, / e il suo bel corpo, che non si può dire nero, / e i suoi begli occhi e il viso, / e il biondo crine che fa scomparire l'oro puro.]

Colin Muset:
fin'amor e gioie
campestri

Di Colin Muset, menestrello originario della regione compresa fra Lorena, Borgogna e Champagne, attivo negli stessi anni di Thibaut, si conservano una ventina di testi. Per lui la lirica cortese è un mestiere, ma, possedendo un'autentica vena poetica, sa emanciparsi dalla maniera e reinterpretare il codice con brio e originalità. «Volez oïr la muse Muset?» (I, v. 1) esordisce una sua canzone: nel gioco sul proprio nome – collegato «en jongleur» a *muse*, *musette*, «cornamusa», dalla famiglia di *muser*, «stare a bocca aper-

ta», «perdere tempo», «bighellonare» – il poeta rivela la dominante della sua ispirazione, leggera, scherzosa, ironicamente autobiografica, in cui il diminutivo diviene la cifra di un sorridente distacco e insieme di un piccolo sogno borghese tutto agi e delizie. Versificatore elegante e disinvolto, Colin Muset non incontra difficoltà nell'indossare i panni dell'amante cortese, fatalmente stregato dal primo sguardo della dama, dubbioso sull'esito della sua passione, infastidito dai *losengiers*, tormentato al punto da temere la morte, ma non privo di speranza poiché consapevole che «Qui bien veut d'amors joïr, / Si doit souffrir / Et endurer / Quan k'ele lui veut merir» (VII, vv. 29-32) [Chi vuole a pieno gioire d'Amore / deve soffrire / e sopportare / tutto ciò ch'egli gli apporta]; tuttavia anche da *fin amant* Colin Muset fa intendere il dato della diversa psicologia: il dolore non è quello intellettualistico di un Thibaut, ma ha una sua concretezza e basta l'abbraccio della dama per dissolverlo. Spirito allegro e volitivo, Muset preferisce alla dama inaccessibile l'*amourette*, vero centro del suo canzoniere, frutto della fantasia e creatura reale, volta per volta *touseite*, *pucelette*, *dancele*, *damoisele*, insieme pastorella e fata, agghindata fanciulla borghese o squisita figlia di un fiabesco re di Tude-la, in compagnia della quale abbandonarsi a sostanziosi *déjeuners sur l'herbe*:

Quant je la tieng au praiel
 Tout entor clos d'airbrexeles
 En esteit a la verdour
 Et j'ai oies et gaistel,
 Poissons, tairtes et porcel,
 Buef a la verde savor,
 Et j'ai lou vin en tonel,
 Froit et fort et friandel,
 Por boivre a la grant chalur,
 Muels m'i ain k'en un baitel
 En la mer en grant poour.
 Triboudainne, triboudel,
 Plus ain le jeu de praiel
 ke faire malvaix sejour.
 (IX, vv. 49-62)

[Quando la stringo in un praticello / circondato da alberelli / d'estate nella verzura / e dispongo di oche, dolce, / pesce, torte e maiale, / manzo in salsa verde, / nell'otre vino / fresco, forte e frizzantino / da bere con il gran caldo, / sto meglio che in una nave / in mezzo al mare, tutto spaventato. / Triboudaine, triboudel, / preferisco il gioco del praticello / che fare cattivo riposo.]

In nome dell'agio e dei piaceri della tavola – la fantasia del paese di Cuccagna ossessiona il poeta –, il simpatico Muset confessa all'amico troviero Jacques

d'Amiens prostrato dalla crudeltà della dama, di aver rinunciato a gioie e tormenti d'amore:

As boens morcès ai donee m'amor
Et as grans feus per mi ceste froidour:
Faites ensi, si moindrés bone vie!
(IV, vv. 40-43)

[Ai buoni bocconi ho dato il mio amore, / e ai grandi fuochi durante il freddo: / fate così e condurrete una bella vita!]

Il menestrello torna
a casa

In tal senso le invettive contro i signori avari perdono di valore morale e la prodigalità invocata dal poeta si risolve tutta nel piccolo tornaconto personale, nell'immagine della borsa piena che, rabbonendo la moglie, rende sereno il rientro a casa del menestrello:

[...] talent ai, n'en doutez mie,
De raler a ma mesnie:
Quant g'i vois boursse desgarnie,
Ma fame ne me rit mie,
Ainz me dit: «Sire Engelé,
En quel terre avez esté,
Qui n'avez riens conquesté?
.....
Aval la ville.
Vez com vostre male plie!
Ele est bien de vent farsie!
Honiz soit qui a envie
D'estre en vostre compaignie!»

Quant je vieng a mon ostel
Et ma fame a regardé
Derrier moi le sac enflé,
Et je, qui sui bien paré
De robe grise,
Sachiez qu'ele a tost jus mise
La conoille sanz faintise;
Ele me rit par franchise,
Ses deus braz au col me plie.

Ma fame va destrousser
Ma male sanz demorer;
Mon garçon va abuvrer
Mon cheval et conreer;

Ma pucele va tuer
 Deus chapons pour deporter
 A la jansse alie;
 Ma fille m'apporte un pigne
 En sa main par cortoisie.
 Lors sui de mon ostel sire
 A mult grant joie sanz ire
 Plus que nuls ne porroit dire.
 (V, vv. 15-48)

[Ho voglia, non dubitatene, / di tornare dai miei: / quando vi ritorno con la borsa vuota / mia moglie non ride mica, // anzi mi dice: «Signor babbeo, / in che paese siete stato / che non avete conquistato nulla? / ...giù in città. / Guardate come la vostra bisaccia è floscia! / Solo d'aria è piena! / Maledetto chi desidera / stare in vostra compagnia!» // Quando torno a casa / e mia moglie ha adocchiato / sulle mie spalle la borsa rigonfia / e me ben abbigliato / con una veste foderata, / sappiate che subito / senz' altro posa la conocchia, / mi sorride con franchezza / e mi getta le braccia al collo. // Mia moglie m'alleggerisce / della bisaccia senza indugio, / il garzone abbevera / e governa il cavallo, / la domestica tira il collo / a un paio di capponi per gustarli / alla salsa all' aglio; / mia figlia mi porta / tutta cortese il pettine. / Allora sono il signore della mia casa, / con grande gioia e senza ira, / più di quanto nessuno potrebbe dire.]

Sogno cortese e realismo borghese convivono nel canzoniere di Colin Muset, abile nel mescolare termini corposi e *hapax* al lessico più squisito della tradizione, intonata con le frequenti forme diminutivi su un registro leggero e sorridente: *outsider* della cortesia, Colin ne scompiglia il codice con capriccio e lieve ironia e, indulgendo sulle peripezie del mestiere e su un gaio epicureismo, si apparenta agli scrittori «cittadini» – Jean Bodel e in seguito Adam de la Halle e Rutebeuf –, primi poeti a mettere in versi esperienze e accadimenti della propria vita quotidiana.

5. La cortesia in città: Adam de la Halle e i *jeux-partis* di Arras

La speranza che uccideva l'infelice Gace Brulé rappresenta invece il nutrimento essenziale della poesia di Adam de la Halle, ultimo dei grandi trovieri, perfettamente a suo agio nel coltivare la *fin'amor* nel contesto borghese di Arras, almeno fino alla svolta dichiarata nei *Congés* e messa in scena con il *Jeu de la Feuillée* (cfr. pp. XXX e XXX). La semiseria, bizzosa palinodia concerne la pratica testimoniata da quasi quaranta canzoni, oltre che da *rondeaux* e mottetti, in cui l'adesione al codice cortese, col suo repertorio di trasalimenti, sguardi fatali, incrollabili fedeltà e tenere devozioni, è accompagnata – oltranza tipica di chi entra in una cerchia cui non si appartiene di diritto – dalla serena accettazione di ogni amoroso tormento incapsulato nell'ossimoro del

Adam de la Halle,
 speranza, pazienza,
 rimpianto

piacevole male, il *joli mal*, dal felice cullarsi nella speranza, «douche souffrante» (III, v. 12), che per Adam vale quanto «d'autrui le goïr» (IX, v. 3 e XII, v. 45) [per un altro il godere], e stimata assieme al Desiderio quale essenza dell'amore: «Esperanche en est li drois delis» (XIII, v. 14) [La speranza ne è l'autentico piacere]. Eleggendo la dimensione dell'attesa, Adam offre una delle interpretazioni più aristocratiche della *fin'amor*: dinieghi e rinvii non sprofondano il poeta nell'amarezza, bensì ne esaltano la capacità di umiliarsi e pazientare. Da questa positiva disposizione il canzoniere di Adam trae la sua tersa e leggera atmosfera:

Se li maus c'Amours envoie
Ne fust si plaisans,
Nus ne le peüst lonc tans
Souffrir sans entrer en voie
De desespoir ou de pis.
Mais c'est uns maus si jolis
Et Amours est si soutiex
Et li pensers si gentiex
Que c'est un drois paradys
As fins amis.

Et esperanche de joie
Qui est apparans
Es debonnaire sanlans
Fait cuidier chascun qu'il doie
Estre en pité recueillis,
Si que chascuns est souffis
Et de servir volentieux
Seur l'esperanche de miex;
Ne nus n'est a droit espris
Sans tel avis.
(XXIX, vv. 1-20)

[Se il male procurato da Amore / non fosse piacevole, / nessuno potrebbe sopportarlo così a lungo / senza disperarsi o peggio. / Ma è un male così dolce / ed Amore è così delicato / e il pensiero così nobile, / che per i perfetti amanti / è un vero paradiso. // E la speranza della felicità / offerta / da amabili maniere / fa loro credere / che potranno ottenere pietà, / così che ciascuno è contento / e soddisfatto di servire / nella speranza di meglio; / e nessuno è davvero innamorato / se non la pensa così.]

In una sola occasione Adam, provocato dalla femminile volubilità, si pente d'aver cantato l'amore (VI, *Helas! Il n'est mais nus qui n'aint*), passeggero

risentimento subissato dalle dichiarazioni contrarie, quella ad esempio del rimpianto per il tempo perduto prima di cominciare ad amare (xxx), o quella perentoria, ad apertura di canzone, sulla felicità di corteggiare:

Grant deduit a et savoureuse vie
 En Bonne Amour honnourer et servir:
 Qui la maintient si qu'il doit sanz boidie,
 Elle rent plus c'on ne puet deservir.
 Pour ce le serf, miex faire ne pouroie;
 Et se ja merci n'avoie
 Quant tant averai servi,
 Si me plaist il user ma vie einsì.
 (xxxv, vv. 1-8)

[V'è grande gioia e vita frizzante / nell'onorare e servire il Vero Amore: / a chi lo osserva senza inganno come si deve, / l'Amore rende più di quanto egli merita. / Per questo lo servo, non potrei fare meglio; / anche se dopo aver tanto servito / non dovessi ottenere mercé, / a me piace passare così la mia vita.]

L'euforia dell'innamorato opera *mirabilia*, accorcia il tempo e trasforma la sofferenza in gioia (xvii); e col soccorso della speranza il poeta potrà vivere a lungo nella prigione della passione amorosa *sans empirier*, senza aggravarsi (xxii). Passione peraltro sempre composta e raffreddata dal raziocinante, argomentativo discorrere di Adam, disteso in compagini metriche mosse e variate: brio e galanteria governano il canzoniere di questo cittadino capace di declinare il rituale cortese con *souplesse* e distacco, ad esempio: «miex me vient user toute ma vie / En mon joli souvenir / Que par trop taillant desir / Perdre tout a une fie» (ii, vv. 13-16) [preferisco passare tutta la vita / nel piacevole ricordo / che per un troppo affilato desiderio / perdere tutto in un sol colpo] e arricchirne l'impasto feudale con qualche rara scaglia borghese (ad esempio l'accento alla caparra richiesta all'amata, sorta di assaggio che irrobustirà il desiderio: «On voit pour miex le grant disner atendre / Souvent un rehaigriet anchois mengier; / S'aussi volies, dame, a ichou descendre / Et tiex heres donner pour moi aidier» (xxiv, vv. 37-40). Atteggiamento giocoso a sollievo della soggezione che trapela più volte nella poesia di Adam: come nello sbarazzino *envoi* di *Pour coi se plaint d'Amours nus?*:

Canchon, fai toi de maisnie
 A me dame tant c'oïe
 Soies par douchour!
 S'on t'en cache, fai un tour,
 Si rentre a l'autre partie.
 (xi, vv. 56-60)

[Canzone, fatti intima / della mia dama in modo che tu possa essere ascoltata / benevolmente! / Se vieni cacciata, tu fa un giro / e rientra dall'altra parte.]

Questo invito tutto allegria e slancio riassume la leggerezza e il fondamentale ottimismo con cui Adam interpreta la *fin'amor*, incantevole cimento atto ad esaltare nel gioco della passione la forza del desiderio, festosa rivelazione della propria espansa vitalità.

I *jeux-partis*

La componente ludica del rituale cortese sommerge lo spunto emotivo e dilaga in gustosa e spesso frivola casistica amorosa nell'abbondante produzione di *jeux-partis* concentrata in massima parte attorno al *Puy* d'Arras, l'associazione letteraria dominata dal talento poetico di Adam de la Halle e dall'attivismo di Jean Bretel, «principe» del *Puy* dal 1268 al 1272, anno della sua morte.

A differenza della più antica tenzone (prov. *tenso*, fr. *débat*), maggiormente coltivata in Occitania, il *jeu-parti* (prov. *partimen*, *joc parti*) si afferma soprattutto fra i trovieri della Francia del Nord che lo mutuano dai colleghi meridionali. Composto secondo gli schemi formali della canzone cortese, il *jeu-parti* è un genere dialogico: nella prima strofa il poeta propone in forma interrogativa al suo interlocutore un dilemma: avendo quest'ultimo scelto l'alternativa che crede migliore, il proponente si assume il compito di sostenere quella rimasta libera: la discussione avviene solitamente su sei *coblas doblas* ed è conclusa da una strofa finale in cui i due contendenti decidono di rimettersi al giudizio di uno o più arbitri da loro designati. Prendendo a prestito lo spirito dialettico della Scolastica, trovatori e trovieri allestiscono col loro gaio e artificioso disputare un divertente «manuel de jurisprudence galante» (Paris) in cui sono contemplati in chiave antinomica tutti gli aspetti della *fin'amor*, da quelli centrali come bellezza e valore, ricchezza e nobiltà d'animo, segreto e rivelazione, lealtà e tradimento, ad altri gratuiti, burleschi e parodici: Thibaut de Champagne ad esempio, uno dei primi trovieri ad impegnarsi nel *jeu-parti*, deve dire se, *conditio sine qua non* per godere dell'amata, preferirebbe depositarla nel letto del rivale o cedere al rivale il proprio letto (VIII: Thibaut sceglie la prima soluzione). Se la fortuna del genere nella Francia del Nord può essere messa in relazione allo sviluppo dell'Università che diffonde anche negli ambienti cortesi il gusto della controversia, sarà poi il costume tutto cittadino dell'agone poetico a dargli massimo lustro: dei 184 *jeux-partis* conservati ben 115 sono sostenuti al *Puy* di Arras (in 89 si confronta Jean Bretel).

Dilemmi e
dissacrazione della
fin'amor

Fuori dalla corte il rituale si trasforma quasi completamente in gioco: la vivace e ricca borghesia si fa ammaliare dal modello aristocratico ma, in assenza delle consuetudini che lo hanno plasmato, riesce per lo più a scomporlo e rimontarlo con quel misto di ammirazione, pedanteria, curiosità e scherzo di chi maneggia il brevetto altrui. La volontà d'essere più realisti del re convive in questa abbondante rimeria borghese con l'atteggiamento dissacrante di spiriti per niente disposti a perdersi dietro alle loro tangibilissime

Dulcinee: ecco allora accanto al dilemma «cortese» se compone meglio le proprie canzoni colui che ha già ottenuto i favori della dama o colui che canta nella speranza di una ricompensa (LXXXVI), quello «tabernario» se è preferibile godere dieci volte all'anno dell'amore della dama senza rischio o tre volte alla settimana in circostanze difficili (LII), o, ancora, quello del tutto scemo se abbia più possibilità di successo presso la stessa donna l'amante divenuto cieco o quello sordomuto (XV). Sovente occasione per frecce e prese in giro, composti con stile un po' ruvido, incline al cromatismo e al gergo, i *jeux-partis* attestano il radicamento della *fin'amor* nella società medievale; mentre il mondo cortese si approssima a un impoverimento creativo, in città prospera il gioco della cortesia; e può capitare, in mezzo a tante scipite sottigliezze, di risentire quasi cent'anni dopo il sospiro di Gace e dei più malinconici amanti nelle strofe di Jehan de Marli che, fra la possibilità di godere per sempre della sua *amie* nel sogno o una sola volta nella realtà, sceglie il sogno, attirandosi la critica acutissima del contendente, Jean de Grieviler:

Maistre Jehan, vous volés resambler
 Chel Narcisu dont on va tant parlant,
 Qui la mort eut par san ombre mirer
 (C, vv. 41-43)

[Maestro Jehan, voi volete assomigliare / a quel Narciso di cui si parla tanto, / che per ammirare la propria immagine riflessa trovò la morte.]

6. Lirica d'ispirazione popolare

La fulgida costellazione della lirica cortese irraggia la sua luce anche su una produzione poetica di carattere popolareggiante, dai modi lirico-narrativi e lirico-musicali, particolarmente varia e ricca nel dominio oitanico. Si tratta di composizioni, non sempre facili da classificare in generi specifici, per lo più anonime, centrate sul lamento d'amore di una giovane donna riferito oggettivamente dal poeta, di versificazione meno ricercata rispetto a quella del grande canto cortese e nella quasi totalità fornite di un ritornello. In tale poesia caratterizzata dalla «semplicità» sia psicologica che formale (Croce), la filologia dell'Ottocento (Diez, Wackernagel, Aubertin), desiderosa di alimentare il mito romantico di una ispirazione primigenia e collettiva, ha voluto vedere la sopravvivenza di una lirica popolare arcaica, i resti di una tradizione poetica popolare anteriore a quella trobadorica; ma già ad Alfred Jeanroy (*Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 1889) non sfuggiva, in virtù di un'attenta ricognizione storica e stilistica, come le varie canzoni di donna, le albe, le pastorelle – le cui più antiche testimonianze sono posteriori ai più antichi testi trobadorici – risentissero dello spirito

Paris, Jeanroy,
 la tradizione arcaica
 delle canzoni
 di donna

aristocratico, evidenziando una chiara rielaborazione cortese di temi «che dovevano essere popolari». Jeanroy crede di poter rintracciare tali temi nelle imitazioni italiane, iberiche e tedesche dell'antica lirica francese (in base alla convinzione che tali letterature derivino i loro temi da quella francese e non, com'è più verosimile, da un comune sostrato lirico precortese) e nei *refrains*, nei ritornelli, considerati dallo studioso non come testi autonomi conclusi ma come frammenti di antiche canzoni a ballo (*chansons de danse*): la presenza-citazione di uno stesso *refrain* a partire dal Duecento in testi di genere e data diversa ne testimonierebbe l'antichità, garantita fra l'altro dalla più facile memorizzazione di un elemento staccato. Teoria quest'ultima poco fondata, ma che Gaston Paris, nella recensione allo studio del suo allievo, assume e radicalizza, ipotizzando il canto di danza intonato dalle donne durante le feste di primavera, e in particolare il calendimaggio, come embrione di tutta la lirica medievale. A sostegno della tesi, cara alla scuola romantica, di una ininterrotta tradizione di poesia popolare e femminile, Paris adduce la testimonianza indiretta offerta dalle numerose condanne e proscrizioni da parte delle autorità ecclesiastiche e civili fra VI e IX secolo di canti e danze spesso eseguite da donne: Cesario di Arles (prima metà del VI secolo) in un sermone deplora i «cantica diabolica» e «amatoria» in voga fra la popolazione rurale; il Concilio di Châlons verso la metà del VII secolo condanna gli «obsceña et turpia cantica ... cum choris foeminis» («con danze di donne»), eseguiti nei giorni di festa, condanna ripetuta in diversi editti e Capitolari; nell'858 il vescovo di Tours vieta con un decreto la consuetudine domenicale di «ballationes et saltationes canticaque turpia ac luxuriosa», resti di usanze pagane. Non si intende presentare qui l'ampia discussione alle tesi di Jeanroy e alla teoria sulle radici folkloriche della lirica di Paris, discussione che interessa un problema cardinale della storia delle tradizioni popolari quale quello dell'essenza dell'arte popolare, le sue modalità di creazione, ricezione, utilizzo; qui preme osservare come l'indagine ricostruttiva di Jeanroy radicalizzata da Gaston Paris ipotizzi una tradizione lirica precortese centrata sul monologo-lamento femminile di una giovane innamorata non ancora sposa, ipotesi confermata sul piano storico dalla scoperta nel 1948 delle *Kharag*at* mozarabiche.

Le *Kharagat*
mozarabiche

Si tratta di testi (se ne conoscono attualmente una sessantina, il più antico è anteriore al 1042, il più recente si data al 1349) in dialetto mozarabico – ovvero l'idioma romanzo parlato dalle popolazioni della penisola iberica dominata dagli arabi –, collocati alla fine (*kharġa* = uscita) delle cosiddette *muwaššhat**, composizioni in versi ebraiche e arabe di tema amoroso, panegirico o anche d'occasione, fiorite in Al-Andalus. La *muwaššha** («cintura») è composta di cinque-sette strofe sullo schema AA bbbAA (AA), cccAA (AA) ecc., ovvero un preludio cui seguono le strofe divise in due parti, la prima monorima, la seconda con le rime del preludio, probabilmente ripetuto come ritornello alla fine d'ogni strofa; la seconda parte della strofa finale, la

khargā, è messa in bocca a un personaggio distinto dal poeta, nella maggior parte dei casi una fanciulla, ed è redatto in lingua non letteraria. Le parole della fanciulla, spesso senza attinenza con l'argomento della poesia, sono introdotte dai versi in lingua letteraria dell'ultima strofa: si veda ad esempio l'intera strofa conclusiva della *muwaššha** di al-Jabbāz al-Mursī, «il panettiere di Murcia», poeta verosimilmente del XII secolo:

!Li-llāhi zabyatu hidri
qad ruwwi' at bi-l-firāqi,
bintu talātin wa-āšri,
tusīlu dam'a l-ma'aqi,
taqūlu fi hāli sukri **[ctrl. segni speciali]**
li-'ummi-hā bi-štiyāqi!:

yā mammā, me-w l-habībe
baiš' e no más tornarāde.
Gar ké faréyo, ya mammā:
¿no un bezyēllo lēšarāde?

[La fanciulla ch'è rinchiusa / ed è afflitta dall'assenza, / quella che a tredici anni piange / triste e abbandonata, / ebria già di desiderio, / come ben dice alla madre: // «Mamma, già l'amico mio / se ne va e non tornerà. / Mamma, dimmi che farò: / non mi lascerà un bacio?»] (trad. Sansone, *Poesia d'amore nella Spagna medievale*, p. 46).

La testimonianza delle *kharaḡat* mozarabiche documenta senza dubbio una tradizione precortese; sarebbe però improprio voler trarre dalla loro scoperta la conferma di una precisa tradizione di poesia popolare romanza: l'innesto da parte dei poeti semitici di una «citazione espressiva» (Roncaglia) di registro basso, priva di valore poetico autonomo, ha nella trama colta della loro poesia carattere fondamentalmente squisito, tocco «alessandrino» che dà al componimento un più ampio spettro armonico e ne impreziosisce le risonanze. Prassi non troppo dissimile da quella messa in voga lungo il Duecento, in particolar modo dai poeti oitanici, la cui ripresa di temi e forme della poesia romanza arcaica si iscrive nel grande quadro della poesia cortese costituendone, come fa notare Formisano, «più una variante che una soluzione alternativa» (*La lirica*, p. 89). E dello stesso studioso convince l'ipotesi di diacronia strutturale adibita a spiegare fra l'altro la fortuna del registro popolareggiante nella lirica francese antica, fenomeno prodotto dal «contatto di due sistemi lirici originariamente estranei: da un lato, una tradizione pretrovatoresca omogenea in tutta la Romània centro-occidentale; dall'altro, una tradizione recente e d'importazione. La forza d'impatto della poesia trobadorica, massima nell'epicentro, sarebbe stata assai più debole alla periferia [...]; nel contatto si sarebbero determinate delle reazioni a catena: la

Tradizione popolare
e rielaborazione
cortese

chiusura formalistica che normalmente accompagna il trapianto di un modello culturale straniero si sarebbe accentuata al fine di una più netta diversificazione, laddove la necessità di allargare uno spazio lirico divenuto troppo angusto avrebbe accelerato il recupero funzionale di temi e forme arcaici, rideterminandoli in senso registrale e sottoponendoli a una vigorosa placcatura cortese» (p. 90).

6.1. Canzoni di donna, canzoni di tela, albe La «placcatura cortese» è evidentissima ad esempio in questa canzone di donna:

Lasse, por quoi refusai
Celui qui tant m'a amee?
Lonc tens a a moi musé
Et n'i a merci trouvee.
Lasse, si très dur cuer ai!
Qu'en dirai?
Forsenee
Fui, plus que desvee
Quant le refusai.
G'en ferai
Droit a san plesir
S'il m'en daigne oïr.

Certes, bien me doi clamer
Et lasse et maleüree,
Quant cil ou n'a point d'amer
Fors grant douçor et rosee
Tant doucement me pria
Et n'i a
Recouvree
Merci: forsenee
Fui quant ne l'amai.
G'en ferai ...

[...]

A toz ceus qui l'ont grevé
Dont Dex si fort destinee
Qu'ils aient les euz crevez
Et les oreilles coupees:
Ensi ma dolor perdrai
Et dirai:
Gent desvee

Ma joie est doublee
 Et, se meffet ai,
G'en ferai ...

Chançon, va sanz delaier
 A celui qui tant m'agree:
 Por Deu li pri et requier
 Viengne a mai sanz demoree:
 En sa merci me metrai,
 Tost avrai
 Pès trovee
 Se li agree,
 Que je trop mal trai.
G'en ferai ...
 (Bec, *Lyrique*, II, n. 1, vv. 1-24 e 37-60)

[Misera, perché rifiutai / colui che m'ha tanto amato? / A lungo mi ha contemplata / senza trovare mercé. / Misera, che duro cuore il mio! / Che dirò? / Fui dissennata, / peggio di una pazza, / a rifiutarlo. / *Soddisferò / il suo desiderio / se si degna d'ascoltarmi.* // Devo davvero dirmi / misera e sventurata / quando colui in cui non v'è stilla d'amaro / se non gran dolcezza e rugiada / mi pregò dolcissimamente / senza ottenere / mercé: fui dissennata / a non amarlo. / *Soddisferò ...* // (...) // Dio punisca / tutti quelli che l'hanno angariato / facendo loro perdere la vista / e l'udito: / così vincerò il mio dolore / e dirò: / gente senza senno, / la mia gioia è raddoppiata, / e, se ho sbagliato, / *soddisferò ...* // Canzone, va' senza indugio / da colui che tanto mi piace: / in nome di Dio pregalo e supplicalo / che venga subito da me: / mi porrò alla sua mercé / e avrò presto / trovato la pace / se ciò gli va, / ché sto soffrendo troppo. / *Soddisferò...*]

Il lamento della giovane donna, scandito alla fine d'ogni strofa da un *refrain*, è centrato sul rituale della *fin'amor*: dal rimpianto della sdegnosa immaginiamo la dedizione del tenero amante e la perfidia degli intriganti; l'invio finale con la preghiera all'amante troppo a lungo rifiutato sigilla questa sorta di canzone cortese «a soggetto lirico rovesciato» (Bec, *La lyrique française*, II, p. 8). Sotto l'etichetta «chanson de femme» si raggruppano genericamente quei testi costituiti dal monologo lirico, quasi sempre d'amore e doloroso, pronunciato da una donna; una ulteriore classificazione è suggerita dal motivo che suscita il monologo: se, come nel caso sopra citato, il lamento è legato alla distanza dell'amante, si parla di canzone d'amico; di canzone di crociata se l'assenza è dovuta al voto della croce; di canzone di malmaritata allorché lo sfogo nasce dall'insofferenza per un marito vecchio, geloso e villano. Nel tipo della canzone di donna rientra anche la cosiddetta *alba*, genere eccezionalmente più attestato nel dominio occitanico (18 albe in lingua d'oc

L'alba

contro 5 in lingua d'oïl), che svolge liricamente il tema della separazione di due amanti dopo una furtiva notte d'amore e lo strazio del distacco al sopraggiungere delle prime luci del giorno. Il tema, riscontrabile un po' in tutte le letterature del mondo, dalla Cina all'Egitto antico, dall'antica Grecia al Montenegro, presenta nell'immediatezza e universalità del sentimento un carattere intimamente popolare, peraltro quasi del tutto cancellato nelle realizzazioni medievali francesi che lo integrano all'universo cortese. Il tema della separazione degli amanti all'alba ben si presta infatti a tradurre situazioni e sentimenti di un amore la cui natura essenzialmente adulterina prevede convegni segreti, gioie furtive e dolorosi addii; e della *fin' amor* l'alba assume anche il *décor* – odorosi verzieri, la torre di un castello – e i personaggi – il marito geloso, i *lausengiers*, la fida sentinella – quest'ultima, come nel caso della celebre alba di Guiraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartatz* o dell'anonima *Gaite de la tor* oitanica, posta a intonare gran parte della composizione in luogo del tradizionale personaggio femminile. Nell'adattamento cortese dell'alba si sono cimentati alcuni grandi trovatori: oltre a Guiraut de Bornelh, si ricordano Raimbaut de Vaqueiras, Cadenet, Bertran d'Alamanon; nel dominio oitanico l'esiguo *corpus* risulta anonimo restando dubbia l'attribuzione a Gace Brulé di *Cant voi l'aube dou jor venir*, opera al massimo grado cortese, come palesa fra l'altro l'ultima strofa del monologo lirico pronunciato dalla dama e rivolto alla comunità dei perfetti amanti:

Or pri a tous les vrais amans
Ceste chanson voient chantant
Ens en despit des mesdixans
Et des mavais maris jalous.
Or ne hais riens tant com lou jor,
Amins, ke me depairt de vos.
(*Chansons des trouvères*, n. 16, vv. 25-30)

[Ora prego tutti i sinceri amanti / di cantare questa canzone / a dispetto dei maldicenti / e dei malvagi mariti gelosi. / Niente odio più del giorno, / amore, che mi separa da voi.]

Mantiene invece uno squisito tono popolareggiante l'incantevole *Entre moi et mon amin*, col ricordo della passata notte d'amore turbato dal canto dell'allodola, ingrata messaggera del nuovo giorno (due ben più famosi amanti ha per sempre separato: «*Giulietta*: Vuoi andar già via? Ancora è lontano il giorno: non era l'allodola, era l'usignolo che trafisse il tuo orecchio timoroso. [...] *Romeo*: Era l'allodola, messaggera dell'alba, non l'usignolo», III.IV):

Adonc vocexiens nou lai
Ke celle neut durest sant,

Mais ke plus n'alest dixant:
Il n'est mie jours,
Saverouse au cors gent;
Si m'aït Amors,
L'alowette nos mant.
 (*Chansons des trouvères*, n. 15, vv. 18-24)

[Allora avremmo voluto / che quella notte durasse cento / e che egli non dovesse più dire:
 / *Non è ancora giorno, / dolcezza dalla bella figura; / m'aiuti Amore, / l'allodola ci mente.*]

Il gusto raffinato che nutre gran parte del registro popolareggiante spicca nella citata *Gaite de la tor* in cui il tipo dell'alba è variato sostituendo al monologo effusivo il dialogo fra l'amante e la sentinella, pronta, se la paura di farsi sentire dal *traïtour* non la bloccasse, a intonare per gli amanti «un douz lai d'amor De Blancheflor», canzone nella canzone soltanto evocata ma in un certo senso quasi sostituita dalle onomatopee e le fioriture musicali dei *refrains*:

Hu et hu et hu et hu!
 Or soit teü,
 Compainz, a ceste voie.
 Hu et hu! bien ai seü
 Que nous en avrons joie.
 (*Chansons des trouvères*, n. 14, vv. 29-34)

[Hu e hu e hu e hu, / che sia fatto silenzio, / compagno, su questa via. / Hu e hu, ho ben capito / che avremo piacere.]

Infine, a testimonianza della felice osmosi di generi e registri della lirica oitavnica, si ricorda l'anonima canzone di crociata *Vos qui ameïs de vraie amor* in cui il risveglio degli amanti è trasposto in chiave devota:

Vos qui amais de vraie amor,
 Esveilliés vos, ne dormeis mais:
 L'aluete nos trait lou jor
 Et si nos dist an ces refrais
 Ke venus est li jors de paix
 Que Deus, per sa très grant dousor,
 Donrait a ceals ki por s'amor
 Panront la creux et por lor fais
 Soufferront poene nuit et jor.
 (*Canzoni di crociata*, p. 74, vv. 1-9)

[Voi che amate d'amore sincero, / svegliatevi, non dormite più: / l'allodola ci annuncia il giorno / e ci dice coi suoi trilli / che è giunto il giorno della pace / che Dio,

nella sua grandissima bontà, / concederà a coloro che per amor suo / prenderanno la croce e per le loro imprese / sopporteranno pena notte e giorno.]

Canzone di tela

Genere specificamente oitanico, sempre appartenente al tipo della canzone di donna, è la *chanson d'histoire* o *chanson de toile* di cui si conservano una ventina di testi databili alla prima metà del XIII secolo. La doppia denominazione è desunta dalle attestazioni del genere in tre opere narrative dello stesso periodo. Nel *Guillaume de Dole* (1228), romanzo riccamente farcito di brani lirici, Jean Renart cita quattro canzoni, le prime tre intonate dalla protagonista del romanzo e da sua madre, descritte nell'atto di ricamare una stola: proprio la madre della bella Lienor ricorda ai visitatori entrati nella stanza delle dame la consuetudine del tempo antico di accompagnare il lavoro con il canto: «ce fu ça en arriers / que les dames et les roïnes / soloient fere lor cortines / et chanter les chançons d'istoire» (vv. 1148-1151), dopodiché intona *Fille et la mere se sieent a l'orfrois*; l'elegante *mise en abyme* di Jean Renart non è conservata da Gerbert de Montreuil nel suo *Roman de la Violette*: il personaggio femminile che intonerà la *chanson a toile* è sì intento a ricamare, ma la canzone citata non accenna al lavoro di tela: «Siet soi bieles Euriaus, seules et encloses; / Ne boit ne ne mangue** ne ne repose, / Souvent se claimme lasse, souvent se cose / C'a son ami Renaut parler nen ose» [La belle Euriaus se ne sta sola e appartata; / non beve, non mangia, non riposa, / spesso si commiserà, spesso si biasima / perché non osa parlare al suo amato Renaut]; il riferimento all'occupazione muliebre è poi del tutto assente nel *Lai d'Aristote* di Henry (de Valenciennes?), dove una fanciulla canta nel suo giardino «un vers d'une chanson de toile: En un vergier lez une fontenele...».

Dai tre esempi si può arguire che il genere si legasse originariamente all'accompagnamento del lavoro e svolgesse in maniera lirica ed effusiva una narrazione: l'evidente tecnicismo rappresentato dall'uso di «chanson de toile» in Henry sembra indicare l'omogeneità e peculiarità del genere a livello formale, indipendentemente dall'ambientazione e ancor più dalla sua primigenia funzione. I tratti costanti del genere, desumibili dal *corpus* pervenuto, dal punto di vista tematico sono l'espressione del disagio o della pena di una giovane donna causati dalle incertezze e le sventure della vita amorosa – l'amante lontano, la notizia della sua morte, l'opposizione dei genitori, la gelosia del marito non amato, l'eccessiva disinvoltura nell'intrattenersi col cavaliere, il dover confessare d'essere rimasta incinta... -; dal punto di vista formale, la terza persona che regge la breve narrazione lirica svolta in corte strofe monorime o monoassonanzate di decasillabi chiuse da un *refrain* di misura sillabica inferiore. L'arcaicità del metro, simile a quello delle *chansons de geste*, unitamente alla rigidità sintattica – coincidenza di frase e verso, costruzione paratattica – e alla presenza di stilemi formulari già della letteratura epica e agiografica delle origini, si scontrano con la documentazione tutta

duecentesca delle *chansons de toile*: molte spie impediscono di porre i nostri testi alla stessa altezza cronologica della *Chanson de Roland* o dell'*Alexis*, in particolare la patina cortese stesa sulla maggior parte della tradizione e una certa sottolineatura dell'arcaismo; d'altra parte non appare legittimo stimare, come voleva FaraI, le *chansons de toile* un *pastiche* di un qualche Gautier o Proust del XIII secolo, l'opera di «poètes subtils qui faisaient de l'ancien, d'orfèvres de lettres» (Frappier, *La poésie*, p. 32). Non ci si avventura nelle tradizioni folkloriche dei canti di lavoro e tantomeno si rievoca il fantasma delle origini popolari ipotizzando che la fortuna duecentesca della *chanson de toile* sia frutto del recupero e dell'adattamento di più antichi modelli, maturato dall'esigenza di ampliare lo spazio dei generi lirici; recupero arcaizzante attuato con spirito e accenti diversi: la vicenda amorosa di Erembor e Raynaut (*Quant vient en mai, que l' on dit as lons jors*) è immersa in un'atmosfera epica e feudale: il conte Raynaut, con i capelli *recerclé* come Rolando e Alessandro, non degna d'uno sguardo l'amata Erembor, figlia dell'imperatore, e in modo brusco l'accusa di amare un altro; la trepidante Erembor è pronta a giurare sui santi e trarre a testimoni della propria fedeltà cento fanciulle e trenta dame; in un'aura prettamente cortese si consuma il dolore della bella Doette (*Bele Doette as fenestres se siet*): mentre cerca di concentrarsi su un libro per distrarsi dal pensiero dell'amato distante le viene portata la terribile notizia: il suo amore è morto in un torneo cavalleresco e lei, nella disperazione, decide di monacarsi e fondare un'abbazia aperta solo a quegli amanti che mai abbiano tradito, *fauseie*, il loro amore e che «per amore sanno sopportare pena e dolore»; la felice commistione di brevità, drammaticità e immediatezza emotiva si perde nei rifacimenti-imitazione di Audefroï le Bâtard (prima metà del XIII secolo), autore di cinque *chansons de toile* in alessandrini, alcune di più di cento versi, in cui le elementari ma dense vicende tradizionali sono sostituite da altre d'impianto già romanzesco, appesantite da particolari inessenziali.

Dalla galleria delle belle, sognanti, infelici e sospirose Aiglentine, Doette, Erembor, Ysabel, Yolanz, nobili fanciulle figlie di re e imperatori, avanzano per mano sul far della sera due sorelle, Gaïete e Orior:

Gaïete e Oriour

Lou samedi a soir fat la semaine;
Gaïete et Oriour, serors germainnes,
Main et main vont bagnier a la fontaine.
Vante l'ore et la rainme crollet:
Ki s'antrainment soweif dormant.

L'anfes Gerairs revient de la cuitainne,
S'ait chosit Gaïete sor la fontaine;
Antre ses bras l'ait pris, soueif l'a strainte.
Vante l'ore...

«Quant avras, Orriour, de l'ague prise,
Reva toi en arriere, bien seis la ville;
Je remainra Gerairt, ke bien me priset.»
Vante l'ore...

Or s'an vat Oriour, stinte et marrie;
Des euls s'an vat plorant, de cuer sospire,
Cant Gaie sa seror n'anmoinnet mie.
Vante l'ore...

«Laise, fait Oriour, com mar fui nee!
J'a laxiét ma serour an la vallee,
L'anfes Gerairs l'anmoine an sa contree».
Vante l'ore...

L'anfes Gerairs et Gaie s'an sont torneit,
Lor droit chemin ont pris vers sa citeit;
Tantost com il i vint, l'ait espouseit.
Vante l'ore...
(*Chansons des trouvères*, n. 8)

[Il sabato sera finisce la settimana; / Gaiete e Oriour, sorelle germane, / mano nella mano vanno a bagnarsi alla fontana. / *Soffia il vento e il ramo scrolla: / coloro che s'amarono dormono tranquilli.* // Il giovane Gérard torna dalla quintana. / Ha scorto Gaiete sul bordo della fontana; / l'ha presa fra le braccia e dolcemente la stringe. / *Soffia il vento...* // «Oriour, appena hai preso l'acqua / tornatene indietro, conosci bene il paese; / io resterò con Gérard che mi ama». / *Soffia il vento...* // Oriour se ne va allora, pallida e triste, / le lacrime agli occhi e il cuore oppresso / non potendo condurre con sé Gaiete la sorella. / *Soffia il vento...* // «Misera, dice Oriour, come sono sventurata! / Ho lasciato mia sorella nel vallone, / il giovane Gérard se la porta nella sua contrada. / *Soffia il vento...* // Il giovane Gérard e Gaiete si son voltati, / hanno preso la strada che porta verso la città. / Come vi giunge subito la sposa. / *Soffia il vento...*]

L'azione si svolge repentina e crudele, come in un gioco d'infanzia: Oriour ignara ha accompagnato la sorella verso la propria felicità e ora addolorata se ne torna da sola al villaggio: il suo stato d'animo è perfettamente tradotto nel ritornello che, evocando il tempestoso esterno e la gioia domestica degli interni, rinnova a ogni strofa lo strazio dell'abbandono, la vampa amara dell'esclusione.

fin'amor di cui rappresenta, sia con ironia e un po' di trivialità che con serietà e un velo di malinconia, il rovescio divertito e caricaturale. La prima attestazione del genere è la celebre *L'autr'ier josta una sebissa* di Marcabru, della prima metà del XII secolo; il poeta cavaliere s'imbatte cavalcando in campagna in una pastorella, vista da lontano oppure intesa cantare una canzone d'amore; in modo sempre molto spiccio cerca di sedurla promettendole ricchi doni e la più improbabile delle *mésalliances*; la pastorella può cedere di buon grado oppure dopo qualche resistenza; spesso si rifiuta e viene allora presa con la forza; in altri casi, come ad esempio in Marcabru, sul filo di un argomentare pieno di giudizio e buon senso, riesce a far recedere il cavaliere dalla godereccia impresa. È questo, a grandi linee, lo schema della cosiddetta «pastorella classica»: il poeta narra in prima persona la sua avventura erotica riportando in discorso diretto le battute del dialogo-contrasto sostenuto con la pastorella e conclude palesando l'esito dell'incontro. Nel dominio oitanico conosce grande fortuna anche la cosiddetta «pastorella oggettiva» in cui il poeta-cavaliere riveste il ruolo più di testimone che di protagonista di una scena campestre, narrando vicissitudini, svaghi e amori di pastori e pastore, spesso insistendo sugli aspetti musicali-coreografici e ampliando la testura drammatica inerente al genere: prima del *Jeu de Robin et Marion*, l'*opéra-comique* di Adam de la Halle (cfr. p. 424**), va ricordata la lunga pastorella di Baude de la Quarrière che, nell'evocare le repentine passioni, gli equivoci, le impuntature di un pastorale triangolo, dà vita ad una sorta di *vaudeville* (Bec, *La lyrique*, I, p. 123).

L'esplicita assunzione dei temi della *fin'amor* nella più antica attestazione del genere, la pastorella di Marcabru, che fa dubitare circa la sua natura parodica – beffardo rovesciamento dell'immorale costume cavalleresco di sopruso esaltato in una tradizione perduta (Köhler, *Sociologia della «fin'amour»*) – così come l'enigmatica notizia contenuta nella *vida* di Cercamon, uno dei primi trovatori («trobet vers e *pastoretas* a la usanza antiga») hanno sollecitato moltissime ricerche sulle fonti che non sono però riuscite a formulare ipotesi plausibili; si segnala, nel vuoto documentario, la ricerca di taglio antropologico di Michel Zink, che nella figura della pastora rintraccia l'archetipo della donna selvaggia, la *silvatica*, puro oggetto erotico contrapposto alla disincarnata, irraggiungibile, frustrante dama cortese.

L'appartenenza della pastorella alla sfera cortese si evince anche dalla sua particolare tradizione, per lo più d'autore e non anonima: le venticinque pastorelle occitaniche sono nella maggior parte opera di trovatori ben noti, così come delle centocinquanta pastorelle francesi più d'ottanta sono attribuite (il primato oitanico era già evidente nella prima metà del XIII secolo, come si desume dalle parole di Raimon Vidal de Bezaù nel trattato sulle *Razos de trobar*: «La parladura francesca val mais et es plus avinenz a far romanz, retronsas et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et serventes»). Parimenti, in entrambi i dominî, lo schema metrico-formale della pastorella tende a non distanziarsi troppo da quello della canzone.

- Andrea Cappellano Jean Frappier ha riassunto felicemente la tematica del genere parlando di «vacances de la courtoisie» (*La poésie*, p. 59); del resto Andrea Cappellano nel *De Amore*, contorto, torbido trattato concepito presso la corte di Maria di Champagne, è assai esplicito in materia: l'amore dei rustici è istintivo, simile a quello di cavalli e asini; tuttavia il nobile lettore ne approfitti, lodi molto le contadinelle e se capita l'opportunità non esiti a prendere ciò che vuole e ad accoppiarsi con la violenza. La poesia screzia e ogni tanto ingentilisce quella che doveva essere una pratica comune di sopraffazione: Richard de Semilly, fra i primi autori oitanici di pastorelle, come il mozartiano conte d'Almaviva, fa fatica a tollerare la felicità amorosa dei villici a fronte della propria insoddisfazione e maledice Amore, che concede i suoi favori a chi mai l'ha servito; va meglio in altra occasione, dove, approfittando della distanza di Robin – nome stereotipato che designa in gran parte della tradizione l'amico della fanciulla –, ha gioco facile sulla svelta pastorella:

Quant j'oi tot fet de li quanq'il m'agree,
Je la besai, a Dieu l'ai conmandee.
Puis dit, q'on l'ot mult haut,
Robin qui l'en assaut:
«Dehez ait hui qui en chaut!
Ç'a fet ta demoree».
(*Chansons des trouvères*, n. 109, vv. 41-46)

[Quand'ebbi fatto di lei tutto ciò che desideravo, / la baciai, raccomandandola a Dio. / Poi ella disse a Robin che l'assale, / così forte da essere ben intesa: / «In malora chi adesso se ne cruccia: / la colpa è stata del tuo ritardo».]

- Le pastorelle di Jean Bodel Jean Bodel, il grande poeta di Arras, è autore di quattro pastorelle: una, dal *refrain* gioiosamente aereo – «O!a!é!o! Et Robin disoit: Dorenlot!» –, non esita a dichiarare il proprio amore alla pastorella rimasta finalmente sola: i tre baci accordati diventano sei, l'ardore raddoppia... il poeta la rovescia sotto di sé, ma stavolta la fanciulla strilla e, all'accorrere dei pastori, è costretto a battere in ritirata: «Et je gabez, m'en vois, / Car la force fu en lor» (*Chansons des trouvères*, n. 107, vv. 67-68) [E io gabbato me ne vado, / perché la forza era loro]; in un'altra (Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, III, n. 38), Bodel, confermando il suo talento sperimentale, lascia tutta la scena alla pastora: il canto da cui egli è stato attratto – motivo tradizionale – si espande nel monologo della fanciulla in pene d'amore. Nelle due pastorelle, composte con la stessa raffinata tecnica delle canzoni, Thibaut de Champagne manifesta appieno il piglio aristocratico: incurante del rifiuto opposto alla promessa di ricchi doni e al prestigio cavalleresco, il poeta prende la fanciulla con la forza per poi lasciarla incalzato dai pastori: in un caso se ne va esprimendo il disprezzo di classe: «Je la les, si m'en fôï: /

N'ai cure de tel gent» (*Chansons des trouvères*, n. 146, vv. 59-60) [La lasciai e me ne fuggii: / non mi curo di simile gente], nell'altro, con allegra ironia, concede l'ultima battuta alla fanciulla:

Quant ele m'en vit aler,
Ele dist par ramponer:
«Chevalier sont trop hardi».
(*Chansons des trouvères*, n. 147, vv. 51-53)

[Quand'ella mi vide scappare / mi disse per scherno: / «Sono troppo arditi i cavalieri».]

L'eco del moralismo di Marcabru si avverte nella pastorella attribuita a Jean de Braine, *Par dessus l'ombre d'un bois* (Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, vol. II, p. 22), la cui dongiovannesca offerta di nobilitazione («Cointe dame, noble et fiere / Se tu vels ferai de toi» [se tu vuoi farò di te / dama elegante, nobile e fiera]) è respinta dalla pastorella in nome della giudiziosa consapevolezza e accettazione del proprio stato. Anche la pastorella incontrata da Enrico III, duca di Brabante, fa la ritrosa, ma è una ritrosia fatta di calcolo e avidità: quando il poeta, dopo aver promesso oro e argento, offre «immantimente» la preziosa cintura, la bella sorride e si concede senz'altre storie:

Seduzioni e rifiuti

Le don prent,
Bonement,
S'ai sentu
De quel maniere ele fu.
(*Chansons des trouvères*, n. 161, vv. 57-60)

[Prende il dono / tranquillamente, / e così ho sentito / com'era fatta.]

Quella in cui s'imbatte Jocelin de Bruges (Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, III, n. 51), presi cintura e guanti, concede con slancio le sue grazie; il cavaliere ne ha appena goduto quando accorre indignata la madre, che da lontano ha visto tutto; inutile negare, e così alla pastorella non resta che rinfacciare crudamente a mamma d'essersi in passato comportata allo stesso modo: «Mes peres fu vostre espous / Et vos le feistes cous» (vv. 81-82) [mio padre fu vostro sposo / e voi lo faceste becco] e con osceno doppio senso chiudere la faccenda: «Ancor est mes cons ansi / Com il estoit en matin: / La rousee ci dort» (vv. 90-92) [la mia fica è ancora / come stamattina: / la rugiada sopra vi riposa].

Più delicate e sognanti le avventure di Jean Erart, poeta del Puy d'Arras, autore di numerose pastorelle «classiche» e «oggettive», sollecito nel consolare e far dimenticare i dissapori e le incomprensioni dei villerecci legami lamentate dalle tenere fanciulle.

Vitalismo, sensualità, gioco e caricatura si mescolano nella «pastorella», genere che in un certo senso dà in negativo la misura dello sforzo di raffinamento e autocontrollo richiesto dalla *fin' amor*. I sospiri, le inconfessate passioni, i timori e i tremori del rituale cortese svaniscono fuori dalle sale dei castelli; all'aria aperta, fra siepi e radure, riecheggia la risata secca del seduttore; la scioltezza con cui alterna galanteria, lusinga, brutalità rivela l'abitudine alla lesta soddisfazione della voglia. E se non manca, soprattutto nella tradizione anonima, qualche esempio di greve oscenità, l'incontro letterario di bellimbusti e forosette si risolve il più delle volte all'insegna del gioco e dello spirito: quello della fanciulla appena spulzellata che confessa di non aver mai trascorso un mattino così piacevole (*Chansons des trouvères*, n. 23), quello del cavaliere che, fallita l'impresa, commenta arguto e malizioso: «Se toutes tes compaignetes fussent si / Plus en alast de puceles a mari» (*Chansons des trouvères*, n. 25, vv. 35-36) [Se tutte le tue amichette fossero come te, / molte di più andrebbero vergini a marito].

Canzoni a ballo

6.3. Generi a pertinenza coreografica e musicale Oltre ai generi di carattere lirico-narrativo appena esaminati, il registro popolareggiante annovera un *corpus* nutritissimo di generi lirici a pertinenza coreografica e musicale, generi che il rapporto con la danza e le feste primaverili suggerisce di non staccare da uno sfondo popolare e folklorico, ma che in ogni caso, nelle forme attestate, rivelano, non diversamente dalle canzoni di donna, l'influenza del modello cortese. La varietà delle forme e una certa, già antica, ambiguità terminologica, ne rende particolarmente complessa la descrizione, affrontata peraltro con sagacia da Pierre Bec nel citato studio sul registro lirico popolareggiante (*La lyrique française*). Qui si vogliono solo ricordare, tenendo presente la generale tematica amorosa e primaverile e il ridotto tessuto semantico, il *rondet* di carola (danza in tondo diversa dalla «tresca», in cui la catena rimane aperta), «cellula elementare delle canzoni di danza» (Bec, *La lyrique française*, I, p. 223), costruita su due rime o assonanze e caratterizzata dalla ripresa del *refrain* anche all'interno della strofa; la *ballette* e il *virelai*, entrambe amplificazioni del *rondet*, generalmente distese su tre strofe e un ritornello; l'*estampie* (l'etimo francone rinvia a «battere i piedi», «scalpitare»), dalla struttura strofica molto mossa e di colorazione affatto cortese: la più antica e famosa è quella provenzale di Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia*; in lingua d'oïl se ne conservano diciannove tramandate tutte da un solo manoscritto (Oxford, Bodleiana, Douce 308). Difficile classificare la *retrouenge*, specialità oitanica come detto da Raimon Vidal de Bealù nel passo citato, originariamente canzone a ballo, con *refrain* e strofe monorime di estensione variante fra i due e gli otto versi, disposta ad accogliere il tema di un po' tutti i generi lirici, dalla pastorella alla malmaritata, dalla canzone di crociata a quella d'amore più o meno cortese.

La *reverdie*

Gaston Paris, nel sostenere l'origine folklorica della poesia francese, additava insieme alle canzoni di danza la *reverdie*, genere lirico imperniato, come indi-

ca il termine impostogli proprio dal grande studioso, sui temi della rinascita primaverile, il risveglio della natura, il rinverdire di prati e alberi, il canto dell'usignolo, lo sbocciare dei fiori, temi di cui si può certamente accogliere l'ascendenza popolare, ma che nella decina di testi classificati come *reverdies* (la più parte anonima, un paio attribuite a Colin Muset e a Guillaume le Vinier) palesano una tecnica raffinata: da notare le protratte allegorie appartenenti al canone della *descriptio puellae*, la delicatezza del lessico appena irrigidito dall'uso grammaticalizzato del diminutivo, la mimesi dei canori cinguettii... ; gusto per l'eleganza che si compiace d'impreziosire la veste della fiabesca figlia dell'usignolo e della sirena con qualche piastrina occitanica, nella fattispecie le parole in rima *boutonade, donade, saluade* ecc.:

Ceinturete avoit de fueille
 Qui verdist quant li tens mueille,
 D'or ert boutonade,
 L'aumosniere estoit d'amor,
 Li pendant furent de flor;
 Par amors fu donade.
 (Bec, *La lyrique*, II, n. 52, vv. 13-18)

[Aveva una cinturina di foglie / che verdeggia quando piove, / i bottoni erano d'oro.
 / D'amore era la scarsella, / di fiori i cordoni; / per amore le fu regalata.]

Al genere musicale appartiene infine il *motet*, canto polifonico in origine d'ambito liturgico, eseguito su testi religiosi a cui si sono sostituiti soprattutto durante il XIII secolo testi lirici profani. Particolarmente coltivato presso il Puy d'Arras (tra i maggiori autori va ricordato Adam de la Halle), il *motet*, ovvero la «piccola parola» – mono o bisillabo – cantata dal basso continuo, privilegia la musica al testo che, nell'intrecciarsi di tre o quattro voci, può anche risultare di contenuto indifferente: i cinquecento e più mottetti pervenuti presentano soprattutto temi amorosi e naturalistici, meno frequentemente goliardici, espressi senza originalità attingendo all'ampio repertorio di formule e stilemi del patrimonio poetico cortese e popolareggiante.

Il *motet*

7. La lirica personale e Rutebeuf

Il discorso lirico cortese concede poco spazio all'espressione degli aspetti concreti, realistici, quotidiani della vicenda amorosa. La realtà dell'io lirico si estende ben oltre il mero statuto grammaticale, tuttavia il vincolo della tradizione, subito accettata come codice restrittivo, e il predominio delle valenze psicologiche della relazione impongono al poeta una drastica riduzione degli elementi più immediatamente personali e caratterizzanti. La severità dell'ordinanza cui il rito cortese s'è votato, la componente di rinuncia, disciplina,

autolimitazione richiesta dalla *fin'amor*, scarnificano l'io lirico; il rigore dell'esercizio facilita l'astrazione del soggetto: intuendo il sentimento amoroso come esperienza fantasmatica continuamente rilanciata dal desiderio, il poeta si rappresenta nell'atto del rinvio e della dislocazione, sfaldando quindi le linee di un proprio concreto ritratto. Il vischioso complesso psicologico trova nella prosciugata e seletta metafora feudale una impeccabile traduzione poetica che smalta quel complesso, il più esposto al fallimento artistico, con i gradi della perizia tecnico-formale. L'estremo formalismo della poesia cortese non nega la realtà soggettiva dell'esperienza amorosa, bensì la illustra nella sua intima essenza di puro desiderio.

L'aneddotica dell'io

L'assoluto prestigio del modello cortese impone una sorta di monopolio riguardo l'espressione poetica dell'amore. L'io del poeta può dilatarsi, indulgiando e accogliendo le suggestioni feriali della vita, quando non impegnato nella poesia d'amore: è al di fuori dell'ammaliante sfera sentimentale che nel corso del Duecento alcuni poeti si soffermano su temi autobiografici, presentando per la prima volta una varia ed espansiva «aneddotica dell'io» (Zink, *La subjectivité littéraire*). La nascita e lo sviluppo di una poesia personale, scopertamente autobiografica, si lega agli stessi ambienti e personaggi della tradizione teatrale: gli scrittori cittadini, Jean Bodel, Adam de la Halle, Rutebeuf, ovvero i primi drammaturghi volgari, sono anche i primi a mettere in versi – non più secondo la forma della canzone ma in composizioni svincolate dall'accompagnamento musicale, *littera sine musica* – esperienze e vicissitudini del proprio passaggio terreno. Della letteratura teatrale questa poesia condivide lo sfondo urbano e soprattutto l'estroversione. L'Arras e la Parigi medievali non sono ancora percorse da alcuno *stream of consciousness*; le vicende personali sono esibite più che confessate, l'aneddotica dell'io venata da atteggiamenti, e fors'anche una sensibilità, giullareschi e quindi tutta risolta in sfogo e ironia. La componente istrionica apparenta questa poesia anche alla produzione satirica e moraleggiante che, per fustigare efficacemente comportamenti e pensieri, è costretta a mimare i modi e le tecniche dei maestri della «comunicazione di massa» medievale. L'autobiografia è concepita dai poeti citati come messa in scena con attorno il pubblico di sodali e concittadini, esibizione drammatica di un destino di cui l'iperbole buffonesca e il tratto ridicolo non cancellano mai il valore esemplare.

Jean Bodel
nel lazzaretto

7.1. I Congés di Arras: Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle L'intenzione, o per lo meno il riferimento, morale dei *Congés* di Jean Bodel si deduce dal metro dell'opera, la strofa di dodici *octosyllabes* rimati secondo lo schema *aabaabbbabba*, presa in prestito dai *Versi della morte* del monaco cistercense Hélinand de Froidmont, poema composto fra il 1194 e il 1197 che, con un'implacabile e martellante sequenza di immagini dal realismo visionario e allucinato, mette in guardia circa il rischio della dannazione eterna. La morte intride del resto i versi di Jean Bodel, stesi nel 1202 per congedarsi, colpito

dalla lebbra e in procinto d'abbandonare il consorzio umano per il lazzaretto, da amici e benefattori. A ognuno di loro il poeta ricorda le comuni attività di un tempo e la sua nuova dolorosa condizione di emarginato. Nelle quarantacinque strofe dei *Congés*, insieme alle parole di gratitudine, Bodel sgrana con tetro compiacimento le immagini del proprio stato di uomo mezzo sano e mezzo marcio, «moitié sain et moitié porri» (v. 60). Nostalgia e rimpianto sono spesso soffocati da un umor nero che non teme di guardare nel gorgo sconcio del morbo; la sofferenza è spesso celata dietro la posa clownesca, sicuramente più atta del patetico a fissare in poesia pietà e desolazione:

Anuis, qui en mon cuer se mire,
 Salue moi Joffroi le mire,
 Car bien doi a lui congié prendre:
 [...]
 Molt li convint grant paine rendre
 A ma char solder et reprendre,
 Qui tant ert de foible matire.
 Conment osa il entreprendre
 Tel teste a roisnier et a fendre
 Qui ert mauvaise toute entire!
 (vv. 301-303 e 307-312)

[Dolore, in cui il mio cuore si specchia, / salutami Goffredo il medico, / ché ben devo congedarmi da lui / (...) / Grandissima pena dovette sopportare / a cucire e rappezzare la mia carne, / ch'era così vizza: / con che coraggio si mise / a rasare ed incidere una testa / che tutta quanta era guasta.]

Il dolore penetra nel cuore del poeta con faccia pallida e sfatta, «chiere tempestee et pale», e finisce per addomesticarlo («me fait souple devenir», vv. 86-87): non c'è rivolta, l'invettiva è assente, vige solo il rammarico – ad esempio quello bruciante di non poter partire per la crociata, strofa XXIX –, mentre la tragicità del destino è smorzata nel registro quotidiano della metafora ludica:

Diex m'a contee ma cheance,
 Si m'a fait geter ambes as
 (vv. 359-360)

[Dio m'ha presentato la cifra / e m'ha fatto gettare due punti solo]

De vous et des autres m'eschiu:
 Ce k'au siecle ne voi mon liu
 Me fait jouer a reponniaus.
 (vv. 112-114)

[Da voi e dagli altri m'allontano: / non vedendo al mondo un posto per me / devo giocare a nascondino.]

E se colpisce la crudezza di certe immagini, non deve sorprendere meno il gioiale, caloroso senso d'appartenenza a una comunità che la malattia spezza ma non nega: pur nello sfacelo Jean Bodel resta saldamente legato alla vita di Arras e l'allontanamento è più fisico che mentale; non l'estraneazione e l'ostilità del malato moderno marciano il crollo del poeta: la sequenza dei congedi è il segno dell'intatta riconoscenza e insieme la prova che non tutto soccombe:

Li cors s'en va, l'ame demeure:
Ainsi demeure, ainsi m'en part.
(vv. 455-456)

[Il corpo se ne va, l'anima resta: / così rimango, così me ne vado.]

La versatilità dell'artista, autore epico e lirico, novelliere e drammaturgo, fa premio nell'opera anche stilisticamente più ardua, risolvendosi in una partitura che varia dallo sgomento alla trepidazione, screzia il patetico con l'ironia, diluisce l'amarezza con la *vis* creativa. È dunque legittimo l'orgoglio con cui Jean Bodel, dopo essersi cimentato in vari generi – si ricordi l'inizio della *Chanson de Saisnes* con la menzione delle «trois materes de France, de Bretagne et de Rome» –, dichiara in apertura dei *Congés* di poetare su una nuova materia, ovvero su di sé, «sor ma matere», palesando la piena dignità della propria umana esperienza giusto nel momento della penosa e umiliante fine:

Pitiez, ou ma matere paise,
M'ensaigne k'en ce me deduisse
Que je sor ma matere die,
N'est drois que mon sens amenuise
Pour nul mal qui le cors destruisse,
Dont Diex a fait sa conmandie.
Puis qu'il m'a joué de bondie,
Sans barat et sans truandie
Est drois que je a chascun ruise
Tel don que nus ne m'escondie,
Congié, ains c'on me contredie,
Car des or criem que ne lor nuise.
(vv. 1-12)

[Pietà, da cui traggo la mia materia, / m'insegna a dilettermi / col parlare di me. / Non è giusto che sminuisca il mio spirito / a causa di alcun male che devasti il corpo, / del quale Dio ha fatto la sua volontà. / Poi ch'egli m'ha a tal punto suonato, / è

giusto che, senza inganno e senza abiezione, / chiedo a ciascuno un dono / che non mi si possa rifiutare: / congedo, prima che mi sia impedito, / ché ormai temo di nuocer loro.]

L'invenzione ultima di Jean Bodel si codifica in genere allorché una settantina d'anni più tardi altri due poeti d'Arras assumono il modello del suo *Congé*. Quello di Baude Fastoul è ispirato dalla medesima circostanza, la lebbra che costringe l'autore, di cui non si conoscono altre opere, ad abbandonare nel 1272 la città e a ritirarsi nel lazzaretto, definito per celia in triste omaggio al grande predecessore «le fief ki vient de par Jehan Bodel» (v. 228) [il feudo passato da Jean Bodel]. Come il suo antico concittadino, Baude si rivolge agli amici e, alternando apostrofi al Cuore, alla Pietà, al Dolore, rappresenta la propria sventura con ironia e vivacità: immagini concrete e incisive comparazioni si affastellano nelle cinquantotto strofe del *Congé*, gonfie di nomi e di rime ingegnose: come in Bodel, è la malattia a dominare, la lebbra che batte il poeta come si batte la segale («j'ai esté batus a le glui», v. 658) e ha ridotto le sue carni a un prosciutto mal salato e la sua pelle a un cuoio di scarto (vv. 247-249 e 608-612).

Baude Fastoul

In circostanze assai meno dolorose Adam de la Halle scrive il terzo e ultimo *congé* artesiano, composto verosimilmente nel 1276, al tempo cioè del *Jeu de la Feuillée*, la *pièce* teatrale aperta proprio dalla messa in scena del contrastato progetto del poeta di congedarsi dall'odiosamata Arras per dedicarsi tutto alla *clergie*, agli studi. Risoluzione che nelle tredici asciutte e lucide strofe dei *Congés* non si accompagna, come invece nel *Jeu*, a sfoghi velenosi e risentiti. La sposa non deve sopportare l'estro iconoclasta con cui Adam nella *Feuillée* ripudia la stagione «cortese»; il suo ritratto resta intatto e il poeta si congeda da lei e insieme da Amore pieno di riconoscenza:

Adam de la Halle
si congeda dalla
«cortesia»

Ains ai en vo service apris,
Car j'estoie nus et despris
Avant, de toute courtesie.
(vv. 57-60)

[Ho imparato molto al vostro servizio, / ché prima era del tutto privo / e spoglio di cortesia.]

E in fondo tutto il *Congé* ruota attorno alla cortesia: annunciando il nuovo corso di vita, Adam inveisce contro la città e i suoi gretti abitanti: «Arras, Arras! vile de plait / Et de hane et de detrait» (vv. 13-15) [città d'intrighi / d'odio e maldicenza], da cui tiene a distinguere gli amici della sua cerchia, tutti dotati delle migliori virtù cortesi, Colart Nasart «che sembra essere figlio d'un re», Symon Esturion, «saggio e amabile, ospite fastoso, compagno gioviale e generoso», Jakemon Poucin, «che alla sua tavola non sembra un

borghese ma un imperatore». Il poeta si pente d'aver sprecato troppo tempo nei divertimenti e negli ozi amorosi ed è sicuro di poter smentire le Casandre di Arras (i «faus devin») che gli pronosticano il fallimento dei suoi progetti di studio e crescita morale. Ma la generosa, benevola rievocazione di tornei, feste, tavole riccamente imbandite, pavesi d'oro e di seta, fa trapelare ancora la nostalgia per quella stagione di cui Adam rimarrà l'ultimo grande poeta. Nel travagliato distacco dalla *fin'amor* si può intravedere che, per Adam almeno, la lirica d'amore abbia rappresentato qualcosa di più che un semplice esercizio formale.

Vita di un polemista

7.2. Rutebeuf Negli stessi anni a Parigi Rutebeuf, del tutto svincolato dalle tematiche cortesi e amorose, descrive nei suoi *dits* – termine che designerà sempre più spesso composizioni poetiche non cantate – i disagi, le difficoltà, le miserie dell'uomo di lettere che, messa la propria penna a servizio di un partito in attività polemica e di propaganda, è costretto dalle alterne vicende politiche a una personale «arte di arrangiarsi» in bilico fra degrado e dignitoso riscatto.

La disputa fra secolari e ordini mendicanti all'università di Parigi

Fornito di una solida preparazione clericale, Rutebeuf giunge a Parigi dalla Champagne verso il 1250 e fa intendere la sua voce vigorosa e rude (la rudezza, compositiva oltre che degli accenti, è riassunta nel soprannome, il solo ad essersi conservato nella documentazione unicamente letteraria del passaggio terreno del poeta, forse calcolato dal latino *rudis bos* appioppatogli in ambiente scolastico e su cui il portatore gioca in diverse occasioni: «Que hom m'apele Rutebeuf / Qui est dit de "rude" et de "buef"» I, p. 268, «Rutebuez qui rudement huevre» I, p. 246) a partire dal 1252 quando, nell'accesa disputa fra secolari e ordini mendicanti per il controllo delle cattedre della Facoltà di Teologia parigina, comincia a comporre diversi *pamphlets* in rima a difesa dei maestri secolari e del loro più illustre esponente, Guillaume de Saint-Amour. Per circa un decennio Rutebeuf scatena la sua *verve* satirica contro Domenicani e Francescani accusati d'ipocrisia, di smania per il potere e per la ricchezza (*Discorde des Jacobins et de l'Université de Paris, Du Pharisien, Des Regles, De Sainte Eglise, Du Mensonge, Des Jacobins, Des Ordres de Paris*), esaltando nel medesimo tempo valore e virtù dei Secolari e di Guillaume de Saint-Amour, assimilato a Gesù Cristo per le persecuzioni subite (*Le Dit de maistre Guillaume, La complainte de maistre Guillaume*). La drammatica disputa universitaria termina con la condanna all'esilio di Guillaume e la definitiva sconfitta dei maestri secolari da parte degli Ordini mendicanti nel 1260; è in tale periodo che Rutebeuf, compromesso e senza protettori, sperimenta una lirica apertamente autobiografica, compiaciuta nell'esibizione di indigenza e scadimento morale, lamentosa e autoderisoria, riunita dai primi editori del poeta, Faral e Bastin, sotto l'etichetta di «poèmes de l'infortune».

Rutebeuf e la crociata

Alla ricerca di nuove sovvenzioni, Rutebeuf rivolge la propria *vis* polemica nella propaganda di una nuova crociata in Terra Santa e di una politica più

decisa contro il pericolo tartaro: le vicende connesse ai possedi latini d'Oriente occupano il poeta fin verso il 1277, data della sua ultima opera d'attribuzione sicura, la *Nouvelle complainte d'Outremer*; in una dozzina di testi Rutebeuf non si stanca di esortare all'*iter Sancti Sepulcri*, mescolando al fervore spirituale, alla fede nella remissione dei peccati, il crudo sarcasmo nei confronti di signori e prelati dediti all'ozio e al meschino interesse personale (fra gli altri si ricordano *La complainte de Costantinople*, *La disputaion du croisé et du decroisé*, *La Chanson* e il *Dit de Pouille*, *La Voie de Tunis*).

A lato dell'attività di polemista necessaria al proprio mantenimento, Rutebeuf coltiva altri generi: è autore di alcuni sapidi *fabliaux*, dello spumeggiante *Dit de l'Herberie*, giullaresco imbonimento di un ciarlatano che esalta le virtù curative delle sue erbe, del drammatico *Miracle de Théophile*, di alcuni poemi allegorici quali il violento *Renart le Bestourné* sull'avarizia dei potenti e la *Voie de Paradis*, onirico itinerario fra vizî e virtù suggellato dal pentimento, la *repentance*. La sincera, commossa ispirazione religiosa, sempre presente nell'opera di Rutebeuf, si espande dopo la crisi del 1260 come testimoniato oltre che dal *Miracle de Théophile* e dalla *Voie de Paradis*, dalle due *Vite in octosyllabes* di Santa Maria Egiziaca e di Santa Elysabel, da alcuni racconti devoti, dalle trepide composizioni dedicate alla Vergine Maria.

I versi delle poesie d'ispirazione personale ammontano a circa settecento, cifra esigua a fronte dei più di tredicimila versi del resto dell'opera; opera, nonostante la varietà dei generi e dei temi, sostanzialmente unitaria sia a livello formale (ricorrenza di metri, in particolare il «tercet coué», sequenza di due *octosyllabes* e un verso breve rimati secondo lo schema AAbBBcCCd; di figure retoriche: paronomasia, poliptoto, figure etimologiche; di lessico, con ampio reimpiego di formule e ripresa da una poesia all'altra di distici e parole in rima) che poetico, frutto di uno spirito polemico e satirico quasi mai abbandonato da una tumultuosa preoccupazione morale e ricco di una pungente, fervida religiosità. Ed è proprio il carattere unitario dell'opera a suggerire di non isolare i cosiddetti «poèmes de l'infortune» dal resto della produzione: la confessione delle personali miserie e debolezze ha lo stesso timbro rude e impetuoso dei *pamphlets* contro gli Ordini mendicanti o a favore della crociata; un medesimo gesto, esibito, estroflesso, accompagna lo zelo del partigiano e il disagio del reietto; la voce del polemista è «voce di scena» (Zink, in Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, I, p. 27), idonea a rappresentare plasticamente i termini del conflitto, come «voce di scena» è quella del poeta concentrato sulla propria esperienza: la cornice cristiana che inquadra tale esperienza determina anche la coloritura morale della confessione autobiografica, non ancora in grado di svilupparsi in intimismo, bensì costretta dal suo valore sociale a una sorta di teatralizzazione.

Il disagio dell'intellettuale privo di mezzi, la debolezza dell'uomo che non sa resistere alla sirena del gioco, l'angoscia del miserabile abbandonato da tutti sono beffardamente esibiti con il medesimo slancio che anima le polemiche;

I poèmes de
l'infortune

La rovina del gioco

quasi sempre Rutebeuf sostituisce alla riflessione la rappresentazione delle proprie sventure, indulge sui tratti caricaturali, come un goliardo ama calarsi in mezzo alle turpi compagnie di taverna per poi piangere cattiva sorte e rovina. La *griesche*, gioco coi dadi d'origine greca introdotto in Occidente dopo il 1254, tormenta il poeta e i suoi sodali d'inverno come d'estate (*La Griesche d'Yver*, *La Griesche d'Esté*: dei due poemetti, databili intorno al 1260, il secondo è una sorta di commento, un po' più distaccato, del primo; oltre al nome del gioco, il termine *griesche* s'estende a designare la iella, la scalogna):

Griesche ne me lait en pais,
Mout me desroie,
Mout m'assaut et mout me guerroie;
[...]
Li dei que li decier ont fait
M'ont de ma robe tot desfait,
Li dei m'ocient,
Li dei m'agaitent et espient,
Li dei m'assaillent et desfient;
[...]
Li dei m'ont pris et empeschié
(*La Griesche d'Yver*, vv. 68-70, 52-56, 74)

[La *griesche* non mi lascia in pace, / molto mi travia, / molto m'assale e molto mi guerreggia; / (...) / I dadi fatti dall'artigiano / m'hanno spogliato dei miei vestiti, / i dadi m'uccidono, / i dadi mi tendono agguati e mi spiano, / i dadi m'assalgono e mi sfidano; / (...) / i dadi m'hanno preso e intrappolato.]

L'autoritratto di Rutebeuf è derisorio, deformato dalla smorfia del giocatore incallito, miserabile a cui il buon Dio ha elargito poco senno, una povera rendita, ma «freddo al culo a volontà quando soffia la tramontana» (v. 13):

Li vens me vient, li vens m'esvente
Et trop souvent
Plusors foies sent le vent
(*Griesche d'Yver*, vv. 14-16)

[Il vento mi colpisce, il vento mi sventola / e troppo spesso / parecchie volte sento il vento.]

Confessione e messa
in scena

L'iperbole giullaresca e autoironica del postulante consapevole del proprio talento allestisce lo spettacolo della scalcinata famiglia e di un ineluttabile destino da accattone; le sciagure domestiche di Rutebeuf, snocciolate come in una farsa, sono maggiori di quelle di Troia: ha perso un occhio, la povera

e vecchia moglie gli ha scodellato un bimbo, il cavallo s'è azzoppato, la nutrice sbraita perché vuole i soldi, c'è la pigione da pagare, in casa neanche un pezzo di legno per riscaldare e lui è lì, nudo contro l'inverno che avanza, incapace di procacciarsi di che vivere e abbandonato da tutti, persino dagli amici:

Li mal ne seivent seul venir;
 Tout ce m'estoit a avenir,
 C'est avenu.
 Que sunt mi ami devenu
 Que j'avoie si pres tenu
 Et tant amei?
 Je cuit qu'il sunt trop cleir semei;
 Il ne furent pas bien femeï,
 Si sunt failli.
 Iteïl ami m'ont mal bailli,
 C'onques, tant com Diex m'assailli
 En maint costei,
 N'en vi .I. soul en mon osteï.
 Je cui li vens les m'at osteï.
 (*La complainte Rutebeuf*, vv. 107-120)

[Le disgrazie non vengono mai sole; / tutto ciò che poteva capitarmi / m'è capitato. / Che ne è dei miei amici / che mi erano così vicini / e tanto amavo? / Mi sembra che si son fatti molto radi; / non furono ingrassati abbastanza / e così sono svaniti. / Quegli amici lì m'hanno trattato male, / ché mai, mentre Dio m'assaliva / da più lati, / ne ho visto uno solo a casa mia. / Credo che il vento me li ha portati via.]

L'amara constatazione tempera il genio caricaturale della lamentazione di Rutebeuf, in altra occasione – la richiesta d'aiuto al re Filippo III verso il 1277 – acquattato scherzosamente in una serie di *calembours* (*pou*, «poco» e «Paolo», il possessivo del «Padrenostro», l'etimo di *credo*):

Pou i voi et si i preig pou;
 Il m'i souvient plus de Saint Pou
 Qu'il ne fait de nul autre apotre.
 Bien sai *Pater*, ne sai qu'est *notre*,
 Que li chiers tenz m'a tot osteï,
 Qu'il m'a si vuidié mon hosteï
 Que li *credo* m'est deveeiz,
 Et je n'ai plus que vos veeiz.
 (*La povreteï Rutebeuf*, vv. 41-48)

[Poco vedo e poco prendo; / penso a san Paolo più / che a nessun altro apostolo. / So il *Pater* ma non so cos'è il *noster*, / poiché la miseria m'ha toltotutto / e m'ha così svuotato la casa / da proibirmi il *credo*, / e non ho più di quel che vedete.]

Più che il riflesso di precise circostanze della vita e la sincerità della confessione, nei «poèmes de l'infortune» si coglie la peculiare messa in scena dello spunto autobiografico. L'aura maledetta, la moderna fama di poeta *bohémien* appaiono illegittime, originate dall'ingenua applicazione di uno schema «naturalista». Miseria e abiezione, spesso ostentate, passano al vaglio di una voce pronta a svariare dalle giocosità istrionesche all'incrinatura patetica fino alle note corrusche e ribattute del moralista. Anche laddove, come nella *Repentance*, Rutebeuf fa intendere una dizione più sobria e pacata, la confessione della propria indegna condotta – «Las moi, c'onques ne sot sentir / Mes soz cuers que c'est repentance [...] J'ai fait au cors sa volentei, / J'ai fait rimes et s'ai chantei / Sus les uns por aux autres plaire» (vv. 14-15, 37-39) [Me infelice, che mai il mio stupido cuore / seppe sentire cos'è il pentimento (...) Ho seguito la volontà del corpo, / ho composto rime e canti / contro gli uni per piacere agli altri] – si calibra su diversi testi in un gioco di schermi e di specchi che rivela la ponderatezza dello sfogo personale. L'adozione della strofa dei *Versi della Morte* di Hélinand sottolinea la volontà di *conversio* del poeta che, nello stesso periodo, compone il *Miracle de Théophile* e la *Voie de Paradis*: con la leggenda del pentimento del chierico che aveva venduto l'anima al diavolo e con il poema allegorico-morale culminante nella *repentance*, Rutebeuf allestisce lo sfondo esemplare su cui interpretare la propria avventura di cristiano. Il dramma dell'uomo che ha dissipato il suo talento e, sprofondato nello squallore («or sui en grant afondement» v. 32), cerca il riscatto, dà un'eco profonda agli sfoghi e alle intemperanze di Rutebeuf. Come un saltimbanco, martire e scapigliato, il poeta stende sulla scena della propria vita il velo della malinconia e, nella mistura di realismo e maniera, posa e confessione, fa intendere il segreto travaglio di un'anima.

Bibliografia

Bibliografie: R. W. LINKER, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, 1979; E. DOSS-QUINBY, *The Lyrics of the Trouvères. A Research Guide (1970-90)*, New York-London, Garland, 1994.

Fra le trattazioni generali della lirica cortese oitanica spiccano due opere, quella di taglio storico letterario di J. FRAPPIER, *La poésie lyrique française aux XII et XIII siècles*, Paris, CDU, 1949, e quella d'impianto retorico-stilistico di R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960 (rist. Genève, Slatkine, 1979). Importante inoltre il volume di G. ZAGANELLI, *Aimer, souffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, tesò

a dimostrare la varietà delle posizioni ideologiche dei trovieri rispetto al modello cortese. Ricordo inoltre su temi specifici R. DRAGONETTI, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les «Arts d'aimer»* (1959), in «*La musique et la lettre*». *Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, pp. 125-68; A.M. RAUGEI, *Rifrazioni e metamorfosi. La formula e il topos nella lirica antico-francese*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1980; C. LEE, *La solitudine del cuore: caratteri della lirica cortese in Francia*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 49-78; F. WOLFZETTEL, *Natur und Landschaft in der altfranzösischen Lyrik*, in *Natur und Lyrik*, a cura di T. Stemmler, Tübingen, Narr, 1991, pp. 101-36; sui rapporti fra dominio oitanico e occitanico M.-R. JUNG, *À propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl*, in «Studi francesi e provenzali '84-'85», L'Aquila, 1986, pp. 5-36; ora si aggiunga L. FORMISANO, *Riflessioni sulla lirica d'oïl: il contesto e i tratti pertinenti*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, 2 tt., Padova, Unipress, 2009, t. I, pp. 313-35.

Un ottimo panorama della lirica oitanica è offerto dalla ampia antologia *Chansons des trouvères*, con traduzione francese a fronte, notazione musicale e bibliografia curata da S. N. ROSENBERG e H. TISCHLER con la collaborazione di M.G. GROSSEL, (L'Goth) Paris, Le livre de poche, 1995; ricordo inoltre le antologie curate da C. CREMONESI, *Lirica francese del Medio Evo*, Milano-Varese, Cisalpino, 1955 (con traduzione) e G. TOJA, *Lirica cortese d'oïl. Sec. XII-XIII*, Bologna, Pàtron, 1966.

Sul dibattito fra Chrétien de Troyes, Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn, decifrato da A. RONCAGLIA (*Carestia*, in «Cultura neolatina», 18, 1958, pp. 121-37), si veda il capitolo «Tristano e Carestia» di C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 e inoltre M. INFURNA, *Intertestualità e mise en abyme*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 Il Medioevo volgare*, vol. 1, t. I, Roma, Salerno, 1999, pp. 423-57, alle pp. 429-34. Il volume di Di Girolamo e quello curato da M. MANCINI, *Il punto sui trovatori*, Bari, Laterza, 1991, offrono una ricchissima rassegna di temi, problematiche, metodologie critiche inerenti la *fin'amor*. Sulla «distanza d'amore» imprescindibile l'emozionante saggio di L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours* (1944), ristampato in *Romanische Literaturstudien (1936-1956)*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 363-417. La maggior parte dei saggi trobadorici di E. KÖHLER sono tradotti nel volume *Sociologia della «fin'amor»*, a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1987². Il saggio di R. GUIETTE, *D'une poésie formelle en France au moyen âge* [1946 e poi più volte ripubblicato] è tradotto nel volume *La lirica*, a cura di L. FORMISANO, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 137-43; sull'intuizione critica di Guiette si vedano le riflessioni di H. R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 306-23. Sulla circolarità del canto, l'autoreferenzialità della poesia cortese ha insistito P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale* (1972), Milano, Feltrinelli, 1973, cap. V; i dubbi insorti successivamente sono espressi dal grande studioso in *Leggere il medio evo* (1980), Bologna, il Mulino, 1981. Il saggio di G. FOLENA, *Dante e la teoria degli stili: dal «De vulgari eloquentia» all'«Epistola XIII»*, in *Miscellanea di studi in*

onore di Marco Pecoraro, a cura di B. M. Da Rif e C. Griggio, Firenze, Olschki, 1991, vol. I, pp. 1-30.

Le canzoni di Chrétien sono citate dall'edizione a cura di A. BERTHELOT contenuta nel volume della Pléiade, CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 1040-9; su *D'amors qui m'a tolu a moi* cfr. P. HAIDU, *Text and History: the Semeiosis of Twelfth Century Lyric as Socio-historical Phenomenon*, in «Semiotica», 33, 1981, pp. 1-62.

Conon de Béthune e Gace Brulé: *Les Chansons de Conon de Béthune*, ed. A. WALLEN SKÖLD (CFMA), Paris, Champion, 1921; fra i più recenti contributi, attento a valutare gli spunti autobiografici del canzoniere di Conon e i suoi rapporti con i trovatori, cfr. L. FORMISANO, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in *La filologia romanza e i codici*, a cura di S. Guida, Messina, Sicania, 1994, pp. 131-52; si aggiunga M.L. MENEGHETTI, *Parodia e auto-parodia. Il caso Conon de Béthune*, in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, a cura di J.-Cl. Mühlethaler, A. Corbellari e B. Wahlen, Paris, Champion, 2003, pp. 69-85. Sulle canzoni di crociata si rimanda alla raccolta curata da S. GUIDA, *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche, 1992 (BMed) (ora Roma, Carocci); cfr. C. DIJKSTRA-M. GOSMAN, *Poetic Fiction and Poetic Reality: The Case of the Romance Crusade Lyrics*, in «Neophilologus», 79, 1995, pp. 13-24. *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, ed. S. N. ROSENBERG, S. DANON, H. VAN DER WERF, New York, Garland, 1985; concordanze a cura di G. LAVIS e M. STASSE (stabilite sulla precedente edizione di H. Petersen Dyggve), Liège, Publications de l'Institut de Lexicologie Française de l'Université de Liège, 1979; contributi: A. VÀRVARO, *A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante* (1962), ripreso in *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 192-202; E. BAUMGARTNER, *Rémarques sur la poésie de Gace Brulé*, in «Revue des langues romanes», 88, 1984, pp. 1-13.

Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, il Castellano di Coucy: *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, ed. Y. G. LEPAGE, Paris, Champion, 1994. GAUTIER DE DARGIES, *Poesie*, ed. A. M. Raugei, Firenze, La Nuova Italia, 1981. *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, ed. A. LEROND, Paris, PUF, 1964; contributi: A. A. PERRY, *La symbolique du coeur dans quelques chansons du Chastelain de Couci*, in «Revue des langues romanes», 83, 1979, pp. 237-43; E. VANCE, *Marvelous Signals. Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*, Lincoln, Nebraska University Press, 1986, pp. 86-110; H. SOLTERER, *Dismembering, remembering the Chastelain de Couci*, in «Romance Philology», 46, 1992-93, pp. 103-24. [Jakemes], *Il romanzo del castellano di Coucy e della dama di Fayel*, a cura di A. M. BABBI, Parma, Pratiche, 1995 (BMed) (ora Roma, Carocci).

Thibaut de Champagne e Colin Muset: *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, ed. A. WALLEN SKÖLD (SATF), Paris, Champion, 1925, da cui si cita (concordanze a cura di G. LAVIS e M. STASSE, Liège, Publications de l'Institut de Lexicologie Française de l'Université de Liège, 1981). Edizione recente con trad.

inglese a cura di K. BRAHNEY, *The Lyrics of Thibaut de Champagne*, New York, Garland, 1989. Contributi: *Thibaut de Champagne, prince et poète au XIII siècle*, a cura di Y. BELLENGER e D. QUÉRUEL, Lyon, La Manufacture, 1987; M.-G. GROSSEL, *Narcisse, Pirame, Tristan... et Lancelot. Images du «fin amant» dans la poésie lyrique de Thibaut de Champagne*, in *Lancelot-Lanzelet, hier et aujourd'hui*, a cura di D. Buschinger e M. Zink, Greifswald, Reineke, 1995, pp. 177-86; si aggiunga L. BARBIERI, *Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne*, «Medioevo romanzo», 23, 1999, pp. 388-415. *Les Chansons de Colin Muset*, ed. J. BÉDIER (CFMA), Paris, Champion, 1938; due nuove edizioni: COLIN MUSET, *Les chansons. Textes et mélodies*, ed. C. Callahan e S. N. Rosenberg (CFMA), Paris, Champion, 2005; COLIN MUSET, *Poesie*, a cura di M. Chiamenti (BMed), Roma, Carocci, 2005; ricordo gli studio di M. BANITT, *Le vocabulaire de Colin Muset. Rapprochement sémantique avec celui d'un prince-poète, Thibaut de Champagne*, in «Romance Philology», 20, 1966, pp. 151-67 e di M. TYSENS, *Colin Muset et la liberté formelle*, in *Farai chansoneta novele. Hommage à J.-Ch. Payen*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989, pp. 403-17.

La cortesia in città. Adam de la Halle e i *jeux-partis* di Arras: sulla vita culturale e letteraria arrageuse R. BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII siècle. Les Chansons et dits artésiens*, Arras, Commission Départ. des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1981, e i contributi raccolti in *Arras au Moyen Age. Histoire et Littérature*, a cura di M.-M. CASTELLANI e J. P. MARTIN, Arras, Artois Presses Université, 1994. Le canzoni di Adam de la Halle sono citate dall'edizione a cura di P.-Y. BADEL, *Œuvres complètes* (LGoth), Paris, Le livre de poche, 1995. *Recueil des jeux-partis français*, ed. A. LÅNGFORS, A. JEANROY e L. BRANDIN, 2 voll. (SATF), Paris, Champion, 1926 (concordanze a cura di G. LAVIS e M. STASSE, Genève, Droz, 1995); un contributo recente: G. LAVIS, *Le jeu-parti français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession*, in «Medioevo romanzo», 16, 1991, pp. 21-128; ora cfr. M. GALLY, *Parler d'amour au Puy d'Arras: rhétorique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2003.

Lirica d'ispirazione popolare: sull'insieme della lirica popolareggiante francese e i problemi critici connessi ottimo P. BEC, *La lyrique française au moyen âge (XII et XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. 1: *Études*; vol. 2: *Textes*, Paris, Picard, 1977-78. Sulla tradizione pretrovatoresca importanti le osservazioni di L. FORMISANO, *La lirica*, in *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 78-90 (ristampato ora in volume autonomo, *La lirica romanza nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2012). La recensione di G. PARIS alle *Origines de la poésie lyrique en France* di Jeanroy apparsa sul «Journal des Savants» (1891-92) è raccolta in *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, a cura di M. ROQUES, 2 voll., Paris, Champion, 1912, vol. II, pp. 539-615; il *corpus* dei ritornelli è pubblicato da N. H. J. VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains du XII au début du XIV siècle*, Paris, Klincksieck, 1969; sulla canzone di donna si veda l'antologia curata da U. MÖLK, *Romanische Frauenlieder*, München, Fink, 1989 e lo studio di P.

LORENZO GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de publicaciones e intercambio científico, 1990.

Le *kharağat*: J. M. SOLÀ-SOLÉ, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus, 1990; dodici *kharağat* sono pubblicate e tradotte nell'antologia a cura di G.E. SANSONE, *Poesia d'amore nella Spagna medievale*, Parma, Pratiche, 1996 (BMed) (ora Roma, Carocci).

Sull'alba: U. MALM, «*Ades sera l'alba*». *Structure and Composition in the «Alba», «Aube» and «Tageliet»*, in «*Studia Neophilologica*», 67 1995, pp. 75-97.

Canzoni di tela: M. ZINK, *Belle. Essai sur les chansons de toile suivi d'une édition et d'une traduction*, Paris, Champion, 1978; L. FORMISANO, «*Mouvance*», «*variance*», «*microfilologia*»: appunti sulla *chanson de toile*, in *Omaggio a Gianfranco Foleina*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 175-94.

La pastorella: Edizioni: K. BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*, Leipzig, 1870, rist. Genève, Slatkine, 1973; J.-CL. RIVIÈRE, *Pastourelles*, 3 voll. (TLF), Genève, Droz, 1974-76 (raccolta delle pastorelle anonime); W. PADEN, *The Medieval Pastourelle*, 2 voll., New York, Garland, 1987; fra gli studi ricordo KÖHLER, *Sociologia della «fin'amor»*, cit., pp. 195-212; M. ZINK, *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, Paris-Montréal, Bordas, 1972; D. RIEGER, *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, «*Cahiers de Civilisation Médiévale*», 31, 1988, pp. 241-67; J. FLORI, *Le chevalier, la femme et l'amour dans les pastourelles anonymes des XII et XIII s.*, in *Farai chansoneta novele*, cit., pp. 175-85; F. WOLFZETTEL, *Überlegungen zum Stellenwert der (nord-)französischen Pastourelle des Mittelalters*, in *Festschrift R. Rohr*, a cura di G. Birken-Silverman, Stuttgart, Steiner, 1992, pp. 552-67; ora G. L. SMITH, *The Medieval French Pastourelle Tradition: Poetic Motivations and Generic Transformations*, Gainesville, University Press of Florida, 2009; aggiungo, seppure d'ambito trobadorico, C. FRANCHI, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

Generi a pertinenza coreografica e musicale: BEC, *La lyrique française au moyen âge*, cit., vol. I, pp. 183-89 e 214-46; sui mottetti M. EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century. Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

La lirica personale e Rutebeuf: la nascita di una poesia di tema autobiografico è studiata da M. ZINK, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint-Louis*, Paris, PUF, 1985, volume che abbraccia l'intero ambito letterario mediolatino e francese antico; parte della sezione sulla lirica è tradotta in *La lirica*, cit., pp. 209-27.

I «congedi»: *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, ed. P. RUELLE, Bruxelles-Paris, PUF, 1965.

Rutebeuf: *Œuvres complètes*, ed. M. ZINK, 2 voll., Paris, Bordas, 1989-90, con pregevole saggio introduttivo; ricordo inoltre la precedente edizione riccamente commentata di E. FARAL e J. BASTIN, 2 voll., Paris, Picard, 1959-60; fra gli studi segnalo J.-CH. PAYEN, *Le «je» chez Rutebeuf, ou les fausses confidences d'un auteur en quête de personnage*, in *Mittelalterstudien. Erich Köhler zum Gedenken*, a cura di H. Krauss e D. Rieger, Heidelberg, Winter, 1984, pp. 229-40.

8

Lo spazio teatrale

di *Marco Infurna*

1. Le origini del teatro medievale

«Fueruntne seculis barbaricis inter publicos Ludos Tragediae, aut saltem Comoediae?» La domanda del Muratori, formulata utilizzando la terminologia classica e umanistica relativa ai generi letterari, centra con grande acume critico e sensibilità filologica il problema storico del teatro medievale, ovvero della sua origine e specificità. La risposta è negativa: nei secoli barbarici non ci furono Tragedie né Commedie: del resto la tradizione drammaturgica antica, quella letteraria di ascendenza greca, si era già spenta in età imperiale: lo sfacelo dei teatri della romanità traduceva in concreto l'oblio di un genere prima limitato alla declamazione e infine sostituito da forme di spettacolo centrate sulla gestualità e dai contenuti spesso triviali. Il legame con la tradizione drammaturgica antica nel Medioevo è quindi completamente reciso non appartenendo al genere teatrale le *commedie elegiache* mediolatine, prodotto di scuola destinato alla lettura e non alla rappresentazione, fiorito in Francia verso la metà del XII secolo, così come in precedenza i drammi in prosa rimata di Rosvita di Gandersheim (935-973 ca.), privi di didascalie e di accorgimenti atti alla rappresentazione, a cui l'opera terenziana fornisce il materiale lessicale per narrare pie vicende esaltanti il valore del martirio e il trionfo del bene; e per quanto concerne la *tragedia* si dovrà addirittura attendere l'inizio del XIV secolo, quando in temperie ormai preumanistica il padovano Albertino Mussato, ispirandosi al modello seneciano, compone l'*Ecerinis*, opera anch'essa destinata alla declamazione più che alla messa in scena, sulla crudele tirannia di Ezzelino da Romano e del fratello Alberico. L'estraneità della nascente tradizione teatrale medievale rispetto a quella antica è riflessa anche nella vicenda semantica di *tragoedia* e *comoedia*, termini che nel Medioevo vengono usati estensivamente per qualificare la materia e, in correlazione, lo stile dei diversi generi letterari. Per i retori del XIII secolo la tragedia (*tragicum carmen*) è un componimento che inizia nel gaudio e finisce nel lutto («incipit a gaudio et terminat in luctu», Giovanni di Garlandia), mentre la commedia «a tristibus incipit, sed cum letis desinit» (Uguccione), opposizione che si manifesta anche nello stile, elevato e

Tragoedia
e *comoedia*
nel Medioevo

sublime nella prima, umile nella seconda, così come nella differenza della condizione sociale dei personaggi; le arti poetiche duecentesche definiscono «tragedia» l'*Eneide*, la *Farsalia*, mentre le satire di Orazio, Persio, Giovenale sono considerate «commedie»; e tale tradizione è accolta, com'è noto, da Dante per titolare il suo capolavoro, comico in relazione alla materia («a principio horribilis et fetida, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus») e alla lingua, più che allo stile, il volgare col quale «et muliercule comunicant». *Tragoedia* e *comoedia* sono dunque usati genericamente, senza specifico riferimento al teatro antico e tanto meno alle nuove forme teatrali affermatesi fra XI e XII secolo.

Nel porsi la domanda sulla presenza di Commedia e Tragedia nel Medioevo, il Muratori distingue chiaramente il teatro come genere letterario dallo spettacolo a cui dedica la maggior parte dell'opera, ovvero l'attività giullaresca, i giochi militari, le ricorrenze festive, le celebrazioni, le mascherate, le processioni ecc., distinzione che si conserva anche nel presente capitolo di storia della letteratura, dedicato esclusivamente ai testi letterari teatrali; va tuttavia ricordato, per una più circostanziata comprensione del teatro medievale come genere letterario, il sostanziale carattere «teatrale» di gran parte della letteratura di quei secoli, concepita pensando alla modalità della sua diffusione, eminentemente orale: anche l'opera narrativa nel momento in cui viene recitata da un giullare ad alta voce e con l'aiuto di gesti davanti a un pubblico determina un evento in senso lato «teatrale». Si tratta quindi d'isolare da un contesto di «teatralità diffusa» una produzione letteraria che fa della rappresentazione non un mezzo bensì il suo fine, e che per far ciò deve inventarsi un'autentica *scena*. E forse proprio la «teatralità diffusa» di quei secoli, in vasta parte delle sue manifestazioni passata lasciando tracce tenuissime, ha reso meno cogente un teatro letterario vero e proprio: nella lussureggiante letteratura oitanica la tradizione teatrale risulta estremamente esigua – e comunque la più ricca nel panorama europeo –, potendo annoverare nell'arco di circa un secolo e mezzo (1140-1280) solo sette opere: il *Jeu d'Adam*, la *Seinte Resureccion*, il *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel, l'anonimo *Courtois d'Arras*, il *Jeu de la Feuillée* e il *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf. Probabilmente anche l'intrinseca natura spettacolare della produzione teatrale ha concorso all'esiguità del *corpus*: è verosimile che alcuni testi non siano sopravvissuti alla recita, ipotesi rafforzata dal fatto che quattro dei sette testi pervenuti appartengono ad autori molto noti di cui ci si è subito preoccupati di raccogliere tutte le opere, salvando così anche quelle più esposte al naufragio. *Corpus* teatrale volgare che non può essere convenientemente esaminato senza il riferimento all'altra tradizione di teatro letterario del Medioevo, quella del dramma sacro in latino, produzione chiesastica paneuropea di cui nel presente capitolo si indicheranno rapidamente i testi di area francese.

La prima «scena» nota del teatro medievale non presenta alcun rapporto con la tradizione teatrale del mondo antico, e anzi si apre nel luogo che secoli di letteratura parenetica hanno contrapposto ai teatri stretti fra le spire diaboliche, la chiesa. Le tre Marie si recano a visitare il sepolcro di Cristo di buon mattino il primo giorno dopo il sabato; appaiono due giovani che chiedono alle pie donne chi stiano cercando e annunziano loro la resurrezione del Nazareno:

Il dramma sacro
in latino

- Quem quaeritis in sepulchro, christicolae?
 - Jhesum Nazarenum crucifixum, o caelicole.
 - Non est hic, surrexit sicut praedixerat;
ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.
- (Chambers, *Mediaeval Stage*, II, p. 9)

[Chi cercate nel sepolcro, fedeli di Cristo? / Gesù Nazareno crocifisso, creature celesti. / Non è qui, è resuscitato come aveva predetto; / andate e annunciate che è risorto dal sepolcro.]

Si tratta di una scena dal limitato valore mimetico e rappresentazionale: al suo apparire dovette scalfire appena il piano del rituale pasquale che veniva ad arricchire; ma in questa cerimonia liturgica creata nel 930 nel monastero di Fleury-sur-Loire sotto l'influenza di Oddone abate di Cluny, da eseguirsi durante l'ufficio del Mattutino e «riservata al gruppo ristretto dei partecipanti diretti alla sua esecuzione attorno all'altare, il coro e i monaci» (Drumbl, *Quem quaeritis*, p. 138), si determina un fatto importante. L'altare maggiore assume il valore simbolico del sepolcro («non est hic»): la cerimonia liturgica del *Quem quaeritis* si rivela fortemente innovativa proprio per la sua capacità di creare nello «spazio della chiesa uno spazio circoscritto a cui assegnare per breve tempo la funzione di spazio «altro»» (Drumbl, *Il teatro medievale*, p. 36). E oltre alla «scena», le battute del *Quem quaeritis*, volgendo in forma dialogica l'incontro – narrato con alcune varianti dagli evangelisti – delle pie donne e l'angelo presso il sepolcro, istituiscono anche un «rapporto nuovo e diverso rispetto all'uso linguistico tradizionale della liturgia dove parlare è pregare» (Drumbl, *Quem quaeritis*, p. 365): i canti dialogati del *Quem quaeritis* con la sequenza di enunciati esortanti altri enunciati e l'uso dell'imperativo (*ite, nuntiate*), stringendo il nesso fra parola e azione si staccano dalla tradizione liturgica per avvicinarsi alla dimensione pragmatica del parlare «normale». Se l'avverbio *hic* fa dell'altare il simbolo del sepolcro, similmente lo scambio di battute fra i componenti del coro avvia al riconoscimento dell'alterità di cantore/attore e personaggio: minima quando la cerimonia resta confinata nella sua funzione originaria con diaconi e cantori distinti nei diversi ruoli solo dalle differenti vesti religiose, la dalmatica bianca per gli angeli, le cappe marroni per le *mulieres*; più consistente

Quem quaeritis

La *Visitatio sepulchri*
e la *Regularis*
Concordia
di Ethelwold

allorché la cerimonia, assorbita nel «dramma» pasquale della *Visitatio sepulchri*, è accompagnata da didascalie circa l'intonazione e i gesti richiesti agli ecclesiastici per una corretta resa dell'ufficio.

Una delle più antiche testimonianze della *Visitatio sepulchri* – cerimonia drammatica nota in diverse forme – si trova nella *Regularis Concordia*, scritta fra il 965 e il 975 per il clero inglese dal benedettino Ethelwold: richiamandosi alla lodevole consuetudine dell'abbazia di Fleury-sur-Loire, Ethelwold ne fornisce precisa descrizione. «Mentre si legge la terza lezione [del Mattutino del giorno di Pasqua], quattro monaci si rivestano, uno dei quali, indossata la stola bianca, entri, come se fosse occupato da altre faccende, e di nascosto raggiunga il luogo dove è posto il Sepolcro, e là, tenendo in mano una palma, si assieda in silenzio. E mentre si canta il terzo Responsorio, verranno gli altri tre, tutti coperti dalle dalmatiche; recando in mano i turiboli con l'incenso, a passo a passo ad imitazione di chi cerca qualche cosa (*ac pedetemptim ad similitudinem quaerentium quid*), giungano di fronte al luogo dove si trova il Sepolcro. Si comportano infatti così ad imitazione (*Agentur enim haec ad imitationem*) dell'Angelo che siede sulla Tomba e delle donne che vengono con gli unguenti per ungere il corpo di Gesù. Come dunque quello che è seduto avrà veduto accostarsi i tre che sembrano sperduti e cercano qualcosa, inizi a cantare soavemente a voce bassa: "Chi cercate nel sepolcro, o fedeli di Cristo?"; e dopo aver cantato questa parte fino alla fine, rispondano questi tre all'unisono: "Gesù Nazareno crocifisso, o abitatori del cielo". Quello (che impersona l'Angelo) risponde loro: "Non è qui, è risorto, come aveva predetto; andate, e annunciate che è risorto dai morti". E al suono di questo comando si rivolgano quei tre al coro dicendo: "Alleluia, il Signore è risorto oggi, è risorto il forte leone, Cristo, figlio di Dio". Detto ciò ancora una volta, quello che se ne sta seduto, quasi a richiamarli canti l'Antifona: "Venite a vedere il luogo dove era stato deposto Nostro Signore, alleluia". Dicendo dunque queste cose, si alzi e tolga il velo e mostri loro il sito privato della Croce, ma [contenente] solamente i lenzuoli che erano stati quivi deposti e nei quali la croce era stata avvolta. Avendo visto queste cose, depongano gli incensieri che avevano portati con sé, nel Sepolcro, e prendano il lenzuolo e lo stendano verso il clero e, come per mostrare che il Signore è risorto e che non è più avvolto in esso, cantino questa Antifona: "È risorto dal Sepolcro il Signore che per noi è stato appeso sulla croce, alleluia". E lo depongano sull'altare. Finita l'Antifona, l'abate, giubilante per il trionfo del nostro Re, perché risuscitò dopo aver vinta la morte, inizi l'inno *Te Deum laudamus*. E cominciato questo, tutte insieme suonino le campane» (testo latino e trad. in A. Valle, *Il teatro medievale e il «ludus Danielis»*, pp. 96-7). *Ad similitudinem, ad imitationem*: si ha da un lato la distinzione fra «attore» e personaggio, agli attori vengono date istruzioni per rendere realisticamente la scena della visita al sepolcro («velut erraneos ac aliquid querentes», «velut revocans» ecc.), e anche ai vestimenti e agli oggetti ecclesiastici tradizionali viene conferita una

nuova diversa funzione; d'altro lato il fatto che le «Marie» non indossino vesti femminili ma abiti religiosi, che portino turiboli e non veri unguenti e che alcuni dei loro gesti siano dettati dalle consuetudini cerimoniali più che dall'intento di rappresentare un'azione storica (come ha notato R. Axton, *Dramma religioso e tradizione popolare*, in *Il teatro medievale*, p. 150, «esse voltano le spalle all'Angelo presso il sepolcro per annunciare al coro la resurrezione, e poi si girano di nuovo per mostrare al clero il sudario vuoto»), testimonia la convivenza di *similitudo* ed *imitatio*, la sostanziale composizione fra la pratica rituale della cerimonia liturgica e le spinte verso la rappresentazione mimetica di una scena capitale della storia sacra.

Nella storiografia critica si è imposta, e poi per decenni quasi passivamente tramandata, l'idea del *Quem quaeritis* come primo embrione del teatro medievale secondo una prospettiva evoluzionistica tesa a rilevare la progressiva emancipazione delle forme mimetiche, sempre più intrise di realtà e sensibilità mondane, dall'alveo del rituale liturgico. Caso di rassicurante darwinismo letterario capace d'illustrare in modo plausibile l'intera tradizione teatrale: le navate della chiesa, il sagrato e infine la piazza segnano e scandiscono con la concretezza della topografia l'origine e il processo di laicizzazione della drammaturgia medievale. Ma, alla luce di capillari ricerche sul *Quem quaeritis* e di una nuova o diversa sensibilità delle dinamiche culturali, tale svolgimento appare frutto di un'astrazione. Come ha ottimamente illustrato Drumbl, rivalutando le rare voci contrarie alla tesi evoluzionista, il *Quem quaeritis* non fonda il teatro medievale, non ne costituisce la pietra angolare; la sua testimonianza è però assai importante in quanto codifica con precisione un diverso impiego dello spazio ecclesiastico. La realtà delle esperienze mimetiche dell'alto Medioevo non si esaurisce di sicuro nella creazione di una «scena» a ridosso della liturgia; tale «scena» resta però l'unica attestata, l'unica giunta al livello dell'ufficialità: è tenendo presente questa situazione, in cui insieme al «pieno» del documento va ipotizzato il «vuoto» determinato dalla mancata o negata registrazione di altre attività mimetiche, che è opportuno esaminare gli esordi del teatro medievale. «Il *Quem quaeritis* – scrive Drumbl – è il [primo] momento che permette ai posteri la conoscenza del teatro medievale in quanto codifica [...] quel minimo indispensabile di cui il “teatro” ha bisogno per realizzarsi: uno spazio in proprio» (*Il teatro medievale*, p. 38). È in tale spazio ritagliato nella chiesa da quello già destinato alla celebrazione pubblica del rito che prende corpo in tutta l'Europa cristiana dalla fine del X secolo fino al XV la pratica del «dramma liturgico» (o «dramma sacro», «religioso», «semiliturgico», «paraliturgico»: ampia la discussione in merito alla sua definizione). Ethelwold, nella citata *Regularis Concordia*, insieme alle istruzioni per la recitazione della *Visitatio Sepulchri*, spiega che a spingerlo ad adottare la nuova cerimonia della liturgia pasquale in uso presso le abbazie benedettine continentali è la possibilità di rafforzare la fede del popolo incolto e dei neofiti, «ad fidem indocti vulgi

Una nuova «scena»

Le condanne
ecclesiastiche

ac neofitorum corroborandam», spiegazione nella quale è forse lecito intuire il delicato tentativo di comporre le differenti esigenze del ceto popolare, che esprime una cultura ancora fortemente intrisa di elementi pagani, e della Chiesa, pronta a garantire la sua egemonia soffocando o elaborando tutte le spinte eterodosse. Con il dramma liturgico il mondo clericale attua un compromesso: al fine di rafforzare la «fidem indocti vulgi ac neofitorum», si dispone ad accogliere e insieme adattare, controllare e arginare quel patrimonio popolare di attività mimetica che una lunga tradizione di riprovazioni e censure non riusciva ad estinguere.

Il primo strale contro le attività teatrali e spettacolari lo scaglia Tertulliano fra II e III secolo nel *De cultu foeminarum*: «quod nascitur opus Dei est, ergo quod fingitur diaboli negotium est» [tutto ciò che è naturale è opera di Dio, per cui ciò che è fatto artificiosamente è affare del diavolo]. I protagonisti di tali attività, giullari mimi attori, incappano continuamente in denunce e condanne: «un aggettivo designa l'universo simbolico e reale dell'istrione che i chierici descrivono: turpis» (C. Casagrande e S. Vecchio, *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo*, in *Il teatro medievale*, p. 326). Il «turpe istrione» per Abelardo è ladro di anime e di denari, il *sermo immoderatus* è segno della sua stoltezza, le scomposte e oscene gesticolazioni sono la riprova della sua natura diabolica; fra i suoi vizî primeggiano menzogna e adulazione, manifestazione necessaria, come spiega Neckam, della natura di chi fonda la propria professione sull'ipocrisia e la doppiezza del travestimento e dell'imitazione. La continuità e la frequenza di condanne, interdizioni e censure nei confronti delle attività ludiche e dei loro esecutori testimonia indirettamente la vitalità dell'esperienza mimetica durante tutto il Medioevo. Il dramma liturgico può dunque apparire come il tentativo clericale d'imbrigliare nell'alveo dell'ortodossia e finalizzare alla parenesi i vivaci istinti mimetici del ceto popolare, neutralizzandone così i fermenti paganeggianti e la potenziale carica eversiva. Operazione intrinsecamente rischiosa e aperta alla degenerazione verso esiti osceni, comici o grotteschi proprio in quanto compiuta a ridosso del complesso e impegnativo rito della messa, «non ripetizione di un atto storico unico, bensì il manifestarsi di un fatto che permane nell'eternità, uno squarciarsi del velo della relatività temporale e spaziale che separa lo spirito umano dalla visione dell'eterno [...], avvenimento che è necessariamente un mistero poiché si trova al di là dell'umana capacità di comprendere e rappresentare» (C. G. Jung, *Psicologia e religione*, Torino, 1992, p. 200).

Drammi liturgici
latini in Francia fra
XI e XII sec.

Alla *Visitatio Sepulchri* della liturgia pasquale si affiancano nell'XI secolo l'*Ordo Stellae* e l'*Ordo pastorum* da eseguire nella liturgia del Natale e il cui primo nucleo ricalca il *Quem quaeritis* con la domanda delle *obstetrices* ai pastori: «Quem queritis in praesepe, pastores, dicite. Salvatorem Christum Dominum Infantem pannis involutum ecc.». Dell'*Ordo Stellae* si conservano in Francia due testimoni dell'XI secolo, provenienti da Nevers

e da Compiègne: notevole in quest'ultimo la vivacità drammatica ottenuta con la creazione di nuovi ruoli (i messaggeri di Erode, un armigero) e la caratterizzazione dei personaggi, i Magi cerimoniosi, Erode impetuoso e violento che gonfia d'ira («ira tumens») fa abbassare ai Magi il bastone con cui gli indicano la stella, segno della nascita del re dei re; poi, sempre fra la fine dell'XI secolo e il XII si annoverano, con un allargamento verso altri momenti e temi della tradizione testamentaria, lo *Sponsus* – conservato in un manoscritto proveniente dall'abbazia cluniacense di San Marziale di Limoges –, drammatizzazione in chiave escatologica della parabola evangelica delle vergini sagge e delle vergini stolte, con una parte rilevante in volgare e la prima comparsa sulla scena dei diavoli; l'*Ordo ad peregrinum* collegato al ciclo pasquale (l'episodio di Emmaus); il *Ludus Danielis* composto, così l'*incipit*, dai giovani chierici («iuventus») della scuola episcopale di Beauvais, che si distinguono per la grande abilità versificatoria, la sensibilità verso il volgare testimoniata dall'inserzione di versi in oitanico o bilingui («Vir propheta Dei, Daniel, vien al Roi [...] Vellet quod nos latet savoir par toi», vv. 112 e 115) e l'estro dissacratorio palesato dall'esclamazione-raglio di re Dario, *O hez*, probabile scheggia del famoso *festum asinorum*, in cui per un giorno il sacro era esposto al rovesciamento e alla profanazione popolare; infine vanno ricordati i tre drammi composti verso il 1150 da Ilario, allievo di Abelardo, la *Suscitatio Lazari*, il *Daniel*, l'*Iconia sancti Nicolai* (altri quattro drammi anonimi su san Nicola conservati nel ms. 201 della Biblioteca d'Orléans si datano alla metà del XIII secolo), in cui si può notare, insieme alla presenza di limitate farciture oitaniche, l'affioramento di qualche tratto più aneddotico. Produzione drammatica religiosa che, pur con le aperture al volgare, l'inserimento di qualche particolare realistico (i *Mercatores* dello *Sponsus* da cui probabilmente deriva la scena dell'*unguentarius*, il venditore d'aromi, nei drammi del ciclo pasquale), le concessioni al caratteristico e al pittoresco, in nessun modo giustificerebbe le famose denunce coeve di Gero di Reichensberg e di Herrada di Landsberg: Gero, verso la metà del XII secolo, condanna che vi siano «sacerdoti che non si dedicano al ministero della chiesa e dell'altare, ma piuttosto alle opere dell'avarizia, della vanità e degli spettacoli; così che le chiese, le quali dovrebbero essere case di orazione, trasformano in teatri e riempiono con mimici spettacoli di rappresentazioni sceniche. Nei quali spettacoli, presenti e spettatrici le donne, talora essi perfino dell'Anticristo, non, come credono, una immaginaria figura offrono, ma in verità, per quanto sta in loro, compiono l'iniquo mistero [...]». Che cosa v'è da stupirsi se costoro, ora, simulando nelle loro rappresentazioni l'Anticristo o Erode, non fingono come si suole fare a scopo di divertimento, ma veracemente li pongono sulla scena, come coloro la cui vita non molto differisce dall'ignobile vita dell'Anticristo? [...] E chi può sapere se anche tutte le altre simulazioni, e cioè le effigie dell'Anticristo, i fantasmi dei demoni, la pazzia di Erode, essi non rappresentino veracemente? Rappresentano pure, imma-

ginosamente, anche la culla del Bambino Gesù, il suo piccolo vagito, l'aspetto matronale della Vergine Madre, la stella come un astro lucente, la strage degli innocenti, il pianto materno di Rachele. Ma la divinità e la severa faccia della Chiesa aborriscono gli spettacoli teatrali, non vogliono vanità e pazzie false, nelle quali gli uomini si rammolliscono in donne, quasi si vergognino d'essere uomini, i chierici si mutano in soldati, gli uomini si mascherano in larve di demoni» (Testo latino in Young, *The Drama*, II, p. 524; trad. di E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, Milano, 1960, p. 27). Herrada di Landsberg verso la fine del XII secolo deplora davanti a degenerazioni ed eccessi come la sacra rappresentazione smarrisca la sua funzione catechetica e commemorativa:

Spesso avviene che da buone consuetudini ne nascano di cattive [...] Poiché Dio si fece uomo e apparve visibile agli occhi degli uomini colui che, come Dio, era invisibile, i fedeli della Chiesa antica furono colmi di tanta riconoscenza per la manifestazione della umanità del Cristo che cercarono di fissarla in scritti e in riti ad utilità dei loro posteri. La Chiesa pertanto ridusse a scene visibili alcuni momenti della vita di Cristo: la sua natività, la venuta dei Magi con i mistici doni, la circoncisione, l'entrata in Gerusalemme a dorso d'asino fra l'applauso del popolo e uno sventolio di palme, i due viandanti di Emmaus; e queste scene si rappresentano in alcune chiese con grande pietà e secondo l'antica tradizione, in altre un po' mutate, volontariamente o per necessità, quando non siano cadute in disuso. Ed ecco appunto come dalla radice di buoni esempi possano nascere pessimi frutti. Nel giorno e nell'ottava dell'Epifania fu introdotto dai nostri padri un rito fatto di immagini vivive rappresentante i Magi guidati dalla stella alla ricerca del Cristo appena nato, la crudeltà e la malizia ingannatrice di Erode, i soldati incaricati della strage degli innocenti, il letto della Vergine, l'angelo che avvisa i Magi di non tornare a Gerusalemme, o altri fatti che in quel giorno si ricordano: e tutto ciò perché ne avesse aumento la fede dei credenti, la grazia divina fosse più ricercata, e l'incredulo stesso ne traesse incitamento e sprone a tornare a Dio e alla pratica religiosa. Ma oggi? Che cosa succede in alcune chiese in questi nostri giorni? Non è più un rito che si celebra a onore di Dio, ma un'impudicizia irreligiosa e dissoluta che si sfrena. L'abito clericale viene deposto, si introducono usanze militari, preti e soldati non si distinguono più, e in una confusione di chierici e di laici la casa di Dio è profanata; ci si ingozza, ci si ubriaca, si rappresentano scene scurrili, mimi disonesti, giochi ridevoli; e uno strepito d'armi, una confusione da bettole, uno sfrenato manifestarsi di ogni vanità. Si aggiungano le discordie che vengono a turbare un siffatto ambiente: così che anche quando l'inizio è pacifico, non succede mai che si finisca senza gravi tumulti di risse e di liti. (Testo latino in Young, *The Drama*, II, p. 412, trad. di E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, pp. 19-21).

Sia Gero di Reichensberg che Herrada di Landsberg colgono dunque l'aporia insita nel dramma liturgico, quell'aporia che nei testi tramandati dalle fonti ecclesiastiche è come neutralizzata dall'algido schematismo dei dialoghi

scambiati su una «scena» pressoché sprovvista d'elementi illusionistici: gli *exempla* sulla vita di Cristo sfuggono al controllo del rito proprio perché risolti teatralmente; se l'abito clericale viene deposto, se preti e soldati non si distinguono più, ciò significa che la rappresentazione ha infranto l'apparato simbolico del rito liturgico che ne garantiva liceità e controllo. Herrada registra inoltre come la sacra rappresentazione diventi per il popolo dei fedeli l'occasione di un disordinato e violento sfogo di attività mimetiche: occasione che papa Innocenzo III con una decretale del 1207 intende sopprimere vietando le rappresentazioni teatrali nelle chiese, divieto ribadito nel 1244 da Roberto Grossatesta: «I chierici fanno anche, come abbiamo sentito, certi *ludi* che chiamano miracoli, e altri *ludi* che chiamano Introduzione di Maggio e dell'Autunno [...] Fate in modo che, per quanto è in vostro potere, anche i miracoli e i *ludi* sopra nominati siano estirpati» (Chambers, *Medieval Stage*, I, p. 91). Sulla «scena» creata all'interno della chiesa dall'autorità religiosa «perché ne avesse aumento la fede dei credenti» (Herrada) può dunque irrompere quel *vulgus indoctus* che per cultura e sensibilità tende a trasformare la cerimonia liturgica in concreta rappresentazione mimetica. La nuova tradizione teatrale del Medioevo si sviluppa attorno all'evento capitale della civiltà cristiana, la morte e resurrezione di Cristo, a cui si aggiungono presto altri complessi narrativi della storia sacra.

I rigidi e controllati drammi liturgici mediolatini conservati nelle pergamene ecclesiastiche da un lato, e dall'altro le coeve censure e condanne delle sacre rappresentazioni nell'ambito della chiesa: si delinea non un rapporto di derivazione che dal dramma liturgico condurrebbe, attraverso un graduale accoglimento di elementi profani, alla tradizione volgare del teatro, bensì la contrastata convivenza, attorno a quella «scena» che sola ne garantisce la possibilità di documentazione, di due tradizioni parallele di dramma religioso, quella chiesastica ufficialmente documentata, e quella più vicina alla reale sensibilità della gente comune, pronta a reinterpretare morte e resurrezione del Cristo come mito naturalistico, ad amplificare i tratti cruenti della Passione «mescolando insieme la commemorazione cristiana dell'auto-immolazione di Dio come evento unico nella storia della salvezza con il rituale arcaico del capro espiatorio» (Warning, *Estraneità del dramma medievale*, in *Il teatro medievale*, p. 139), a rovesciare il rito in buffonata dissacratoria e gioiosa, ad arricchire la narrazione di elementi realistici tratti dalla vita quotidiana (ad esempio la scena dell'*unguentarius*, sviluppata in imbonimento ciarlatanesco nelle *Passioni* del primo Trecento, quella francese del ms. Vaticano Palatino e quella frammentaria boema); tradizione mal tollerata e censurata, ricostruibile in via ipotetica attraverso più tarde attestazioni (famosa quella trecentesca del terzo *Osterspiel* di Erlau) e sopravvivenze folkloriche. La presenza contemporanea del sacro e del buffonesco, del sacro e dell'osceno, fa notare C. Ginzburg (*Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, Torino, 1972, vol. I, p. 610), non significa mescolanza di sacro e profano, ma

Due tradizioni di
dramma religioso?

piuttosto di livelli diversi di sacro. Come ha scritto G. Wickham a conclusione del suo studio sul teatro inglese del Medioevo, vanno probabilmente riconosciuti «due drammi con la stessa origine cristiana ma con motivazioni autonome: il dramma della Presenza Reale nella liturgia e il dramma mimetico dell'Umanità di Cristo nel mondo. Il primo è un dramma di adorazione, preghiera e ringraziamento; il secondo è un dramma di comicità, dolore e violenza, di riso e di pianto. Mentre il primo resta rituale, il secondo porta con sé i germi della tragedia e della commedia» (*Early English Stages*, p. 314). E senza dubbio sono più vicini a questa seconda tradizione in gran parte sommersa che a quella documentata del dramma liturgico mediolatino i primi testi teatrali volgari, giunti in copia unica o frammentariamente – probabile testimonianza della diffidenza con cui erano accolti in ambito clericale.

Teatro in latino
e teatro in volgare

Raramente la differenza della lingua ha rimarcato una così evidente discontinuità: non conviene suddividere il teatro medievale in sacro e profano, bensì in latino e volgare: solo attraverso l'affermazione del volgare la civiltà europea riesce a creare la propria autentica scena e a rappresentarsi necessità, paure e speranze in un'accresciuta consapevolezza di sé. Esempio a riguardo lo *Sponsus* ricordato sopra: nel dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte, desunto dalla parabola di Matteo (xxv, 1-23) piegata in accezione escatologica (il sonno delle *Fatuae* simboleggia il persistere nel peccato che conduce al castigo eterno), latino e volgare – nella varietà *limosina* – convivono e se, come pare probabile, le porzioni volgari sono state aggiunte in un secondo tempo all'originario e già autonomo componimento latino per estenderne la comprensione a un pubblico più vasto, l'organismo che ne risulta acquisisce grazie alle farciture romanze un nuovo, più accentuato andamento drammatico; il «contrappunto tonale fra i due registri linguistici» (Avalle, *Sponsus*, p. 22) fa cogliere con quasi figurativa evidenza la novità del volgare, il suo «timbro» peculiare: quel «sentire violento», quella «forma pateticamente inclinata», espressione e risultante di «tutta la tristezza storica e delle crisi morali dell'Occidente» (Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in *Da Cimabue a Morandi*, Milano, 1973, pp. 60-1). Nella glossa romanza delle parti latine viene fuori lo spirito di una nuova sensibilità esprimibile a pieno solo nella lingua che ogni giorno ne traduce atteggiamenti, umori e impressioni. Il sacrificio di Cristo, lo *sponsus* che «*crucis sustulit patibula*» [sostenne il supplizio della croce], si sgrana nella zona volgare come lungo le stazioni del Calvario: «*Eu fo batut, gablet e laidenjet / sus e la crot pendut e claufiget*» [Egli fu percosso, deriso ed oltraggiato, / su nella croce appeso ed inchiodato]: il glossatore romanzo sente il bisogno di riempire il generico, astratto «*patibula*» ecclesiastico con l'intero armamentario della passione, la frusta, i chiodi, la corona di spine, il contorno di insulti e spinte; il *vigilate* del Vangelo e del primo verso del dramma si sdoppia nei *refrains* «*Gaire no-i dormet*» e «*Do-lentas, chaitivas, trop i avem dormit*», così scanditi ed ossessionanti da finire

con l'esprimere «forse meglio di tutte le altre parole latine, l'angosciosa e straziante consapevolezza di una condanna senza rimedio» (Avalle, *Sponsus*, p. 22), condanna alla fine sancita e iterata con sottile *variatio* da Cristo stesso, che proprio in romanzo caccia le fatue fra le grinfie diaboliche: «Amen dico, vos ignosco; nam caretis lumine, / quod qui perdunt, procul pergunt huius aule limine. / Alet, chaitivas, alet malaüreas! / A tot jors mais vos so penas liureas; / en efern ora seret meneias!» [In verità vi dico, io non vi conosco; infatti mancate di lume. / Chi lo perde, deve andar via lontano dalla soglia di questo palazzo. / Andate meschine, andate sciagurate! / Per sempre oramai voi siete condannate; / in inferno ora sarete trascinate!]

2. Il *Jeu d'Adam* e la *Seinte Resureccion*

Per una di quelle coincidenze che arricchiscono di segrete risonanze la storia letteraria, il più antico testo teatrale oitanico è incentrato sulla rappresentazione del peccato originale: il mito biblico dell'Origine all'origine del teatro volgare (Poirion, *Le «Jeu d'Adam»: un mythe d'origine*), coincidenza resa ancora più significativa dal fatto che la messa in scena dei primi capitoli del *Genesi* non è attestata nella tradizione latina del dramma sacro. Composto verso la metà del XII secolo, probabilmente in area anglonormanna, il *Jeu d'Adam* o *Ordo representationis Ade*, come reca la rubrica nell'unico manoscritto che lo conserva (Bibl. municipale di Tours, n. 927), offre una straordinaria testimonianza di spettacolo teatrale «paraliturgico» (Brusegan, *Verità e finzione nel «Jeu d'Adam»*), concepito per l'intera comunità dei fedeli: le vicende dei progenitori sono totalmente trasposte nella realtà feudale del XII secolo, cosicché la rappresentazione del mito biblico sprigiona la freschezza e la novità di una storia che si ascolta per la prima volta.

In poco meno di un migliaio di versi (*octosyllabes* a rima baciata e *décasyllabes* disposti in quartine monorime) l'autore del *Jeu d'Adam* rappresenta la scena della tentazione, del peccato e della cacciata dal Paradiso terrestre di Adamo ed Eva, poi il delitto di Caino e infine la sfilata dei profeti che annunciano la venuta del Redentore. Rappresentazione quindi varia e movimentata, che le precise didascalie latine che accompagnano il testo volgare permettono di ricostruire con buona verosimiglianza. La rappresentazione si apre con la *lectio* tratta dal *Genesi* «In principio creavit Deus celum et terram», finita la quale il coro intona il primo responsorio, «Formavit igitur Dominus»: al termine cominciano le battute di dialogo in volgare dei personaggi; la drammatizzazione è scandita dall'intervento del coro che intona i responsori altre sei volte: l'ultimo, «Ubi est Abel frater tuus», anticipa la scena che conclude il secondo «atto» del *Jeu*, quella della maledizione divina di Caino; il terzo si apre con una nuova *lectio* tratta dal sermone pseudo-agostiniano *Contra Iudeos, Paganos et Arianos* (detto anche *Ordo prophetarum*), dopodiché vengono chiamati singolarmente i profeti: ognuno di loro avanza, si siede sopra

Il peccato di Adamo ed Eva

Tre «atti»

I diavoli in scena

uno scanno, pronuncia ad alta voce la profezia prima in latino e poi, parafrasandola, in volgare; al termine ogni profeta viene ghermito dai diavoli e condotto all'inferno.

Bastano questi rapidi cenni per intuire la vivacità della rappresentazione a cui concorrono dunque gli attori, il coro e i mimi della schiera diabolica. Non meno ricco risulta l'allestimento che, diversamente da quello del dramma sacro mediolatino, punta decisamente su valori illusionistici: l'inferno, a cui si è poco prima accennato, consta di una porta (437) e all'interno i diavoli vi fanno «*fumum magnum exurgere*» e vi sbattono pignatte e calderoni «*ut exterius audiantur*»; nel paradiso terrestre, costruito in posizione sopraelevata, vengono collocati «*odoriferi flores et frondes*», alberi di specie diversa da cui pendono i vari frutti, «*ut amenissimus locus videatur*»; sul tronco («*stipitem*») dell'albero vietato salirà il serpente «*artificiose compositum*» (598), a cui Eva avvicinerà l'orecchio, «*quasi ipsius ascultans consilium*»; cacciati dal paradiso Adamo ed Eva, muniti di vanga e rastrello, cominceranno a coltivare la terra seminando grano, e appena smetteranno il Diavolo vi planterà «*spinas et tribulos*» (920). Si fa poi menzione della *synagoga* (1503) da cui esce un giudeo che disputa con Isaia: è quindi probabile che l'*ecclesia* di alcune didascalie («*vadat ad ecclesiam, regredietur ad ecclesiam*» ecc.) sia da intendersi alla pari della *synagoga* come una delle *mansiones* della scena simultanea, e che dunque la rappresentazione non si svolgesse, come a lungo si è supposto, nello spazio antistante alla chiesa, bensì al suo interno, ipotesi assai verosimile considerata l'esplicita menzione del coro da cui sono pronunciate le lezioni e intonati i responsori.

Il tratto che maggiormente caratterizza l'allestimento del *Jeu d'Adam* è la stretta connessione fra la scena con le sue *mansiones* e la *platea* da cui i fedeli assistono al dramma: a più riprese i diavoli escono dall'inferno abbandonandosi a scomposte e rumorose scorribande fra il pubblico per poi tornare ai luoghi della scena: «*Interea daemones discurrant per plateas, gestum facientes competentem; et veniant vicissim juxta paradisum, ostendentes Eve fructum vetitum, quasi suadentes ei ut eum commedat*» (252) [Intanto i demoni scorazzino nella platea facendo i gesti appropriati; e si avvicinano ora l'uno ora l'altro al Paradiso mostrando ad Eva il frutto proibito]; cfr. 392: «*et faciet discursum per plateam*»; 438: «*discursum faciet per populum*»; 1012: «*Et facta aliquantula mora exhibunt diaboli discurrentes per plateas*». Da tale pratica deriva una importante conseguenza drammaturgica: la relazione fra scena e *platea*, istituendo un singolare rapporto fra illusionismo e convenzione (R. Weimann, *Drammaturgia del luogo deputato*, in *Il teatro medievale*, p. 187), avvicina la scena e la storia rappresentata al mondo del pubblico; il tempo della storia slitta così verso quello della rappresentazione, aprendo il dramma all'anacronismo. Nell'anacronismo, solo a prima vista ingenuo, si realizza l'intima contraddizione che separa la tradizione latina ecclesiastica da quella volgare del dramma religioso, «la contraddizione fra mito biblico e

realtà medievale» (R. Weimann, *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare*, Bologna, il Mulino, p. 160); l'interpretazione e attualizzazione del soggetto del dramma da parte degli autori volgari (nel nostro caso verosimilmente gli esponenti del basso clero) intridono la storia sacra dei valori e della sensibilità popolari esponendola a esiti intensamente patetici e insieme burleschi, seri e comici, realistici e grotteschi. La tendenza, tipica dello spettacolo popolare, a infrangere il quadro illusionistico, mettendone allo scoperto il carattere convenzionale attraverso la saldatura di scena simultanea e *platea*, spiega dunque la peculiare e sorprendente «duplicità» (*ibid.*) del teatro volgare, in grado di far convivere compunzione e farsa, devozione e caricatura, paura e allegria. Nel *Jeu d'Adam* l'alternanza fra il latino della liturgia e le vivaci battute dialogiche in volgare, il simbolismo dei costumi (la tunica rossa di Adamo, richiamo al sangue della Passione, le bianche vesti di Eva che suggeriscono lo sposalizio fra Cristo e la Chiesa), la ieraticità di alcuni personaggi e la comica scompostezza dei diavoli, il canto corale e il fragore delle pignatte, la gestualità vagamente «espressionistica», l'illusionismo del *décor* concorrono a creare uno spettacolo insieme amabile e dal forte impatto emotivo.

«Hominem enim Deus formavit, diabolus deformavit, Christus reformavit»: questa frase di Tommaso di Perseigne (PL, 206, 247d, cit. in Hunt, *The Unity of the Play of Adam*) può riassumere il senso complessivo del *Jeu d'Adam*: la rappresentazione della caduta dei progenitori e del delitto di Caino è accompagnata dalla speranza di una futura redenzione, profetizzata nell'atto finale, grazie all'avvento del figlio di Dio. Il materiale liturgico impiegato nei primi due atti del *Jeu* appartiene all'ufficio di settuagesima, ovvero la domenica che apre il periodo di penitenza che si concluderà con la resurrezione del Signore; l'*Ordo prophetarum* sulla cui drammatizzazione termina il *Jeu* (non ci sono prove stringenti a sostegno della tesi che i 362 versi dei *Quinze signes du jugement dernier*, i terrifici quindici segni del Giudizio finale, posti di seguito all'ultima battuta del profeta, siano da considerarsi un'appendice del *Jeu*; tuttavia va segnalato il contributo di J. Drumbl, *Quem quaeritis*, pp. 351 ss., che rilancia l'interpretazione – già suggerita da Aebischer, *Le Mystère d'Adam* – del complesso *Adam-Quinze Signes* come originale illustrazione catechetica delle terribili pene connesse al peccato, appoggiandosi al rilievo che i *Quinze Signes* surrogerebbero l'oracolo apocalittico della Sibilla dell'*Ordo prophetarum* assente dalla sfilata che chiude il *Jeu*) figura soprattutto nella liturgia dell'Avvento: sciolto probabilmente da una precisa funzione cerimoniale, il dramma presenta nel suo assunto catechetico un chiaro messaggio morale, sostanziato dalla pratica tipologica che ne garantisce l'unità: la disobbedienza conduce alla perdizione il genere umano, che nel sincero pentimento intravede la luce che lo riscatterà. Al di là dei legami figurali sicuramente presenti al pubblico dell'epoca – Adamo e Cristo, Eva e Maria, il rapporto di Adamo ed Eva e quello del Signore con la Chiesa, il sacrificio di Abele e quello di Cristo –, nelle battute stesse dei personaggi e infine nella

Caduta e speranza

Pentimento
e compassione

sfilata dei profeti emerge chiaramente la speranza nella Redenzione ad opera del figlio di Maria: Adamo nel lungo lamento dopo la caduta dice «En emfer serra ma demure / Tant que viegne qui me secure» (669-670) [In inferno sarà la mia dimora / finché non venga chi mi soccorra], e ancora «Ne me ferat ja nul aïe, / For le filz que istra de Marie» (719-720) [nessuno mi aiuterà / se non il figlio che nascerà da Maria]; speranza condivisa da Eva che termina la sua lamentazione, prima d'essere portata dai diavoli all'inferno, con «Mais neporquant en Deu est ma sperance / D'icest mesfait, char tot iert acordance. / Deus me rendra sa grace e sa mustrance, / Gieter nus voldra d'emfer par pussance» (999-1002) [Ma tuttavia la mia speranza è in Dio / per questo misfatto che sarà del tutto rimesso. / Dio mi renderà la sua grazia e la sua presenza; / con la sua potenza ci vorrà trarre d'inferno]. Speranza nella redenzione che si palesa già nella didascalia iniziale, dove il personaggio che reciterà la parte di Dio, designato poi con *Figura*, è menzionato come *Salvator* («Tunc veniat Salvator indutus dalmatica»).

Il motivo della speranza nella redenzione s'intreccia dunque con quello del pentimento: il rimorso, l'angoscia e le lacrime di Adamo ed Eva nelle lunghe ed elaborate lamentazioni, tratto assente dal racconto biblico, devono muovere gli spettatori ad autentica compassione; la rappresentazione della caduta dei progenitori deve suscitare quella *conversio morum* che la legittima, seguire e illustrare il *sensus moralis* in modo da evitare che lo spettatore si limiti al semplice godimento estetico (H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1989, I, pp. 205-6). E proprio attraverso l'attualizzazione l'autore dell'*Adam* può sperare di raggiungere un adeguato risultato catechetico. Come ha scritto Auerbach, che al *Jeu* ha dedicato un capitolo di *Mimesis*, «l'azione rappresentata qui drammaticamente è il punto di partenza del dramma cristiano della redenzione, quindi per il poeta e i suoi uditori un argomento di somma importanza e sublimità. Però lo scopo della rappresentazione è popolare; il fatto antico, solenne, deve essere attuale, possibile in ogni momento, alla portata di tutti, deve prendere radici nella vita e nel sentimento di un qualsiasi francese contemporaneo» (p. 165). Ecco allora il rapporto fra il Creatore e i primi uomini espresso in termini feudali: «Moi reconuis a seignor» (134); «Toi conustrai a seignor» (148); «Ne moi devez ja mais mover guere» (107); «Creez conseil: que soiet* vers moi leal» (174); «Por nul conseil ne gerpisez le mien» (177), «Merler me vols o mien seignor» (430); «Jugiez doit estre a loi de traïtor / Que si parjure e traïst son seignor» (250); «Vers mon seignor sui si mesfait / Nen puis contre lui entrer em plait / Car jo ai tort et il a droit» (679); «Or te rendrai itel guerdon» (v. 790); «Jo te rendrai ta deserte, / Jo t'en donrai por ton servise» (819) [Riconoscimi come signore; Ti riconoscerò come signore; Non dovrete mai farmi guerra; Credete al consiglio: siatemi sempre leali; per nessun altro consiglio lasciate il mio; Mi vuol metter contro al mio signore; Deve essere giudicato alla stregua di un traditore / che ha spergiurato e tradito il suo signore; Sono

così colpevole nei confronti del mio signore / che non posso cercare difesa: / io ho torto ed egli ha ragione; Ora ti renderò tale ricompensa; Io ti renderò ciò che hai meritato, / io ti darò per come m'hai servito]; realtà feudale che impregna l'opera perfino con dei «tecnicismi»: è il caso di *provender*, «vassallo non accasato» (397), speso dal diavolo che cerca di convincere Adamo che può diventare pari al Signore («Deus t'a fait ci sun provender»); e ancora *faudis*, «colui che ha perso la protezione del suo signore», con cui Figura indica Adamo all'angelo posto con la sua spada fiammeggiante sulla porta del Paradiso: «Gardez moi bien le paradis, / Que mais n'i entre icist faudis» (897) [Fatemi buona guardia al Paradiso, / che più non vi entri questo *faudis*, questo bandito]. Il significato più profondo del *Jeu*, in un certo senso la sua ragion d'essere, risiede in questa trasposizione nel tempo presente: i numerosissimi studi che hanno rilevato gli echi e le riprese dalla patrologia rinvenibili nel *Jeu* o che, all'opposto, ma sempre tenendo per riferimento la tradizione esegetica, hanno valutato la *pièce* come semplicistica e ingenua, velano la comprensione dell'*Adam* che, essendo un'opera di carattere teatrale e non un commento dottrinale, andrebbe sempre analizzata tenendo presente il suo peculiare statuto letterario. La tradizione drammaturgica medievale inaugurata dal *Jeu d'Adam* è caratterizzata dal compenetrarsi di scena e pubblico; lo spettacolo rappresenta davvero un evento collettivo in cui la partecipazione emotiva quasi confina con l'identificazione. Se l'interpretazione figurale scava il largo alveo per il quale l'evento della storia sacra giunge al tempo presente svelandone l'attualità, è d'altra parte solo con la drammatizzazione in volgare che quell'evento irrompe nella quotidianità e il suo significato, esibito attraverso i gesti, la lingua e lo stile, non potrà che risiedere nella sfera delle esperienze più comuni e generali del pubblico. Incardinata nella realtà feudale l'infrazione dei progenitori si sfrangia sulla scena in seduzione, civetteria, rimpianto, rimorso, speranza, obbedienza, livore, paura, tutti sentimenti e stati d'animo che l'autore del *Jeu*, senza mai scivolare nell'allegoria, rappresenta in personaggi non privi di verità psicologica, adattando liberamente la fonte biblica alle esigenze spettacolari.

Interpretazione
figurale e realtà
quotidiana

Il diavolo, sdoppiato col sostegno di Apoc. 12,9 in Satana e nel serpente, tenta dapprima Adamo ma senza esito; si rivolge allora, «leto vulto», alla prima donna, blandendola con le lusinghe di repertorio: nella scena l'autore mescola gli stilemi dell'amore cortese con una lieve, divertita punta di misoginia disciolta nella civetteria di Eva e nella sua tutta femminile incapacità di mantenere un segreto; delizioso lo scambio fra il diavolo ed Eva – «Jo vi Adam, mais trop es fols – Un poi est durs» – che insinua qualche coniugale dissapore o perlomeno una certa sopportazione nel *ménage* paradisiaco; così come l'ammiccante e iperbolico commento del diavolo su Adamo – «il est plus dors que n'est emfers» –, capace poi di rispondere a Eva con un pungente motto di spirito giocando sul doppio senso di *francs*, «uomo libero» e «franco»:

Il diavolo «cortese»

DIABOLUS: Celeras m'en?
EVA: Oïl, par foi!
DIABOLUS: Iert descovert!
EVA: Nenil par moi!
DIABOLUS: Or me mettrai en ta creance,
Ne voil de toi altre fiance.
EVA: Bien te pois creire a ma parole.
DIABOLUS: Tu as esté en bone escole!
Jo vi Adam, mais trop est fols.
EVA: Un poi est durs.
DIABOLUS: Il serra mols.
Il est plus dors que n'est emfers.
EVA: Il est mult francs.
DIABOLUS: Ainz est mult serf.
Cure nen voelt prendre de soi,
Car la prenge sevals de toi!
Tu es fieblette e tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose.
Tu es plus blanche que cristal,
Que neif que chiet sor glace enval.
Mal cuple em fist li criator:
Tu es trop tendre e il trop dur
Mais neporquant tu es plus sage,
En grans sens as mis tun corrage.
Por ço fait bon traire a toi.
(vv. 215-235)

[DIAVOLO: Saprai mantenere il segreto? / EVA: Sì, certo. / DIAVOLO: Non sarà svelato a nessuno? / EVA: Per conto mio no. / DIAVOLO: Ho fiducia in te, / né domando altra garanzia. / EVA: Puoi contare sulla mia parola. / DIAVOLO: Tu sei stata a buona scuola. / Ho visto Adamo, ma egli è troppo stolto. / EVA: È un po' rigido. / *Diavolo*: Si piegherà. / Per ora è più duro dell'Inferno. / *Eva*: È molto franco. / *Diavolo*: Di' piuttosto che è servo. / Egli non vuole pensare al suo bene; / ma almeno abbia cura di te. / Tu sei tenerella e gentil cosa; / sei più fresca di rosa / e più bianca del cristallo / o di neve caduta sul ghiaccio della valle. / Mala coppia ha di voi fatto il Creatore, / ché tu sei troppo tenera ed egli è troppo duro. / Ma tu sei più ragionevole, / e grande è il tuo senno. / Per questo val meglio parlare con te.]

Adamo si rivolge ad Eva appena tentata dal diavolo «come potrebbe fare un contadino o un borghese francese, che tornando a casa vede qualcosa che non gli va» (Auerbach, *Mimesis*, p. 160): «Di moi, muiller, que te querroit / Li mal Satan? Que te voleit? [...] Tel paltonier qui ço ad fait / Ne voil que vers vus ait nul retrait» (572-573 e 596-597) [Dimmi, moglie, cosa ti chiedeva il

malvagio Satana, / cosa voleva da te? ... L'infame che ha fatto ciò / non voglio che abbia nulla a che fare con te].

Dopo la caduta subentra allo stile comico e un po' caricaturale quello più sostenuto, ricco di figure retoriche, del rimorso e del pentimento: «EVA: Jo peccheriz! jo lasse! jo chaitive! / Por forfeit sui jo vers Deu si eschive! / Mort! car me pren, ne suffret que jo vive! / Em peril sui, ne puis venir a rive!» (982-985) [Io peccatrice, io lassa, io infelice! / Per il delitto sono a Dio così avversa! / Prendimi, Morte, non tollerare che io viva! / Sono in pericolo, non posso giungere a riva]. Ed è su tale accordo, ribattuto per quasi trecento versi, che si chiude il primo atto del *Jeu*: il nuovo delitto perpetrato da Caino risuona allora come la prova dell'intima fragilità e colpevolezza della natura umana, redimibile solo con la venuta di Cristo annunciata dai profeti nel terzo atto. Sfilano Abramo, vecchio e con una lunga barba, Mosè con la verga e le tavole, Aronne mitrato, Davide e Salomone con le insegne regie, Balaam sulla sua asina, il giovane Daniele e il vecchio Abacuc, Geremia con un rotolo, Isaia con un libro e infine re Nabucodonosor, sfilata scolpita sulla facciata di diverse chiese (Poitiers, Laon, Cremona, Ferrara, Verona ecc.), che nel *Jeu* è ulteriormente animata dalla vivace e sarcastica disputa sul Messia fra Isaia e il giudeo uscito dalla sinagoga, ultimo *coup de théâtre* di un dramma che, nella varietà di registri e stile, ha saputo rappresentare l'angoscia del peccato e la fede nella redenzione.

Caino e Abele.

La sfilata dei profeti

Di poco posteriore al *Jeu d'Adam* è la *Seinte Resurreccion* (1170 circa), di cui resta il frammento iniziale tradito da due manoscritti, uno d'area anglo-normanna (C) e l'altro continentale (P), derivanti indipendentemente da un archetipo perduto. Composta in *octosyllabes* a rima baciata (rimangono 372 versi in P e 522 in C), la *Seinte Resurreccion* si apre con la richiesta di Giuseppe d'Arimatea a Pilato del corpo del Cristo crocefisso e si interrompe, dopo aver messo in scena il miracoloso recupero della vista da parte di Longino, la deposizione nel sepolcro e l'invio delle guardie incaricate d'impedire che il corpo di Gesù venga trafugato, con l'arresto presso il sepolcro di Giuseppe subito condotto da Caifa. Le indicazioni contenute nel prologo fanno ipotizzare una rappresentazione piuttosto estesa comprendente fra l'altro l'apparizione del Signore ai pellegrini a Emmaus e forse anche il *descensus inferi* (cfr. C, vv. 25-28: «Del une part i soit enfer mis, / Leinz serrunt les enemis / Ensemble od les anciens / Ke la serrunt mis en liens» [Da una parte sia messo l'inferno; / là dentro vi saranno i diavoli / insieme agli antichi / che là saranno in vincoli]) della tradizione apocrifa, in particolare le *Gesta Pilati*, a cui l'autore della *pièce* si è in parte e liberamente rifatto.

La Seinte

Resurreccion

A differenza del *Jeu d'Adam* le didascalie sono in volgare e non interrompono la struttura metrica del testo: così al prologo – in cui viene indicato come preparare la scena e vi si distinguono le *mansiones*, ovvero le strutture che raffigurano un luogo preciso, dai *lius* o *estals*, verosimilmente le zone dello

La scena:

lius e *mansiones*

spazio dell'allestimento in cui attendono i personaggi prima di entrare attivamente in scena e in cui ritornano esaurito il loro ruolo – seguono con lo stesso metro le prime battute di dialogo:

En ceste manere recitom
La seinte resureccion.
Primerement apareillons
Tus les lius e les mansions:
Le crucifix primerement
Et puis après le monument.
Une jaiole i deit aver
Pur les prisons enprisoner.
Enfer seit mis de cele part
Es mansions del altre part
E puis le ciel; e as estals
Primes Pilate od ces vassals;
Sis u set chivaliers avra.
Cayphas en l'autre serra;
Od lui seit la Jüerie;
Puis Joseph d'Arunachie.
El quart liu seit danz Nichodens.
Chescons i ad od sei les soens.
El quint les deciples Crist;
Les treis Maries saient el sist.
Si seit purveu que l'om face
Galilee en mi la place.
Iemaus uncore i seit fait,
U Jhesus fut al hostel trait.
E cum la gent est tute asise
E la pes de tutez parz mise,
Dan Joseph, cil de Arunachie,
Venge a Pilate, si lui die:

JOSEPH: Deus, qui des mains le rei Phraon...
(P, vv. 1-29)

[Recitiamo in questo modo / la santa resurrezione. / Per prima cosa prepariamo / i *lius* e le *mansions*: / il crocifisso innanzitutto / e poi il sepolcro. / Deve esserci una cella / per mettervi dentro i prigionieri. / L'inferno sia messo da quella parte / e le *mansions* dall'altra / (probabile deissi del regista che avrà indicato lo spazio alla sua sinistra: nelle rappresentazioni chiesastiche lo spazio è sempre orientato secondo gli assi cardinali, con il Paradiso a est e l'Inferno a ovest, cfr. Konigson, *L'espace théâtral*, p. 96) e poi il Cielo, e negli *estals* / subito Pilato con i suoi vassalli, / sei o sette cava-

lieri. / Nell'altro vi sarà Caifa / e con lui i giudei; / poi Giuseppe d'Arimatea. / Nel quarto *lius* ci sia Nicodemo; / ciascuno vi ha con sé i suoi; / nel quinto i discepoli di Cristo; / le tre Marie siano nel sesto. / Ci si occupi di sistemare in mezzo la Galilea / e ancora vi sia fatta Emmaus, / dove Gesù fu condotto all'ostello. / E quando la gente è tutta seduta / e v'è completo silenzio, / Giuseppe, quello d'Arimatea, / venga da Pilato e gli dica: / GIUSEPPE: Dio, che dalle mani del Faraone...]

Allo stesso modo per ben 22 volte il dialogo è interrotto da didascalie rimaste, ovvero dei versi narrativi che hanno portato gli studiosi a interrogarsi sull'effettivo statuto letterario della *Resurreccion*: un esempio: è Pilato che ordina ai suoi soldati di arrestare Longino: «Alez tost, metez le en prison, / Que ne voist prechant tel sermon. / *Dunt alerent tost a Longin / La u il jut, le chef enclin.* / MILES: ça frere, ça, en chartre irras» (vv. 155-59) [Andate subito e mettetelo in prigione, / affinché non vada a predicare un tale sermone. / Allora andarono subito da Longino / là dove giaceva, il capo piegato. / I SOLDATI: Qui, fratello, qui, andrai in carcere]. Piuttosto che pensare a una messa in rima delle didascalie originali compiuta in un secondo tempo per trasformare il copione in testo destinato alla lettura o alla recitazione da parte di un solo attore, sembra più plausibile l'ipotesi di un regista sulla scena (come ad esempio si vede nella famosa miniatura di Jean Fouquet del Martirio di Sant'Apollonia contenuta nel *Livre d'Heures* di Etienne Chevalier) che, nell'indicare esplicitamente i movimenti della rappresentazione, immerge la stessa in una dimensione epica: la didascalia inglobata nel testo da recitare viene ad assolvere una funzione estetica e stilistica: il perfetto dei versi narrativi pronunciati dalla voce recitante non infrange completamente il piano della mimesi (come accadrebbe se venisse ad esempio impiegato il futuro delle didascalie vere e proprie del *Jeu d'Adam*), e al tempo stesso sottrae la rappresentazione dell'evento sacro al rischio d'essere percepita come semplice ripetizione.

Manca alla *Resurreccion* la vivacità del *Jeu d'Adam*: l'omogeneità del metro, la mancanza (in P) o rarità (in C: vv. 142, 461, 507-8-9) di versi spezzati dalle battute dei personaggi, l'uso di una lingua priva di particolari spunti espressivi tendono a inamidare la rappresentazione, solo qua e là mossa da una più libera invenzione: è il caso del primo scambio fra Giuseppe d'Arimatea e Pilato: Giuseppe si rivolge a Pilato invocando per lui la protezione di Dio e Pilato gli risponde invocando da buon pagano quella di Ercole:

JOSEPH: Deus, qui des mains le rei Phraon
Salva Moysen e Aaron,
I sault Pilate le mien seignur,
E dignetez lui doinst e honur.
PILATUS: Hercules, qui occist le dragon
E destruis le viel Gerion,

Una regista
in scena?

Doinst a celui ben e honor
Qui saluz me dit par amur.
(P, vv. 29-36)

[GIUSEPPE: Dio, che salvò Mosè e Aronne / dalle mani del Faraone / protegga il mio signore Pilato / e gli accordi dignità e onore. / PILATO: Ercole, che uccise il drago / e annientò il vecchio Gerione, / doni bene e onore a colui / che amorevolmente mi saluta.]

Oppure le colorite minacce delle guardie preposte alla sorveglianza del sepolcro, pronte a compiere stragi pur di non fare avvicinare nessuno:

MILES: Si l'om me volt doner la cure,
Jeo garderai le sepulture;
Et si ceo est par aventure
Que nul ne venge a icel hure
De ces amis qui embler le voile,
Ja ne turnerat qu'il ne se doille.
N'averat membre que ne li toille.
Ja ne quer que prestre me soille.
(P, vv. 298-305)

[SOLDATO: Se mi si vuole affidare il compito / sorveglierò io il sepolcro: / e se accade per caso / che qualcuno dei suoi amici / venga nel frattempo per rubarlo / non se ne andrà certo senza dolersene / né avrà membro che non gli porti via. / Non m'importa che un prete m'assolva.],

concessione a quel gusto per la crudeltà che affiora anche nel dramma sacro latino nella caratterizzazione di Erode. Ma da quella tradizione il poeta volgare si differenzia notevolmente in virtù di uno sguardo capace di tradurre la vicenda sacra in una sequenza in cui parole e gesti sono fusi dalla comune esperienza umana: si osservi la delicatezza e al tempo stesso il realismo della deposizione, dove dolore e pietà non sono disgiunti dalle spicciole preoccupazioni di carattere pratico; il «patetico simbolico» diventa «patetico sofferto» (Longhi, *Giudizio su Duecento*, p. 50) nella intenerita rappresentazione del poeta della *Resurreccion*:

JOSEPH: Alez as piez primerement.
NICHODEM: Volenters, sire, e dulcement.
JOSEPH: Montes as mains; ostez les clous.
NICHODEM: Sire, mult volenters, ambes douz.
Quant Nichodem l'out fait issi,
Dist a Joseph, qui le cors saisi:

NICHODEM: Suef le pernez entre vos braz.

JOSEPH: Sachés treisben que jo si faz.

(P, vv. 241-248)

[GIUSEPPE: Per prima cosa andate ai piedi. / NICODEMO: Volentieri, signore, e dolcemente. / GIUSEPPE: Salite alle mani e togliete i chiodi. / NICODEMO: Molto volentieri signore, entrambi. / *Nicodemo quando ebbe così fatto / disse a Giuseppe che prese il corpo*: / NICODEMO: Tenetelo con delicatezza fra le braccia. / GIUSEPPE: Sappiate bene che così faccio.]

Attenzione che l'autore manifesta anche nella sensibilità per la vicenda storica: Giuseppe d'Arimatea, protagonista del frammento e di lì a poco destinato a divenire personaggio centrale nella leggenda graaliana di Robert de Boron, è un notevole, ha i suoi servitori, e Pilato, considerati i servigi che gli ha reso, accoglie gentilmente la sua richiesta: «Dan Joseph, mult m'avez servi. / Pernez le cors, jol vus otri» (P, vv. 133-134) [Signor Giuseppe, m'avete molto servito. / Prendete il corpo, ve lo permetto]; riguardo ribadito più avanti allorché le guardie lo riconoscono passando immediatamente dal *tu* al *voi*: «Ki es tu, vassal? es tu espie? – Einz, sui Joseph de Arimathie. – Ahi, sire ke fete vus ci?» (C, vv. 497-499) [Uomo, chi sei? sei una spia? – Ma no, sono Giuseppe d'Arimatea. – Ah, signore, che fate qui?]; e notevole risulta il pragmatismo con cui Pilato giustifica il suo comportamento:

Li Jeu par lur grant envie
Enpristrent grant felonie.
Jol consenti par veisdie,
Que ne perdisse ma baillie.
(P, vv. 59-62)

[I giudei per invidia / intrapresero la grande fellonia / ed io per astuzia vi ho consentito / al fine di non perdere la mia carica.]

3. Il teatro di Arras

Ha osservato Gianfranco Contini: «se il teocentrismo dei drammaturghi, la fortissima e magari pacifica trascendenza vietano al dramma l'unità interna, portandone il principio fuori e lontano, nasce pure [...] una libertà del drammaturgo nei riguardi del mondo, così nella direzione dell'osservazione come in quella della mera fantasia» (*Teatro religioso*, p. XVI); libertà goduta al massimo grado dagli autori della regione dell'Artois: Jean Bodel con il suo *Jeu de Saint Nicolas* fornisce il primo esempio d'opera drammatica completamente svincolata dall'ambito della liturgia: senza peraltro staccarsi dai modi

Il teatro in città

di rappresentazione del *Jeu d'Adam* o della *Seinte Resureccion*, Jean Bodel inaugura ad Arras una drammaturgia che si apre sulla realtà urbana e borghese scandagliandone paure, speranze, conflitti e ideali. Al fine didattico del teatro religioso il teatro arrageese – composto dal *Jeu de Saint Nicolas*, dall'anonimo *Courtois d'Arras* e dalle due opere di Adam de la Halle, il *Jeu de la Feuillée* e il *Jeu de Robin et Marion* – sostituisce la serrata, seppur divertita, interrogazione circa il comportamento degli uomini che si affannano sulla grande scena divisa fra Dio e mondo; con il teatro di Arras «il laicismo acquista piena evidenza in accezione borghese» (Contini, *Teatro religioso*, p. xvii): i personaggi della storia sacra sono avvicinati da quelli, riconoscibili se non apertamente nominati, della vita cittadina del tempo; e se nel *Nicolas* e nel *Courtois* la rappresentazione trae ancora libero spunto dal racconto agiografico o dalla parabola evangelica – come poi anche il *Miracle de Théophile* del parigino Rutebeuf –, Adam de la Halle si sfilava del tutto dalla rete del trascendente giungendo a porre con il *Jeu de la Feuillée* se stesso come personaggio di una *pièce* centrata essenzialmente sul male di vivere: scelta di grande modernità rimasta senza esiti nella tradizione teatrale del Medioevo.

Jean Bodel,
Il miracolo
di San Nicola

3.1. Il *Jeu de Saint Nicolas* Allo scadere del XII sec. o proprio all'inizio del XIII si data il *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel, il grande poeta di Arras autore di una importante canzone di gesta, la *Chanson des Saisnes*, di alcuni notevoli *fabliaux*, di cinque pastorelle e dei *Congés*, quarantacinque strofe di caloroso e delicato congedo indirizzate ai vari amici, composte nel 1202 al momento di lasciare la città per il lazzaretto dove lentamente si spegnerà nel 1210.

Scritto per essere recitato la notte del 5 dicembre, vigilia della festa di san Nicola, probabilmente nei locali della Confraternita dei giullari e dei borghesi – la Carité de Nostre Dame des Ardents, confraternita dalle finalità religiose e letterarie fondata all'inizio del XII secolo in seguito a un miracolo compiuto dalla Madonna a favore di due giullari – il *Jeu de Saint Nicolas* rappresenta con straordinaria efficacia drammatica e libertà d'invenzione una delle miracolose virtù del santo.

Vissuto e morto in Licia durante il IV secolo, dopo la traslazione del suo corpo da Myra a Bari (1087) e con la nascita delle corporazioni e delle confraternite, Nicola diviene il santo patrono degli studenti, dei chierici, dei mercanti, dei viaggiatori, dei marinai; inoltre può fare ritrovare gli oggetti smarriti o rubati, facoltà che viene messa alla prova nella *pièce* di Jean Bodel.

Arras in scena

Nel prologo del *Jeu* il predicatore, invitando il pubblico a fare silenzio e attenzione, presenta in 114 *octosyllabes* il tema della rappresentazione: un re pagano, invaso il vicino paese cristiano, incontra e imprigiona un valentuomo trovato in ginocchio davanti alla statuetta di san Nicola; incuriosito dalla statuetta ed eccitato dalla prospettiva di aumentare il suo tesoro – «il monteplouie et pourfite / Canque on li commande a garder» (vv. 38-39) [San Nicola accresce e moltiplica / tutto ciò che gli si affida] – il re decide di lasciare

l'immagine a unica protezione del tesoro, minacciando di morte il cristiano nel caso dovesse perderlo. I ladri lo rubano, il cristiano riesce ad ottenere un giorno di rinvio alla pena capitale, quanto basta a san Nicola per apparire ai ladri e far riconsegnare il tesoro al re, che davanti a così strabiliante miracolo si converte insieme ai suoi sudditi. Jean Bodel riprende nelle linee essenziali la leggenda narrata da Giovanni Diacono nella *Vita* del santo, volgarizzata in francese antico da Wace intorno al 1150 e soggetto di uno dei *Ludi* di Ilario. Ma nei circa 1400 versi del *Jeu* (assai mossa la versificazione: *octosyllabes* a rima baciata e secondo gli schemi aabccb e ababccdd, *décasyllabes* e alessandriani in quartine monorime) Jean Bodel vivifica la leggenda immergendola nella fermentante vita quotidiana di Arras: proprio attraverso le contraddizioni rilevabili fra il prologo e la rappresentazione, da alcuni interpreti esibite a prova dell'apocriefità del primo, Jean Bodel marca l'originalità della sua creazione e insieme l'urgenza di alcuni temi; come nota Aubailly (*Réflexions sur le Jeu de Saint Nicolas*), il prologo costituisce per il pubblico il punto di riferimento a partire dal quale ogni distorsione focalizzerà la sua attenzione e sarà produttrice di senso. La «scena» si apre sul palazzo del re pagano d'Africa: lì il re viene a sapere dal messaggero Auberon che il suo regno è stato invaso dai cristiani. Dopo avere sfogato la sua rabbia sulla statua dell'idolo Trevigante e averne avuto un oscuro oracolo, il re fa bandire l'adunata di tutti gli eserciti e invia Auberon dagli emiri più lontani per ottenere soccorso. Basta che il messo esca dal palazzo perché ci si ritrovi davanti a una taverna dei bassi di Arras, mai nominata ma subito riconoscibile per le frequenti allusioni a usi e istituzioni locali:

LI TAVRENIERS: Chaiens fait bon disner, chaiens!

Chi a caut pain et caus herens,

Et vin d'Aucheurre a plain tonnel.

AUBERONS: A! saint Beneoit, vostre anel

Me laissiés encontrer souvent!

AUBERONS AU TAVRENIER: Que vent on chaiens?

LI TRAVENIERS: C'on i vent?

Amis, un vin qui point ne file.

AUBERONS: A combien?

LI TAVRENIERS: Au ban de la vile.

Je n'en serai a nul fourfait

Ne du vendre ne du mestrait.

Seés vous cha en ceste achinte.

AUBERONS: Ostes, mais sachiés une pinte

[...]

Chis hanas n'est mie parfons:

Il fust bons a vin assaier!

Dites, combien doi je paier?

Je faç que faus, qui tant demeure.
LI TAVRENIERS: Paie denier, et a l'autre eure
Aras le pinte pour maaille.
C'est a douze deniers, sans faille:
Paie un denier ou boi encore.
AUBERONS: Mais le maille prenderés ore
Et au revenir le denier!
LI TAVRENIERS: Veus tu faire ja le panier?
Au mains me dois tu trois partis:
Ains que de chi soies partis,
Sarai bien a coi m'en tenrai.
AUBERONS: Ostes, mais quant je revenrai,
S'arés un denier pour le pinte!
(vv. 251-262 e 270-285)

[IL TAVERNIERE: Qui dentro si mangia bene, qui dentro! / Qui c'è pane caldo e calde aringhe / e vino di Auxerre a volontà. / AUBERON: Ah, san Benedetto, / fatemi incontrare spesso il vostro anello! AUBERON AL TAVERNIERE: Cos'è che si vende qua dentro? IL TAVERNIERE: Cosa si vende? / Amico, un vino per niente leggero. / AUBERON: A quanto? IL TAVERNIERE: Al prezzo ufficiale. / Non verrò certo multato / né per il prezzo né per la quantità. / Sedetevi qua, sotto questa tettoia. / AUBERON: Oste, portatemi piuttosto una pinta [...] Non è mica profondo questo boccale: / è bastato solo per un assaggio! / Dite, quant'è che vi devo? / Sono proprio sciocco a fare così tardi. / IL TAVERNIERE: Datemi un denaro e quando ritornerete / per una sola maglia avrete la pinta. / Costa dodici denari al lotto, senza imbroglio: / datemi un denaro, se no bevete ancora. / AUBERON: Allora prendete adesso la maglia / e al ritorno il denaro! / IL TAVERNIERE: Vuoi dunque uccellarmi? / Dammi almeno tre partiti: / saprò bene cosa fare / prima che tu te ne vada di qui. / AUBERON: Ma oste, quando ritornerò / avrete per la pinta un denaro!]

L'«anello di san Benedetto», ovvero il cerchio di una botte, insegna della taverna, così definito a scherno della golosità monacale, l'accento al prezzo secondo il «ban de la vile», i complicati conti con la moneta locale, le locuzioni idiomatiche, le specialità regionali ancorano la scena del miracolo alla vivace e sanguigna atmosfera urbana.

La ville
e la cité

L'Arras di Jean Bodel è una città fiorente grazie all'industria tessile, alla vivacità degli scambi, all'attività finanziaria di alcune potenti famiglie. È divisa in due: la *cité*, sorta attorno alla cattedrale e nuovamente in espansione dopo un lungo periodo di contrazione culminato con l'assenza del vescovo; la *ville*, sviluppatasi a partire dal x secolo attorno all'abbazia di San Vedasto, la parte più popolata e in continua espansione. *Cité* e *ville*, separate da una cinta muraria, sono sottoposte a diversa giurisdizione, la prima legata al re di Francia, la seconda all'abbazia ma retta di fatto dallo scabinato, organo

composto di 12 scabini con un potere molto ampio appartenenti alle famiglie economicamente più potenti; dapprima nominati dall'abate di San Vedasto, con la crescita della loro forza economica riescono mano a mano a creare una oligarchia: gli scabini ruotano annualmente per cooptazione, in modo che il potere rimane sempre appannaggio di un piccolo numero di famiglie patrizie che bada eminentemente ai propri interessi: seppure la crisi della fine del XIII secolo è ancora lontana, non mancano a cavallo di XII e XIII secolo tensioni fra patriziato e popolo minuto.

Con grande sensibilità teatrale Jean Bodel rappresenta la divisione di Arras attraverso il contrasto che scoppia fra Connart, banditore del re, e Raoulet, imbonitore ingaggiato dall'oste per pubblicizzare il suo vino:

CONNARS: Qu'est che, musars? Que veus tu faire?

Veus me tu tolir mon affaire?

Sié cois, car envers mai mesprens.

RAOULES: Qui iés tu, qui le me deffens?

Di moi ton non, se Dieus te gart.

CONNARS: Amis, on m'apele Connart.

Crieres sui, par naïté,

As eskievins de la chité;

Soisante ans a passés et plus

Que de crier me sui vescu.

Et tu, con as non, je te pri?

RAOULES: J'ai non Raouls, qui le vin cri,

Si sui as homes de le vile.

(vv. 594-606)

[*CONNART:* Cosa c'è, imbecille? Che vuoi fare? / Vuoi rubarmi il mestiere? / Statte zitto che mi fai torto. / *RAOULET:* Ma chi sei tu per impedirmelo? / Dimmi il tuo nome, per Dio. / *CONNART:* Amico, mi chiamo Connart. / Sono per diritto di nascita il banditore / degli scabini della città; / è da più di sessant'anni / che vivo di questo mestiere. / E tu come ti chiami invece? / *RAOULET:* Mi chiamo Raoul, il banditore del vino, / e dipendo dagli uomini del borgo.]

Il palazzo del re e la taverna, la *cit*é e la *vile* [*sic? prima ville*]: sono questi i poli della scena simultanea del *Miracolo*, scena che Jean Bodel, libero dalle costrizioni della tradizione classica, dilata nello spazio e condensa nel tempo. La missione di Auberon nei remoti ed esotici regni orientali degli emiri del re d'Africa dura non più del tempo che occorre per spostarsi da una all'altra delle *mansiones* dell'allegorizzazione: da lì in un attimo gli emiri di Conia, d'Orkenie, d'Olierno, dell'Albero Secco giungono carichi di doni preziosi e bizzarri al palazzo del re e insieme sbaragliano i cristiani, confortati nella loro lotta da un angelo che promette ai martiri per la fede la ricompensa divina.

Il palazzo
e la taverna

«Or tuent li Sarrasin tous les Crestiens» [Ora i Saraceni uccidano tutti i Cristiani]: è l'unica didascalia del *Jeu* pervenuto in un solo manoscritto; sul campo di battaglia resta vivo solo un vecchio in ginocchio davanti ad una statuetta, «merveille» che gli emiri vogliono subito mostrare al re: fatto prigioniero e condotto a palazzo il devoto viene interrogato dal re sul suo «mahommet cornu» [idolo cornuto]: le «corna» sono quelle della mitra episcopale tipica dell'iconografia del santo

LI ROIS: Di, va, vilains, se tu i crois.
LI PREUDOM: Oi'l, sire, par sainte crois;
Drois est que tous li mons l'aourt.
LI ROIS: Or me di pour coi, vilains lais.
LI PREUDOM: Sire, chou est sains Nicolais,
Qui les desconsilliés secourt.
Tant sont ses miracles apertes!
[...]
Riens qui en sa garde soit mise
N'iert ja perdue ne maumise,
Tant ne sera abandonnee,
Non, se chis palais ert plain d'or,
Et il geüst seur le tresor:
Tel grasse li a Dieus donnee.
LI ROIS: Vilain, che sarai jou par tans.
Ains que de chi soie partans,
Tes nicolais iert esprouvés:
Mon tresor commander li voeil.
(vv. 514-20 e 526-35)

[IL RE: Dài, bifolco, dimmi se credi in lui. / IL BUON CRISTIANO: Oh sì, per la santa croce, signore; / è giusto che tutto il mondo lo veneri. / IL RE: E dimmi perché, brutto bifolco. / IL BUON CRISTIANO: Sire, questo è san Nicola / che soccorre gli afflitti. / Come sono manifesti i suoi miracoli! [...]. Nulla di ciò che viene posto sotto la sua protezione / può essere perduto o danneggiato / per quanto lo si lasci senza sorveglianza, / no, neppure questo palazzo se fosse pieno d'oro / e se san Nicola fosse collocato sul tesoro: / questa è la virtù che Dio gli ha concesso. / IL RE: Bifolco, saprò subito se è vero. / Prima che io me ne vada / il tuo Nicola sarà messo alla prova: / gli voglio affidare il mio tesoro.]

I ladri e San Nicola

Preso la decisione di mettere alla prova il *nicolai*, il re fa bandire per la città che il tesoro è sorvegliato solo da un feticcio cornuto ed è come se fosse per strada, quindi «qui le puet embler, si l'emble» (v. 583) [Chi può rubarlo lo rubi]. Di nuovo in taverna: Cliquet, Pincédé e Rasoir, nomi parlanti (nel primo lo scatto della serratura, nel secondo l'attitudine a pizzicare, nel terzo

l'abilità con la lama), tagliaborse e beoni, tengono ininterrottamente la scena insieme all'oste e al suo garzone per quasi 500 versi, ovvero un terzo dell'opera. Al rotolio dei dadi s'alternano le urla e le zuffe per i continui imbrogli e se l'oste non s'affrettasse a dividere i tre furfanti perderebbe anche i loro stracci, pegno del vino bevuto. Ma ad un certo punto Rasoir rassicura l'oste mettendolo al corrente, insieme ai compagni, sulla possibilità di rubare il tesoro del re. A notte fonda, dopo l'ennesima rissa, i tre con il sacco fornito dall'oste si recano al palazzo; tornati in taverna col malloppo riprendono a giocare, a bere e ad accapigliarsi finché sono sopraffatti dal sonno.

Intanto al palazzo del re viene scoperto il furto: per il devoto si prepara una morte crudele ma Durant, l'aguzzino, dovrà aspettare ancora una notte per poterlo torturare. Un angelo viene a rincuorare il devoto: «Prie saint Nicolai qu'il te sekeure / Et il te secourra en petit d'eure» (vv. 1264-1265) [Chiedi a san Nicola di soccorrerti / e lui in breve tempo ti soccorrerà]. E infatti san Nicola irrompe in carne ed ossa nella buia taverna e fra insulti e minacce convince i malfattori a riportare il tesoro a palazzo e ricollocarvi sopra la statuetta; spaventato dall'apparizione l'oste caccia fuori i tre prendendosi un mantello a saldo del conto.

Mentre san Nicola appariva ai ladri il re sognava di tenere corte con una nuova corona in testa, e il siniscalco il tesoro di nuovo al suo posto: il tesoro c'è ed è raddoppiato; il re convoca il cristiano e si converte rinnegando Maometto, subito seguito dai suoi dignitari, eccetto l'emiro dell'Albero Secco, deciso a non abiurare, ma infine costretto con la forza ad accettare il nuovo credo. Nel convulso finale la statua di Trevigante emette alcune incomprensibili parole, «Palas aron ozinomas Baske bano tudan donas ecc.», ma al re non interessano più i suoi discorsi e così lo fa gettare giù dalla sinagoga. Con il *Te Deum* finale che il valentuomo comincia a intonare il *Jeu* si chiude.

La straordinaria inventiva di Jean Bodel fa sì che la leggenda agiografica si apra alla rappresentazione degli ideali e dei conflitti che agitano la vita arragense a cavallo di XII e XIII secolo: fra il palazzo del re pagano e la taverna, poli della scena, Bodel dispone un ricchissimo concertato di voci pronte a evocare, grazie alla perfetta misura stilistica, una intera società: convenzioni, abitudini, credenze, fantasie e speranze si fondono in una vivace partitura dall'intonazione comica dominante. «Théâtre-miroir» quello inaugurato da Jean Bodel, con una scena specchio che rinvia al pubblico la propria immagine, permettendogli allo stesso tempo di «riconoscersi e misconoscersi» (Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, p. 13). La vita ad Arras, la crociata e il suo fallimento, il culto delle immagini e il valore della devozione popolare: questi i temi «giocati» sulla scena del miracolo.

La taverna, «microcosmo che riassume la città di Arras» (ivi, p. 117), presenta l'immagine di un mondo degradato, incanaglito sui soldi, i dadi e il vino. Nel corso della rappresentazione Jean Bodel sprofonda la taverna nel buio, metafora di una condanna senza possibilità di redenzione, mancando ai suoi

«Teatro-specchio»

frequentatori un qualsiasi fondamento morale; l'oste, cinico e spregiudicato, pur vantando la sua onestà, vende il vino a un prezzo tale da costringere a berne dell'altro per fare cifra tonda; il suo garzone imbrogliava clienti e padrone – divertente a proposito lo scambio in gergo fra gli avventori che si sono accorti delle sue ruberie: «*Clikés*: Santissiés pour le marc dou cois / Et pour sen geugon qui l' aseme! / *Pincédés*: Voire, et qui maint bignon li teme, / Quant il trait le bai sans le marc» (vv. 701-704) [*Cliquet*: Acqua in bocca, che c'è lo zio della brusa / e il bimbo che lo assottiglia! / *Pincédé*: Già, e che gli lecca via molte cerchiose / quando fa uscire il rosso senza il soldo] –; dei tre ladri Cliquet è quello che ha paura, che si affida all'astuzia e che perde sempre, Pincédé è un manesco attaccabrighe, facilmente influenzabile, Rasoir è il più temibile, intelligente e senza scrupoli, fin distaccato nell'osservare la miseria sua e dei suoi complici: «Ba! pour jouer et pour despendre / Acreommes nous seur le hart» (vv. 1057-1058) [Bah, del gioco e la posta / si fa garante la forca], questo il suo commento alla ripresa della partita a dadi dopo il furto. All'inizio invitante, con l'oste che loda all'esterno le sue specialità, la taverna diventa mano a mano un ambiente sempre più buio, la candela non basta mai, il vino non è quello «chiaro come la lacrima del peccatore e che rampa come uno scoiattolo per i rami» vantato da Raoulet (vv. 642-50), ma è un vinaccio sempre più torbido e pesante, le liti si fanno sempre più violente. Cacciati fuori i ladri, la taverna si richiude nella notte sulla maledizione lanciata dal garzone ai tre furfanti: «Or poes aler au lagan» (v. 1333) [Ora potete andare in malora], cosa che probabilmente avverrà, considerati i nuovi colpi progettati al momento di separarsi dopo aver restituito il tesoro.

Idoli e dubbie
conversioni

Nelle scene di taverna Bodel registra con vibratile sensibilità i gesti, le inflessioni, i modi di dire del giro malavitoso in una scrittura che la costrizione della rima carica d'allusività e forza trasfigurativa; nelle scene di palazzo l'autore attinge invece al repertorio epico a lui ben noto. Sarebbe arbitrario stabilire una opposizione fra taverna, *vile*, borghesia e palazzo, *cit*, monarchia: se la taverna è il luogo dell'imbroglio e della rissa, il palazzo non si distingue certo per gravità e compostezza. Giocando coi *clichés* anti-musulmani delle *chansons de geste* Jean Bodel fa troneggiare nel palazzo la statua parlante di Tervagan, l'idolo inventato dagli autori epici che, insieme a Maometto e Apollino, forma la demoniaca trinità pagana; è lei che il re iroso, impulsivo, manesco e sacrilego insulta e minaccia, appresa la notizia dell'invasione:

A! fieus a putain, Tervagan,
Avés vous dont souffert tel oeuvre?
Con je plaing l'or dont je vous cuevre
Che lait visage et che lait cors!
Certes, s'or ne m'aprent mes sors
Les crestiens tous a confondre,
Je vous ferai ardoir et fondre

Et departir entre me gent:
 Car vous avés passé argent,
 S'iestes du plus fin or d'Arrabe.
 (vv. 134-143)

[Ah, Trevigante, figlio di puttana, / avete dunque tollerato una cosa simile? / Come rimpiango l'oro con cui vi copro / quel brutto muso e quel brutto corpo! / Se il mio oracolo non mi spiega immediatamente / come sterminare tutti i cristiani, / statene certo, vi farò bruciare e fondere / e dividere fra i miei sudditi: / valete più dell'argento, / ché siete fatto del più puro oro d'Arabia.]:

atteggiamento simile a quello, ben documentato, di chierici e laici di XI e XII secolo, che umiliavano i santi insultandone e colpendone immagini e reliquie, giungendo a sospenderne il culto se non adempivano i loro obblighi. È vero, mentre la taverna sprofonda nel buio, nel palazzo trionfa la luce della vera fede, ma è un trionfo che Jean Bodel rende maliziosamente ambiguo. Non si assiste ad una progressiva crescita spirituale del «palazzo»: la scommessa del re di porre il tesoro sotto la protezione del *nicolai*, confondendo così l'immagine del santo con un feticcio, ha una sua giustificazione psicologica alla luce del precedente violento sfogo contro Trevigante ed è rafforzata dalla prospettiva di un guadagno. Se i dubbi circa l'atteggiamento idolatrico del devoto sono alla fine fugati dall'intervento angelico e dalle invocazioni al Signore, lo stesso non si può dire per il re; la conversione solo nominale dell'emiro dell'Albero Secco – «Sains Nicolais, c'est maugré mien / Que je vous aoure, et par forche. / De moi n'arés vous fors l'escorche: / Par parole devienng vostre hom, / Mais li creanche est en Mahom» (vv. 1507-1511) [San Nicola, è contro la mia volontà / e costretto che vi adoro. / Di me non avrete che la scorza: / a parole divento vostro uomo, / ma la fede è in Maometto] – anticipa il carattere illusorio di quella del re che, con un ultimo estro dissacrante, Bodel rivela attraverso un lapsus: non «A Dieu me sui turnés», dice il re («mi sono rivolto a Dio»), bensì «a Dieu me sui turkiés» (v. 1518), cioè «mi sono fatto turco, turchizzato».

La contraddizione più evidente fra prologo e messa in scena concerne la spedizione militare: sono i cristiani, e non i pagani, a muovere guerra: torsione che rivela l'urgenza del tema della crociata. Col martirio dei combattenti cristiani si introduce nella partitura comica della *pièce*, in ordine con il pluristilismo e la convivenza di registri diversi propria della nascente tradizione teatrale, un brano dal tono grave e accorato. Ai soldati ormai sul punto di soccombere appare l'angelo del Signore: «Pour Dieu serés tout detrenchié» (v. 433) [Sarete tutti massacrati al servizio di Dio]: risulta sorprendente nell'imminenza della quarta crociata, predicata con fervore nel Nord della Francia da Folco di Neuilly, la disfatta cristiana; più sorprendente ancora ricordando che lo stesso Bodel vi avrebbe partecipato se non fosse stato impedito dalla

La crociata

malattia, come dichiarato nei *Congés*: «Symon, cil Diex en cui tu crois, / Il te laist bien porter ta crois / Ou je ne puis porter la mieu! / Remés sui dedens la banliue, / Païen ont de moi ferme triue» (vv. 340-344) [Simone, quel Dio in cui credi / ti permetta di portare la tua croce / dove io non posso portare la mia! / Sono rimasto ai margini della città, / i Pagani da me hanno tregua completa]. L'impaurito devoto di san Nicola riesce, almeno apparentemente, laddove fallisce la spedizione armata, descritta dal messo del re – «crestien de put lin [...] fourier, Putain et ribaut et houlïer [...] te terre escillent et proient [...] le païs vont ardent a pource (vv. 120 ss.) [Sporca razza di cristiani (...) predatori, vagabondi, scapestrati, dissoluti (...) devastano e saccheggiano la tua terra (...) riducono il paese in cenere] – in termini sorprendentemente vicini a quelli usati da San Bernardo nel *De laude novae militiae*: «Quello che si constata con grande gioia e procura più ricchi vantaggi è che tra tanta moltitudine di uomini che colà (in Terra santa) confluiscono, ben pochi sono coloro che non siano stati criminali ed empi, rapinatori e sacrileghi, omicidi, spergiuri ed adulteri [...] cosicché i loro conterranei gioiscono del loro allontanamento» (v, 10). Il registro epico della scena dello scontro copre l'ambiguo accenno iniziale al carattere predatorio dell'invasione sigillandola come eroico martirio per la fede; d'altro canto, lasciando unico superstite il devoto, Bodel sembra volere indicare la validità di un altro modello, «quello d'una religione più umana, più consona alle aspirazioni di una classe che desidera agio e felicità» (Payen, in «Romania», 94, 1973, p. 493), da sollecitare però affinché offra concreta copertura finanziaria alla crociata.

L'azzardo
di Jean Bodel

Arras in un regno pagano, i pagani che si comportano con le loro divinità proprio come i cristiani con i loro santi, una spedizione di combattenti cristiani in bilico fra santa crociata e disordinata razzia, una taverna in cui giochi e scommesse terminano sempre in risse e niente di fatto, una conversione parziale e ambigua; a ragione Dragonetti (*Le «jeu de Saint Nicolas»*) ha parlato di «legge d'indeterminazione»: fra tanti giocatori e scommesse anche Jean Bodel si è divertito a giocare: il suo azzardo è stato quello di spalancare dietro la rassicurante facciata della leggenda agiografica la scena di Arras abbandonandovisi con straordinario mimetismo. «Proprio nel concetto di gioco è espressa meglio che ovunque l'unità e l'indivisibilità del credere e non credere, l'unione di sacrosanta serietà con ostentazione e scherzo» (J. Huizinga, *Homo ludens*, Torino, 1973, p. 67): nella ridda attorno a san Nicola è l'illusorietà a imporsi; nelle parole del re in attesa di un decisivo oracolo è forse contenuta la «verità» della rappresentazione: «Jus soit et fieste necaudent» (v. 197) [Nondimeno sia gioco e burla].

Il figliol prodigo
in città

3.2. Courtois d'Arras Pochi anni dopo il *Jeu de Saint Nicolas*, nel primo quarto del XIII secolo, Arras riufrisce la sua scena alla rappresentazione della parabola evangelica del figliol prodigo. Il rapido, conciso accenno di Luca alla vita dissoluta del giovane – «Adolescentior filius peregre profectus est in re-

gionem longinquam, et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose» (xv, 13) [Il figlio più giovane partì per un paese lontano e là sperperò le sue sostanze vivendo da dissoluto] – diventa per l'anonimo autore del *Courtois d'Arras* l'occasione di una nuova realistica «pittura» della vita dei bassi di Arras, distesa per più di trecento versi, circa la metà del testo.

Courtois, stufo della faticosa vita contadina, si fa liquidare dal padre in *deniers menus* [moneta spicciola] la sua parte, sicuro di poterla accrescere grazie all'abilità nel gioco dei dadi; a nulla vale l'avvertimento del padre sui pericoli del mondo: «li siecle est fel et repoins» (v. 73) [il mondo è traditore e astuto]; il giovane con la baldanza e l'ebbrezza di chi ha per la prima volta la borsa piena lascia l'umile *cort* rurale e si reca in città. La sirena è ancora quella del vino, della bella vita e delle donne come dice il garzone della taverna in cui subito s'imbatte (ed. Faral):

Chaiens est li vins de Soissons!
 Sor l'erbe verde et sor les jons
 fait bon boivre a hanap d'argent;
 çaiens croit i'en a tote gent,
 chaiens boivent et fol et sage,
 chaiens ne laisse nus son gaje!
 Ne l'estuet fors conter la dete:
 tesmoing Mancevaire et Pourete,
 qui çaiens mangüent et boivent
 et s'acroient quanqu'eles doivent,
 n'onques n'en paient un festu.
 (vv. 103-113)

[Qua dentro c'è il vino di Soissons! / Potete berlo in tazza d'argento, / seduti sull'erba verde e sui giunchi. / Qui bevono tutti, e folli e savi; / e nessuno sborsa denaro. / Basta soltanto registrare il debito: / come possono testimoniare Manchevaire e Pourette, / che qui mangiano e bevono / prendendo a credito tutto quel che vogliono, / senza pagare il valore di una paglia.]

Courtois loda Dio per aver trovato un simile paradiso e si fa beffe del padre, quello sciocco ingenuo (*fols naïs*) che l'ha tanto spaventato: in verità «vede molte cose chi gira per il mondo» («Mout voit qui va par le país», v. 117), e così eccolo entrare nella locanda di cui l'oste magnifica la piacevolezza:

Çaienz sont tuit li grant delit,
 cambres pointes et soef lit
 haut de blanc fuerre et mol de plume,
 fait a le françoise coustume,
 couvertures bieles et netes

Et oreilliers de violetes
et, quant ce vient a la parclose,
laituaires et iaue rose
por laver sa bouche et son vis
(vv. 133-141)

[Qui vi sono tutti i piaceri, / camere dipinte e soavi letti, / alti, di bianca paglia, e molli di piume, / fatti all'uso francese, / con coperte belle e pulite / e guanciali di violette; / c'è tutto infine: / e lattuari e acque rosate / per lavarsi la bocca e il viso.]

La locanda
dell'amore

«Ostel d'amorettes» (ms. B), locanda dell'amore: quello che in questa Si-bari «a le françoise coustume» possono offrire Pourette e Manchevaire, scaltre *entraîneuses* pronte a spennare l'ingenuo Courtois appena ne adocchiano la borsa bella gonfia. Come nel *Jeu de Saint Nicolas*, la cui lezione l'anonimo mette di sicuro a profitto (si confronti ad esempio la metafora animale nel vanto dell'Auxerre di Raoulet nel *Jeu*, «rampant comme escuireus», con quella del garzone Lequet, «Voiés com fait le lionchiel», v. 206), anche qui il lampo rosso del vino illumina avidità, perfidia, vanità, inganno. È uno scherzo per le due squaldrine abbindolare il già un po' alticcio Courtois: lo invitano a uscire per soddisfare i suoi bisogni e intanto si mettono d'accordo con l'oste affinché si rifaccia sullo sciocco, il *foubiert* (v. 258), per sistemare i loro conti; quando Courtois rientra le due donne gli fanno servire amorosamente dell'altro vino, poi, con la scusa di andare a procurarsi del denaro per la cena da fare lì tutti insieme, si allontanano con in pugno la borsa che il giovanotto, ormai conquistato dalla seducente disponibilità muliebre, ha affidato loro a garanzia che non si metterà a giocare prima che esse facciano ritorno. Non ci vuol molto all'oste per capire che le due non torneranno più e, a parziale saldo del conto, si prende tutto il vestiario del frastornato Courtois:

Par foi, or ai jou malvais gage
de chou que jou lor ai creü,
et s'avés fol conseil eü
quant Porre vous a mis en plege,
la plus fause et la plus sansfege
qui ainc s'entremist de cest art:
plus set Porrete de Renart
(vv. 352-358)

[In fede mia, un bel pagamento ho avuto / per ciò che ho dato loro a credito; / e voi siete stato pazzo / a rimaner qui in ostaggio / per la più falsa e la più perfida / di chi mai s'è impegnato nell'arte dell'imbroglio: / Pourette ne sa più di Renart.]

La decenza è salvata solo grazie all'impolverato «sorcotiel» (v. 414) appeso in un angolo della taverna, il vecchio mantellino che l'oste era solito prestare a chi perde al gioco: e così, con addosso uno straccio, Courtois si ritrova sulla strada. Comincia a prender corpo il pentimento (cinque quartine monorime d'alessandrini, vv. 431-450), rapidamente maturato dalla penosa esperienza come guardiano di porci:

Hé! las, com ma char se desveure,
qui soloit mengier devant prime.
Par mon porchacement mesme,
ai ma vie en duel escuellie;
je n'ai mie verge cuellie
por moi castoier et donter,
mais machue por effronter,
si me sui ocis a mes mains
(vv. 528-535)

[Ah, misero, come soffre il mio corpo, / io che ero solito mangiare già di buon mattino; / è mia la colpa / se ho precipitato la mia vita nel dolore; / e non ho mica colto verga / per addomesticarmi e umiliarmi, / bensì bastone per spaccarmi la testa / e mi sono ucciso con le mie stesse mani.]

Il ritorno di Courtois lacerato e pentito dal padre è «secco e spicciativo» (Contini, *Teatro religioso*), aderente alla concisa lezione del Vangelo: alle rimostranze del primogenito il padre risponde aggiungendo la morale della parabola della pecorella smarrita (il Signore ha maggior gioia di un peccatore che si ravvede «que des autres nonante neuf», vv. 658-661) e invita infine, come già nel *Jeu de Saint Nicolas* e poi nel *Miracle de Théophile*, a intonare il *Te Deum*. Rispetto a Bodel, l'autore del *Courtois* rappresenta le scene di taverna con un linguaggio vivace e allusivo ma meno ricco d'invenzione poetica, così come più moderata è la polimetria: dominano gli *octosyllabes* a rima baciata o disposti in strofe aabccb, interrotti solo dalla sequenza di alessandrini ricordata sopra. A livello formale va anche notata, come per la *Resurreccion*, la presenza di alcune didascalie narrative in versi inserite secondo lo schema delle rime nel dettato poetico, presenza ineguale e comunque assai modesta nei quattro manoscritti che conservano la *pièce* (designata come *lais* nella rubrica di uno di essi) che spinse Faral a ipotizzare il *Courtois* come monologo giullaresco, con l'attore pronto a recitare tutti i ruoli aiutandosi con marionette o immagini; convincente la tesi di Rousse (*Proposition sur le théâtre profane*): il testo, destinato alla rappresentazione, sarebbe poi stato rimaneggiato per favorirne la recita da parte di un solo giullare che attraverso i passi narrativi indicava i cambi di scena e l'avvicinarsi dei personaggi; e proprio tale rimaneggiamento, fornendo alla *pièce* un aspetto più narrativo (nessuno dei codici reca l'indicazione dei

Dalla
rappresentazione
al monologo
giullaresco

La «sovversione
della cortesia»

personaggi o la divisione delle battute), può spiegare la fortuna manoscritta del *Courtois*, unica nell'accidentata tradizione del teatro oitânico.

L'anonimo, amplificando della vicenda l'aspetto mondano della perdizione, pur senza alterarne la sostanza morale, la screzia d'implicazioni sociali: l'*aventure* di Courtois nel «siecles fel et repoins» è tutta sotto il segno della *folie*; Courtois è *fol* così come *fole* è il suo progetto («fole entente», v. 51) di vivere da gran signore in città, con più agio perfino del ricco Girart le Noir, notevole e scabino di Arras che, morto nel 1228, fornisce il *terminus ante quem* del testo. L'anonimo, e con lui il pubblico borghese di Arras, irride il tentativo del contadino che vuole farsi cittadino, del giovane avvezzo alla cura dei campi e delle bestie che vuole mostrarsi pratico degli usi e costumi di cortesia assunti dal patriziato urbano. Atteggiamento beffardo sottolineato dal nome appioppato al giovane spendaccione cresciuto in un'affumicata fattoria dell'Artois, e attorno al quale l'anonimo si diverte a equivocare:

POURRETE: Comment avez vous non?

COURTOIS: Cortois m'apele l'en, ma douce amie.

POURRETE: Vilains voir ne samblez vous mie;

dedenz mon cuer cuit je et pens

qu'en vous ait cortoisie et sens.

(vv. 160-165)

[POURETE: Come vi chiamate? / COURTOIS: Cortese è il mio nome, mia dolce amica. / POURETE: Villano davvero non sembrate; / in cuor mio credo e penso / che in voi dimori cortesia e senno.]

Capiscono subito le birbone qual è il punto debole dello sciocco villan rifatto, che scambia una bettola per un «hôtel particulier» e, come un cavaliere errante, si preoccupa di non «fraindre ne briser la coustume de la meson» (v. 286) [mancare né contravvenire agli usi della casa]; bastano loro un paio di *biaus dous amis* per far sdilinquire il ragazzotto pronto a trasformare due donne di malaffare in gran dame:

POURRETE: Ore, pute, de l'enivrer,

quar nous avons trouvé Gavain!

Ba! il fait le cortois vilain!

(vv. 246-248)

[POURETE: Su, baldracca, facciamolo bere, / che abbiamo trovato un Galvano! / Bah, fa il villano cortese!]

Ecco allora, nell'abile «sovversione della cortesia» (Dufournet, *Courtois d'Arras*), il ridicolo finto Galvano irretito dalle dichiarazioni d'amore *de cuer*

fin, conquistato dalla promessa di «robes et chevaux» (v. 173) [vesti e cavalli], inebriato da un vino spacciato per il filtro di Brangiana, «le bevrage de ceste amor ki si s'afruite» (vv. 219-220) [il beveraggio di questo amore così fruttuoso], e, ormai defraudato, pronto a offrire in pegno all'oste il suo mantello, certo del ritorno delle due «gentildonne». Il brusco ritorno alla realtà del denaro dissolve il miraggio cortese: «Chi ne fait preut puis qu'argenz faut» (v. 429) [Non c'è gusto a star qui quando manca il denaro], dice Courtois in cenci sull'uscio della taverna; miraggio che l'autore aveva innanzi reso iridescente giocando sugli equivoci, gli «a parte», le antifrasi: fra loro o a voce bassa le squaldrine si chiamano «pute», in giocoso contrappunto con il «dame» di Courtois; la loro professione è designata eufemisticamente: «traire la meriele» (v. 307) [condurre l'affare], «aler en *leur* querele» (v. 308) [sbrigare le faccende], «aler en *lor* gaaigine» (v. 350) [andare al lavoro]; nelle profferte d'amore c'è l'ammicco alla loro falsità: «chou n'est mie falose: / je connois li tant et ses mours / qu'ele vous ainme par amours» (v. 186) [non c'è inganno: conosco così bene lei e i suoi costumi / che vi posso dire che vi ama d'amore], «si ne vous ainme mie a gap» (v. 193) [non vi ama per burla]; le dichiarazioni di Pourette e Manchevaire, «ja sanblez vous de nostre gent» (v. 153) [sembrate proprio dei nostri], «Porrete, entre vous et Cortois / avenriés bien per a per» (vv. 177-178) [Pourette, voi e Courtois / sareste proprio pari a pari] sono a doppio senso mescolando cortesia e basso rango, così come nell'«afruite» che chiude l'ispirata dichiarazione di Pourette spunta, dietro l'accezione morale, quella del volgare guadagno.

In questa prima rappresentazione della parabola del figliol prodigo, tema svolto ancora più volte dal teatro francese del Cinquecento e più volte frequentato in arte e letteratura (ricordo *en passant* Dürer, Van der Weyden, Bosch, Bruegel il Vecchio, Murillo, De Chirico, Gide, Rilke...), l'attualizzazione punta sulla realtà spicciola e la ripresa parodica dei moduli della letteratura cortese: l'ispirazione è laica e borghese; e se, come scrive Contini, «Bodel e *Courtois* cavano patetici accenti dai sentimenti del martirio per la fede e del ritorno al Padre, è tuttavia chiara la strada che scivola nella rappresentazione integralmente profana» (*Teatro religioso*, p. xvii), quella di Adam de la Halle, signore della scena letteraria di Arras nella seconda metà del XIII secolo.

4. Adam de la Halle

Nato fra il 1240 e il 1250, Adam de la Halle – indicato anche come *le Bochü*, «il gobbo», appellativo o forse cognome che il poeta rifiuta («Mi chiamano *Bochü*, ma non lo sono») – è autore eclettico e di notevole originalità: oltre alle due *pièce* teatrali, il *Jeu de la Feuillée* e il *Jeu de Robin et Marion*, Adam vanta una nutrita produzione lirica, canzoni, *rondeaux*, mottetti, *jeux-partis*, un *Congé* indirizzato ad Arras e ai suoi abitanti scritto verosimilmente nel

1276 a ridosso della *Feuillée*, un *Dit d'Amours*, una breve canzone di gesta, la *Chanson du roi de Sezile*, panegirico di Carlo d'Angiò alla cui raffinata corte napoletana Adam si trattenne qualche anno fino al 1285, anno della morte del re. Incerta la data della morte del poeta, forse il 1288, così come il luogo, l'Italia o la nativa Arras.

L'autore in scena

4.1. Il *Jeu de la Feuillée* Totalmente immerso nella vita di Arras è il *Jeus Adan* o *Jeus de la fuellie* (così *l'incipit* e *l'explicit* dell'unico manoscritto che conservi il testo nella sua integralità), recitato probabilmente la notte del tre giugno 1276 durante la riunione solenne della Confraternita dei giullari e dei borghesi: in quell'occasione tutti i membri della Confraternita partecipavano ad un festoso banchetto, si accettavano nuove iscrizioni e la miracolosa candela, la *Sainte Chandelle* con cui – come già accennato – la Vergine avrebbe liberato dal fuoco di sant'Antonio due giullari, veniva esposta per i fedeli sulla piazza del Petit Markiet in una piccola cappella ornata di verzura, chiamata appunto la *fuellée*.

Nell'attualizzazione del miracolo e della parabola Bodel e l'anonimo del *Courtois* alludono a persone, vicende e costumi di Arras; Adam de la Halle, del tutto svincolato da fonti religiose, mette in scena se stesso e con lui fa recitare i suoi amici e la gente della sua cerchia: nel *Jeu de la Feuillée* autore, attore e personaggio coincidono, la rete delle allusioni ad altri personaggi della realtà arrageuse è fittissima, «l'insieme scenico sembra riprodurre puramente e semplicemente la realtà vissuta» (P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, p. 416), l'assenza di didascalie quasi si giustifica con la corposa presenza nel dialogo dei nomi di strade e case della città: microcosmo che non si dissolve nel pettegolezzo né si consegna tutto all'erudizione perché scandagliato dal poeta nella sua sostanza morale e ideale.

L'arte di congedarsi

Non è facile definire la *pièce* di Adam: non certo commedia o dramma, mancando un'azione con un suo scioglimento; piuttosto *revue* (Frank, Frappier) o, come voleva Sepet, primo esempio di *sottie* per il largo spazio accordato ai discorsi strampalati dei folli: generi in cui dietro la burla spunta spesso la satira. Il *Jeu* è aperto da una invenzione originale, la teatralizzazione del *Congé*, genere lirico inaugurato da Jean Bodel, testimonianza del coinvolgimento del poeta nella vita sociale ed espressione della ritrovata coscienza della centralità della propria esperienza biografica: è Adam che parla con addosso il mantello degli studenti:

Segneurs, savés pour quoi j'ai mon abit cangiet?
J'ai esté avoec feme, or revois au clergiet;
Si avertirai chou que j'ai piecha songiet.
Mais je voeil a vous tous avant prendre congiet.
Or ne porront pas dire aucun que j'ai antés
Que d'aler a Paris soie pour nient vantés.
Chascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés:

Aprés grant maladie ensieut bien grans santés.
 D'autre part je n'ai mie chi men tans si perdu
 Que je n'aie a amer loiaument entendu:
 Encore pert il bien as tés quels li pos fu.
 Si m'en vois a Paris.
 (vv. 1-12)

[Signori, sapete perché mi sono cambiato d'abito? / Sono stato sposato, ma ora torno al chiericato: / realizzerò così un mio vecchio sogno. / Ma prima voglio congelarmi da tutti voi. / Ora nessuno di quelli che ho frequentato / potrà dire che mi sono vantato per niente di andare a Parigi. / L'incantesimo si spezza per forte che sia; / dopo una brutta malattia torna la buona salute. / D'altra parte non ho affatto perso tempo qui; / ho imparato l'arte dell'amore cortese: / dai cocci si vede bene com'era fatto il vaso. / Così me ne vado a Parigi.]

Il progetto è accolto con sarcasmo e ironia dagli amici del poeta – «Onques d'Arras bons clers n'issi» (v. 13) [Da Arras non è mai uscito un buon chierico] –, che a più riprese l'accusano d'incostanza e volubilità («avés vous muavle chief» v. 21, «Voirement estes vous muavles» v. 75) per volere così presto lasciare la sua sposa. Adam si giustifica con una virtuosistica tirata, raffinato rovesciamento del discorso cortese, sul rapido sfiorire della moglie la cui bellezza forse fu solo un miraggio d'Amore:

Debolezze varie

Mais Amours si le gent enoint
 Et chascune grasse enlumine
 En fame et fait sanler si grande,
 Si c'on cuide d'une truande
 Bien que che soit une roïne.
 Si crin sanloient reluisant
 D'or, roit et cresse et fremiant;
 Or sont keü, noir et pendic.
 Tout me sanle ore en li mué:
 Ele avoit front bien compassé,
 Blanc, omni, large, fenestric;
 Or le voi cresté et estroit.
 [...]
 Bonnes gens, ensi fui jou pris
 Par Amours, qui si m'eut souspris,
 Car faitures n'ot pas si beles
 Comme Amours le me fist sanler,
 Et Desirs le me fist gouster
 A le grant saveur de Vaucheles
 (vv. 81-93 e 165-170)

[È Amore invece che lustra le persone / e ogni grazia esalta ed illumina / nella donna e fa sembrare più grande / al punto che una miserabile / la si crede una regina. / I suoi capelli parevano lucenti / d'oro, folti, ricciuti e cangianti, / ora sono radi, neri e cadenti. / Tutto in lei mi sembra ora cambiato. / Aveva la fronte ben modellata, / bianca, liscia, ampia e sgombra, / ora la vedo rugosa e stretta. // ... // Miei cari signori, così fui preso / da Amore: con l'inganno, / perché non aveva forme così belle / come Amore mi fece sembrare; / fu invece Desiderio a farmela gustare / nella salsa piccante di Valdisotto.]

Con Adam è d'accordo il padre, contento che il figlio riprenda gli studi a Parigi e smetta di perdere ancora tempo con una donna; ma la solidarietà del padre è solo astratta, visto che non intende sborsare una lira: il suo pancione da idropico simboleggia l'avarizia, come peraltro gli diagnostica il medico il cui ingresso sulla scena apre il secondo «numero» della rivista:

Bien voi vo maladie chi:
C'est uns maus c'on claime avarice.
[...]
Nommeement en ceste vile
En ai je bien plus de deus mile
Ou il n'a respas ne confort.
Halois en gist ja a le mort,
Entre lui et Robert Cosiel
Et ce biecu le Faveriel;
Aussi fait trestous leur lignages.
(vv. 202-203 e 209-215)

[Riconosco bene la vostra malattia: / è un male che si chiama avarizia. // ... // In particolare in questa città / ne ho molti più di duemila / per i quali non c'è cura né conforto. / Mezzalira è già in punto di morte, / altrettanto Roberto Cosello / e quel rapace di Faverello / e tutti i loro parenti.]

Diverso è il caso di Dame Douche, vecchia donnaccia imbellettata: il suo pancione, il «ventre enflé» (v. 245), non è frutto di avarizia, ma di lussuria, «Chis maus vint de gesir souvine» (v. 252): la signora è pregna e il padre – così confessa – è uno degli amici di Adam, Rikier Auris: «Ecco una buona notizia per vostra moglie» (v. 286), battuta che dà il la ad una rapida sequenza sul dispotismo e l'intrattabilità delle mogli dei personaggi sulla scena e di altri solo nominati (vv. 290-321). Scambio interrotto dall'ingresso del frate che, come un imbonitore, vanta le miracolose virtù delle reliquie di sant'Acario che porta con sé:

Si l'aprochiés tout pour ouer,
Et si meche chascuns s'offrande,

Qu'il n'a saint desi en Irlande
 Qui si beles miracles fache;
 Car l'anemi de l'ome encache
 Par le saint miracle devin,
 Et si warist de l'esvertin
 Communement et sos et sotes.
 (vv. 324-331)

[Avvicinatevi tutti ad adorarlo, / e ciascuno metta la sua offerta, / perché non c'è
 santo da qui in Irlanda / che faccia così bei miracoli: / scaccia il nemico dell'uomo
 col santo miracolo divino / e guarisce dalla follia / matti e matte senza distinzione.]

Comincia la sfilata dei picchiatelli e delle burlesche offerte degli attori a favore di personaggi, quasi di certo fra il pubblico, fatti scherzosamente passare per matti: e, artificio comune, nello strampalato delirio del folle, il *dervés*, Adam de la Halle può impunemente ridicolizzare l'altra associazione letteraria di Arras, il Puy, istituzione di carattere più aristocratico rispetto a quella dei giullari e dei borghesi, e il suo presidente Robert Sommeillon, trattato alla stregua di un poetastro da osteria; con felice autoironia può pure farsi definire un pisello rammollito: «Qui est chieus clers a cele cape? / Biaux fieus, c'est uns parisens. / Che sanle mieus un pois baens. Bau!» (vv. 422-424) [Chi è quello studente col mantello? / Ma è un parigino figlio mio. / Sembra piuttosto un pisello rammollito. Bau!]; e ancora, con maliziosa ingenuità, affrontare sulla scena la delicata questione, di carattere più fiscale che morale, dei chierici bigami e scherzare sulla recente morte dell'esoso papa Gregorio X (vv. 426-519).

Un altro *bau* (v. 556) e il *dervé* accompagnato dal padre lasciano la scena finalmente sgombra da *sot* e *sotes*: è giunta l'ora delle fate. Riquece Auris, l'amico di Adam, invita il frate ad andarsene e portar via le reliquie che fanno ritardare il loro arrivo. Comincia lo spettacolo magico: un suono di campanelli anticipa l'ingresso di Croquesos, messaggero del re infernale Alichino, venuto a dichiarare l'amore del suo signore per la fata Morgana che giunge subito dopo in compagnia di Maglore e Arsile, altre due fate. Sulla tavola per loro preparata, imperdonabile distrazione, manca un coltello e così i responsabili, Riquece e Adam, invece di ricevere un dono incorrono nella maledizione di Maglore offesa:

Le fate, la Fortuna

Je di que Riquiers soit pelés
 Et qu'il n'ait nul cavel devant.
 De l'autre, qui se va vantant
 D'aler a l'escole a Paris,
 Voil qu'il soit si atruandis
 En le compaignie d'Arras

Et qu'il s'ouvrit entre les bras
Se feme, qui est mole et tenre,
Et qu'il perge et hache l'aprenre
Et meche se voie en respit.
(vv. 682-691)

[Allora dico che Richieri sia calvo pelato, / senza più un capello davanti. / Quanto all'altro che si va vantando / di andare a studiare a Parigi, / voglio che si incanaglisca a tal punto / nella società di Arras / e si dimentichi fra le braccia / di sua moglie che è tenera e morbida, / sì che rinunci allo studio e lo detesti / e rimandi i suoi progetti di viaggio.]

C'è ancora il tempo per ridicolizzare di nuovo Robert Sommeillon, galletto falso e vanesio di cui s'è invaghita Morgana, e per osservare in un punto della scena la grande ruota della Fortuna, «esamples gens» (v.768) [immagine bella] che «tout le mont tient en sa main» (v. 775): in alto appaiono i potenti Crespin e Louchart, «strozzini» che regnano sovrani sulla città e i cui figli continueranno a regnare, in basso gli ex potenti che Fortuna ha fatto precipitare pur senza che lo meritassero, senza che avessero «ja fait pille ravane» (v. 805) [rubato a più non posso].

Manca poco all'alba, le fate lasciano il banchetto per recarsi alla Croce del Prato dove sono attese dalle vecchie della città e da Dame Douche, a cui promettono negromantico aiuto per vendicarsi di Riquece Auris che l'ha messa incinta e non lo vuole riconoscere, e infine cantando escono dalla scena (v. 875). La *faerie* è finita e tutti i personaggi si recano in taverna: il *topos* si fonde con l'omaggio di Adam a Jean Bodel: il vino è di Auxerre e non certo novello, ci sono le aringhe e l'atmosfera è quella truffaldina di sempre: questa volta tocca al frate sborsare per tutti, mentre l'oste si lancia in una predica burlesca sulle reliquie di sant'Acario lasciategli in pegno:

Or puis preeschier:
De saint Acaire vous requier,
Vous maistre Adan, et a vous, Hane,
Je vous pri que chascuns recane
Et fache grant sollempnité
De che saint c'on a abevré
(vv. 1018-1024)

[Ora posso predicare: / nel nome di sant'Acario, vi invito, / voi, maestro Adamo, e voi, Nanni, / prego ciascuno di tagliare / e di fare festa solenne / al santo che abbiamo così scompisciato.]

L'allegro e sguaiato contubernio prosegue fino alle prime luci del giorno: allora i sodali escono e tornano dalle loro mogliettine senza dimenticare di pas-

sare a rendere omaggio alla *feuillee*, il folle è spinto via dal padre a bastonate, per ultimo se ne va il frate turlupinato: «Or fai, / S'en irons; a Saint Nicolai / Commenche a sonner des cloquetes» (vv. 1097-1099) [Su, / andiamocene; a san Nicola / le campane cominciano a suonare].

«Ritratto dell'artista da saltimbanco»: per la prima volta un poeta medievale si mette in scena sviluppando a pieno le possibilità offerte dall'arte drammatica, fin dal *Jeu d'Adam* tesa a identificare e affermare l'io e la sua esperienza nella concretezza del vivere quotidiano. Adam de la Halle si mette in scena giocando con sulfurea autoironia sul suo personaggio di intellettuale urbano, deridendone pose e nevrosi fino a concepire un suo stralunato doppio nel *dervé*, il folle che nel delirio definisce sempre con estrema esattezza vanità e frustrazioni del parigino mancato: «sono stato sposato», esordisce Adam (v. 2) al momento di annunciare il suo progetto, «sono io lo sposo» (v. 1093), farnetica il folle abbandonando la scena, quando ormai l'avarizia paterna e il sortilegio delle fate hanno incatenato il poeta alla natia e odiata Arras.

Ragione e follia si mescolano di continuo nella partitura del *Jeu de la Feuillée* che trova così la sua peculiare intonazione: invettiva, satira, parodia, gesto dissacratorio, maldicenza e pettegolezzo sono disciolti in un dettato comico la cui chiave è quella di una divertita allusività. E se è vero che nel progetto di cambiare vita di Adam possono scorgersi gli elementi di uno psicodramma (rapporto padre-figlio, matrimonio-libertà, sposa-clergie; la sfilata dei doppi negativi: Adam / i sodali di Arras; la moglie / la fata dispettosa e Dame Douche; il desiderio d'irrealtà incarnato nel *dervé*), giustamente, nota R. Brusegan, le tinte oscure di tale interpretazione vanno smorzate, «facendo maggiore spazio a quel riso che doveva essere fondamentale nello spettacolo originario» (*La pergola*, p. 9). La follia diffusa, l'apparizione delle fate e del messaggero della *mesnie Alekin* spargono sulla scena gli ingredienti della cultura folklorica e «carnevalesca»: nel giorno di festa sono leciti blasfemia, rovesciamento, confessione pubblica dei peccati. Con la fusione di tradizione colta e componente folklorica Adam può sfogare frustrazioni e rancori tenendosi in bilico fra satira e, come suggerisce L. Lazzerini, *Letteratura romanza medievale*, «rituale» catartico: l'espulsione dei veleni quotidiani alleggerisce per una notte il male di vivere; per una notte vige verità e speranza, la temibile ruota della Fortuna, illuminata in un angolo da una luce vacillante, non è più concreta d'un sogno: il mattino seguente ad Arras Adam si ritroverà a fianco l'appassita e bizzosa moglie, i suoi concittadini continueranno a riempirsi la pancia e ammassare denaro, le donne a tiranneggiare, il frate a promettere guarigioni impossibili, Robert Sommeillon a scrivere pessimi versi, i potenti a dominare e fare i loro affari sulla testa di tutti.

Il gioco della follia

4.2. Il *Jeu de Robin et de Marion* Nell'ultima *pièce* della tradizione arrageese, il *Jeu de Robin et de Marion*, la scena urbana è sostituita da quella campestre e pastorale; la città rimane qui come implicito orizzonte di un gusto, quello

La pastorella
in scena

della ricca borghesia e del patriziato che hanno modellato i loro comportamenti mondani sui valori dell'aristocrazia cavalleresca. Non vi sono elementi sicuri per datare questa opera di Adam: non bastano gli echi e le riprese fra i due testi teatrali per stabilirne la successione, così come nulla autorizza a ritenere il *Jeu* composto nel periodo napoletano (1280-1285) presso la corte angioina «pour apaiser la nostalgie des grands seigneurs exilés et leur faire oublier quelques instants une situation angoissante» (H. Guy, *Essai sur la vie et les oeuvres du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1898, p. 515).

Con la stessa originalità con cui nel *Jeu de la Feuillée* ha drammatizzato il *Congé*, nel *Jeu de Robin et de Marion*, felicemente definito come prima «opéra-comique française» (*ibid.*), Adam teatralizza due generi lirici dalla forte componente dialogica, la *pastorella* e la *bergerie*: nella *pastorella* un cavaliere-poeta racconta in prima persona l'incontro in aperta campagna con una pastora riportandone lo scambio di battute, nella *bergerie* il cavaliere-poeta assiste da testimone, o partecipa solo marginalmente, all'azione dei giovani pastori, di solito una festa campestre.

Il *Jeu* si apre sulle note di una popolare canzone intonata da Marion, la pastora («Robin m'aime, Robin m'a...»), a cui s'intreccia il *refrain* cantato dal cavaliere, «Je me repairoie du tournoiement, / Si trouvai Marote seulet, au cors gent» [Me ne ritornavo dal torneo / e trovai sola soletta Marote dal corpo delicato] che, attraverso la stereotipia di nomi e situazioni, dispone la rappresentazione ad un elegante effetto speculare: mimesi e tradizione lirica e melodica si rifrangono in un variato gioco di echi e riprese a ribadire il carattere squisitamente letterario, autoreferenziale dell'opera, sorta di pantomima in cui «cortesia» e «villania» si disfano e ricompongono come in un caleidoscopio. Secondo lo schema classico della *pastorella* il cavaliere cerca di sedurre la villana; Marion però non cede alle lusinghe dello sbrigativo dongiovanni che, sempre più irritato dal diniego, passa in un' *anticlimax* da forme gentili e cerimoniose, «douche puchele» (v. 14), «bele au cors gent» (v. 31), «douche bergerete» (v. 57), al secco «Bergiere, devenés me drue» (v. 77) [Pastora, diventate la mia amante], richiesta-ingiunzione motivata finalmente dalla coscienza del rango: «Chevaliers sui et vous bergiere» (v. 88). Il cavaliere respinto si ritira comunque in buon ordine canterellando e lascia la scena a Robin, giovane pastore e amante ingenuo, generoso e pieno di smancerie: durante l'allegro e rustico picnic fra giochi canti e carezze cresce l'euforia e la coppia decide d'improvvisare una festa convocando altri pastori; mentre Robin va in cerca degli amici il cavaliere incontra nuovamente Marion che nuovamente lo respinge; poi s'imbatte in Robin che tiene in modo maldestro il suo falcone scappatogli poco prima: il cavaliere sfoga la sua rabbia colpendo il giovane e con la forza si porta via l'impaurita Marion, che però ancora una volta gli dice di no:

LI CHEVALIERS: Qu'est che? Ne porrai je dont faire
Chose qui te viengne a talent?

MARION: Sire, sachiés certainement
Que nenil; riens ne vous i vaut.
LI CHEVALIERS: Bergiere, et Diex vous consaut!
Certes, voirement sui je beste
Quant a ceste beste m'aresté!
A Dieu, bergiere.
(vv. 373-380)

[IL CAVALIERE: Ma come? Non potrò dunque far / nulla che ti piaccia? / MARION:
Signore, potete esserne certo, / no; non c'è niente da fare per voi. / IL CAVALIERE:
Che Dio vi aiuti. / Sì, sono davvero una bestia / a perdere tempo con questa bestia.
/ Addio, pastora.]

Scampato il pericolo può cominciare la festa campestre: si gioca il gioco di
«san Cosimo» (chi ride prima perde) e a «Re e Regina», ovvero il gioco
della verità che le grossolane domande poste dal «re» pastore e le rozze ri-
sposte della brigata trasformano in una volgare parodia del raffinato e imper-
tinente gioco aristocratico:

LI ROIS: Or di, Huart, si t'ait Diex,
Quel viande tu aimes miex.
Je sai bien se voir me diras.
HUARS: Bon fons de porc pesant et cras,
A le fort aillie de nois.
Certes, j'en mengai l'autre fois
Tant que j'en euch le menison.
(vv. 545-551)

[IL RE: Di' dunque, Huart, che Dio t'aiuti, / quale cibo preferisci; / so bene se mi di-
rai la verità. / HUART: Una buona lombata di maiale pesante e grassa / con salsa all'a-
glio e alle noci. / È vero, l'altra volta ne ho mangiato tanto da averne la cacarella.]

Un lupo che addenta un agnellino di Marion valorosamente recuperato dal
fidanzato, una rude proposta di matrimonio, altre pastorali effusioni e canti:
il *Jeu* si chiude con le allegre figure della tresca finale condotta dal gioviale
Robin al suono delle musette: «Venés après moi, venés / Le sentele, le sen-
tele / Le sentele les le bos» (vv. 762-763) [Venite dietro di me, venite / per il
sentiero, per il sentiero / per il sentiero vicino al bosco].

La sensibilità teatrale di Adam riesce a dare vita e verità psicologica ai tipi
fissati dai generi lirici della *pastorella* e della *bergerie*: Robin tenero, entusias-
ta e un po' spaccone, Marion e Peronelle semplici, amabili ma indispettite
dalla volgarità e dall'indiscrezione dei maschi, il cavaliere combattuto fra il
desiderio di possesso e il sentimento di superiorità rispetto all'ingenua ma

Comicità
dell'equivoco

decisa forosetta. Il comico è contenuto in un sorriso misto d'indulgenza e superiorità, quello suscitato dalla serie dei *qui pro quo* fra il cavaliere e la pastora incapace di comprendere la realtà dello svago cavalleresco, interpretato sulla base dell'umile vita dei campi:

LI CHEVALIERS: Di moi, veïs tu nul oisel
Voler par deseure les cans?
MARIONS: Sire, j'en vi je ne sai kans.
Encore i a en ces buissons
Cardonnereules et pinçons
Qui mout cantent joliment.
LI CHEVALIERS: Si m'aït Dieus, bele au cors gent,
Che n'est point che que je demant;
Mais veïs tu par chi devant
Vers ceste riviere nule ane?
MARIONS: C'est une beste qui recane?
J'en vi ier trois seur che quemin
Tous quarchiés aler au molin.
Est che chou que vous demandés?
LI CHEVALIERS: Or sui ie mout bien assenés!
Di moi, veïs tu nul hairon?
MARIONS: Hairons, sire? Par me foi, non!
Je n'en vi nes un puis quaresme
Que j'en vi mengier chiés dame Eme,
Me taiien, cui sont ches brebis.
LI CHEVALIERS: Par foi, or sui jou esbaubis,
N'ainc mais ie ne fui si gabés!
(vv. 25-46)

[IL CAVALIERE: Dimmi, hai visto qualche uccello volare sopra i campi? / MARION: Signore, ne ho visti una quantità. / In quei cespugli vi sono cardellini e fringuelli / che cantano molto graziosamente. / IL CAVALIERE: Dio m'aiuti, bella dal corpo delicato, / non è proprio questo che chiedo; / ma hai visto qui davanti verso il fiume qualche anatra? / MARION: È una bestia che raglia? / Ieri su questo cammino ne ho visti tre / tutti carichi andare al mulino. / È questo quel che chiedete? / IL CAVALIERE: Son proprio ben informato! / Dimmi, hai visto qualche airone? / MARION: Aringhe, Signore? In fede mia, no! / Non ne ho vista più una dalla Quaresima / quando ne vidi mangiare da donna Eme, / mia nonna, la padrona di queste pecore. / *Il cavaliere*: In fede, son proprio stupefatto, mai fui preso in giro così!]

Gioco letterario
e caricatura

Una lieve intenzione caricaturale increspa l'idillio campestre: i pastori scimmiettano goffamente, fraintendendone pure il nome, il gioco aristocratico del «Re e della Regina», Marion non trova di meglio che tenersi il formaggio

infilato nel corsetto (vv. 143, 164), giustificando così il greve apprezzamento di Robin estasiato dall'abbraccio della sua bella: «Je cuidai tenir un fromage, / Si te senti je tenir et mole» (vv. 534-535) [Credetti di tenere un formaggio / tanto ti sentii tenera e molle]. Non appare legittimo sovraccaricare quest'opera di Adam de la Halle, elegante gioco letterario, di contenuti ideologici o sociali: contrasto fra *milites* e *rustici* coniugato col rapporto fra eros e potere (F. Cardini, *Minima medievalia*, Firenze, 1987, p. 186); riflesso del clima di grandi lotte ed emancipazioni contadine (Carandini, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, p. 45), così come sembra eccessivo scorgervi, come vuole J. Duviols, la traccia di una profonda nostalgia, «quella della collettività cittadina per un ordine nel quale la prevaricazione e la violenza si piegano dinanzi alla legge, quella di una aristocrazia che assiste alla trasposizione della propria esistenza. Il poeta elabora dei dati contraddittori, delle fantasticherie confuse per formulare una visione calma e serena dell'esistenza riconciliata con la "natura"» (*Le ombre collettive. Sociologia del teatro*, Roma, 1974, p. 119). A un Adam fautore di valori di classe o incline a rivalutare le tradizioni popolari o addirittura «ecologista» *ante litteram* si preferisce il raffinato scrittore capace di animare per il tempo di uno spettacolo i personaggi della letteratura: la spigliata leggerezza con cui sul praticello della scena si tentano seduzioni, si canta, si gioca e si mena la tresca è la stessa, un po' ironica e sorridente, con cui Adam trasforma in teatro *pastorella* e *bergerie*.

5. Il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf

Rispetto alla compagine dei testi teatrali della tradizione oitanica, il *Miracle de Théophile*, scritto verso il 1260 da Rutebeuf, il celebre poeta, giullare e polemista parigino (cfr. cap. 5), si contraddistingue per la quasi totale assenza di tratti realistici o pittoreschi, per l'esclusione di quegli elementi feriali così caratteristici dell'esperienza arragese. Teatralizzazione di un fortunato racconto greco del V-VI secolo tradotto in latino nel IX secolo da Paolo, diacono napoletano, e ampiamente ripreso nella letteratura e nell'arte del Medioevo (la leggenda di Teofilo è rappresentata nelle vetrate delle cattedrali di Chartres, di Mans, di Laon, Beauvais ecc., scolpita nel timpano della facciata nord di Notre Dame a Parigi), il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf si avvale come fonte diretta del poemetto narrativo di Gautier de Coinci, *Comment Theophilus vint a penitance*, incluso nella raccolta dei *Miracles de Nostre Dame*. Rutebeuf concentra i quasi 2.100 *octosyllabes* di Gautier in 663 versi e, senza prologhi o preamboli, fa irrompere sulla scena l'infelice Teofilo, chierico ridotto all'indigenza dal vescovo che lo ha ingiustamente privato della prebenda:

Il patto col diavolo

Ahi! ahi! Diex, rois de gloire,
Tant vous ai eü en memoire
Tout ai doné et despendu

Et tout ai aus povres tendu:
Ne m'est remez vaillant un sac.
Bien m'a dit li evesque: «Eschac!»
Et m'a rendu maté en r'angle.
Sanz avoir m'a lessié tout sangle.
(vv. 1-8)

[Ahi! Ahi! Dio, re di gloria, / a tal punto mi sono ricordato di voi / donando e distribuendo ai poveri / tutto ciò che avevo / da rimanere senza nulla addosso. / «Scacco!» il vescovo m'ha detto / spingendomi sconfitto all'angolo: / mi ha spogliato di tutto.]

Nel suo rabbioso sfogo Teofilo si rivolge contro Dio, un Dio sordo, lontano, responsabile della sua rovina, che vorrebbe affrontare fisicamente rompendo l'omaggio troppo a lungo tributatogli: «Se or pooie a lui tancier / Et combattre et escremir / La char li feroie fremir» (vv. 30-32) [Se ora potessi attaccar briga con lui / e combatterlo e affrontarlo / gli farei accapponare la pelle]. L'ira e lo sconforto sono ascoltati da Salatin, negromante a cui Teofilo, senza peraltro essere tentato, dichiara d'essere disposto a fare qualsiasi cosa pur di riottenere «l'onore, la carica e il favore» perduti. La decisione di rinnegare Dio e i santi è accompagnata dal rimorso e dalla paura del castigo eterno: in un mosso e incalzante monologo (terzine e coppie di *octosyllabes* seguite da un verso di quattro sillabe), Teofilo si rappresenta con grande icasticità le pene d'inferno, nero pozzo «toz plains d'ordure» (v. 120) [tutto pieno d'immondizia], ma ciò non basta a farlo recedere dal sacrilego proposito:

Diex m'a grevé: jel greverai,
Ja més jor ne le servirai;
Je li ennui.
Riches serai se povres sui!
Se il me het, je harrai lui:
Prengne ses erres
Ou il face movoir ses guerres!
Tout a en main et ciel et terres;
Je li claim cuite,
Se Salatin tout ce m'acuite
Qu'il m'a promis.
(vv. 133-143)

[Dio m'ha tormentato: / io lo tormenterò, mai più lo servirò: / gli seccherà! / Se ora son povero diventerò ricco. / Mi odii pure: io odierò lui. / Prenda i suoi provvedimenti, / scateni le sue guerre! / Tutto ha in mano, e cielo e terra; / glieli lascio / se Salatin mi rifonde di tutto / quel che ha promesso.]

Il negromante con una formula magica – «Bagahi laca bachahé...», «turcheria» da repertorio con effetto esotico insieme buffo e minaccioso, inaugurata dai magi del vetusto *Officium Stellae* del ms. 304 di Montpellier e ripresa da Jean Bodel – evoca il diavolo, per la verità un po' seccato di venire scomodato, ma contento di ghermire il fino ad allora irreprendibile Teofilo: il patto è sancito con lettere di sangue e Teofilo dovrà attenersi al diabolico decalogo:

Ja més povre homme n'ameraz.
 Se povres hom surpris te proie,
 Torne l'oreille, va ta voie.
 S'aucuns envers toi s'umelie,
 Respon orgueil et felonie.
 Se povres demande a ta porte,
 Si garde qu'aumosne n'en porte.
 Douçor, humilitez, pitiez
 Et charitez et amistiez,
 Jeüne fere, penitance,
 Me metent grant duel en la pance.
 Aumosne fere et Dieu proier
 Ce me repuet trop anoier.
 Dieu amer et chastement vivre,
 Lors me samble serpent et guivre
 Me menjue le cuer el ventre.
 (vv. 259-274)

[Mai più amerai un povero. / Se un povero sciagurato ti prega, / tu fa' il sordo e tira dritto. / Se qualcuno incontro a te s'umilia, / tu trattalo con insolenza e fellonia. / Se un povero bussa alla tua porta, / tu bada che se ne vada a mani vuote. / Dolcezza, umiltà, pietà, / carità ed amicizia, / digiuno e penitenza / mi danno il mal di pancia. / Fare elemosine e pregar Dio / m'infastidisce davvero. / Amare Dio e vivere in castità: / è come se serpi e vipere / mi mangiassero il cuore nel ventre.]

Decalogo che la grottesca concretezza dei disagi di Satana vena di comico, un comico desunto dalla letteratura agiografica in cui il diavolo alla fine è sempre sconfitto e maltrattato: non deve turbare la commistione di registri, caratteristica, come s'è detto, della produzione teatrale: Teofilo compie un gravissimo sacrilegio offrendo la sua anima a Satana che però, appartenendo ormai al registro comico dopo secoli di sante batoste, appare un ridicolo povero diavolo, stufo di venire disturbato, costretto a farsi mettere nero (anzi, rosso) su bianco «quar maintes genz m'ont surpris, / Por ce que lettres n'en pris» (vv. 252-253) [ché molti m'hanno imbrogliato / non avendo preteso una lettera], con una punta di bonaria ironia nell'invitare l'esitante Teofilo

a non assomigliare a «vilain qui va a offerande» (v. 232) [al contadino che porta l'offerta].

Ligio ai comandamenti, Teofilo, riottenuti dal vescovo onori e ricchezze vessa anche i suoi più cari amici diventando con tutti malvagio e spietato, «fel et irous» (v. 336). Sono passati sette anni – «Sathan, plus de set anz ai tenu ton sentier» (v. 404) – quando Teofilo, davanti a una cappella della Vergine, si pente dello scellerato accordo: dodici quartine monorime d'alessandrini di ricercata retorica esprimono in un viluppo di metafore, paronomasie e rime equivoche la schiavitù del chierico:

Ha! las, com fol bailli et com fole baillie!
Or sui je mal baillis et m'ame mal baillie.
S'or m'osoie baillier a la douce baillie,
G'i seroie bailliez et m'ame ja baillie.
Ors sui, et ordoiez doit aler en ordure;
Ordement ai ouvré, ce set Cil qui or dure
Et qui toz jours durra, s'en avrai la mort dure.
Maufez, com m'avez mors de mauvese morsure!
(vv. 412-419)

[Ahi, lasso! che folle modo, che folle condotta! / Ormai sono rovinato e rovinata è l'anima mia. / S'ora osassi affidarmi alla dolce potestà / subito sarei accolto, e così l'anima mia. / Lurido sono, e chi è lordo deve finire nella lordura. / Luridamente ho agito, come ben sa colui che in eterno vive, / sì che n'avrò dura morte. / Diavolo, di che malvagio morso mi mordeste!]

L'intervento
della Vergine

Al pentimento segue l'accorata supplica alla vergine – nove strofe composte di dodici versi esassillabici (aabaabbbabba) – che suscita l'apparizione della Madonna, brusca e severa ma pronta a far riavere all'infelice la lettera con il patto. Una pedata in pancia a Satana («Je te foulerai la pance», v. 585) e la rude, energica *Mater Gloriosa* ottiene la carta che Teofilo consegna al vescovo perché ne dia pubblica lettura in chiesa, al fine di evitare la caduta di altri fedeli. Come nel *Jeu de Saint Nicolas* e in *Courtois d'Arras*, l'*'happy end* è sigillata dal *Tē Deum* corale.

Rutebeuf
rhétoriquer

Nel quadro del teatro oitanico, il *Miracle de Théophile* è dal punto di vista drammaturgico l'opera meno felice: le scene risultano eccessivamente staccate e rigida la loro sequenza, le battute dialogiche vengono schiacciate dai lunghi monologhi in cui Teofilo si esprime con l'eloquenza già un po' turgida del *rhétoriquer* cosicché gli altri personaggi restano relegati al ruolo di comparse, sbilanciata appare l'alternanza di momenti statici e momenti dinamici; e nonostante lo spazio lasciato a Teofilo, il suo pentimento risulta improvviso, senza la rappresentazione di un segreto assillo, di un rimorso represso; infine mancano quei dettagli concreti, luoghi, oggetti, inflessioni, necessari

alla resa teatrale della vicenda. Rutebeuf tende all'astrazione: la storia di questo Faust del Duecento deve commuovere il pubblico con esemplare evidenza, comporsi nei tratti un po' rigidi della personificazione, quella dell'uomo che si fa sgretolare dall'avversa Fortuna. Ma nonostante la meno riuscita arte drammatica, il *Miracle de Théophile* si lega alle altre opere teatrali per la centralità dell'esperienza umana rispetto alla sfera del trascendente, esperienza interiorizzata della libertà e del peccato. Il tradizionale conflitto fra la Madonna e Satana passa in secondo piano: a dominare la scena è l'avventura spirituale di un uomo che davanti alla miseria e all'ingiustizia smarrisce la fede per recuperarla faticosamente più tardi dopo aver commesso sacrilegi e infamie pur di ottenere gli onori mondani; a ragione sono stati evocati sullo sfondo culturale del *Miracle* i teologi della responsabilità (Ivo di Chartres, sant'Anselmo, Abelardo, Ugo di San Vittore), pensatori che hanno proposto una morale che elimina parzialmente il Diavolo come causa principale del male e del peccato (Lalande, p. 553).

Un più sottile legame con il teatro artesiano si può poi scorgere nel coinvolgimento personale, quasi autobiografico dell'autore: all'ambientazione realistica e allusiva del *Saint Nicolas* o, come più tardi, alla diretta partecipazione sulla scena di Adam nel *Jeu de la Feuillée*, Rutebeuf preferisce la stesura di un reticolo di echi e implicazioni che stringe il *Miracle de Théophile* con la produzione lirica in cui, precursore di Villon, si lamenta e protesta per la povertà e l'avversa fortuna: si leggano in tale prospettiva le famose *Griesche d'yver* e *d'esté* o ancora la *Complainte Rutebeuf*, ad esempio i vv. 20-22: «Diex m'a fait compaignon a Job: / Il m'a tolu a un sol cop / Quanque j'avoie» [Dio m'ha fatto compagno di Giobbe: / in un sol colpo m'ha tolto / tutto ciò che avevo]. Rutebeuf compagno di Giobbe e di Teofilo nella sua precaria avventura terrena: il percorso di perdizione e salvezza del chierico incrocia quello del poeta che, attraverso l'insistita metafora del gioco, recupera, astraendola e generalizzandola, la polarità taverna-mondo/ Dio delle *pièces* precedenti e della personale vicenda lirica e umana. E forse mai come qui risuona nella letteratura medievale un così crudo accento tragico, quello dei versi in cui Teofilo denuncia con dolorosa consapevolezza la vanità di ogni ribellione verso il Creatore: «Je ne m'en puis pas a Dieu prendre, / C'on ne puet a lui avenir» (vv. 22-23) [Con Dio non posso prendermela poiché rimane irraggiungibile].

Echi autobiografici

6. Aucassin et Nicolette

La straordinaria fioritura delle lettere francesi antiche annovera fra le sue varietà l'anonima, fragrante *chante-fable* di *Aucassin et Nicolette*, unico esemplare di un genere ibrido composto in versi e in prosa che si assume qui fra la letteratura teatrale in virtù della sua protratta dialogicità e forza scenica. Piuttosto che alla tradizione latina e mediolatina del prosimetro, la peculiare forma dell'*Aucassin et Nicolette* – alternanza di brevi lasse assonanzate

La cantafavola

di *octosyllabes* e piccole prose – sembra potersi legare meglio all’esperienza giullaresca nutrita di elementi clericali e impregnata dei succhi corrosivi della goliardia, al suo gusto sperimentale attento a stringere in un fascio coerente contenuto letterario, occasione e modalità esecutiva. La datazione dell’opera trädita da un solo manoscritto d’area piccarda è incerta (fine del XII secolo? metà del XIII?), e d’altra parte le melodie conservate o la scrupolosa ripetizione delle due didascalie «Or dient et content et fablent» e «Or se can-te» preposte alle sezioni in prosa e in versi non bastano a illustrarne l’esatta natura spettacolare, il tipo di recitazione, i modi della «messa in scena», il numero di «attori» o mimi impegnati. Il neologismo che designa l’opera, *chantefable*, sembra voler sottolineare la compresenza di parti parlate e parti cantate, mentre rimane poco chiaro il preciso, distinto significato di *dire*, *conter* e *fabler*.

Onnipotenza
d’Amore

La vicenda si annoda e si scioglie attorno ad Amore che, come insegnano i classici, *omnia vincit*. Per cominciare, vince gli ardori cavallereschi di Aucassin renitente a scendere in campo insieme ai suoi per difendere il feudo del padre, il conte Garin de Biaucaire, dagli attacchi nemici: il bel giovinetto langue infatti per la bella Nicolette, schiava saracena riscattata da un vassallo del conte e allevata nella fede cristiana. L’amore dei due è duramente osteggiato dal conte che per il figlio pensa a ben altro partito. L’ostinazione di Aucassin spinge il padre a far rinchiudere in una torre la povera Nicolette. E siccome Amore *tout vaint*, ecco allora il sospirato Aucassin pronto a combattere a patto di poter poi rivedere la sua dolce *amie* il tempo sufficiente per scambiare «deus paroles u trois» e baciarla «une seule fois». Il giovane sbaraglia il campo e conduce prigioniero davanti al padre il capo dei nemici. Ma la prodezza non commuove il conte, così risoluto nel vietare l’amore dei due da non rispettare il patto. Davanti a tale fellonia Aucassin libera il prigioniero, e il padre, furente, fa rinchiudere pure il figlio in una torre. È maggio, le notti sono calme e serene, in cielo brilla la luna e l’usignolo canta: Nicolette esasperata e intrepida riesce a calarsi dalla torre e scivolare nel rugiadoso verziere. Nel magnesio della luna l’istantanea della fuggitiva:

Ele avoit les caviaus blons et menus recerçelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et les nes haut et bien assis, et les levretes vremelletes plus que n’est cerisse ne rose el tans d’esté, et les dens blans et menus; et avoit les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges; et estoit graille par mi les flans qu’en vos dex mains le peusciés enclorre; et les flors des margerites qu’ele ronpoit as ortex de ses piés, qui li gissoient sor le menuisse du pié par deseure, estoient droites noires avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit blanche la mescinete (XII, rr. 20-30).

[Aveva i capelli biondi e finemente riccioluti, e gli occhi luminosi e ridenti, e il viso di un bell’ovale e il naso alto e ben fatto e le labrucce vermiglie più di quanto non sia ciliegia né rosa d’estate, e i denti bianchi e minuti; e aveva i piccoli seni duri che

le sollevavano la veste come se fossero due grosse noci; ed era così sottile di fianchi che avreste potuto stringerla tutta tra le vostre due mani; e le corolle delle margherite che rompeva con gli alluci dei piedi, e che le cadevano sul collo del piede sul davanti, erano proprio nere rispetto ai suoi piedi e alle sue gambe, tanto era bianca la giovinetta.]

Nicolette giunge alla prigione di Aucassin e attraverso una crepa può parlare con il suo spasimante: lacrime, angosce e promesse d'eterno amore; alla fine la fanciulla si dilegua inoltrandosi nella foresta. Passano i giorni e per la contrada si diffonde la notizia della morte di Nicolette: il conte può liberare il figlio che affranto cerca d'alleviare la sua pena con lo svago della caccia. Nella foresta ritrova, avvertito dai pastori e con l'ausilio della sagace fanciulla, l'amata. Finalmente insieme Aucassin e Nicolette cavalcano verso il mare, s'imbarcano sulla nave di alcuni mercanti e giungono nel regno di Torelore, paese dai bizzarri costumi, con il re a letto dopo la nascita del figlio e la regina in guerra: sul campo di battaglia volano mele marce, uova, formaggi freschi e grossi funghi... A Torelore i due amanti vivono tre anni felici e contenti fino a quando un'invasione saracena non li divide nuovamente: caricati come prigionieri su diverse navi, Aucassin in seguito a una tempesta giunge proprio a Biaucaire, dove nel frattempo il vecchio padre è morto; Nicolette invece veleggia verso Cartagena, la città da dove tanti anni prima era stata rapita e di cui è tuttora re suo padre. Baci e abbracci, lacrime e gran festa, ma a Nicolette l'idea di sposare un principe pagano non piace affatto... ed eccola ancora involarsi nella notte e, travestita da giullare, salire su una nave per sbarcare a Biaucaire. Aucassin se ne sta dolente e sospirioso circondato dai suoi sudditi; il canto degli uccellini inasprisce la sua pena, quello del finto giullare giunto a corte quasi la dissolve: «Plairoit vos oïr un son / d'Aucassin, un franc baron / de Nicholette la prous?» [vi piacerebbe udire la storia / di Aucassin, il nobile cavaliere / e della gentile Nicolette?]. Lo scioglimento è vicino: Aucassin apprende dal *son* intonato da Nicolette travestita che la sua amata è viva e in cerca di lui; come incontrarla? Ancora in incognito l'intraprendente fanciulla fa convocare l'amato presso la casa dov'è stata cresciuta: tenero abbraccio, notte d'amore, matrimonio il giorno seguente. E poi vissero «mains dis / et menerent lor delis» [molti giorni e furono felici].

Il riassunto sbiadisce i due tratti peculiari della breve *chantefable*, ovvero la sua aerea, svagata intonazione, oscillante fra il falsetto delle formule e il tum tum del batticuore, e la fitta trama di echi e allusioni letterarie. Dietro il trasognato Aucassin che entra nella mischia intento solo al suo amore si riconosce Lancillotto, l'amante per eccellenza che nel *Chevalier de la charette* rischia di cadere prima dalla finestra di una torre, poi da cavallo, e infine si lascia buttare in acqua assorto com'è nel pensiero di Ginevra; dietro Nicolette travestita da giullare spuntano la Josiane del *Bueve d'Hanstone* e soprattutto il Tristano delle *Folies*, il cui stratagemma gli consente di ricordare a Isotta i più privati

Il mondo
alla rovescia

Arte allusiva

episodi del loro tragico amore; il ricordo della leggenda tristaniana – nella squisita miniatura del *Chevrefeuille* di Maria di Francia – affiora anche nell'episodio della *loge*, la capanna costruita da Nicolette in mezzo alla foresta, messaggio cifrato della propria presenza e insieme prova d'amore e simbolo poetico (Conner, *The Loge in Aucassin et Nicolette*); ancora a Chrétien de Troyes ammicca l'autore di *Aucassin et Nicolette* quando fa imbattere il suo eroe in un uomo selvatico brutto e spaventevole come quello incontrato nel *Chevalier au Lion*. La ripresa del *Pyramus et Tisbé* d'ascendenza ovidiana è palese nell'episodio della conversazione attraverso la crepa del muro, e l'eco del romanzo antico si avverte nel gusto per la peripezia fra mari e paesi sconosciuti, per i casi del destino, per l'agnizione. La tradizione della *chanson de geste* riecheggia nelle numerose formule epiche impiegate e nel motivo della principessa saracena (in odore di negromanzia); quella lirica è accennata nella sua declinazione popolareggiante, l'alba, la pastorella...

Qual è il senso di una così insistita strategia allusiva? Più che alla parodia del genere avventuroso-sentimentale, al controcanto dell'amore cortese, l'autore della *chantefable* mira al *divertissement*: la combinazione di parlato e canto, spesso «cavatine» in cui s'alternano accenti gagliardi, accorati, trepidi e piagnucolosi, avvolge la vicenda del contrastato amore in un'atmosfera da opera buffa. L'impianto favolistico di *Aucassin et Nicolette* è ampiamente esposto alla corrosione comica, all'iperbole giocosa: si ascolti il lamento di Aucassin in prigione, rapito nel ricordo della miracolosa bellezza dell'amata:

L'autr'ier vi un pelerin,
nes estoit de Limosin,
malades de l'esvertin,
si gisoit ens en un lit,
mout par estoit entrepris,
de grant mal amaladis;
tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn
et ton peliçon ermin,
la cemis de blanc lin,
tant que ta ganbete vit:
garis fu li pelerin
et tot sains, ainc ne fu si.
(XI, vv. 16-28)

[L'altro giorno vidi un pellegrino, / era nato nel Limosino, / malato era del male dei folli, / se ne stava dentro un letto, / era proprio mal conciato, / oppresso da grandi malanni; / passasti tu davanti al suo letto, / e alzasti la tua gonna / e la tunica fodestrata d'ermellino, / la camicia di lino bianco, / tanto che vide la tua gambetta: / il pellegrino guarì / e risanò del tutto, mai era stato così bene.]

Uno *sketch* uguale a quello del *Jeu de Robin et Marion* – numero di repertorio? – è rappresentato dall'equivoco fra Nicolette e i pastori incontrati nella foresta: la giovane vorrebbe servirsene per mandare un messaggio in codice all'amato («Ditegli che c'è una bestia in questa foresta e che venga a cacciarla, e che se potesse prenderla, non ne darebbe un solo pezzo per cento marchi d'oro, né per cinquecento, né per qualunque cosa»), ma i pastori sono «aiutanti» piuttosto melensi e solo davanti ai soldi si dispongono al favore:

C'est fantomes que vos dites, qu'il n'a si ciere beste en ceste forest, ne cerf, ne lion, ne sengler, dont uns des membres vaille plus de dex deniers u de trois au plus, et vos parlés de si grant avoir! Ma dehait qui vos en croit, ne qui ja li dira! (XVIII, rr. 25-30).

[Sono storie quelle che raccontate, non v'è certo in questa foresta una bestia che valga tanto, né cervo, né leone, né cinghiale, di cui un solo pezzo valga più di due o tre denari al massimo, e voi parlate di così grandi somme! All'inferno chi vi crede, né chi andrà a raccontarglielo!]

Al dominio comico appartiene il regno di Torelore – il nome evoca il ritornello burlesco di una canzonetta (Pauphilet, *Le Legs du Moyen Âge*) – con i suoi rovesciamenti e le innocue guerre da paese di cuccagna; e il rovesciamento giocoso scandisce molti passaggi della *chantefable* imperniata sull'intraprendenza di Nicolette a fronte della querula passività di Aucassin. Al quale però si deve la testarda resistenza alle imposizioni paterne e soprattutto lo scanzonato epicureismo distillato nella tirata sui premi dell'aldilà:

Aucassin epicureista

En paradis qu'ai je a faire? Je n'i quier entrer, mais que j'aie Nicolette ma tresdouce amie que j'aim tant: c'en paradis ne vont fors tex gens con je vous dirai. Il i vont ci viel prestre et cil viel clop et cil manke qui tote jor et tote nuit cropent devant ces autex et en ces viés creutes, et cil a ces viés capes ereses, et a ces viés tateres vestues, qui sont nu et decauc et estrumelé, qui moeurent de faim et de soi et de froit et de mesaises; icil vont en paradis: avec ciaux n'ai jou que faire. Mais en infer voil jou aler, car en infer vont li bel cler, et li bel chevalier qui sont mort as tornois et as rices gueres, et li buen sergant et li franc home: avec ciaux voil jou aler; et s'i vont les beles dames cortoisies que eles ont deus amis ou trois avoc leur barons, et s'i va li ors et li argens et li vairs et li gris, et si i vont herpeor et jogleor et li roi del siecle: avoc ciaux voil jou aler, mais que j'aie Nicolette ma tresdouce amie avec mi (VI, rr. 24-41).

[E che ci farei in paradiso? Non ho nessuna voglia di andarci, purché abbia con me Nicolette, la mia dolcissima amica che amo tanto; poiché in paradiso vanno solo quelli di cui vi dirò. Ci vanno quei vecchi preti e quei vecchi zoppi e quei monchi che passano il loro tempo, notte e giorno, rannicchiati davanti agli altari e nelle cripte ammuflite, e quelli che hanno vecchi mantelli lisi, e si vestono di vecchi stracci, che sono nudi, senza scarpe e senza calze; che muoiono di fame e di sete e di freddo e

di disagi; questi qui vanno in paradiso; con questi io non ho niente da spartire. Io voglio invece andare all'inferno, perché all'inferno vanno i baldi studenti, e i bei cavalieri che sono morti nei tornei e nelle splendide guerre, e i buoni soldati e gli uomini magnanimi: con questi qui voglio andare; e ci vanno le belle dame cortesi, di quelle che hanno due amici o tre oltre ai loro mariti, e ci va l'oro e l'argento e il vaio e l'ermellino, e ci vanno i suonatori di arpa e i giullari e i re del secolo: con questi voglio andare, purché abbia con me Nicolette, la mia dolcissima amica.]

Sfogo ispirato dai valori cortesi, colti nella loro più espansa e sensuale natura e composti nella sontuosa panoplia da opporre ai fastidiosi *contemptus mundi*, ai lividi trionfi della morte. E se i *rois del siecle*, come ha intuito M.A. Liborio, non sono monarchi veri e propri bensì quegli autori «che accompagnano al loro nome l'epiteto di *roi* come segno permanente di un'incoronazione poetica» (*Aucassin e Nicolette*, p. 11), nell'allegro drappello di musicanti, giullari e menestrelli che chiude la rassegna della cortese clientela d'Inferno, si può forse inserire il poeta della *chantefable*. Estroso conoscitore delle lettere, egli si cimenta in un *pastiche* la cui nuova struttura formale traduce immediatamente insofferenze e anticonformismo; verosimilmente non molto più vecchio dei suoi personaggi, egli ha voluto «mostrare i diritti inalienabili della giovinezza, dell'amore e della vita» (Spitzer, *Le vers 2 d'Aucassin et Nicolette*, p. 57), e lo ha fatto come in una favola, dove i vecchi ingiusti soccombono e i giovani alla fine s'affermano. Ma l'anonimo è spirito istrionico e un po' paradossale: la sua favola mescola simpatia e derisione. Amore vince tutto ma resta avvolto nell'ambiguo, impalpabile profumo dell'incantevole operina:

Estoilete, je te voi,
que la lune trait a soi;
Nicolete est avec toi,
m'amïete o le blond poil.
Je quid Dix le veut avoir
(XXV, vv. 1-5)

[Stellina, io ti vedo, / o tu che la luna attira a sé; / Nicolette è con te, / la mia piccola amica dai biondi capelli. / Credo che Dio voglia averla.]

Bibliografia

Le origini del teatro medievale. Un'ampia bibliografia del teatro medievale è stata redatta da C.J. STRATMAN, *Bibliography of Medieval Drama*, 2 voll., New York, Ungar, 1972²; utili rassegne critiche sugli studi più recenti nel volume miscelaneo curato da E. SIMON, *The Theatre of Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Due pietre miliari della disciplina: E.K. CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 1903, che raccoglie pressoché tutte

le fonti reperibili e ridiscute i contributi dell'erudizione ottocentesca fra cui vanno almeno ricordati gli autorevoli E. DU MÉRIL, *Origines latines du Théâtre moderne*, 1849 e A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 1877; K. YOUNG, *The Drama of the Mediaeval Church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1933, a tutt'oggi la più completa raccolta di drammi liturgici corredata di importanti valutazioni critiche e filologiche (la monumentale raccolta allestita da W. LIPPHARDT, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 voll., riguarda solo i drammi pasquali). Fra le trattazioni generali recenti si segnalano R. AXTON, *European Drama of the Early Middle Ages*, London, Hutchinson, 1974, G. WICKHAM, *The Medieval Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, D'A. S. AVALLE, *Il teatro medievale e il «ludus danielis»*, Torino, Giappichelli, 1984, L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988; di assoluto rilievo le pagine introduttive di G. CONTINI all'antologia da lui curata *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Bompiani, 1949; buona la raccolta di studi di autori vari allestita da J. DRUMBL, *Il teatro medievale*, Bologna, il Mulino, 1989 (in particolare i contributi di R. Warning, R. Weimann, H. Rey-Flaud, C. Casagrande e S. Vecchio) con una importante introduzione in cui lo studioso ripropone gli innovativi risultati della sua precedente ricerca, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981, largamente condivisi e utilizzati nel presente paragrafo. Una recente rassegna critica sul problema del dramma liturgico fornisce N.H. PETERSEN, *Biblical Reception, Representational Ritual, and the Question of 'Liturgical Drama'*, in *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Commentary in the Middle Ages*, a cura di G. Iversen e N. Bell, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 163-201. Si ricorda inoltre per l'ampiezza di informazione e il taglio metodologico il capitolo di S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in *Letteratura italiana*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1986, pp. 15-67; utile la sintesi con antologia di testi e fonti di F. DOGLIO, *Teatro in Europa*, I, Milano, Garzanti, 1982. Il passo del Muratori (*Antiquitates Italicae Medii Aevi. Dissertatio XXIX: De spectaculis et ludis publicis*, Mediolani, 1739) è ridiscusso fra gli altri da Drumbly nell'introduzione del citato *Il teatro medievale*; sull'impiego di *tragedia* e *comoedia* in Dante si veda P.V. MENGALDO, *Stili, Dottrina degli*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 435-8.

Sul dramma liturgico mediolatino in area francese, oltre alla citata opera di Young, si ricordano G. COHEN, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 1955 (con traduzione francese in calce), G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954 e il lucido contributo di O. JODOGNE, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 8, 1965, pp. 1-26 e 179-89; alcuni dei testi d'area francese sono pubblicati nella recente ottima scelta con traduzione inglese a fronte allestita da P. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Le scene dell'*unguentarius* ricordate a p. 393 si possono leggere in traduzione italiana nell'antologia del CONTINI, *Teatro religioso*, cit.

Lo *Sponsus* è citato nell'edizione con traduzione a cura di d'A.S. AVALLE e R. MONTEROSSO (per il testo musicale), Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

Il «Jeu d'Adam» e la «Seinte Resureccion». Il *Jeu d'Adam* (*Ordo representacionis Ade*) è citato nell'edizione a cura di W. NOOMEN per i «Classiques français du Moyen Âge», Paris, Champion, 1971; si cfr. ora l'ed. a cura di S.M. BARILLARI, *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro*, (Bmed), Roma, Carocci, 2010; nell'edizione procurata da P. AEBISCHER, *Le Mystère d'Adam* (TLF), Genève, Droz, 1964, sono pubblicati di seguito anche i discussi versi dei *Quinze signes du Jugement dernier*; dall'immensa bibliografia dedicata all'opera si ricordano il celebre capitolo di E. AUERBACH, *Adamo ed Eva*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), 2 voll., Torino, Einaudi, 1964; W. NOOMEN, *Le Jeu d'Adam. Etude descriptive et analytique*, in «Romania», 89, 1968, pp. 145-93, con in appendice una nota sulla rappresentazione da integrare con M. ACCARIE, *La mise en scene du «Jeu d'Adam»*, in *Mélanges Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1979, pp. 1-16; T. HUNT, *The Unity of the Play of Adam*, in «Romania», 96, 1975, pp. 368-88 e 497-527; R. BRUSEGAN, *Verità e finzione nel «Jeu d'Adam»*, in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 79-102; D. POIRION, *Le «Jeu d'Adam»: une mythe d'origine à l'origine du genre dramatique en France*, in AA.VV., *Le Laudi drammatiche umbre delle origini*, Viterbo, Union Printing, 1981, pp. 279-96; M. F. VAUGHAN, *The Prophets of the Anglo-Norman Adam*, in «Traditio», 39, 1983, pp. 81-114; J.-P. BORDIER, *Le fils et le fruit. Le Jeu d'Adam entre la théologie et le mythe*, in *The Theatre in the Middle Ages*, a cura di H. Braet, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 84-102; W.J. BECK, «Adam, ubi es?». *Le thème de l'espoir dans le «Mystère d'Adam»*, in «Studi Medievali», 27, 1986, pp. 801-10; E.J. MICKEL, *Faith, Memory, Treason and Justice in the «Ordo representacionis Ade» (Jeu d'Adam)*, in «Romania», 102, 1991, pp. 129-54.

I moduli iconografici e la fortuna della sfilata dei profeti nell'arte romanica rafforzano in E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, Colin, 1923, la convinzione dell'influsso esercitato dal dramma liturgico sull'attività artistica, tesi ribadita in particolare da O. Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in the 12th Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1962; sulla liceità di un raffronto fra arti plastiche e teatro dello stesso periodo si leggano le osservazioni di R. LONGHI, *Pittura e teatro nel Settecento italiano* (1953) in *Opere complete*, vol. XII, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 167-83 e P. FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 1987.

La *Seinte Resureccion* è citata dall'edizione a cura di T.A. JENKINS, J.M. MANLY, M.K. POPE, J.C. WRIGHT, *La Seinte Resureccion, from the Paris and Canterbury Mss.* («Anglo-norman Text Society»), Oxford, Blackwell, 1942; sul prologo e più in generale sulle modalità di rappresentazione del teatro medievale si vedano E. KONIGSON, *L'espace théâtral du Moyen Âge*, Paris, CNRS, 1975; H. REY-FLAUD, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980; G.A. RUNNALS, «Mansion» and «lieu»: *Two Technical Terms in Medieval Staging?*, in «French Studies», 35, 1981, pp. 385-94; il rapporto fra le tecniche d'allestimento del teatro medievale con quelle del teatro popolare è messo in rilievo da P.G. BOGATIRËV, *Semiotica del teatro popo-*

lare, in J.M. Lotman e B. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 5-25.

Il teatro di Arras. Sulla vita letteraria di Arras lungo tutto il XIII secolo si vedano i contributi di R. BERGER, J. DUFOURNET, M. GALLY, R. BRUSEGAN raccolti in «50 rue de Varenne», supplemento italo-francese di «Nuovi Argomenti», 43, 1992, e *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, a cura di M.-M. CASTELLANI e J.P. MARTIN, Arras, Artois Presses Université, 1994; l'importanza del contesto urbano per lo sviluppo di una nuova drammaturgia profana è stata messa in rilievo da J.-CH. PAYEN, *Théâtre médiéval et culture urbaine*, in «Revue d'histoire du théâtre», 35, 1983, pp. 233-50. Si cfr. ora C. SYMES, *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

Il *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel ha goduto della lunga attenzione di A. HENRY che ne ha procurato nell'arco di un ventennio tre edizioni (l'ultima, Bruxelles, Palais des Académies, 1981; nello stesso anno l'*editio minor* per i ginevrini «Textes littéraires français» di Droz); il testo di Henry è riproposto con pochi ritocchi e traduzione a fronte in Jean Bodel, *Il Miracolo di san Nicola*, a cura di M. INFURNA, Parma, Pratiche, 1987, da cui si cita. Tra i contributi più recenti si segnalano il bello studio di REY-FLAUD, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, cit.; R. DRAGONETTI, *Le «Jeu de Saint Nicolas»* (1984), ora in R.D., «*La musique et les lettres*». *Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, pp. 465-87; A. ARENS, *Untersuchungen zu Jean Bodels Mirakel «Le Jeu de saint Nicolas»*, Stuttgart, Steiner, 1986; J.-CL. AUBAILLY, *Réflexions sur le Jeu de saint Nicolas. Pour une «dramatologie»*, in «Le Moyen Âge», 95, 1989, pp. 419-37; J.-P. BORDIER, *Le «Jeu de saint Nicolas» ou le miracle de l'image*, in «Revue des Langues Romanes», 95, 1991, pp. 59-74; M. INFURNA, *Esotismo e teatro medievale: Jean Bodel*, in «Medioevo romanzo», 20, 1996, pp. 45-55.

Courtois d'Arras: l'edizione più recente si deve a J. DUFOURNET, *Courtois d'Arras. L'enfant prodigue*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995, basata su un diverso manoscritto rispetto alla precedente edizione di E. FARAL per i «Classiques français du Moyen Âge» (Paris, Champion, 1922); il volume curato da Dufournet presenta un'ottima introduzione ed una esauriente bibliografia cui si rimanda; riguardo la questione dei versi narrativi, cfr. M. ROUSSE, *Propositions sur le théâtre profane avant la farce*, in «Tréteaux», 1, 1978, pp. 4-18.

Adam de la Halle. Jeu de la Feuillée: qui si cita dall'edizione con traduzione, ampio commento e bibliografia curata da R. BRUSEGAN, ADAM DE LA HALLE, *Teatro*, Venezia, Marsilio, 2004; fra i contributi più recenti segnalo R. DRAGONETTI, *Le Dervé-Roi dans le Jeu de la Feuillée*, in «Revue des langues romanes», 95, 1991, pp. 115-35; M. ZINK, *Jeux de la théâtralité. La relation entre les «Congés» d'Adam et son Jeu de la Feuillée*, in *Narrations brèves. Mél. Kasprzyk*, a cura di P. Salwa e E.D. Zolkiewska, Genève, Droz, 1993, pp. 65-72; H. REY-FLAUD, *Freud et la Mandragore. La fée Maglore dans «Le Jeu de la Feuillée»*, in *Mél. Dufournet*, Paris, Champion, 1993, t. III, pp. 1193-203; importanti le pagine di L. LAZZERINI dedicate alla *Feuillée* nella *Letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino,

1994, pp. 330-2. Il *Jeu de Robin et Marion* è naturalmente compreso nel citato volume a cura di R. Brusegan; qui lo si è citato dall'edizione di JEAN DUFOURNET con importante saggio introduttivo, commento ed esauriente bibliografia (Paris, Garnier-Flammarion, 1989): fra gli studi ricordo R. BRUSEGAN, *Le Jeu de Robin et Marion et l'ambiguité du symbolisme champêtre*, in *The Theatre of the Middle Ages*, cit., pp. 119-29; R. PENSOM, *From Lyric to Play. Thematic Structure and Social Structure in «Le Jeu de Robin et Marion»*, in *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative. A Festschrift for E. Kennedy*, a cura di K. Pratt, Cambridge, Brewer, 1994, pp. 37-52.

Il «Miracle de Théophile» di Rutebeuf. Compreso nell'ultima edizione delle opere del poeta parigino (Rutebeuf, *Cœuvres complètes*, a cura di M. ZINK, 2 voll., Paris, Bordas, 1989-90), il *Miracle* si è qui citato dall'edizione di J. DUFOURNET (Paris, Garnier-Flammarion, 1987); si veda ora l'edizione, con traduzione a fronte e denso saggio introduttivo, curata da A. D'AGOSTINO, *Il Miracolo di Teofilo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000; fra gli studi recenti ricordo D. LALANDE, *De la «chartre» de Théophile à la «lettre commune» de Satan. Le «Miracle de Théophile» de Rutebeuf*, in «Romania», 108, 1987, pp. 548-58; J. RIBARD, *Rutebeuf et «Théophile»: du jeu métaphorique au jeu métaphysique*, in «Bien dire et bien apprendre», 5, 1987, pp. 89-100.

Aucassin et Nicolette. Aucassin e Nicolette, ed. a cura di M.A. LIBORIO, Parma, Pratiche, 1991 (BMed) (ora Roma, Carocci) (da cui si citano i brani tradotti). Fra gli studi elencati nella bibliografia dell'edizione Liborio ricordo L. SPITZER, *Le vers 2 d'Aucassin et Nicolette et le sens de la Chantefable* (1947-48), in Id., *Romanische Literatur-Studien* (1936-56), Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 49-63; A. PAUPHILET, *Le Legs du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1950, pp. 239-48; W. CONNER, *The Loge in Aucassin et Nicolette*, in «Romanic Review», 46, 1955, p. 81-89. Pregevole l'introduzione di PH. WALTER all'edizione del testo da lui curata per la collana Folio di Gallimard, Paris, 1999.