

# Tecniche performative nella narrativa galloromanza

di Sabrina Galano

## Abstract

Medieval literature, far more than modern, is characterized by the performative. Thanks to their oral presentation and performances by jongleurs, each one different from the other, literary works tend to change, to renew themselves, according to the audience's tastes. This paper will examine some of the most important and best known works in Old French, as well as in Occitan, in order to pick out those stylistic and thematic aspects that concur to make the medieval literary tradition performative.

## Introduzione

On les comparerait volontiers à des papillons, qui, en se jouant, ont transporté de place en place un pollen fécondant<sup>1</sup>.

Mi è sembrato opportuno introdurre questo saggio sul concetto di performativo nella cultura medievale con la bella definizione che Faral fa dei giullari che, a mio parere, sintetizza in modo semplice e diretto non solo il loro contributo nella diffusione della letteratura medievale in generale, di storie, leggende, motivi e generi ma anche, e soprattutto, il loro tributo nella propagazione di personaggi, stimoli e idee in diverse epoche, in vari luoghi e contesti sociali.

Se è vero, come scrive Fabrizio Deriu, che oggi «la letteratura non è e non può ambire ad essere [...] arte “propriamente” performativa»<sup>2</sup>, è invece vero che la produzione letteraria medievale ambiva proprio a raggiungere a pieno quella dimensione.

Per capire al meglio in che modo le opere medievali coprano, a vari livelli e con diversa intensità, la polisemia insita nell'espressione “performativo”, è utile partire proprio dalla definizione concettuale del termine in campo letterario. Quando si parla di *performatività* entrano in gioco diversi aspetti dell'opera letteraria che coinvolgono principalmente la sua ricezione e che, per l'epoca medievale, possiamo riassumere in tre momenti strettamente collegati tra di loro: performance, *mouvance*, intertestualità. Nella quasi totalità delle opere medievali questi tre momenti si intersecano in vario modo perseguendo un unico scopo: *delectando docere*, erudire dilettaando.

Quando si parla di letteratura medievale si pensa soprattutto ai giullari, con il loro abbigliamento variegato e alle loro performance spettacolari, accompagnate da musica e danze, nelle piazze e nelle corti. Questa visione romantica e piuttosto superficiale della diffusione della cultura medievale, seppur alquanto verosimile, non dà merito allo sforzo compiuto dai *performers* dell'epoca e, soprattutto, non dà un'idea reale dell'importanza di quelle manifestazioni artistiche e del loro impatto socioculturale, in una società in cui pochi sapevano leggere e scrivere e in un'epoca in cui la tradizione orale deteneva la stessa importanza di quella scritta<sup>3</sup>.

Come sostiene Zumthor, in una società in cui la cultura veniva tramandata oralmente, era la "voce" che conferiva autorità al messaggio letterario e che riusciva a modulare la cultura comune, difatti egli preferisce parlare di "vocalità" e non di oralità<sup>4</sup>. A questo proposito Ong ribadiva il fatto che oggi siamo così condizionati dalla scrittura che quando parliamo di forme artistiche dell'oralità «usiamo concetti "mostruosi" come quello di *letteratura orale* [...], che rivela la nostra incapacità di descrivere, se non come variante della letteratura scritta»<sup>5</sup>, un patrimonio culturale tradizionale, organizzato e tramandato oralmente e che non sempre è stato conservato nella sua forma scritta.

Sui giullari e sulle loro performance tanto è stato detto, scoperto e studiato e sarebbe superfluo, in questa sede, esporre in modo analitico tutte le teorie avanzate da tanti esimi studiosi. Quello che però ritengo utile ricordare, per comprendere a pieno l'approccio scientifico utilizzato nell'affrontare questo argomento, è che la quasi totalità dei testi che vanno dal XI al XIV secolo è stato tramandato attraverso la "voce", alcune opere hanno forse avuto una creazione scritta, altre sono state create verbalmente e solo in un secondo momento sono state messe per iscritto. In un caso o nell'altro possiamo dire con certezza che la letteratura medievale ha viaggiato in tutt'Europa soprattutto oralmente.

Attraverso le rappresentazioni spettacolari dei giullari, sempre diverse l'una dall'altra, l'opera tende a cambiare, si trasforma e si ricrea continuamente anche perché si innesta su una memoria popolare, che ha il compito di fissare il messaggio poetico conferendogli "autorità". Ogni tipo di memorizzazione è soggetta, inoltre, a delle variazioni dovute a pressioni storiche e sociali, dirette o indirette, nel senso che il giullare canta ciò che il pubblico richiede o è disposto ad ascoltare, e le aspettative della collettività hanno contribuito a fissare temi e formule<sup>6</sup>. La performance, attuata dalla voce e dalle movenze del corpo del giullare, fa sì che l'opera assuma un aspetto "corporeo" e venga percepita in maniera sensoriale favorendo, più di quanto avrebbe fatto la scrittura, la migrazione di miti, temi narrativi, forme linguistiche, di stili e mode, lasciando un segno profondo nella sensibilità e nelle capacità inventive di popolazioni che niente altrimenti avrebbe avvicinato<sup>7</sup>.

Come accennato precedentemente, la letteratura medievale si realizza attraverso fasi contigue ed ha una forma composita. La trasmissione orale è attuata attraverso la performance dei giullari e ha lo scopo di "mettere in scena" un testo

nel tentativo di erudire, divertendo, un pubblico socialmente variegato, dove la voce e la gestualità hanno il compito di rendere l'opera "viva" e partecipativa per gli ascoltatori. Allo stesso tempo, però, nella costruzione e organizzazione formale e strutturale della recitazione, con l'uso dei versi, formule, clichés, motivi topici, l'esecuzione può avere anche un intento o, semplicemente, un risultato più profondo che va al di là dell'annunciato *docere e delectare*. Si parla in questo caso di *trans-materializzazione*<sup>8</sup>: l'apparato formulare che investe i soggetti, i temi, i motivi e le idee contenute in un'opera letteraria destinata all'esecuzione orale, sono fondamentali al giullare per la memorizzazione del testo, ma possono diventare anche un espediente che si riversa sull'inconscio del ricevente e lambisce la sua coscienza, influenzandone, in seguito, le idee, il comportamento e le azioni. Si tratta di un processo profondo, psicologico, che tocca altri aspetti della sensibilità dell'ascoltatore e che ha come intento, oltre a quello di istruire e intrattenere, anche quello di "convincere", di "persuadere", di "influenzare" il pubblico delle idee sottese al messaggio poetico trasmesso.

Nel suo studio sui giullari Faral presenta i *performers* medievali come dei nuovi professionisti, se comparati agli istrioni romani, perché rivestono un nuovo ruolo, agitando le passioni del cuore celebrando le virtù degli avi e raccontando le storie degli uomini "santi"<sup>9</sup>.

Anche se la chiesa ha sempre condannato l'attività giullaresca, molti chierici permettono ai giullari di partecipare alle cerimonie religiose con il compito di animare i cortei e per organizzare spettacoli drammatici. E se è vero che i primi testi agiografici in lingua volgare vengono letti o cantati durante la liturgia, è anche vero che molte *vitae patrum* e *vitae sanctorum* sono declamate in pubblico, dai preti erranti, durante il periodo di evangelizzazione, per intrattenere e erudire il popolo<sup>10</sup>.

Le canzoni di gesta, più dei testi agiografici, sono interpretate nelle piazze e ugualmente, anche se non cantate in chiesa, sono molto apprezzate dagli ecclesiastici<sup>11</sup>. Ciò ci induce a pensare che il pubblico dell'epoca, sia religioso che laico, non facesse tanta differenza tra i due generi letterari, ma che li considerasse simili. Questo è ancor più verosimile se si pensa che all'epoca della trasmissione dei primi testi agiografici e epici in lingua volgare, avvenuta intorno al XI-XII secolo, non esisteva una differenziazione tra generi letterari e soprattutto l'epica e l'agiografia possono essere confuse facilmente dato che presentano una struttura tematica molto simile, che si concentra sull'esaltazione di un singolo individuo che agisce seguendo un ideale condiviso da tutta la comunità e/o cristianità. Inoltre il "santo" è sottoposto a prove molto dure nella sua difesa contro il male e che hanno lo scopo di rendere il suo cammino, la sua vita e la sua morte, "edificanti". Il cavaliere epico segue un percorso molto simile, anche lui combatte contro il nemico per difendere dei valori unitamente riconosciuti e per la fede cristiana, e la sua morte è equiparata a quella di Cristo. Il pubblico interessato a questi poemi è vario e si estasia di fronte a questi apprezzabili esempi di vita cristiana e militare che è esortato ad imitare.

Non potendo in questa sede soffermarmi sulle particolarità “performative” di tutte le opere medievali galloromanze, ne analizzerò solo alcune tra quelle che reputo più interessanti, come *La vie de Saint Alexis* e la *Canczon de Sancta Fides* per il genere agiografico, la *Chanson de Roland* per quello epico ed infine i *Fabliaux*.

## I

## Agiografia

Sicuramente le vite dei santi nascono in ambiente clericale, anzi preciso, per alcune *Vitae* ci sono pervenute più versioni e solo la prima proviene da un ambiente clericale, le altre da ambienti laici o giullareschi. Le differenti redazioni partono di solito da una fonte comune, che corrisponde grosso modo alla versione clericale, e poi presentano amplificazioni di vario genere che assecondano le aspettative di un pubblico diverso, animate anche da scopi differenti.

Tra i testi agiografici il poema che esibisce in maniera evidente i tre momenti: *mouvance*, performance e intertestualità, necessari per assicurare la trasmissione dell’opera cronotopicamente, è la *Vita di sant’Alessio*, un testo che presenta una tradizione letteraria molto articolata e ricca. La versione più antica è quella siriana, segue la tradizione greco-bizantina e infine quella latina sulla quale si basano le molteplici versioni in volgare. Storey afferma, nell’edizione del testo oitanico, che tra le versioni latine della vita del santo, assume particolare rilievo quella contenuta negli *Acta Sanctorum*, scritta da un autore anonimo e poi utilizzata come modello per i successivi volgarizzamenti, soprattutto per quello da lui studiato e che segue, nella successione degli eventi, il testo latino in maniera quasi letterale<sup>22</sup>.

La storia di Alessio, nobile giovane romano, che, il giorno stesso delle sue nozze, decide di abbandonare la sua ricchezza e la sua sposa, perché “chiamato” dal Signore, scegliendo una vita di rinunce e di stenti, è stata molto apprezzata dal pubblico medievale. Alessio, in totale abnegazione, si recherà in una terra lontana dove, dopo qualche anno, si diffonde la fama della sua santità e ciò lo indurrà a tornare a casa. Alloggerà in incognito presso l’abitazione di suo padre e continuerà la sua vita nella sofferenza e nella povertà fino alla morte, momento in cui rivelerà a tutti la sua vera identità.

In generale, i vari studiosi che si sono occupati di questa leggenda sono arrivati tutti alla stessa conclusione e cioè che l’intento primario e univoco delle diverse versioni che ci sono pervenute è sicuramente quello di appassionare il pubblico alla vicenda, producendo negli ascoltatori un’identificazione con il protagonista, sottolineando la determinazione del giovane Alessio nel contrastare le debolezze umane, a cui egli oppone la sua tenacia e la perseveranza nell’assecondare un disegno divino, rinunciando al benessere e alla ricchezza per vivere in povertà, aspirando, così, ad una santità costruita giorno dopo giorno e conquistandola attraverso la sofferenza, conducendo una vita esemplare nell’*Imitatio Christi*.

L'ampia tradizione letteraria della *Vita di sant'Alessio* è composta da molteplici versioni in varie lingue romanze e non solo, nate da interpolazioni, contaminazioni con altre fonti, in cui si registrano varie tipologie di rimaneggiamento della storia. Queste distorsioni della leggenda, che vanno dalle "innocue" sostituzioni dei nomi di alcuni personaggi e di taluni luoghi, a più importanti amplificazioni del racconto, tramite l'aggiunta di miracoli o vicissitudini varie, hanno lo scopo di arricchirne il tessuto narrativo, senza intaccare la storia originale e, soprattutto, il messaggio religioso di base, valicando, in diverse occasioni, i confini dei generi letterari e determinando un passaggio dall'originale *narratio brevis* al più lungo e articolato romanzo.

Attraverso il racconto della vita del santo, delle sue scelte, del suo cammino spirituale, delle sue sofferenze, il cantore esorta il pubblico a seguire l'esempio di Alessio e a ritenere perseguibile il messaggio religioso insito nel poema che, sostanzialmente, risiede nella dimostrazione che l'essere umano può aspirare, attraverso la sua volontà e la sua abnegazione, ad una vera e propria trasfigurazione:

Il paradosso della vita di un santo associa la gloria religiosa all'umiliazione mondana [...] l'esempio che la santità ci propone è la metamorfosi, annunciata dal cristianesimo, della creatura peccatrice in un altro uomo, più che naturale, soprannaturale<sup>13</sup>.

Prendendo in considerazione la prima versione in volgare della vita di sant'Alessio, ovvero il poemetto oitanico del 1040 circa, si nota l'uso della retorica tipica dei testi agiografici, molto funzionale affinché il testo possa essere ben recepito dagli ascoltatori e che si articola in *exordium*, *narratio*, *peroratio*. Quest'ultimo momento è quello più importante perché si conclude di solito con un proverbio o anche con una semplice "intimazione" a non osservare l'esempio degli infedeli, perché ciò significa essere destinati all'inferno e a seguire, invece, il modello degli uomini santi. Il metro utilizzato è quello che ritroveremo nell'epica ed è tipico dell'oralità, ovvero il decasillabo con cesura obbligatoria, con l'utilizzo di strofe assonanzate, per un totale di 125 unità strofiche e 625 versi.

Formule ripetute come:

Bons fut li secles al tens ancienur  
quer feit i ert e justice ed amur  
(vv. 1-2)<sup>14</sup>

[Bello era il mondo al tempo degli antenati / perché vi regnava la giustizia e l'amore]

Bons fut li secles, ja mais n'ert si vailant  
velz est e frailes, tut s'en vat declinant  
(vv. 8-9)

[Bello era il mondo, non sarà mai più così valente / è vecchio e fragile, tutto sta declinando]

che sottolineano la "fortuna" degli uomini del tempo passato, rispetto al presente, poiché possono fregiarsi di aver conosciuto uomini santi come Alessio; i concetti

che ribadiscono la necessità, per poter seguire una vita santa, di rinunciare alle proprie ricchezze e di sopportare le angherie della gente:

tut sun aver qu'od sei en ad portet  
tut le depart nient ne l'en remest:  
larges almosnes par Alsis la citet

(vv. 91-93)

[Tutti i suoi averi che aveva con lui / li donò tutti e niente gli rimase: / generose elemosine fece Alessio nella città]

quand sun aver lur ad tot departit  
entra les povres se sist danz Alexis

(vv. 96-97)

[Dopo aver donato tutti i suoi averi / Alessio entrò nella schiera dei poveri]

Dis e seat anz n'en fut nient a dire  
penat sun cors el Damnedeu se vise

(vv. 161-162)

[Diciassette anni in clandestinità / mortificò il suo corpo per servire Dio]

Suz le degret ou il gist e converset  
illoc deduit ledement sa povertè;  
li serf sum pedre qui la maisnede servent,  
lur lavadures li getent sur la teste  
ne s'en corucet net il nes en apelet

(vv. 261-265)

[Sotto la scala, dove giaceva e abitava / e dove viveva gioiosamente la sua povertà; / i servi che servivano la masnada di suo padre, / gli rovesciavano sulla testa i loro escrementi / ma lui non si arrabbiava né se ne curava]

Tutz l'escarnissent, sil tenent pur bricun  
l'egua li getent, si moilent son licun  
ne s'en corucet icil saintisme hom  
ainz priet Deu quet il le parduinst  
par sa mercit, quer ne savent que fun

(vv. 266-270)

[Tutti lo schernivano e lo reputavano uno sciocco / gli gettano l'acqua e bagnano le sue lenzuola / ma lui non se ne curava, santissimo uomo / anzi pregava Dio di perdonarli / con la sua grazia perché non sapevano quello che facevano]

e ancora, i versi che esaltano il cammino verso la santità compiuto dal giovane:

Sainz Alexis out bon volontet  
pur oec en est oi cest jurn oneuret

(vv. 541-542)

[Sant'Alessio ebbe una buona volontà / per questo oggi, in questo giorno, è onorato]

ed infine le formule esortative rivolte al pubblico:

Ki ad pechet bien s'en pot recorder  
par penitence mult bien s'en pot saner

(vv. 546-547)

[Chi ha peccato ne è cosciente / attraverso la penitenza può redimersi]

hanno sugli astanti un effetto “performativo”, nel senso che hanno lo scopo di fissarsi nella mente dell'ascoltatore arrivando ad influenzarne, talvolta, anche il comportamento.

Che l'intento della performance abbia raggiunto il suo scopo e che la transmaterializzazione sia avvenuta realmente è, in questo caso, provato non solo dalla varietà di versioni e dalla quantità di testi che, nel XII secolo, riprendono la leggenda, ma anche da un episodio di conversione, avvenuta nel 1276 nella Francia orientale, di Pietro Valdo, e registrata in uno dei codici che tramandano l'opera, di provenienza vallone. Sembra che un cronista dell'epoca abbia inserito nella storia della vita di sant'Alessio questo avvenimento che racconta di come Pietro Valdo, un ricco mercante, colpito dalla narrazione delle vicende del giovane romano durante una performance ad opera di un giullare, sulla piazza del mercato di Lione, avrebbe deciso di seguire il suo esempio, rinunciando alle sue ricchezze ed abbracciando la vita religiosa. La sua conversione lo porta poi a fondare un movimento religioso, il valdismo, che prende il nome da lui stesso<sup>15</sup>.

La canzone occitana di *Sancta Fides*, risalente alla metà dell'XI secolo, si basa, molto probabilmente, su una versione latina, *Passio sanctorum Fidiis*, ormai perduta. Vissuta nel III secolo e proveniente da una nobile famiglia di Agen, Fides è convertita alla fede cristiana dal vescovo Caprasio. La leggenda narra che, durante le persecuzioni cristiane perpetuate da Diocleziano, la giovane ragazza, all'età di 12 anni, viene arrestata dal proconsole Daciano e condannata ad essere bruciata viva su una graticola. Durante il suo supplizio un angelo, inviato da Dio e visibile solo agli occhi della santa e di Caprasio che assiste da lontano all'evento, spegne il rogo. Fides quindi rimane illesa ma Daciano, non avendo colto la valenza del prodigio, la fa decapitare.

Anche per questa canzone assistiamo, nel corso del tempo, ad una *mouvance* del testo che si arricchisce di nuovi miracoli *post mortem*, perpetuati da Fides, e dalla presenza, sempre più importante nelle varie versioni, del vescovo Caprasio che, da semplice spettatore della morte della martire, acquisisce sempre più spazio nell'economia dei rifacimenti. La più diffusa agiografia di questa santa è il *Liber miraculorum Sancte Fides* attribuita all'ecclesiastico Bernard d'Angers e risalente alla seconda metà dell'XI secolo<sup>16</sup>, quindi di poco posteriore alla versione occitana. L'opera si

compone di 4 libri ma solo i primi due sono stati sicuramente composti da Bernard, gli altri da due monaci anonimi. Ciò che però è interessante è che Bernard presenta i miracoli della santa in maniera oggettiva, a volte appare anche scettico, e narra quindi la vita, la morte e i suoi prodigi come una cronaca<sup>17</sup>.

Riprendendo il testo occitano, il tormento della giovane fanciulla e la sua morte ricordano, molto da vicino, la *passio* di Cristo. L'arresto della santa, il suo processo, le pene sofferte in prigione, il suo terribile martirio, ricalcano tutti i momenti della passione di Gesù. Ritroviamo inoltre in questa canzone anche il momento di grande *pathos* in cui Cristo, preso dallo sconforto, chiede al Padre suo di aiutarlo e di allontanare da lui l'"amaro calice", un momento che coincide, alla lassa XXI, con la preghiera di Fides a Dio:

Deus qui-m guardestz de tot mal vez  
s'ara-m valez, ben o farez  
q'als teus dissist: quan coit'aurez  
si-m'o dizez, sempre-m veirez.  
Seinner preg vos que m'aiudez,  
De vos voill molt qe mi guidez  
qe czo-m cuid don l'anma-m menez<sup>18</sup>.

[Dio che mi preservaste da ogni peccato / se ora accorrete (in mio aiuto) fareste una cosa buona / poiché ai tuoi (discepoli) dicesti: quando avrete paura / se me lo dite, mi vedrete sempre. / Signore vi prego di aiutarmi, da voi voglio ardentemente essere guidata / perché penso che la mia anima porterete via con voi.]

Nei passaggi seguenti e nelle sue successive preghiere, la giovane dodicenne sembra acquisire una maggiore forza e coraggio. All'aumento delle atrocità a cui è condannata corrisponde, quindi, una crescita religiosa, spirituale e morale del personaggio.

Rispetto alla *Vita di sant'Alessio* intervengono in questo poema più elementi, sia artistici che tematici, che determinano un arricchimento della performance e, di conseguenza, un'agevolazione della trasmissione del messaggio poetico agli ascoltatori. In primis la definizione di questo testo che ci è pervenuto con l'appellativo di *canczon*:

Canczon audi q'es bellantresca  
que fo de razo espanesca  
non fo de paraula grezesca  
ne de lengua serrazinesca  
dolz e suaus es plus que bresca  
e plus que nulz pimentz q'om mesca.  
Qui ben la diz a lei francesca  
cuig me qe sos granz pros l'en cresca  
e qe n'est segle l'en paresca.  
(Lassa II)



[Ascoltai una canzone che è come la farandola / di materia spagnola / non era in lingua greca / né in lingua saracena. / È dolce e soave più del miele / e più di qualunque spezia che si mescola. / Chi ben la canta alla maniera francese / ne esalta, penso, maggiormente il suo valore / e farà commuovere <la gente> in questo mondo.]

Si tratta, dunque, di una canzone provvista di accompagnamento musicale *dolz e suas*, che fa pensare ad un canto facilmente memorizzabile non solo dal giullare, ma anche dagli uditori. Il fatto poi che venga comparata ad una danza, mette in risalto il suo aspetto “spettacolare” e la sua ricezione da parte di un pubblico di piazza. È un testo bipartito in cui la prima parte è dedicata al racconto della *passio* e morte della giovane Fides, a cui segue una breve digressione sulla diffusione del culto presso l’Abbazia di Conques che conserva le reliquie della santa; la seconda metà della canzone narra invece la morte dei persecutori della Chiesa.

La presenza di formule ridondanti nel corso di tutto il poema che sottolineano la presenza di fonti scritte alla base della canzone, tramite l’uso dell’espressione dicotomica *legir-audir*:

Legir audi sotz eiss un pin  
del vell temps un libre latin

(vv. 1-2);

[Sentii leggere sotto un pino / un libro in latino del tempo passato]

Eu l’audi legir a clerzons  
et a gramadis a molt bons

(vv. 27-28);

[Io l’ascoltai leggere dai chierici e dai dotti di grande cultura]

q’a savis homes e requis  
e de gramadis o apris

(vv. 399-400);

[poiché mi informai presso uomini saggi / e l’ho appreso dai letterati]

e liiun o en escriptura

(v. 436)

[e questo si legge nelle scritture]

serve a testimoniare la veridicità della storia e a renderla più credibile alle orecchie degli astanti.

I versi che sottolineano la purezza di Fides:

Lo corps es belz e paucs l’estatz;

lo es gencer que dinz iaz;

los oilz a gentz e blanca faz

el senz del cor es mais prezaz

(vv. 76-79)

[Il corpo è bello e giovane / ancora più bello il suo animo / gli occhi graziosi e il viso bianco / ma la volontà del suo cuore è da apprezzare di più.]

e la santità della fanciulla

E fo nuirid ab castidad

e teg salva virginitad.

(vv. 73-74);

[Fu educata alla castità / e conservò la sua verginità.]

tal obra fez qe Deu molt plaz

martiri pres e fort assaz

(vv. 81-82)

[fece un'opera che piacque molto a Dio / fu martirizzata con crudeltà]

che abbandona tutte le sue ricchezze per condurre una vita umile e dedicarsi ai poveri

Los paupres en pag e-ls meselz

paupras laissed cum a fradelz

e teg s'ab Deu q'ell es plus belz

(vv. 98-100)

[Nutrì i poveri e i lebbrosi / si ridusse in povertà come un mendicante / si mise con Dio che è più bello]

Pos ag blidall ab bracz a l'eira,

per Deu se mes en gran paupeira,

laissed las altras de sa teira

e pres ardin qonsi Deu queira

vv. 101-104

[Poi indossò una tunica senza maniche, / nel nome di Dio si ridusse in grande povertà, / abbandonò le altre della sua condizione / e divenne ardimentosa come vuole Dio]

hanno lo scopo di invogliare i più nobili ad essere meno avidi e a consolare i poveri designandoli come i particolari destinatari della canzone, perché solo percorrendo la strada della rinuncia e della sofferenza è possibile incontrare Dio ed essere, un giorno, ricompensati per le pene vissute:

La non-s cuiez q'ell non lo meira

q'anc s'en volg esser sa obreira

et sua fidels camareira

et attended cons li profeira

qe czo-s la via dreitureira

(vv. 105-109)

[Non pensate che Lui non la ricompenserà / per essere diventata il suo strumento / e la sua fedele serva / aspettando i suoi comandi / perché questa è la retta via].

Le espressioni che invece descrivono i pagani come persone malate, peccatrici che meritano solo l'inferno:

enferm so·ll cor quar son pagan  
(v. 46);  
[Sono malate nel corpo perché sono pagane]

ad aqestz homens peccadors  
deptaz en enfernz e calors  
(vv. 469-470);  
[questi uomini peccatori / sono destinati all'inferno e alle fiamme]

Maximian ag cor avar  
(v. 495)  
[Massimiano ha il cuore avido]

a volte usando epiteti più forti come ad esempio quando vengono definiti *cans* (vv. 118, 212), *diabls* (v. 120), *mendix pudolens* (v. 283), *averser* (v. 327) hanno, ovviamente, lo scopo di convincere gli ascoltatori a non seguire il loro esempio perché questo li porterebbe ad un analogo destino.

La parte di maggiore *pathos* è, naturalmente, quella che descrive la passione e la morte della fanciulla, composta da immagini cruenti ma di grande spettacolarità e che occupa le lase XIX fino a XXXIX:

Dunc fez venir un seun obreir  
q'una gratigla·ll fez d'acer  
sus la passed sobre·l foger,  
lo corps tot nud, cast e enter,  
faill fog de legna de noger  
e de l'altra del verzier,  
czo lle non prezed un diner  
q'en Deu a tot son consider  
e fo filla de cavalier.  
(vv. 333-341)

[Allora fece venire uno dei suoi servi / che gli costruì una graticola d'acciaio, / la pose sul fuoco / con il corpo completamente nudo, casto e immacolato; / accese il fuoco con la legna di noce e con altra del giardino, / lei non se ne curò affatto / perché Dio occupava i suoi pensieri / ed era figlia di un cavaliere.]

nelle quali la fanciulla, grazie alla sua profonda e tenace fede, è descritta quasi come un essere ultraterreno che affronta impavidamente una morte atroce.

La seconda parte del poema, come dicevo, è intrisa di narrazioni di complotti e scene di combattimento, durante le quali gli infedeli, tra i quali si annoverano i principi pagani, Daciano e Massimiano, ben conosciuti dalla comunità degli ascoltatori, moriranno e patiranno le pene dell'inferno.

Nel corso di tutta la narrazione vi sono poi continui richiami all'attenzione (*ar audiretz, audir podez* ecc.) e, soprattutto, moniti agli ascoltatori a non seguire l'esempio dei pagani (*ia non o facza Cristiana!; czo devon far tuit Cristian!*)

È possibile quindi ipotizzare che la bipartizione del testo implichi un duplice intento performativo: religioso e politico. L'esaltazione della fede cristiana, rappresentata dalla dolce ma risoluta giovane Fides, si intreccia con l'incentivazione dell'odio contro gli infedeli, colpevoli di aver decretato la morte della fanciulla e per i quali, per tale motivo, si prospetta un al di là in compagnia del diavolo.

Ma se nell'agiografia, tutto sommato, la trasmissione del messaggio poetico è più semplice e le probabilità di una trans-materializzazione del tessuto letterario sono più verosimili, perché rivolta ad una tipologia di pubblico con un *background* religioso già stratificato e solidificato, per i testi epici, invece, la questione si complica.

## 2

**Epica**

Si sa con certezza che i poemi epici si basano su una memoria collettiva e tradizionale, ciò vuol dire che gli ascoltatori conoscono già la storia che il giullare sta narrando. Attraverso la performance, il compito dell'esecutore non è, quindi, solo quello di erudire e dilettere il pubblico, ma è anche quello di appassionarlo alle vicende del protagonista nel tentativo, sicuramente più arduo rispetto alle *vitae sanctorum*, di rendere l'eroe una persona esemplare, cioè di presentarlo in maniera così accattivante da indurre l'uditorio ad elevarlo a soggetto da "imitare". Rispetto ai testi agiografici, nei poemi epici non si chiede all'ascoltatore semplicemente di condurre una vita santa e di stare lontano dai peccati, ma si tenta di persuadere chi ascolta a "prendere a modello" il comportamento dell'eroe e convincerlo a seguire le sue azioni che, nel caso specifico, consistono nel partire per la guerra ed essere disposto a morire per un ideale condiviso da tutta la comunità.

Per poter ambire a questo tipo di trans-materializzazione, l'opera deve essere dotata di una struttura perfetta sia dal punto di vista metrico che tematico, che deve aiutare nell'esecuzione il giullare affinché la sua performance diventi incisiva e sortisca l'effetto desiderato.

La *Chanson de Roland* oitanica sembra rispondere perfettamente alle caratteristiche elencate, tant'è vero che molti critici pensano, rispetto ad altri poemi epici che hanno una struttura che tradisce una loro prima composizione orale e poi una successiva messa per iscritto, che essa invece sia stata molto probabilmente elaborata prima in forma scritta e poi propagata oralmente<sup>19</sup>. Contemporanea alla *Chanson*

*de Guillaume*, che ha un'impostazione tematica molto simile, la *Chanson de Roland* se ne distanzia per la sua forma metrica ineccepibile, per la concatenazione degli avvenimenti in un crescendo di *pathos* ed emozioni, per la continua attenzione ai personaggi e agli eventi bellici, senza distorsioni e senza inutili dissertazioni o amplificazioni su avvenimenti non pertinenti alla narrazione (si pensi all'unica lassa dedicata alla morte di Alda promessa sposa di Orlando).

Dato che riferimenti alle gesta narrate in queste due opere si ritrovano in documenti molto antichi, come la *Nota Emilianense* del 1060 per il *Roland* e il *Frammento dell'Aia* (930-1030) per il *Guillaume*, non è possibile determinare con certezza quale delle due elaborazioni abbia influenzato l'altra. Come sostiene anche Fassò, l'unica cosa certa è che sicuramente le due leggende hanno avuto una diffusione orale prima di essere rimaneggiate e organizzate in un testo scritto. È possibile inoltre che brevi testi giullareschi circolassero già nel X secolo e non solo nel Nord della Francia ma anche nel Sud e in altre aree geografiche. Quali fatti e avvenimenti leggendarî siano stati accolti nelle versioni da noi conosciute e quali altri siano stati rimaneggiati o omessi, non ci è dato sapere con certezza, possiamo solo avanzare congetture sulla base di altri poemi elaborati su quelle leggende<sup>20</sup>. Sicuramente l'operazione di risistemazione e di scrittura o riscrittura ha funto, soprattutto nel caso della *Chanson de Roland*, da vero e proprio filtro per l'eliminazione di determinati aspetti della leggenda considerati non utili, o forse addirittura dannosi, per i fini politico-religiosi a cui aspirava la circolazione di questo importante poema. Mi riferisco ad esempio all'incesto tra re Carlo e la sorella dal quale sarebbe nato Orlando, un episodio completamente omesso nella *Chanson de Roland* del codice di Oxford ma che, di contro, ritroviamo nel *Ronsasvals* occitano.

La *Chanson de Guillaume*, di cui ci rimane una versione frammentaria sintesi di due racconti fusi insieme, è tramandata da un solo manoscritto conservato alla British Library di Londra<sup>21</sup>. Questa canzone ebbe un enorme successo all'epoca, anzi si presuppone addirittura che già prima circolassero altre leggende epiche su questo eroe, che però non ci sono pervenute in forma scritta. Difatti con la *Chanson de Guillaume* inizia una fase molto particolare nella stesura dei poemi epico-celebrativi e che godrà, in seguito, di un notevole successo: la creazione di veri e propri cicli epici. A questa gesta si affiancano altre composizioni tematicamente legate ad essa come *Le couronnement de Louis*, *Le charroi de Nîmes* e *La prise d'Orange*. Queste *chansons* hanno come protagonista sempre Guglielmo d'Orange, sono organizzate secondo uno schema biografico e presentano nuove tematiche come l'astuzia, il vagheggiamento amoroso, il meraviglioso, ecc.

Lungi dall'essere all'origine del ciclo, la *Chanson de Guillaume*, anche se è la prima che ci è pervenuta, presuppone, come dicevo, la diffusione di altri poemi più antichi e che, probabilmente, sono stati tramandati solo oralmente. Guglielmo appare nella narrazione già come un eroe famoso, le cui gesta sono note, e anche se è il vero

protagonista della canzone, nelle battaglie l'autore anonimo lascia molto spazio ai giovani e, in particolare, ai nipoti Vivien, Girard e Renouart.

Sia nella *Chanson de Guillaume* che nella *Chanson de Roland* si narra lo scontro tra due fazioni contrapposte: cristiani contro pagani per la difesa di un ideale comune, la fede cristiana. In tutti e due i poemi compaiono due giovani e prodi cavalieri, Viviano e Orlando, entrambi nipoti di due personaggi storici molto amati dal popolo: Guglielmo d'Orange e Carlo Magno. Tutti e due peccano di superbia ed entrambi muoiono combattendo contro i pagani in difesa della cristianità e le loro morti sono equiparate a quella di Cristo. Nelle due canzoni le battaglie campali sono ricche di descrizioni, il che fa pensare a delle performance create da più attori, dove l'effetto scenico appare alquanto dinamico e acquisisce un rilievo importante quanto la recitazione stessa. La ridondanza delle formule è presente in entrambi i testi, così come la presenza di lasse similari e i molteplici richiami all'attenzione.

Nonostante le molteplici affinità tra le due opere, ai motivi comuni se ne affiancano altri che, invece, diversificano completamente le due canzoni di gesta. A differenza della *Chanson de Roland*, l'autore anonimo della *Chanson de Guillaume* dà molto spazio all'introspezione dei personaggi e soprattutto ne esalta le qualità umane. Guglielmo non è solo un valoroso eroe ma è anche un essere umano. Egli è descritto, soprattutto nei vari poemi che compongono il ciclo, come un uomo ironico, che ride e si diverte, che adora i travestimenti, forte, che ha modi rudi ma che è anche capace di amare. È un personaggio che assomma diverse virtù e qualità ed è quindi una figura a tutto tondo.

Immagino che il giullare, che nella recitazione impersonava Guillaume "dal naso curvo", avesse il privilegio di divertire ed entusiasmare il pubblico sia attraverso un particolare *déguisement*, che senza dubbio metteva in rilievo il difetto fisico dell'eroe, sia fisicamente perché Guillaume si presentava come un cavaliere alquanto bizzarro se comparato a Carlo Magno, descritto topicamente come *un vecchio di duecento anni, canuto e bianco*. Un eroe particolare anche se comparato a Orlando o allo stesso nipote Viviano, descritto come un giovane bello e abile combattente, ancora però non del tutto maturo per affrontare, da solo, una battaglia contro l'esercito del potente pagano Deramé.

La *Chanson de Guillaume* non è la *Chanson de Roland*. Non ne ha la compattezza, la struttura simmetrica; ma non è una semplice accozzaglia di episodi. Conosce altri toni oltre a quello sublime e austero; [...]. Il suo autore mescola l'alto col basso, il solenne col familiare, il serio col comico, il patetico con l'umoristico; è meno raffinato di Turoldo, ma ha sicuramente maggiore inventiva<sup>22</sup>.

La *Chanson de Roland*, rispetto a quella di *Guillaume*, è impostata, quindi, in modo totalmente diverso. Tutta l'azione è concentrata su un solo avvenimento: la battaglia di Roncisvalle. Le tematiche presenti nel poema ruotano tutte attorno all'argomen-

to militare: prodezza, orgoglio, coraggio, saggezza, fedeltà, tradimento e vendetta, nelle quali non v'è margine per l'inserimento di motivi diversi.

Orlando è descritto come l'eroe perfetto, prode e coraggioso, un uomo dedito solo alla cavalleria e sprovvisto di quelle "debolezze" umane che, però, rendono un personaggio più "reale". Basti pensare alla sua *passio* descritta nelle celebri lasse similari CLXX-CLXXV. Durante la sua agonia le sue preoccupazioni e i suoi pensieri, e sottolineo i suoi ultimi pensieri, sono dedicati alla *dolce Francia*, alle sue imprese, alle sue conquiste, al suo signore Carlo e alla sua spada Durendala; in nessuna delle lasse vi è un accenno ai sentimenti più intimi, all'amore, alla sua promessa sposa Alda.

L'unico difetto che Turolfo, forse autore o semplicemente esecutore del poema, attribuisce a Orlando è l'"orgoglio". Questa sua imperfezione, importante e necessaria per far sì che ci possa essere comunque un'identificazione del pubblico con l'eroe, è però equilibrata dalla rilevante presenza del giovane e amico Oliviero, che invece è presentato come un cavaliere non solo prode ma anche "saggio" e le cui azioni sono necessarie, nell'economia della narrazione, per equilibrare e smussare l'eccessiva superbia di Orlando. Si potrebbe anche avanzare l'ipotesi, data la presenza di vari epiteti utilizzati per descrivere Oliviero (*proz, curteis, sage, bel, gentil*) e che, di contro, non accompagnano quasi mai il nome di Orlando, che l'autore volesse volutamente focalizzare l'attenzione del pubblico sull'importanza, in un contesto bellico, della *sapientia* e della *moderatio* rispetto alla *fortitudo*. Se così fosse, il celebre verso *Rolant est pros e Olivier est sage* (v. 1093) in apertura della lassa LXXXVII, che narra l'ultimo tentativo di Oliviero di convincere Orlando a suonare il corno, avrebbe una valenza tematica e performativa ancora più importante: il coraggio, la prodezza, l'impeto in battaglia sono necessari quanto la razionalità, la misura e la saggezza, senza le quali si va incontro alla morte e alla disfatta:

Co dist Rollant: «Por quei me portez ire?»  
 E il respond: «Cumpainz, vos le feistes  
 kar vasselage par sens nen est folie:  
 mielz valt mesure que ne fait estultie.  
 Franceis sunt morz par vostre legerie;  
 jamais Karlon de nus n'avrat servise.  
 Se-m creisez, venuz i fust mi sire;  
 ceste bataille ou sum [defenie],  
 u pris u mort i fust li reis Marsilie.  
 Vostre proecce, Rollant, mar la veismes!  
 Karles li magnes de nos n'avrat aie.  
 N'ert mais tel home desqu'a Deu juise.  
 Vos i murrez e France en ert hunie.  
 Oi nus defalt la leial cumpaignie:  
 einz la vespree ert gref la departie»  
 (lassa CXXX)<sup>23</sup>

[Orlando disse: «Perché avete quest'ira?» / Quello risponde: «Voi ne deste il motivo: / valor con senno non è certo follia / e la misura val più della stoltizia. / Sono morti i Franchi per la vostra pazzia; / noi non potremo Carlo mai più servire. / Se aveste udito, il re sarebbe qui; / questa battaglia ormai l'avremmo vinta, / e preso o morto sarebbe il re Marsilio. / Fu mal vedere la vostra valentia! / Ora al re Carlo non saremo d'ausilio. / All'uomo più grande fino al dì del Giudizio. / Morrete e avrà la Francia l'ignominia. / Oggi finisce la nostra compagnia: prima del vespro sarà triste dividerci»].

Fin dall'inizio del poema la descrizione dei due consigli di guerra, di Carlo e del pagano Marsilio, poi le famose lasse similari che descrivono la "scena del corno" e quelle che narrano la morte di Orlando, seguite dalla narrazione della vendetta di Carlo, sono organizzate secondo un crescendo emotivo e di *suspence* ben architettato, con un finale che, seppur annunciato fin dall'inizio del poema, ha comunque il suo impatto sorprendente sul pubblico: dopo aver fatto squartare il traditore Gano (*li felz, li parjurez*) facendolo tirare da quattro cavalli, l'ultimo atto di Carlo è la conversione della regina di Spagna. Il poema non si chiude, quindi, con una scena tragica e triste ma con un messaggio di pace, con il trionfo della fede cristiana e, soprattutto, con una frase che, in qualche modo, lascia aperto il poema a nuove prosecuzioni, una sorta di *to be continued*, perché il compito di Carlo, per volontà di Dio, non è ancora finito:

Quant l'emperere ad faite sa justice  
 e esclargiee est la sue grant ire,  
 en Brami[mund]e ad chrestientet mise.  
 Passet li jurz, la nuit est aserie;  
 culcez s'est li reis en sa cambre voltice.  
 Sein Gabriel de part Dieu li vint dire:  
 «Carles, sumun les oz de tun emp[ir]e!  
 Par force iras en la tere de Bire,  
 reis Vivien si succuras en Imphe,  
 a la citet que paien unt asise:  
 li chrestiens te recliment e crient».  
 Li emperere n'i volsist aler mie:  
 «Deus – dist li reis – si penuse est ma vie!»  
 Pluret des oilz, sa barbe blanche turet.  
 Ci falt la geste que Tuoldus declinet.  
 (lassa CCXC)

[L'imperatore, quando ha fatto giustizia / e s'è placata un po' la sua grand'ira, / fa Braminonda cristiana divenire. / Passato è il giorno, la notte s'è incupita; / va nella camera a volta il re a dormire, / ma san Gabriele viene da Dio per dirgli: / «Carlo gli eserciti dell'impero riuniti! / A forza andrai nella terra di Bira, / per dare aiuto al re Viviano in Infa, / dove hanno posto l'assedio i saraceni / ed i cristiani levano a te le grida.» / L'imperatore non vorrebbe partire: / «Dio – disse – quanto penosa è la mia vita!» Comincia a piangere, la barba bianca tira. / La gesta scritta qui da Tuoldo ha fine.]



Questa bella e perfetta architettura tematica si fonde con una struttura strofica e formulare ben studiata e adatta alla trans-materializzazione del messaggio politico alla base della *chanson*: indurre i giovani, sia nobili che plebei, a seguire l'esempio di due loro coetanei a partecipare alle crociate per diffondere la cristianità perché, come dice Orlando:

païen unt tort e chrestiens unt dreit  
malvaise essample n'en serat ja de mei

(vv. 1015-1016)

[i pagani hanno torto e i cristiani il diritto / non darò mai il cattivo esempio]

Se poi si comporteranno come dei valorosi cavalieri, godranno della stessa celebrità degli eroi che imitano.

Tale concetto è ribadito più volte nella *Chanson*, soprattutto nelle lasse della "scena del corno" in cui Orlando si preoccupa di comportarsi non come lui desidererebbe, ma come il popolo si aspetta che si comporti, perché altrimenti verrà ricordato con disonore:

Or quart chascuns que granz colps i empleit  
male cançun de nus chantet ne seit!

(vv. 1014-1013)

[Or d'asestare gran colpi ognuno cerchi / perché non dicano di noi canzoni di scherno!]

Respont Rollant: «Ne placet Damnedeu  
que mi parent pur mei seient blasmet  
ne France dulce ja cheet en viltet!»

(vv. 1062-1064)

[Risponde Orlando: «Non piaccia a Dio / che i miei parenti sian per me biasimati / e disonore ne abbia la dolce Francia!»]

A questi versi seguono delle formule che esaltano la battaglia intrapresa dai paladini contro i pagani, poiché essa è "nobile" ed è "edificante":

Dist Olivier: «Gente est nostre bataille!»

(v. 1274)

[Disse Olivieri: «nobile è la nostra battaglia!»]

Felun païen mar i sunt asemblez:  
jo vos plevis, tuz sun mortz livrez!

(vv. 1068-1069)

[Si son con danno qui i pagani adunati: / giuro che a morte son tutti destinati!]

Franceis sunt bon, si ferrunt vassalment;  
ja cil d'Espagne n'avrunt de mort guarant!

(vv. 1080-1081)

[Son prodi i Franchi, e colpiran da bravi / quelli di Spagna non avran chi li salvi!]

Melz voeill murir qu'[a] huntage [remaigne]

pur ben ferir l'emperere nos aimet!

(vv. 1091-1092)

[Meglio morire che restar nell'infamia / se Carlo ci ama è perché ben colpiamo!]

Mal seit del coer ki el piz se cuardet!

(v. 1107)

[Sia maledetto il cuore che si abbatte!]

Pur nostre rei devum nus ben murir.

Chrestientet aidez a sustenir!

(vv. 1128-1129)

[Per il nostro sovrano dobbiamo ben morire. / Date soccorso alla gente di Cristo!]

Per itels colps nos eimet li emperere

De tutes parz est: «Monjoie!» escriee

(vv. 1377-1378);

[Per questi colpi l'imperatore ci ama / E s'alza il grido; «Mongioia!» da ogni parte]

La bataille est merveilleuse e pesant

(v. 1412)

[La battaglia è prodigiosa e tremenda]

e Orlando l'affronta con gioia:

Cors ad mult gent le vis cler e riant

(v. 1159)

[Nobile ha il corpo e il viso chiaro e lieto]

Ricordo infine che l'XI secolo, data in cui viene composta questa canzone, vede tutto il mediterraneo coinvolto nella lotta tra paesi arabi e cristiani e la *Chanson de Roland* si presenta, quindi, non solo come un testo di intrattenimento e celebrativo degli eroi che avevano combattuto quelle battaglie, non solo come una cronaca pseudo storica per erudire il pubblico ma, soprattutto, attraverso le performance giullaresche che danno "voce" al testo scritto e quindi gli conferiscono "veridicità" e maggior persuasione, come un efficace libello politico di chiamata alle armi.

### 3 Fabliaux

Se per la maggior parte dei poemi epici i giullari hanno avuto un ruolo predominante soprattutto nell'organizzazione della materia pseudo storica e leggendaria,

trasmessa oralmente, e hanno avuto il merito di rimaneggiarla e metterla per iscritto per trasportarla e divulgarla da un paese all'altro, di natura molto diversa è invece la creazione delle opere e la *mouvance* letteraria che si registra nei testi del XIII secolo.

Siamo in un periodo storico che vede la nascita dell'università e, conseguentemente, di una maggiore diffusione della cultura anche attraverso il libro scritto. L'attività giullaresca continua e ciò è testimoniato non solo dal ricorso alle formule e dalla presenza di tanti altri indizi che provano una trasmissione prevalentemente orale dei testi, ma anche dal fatto che molte più opere sono create proprio dai giullari.

Il giullare del XII e XIII secolo è caratterizzato [...] dall'essere elemento tipico e integrante della variopinta *piazza cittadina* ed entra, così, in rapporto con un altro "vagante" cittadino, il predicatore (francescano o domenicano). [...] fra frati predicatori e giullari si stabilisce un vero e proprio antagonismo. Si tratta di una "rivalità" soprattutto ideologica, certo. Ma il problema più grosso che i predicatori si trovano a dover affrontare è quello di riuscire a "catturare" le orecchie, le menti e gli occhi affascinati ed attratti dalla voce e dal corpo del giullare<sup>24</sup>.

In questo periodo di grandi cambiamenti socioculturali, il *performer* instaura un rapporto ancora più stretto con il pubblico, quasi di collaborazione quotidiana: crea e/o adatta l'opera al gusto degli ascoltatori.

Fra le opere più interessanti dal punto di vista performativo, senza dubbio spiccano i *fabliaux* nei quali, a volte, ritroviamo il nome dell'autore. In questi racconti comici e irriverenti compaiono personaggi appartenenti a tutti i ceti sociali e soprattutto esponenti della nuova classe emergente: la borghesia. I temi affrontati sono tra i più disparati, le vicende narrate sono molto varie, ma ciò che accomuna tutti i racconti è che la storia ha spesso un intento parodico e ironico e il riso e il divertimento sono sempre assicurati. Per questo genere letterario il *delectare* sembra essere lo scopo primario che l'esecutore o l'autore si prefigge:

Fableaus sunt or molt encorsé:  
meinte denier en ont emboursé  
cil qui les content et les portent,  
car grant confortement apportent  
as envoisiez et as oiseus.

Quant il n'i a gent trop noiseus,  
neis a ceus qui sunt plein d'ire,  
quant il oent bons fableaus lire,  
si lor fet il grant alejance  
et oublier duel et pesance  
et mavestié et pensement.

(*Le chevalier qui fist les cons parler*, vv. 1-11)

[Si fanno ora *fabliaux* in quantità; / e chi li racconta e li diffonde / s'è ben arricchito, / perché recano grande conforto / agli uomini allegri e spensierati. / Ovunque la gente non sia

scontrosa, / e perfino chi è in preda all'ira, / se ascolta dei buoni *fabliaux* / ne trae grande sollievo / e dimentica sofferenze e pene, / malvagità e preoccupazioni.]

Ma, come vedremo, in ogni *fable*, in maniera più o meno evidente, si cela un insegnamento.

Anche nel vasto repertorio fabliolistico ricorrono molti esempi di variazione letteraria e testuale: si pensi ad esempio al racconto *Auberee* o al *Chevalier qui fist les cons parler* trasmessi, entrambi, da più testimoni che presentano, tra loro, varianti sostanziali<sup>25</sup>. In uno studio sulle tante e diverse versioni pervenuteci di questi due racconti Lee fa un'osservazione pienamente condivisibile:

Il tentativo di ridurre le diverse versioni dei *fabliaux* a una sola è una forzatura che finisce per dare una visione erronea della cultura medievale, dove l'oralità e la memoria, pur affiancata alla cultura libresca delle scuole, avevano un ruolo preminente, fornendo ai testi volgari quella *mouvance*, come dice Zumthor, o *muance*, come prima di lui diceva Rychner, che li caratterizza e ne costituisce spesso il fascino<sup>26</sup>.

A seconda del luogo e dello *status* sociale e culturale dell'uditorio, il testo viene ampliato, rimaneggiato, trasformato dall'esecutore. Si tratta di una scelta artistica che il giullare attua in maniera del tutto arbitraria e motivata, semplicemente, dal contesto cronotopico in cui attua la sua performance.

In questi racconti l'aspetto performativo, nella sua connotazione semantica di "convincere", "persuadere", "influenzare", che può tradursi in una trans-materializzazione del messaggio letterario, è ancora presente, ma, sicuramente, non ha più quella valenza elegiaca che deteneva nei poemi agiografici ed epici, ed è spesso relegato all'insegnamento finale o ad un proverbio, che funge da chiusa della storia<sup>27</sup>.

Alcuni *explicit* si presentano come dei consigli sul giusto comportamento nella vita quotidiana:

Et por ce vos vueil ge monstrer  
que cil fait et sens et mesure  
qui d'orgueil se desennature.  
(Du vilain asnier vv. 48-50)<sup>28</sup>

[Con questo esempio voglio mostrarvi / che non agisce con senno e misura / chi per orgoglio non agisce seguendo la sua natura.]

[...] Vous qui oez  
cestui conte, entendre poez  
que li voir gas ne valent rien;  
poi en voit on avenir bien,  
aventure est quant bien en chiet,  
on voit souvent qu'il en eschiet  
du bien cheoir sai poi nouvele.

(Jean de Condé, *Li dis du sentier batu*, vv. 123-129)

[Voi che ascoltate / questo racconto, potete capire / che lo scherzo fatto su un fatto vero non vale niente; / se ne trae poco profitto; / solo per caso ne viene del bene, / spesso finisce male / di buoni effetti ne ho sentito parlare poco.]

Nei racconti che parlano della furbizia delle donne, spesso la chiusa ha lo scopo di intimare gli uomini a non farsi raggirare dalle loro mogli:

Mes li fabliaus dist en la fin

C'on doit por fol tenir celui

*qui mieus croit sa fame que lui.*

(Jean Bodel, *Le vilain de Bailluel* vv. 114-116).

[Ma il *fabliau* dice alla fine / che bisogna ritenere folle / *colui che crede alla propria moglie più che a se stesso.*]

Enseigner voil por ceste fable

que fame set plus que deiable,

et certainemant lo sachiez.

Les les iauz enbedeus me sachiez

se n'e a esciant dit voir!

Quant ele viaut om decevoir,

plus l'en deçoit et plus l'afole

tot solemant par sa parole

que on ne feroit par angin.

De ma fable faz tel defin:

que chascuns se gart de la soe

q'ele ne li face la coe!

(*La sorisete des estopes* vv. 213-224)

[Con questa favola voglio insegnare / che la donna ne sa una più del diavolo, / sappiatelo con certezza. / Cavatemi entrambi gli occhi / se non dico la verità! / Quando lei vuole ingannare un uomo / lo truffa e lo raggira con la sola parola / più di quanto un uomo lo farebbe con l'astuzia. / Termino così la mia favola: / che ciascuno si guardi dalla sua amica / affinché non faccia la stessa fine!]

A non fidarsi dei preti:

Ceste fable dit por essample

que nus hons qui bele fame ait

pour nule proiere ne lait

jesir clerz dedenz son ostel

qu'il ne li face autretel:

qui bien lor fet sovent le pert,

ce dist le fablel de Gobert.

(Jean Bodel, *Gombert et les deus clers*, vv. 186-192)

[La morale di questa favola dice / che un uomo che abbia una bella donna / per nessuna preghiera che gli si faccia / non lasci un chierico dimorare in casa / affinché non faccia ciò che fa lui: / chi fa loro del bene spesso lo perde, / questo dice il *fabliau* di Gombert.]

e degli sconosciuti:

Pour ce fu dit, signor baron  
male compaigne a en larron!

(Jean Bodel, *Barat et Haimet*, vv. 507-508)

[Per cui, signori baroni, si dice / è una cattiva compagnia quella di un ladro]

Spesso si ritrovano morali sarcastiche:

Li vilains dist en son proverbe  
que mains hom a a tort requis  
ce qu'en plaidier a puis conquis.  
Noreture vaint mais nature,  
fausetes amorce droiture  
tors va avant et drois a orce:  
mes valt engiens que ne fait force.

(*Le vilain qui conquist Paradis par plait*, vv. 166-172)

[Il villano dice nel suo proverbio / che spesso l'uomo invano reclama / ciò che con la preghiera ha poi ottenuto. / L'istruzione vince sulla natura, / l'ingiustizia schiaccia la giustizia, / il torto avanza e il diritto va di traverso: / vale di più l'inganno della forza.]

Mes on ne doit pas, ce me samble  
avoir por nule povrete  
son petit parent en viute  
s'il n'est ou trahitres ou lerres  
que s'il est fols ou tremeleres,  
il s'en retret au chief de foiz.

(Hugues Piaucele, *Estormi*, vv. 620-625)

[Non si deve, a parer mio, / per povero che sia, / disprezzare un parente stretto / se non è un traditore o un ladro, / poiché se è un immorale o un giocatore, / il più delle volte se la cava.]

Altre sono comiche e cadono nell'osceno:

Cest essample vous moutré bien  
que nul prestre, por nule rien,  
ne devroit autrui fame amer,  
n'a cele venir ni aler  
qui onques fust en chalengage,  
qu'i n'i laissast la coille en gage:  
si comme fist prestres Coustanz,

qui i laissa les trois pendanz.

(*Le prestre crucefie*, vv. 93-100)

[Questo esempio vi mostra bene / che nessun prete, per niente al mondo, / dovrebbe amare la donna d'altri, / né girarle attorno, / senza correre il rischio di lasciarvi, in pegno, i testicoli: / così come successe a padre Costanzo, / che vi lasciò i tre attributi.]

E ancora chiuse che si presentano come degli insegnamenti “seri”:

Gautiers Li Leus dist en la fin  
que cil n'a mie le cuer fin  
qui sa mollier destraint ne cosse  
ne que li demande autre cosse  
que ses bones voisines font.

Je n'i vuel parler plus parfont.

*Feme fait bien que faire doit.*

(Gautier le Leu, *La veuve*, vv. 585-591)

[Gautier le Leu dice per finire / che non ha uno spirito sagace / chi opprime e percuote la propria moglie / né chi le domanda altre cose / rispetto a quelle che fanno le sue vicine. / Non voglio aggiungere altro. / *La donna fa bene quello che deve fare.*]

Dagli esempi elencati si nota che in tutti i casi la morale, o pseudo morale finale, è strettamente legata a quel determinato racconto ed è diversa da narrazione a narrazione, adeguandosi all'esigenza di quella particolare performance.

I *fabliaux* hanno anche lo scopo di comunicare messaggi didascalico-moraleggianti e hanno la capacità, come dice Tavani,

di coinvolgere lo spettatore nell'azione rappresentata, invogliandolo, con l'ammicco e con la risata, a riconoscersi positivamente nei protagonisti quando questi riproducano una condizione umana non eccezionale, non eroica, anzi mediocre, ma comunque affrancata da certe limitazioni comportamentali cui nella realtà egli non è invece in grado di sottrarsi facilmente<sup>29</sup>.

Pur trasmettendo un insegnamento condivisibile da tutti gli ascoltatori, la valenza performativa della morale presente nei *fabliaux*, anche se incisiva, non raggiunge, come dicevo, quell'enfasi drammatica conferita dall'“autorità” propria del messaggio epico e religioso. Si tratta tutt'al più di consigli o piccoli insegnamenti utili per affrontare meglio alcune situazioni della vita quotidiana e che non implicano, nel seguirli, un totale cambiamento dell'animo o della propria esistenza.

## Conclusion

Tirando le fila del discorso, concludo riprendendo un concetto molto importante e avvalorato da Chaytor nel suo interessante libro *Dal manoscritto alla stampa. La letteratura volgare del Medioevo*. In epoca medievale le persone erano abituate ad

“ascoltare” e, dato che la circolazione del libro manoscritto non era così corrente, la memoria aveva un’importanza per noi inimmaginabile. Un giullare poteva imparare a memoria diversi poemi epici, romanzi d’avventura e liriche e poteva anche crearli da solo. E ancora, l’uditorio al quale si rivolgeva lo scrittore medievale non era un pubblico di “lettori”, nella maggior parte dei casi era formato da “illetterati”, interessati, più che altro, a storie ricche di azioni e movimento nelle quali la caratterizzazione dei personaggi non aveva grande importanza ed era lasciata alla bravura di chi raccontava mediante cambi di voce e gestualità<sup>30</sup>. Gli spettatori medievali desideravano essere scossi emotivamente, e quella che noi oggi definiamo “pedante ripetizione”, e che caratterizza le opere medievali, aveva proprio lo scopo di enfatizzare talune vicende, così come l’uso della prima persona, il sovente rivolgersi al pubblico per attrarre l’attenzione, sono elementi distintivi della creazione e della divulgazione di un’opera medievale. E quella peculiarità che oggi noi chiamiamo “stile”, nel Medioevo era fornita dalla personalità dell’oratore o del narratore e la seduzione stilistica erano indirizzate soltanto all’orecchio<sup>31</sup>.

Con l’invenzione della stampa, la creazione e la trasmissione letteraria hanno subito una trasformazione radicale: la “vista” ha sostituito l’udito, la “lettera” ha sostituito la voce.

### Note

1. E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Honoré Champion, Paris 1910, p. 262.
2. F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti “intrinsecamente controversi”*, in “Mantichiora”, 1, 2011, pp. 178-92, p. 191.
3. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, cit., pp. 255-6.
4. P. Zumthor, *La lettera e la voce*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 2-4-8.
5. W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna 1986, p. 30.
6. Ivi, p. 99.
7. Zumthor, *La lettera e la voce*, cit., pp. 28 e 95.
8. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti “intrinsecamente controversi”*, cit., p. 191.
9. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, cit., p. 25.
10. Ivi, pp. 29-33.
11. In un appunto risalente al XIII secolo, annotato dall’inglese Thomas Cabham, si legge che, in nome della morale, tutti i giullari erano da condannare, tranne coloro i quali cantavano le vite dei santi e le canzoni di gesta. (Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, cit., p. 44).
12. C. Storey, *An Annotated Bibliography and Guide to Alexis Studies (La vie de Saint Alexis)*, Droz, Genève 1987, p. 70.
13. D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Einaudi, Torino 1988, p. 8.
14. Le citazioni sono tratte dall’edizione di M. Perugi, *La vie de Saint Alexis*, Droz, Genève 2000. Le traduzioni sono state effettuate da chi scrive.
15. A. Varvaro, *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa romanza*, Salerno editrice, Roma 1984, in particolare il saggio *Elaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, pp. 295 ss.
16. Bernardo D’Angers, *Liber miraculorum Sancte Fidis. Il racconto dei prodigi di una santa bambina*, L. Robertini (traduzione e commento a cura di) e G. G. Ricci (edizione postuma a cura di), Ed. del Galluzzo, Firenze 2010, pp. 2-4-8.
17. *Ibid.*



18. Cfr. lassa XIX dove ritroviamo, parafrasato, lo stesso momento topico. Le citazioni sono riprese dall'edizione di A. Thomas, *La Chanson de Sainte Foi d'Agen, poème provençal du XI siècle*, éd. d'après le manuscrit de Leide avec fac-similé, traduction, notes et glossaire, Honoré Champion, Paris 1974. La traduzione italiana è stata effettuata da chi scrive.

19. Il dibattito sulle origini dei testi epici è ancora aperto e le tesi contrapposte e identificate come *tradizionalista* e *individualista* non rispondono efficacemente a tutte le problematiche insite nelle diverse versioni dell'epopea. Ogni poema epico ha una sua storia, una sua evoluzione particolare e, soprattutto, ha avuto un diverso impatto sul pubblico medievale (cfr. A. Limentani, M. Infurna, *L'epica*, il Mulino, Bologna 1986). A questo proposito Segre aggiunge: «Certo la nostra canzone con le sue simmetrie e i suoi parallelismi su grande e su piccola scala, è una costruzione troppo raffinata per aver potuto esser messa a punto senza l'aiuto della stesura scritta, dei ritocchi e delle correzioni a cui ricorrono gli scrittori e di cui fanno a meno gli improvvisatori» (cfr. C. Segre, *Introduzione*, in *La canzone di Orlando*, a cura di M. Bensi, Rizzoli, Milano 1985, p. 17).

20. A. Fassò, *La chanson de geste*, in M. Mancini (a cura di), *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna 1997, pp. 51-97.

21. La prima parte, detta comunemente G<sub>1</sub>, termina con la morte di Deramé nella battaglia all'Archamp. A questo punto inizia la seconda parte, G<sub>2</sub>, che molti considerano un'aggiunta posteriore (cfr. *La canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Pratiche, Parma 1995, p. 50).

22. Ivi, p. 42.

23. Le citazioni sono riprese dall'edizione *La canzone di Orlando*, cit.

24. G. Noto, *Ancora sull'autocoscienza del giullare: i giullari nei fabliaux*, in L. Borghi Cedrini (a cura di), *Studi testuali 3*, Ed. dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 51-73, qui p. 69.

25. Cfr. C. Lee, *Les remaniements d'"Auberée"*. *Étude et textes*, Liguori, Napoli 1983 e *La trasmissione mnemonica dei testi: il caso dei fabliaux*, in S. Gensini (a cura di), *La memoria e i segni*, "Quaderni del dipartimento di Scienze della comunicazione", Università di Salerno, 1, 2000, pp. 279-97.

26. Ivi, p. 290.

27. Queste chiuse al racconto non possono essere definite delle vere e proprie "moralì", persuasive ed eticamente incontestabili, così come quelle che ritroviamo nelle *fables* ad esempio; si tratta per lo più di consigli o banali insegnamenti che hanno lo scopo di prendere in giro il pubblico e di produrre il riso negli ascoltatori.

28. Le citazioni sono riprese dall'edizione: R. Brusegan (éd.), *Fabliaux*, Éditions 18/10, Paris 1994. Le traduzioni sono state effettuate da chi scrive.

29. G. Tavani, *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, in *Funzione comunicativa e azione ipnotica nei testi giullareschi*, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, Atti del II convegno di studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), Bulzoni editore, Roma 1978, pp. 163-84, p. 170.

30. H. J. Chaytor, *Dal manoscritto alla stampa. La letteratura volgare del Medioevo*, trad. di A. Radaelli, Donzelli editore, Roma 2008, pp. 7-15 ss.

31. Ivi, p. 70.