



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo



Université Grenoble Alpes

UFR LLASIC (Langage, lettres, arts du
spectacle, information et communication,
journalisme)

Master Langues, Littératures et in Civilisations
Étrangères et Régionales.
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

Il folklore nel teatro profano del Medioevo arragese: questioni teoriche e analisi testuali

Miriam Lerda

Relatore:

Chiar.mo Prof. Alvaro Barbieri

Directeur:

Mme. Fleur Vigneron

Matricola: 2080217

N° étudiant: 12225240

Alla mia famiglia, al dono dell'amore

«Un *palimpseste* est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence.»

(Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*)

«La fame di pane, la gente che emigrava in Francia e nelle Americhe, le scuole dei poveri, le masche, il prete, i lunghi inverni e le lunghe veglie, questo il mondo dei miei testimoni.»

(Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti*)

INDICE

Indice	1
Abstract	7
CAPITOLO I : Generalità del teatro profano medievale francese	9
1. La nascita del teatro medievale : ipotesi critiche	9
2. La distinzione tra teatro religioso e teatro profano, ipotesi e tendenze critiche	15
3. La struttura, il legame fra il genere del <i>jeu</i> e il suo contesto culturale	24
4. Il dialogismo, le matrici culturali e la tensione funzionale fra testo letterario, autore e pubblico	31
5. I contenuti e il linguaggio folklorico	39
6. La funzione straniante del meraviglioso sul quotidiano	42
7. Gli spazi teatrali, le indicazioni sceniche	51
8. I protagonisti del teatro: l’eredità di trovieri, mimi, giullari e goliardi	55
9. La rappresentazione della società e la nuova legittimazione del dramma mimetico profano nell’ambiente urbano di Arras	62
10. Il “doppio” nella comunità arragese e nella sua	70

produzione letteraria	
11. La frontiera	74
12. La concezione del tempo e della storia nel teatro profano	77
13. Il risveglio del realismo popolare, la festa e l'originalità della cultura comica del Medioevo	81
14. Breve sintesi delle trame dei tre jeux studiati	90
a. <i>Jeu de saint Nicolas</i> (Jean Bodel)	90
b. <i>Jeu de la Feuillée</i> (Adam de la Halle)	91
c. <i>Jeu de Robin et Marion</i> (Adam de la Halle)	92
CAPITOLO II : Analisi e sistemazione teorica di miti, riti, tradizioni, simboli del folklore rintracciabili in questo tipo di teatro e che ne sono un motore propulsore	95
➤ Parte I : Motivi folklorici	95
➤ Parte II : Analisi	98
1. Feste e riti	98
a. Ciclo dei dodici giorni	101
b. Carnevale	103
c. Ciclo di maggio	112
d. Pentecoste	122
e. Feste dei Folli, Festa degli Innocenti	123
f. Mangiare: il banchetto e	125

	la taverna	
	g. I canti, le danze	134
	h. La musica e gli strumenti musicali	142
2. La maschera, il travestimento		144
	a. <i>Hurepiaus, masca, larva</i>	147
	b. Arlecchino	152
	c. Il mantello degli studenti	156
3. Il soprannaturale		157
	a. Santi e reliquie	157
	b. Diavoli, elementi infernali	159
	c. La caccia selvaggia (<i>mesnie Hellequin</i>)	161
	d. <i>Charivari</i> e il frastuono	170
	e. Statua diabolica di Tervagant	179
	f. Fate, streghe, Morgue	182
	g. Le profezie	190
	h. Il messaggero	190
4. La simbologia della ruota		196
	a. San Giovanni, la ruota mitica e la follia	196
	b. La ruota della fortuna	200
5. Gli animali e bestialità		205
6. Il corpo		207
	a. Vizi carnali e malattie	208
	b. L'elemento scatologico	209

	c. <i>L'ekphrasis</i> dell'amata	210
	d. La calvizie	211
7. Atmosfera onirica		212
8. Il <i>jeu</i> -gioco		213
9. Spazio-tempo mitico		216
	a. L'irlanda	216
	b. La notte	217
	c. Luoghi magici (<i>Crois au Pré</i>)	218
	d. Luoghi leggendarî (regni degli emiri)	222
10. La follia		225
	a. Il folle (dervé)	229
	b. Le insegne e il patrono della follia	232
11. I personaggi e la realtà dell'Arras contemporanea		236
	a. Il medico	241
	b. Il frate	242
	c. Il poeta	243
	d. La strega	243
	e. I riferimenti cortesi e cavallereschi	245
CAPITOLO III : Approcci critico-teorici, confronto semantico tra generi e analisi linguistica di alcune parole per delineare la funzione del folklore nel teatro profano		248
1. Il folklore nei jeux		248

	a. Il mito come oggetto plastico intermediale e intertestuale	248
	b. L'attualizzazione ad Arras	256
	c. Le fonti del folklore: la dialettica tra scrittura e oralità	262
	d. Bachtin e la cultura carnevalesca	265
2. Prospettiva linguistica		267
	a. <i>Atlas Linguarum Europae</i> : l'approccio interdisciplinare e le logiche etniche del totemismo	269
	b. Un caso studio di linguistica motivazionale: "masca", streghe e creature soprannaturali	273
	c. Un caso studio di linguistica motivazionale: "Croquesot"	277
3. Prospettiva etnodemoantropologica		283
	a. Toschi e la centralità del rito	286
	b. La <i>Confrérie</i> e le <i>badie</i>	295
	c. Un confronto tra generi: Croquesot e il buffone dei maggi drammatici	300
	d. Un confronto antropologico: le <i>masche</i> alpine	304
4. Conclusioni		307

ABSTRACT

Il presente lavoro di tesi è volto a indagare la permanenza e la pervasività del folklore nell'ambito delle prime apparizioni testuali di teatro profano medievale francese ad Arras nel XIII secolo. Alla luce di un'analisi capillare degli elementi tradizionali che innervano il genere dei *jeux*, si evince una vitalità di credenze dall'aroma antico anche nel teatro, nel contesto urbano e non solo nella vita rurale. Questo stesso tipo di rappresentazioni scaturisce appunto da un preciso contesto, in cui anche il linguaggio folklorico viene attualizzato, e sulle cui scene germogliano (per la prima volta dopo l'antichità) contenuti e forme profani nuovamente legittimati. La produzione letteraria arragese è tratteggiata da costanti tematiche o ambivalenze quali il doppio, la frontiera, la festa. Nel genere teatrale, la novità è il ruolo interpretativo del drammaturgo, che determina anche una differente relazione tra scrittura e oralità: l'elaborazione del patrimonio tradizionale è intrapresa in modo relativamente intenzionale da Jean Bodel nel *Jeu de saint Nicolas*, da Adam de la Halle nel *Jeu de Robin et Marion* e nel *Jeu de la Feuillée*. Così in questo lavoro un ampio spazio è stato dedicato all'analisi e alla sistemazione teorica di miti, riti, credenze e simboli del folklore: gli elementi soprannaturali, le maschere o le feste sono soltanto alcuni tra i tanti. Alcuni passaggi che a un occhio poco attento possono apparire bizzarri o enigmatici dei *jeux* sono in realtà il riflesso di questi materiali variegati e poco testimoniati dalle fonti ufficiali, nonché sfibrati o incompresi in epoca moderna, a cui i drammaturghi medievali conferiscono nuova dignità sulla scena urbana. Una parte della tesi è dedicata anche agli approcci critico-teorici, in particolare alla prospettiva demotnoantropologica di Paolo Toschi a proposito delle origini del

teatro, e all'affinità della *Confrérie* con le *badie* giovanili, oltre che alla prospettiva linguistica semantico-motivazionale della scuola di Alinei e dell'*Atlas Linguarum Europae*. Per delineare la funzione particolare del folklore nel teatro arragese medievale sono state avanzate ipotesi per casi studio specifici, affrontati in codeste prospettive tramite il confronto semantico tra generi, il raffronto antropologico o l'analisi semantica dei termini.

CAPITOLO I : Generalità del teatro profano medievale francese

1. La nascita del teatro medievale : ipotesi critiche

Per addentrarsi nel *milieu* di questo studio vale il presupposto di Jodogne secondo cui «le théâtre médiéval en Occident n'est pas un renouvellement du théâtre antique. C'est un nouveau théâtre dans toute la force du terme, une création»¹. Nonostante gran parte delle pièce non siano sopravvissute al passare del tempo, da ciò di cui si dispone si può affermare che l'espansione del teatro avvenne al tramonto dello splendore della civilizzazione medievale². L'elemento di novità è intravisto anche da Pacchiarotti, che descrive il teatro medievale come

una relazione condivisa dall'autore, dagli attori e dagli spettatori; una relazione stabilita su un comune orizzonte d'attesa, con il quale l'autore gioca stabilendo nuove regole. Così, la ripresa di repertori ampiamente diffusi, di temi e di personaggi dedotti da una tradizione letteraria già compiuta, comporta alcune creazioni personali, e dunque un piano formale sconosciuto alla relazione originaria autore/attore/spettatore.³

Negli studi critici la germinazione di questa nuova creazione si configura ancora come un mistero non risolto, seppure una teoria

¹ O. Jodogne, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, in J.C. Aubailly, *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975, p. 10.

² P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Mouton, p. 220.

³ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, Mimesis 2014, p. 27.

prevalga ormai sulle altre (vista anche la preponderanza della materia religiosa nei testi più antichi). La teoria in questione attesta la nascita del teatro nell'ambito ecclesiastico a partire dai *tropi* (cioè gli ampliamenti melodici e testuali di invenzione, rilevabili dal IX all'XI secolo all'interno dei brani liturgici ufficiali di tradizione gregoriana come commenti) e in particolare a partire da quelli dialogati successivi. Seppur il loro sviluppo avvenne principalmente tra la Francia e la Svizzera (a San Gallo grazie all'opera del monaco benedettino Notker Balbulus), la loro origine è da rintracciarsi nell'abbazia di Jumièges vicino a Rouen. Dopo una fase primitiva apparvero appunto i *tropi* dialogati in latino, in cui il dialogo era intonato antifonicamente e il testo tendeva alla drammaticità: il passo verso una drammatizzazione totale era breve.⁴ La consuetudine di inserire creazioni testuali anonime nel repertorio (oltre che inni e sequenze) derivò dall'esigenza di una relazione meno mediata con il culto ed ebbe il duplice scopo di rimarcare la solennità di alcuni passaggi della liturgia, ma anche di avvicinare quest'ultima alla massa ignorante di fedeli, che solo in questo modo e in questa lingua (volgare) poté intendere ormai gli insegnamenti del clero espressi in un oscuro latino. Queste composizioni, che raggiunsero nei secoli una certa autonomia poetica⁵, scaturirono da un'esigenza di rinnovamento del quadro liturgico⁶. Se in tutta l'evoluzione del canto di chiesa si registrò un'esigenza di drammatizzazione⁷, essa in generale sottostette alle manifestazioni dell'apparato liturgico. Nelle messe, nelle processioni, nelle omelie la rappresentazione coinvolgeva psicologicamente la totalità dell'*audience* in un rapporto comunicativo immediato; le cerimonie cantate furono da sempre

⁴ C. Piccardi, *Il dramma liturgico medievale*. "Cenobio" LXXI / 1, 2022.

⁵ Anche la poesia trobadorica profana affonda in essi le sue radici.

⁶ E. Jaschinski, *Breve storia della Musica Sacra*, Queriniana, 2006.

⁷ Nel canto responsoriale e nel canto antifonale, poi divenuto polifonico.

molto frequenti nella liturgia orientale, benché la Cristianità d'Occidente le conobbe soltanto successivamente.⁸

Secondo J.Frappier nel medioevo il teatro era bipartito in religioso e non religioso, non in comico e tragico⁹:

le théâtre médiéval ne se caractérise nullement par une distinction nette entre le tragique et le comique. S'il faut établir une ligne de démarcation, elle passe entre le théâtre religieux issu de la liturgie et des représentations paraliturgiques [...] et le théâtre non religieux, autrement dit *profane*.

Dunque per motivi genealogici, tra le due sezioni individuate da Frappier la precedenza diacronica fu delle manifestazioni teatrali religiose (XI secolo)¹⁰, che sorsero appunto dal medesimo principio di trasformazione degli aspetti formali della liturgia che condizionò l'evoluzione di tutte le forme musicali medievali. Il tropo dialogato a cui si rimanda l'origine del dramma liturgico è il *Quem queritis in sepulchro?*, composto per Pasqua, dotato di indicazioni sceniche intorno all'altare destinate ai diaconi e tramandato nella veste più antica da un manoscritto del X secolo di Saint-Martial de

⁸ Una testimonianza importante è la *Aetheriae peregrinatio*, resoconto di un pellegrinaggio in Terrasanta di una monaca gallega del IV secolo, Eteria, alle sue consorelle. Infatti Eteria, oltre al suo interesse spirituale, esplora e si confronta con la cultura che incontra, e descrive ampiamente il rituale della Settimana santa a Gerusalemme, il quale in effetti appare simile a una rappresentazione drammatica: «La domenica in cui si entra nella settimana pasquale [...] tutto il popolo sale sul monte degli olivi [...] e quando arriva l'ora undicesima (cioè le cinque del pomeriggio) si legge quel passo del vangelo, dove i fanciulli vanno incontro al Signore con rami di olivo o palme [...]. Allora il vescovo si alza in piedi e con lui tutto il popolo. Di là, ossia dalla sommità del monte degli olivi, si fa tutto il percorso a piedi mentre il popolo, procedendo dinanzi al vescovo, al canto di inni e antifone, risponde continuamente: *Benedetto colui che viene nel nome del Signore*. E tutti quanti i bambini di quei luoghi, anche coloro che non possono camminare per la tenera età e sono tenuti sulle spalle dai loro genitori, tengono in mano dei rami, chi di palma e chi di olivo, nello stesso modo con cui fu accompagnato il Signore, così viene festeggiato anche il vescovo. Dalla cima del monte si va fino alla città e, poi, attraverso la città fino all'Anastasi» (Diario di viaggio XXXI, 1-4); da *Egeria e la festa dei rami di ulivo in L'osservatore romano*, Fabrizio Bisconti, 27 marzo 2021.

⁹ J. Frappier, *Le Théâtre profane en France au Moyen Âge. XIII et XIV siècles*, C.D.U., Paris, p. 1.

¹⁰ Per Paolo Toschi, che intende "religioso" anche il teatro profano nutrito di elementi pagani, «appare quasi inevitabile che anche dalla nuova religione di Cristo dovesse sorgere un nuovo teatro», «per chi guardi comparativamente la *Weltgeschichte* del teatro anche in rapporto con la storia delle religioni» (*Le origini del teatro italiano*, Einaudi 1955, p. 21). Anche il dramma sacro cristiano nasce da riti religiosi.

Limoges¹¹. Furono in particolare due momenti apicali del cerimoniale cattolico (Pasqua e Natale) a ispirare questi dialoghi in principio, come dimostrano ad esempio le varie versioni del ciclo natalizio dell'*Officium Pastorum*¹² o di quello pasquale (*Office de la Résurrection*), ma esistono anche altri testi non liturgici come i cicli dell'*Ordo prophetarum* e l'*Ordo stellae*. Questi sono solo alcuni esempi, ma il repertorio era decisamente più vasto, in seno alle abbazie conservanti le scienze e le arti in Francia, in Inghilterra, in Boemia e nei Paesi germanici¹³. Il teatro insomma sbocciò in seno alla Chiesa (erano i preti medesimi nel coro a recitare), pur avendo i Padri della Chiesa condannato quello antico.

Dalla semplicità delle scene primitive si passò alla complessità, incorporando episodi giocosi, canti e balli popolari, insomma elementi extra-liturgici. Secondo Wilmotte¹⁴, procedendo dagli originari *versus non authentici* ulteriori aggiunte laiche dilatarono il dramma sacro erodendo il suo vincolo con il rituale e rendendolo di fatto una cerimonia “altra” rispetto all’ufficio divino. Il supplemento paraliturgico ai dati evangelici di partenza, fatto di eventi e di personaggi, rifletté il gusto degli spettatori; in questo modo nella lettura della Passione di Cristo ad esempio fu adottato qualche ornamento spettacolare fin dal lontano X secolo¹⁵. Elementi comici del tutto profani erano ammessi già nelle pièces religiose. Questa nuova situazione implicò nuove modalità di rappresentazione, non più dentro la chiesa ma nell’atrio e nella piazza pubblica e nuove lingue veicolari, quelle volgari che dal XII

¹¹ Copiato tra il 923 e il 924, appartiene al ciclo della *Visitatio sepulchri*. «La pratique pédagogique du théâtre devient, aux Xe et XIe siècles, la spécialité de certains monastères d’avant-garde, comme celui de Fleury-sur-Loire qui a laissé de nombreuses pièces. On joue des textes sacrés, l’Evangile, ou les vies des saints.» (E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul, *Adam le Bossu. Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion; Jean Bodel. Le Jeu de Saint Nicolas*, Neuilly-sur-Seine, Atlante (Clefs concours), 2008., p. 33).

¹² Attestato nel XII secolo nella cattedrale di Rouen.

¹³ Alcuni tra questi sono Fleury-sur-Loire, San Gallo, Saint-Martial de Limoges, Marmoutier de Tours, Einsiedeln.

¹⁴ M.Wilmotte, *La naissance de l’élément comique dans le théâtre religieux*, Études critiques sur la tradition littéraire en France, Macon, Protat frères imprimeurs, 1901, p. 7.

¹⁵ Questo sviluppo è stato dimostrato in parte da M.Milchsack e poi da M.Lange (*ibidem*).

sostituirono il latino¹⁶. Tra il 1146 e il 1174 si varcò un nuovo territorio, cioè la scrittura in francese dei *jeux* monastici¹⁷ in versi (essendo questa, all'epoca, la forma comune della lirica, della *chanson de geste*, del romanzo e anche del teatro)¹⁸. Con la secolarizzazione del dramma religioso, il teatro si rese autonomo dal culto e si sviluppò¹⁹; a ogni modo il dramma liturgico restò ancora vivo e legato ai riti liturgici fino al XVI secolo, coesistendo sclerotizzato con quello profano (che, invece, stava solo albeggiando).

Un'altra teoria patrocinata da Butler²⁰ e meno convincente situa l'origine del teatro medievale in ambiente colto, nel teatro latino. Nella tarda antichità sant'Agostino fu il maggior interprete dei problemi della cristianizzazione della cultura antica e del teatro, il quale essendo un'arte corporale implicava ostacoli morali nella rappresentazione, che di fatto non esisteva più. Se il Medioevo sembrò ignorare i drammaturghi greci, invece i latini Seneca ma soprattutto Terenzio furono riscattati dagli eruditi; secondo Butler quest'ultimo avrebbe giocato un ruolo cardine nella nascita del

¹⁶ «Le *Sponsus* (fin du XIe siècle), qui met en scène la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, fait alterner vers latins et vers français. Les premières grandes pièces en français sont le *Jeu d'Adam* anonyme et le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, qu'il faut supposer joués devant le porche ou dans le cloître, et qui nécessitent un décor. Ces deux œuvres sont déjà des textes d'auteur: dans *Saint Nicolas*, Jean Bodel fait montre d'un talent très original, il fait passer dans son œuvre à la fois le souffle de la chanson de geste et ses dons personnels d'observateur de la réalité contemporaine. Le *Jeu d'Adam*, quant à lui, est manifestement l'œuvre d'un poète qui a goûté le charme de la lyrique ou du roman courtois.» (Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 217).

¹⁷ Dei quali il più antico a noi noto è il *Jeu d'Adam* in anglo-normanno, da Tours.

¹⁸ E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., pp. 107 ss. : «A une période où tout texte fait l'objet d'une performance, écrivains et auditeurs sont particulièrement sensibles à la musique du vers, aux rimes, à la structure rythmique de la parole. [...] Le rythme est un terme clef pour le jeu dramatique, où la performance orale s'accompagne d'une mise en mouvement du corps des joueurs. Jean Bodel et Adam de la Halle ont choisi pour leur pièces l'octosyllabe cher aux romans, sans doute à cause de sa rapidité, de la fluidité avec laquelle il mime une parole vivante, enfin de sa familiarité pour les auditeurs. Cependant les deux auteurs viennent d'univers littéraires où d'autres types de rythme sont utilisés: la chanson de geste pour Jean Bodel, la lyrique pour Adam de la Halle. Les jeux arrageois intègrent donc, dans leur sillage, d'autres écritures.»

¹⁹ A proposito della comparsa di un teatro religioso: «Ce saut, de la dramatisation d'une source narrative extérieure à l'écriture d'un texte spécifiquement fait pour la scène, est fondamental. Il fait naître le théâtre dramatique à proprement parler. Le développement de la littérature vernaculaire, chansons de geste, romans, poésies, toutes formes lues à voix haute ou chantées et jouissant d'un succès public considérable, a sans doute renforcé l'envie des jeunes clercs d'inventer en latin des jeux, des *ludi*.» (E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p.33).

²⁰ In M.M.Butler, *Hrosvitha: the theatricality of her plays*, New York, 1960.

teatro medievale. Tuttavia, era un autore relegato ai testi scolastici, e anche l'esempio dei drammi sacri tedeschi di Rosvita (X secolo) non è sufficiente a dimostrare l'ipotesi perché non c'è certezza che fossero rappresentati. Di fatto, i primi *jeux* non avevano molti rapporti con Plauto, mal conosciuto, o Terenzio e Seneca, reputati dei filosofi di cui citare gli aforismi. Inoltre una parte della critica²¹ ritiene improbabile che nelle poche commedie legate alla tradizione teatrale latina sorte tra XI e XII secolo - le commedie elegiache (più prossime a Ovidio) e le commedie oraziane (meri monologhi) - possa essere snidata l'origine del teatro, né nella commedia umanistica poiché venne alla luce in Italia tre secoli dopo.

Ancora, a partire dalla presenza attestata di rappresentazioni profane parallele, inscenate dagli *histriones* e stigmatizzate dalla Chiesa, una parte della critica sostiene che esse abbiano generato il teatro religioso tramite un processo di cristianizzazione (contrariamente rispetto alla teoria più stimata, per cui questo fenomeno sarebbe un derivato delle rappresentazioni sacre). Tra queste voci spicca Hunningher²², secondo cui certe manifestazioni spettacolari latine di fattura popolare (cioè connotate da un umorismo grossolano e scanzonato: i mimi, le farse) non siano mai appassite nei secoli. Sulla loro trama la Chiesa avrebbe quindi intrecciato i propri contenuti, e in tal caso il teatro non sarebbe figlio della liturgia. La figura del giullare è problematica per quanto riguarda il suo posizionamento centrale o periferico nell'espansione del teatro primitivo²³; Hunningher ne prova la partecipazione agli spettacoli nei templi e gli eccessi, in molteplici casi.

Secondo Erich Auerbach tutto il teatro religioso medievale si divide tra la figurazione e l'imitazione di Cristo, e

²¹ K. Young, *The drama of the medieval church*, 2 vol., 1933, Oxford: Clarendon press.

²² B. Hunningher, *The Origin of the Theater*. The Hague, Martinus Nijhoff; Amsterdam, E. M. Querido, 1955.

²³ Più oltre si tornerà a fare luce sull'importanza di questa figura.

ogni scena della rappresentazione drammatica medievale, sorta dalla liturgia, fa parte di un unico grande dramma, il cui inizio è la creazione del mondo e il peccato originale, il cui punto culminante è l'incarnazione e la passione, la cui fine ancora attesa è il ritorno di Cristo e il giudizio universale. [...] In questo grande dramma sono fondamentalmente contenuti tutti i fatti della storia universale, e tutte le altezze e le bassezze dell'umana condotta come pure tutte le altezze e le umiltà della loro espressione stilistica vi trovano la loro giustificazione ben fondata moralmente ed esteticamente. Non vi è quindi nessuna ragione di una divisione del sublime dall'umile quotidiano che anche nella vita e nella sofferenza di Cristo sono indissolubilmente legati insieme, e non c'è nessun motivo di preoccuparsi di raggiungere l'unità di luogo, tempo o azione; poiché esiste un solo luogo: il mondo; un solo tempo: adesso, che fin dall'inizio è di ogni tempo; e un'unica azione: caduta e redenzione dell'uomo. Non sempre a dir vero viene rappresentato tutto il corso della storia universale; nei primi tempi esistono soltanto delle scene singole - si tratta quasi sempre di rappresentazioni natalizie e pasquali, sorte dalla liturgia - come del resto anche la rappresentazione di Adamo è solo la prima parte del grande dramma; però tutto l'insieme è sempre compreso nel pensiero e figuramente espresso; dal secolo XIV in poi, il ciclo completo appare nei Misteri²⁴.

2. La distinzione tra teatro religioso e teatro profano, ipotesi e tendenze critiche

²⁴ E. Auerbach, *Adamo ed Eva*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino [1956] 2000, vol.1, pp. 173-174.

Sul soggetto di interesse per questa tesi, il teatro medievale profano in lingua vernacolare oitanica²⁵, si dispone di un misero ammontare di testi, spesso frammentari o in un unico testimone; la trasmissione di tali “opere da saltimbanco” non valeva infatti la pena di essere affidata ai manoscritti. Altre volte il testo di un *jeu* è stato impercettibilmente trasformato in una narrazione dialogata quando è stato impresso su un manoscritto. Se qualche opera del XIII secolo rimane, una cortina di silenzio sembra calare sulle scene nel XIV, probabilmente dovuta alla Guerra dei Cent’Anni²⁶, per risollevarsi alla metà del secolo successivo con un’esplosione fragorosa di sceneggiature comiche, tutte diverse e brutali, pervenute a oggi soprattutto in raccolte²⁷ a stampa (XVI secolo) grazie agli scrupoli di dilettanti. Ne risulta che la nostra comprensione moderna di questo teatro è limitata materialmente, e ci si addentra in una sequela di ipotesi concernenti la sua origine e le sue modalità. Innanzitutto non sembra possibile - come visto precedentemente²⁸ - isolare un teatro comico per definizione²⁹, ma tendenze diverse si diramano in più generi che, pur godendo di un’entità ontologica, talvolta si confondono:

Le *mystère* et la *moralité* perpétuent dans une ultime tentative la volonté médiévale d’expliquer globalement l’univers, de le mettre sur scène dans une représentation qui

²⁵ «Plus qu’aucune forme d’écriture, peut être parce qu’il est avant tout une performance ancrée dans des vies locales, le théâtre en langue vernaculaire a connu un destin où la continuité rassurante des histoires littéraires (naissance, apogée, déclin) n’existe pas. Ses apparitions et disparitions rendent son appréhension difficile.» (E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 45).

²⁶ Il sanguinolento conflitto che vide la Francia in campo contro l’Inghilterra per centosedici anni (con interruzioni) dal 1337 al 1453.

²⁷ L’unica delle quali a pervenire sotto specie manoscritta è il *Recueil La Vallière* (BnF, Ms fr 24341). «C’est ce théâtre en moyen français, essentiellement écrit aux XV et XVI siècles et d’une richesse foisonnante (des centaines de farces, moralités, sottises, mystères), que la critique française désigne aujourd’hui sous le nom de “théâtre du Moyen Âge”» (E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 47).

²⁸ J.Frappier, *Le Théâtre profane en France au Moyen Âge. XIII et XIV siècles*, cit., p. 1.

²⁹ «Quant aux mots mêmes de *comoedia* et de *tragoedia*, le Moyen Âge leur a donné un sens nouveau. Ils désignent l’un un poème narratif qui commence mal et finit bien, l’autre l’inverse.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 216).

le magnifie. Dans des *sotties*, au contraire, l'événement historique se fraie un chemin, à moins qu'elles ne tournent en dérision les valeurs établies. Enfin les *farces* semblent renoncer à toute prétention moralisante, à tout effort pour déchiffrer la vérité masquée par le monde des apparences.³⁰

Il più elementare dei generi profani è il monologo drammatico. Se prima abbiamo situato l'alba del teatro religioso vero e proprio nel secolo XI, invece quello profano lo segue a distanza di quasi due secoli (posto che si concordi con l'inserimento del *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel in quest'ultimo ramo). Gode di prestigio l'idea che quest'ultimo si ispiri a un modello liturgico:

[...] il est possible que l'invention de ce théâtre soit due aux initiatives de clercs qui auraient donné la forme dramatique créée par le théâtre religieux à des thèmes qui, jusqu'alors, avaient reçu une expression narrative. Une vie de saint *par personnages* devient le Jeu de saint Nicolas, une pastourelle par personnages le Jeu de Robin et Marion.³¹

Oltre ad altri indizi³², occorre ricordare l'esistenza di eventi comici collettivi organizzati dalla Chiesa (la "Fête des fous" o "fête de l'Âne"). Pur accogliendo la teoria dell'origine ecclesiastica del teatro medievale, tuttavia negli studi critici la fioritura originale del teatro comico francese nel Duecento resta ancora un mistero non risolto, seppur le ipotesi continuino ad accavallarsi una sull'altra ed esistano alcuni punti fermi³³. Bédier riconosce in Adam de la Halle

³⁰ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 220.

³¹ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 217.

³² «Dans le drame liturgique la rencontre des saintes femmes avec le marchand auquel elles achètent des aromates est l'occasion d'une scène plaisante. Chez Jean Bodel la farce fait très bon ménage avec la dévotion. On notera encore que l'une des premières pièces profanes, *Courtois d'Arras*, ne fait que transposer dans le milieu urbain du XIII^e siècle la parabole de l'Enfant prodigue.» (ibidem).

³³ Jean-Claude Aubailly, *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, cit., p. 10.

l'emancipatore del teatro dalla liturgia, l'inizio dell'indipendenza comica. Secondo Faral invece l' *esprit mimique* non si sarebbe naturalmente mai spento, dai mimi della tarda latinità al dramma religioso, fino ai giullari del XIII secolo e ai *comédiens* del XV: di loro ideazione sarebbero stati il *monologue dramatique* e qualche *pièce* corta (come *Courtois d'Arras*), nei quali avrebbero assunto più ruoli (variando accessori, postura, intonazione). Nondimeno ciò è osteggiato da Petit de Julleville in assenza di testi comici francesi prima del XIII e di sezioni drammatiche nella produzione giullaresca; inoltre, la tradizione teatrale subì un'interruzione in epoca carolingia. Ancor meno peso ha la tesi di Cohen che attribuisce alla esigua quantità di commedie latine del XII secolo ispirate da Plauto e Terenzio, ma di circolazione colta, l'origine del teatro comico francese. Queste ipotesi sono aggregate come influenze fondative nel compromesso sostenuto da Frappier, secondo cui il teatro profano sarebbe nato spontaneamente.

Tra le tendenze critiche, la concezione di *evoluzionismo lineare* è messa in luce da Pacchiarotti³⁴ in diverse letture sul teatro medievale: il pregiudizio alla base è quello di concepire l'evoluzione del teatro lungo l'asse seriale liturgico-religioso-profano, rischiando di relegare all'esclusività una determinata pratica teatrale circoscritta a una sfera sociale, con conseguente isolamento sia dal contesto culturale esterno sia dal sistema dei generi teatrali dell'epoca. Riconducibili a questa concezione sono, ad esempio, le letture di Henri Rey-Flaud³⁵, che deduce lo spazio scenico profano da quello semanticamente sacro, quella di Dufournet che schematizza in forma seriale le sostituzioni tra i momenti della linea evolutiva, che rimane sempre ancorata nel teatro religioso. Kernodle³⁶ supera il tradizionale evoluzionismo

³⁴ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza. Per una drammaturgia medievale del "jeu"*, cit., pp. 13 ss.

³⁵ H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 32.

³⁶ G.R. Kernodle, *Teatri medievali*, in J.Drumbl (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 97 ss.

lineare e continuo³⁷ nel constatare che diacronicamente le diverse forme teatrali si sono ripercosse in una sovrapposizione di generi: la nascita e lo sviluppo di ognuna delle sette tipologie di teatri medievali da lui stilati sarebbero dipesi da un'occasione sociale specifica, essendo essi rituali, allestiti nelle ricorrenze e dovuti all'identità di ogni strato sociale. Questa tesi di simultaneità dello sviluppo del ventaglio di generi teatrali è d'aiuto nel combattere la prima, viziata lettura, conferendo un carattere astratto a ciascuna specificità teatrale (si veda l'esempio del *Jeu de Robin et Marion* recato da Pacchiarotti³⁸: è sostanzialmente un nuovo modo di fare teatro, con riferimenti alla realtà cittadina, borghese e stratificata di Arras celati sotto alla forma pastorale). Pacchiarotti sottolinea che comunque una forma teatrale specifica non è per forza serrata e impenetrabile oltre un certo ambito sociale: le coordinate culturali comuni ai *jeux* profani ne rivelano l'appartenenza a un genere condiviso. Pullulano i riferimenti al territorio arragese, che aprono ogni testo a una comune organizzazione formale di luoghi³⁹, nozioni, linguaggi quotidiani...⁴⁰

Per quanto riguarda l'altra tendenza critica, soggettivista, essa si è focalizzata più sullo studio di ogni *jeu* individualmente, ritenendoli inconciliabili tipologicamente in quanto nessuno sarebbe pienamente profano⁴¹. Tale condizionamento concettuale è

³⁷ «Lettura evolucionista, che rintracciava nel teatro un'origine unica, vale a dire la liturgia della Chiesa, indicando il suo naturale sviluppo nello spostamento della rappresentazione sulla strada e nella sua successiva trasformazione in misteri ciclici delle corporazioni» (G.Kernodle cit. in T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 16).

³⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 17.

³⁹ Ad esempio la Carità dei giullari e dei borghesi di Arras, associazione nata fra la seconda metà del XII secolo e il 1194, a cui i tre *jeux* principali sono state iscritte.

⁴⁰ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 18. «Ciò che lega questi testi a un genere condiviso è indubbiamente la novità formale e linguistica che caratterizza l'enunciato, tutto giocato sui riferimenti referenziali che descrivono i rapporti tra gli strati sociali».

⁴¹ Un esempio di ciò è il giudizio critico di Contini sul *Jeu de saint Nicolas*: nonostante l'innegabile merito innovatore di Jean Bodel egli non si sarebbe in realtà troppo distaccato dalle caratteristiche delle rappresentazioni religiose precedenti.

ancora attuale; nella subordinazione all'epica nel *Jeu de saint Nicolas*⁴² ad esempio

permane la tendenza a risolvere sbrigativamente quei singoli elementi (personaggi, azioni, contesti, ecc.), i quali non soddisfano una spiegazione preconcepita di letteratura "alta": spiegazione che può concretizzarsi soprattutto nell'insistito orientamento ad una concezione aprioristica di 'genere'. Sullo sfondo dei temi cittadini che ricorrono nel teatro profano e nella poesia satirica artesiani, è stata insomma trascurata l'importante distinzione messa a punto da Paul Zumthor⁴³ riguardo la caratterizzazione 'chiusa' della poesia cortese e quella 'aperta' al mondo della nuova sensibilità gotica.⁴⁴

Non bisogna infatti equivocare il piano del tema o dell'ambientazione religiosa con il piano logico, semantico e organizzativo del testo, poiché la coincidenza non è necessariamente prevista:

La presenza di un determinato repertorio tematico [...] non ci dice molto sull'organizzazione formale del testo e sui meccanismi che hanno guidato la nuova interpretazione di un tema tradito per tutto il Medioevo.⁴⁵

La novità della drammaturgia profana non sta dunque semplicemente nella differenziazione della materia, bensì in un armamentario di strumenti formali e linguistici inusitati, comparso

⁴² Per il riassunto delle considerazioni critiche varie in merito si veda T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 19-20.

⁴³ P. Zumthor, "Entre deux esthétiques: Adam de la Halle", in *Mélanges de Langue et Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll., Genève, Droz, 1970, II, p. 1170.

⁴⁴ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 20.

⁴⁵ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 23.

a causa di un contesto extra-letterario in corso di cambiamento. In tal senso, Frappier fece appello alla critica sociologica:

On pourrait soutenir que l'apparition du théâtre comique est liée au progrès d'une vie et d'une civilisation urbaines, alors que le théâtre religieux, dans sa forme embryonnaire, le drame liturgique, est un produit des couvents et des cloîtres.⁴⁶

Anche Doudet, Méot-Bourquin e James-Raoul sottolineano l'apporto fondamentale di questo nuovo dramma profano, cioè la centralità della comunicazione sociale nel processo di riscrittura della scena:

[...]le théâtre d'Arras, même s'il hérite sans doute des techniques dramatiques mises au point dans les drames monastiques au XIIe siècle, révolutionne le théâtre en le transformant - ou en retrouvant son essence, perdue depuis l'Antiquité: la communication sociale.⁴⁷

Se ogni pièce teatrale richiede una certa dose di “credenza” del pubblico, il senso del termine cambia⁴⁸ dalle rappresentazioni di matrice religiosa a quelle arragesi rivolte a un pubblico laico, in festa, con una prospettiva scenica “dal basso”. Nel trattare questo tipo di teatro, l'uso dell'etichetta “profano” è di comodo: in realtà si trattò sempre di espressioni della religione urbana dei laici, la

⁴⁶ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., pp. 23 ss.

⁴⁷ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 35. Viene spiegato anche che «On lit souvent que le théâtre occidental en langue vernaculaire est né dans les églises. On voit que c'est à la fois juste et faux. Juste, dans la mesure où le drame liturgique puis les innovations scéniques de certains monastères font passer d'un mime à la création d'un texte dramatique. Faux si, par theatre, on entend une performance qui cristallise un sens civique autant qu'ideologique. En sortant l'activité dramatique du cadre liturgique et ecclesial, Jean Bodele opère donc une rupture fondamentale. Il constitue le jeu en événement culturel autonome, qui prend son sens dans la communauté qui le produit et le reçoit.»

⁴⁸ Cfr. E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 97.

grande novità del XIII secolo. Di fatto il teatro fu reso possibile nella pratica soltanto dall'ambiente cittadino. Nei secoli XII e XIII la Francia vide infatti il massimo sviluppo urbano medievale, e la comparsa di compagnie teatrali e di *confréries*, soprattutto nel Nord caratterizzato da un'espansione industriale e commerciale inedita. All'area artesiaiana è riconducibile l'esordio del teatro profano, durante il passaggio dalla società feudale a quella comunale testimoniata dalle poche opere superstiti, rappresentate tutte ad Arras⁴⁹ nel XIII secolo e calamite delle ipotesi sull'origine del dramma profano medievale. Esse sono: il *Jeu de saint Nicolas* (recitato intorno al 1200) di Jean Bodel⁵⁰, l'anonimo *Courtois d'Arras* (in dialetto piccardo, del primo quarto del XIII secolo)⁵¹, *Le Garçon et l'Aveugle* a due personaggi⁵², il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf (composto nel 1260)⁵³, il breve *dit* satirico *Jeu des échecs* di fine secolo di Engreban d'Arras⁵⁴. Nell'ultimo quarto del XIII secolo poi Adam de la Halle introdusse novità importanti

⁴⁹ La Arras dell'epoca aveva queste eccezionali caratteristiche: «Une puissante ville, traversée de tensions sociales et dotée d'une très forte identité locale; un goût de la littérature et la réunion dans ses murs de personnalités exceptionnelles; une communauté unique en Europe, qui fait des hommes de scène des hommes d'influence: tels sont, pendant un siècle, les éléments qui font d'Arras l'empire incontesté du théâtre et de la littérature en langue française. Il est évident cependant qu'une écriture littéraire ne naît pas totalement d'un terreau vierge.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 31).

⁵⁰ Edizioni di riferimento: A. Henry, *Le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel*, troisième édition remaniée, Bruxelles, Palais des Académies, 1981; J. Dufournet, *Jean Bodel. Le Jeu de saint Nicolas*, Paris, Flammarion 2005; M. Infurna, *Il miracolo di San Nicola*, Parma, Pratiche 1987.

⁵¹ Edizioni di riferimento: Barbazan et Méon, *Fabliaux et contes des poètes français des XIe, XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles*, t.I, pp.356-379, 1808 [Genève, Slatkine reprints, 1976]; E. Faral, *Courtois d'Arras. Jeu du XIII siècle*, Paris, Champion, CFMA, n°3, 1922; A. Pauphilet, «Courtois d'Arras», in *Jeux et sapience du Moyen Âge*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, pp. 11-133; G. Macri, *Li lais de Courtois*, commedia francese del sec. XIII, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1973; J. Dufournet, *Courtois d'Arras. L'enfant prodigue*, Flammarion, Paris, 1985.

⁵² Edizioni di riferimento: M. Roques, *Le Garçon et l'aveugle. Jeu du XIIIe siècle*, Paris, Champion, CFMA [1921] 1977; J. Dufournet, *Le garçon et l'aveugle. Jeu du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1989.

⁵³ Edizioni di riferimento: *Le Miracle de Théophile*, in M. Zink, *Rutebeuf. Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 1989-1990, pp. 531-583; A. D'Agostino, *Rutebeuf. Il Miracolo di Teofilo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

⁵⁴ Edizioni di riferimento: F. Lecoy, *Le Jeu des échecs d'Engreban d'Arras*, in *Mélanges E. Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, pp. 307-312; in *Critique et philologie, Le Moyen Français*, 12 (1983), pp. 37-42.

soprattutto nel suo *Jeu de la Feuillée*⁵⁵, ma anche nel *Jeu de Robin et Marion*.

Con Adam de la Halle (in parte già nel *Le Garçon et l'aveugle*⁵⁶) il teatro profano integrò nuovamente la lirica, che era stata abbandonata già dai precedenti drammi liturgici in lingua vernacolare. Il doppio registro, già noto, di intertestualità e “intermelodicità”⁵⁷ è alla base del *Jeu de la Feuillée*, del *Jeu de Robin et Marion* e del *Jeu du Pèlerin*⁵⁸. I *refrains* ne testimoniano l'unità di trasmissione, e soprattutto la loro attestazione pone questi *jeux* nel solco della tradizione lirica dei *trouvères*. La loro funzione discorsiva varia tra il dialogo fra personaggi e il semplice intermezzo, e così Adam de la Halle crea nuovi rapporti tra la narrazione e il lirismo⁵⁹. Infatti, le inserzioni musicali sparse non sono meri esercizi di stile dovuti a una moda (in voga dal primo quarto del XIII secolo), bensì sono «des éléments participant à une structuration musicale générale de l'ensemble et répondant à des impératifs poétiques liés à la trame théâtrale»⁶⁰.

La classificazione in “*pièces profane*” non esclude tuttavia una conoscenza di base (perlomeno passiva) del patrimonio biblico da parte dei giullari-autori, né implica l'appartenenza delle opere a

⁵⁵ Edizioni di riferimento (da T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*): P.-Y. Badel, *Adam de la Halle. Œuvres complètes*, Paris, Lettres Gothiques, Livre de Poche, 1995, pp. 286-375 e pp. 206-285; R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, Venezia, Marsilio, 2004.

⁵⁶ A. Ibos-Auge scrive che di tutti i testi profani sorti in città alla fine del XII secolo, solo «Le Garçon et l'aveugle, dont l'action se passe à Tournai, intègre des éléments lyriques : il s'agit de couplets de mendiants adressés aux spectateurs, malheureusement dépourvus de notation musicale» (A. Ibos-Auge, *Adam de la Halle et les « jeux » : les premiers exemples de théâtre profane chanté à Arras à la fin du XIIIe siècle*, in Marie-Françoise Alamiche. *Les villes au Moyen Âge en Europe occidentale (ou comment demain peut apprendre d'hier)*, Laboratoire LISAA 2018, p. 229).

⁵⁷ A. Ibos-Auge, *Adam de la Halle et les « jeux » : les premiers exemples de théâtre profane chanté à Arras à la fin du XIIIe siècle*, cit., p.229.

⁵⁸ «Musicien, Adam de la Halle ajouté aux initiatives de Bodel une caractéristique qui, elle aussi, va devenir importante pour l'histoire dramatique: l'insertion de chansons dans le texte joué. Il a pu être inspiré non seulement par sa pratique de musicien, mais aussi par les nouveautés de l'écriture romanesque du XIIIe siècle» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 110).

⁵⁹ Anche la danza trova una sua parte importante: «Jouer, danser, chanter sont dans *Robin et Marion* trois équivalents du théâtre» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 111).

⁶⁰ A. Ibos-Auge, *Adam de la Halle et les « jeux » : les premiers exemples de théâtre profane chanté à Arras à la fin du XIIIe siècle*, cit., p. 250.

una dottrina filosofica determinata. Benché sia riscontrabile una matrice aristotelica nei *jeux*⁶¹ (come si vedrà più avanti), è un certo platonismo a dominare il Medioevo in generale e a spiegare la tendenza al simbolismo⁶². Per l'uomo medievale il rapporto tra il simbolo e l'Idea era necessario, istituito da Dio e «les divers allégorismes de Moyen Âge ne constituent que des techniques particulières dont la possibilité est liée à la mentalité symbolique»⁶³. Il simbolo è esplicitato e polifunzionale, e nei poeti medievali si trova la trasposizione di simboli religiosi in valori secolari: il loro senso non è più Dio, ma la morte, o l'amore, o la magia⁶⁴. Il fatto che i nomi delle cose non siano casuali bensì convenzionali, poiché manifestano in sé la struttura delle cose, spiega l'importanza dell'etimologia per la realtà medievale; ne sono un parziale esempio il nome di *Hellequin* nel *Jeu de la Feuillée*, o del suo messaggero *Crokesos*.

3. La struttura, il legame fra il genere del *jeu* e il suo contesto culturale

Nell'interpretazione ricorrono i pericoli di astrattezza e soggettivismo, con l'alternarsi tra l'idea di genere normativo-selettivo e la messa a punto di metodi interpretativi storici⁶⁵. In effetti la concezione idealistica del dramma medievale è assunta dai teorici del dramma moderno Szondi e Lukàcs per stabilirne il carattere fondativo, e deriva dalla congettura per cui la borghesia dotata di coscienza sociale sarebbe nata soltanto nella

⁶¹ Per Badel (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 52) è «connaissance du particulier, dignité et autonomie de la nature à son niveau».

⁶² Decifrare i simboli, per l'uomo medievale, significa andare oltre ai sensi per cogliere la struttura profonda dell'universo, costituita dalle Idee divine e dall'Amore assoluto.

⁶³ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 52.

⁶⁴ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 53-54.

⁶⁵ Per l'intuizionismo di matrice crociana, l'opera d'arte assume uno statuto estetico autonomo dalla cultura.

modernità. Tuttavia, come sostiene acutamente Pacchiarotti «la forte vocazione estetica alla satira e alla critica sociale, la consapevolezza del proprio ruolo intellettuale nella propria società, l'impiego di specifici strumenti della rappresentazione e la rivendicazione del proprio stato sociale attraverso l'identificazione con specifici codici di genere, tutti questi elementi ci informano già di quanto i poeti di Arras esprimano una matura coscienza sociale dei propri mezzi espressivi»⁶⁶. Fin da uno dei primi dialoghi del *Jeu du Pelerin* la penna di Adam mostra questa nuova consapevolezza del ruolo sociale del troviero:

[...] ROGAUT

Tacete, Garnier! Sta parlando
di maestro Adamo, il chierico d'onore,
l'ispirato, il gran generoso,
che era pieno di ogni virtù.
Tutti lo devono piangere,
perché aveva grazia e valore,
sapeva ben comporre, sopra tutti,
ed era perfetto nel cantare.

GARNIER

Di gente ne sapeva dunque incantare?
Allora non stimo affatto il suo talento.

ROGAUT

Ma no! Sapeva fare canzoni,
tenzoni e mottetti a più voci.
Ne fece in gran quantità,
e ballate, non so quante. [...] ⁶⁷

⁶⁶ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 25-26.

⁶⁷ Adam de la Halle, *Li Jus du Pelerin*, vv.80-93, edizione a cura di R.Brusegan, Marsilio 2004, pp. 144-145. Testo in lingua originale:

«ROGAUS : Taisiés vous, Warnier! Il parole /De maistre Adan, le clerc d'onneur, /Le joli, le largue donneur, /Qui ert de toutes vertus plains. /De tout le mont doit estre plains,/Car mainte bele grace avoit, /Et seur tous biau diter savoit, /Et s'estoit parfaits en chanter.

WARNIERS : Savoit il dont gent enchanter? /Or pris je trop mains son affaire.

Tutti i *jeux* considerati patiscono le stesse difficoltà classificatorie - anche il *Jeu de la Feuillée*⁶⁸, da sempre principe della drammaturgia profana medievale e proprio a causa di ciò assurto (per automatismo) a paradigma del genere. Pacchiarotti solleva in merito alcune problematiche. Primogenito nell'astrazione ma ultimo nato nella realtà, l' identificazione della *Feuillée* con il modello generale rinvia all'ampia problematica dei modelli e degli anti-modelli nella letteratura medievale, oltre che impedire l'emergere delle differenze di questo testo rispetto al "modello". Se «le trasgressioni nei riguardi del modello culturale generale si producono all'interno stesso della cultura che ha generato il modello»⁶⁹, a causa del cortocircuito appena delineato e anche della mancanza di nozioni sullo sviluppo successivo del genere, si rischia di non conoscere i processi di trasgressione in atto con le nuove categorie culturali. Un altro problema è l'individuazione del genere, cioè il sistema di testi, di cui il *Jeu de la Feuillée* sarebbe il modello: conseguentemente alla mancanza di riscontri extra-testuali esplose la frammentazione delle ipotesi di classificazione di quest'opera, che quindi non risulta soltanto essere sintomo di ricchezza interpretativa. Adler⁷⁰, Mauron⁷¹ e Dufournet⁷² lo hanno definito una commedia dall'iter psicodrammatico, lo stesso genere a cui anche Ménard⁷³ lo riconduce. Mentre per Sapet si tratta di un

ROGAUS : Nenil, ains savoit canchons faire, Partures et motés entés;/De che fist il a grant plentés, Et balades je ne sai quantes».

⁶⁸ Con il cui titolo Adam de la Halle rimanda volutamente al Jeu d'Adam anglo-normanno, facendo leva sulla comune storia di una caduta senza redenzione (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 34).

⁶⁹ M.Corti, "Modelli e anti-modelli nella cultura medievale", in *Strumenti critici*, XII, 1978, p.9, citata in T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 24.

⁷⁰ A. Adler, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1956.

⁷¹ Cl. Mauron, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, Paris, J. Corti, 1973.

⁷² J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, SEDES, Paris, 1974.

⁷³ Ph. Ménard, «Le sens du Jeu de la Feuillée», in *Etudes Romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offertes à Jean Rychner*, Strasbourg 1978, p. 385.

primo esempio di *sottie*, Guy, Frank e Frappier lo consideravano una *revue*⁷⁴. Sarebbe simile a una *sottie* del XV secolo recitata da *sots* in costume dalle strambe battute dato che «leur folie ne leur permet-elle pas de dire en toute innocence à chacun ses vérités?»⁷⁵. L'applicazione del concetto stesso “genere” rischia di essere arbitraria quando lo si considera come un modello concluso e stabile nel tempo, oppure come un marchio auto-referenziale e aprioristico rispetto al singolo testo. Comunque vengono trascurate le influenze sul genere⁷⁶ provenienti dall'esterno. L'unicità di ogni *jeu* non può essere solamente concepita come appartenenza o contrasto rispetto a un genere, giacché ciò ne depaupera il processo di alterità. Piuttosto, occorre verificare quali strumenti per l'elaborazione di un genere siano dati alla luce dalla cultura di quell'epoca. E' importante confrontare i significati di cui sono latori più testi, non soltanto uno, per verificare la concezione di genere. Seguendo questo ragionamento, Pacchiarotti afferma opportunamente che la pratica teatrale del *jeu* sia già matura dai tempi di Jean Bodel e non soltanto dai testi di Adam de la Halle, motivo per cui

la formazione di questo genere vada ricercata molto più indietro: alle soglie della fondazione comunale di Arras, o dall'istituzione delle confraternite e delle società letterarie locali (fine XII secolo); là dove, in definitiva, la prospettiva sociale condivisa dagli individui di uno specifico gruppo va a corrispondere, nel tempo, a specifici mezzi espressivi e a determinate forme di discorso.⁷⁷

⁷⁴ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 47 ss.

⁷⁵ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 219.

⁷⁶ Inteso, come Pacchiarotti (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 29) : «il genere (...) può ben descrivere il campo o l'insieme dei momenti di permanenza delle sue trasformazioni formali, la persistenza dei suoi modi di produzione culturale limitata nel tempo».

⁷⁷ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 29.

Questo processo *in itinere* in prospettiva sincronica e diacronica permette di ricostruire le tecniche letterarie e performative, senza dare per scontato un modello compiuto. Anche se più testi affluiscono nel *jeu*, essi non sono uguali nella sostanza e nella classificazione per diverse ragioni: l'influenza degli elementi paratestuali; la pregnanza della forma drammatica; la tendenza di un testo contemporaneamente verso un altro modello⁷⁸; la presenza di un germe embrionale di un altro genere. Di conseguenza, la varietà tipologica che nutre il *jeu* interiormente convive con le differenze tra questo e gli altri generi. La sua definizione concettuale si riferisce a «un insieme di testi che presentano una certa varietà drammaturgica e una connotazione letteraria piuttosto differenziata»⁷⁹. Occorre infatti a priori distinguere tra il genere letterario, inteso come entità predefinita e conclusa, e invece la forma che il genere letterario riveste a seconda degli obiettivi del contesto in cui si trova; proprio la variabilità formale permette lo sviluppo polimorfo del genere oltre il singolo testo. Incisiva è l'influenza dei generi del discorso, derivati da linguaggi correnti, non letterari (quotidiano, commerciale...) e legati alla cultura che partorisce i testi.⁸⁰

A plasmare la struttura interna del *jeu*, caratterizzata dalla pluralità stilistica e dall'intreccio di più generi letterari, sono gli stimoli della cultura esterna. Ad esempio, l'applicazione del bilinguismo nel *Jeu d'Adam* e nel teatro delle origini permette di traslare una determinata tradizione letteraria dal “nido” liturgico all'*exploit* drammaturgico vernacolare. Jean Bodel adopera abilmente la variabilità stilistica (la polimetria) evidenziando una struttura dialogica dinamica. I *jeux* di Arras in particolare sono

⁷⁸ Cfr. il *Jeu du Pèlerin*.

⁷⁹ La definizione è di T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 35.

⁸⁰ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 50.

contraddistinti dalla rielaborazione che i drammaturghi arragesi operano della tradizione letteraria con l'apporto esplicito del proprio contesto geografico, sociale e culturale. Questo apporto si va a sedimentare su una forma di discorso già compiuta, l'*avant-texte*⁸¹, scelta dal drammaturgo da riorganizzare altrimenti, in una nuova prospettiva artistica. Più che un oggetto-testo, l'*avant-texte* è una pratica di rielaborazione innovativa di una certa tradizione, come quella epica nel *Jeu de saint Nicolas*, anzi di una certa idea di essa. Non si tratta solo di modelli antichi, ma anche di modelli in lingua romanza o addirittura ipercontemporanei: proprio l'intertestualità⁸² è la chiave formale dei *jeux* di Arras⁸³ (perfino molti dei personaggi provengono da queste fonti⁸⁴). Ad esempio il *congé*, il pre-testo di riferimento per Adam de la Halle nel *Jeu de la Feuillée*, è un genere performativo nato ad Arras in quello stesso secolo: qui la parola dell'io è altra dalla pluralità delle voci dei concittadini rappresentati come caricature e ritratti pubblici, ma è in relazione di reciprocità, e si confronta sulla questione condivisa⁸⁵, che non è solo individuale bensì sociale, riguarda tutta Arras.

La base stilistica dei *jeux* secondo Pacchiarotti è il dialogo, nel quale si combinano un linguaggio letterario convenzionale e un linguaggio quotidiano, generi diversi personificati da tipi sociali che collimano e si scontrano: «questo dispositivo, secondo la teoria di Bachtin, mette in evidenza come la parola abbia il dovere di

⁸¹ Già definito da J. Dufournet, «Courtois d'Arras ou le triple héritage» (J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 75).

⁸² Un caso esemplificativo è costituito dal pre-testo ideale del *Jeu de Robin et Marion*, una *pastourelle*, che permette il dialogo tra “discorsi sul mondo” diversi. Pacchiarotti cita Zumthor che nega ormai la «dramatisation d'un texte préexistant» e sostiene «un montage opéré à partir du texte virtuel constitué par la tradition des pastourelles [...] La cohérence du tout, extrêmement forte, provient de ce texte virtuel auquel le texte réel fait référence» (P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, cit., p. 446). La virtualità del genere permette di immettere discorsi altri.

⁸³ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 41.

⁸⁴ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., pp. 78-79. «à des degrés différents, le système dramatique des personnages repose donc sur un bouleversement de la position héroïque établie dans les sources littéraires des jeux».

⁸⁵ P. Haidu, *The subject medieval/modern. Text and governance in the middle ages*, Stanford, Stanford University Press, 2004, pp. 269 ss.

rappresentare questo stesso stile della comunicazione quotidiana, il suo orientamento sociale e la sua caratterizzazione professionale, e quindi il suo atteggiamento nel rapportarsi verso l'*altro*»⁸⁶.

Pacchiarotti approfondisce tramite l'esempio della specificità dei *jeux-partis* la distinzione tra "genere letterario" e "genere del discorso": è il *principio dell'ambivalenza* a rielaborare, con le forme di comunicazione extraletterarie, i generi letterari convenzionali. Ad esempio, il genere letterario del *congé* prima citato sembra rielaborato da Adam de la Halle in forma di *quaestio*, avvicinandosi i doppi sensi, i discorsi ambivalenti e le duplicazioni (del personaggio di Adam, dei coniugi nella problematica della bigamia...)⁸⁷. Occorre tenere presente il ruolo di primo piano della polifonia teatrale dei drammaturghi arragesi, motivo per cui, nonostante le analogie strutturali, i *jeux* non possono essere ridotti ai *jeux-partis*: anche solo perché i personaggi protagonisti sono molteplici ed esiste un personaggio minore, mediatore tra la scrittura autoriale e il pubblico che intervenendo dalla zona-limite della cornice svolge la funzione di *magister*⁸⁸. Infatti secondo Doudet, Méot-Bourquin e James-Raoul⁸⁹ sono connotati da «la complexification des symboles de l'autorité et l'apparition sur scène de figures marginales»⁹⁰.

Complessivamente, nel jeu convivono *ex aequo* più canali descrittivi (il meraviglioso, il linguaggio quotidiano, la materia

⁸⁶ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 42.

⁸⁷ «La rappresentazione dei diversi punti di vista in questo tessuto sincronico di voci ha fatto giustamente pensare alla personificazione di molteplici doppi che sostengono opinioni opposte a quelle del poeta, tanto da far parlare del jeu come di una drammatizzazione del *jeu-parti*» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 54).

⁸⁸ Sulla funzione del *magister* scolastico trasposto dal piano sostanziale alla teatralità medesima ha scritto Pacchiarotti (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 56), riportando anche alcuni esempi relativi ad alcune pièces arragesi dove nella conclusione dei jeux, ad esempio, si staglia sempre un personaggio contrastivo rispetto alla conciliazione finale del dramma, come il folle nel *Jeu de la Feuillée* o l'emiro non convertito *d'Outre l'Arbre Sec* nel *Jeu de saint Nicolas*.

⁸⁹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., pp. 84 ss.

⁹⁰ «Le système actantiel traditionnel se dissout donc dans la dynamique des jeux.[...] La réflexion sur les autorités qui s'engage dans les jeux arrageois n'est pas sans lien avec leur curieuse mise en scène de personnages marginaux, les voleurs de *saint Nicolas*, les fous de la *Feuillée*, les paysans de *Robin et Marion*» (ibidem).

letteraria), che proprio nell'ottica di una "reciprocità funzionale" devono essere considerati: il discorso dell'autore infatti è sempre orientato alla comunicazione con i suoi destinatari, nella realtà è tutt'altro che isolato, e il legame culturale è altrettanto significativo quanto la ricezione dell'opera⁹¹. Tecnicamente, quindi, «la complicità fra autore e fruitore implica condivisione culturale e distanziamento stilistico»⁹². Se ciò non avviene (perché il sistema culturale viene ignorato, o il livello di comunicazione) si perde la polisemia.

4. Il dialogismo, le matrici culturali e la tensione funzionale fra testo letterario, autore e pubblico

Il criterio idealista applicato alla concezione dell'opera teatrale allontana lo sguardo dalla concreta, irripetibile dimensione storico-sociale del fatto d'arte. Infatti secondo l'approccio "bachtiniano", cioè nella direzione della teoria sul dialogismo e sulla pluridiscorsività, l'opera non è separata dalla vita reale dell'autore dal momento che il suo orizzonte culturale interagisce con quello dei personaggi e del pubblico⁹³. Lo strumento dialogico per Bachtin è «la necessaria partecipazione dell'altro all'azione dell'enunciazione»⁹⁴, e la forma pluridiscorsiva permette - in modo diverso relativamente a ogni genere - di rappresentare la dialettica di prospettive a proposito di una stessa questione (il "discorso sul

⁹¹ Pacchiarotti (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 100) osserva che «La disgiunzione fra letteratura, folklore, e linguaggio extra-letterario in un genere come il jeu può essere densa d'insidie [...]. La frammentazione della fruizione allenta, occulta, dissolve i reali rapporti di reciprocità fra il fruitore e l'autore. Senza tener conto di questa relazione [...] si perderebbe di vista la fondamentale condizione che organizza l'orientamento dell'autore verso il destinatario. Per riprendere un'affermazione di Volosinov, "la parola è un atto a due facce. Essa è determinata ugualmente dal di chi è la parola e per chi è intesa. In quanto parola, essa è precisamente il prodotto della relazione reciproca tra il parlante e l'ascoltatore, tra il mittente e il destinatario!"».

⁹² Ibidem.

⁹³ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 26.

⁹⁴ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 71.

mondo” dei personaggi teatrali)⁹⁵. Il dialogo è, in effetti, la pietra fondativa del teatro medievale; come scrisse Denis Guénoun in relazione alla sua messa in scena del *Jeu de saint Nicolas* durante il Festival di Nancy nel 1980:

Ce qui nous apparaissait avec le *Jeu de saint Nicolas*, c'était la deuxième naissance du théâtre en Occident. Il était né une fois en Grèce à Athènes, et une deuxième fois, à Arras, avec cette grande différence: en Grèce, le théâtre était né du monologue, et en France, il était né du dialogue. Par contraste avec le monologue grec, le *Jeu de saint Nicolas* commençait par le dialogue.⁹⁶

Tuttavia gli studi dialogici sul teatro medievale⁹⁷ non sono numerosi, perché i rapporti del testo con i suoi modelli socio-culturali vengono spesso offuscati dalla preponderanza ingombrante del testo. L'attualità in cui si colloca determina una sensibilità artistica nuova che i pre-testi dei *jeux*⁹⁸ hanno la funzione strutturale di inglobare ma che non possono produrre autonomamente. Come ricordato all'inizio, la creazione d'autore è la scintilla formale con cui egli cambia le regole del gioco, sorprendendo l'orizzonte d'attesa comune anche ai suoi attori e ai suoi spettatori, andando oltre i repertori canonici in senso non soltanto formale ma soprattutto contenutistico-ontologico. Come scrive Pacchiarotti, «egli si confronta propriamente con i modi attuali di rappresentare la realtà, attingendo a quei modelli della

⁹⁵ «Come ha fatto notare Cesare Segre, si possono avere opinioni fra autore e personaggi, oppure fra personaggi e pubblico dell'opera, i quali entrano in dialettico confronto per esprimere un loro punto di vista sul mondo. Nel nostro caso, è importante sottolineare come nel teatro le opinioni sul mondo esibite esplicitamente siano solamente quelle dei personaggi.» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 71).

⁹⁶ Denis Guénoun, *Le jeu de saint Nicolas, de J. Bodel*, Festival de Nancy, Paris, tournée, 1980 (www.denisguenoun.org) in D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, Paris, 2014, p. 157.

⁹⁷ T. Pacchiarotti (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 26) cita Pasero, Brusegan, Dull.

⁹⁸ Cioè i modelli della cultura ufficiale (come la leggenda latina del miracolo di san Nicola per il *Jeu de saint Nicolas*).

tradizione letteraria che risultano più efficaci a conferire un carattere differenziale fra il vecchio e il nuovo»⁹⁹. In questo senso, l'identità territoriale e l'identità letteraria sono strettamente legate a causa della vocazione demiurgica dell'*io* autoriale. Originali sono gli strumenti messi in campo per costruire un “discorso sul mondo” che, in tutti questi casi, è connotato da una nuova sensibilità definita da Zumthor “gotica, di ispirazione anti-cortese”¹⁰⁰, in cui emerge il soggetto creatore e da lui scaturiscono nuovi generi:

Gli elementi caratteristici della poesia gotica sono infatti una soggettività crescente, un forte autobiografismo, la “poesia” personale, e ancora: l'impiego, l'esibizione, l'aneddoto e la drammatizzazione dell'*io*.¹⁰¹

Indagando gli apporti culturali di matrici differenti - filosofica, retorica, letteraria, istituzionale - è possibile inquadrare meglio il *jeu* nel suo luogo e nel suo tempo.

Il modello satirico nel Medioevo assiste, contrariamente alla satira menippea di epoca classica, a un nuovo rimescolamento di generi. Codesto modello, infatti, si incontra con i *jeux* a causa della pluralità stilistica, ma soprattutto grazie a modi profondi di interpretazione testuale che si affermarono tra XI e XIII secolo. Infatti, dal X secolo si era affermato nel dibattito filosofico europeo il movimento della Scolastica, teso allo studio della dialettica e della logica con un metodo sviluppato (in particolare nel XII secolo) nelle scuole francesi¹⁰², influenzando gli ambienti studenteschi, compreso quello di Arras. Il ruolo di questo metodo

⁹⁹ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 27.

¹⁰⁰ P. Zumthor, «*Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale*», in Studi in onore di Italo Siciliano, Firenze, Olschki, 1966, t.2, pp. 1223-1234.

¹⁰¹ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 41.

¹⁰² Da Pietro Abelardo, Pietro Lombardo, Alessandro di Hales, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. Figura cardine per il suo sviluppo fu Boezio, mediatore degli scritti aristotelici e diffusore di scritti teologici e soprattutto della sua *Consolatio philosophiae* in veste di *prosimetrum*.

nel comprendere il teatro medievale è incisivo, come sottolineato da Doglio, che analizzando la drammaturgia “protoumanistica” vede nell’ampio segmento medievale oltre la Rinascita carolina un nuovo sboccio culturale avvenuto nel XI secolo con la Scuola dei Dialettici, quando la Logica scavalcò la Grammatica, il cui apporto veramente innovativo fu la tecnica intellettuale della *quaestio* scolastica (trasmesso per intero dalla *Summa* di S. Tommaso d’Aquino)¹⁰³. Alla base del metodo c’era una *quaestio* di diversa natura, che accendeva una disputa. Per Abelardo¹⁰⁴ la *quaestio* era un problema, e la disputa un esercizio di ricerca della verità: sotto lo sguardo di un *magister*, il difensore e l’attaccante si sfidavano a battute alterne. Ciò ebbe una portata rivoluzionaria nell’insegnamento e nel linguaggio studentesco, e la logica del discorso scolastico ebbe un riflesso speculare nella forma dei *jeux* di Arras. Ad esempio, nell’esordio del *Jeu de la Feuillée* Adam espone una *quaestio* personale al suo uditorio:

Segneur, 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:
 Après 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.¹⁰⁵

¹⁰³«Nulla di più nuovo, ai suoi tempi, del metodo scolastico, nulla di più moderno ed è ciò che hanno detestato in esso gli Umanisti dell’età successiva» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell’ambivalenza*, cit., p. 47).

¹⁰⁴ In *Sic et Non* (1121-1122).

¹⁰⁵ «ADAMO (indossa un mantello) : Signori, sapete perché mi sono cambiato d'abito? Sono stato sposato, ora torno al chiericato: realizzerò così un mio vecchio sogno. Ma prima voglio congedarmi da tutti voi. Ora nessuno di quelli

Questo riferimento rimanda all'ambiente di produzione e di diffusione dei *jeux*, e dei testi caratterizzati dallo schema dialogico del *débat*¹⁰⁶: le scuole e le dispute universitarie, in cui vigeva la concorrenza economica e delle idee. Nell'unità del *débat* si sviluppa l'azione scenica, in cui i personaggi sono messi in relazione:

Mouvement des corps, mélodie des vers, le jeu dramatique est aussi un travail des voix. Jean Bodel puis Adam de la Halle le soulignent en faisant alterner des scènes de chœur, des dialogues, des monologues.¹⁰⁷

Nella struttura della disputa verbale con il tempo eccelle la parte performativa sulla parte di esposizione del testo-autorità, benché nel *jeu* compaiano entrambe in atto «tanto attraverso lo sviluppo della *disputatio* quanto attraverso la parte della *lectio*, che nella sua trasposizione letteraria riemerge in forma di *avant-texte* (*l'expositio* di una *matere*) e di una *quaestio* esordiale»¹⁰⁸. Proprio nella parte performativa però avviene il miscuglio di oralità e scrittura che consente di riorganizzare la *matere*, aggiornandola. La poetica interdiscorsiva dei *jeux* è comune ai drammaturghi, non è il risultato di una formazione individuale, è relativa al momento storico: esiste una correlazione formale fra lo stile della materia e la riorganizzazione delle parti.¹⁰⁹ Oltre a ciò, come osservato nel

che ho frequentato potrà dire che mi sono vantato invano 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 cocchi si vede bene com'era fatto il vaso! Così me ne vado a Parigi.» (*Jeu de la Feuillée*, vv. 1-13).

¹⁰⁶ E' «la particolare forma del discorso che, in diverse maniere, evoca il legame fra il gioco verbale e la sfera del diritto» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 48). La pratica del diritto, come l'insegnamento, è connotata da un alto fattore agonistico.

¹⁰⁷ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 111.

¹⁰⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 50.

¹⁰⁹ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 59-60.

paragrafo precedente, nei *jeux* sono impiegati altri generi letterari (come i *jeux-partis*) con funzioni diverse. Nell'incipit è sempre formulata una *quaestio* (*Jeu de saint Nicolas*, *Courtois d'Arras*, *Jeu de la Feuillée*), da cui scaturisce un dibattito dove le reazioni, i punti di vista sono sottoposti a verifiche di ragionamento collettive¹¹⁰. Grazie a tale rimescolamento di opinioni

[..] ogni personaggio può dirsi attraversato da modi di essere altrui, da differenti prospettive e modi della rappresentazione con cui osservare la problematica presa in esame. Si ribadisce in tal modo la necessaria reciprocità dei discorsi nell'atto di enunciazione condivisa dai personaggi, rimandando al principio stilistico di carnevalizzazione del discorso teorizzata da Bachtin, secondo il quale si nega e si afferma al contempo la forma definitiva di un discorso, la sua forma ufficiale, convenzionale e univoca, il suo statuto monologico.¹¹¹

La funzione di *magister* (secondo il metodo scolastico) applicata al teatro aiuta a comprendere la differenza fra *débat* teatralizzato e *teatro del débat*, nel quale il modello della *quaestio* ben si può affermare poiché la struttura discorsiva del testo non prevede alcuna chiusura¹¹². Nell'opinare su un oggetto, la plurivocità detiene la verità di un discorso. Dunque la possibilità di fare critica è in mano all'autore ma soprattutto al pubblico reale del *jeu*, che assume la funzione di *magister*. Questa struttura drammaturgica matura sgorga da un'idea di teatro ormai provvisto di una propria coscienza sociale¹¹³, in cui «l'incontro degli orizzonti ideologici dell'autore e del pubblico, la condivisione di una

¹¹⁰ La "personificazione dialogica degli stili", secondo Pacchiarotti.

¹¹¹ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 52.

¹¹² «Come prescrive il *Sic et non*, la medesima parola va verificata attraverso i differenti campi di significazione e l'uso che ne fanno diverse persone» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 56).

¹¹³ A dispetto di ciò che i teorici moderni ritengono sul dramma medievale.

Weltanschauung capace di esprimere la necessità del dramma nella società che l'ha concepito»¹¹⁴ segna l'avvio di un nuovo modo di rappresentare il mondo. Si affermò un modello culturale originatosi nei chiostrì universitari, specchio della neonata borghesia, per il quale occorreano certi strumenti estetici, e che fu rivendicato dalla Scolastica e dai discorsi carnevalizzati.

Il dialogismo di cui si è scritto prima investe anche la voce dell'autore quando interviene nel *jeu*, perché la sua funzione è più drammaturgica che narrativa. Seppur infatti non siano ricorrenti in questi testi medievali indicazioni sceniche o didascalie organizzative come quelle moderne, l'intervento autoriale con la stessa finalità anticipa e descrive gli spazi della messa in scena. Questa teatralizzazione del sé è propria alla nascita nel XIII secolo secondo Zink¹¹⁵ della *subjectivité littéraire*: si impose la figura dell'autore-compositore, e tali furono Jean Bodel e Adam de la Halle. Al contrario dei *vilain jongleurs* che danno voce da soli a tutte le posizioni discorsive, in questo teatro esse sono attuate dall'autore e dai personaggi, che *prendono la parola* così come *prendono la parte*. Questo tipo di ipotesi di regia nel teatro medievale è estremamente innovativa e il primo a sperimentarla (da quello che possiamo desumere oggi con il materiale restante) in quanto "drammaturgo" non sarebbe stato Adam de la Halle ma Jean Bodel¹¹⁶, custode dell'arte di *jongleur*. Dunque sia il pubblico (probabilmente partecipando oralmente¹¹⁷) sia il narratore parteciparono attivamente alla rappresentazione dei *débats*; le parole del narratore sono rivolte ai personaggi ma anche

¹¹⁴ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 57.

¹¹⁵ M. Zink, *La subjectivité littéraire*. Presses Universitaires de France, 1985.

¹¹⁶ L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, [1988] 1997, cap.1. Si veda ad esempio il prologo del *Jeu de saint Nicolas* (vv.104-114).

¹¹⁷ L'ipotesi di E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 45) è che il regime comunicativo del teatro arragese prevedesse canti e reazioni orali del pubblico in modo simile a quanto accade nel gospel nelle chiese nere americane.

all'uditorio.¹¹⁸ Nella funzione autoriale è altrettanto evidente l'eredità accademica, la tecnica della disputa verbale.

Zumthor ha spiegato che il teatro dialoga con la situazione interna al testo¹¹⁹. Anche il destinatario pertiene dunque al contesto letterario ideato dall'autore, anzi la concatenazione fra i tre (testo, autore e pubblico) è l'*humus* necessario alla vita della rappresentazione poiché «essa caratterizza il legame fra lo spazio artistico della parola e la sua implicazione nel campo dei significati non scritti, non verbalizzati, d'impiego quotidiano»¹²⁰. Da questa relazione emerge un linguaggio differente da quello puramente artistico, e altri punti di vista, preparando il terreno per l'interpretazione della realtà¹²¹. A proposito della ventata di innovazione spirante per mezzo del *Jeu de la Feuillée* sul teatro, Jacques Rebotier parla di un "metateatro" impareggiabile, l'unica rappresentazione «d'aussi douce violence» che il teatro abbia mai conosciuto:

*Li jus Adan, ce n'est pas du théâtre dans le théâtre, cette tarte à légère couche de crème, parcours obligé du théâtre moderne par tradition. Beaucoup plus fort: le théâtre est la ville, la ville est le théâtre; les habitants de la ville sont les acteurs eux-mêmes, qui sont les spectateurs, qui sont le sujet de la pièce et l'objet de la critique, acide jeté soudain en leur pleine face.*¹²²

¹¹⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 73.

¹¹⁹ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 227, cita il riferimento a P. Zumthor di R. Brusegan (in «Scena e parola in testi teatrali francesi», in *Medioevo romanzo*, 3 [1976], p. 362).

¹²⁰ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 227.

¹²¹ «è in questo modo che si costituisce la distanza critica necessaria a sviluppare l'interpretazione della realtà rappresentata, così da mettere in relazione i significati dell'arte con quelli della vita reale. Si dovrà pertanto pensare a verificare qual è l'oggetto specifico della critica indirizzata al destinatario, altrimenti ci accontenteremmo di assimilare la sostanza storica di ogni testo teatrale a un modello convenzionale della Storia stessa», (ibidem).

¹²² Jacques Rebotier, *Le Jeu de la Feuillée, Adam de la Halle*, postface, avec Jacques Darras, édition Le Cri/In'Hut, Bruxelles, 2003 (Écrit pour le spectacle au Théâtre du Vieux Colombier à Paris, 2003).

5. I contenuti e il linguaggio folklorico

Se lo stile dell'autore è importante nella rappresentazione della realtà oltre le convenzioni, il teatro di Arras introduce anche delle novità contenutistiche. Come scritto sopra, i *jeux* si vanno definendo come riscritture delle pratiche di messa in scena precedenti, alla confluenza di una cultura letteraria e di una locale, e se è vero che «il n'y a pas lieu d'opposer des sources folkloriques et des sources plus savantes, ou des éléments de fiction à des allusions précises aux réalités contemporaines. Dans le creuset qu'est la scène, c'est l'ensemble qui fait sens»¹²³, tuttavia proprio la pregnanza del substrato folklorico in queste opere teatrali è l'interesse particolare (sviluppato a fondo dal prossimo capitolo) nell'ottica del presente lavoro.

Per primo Jean Bodel attinse ai *contes de France*, cioè al repertorio letterario (*pastourelles, fabliaux, jeux*) i cui modi espressivi sono radicati nella cultura quotidiana della città di Arras, nelle storie e nei personaggi, nelle problematiche sociali e nei linguaggi. Certamente poi i contenuti di tutte queste fonti furono deformati dal drammaturgo tramite stili differenti, e sono stati trasferiti nella figura nevralgica del personaggio, incarnazione vivente della nuova costellazione culturale. Ciò che si svolge sulla scena, infatti, è una sinergia tra discorso e narrazione¹²⁴. Nel suo *saint Nicolas*, l'eredità della letteratura agiografica vernacolare è evidente (il santo è protagonista del culto locale, di una leggenda latina conosciuta, di spettacoli liturgici) ma anche la *chanson de geste* e il dramma liturgico «se synthétisent donc dans un discours commun, familier au spectateur et mêlé, de plus, de constantes allusions au quotidien local»¹²⁵. Bodel stesso risultò essere un

¹²³ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 35.

¹²⁴ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., pp. 68-70.

¹²⁵ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 36.

intertesto del *Jeu de la Feuillée*, oltre che i prodotti letterari del Puy d'Arras, insomma della letteratura arragese contemporanea: il suo riflesso non fu indulgente, anzi spesso satirico.

Tutta la letteratura era oralità e performance (cantata o recitata) prima di essere testo, e il teatro la rese visuale; così, «en transformant l'auditeur en spectateur, la dramatisation du ludus n'est que l'aboutissement des habitudes médiévales d'expression et de réception de la littérature»¹²⁶. Le coordinate spazio-temporali del folklore, del genere letterario e del genere del discorso sono asimmetriche ma interagenti. Tenendo sempre ben presente la differenza di attitudine e di esigenze del Medioevo rispetto alla contemporaneità di fronte a un'opera letteraria, sicuramente il criterio dell'originalità *totum nostrum est*, poichè invece ogni autore medievale assorbì e si iscrisse in un tradizione, anzi spesso ne rivendicò la maggior attinenza rispetto a un altro autore. L'operazione che venne da costui svolta spesso fu una composizione di brandelli di tradizione sparsi, secondo un suo metodo. E' difficile anche per questa attitudine, oltre che per ragioni materiali, individuare gli elementi di novità in un testo antico e la critica non deve scivolare in due eccessi: lo schematismo estremo e la riduzione di ogni opera a un puzzle di rimandi testuali.

In *Origini del teatro italiano* Paolo Toschi studia la drammatizzazione del *débat* nella sua relazione con la forma folklorica dei contrasti stagionali: questi prodotti culturali “dal basso” vengono innalzati, rielaborati nelle istituzioni. Nel caso di Arras, è la relazione del folklore con il contesto culturale corrente, insieme a specifiche strutture letterarie e attuative, a storicizzare il *jeu*. Alla base il linguaggio folklorico è a-storico, ma gli autori lo colgono per adattarlo alla condizione socio-economica della loro città. Lì, la rapida trasformazione sociale (portata anche in scena) si

¹²⁶ *Ivi*, p. 37.

accompagna a un abbandono della maniera tradizionalmente rurale di arricchirsi; allo schema folklorico dunque vengono applicate categorie materiali proprie dello stile di vita urbano: il denaro, il commercio, la finanza, l'usura, il riconoscimento sociale.¹²⁷ È importante notare che allorquando l'apporto folklorico in letteratura venga considerato meramente in sé, oltre la storia, si produce una banalizzazione. La sua funzione si lega invece alla relazione fra testo e contesto, per far “emergere le testimonianze di pratiche rituali arcaiche”¹²⁸, dal momento che

le azioni scaturite dal linguaggio folklorico, non essendo prive di una propria logica temporale, seguono un percorso preciso, tracciano codici registrati nella tradizione orale, descrivono moduli drammatici secondo uno schema ordinato, sia pure secondo un ordine differente da quello proprio alla convenzionalità dei modelli ufficiali.¹²⁹

Con Pacchiarotti¹³⁰ è ammissibile che il folklore contribuisca a creare una dimensione delle molte date dallo straniamento nel testo. In generale, tutte le dimensioni spazio-temporali nel testo e relative al testo si differenziano per il loro tempo logico¹³¹, e di conseguenza l'organizzazione formale del *jeu* dipende dalla complessità logica. Nella componente folklorica, lo spazio-tempo è “rituale”, il tempo logico è “ciclico”; nel modello pre-testuale, il tempo logico è “lineare, chiuso nella sua compiutezza, monologico”; nei discorsi e *débat* «il tempo logico è invece

¹²⁷ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 95.

¹²⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 78.

¹²⁹ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 79.

¹³⁰ Cioè ritenendo onnipresente il principio di ambivalenza nel teatro.

¹³¹ «Senza la frammentazione del tempo lineare, lo spazio-tempo rituale non potrebbe reiterarsi per manifestare la propria sostanza ciclica; senza la reiterazione del tempo ciclico, la logica sincronica della disputa non potrebbe incrementarsi nella diacronia dell'azione; senza l'incremento diacronico della disputa, il tempo lineare dell'avant-texte non potrebbe aprirsi alla logica differenziale della sua frammentazione, e quindi sottoporre la forma monologica del discorso a una prospettiva dialogica» (ibidem).

governato dalla sincronia dei dialoganti: tali strutture [discorsive] intervengono sul tempo lineare del testo frammentandolo, differenziandolo e ricostruendolo secondo una struttura dialogica dell'azione»¹³².

Nei *jeux*, l'intreccio dei generi è mediato sia dal folklore sia dal meraviglioso poiché «la ricerca dell'ibridazione e di nuove forme della contaminazione rinvia evidentemente alla ricerca di inediti mezzi di interpretazione, di mediazione e di rappresentazione della realtà»¹³³.

6. La funzione straniante del meraviglioso sul quotidiano

Il numero di *pièces* teatrali medievali in cui appaiono esseri soprannaturali è elevato, ma il peso specifico rilevante del meraviglioso nel complesso del materiale dei *jeux* sarà analizzato nel dettaglio nei capitoli successivi. Per comprendere i diversi “strati”¹³⁴ dell'opera risulta necessario decrittare questa dimensione portentosa. Infatti la sua funzione di filtro tra un punto di vista interno e uno esterno funziona grazie allo *straniamento* che genera, a monte nei personaggi stessi, a valle nell'autore e nel pubblico. In tal modo, insomma, non ci si adagia a vedere l'aspetto abituale, “naturale” di una cosa o di una situazione conosciuta, bensì questo atteggiamento è messo in discussione da un occhio critico, propriamente inconsueto. L'apparire di mostri, fate, animali fantastici o esseri soprannaturali non era certo qualcosa di

¹³² Ibidem.

¹³³ Questa mediazione era già della *chanson de geste* più tarda, che vide la tradizionale unità epica rompersi a causa dell'influenza del romanzo sui temi e sulle forme. «Tanto l'epica ricorre al meraviglioso quanto il meraviglioso ricorre all'epica per approdare a esiti di genere innovativi» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 97), come il *jeu*.

¹³⁴ La ricezione, i dialoghi fatti di linguaggi ambivalenti, la semiosfera (er “semiosfera” il semiologo J.Lotman intendeva, in analogia con il concetto di “biosfera”, lo spazio in cui tutti i segni di una cultura possono sopravvivere e generare).

pacificamente quotidiano, nemmeno nella città di Arras, ma neanche qualcosa di propriamente “fantastico”: come nota Badel,

Le merveilleux médiéval est toujours féérique, jamais fantastique, dans la mesure où le fantastique s’insère comme un inquiétant corps étranger dans la réalité immédiate¹³⁵.

La fervida credenza medioevale nella dimensione ultramondana permetteva all’altro-mondo di comparire in questo, sotto forma di scintille magiche variegata, squarciando la fantasia umana. Per quanto infatti l’universo sensibile non fosse autonomo ma ne riflettesse uno intelligibile, rimaneva comunque anche salda la credenza al meraviglioso¹³⁶. Oltre al mondo conosciuto dagli uomini ne esistevano dunque altri che, replicandolo, mostravano «le cours normal des choses» e causavano «ces messages que constituent les irruptions du merveilleux dans le quotidien»¹³⁷.

In realtà non furono tanto i mostri e le fate a dominare la letteratura medievale quanto i miracoli della Vergine Maria, le incursioni e i travimenti dei diavoli (immancabili soprattutto dal XV secolo). Infatti l’influenza avversa sugli uomini del Bene o del Male in personificazioni sceniche è il fattore meraviglioso nella letteratura e nel teatro di ispirazione religiosa¹³⁸. Nei testi drammatici religiosi pervenuti, e nelle presunte interpretazioni attoriali, lo stupore aveva il modello assoluto della figura evangelica di Cristo, fautore lui medesimo di “meraviglie” (miracoli, parole e stile) e in sommo grado, risorto. Il teologo Jean Gerson distingue nettamente, per il pubblico laico, i termini “meraviglia” e “miracolo”: la facoltà di quest’ultimo, infatti, è di

¹³⁵ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 128.

¹³⁶ Il Medioevo credeva nella possibilità di spiegare le forme del meraviglioso, anzi che fosse esso a far comprendere il proprio mondo agli esseri umani.

¹³⁷ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 128.

¹³⁸ Come nel suo più antico esempio, la *Visitatio sepulchri*, centrato sulla resurrezione meravigliosa di Gesù.

fortificare la fede, essendo un dono di Dio¹³⁹. Invece nei romanzi arturiani, così come in alcuni *jeux*, la meraviglia ha radici profane, sgorga dai racconti folklorici, dalla tradizione orale.

Attraverso la meraviglia si superano le frontiere tra il reale e l'immaginario, tra il visibile e l'invisibile, perciò è una risorsa per la letteratura medievale - soprattutto nei romanzi e nelle opere narrative brevi, ma anche nel teatro, la cui finalità era proprio mostrare l'invisibile¹⁴⁰. Si può facilmente immaginare (anche grazie a certe didascalie) l'effetto di stupore a cascata sul pubblico che dovevano poter generare le espressioni e i gesti degli attori di fronte al meraviglioso. La gestualità e la progettazione dell'ambiente sonoro accentuavano tutto ciò: diversi tipi di musica rispecchiavano sensazioni e reazioni dissimili, i canti e i balli servivano da amplificatori ma anche da varchi spazio-temporali: ad esempio, nel *Jeu de la Feuillée* le fate cantano congedandosi, segnando con un intermezzo musicale la transizione all'aldilà¹⁴¹. Gli incontri con il soprannaturale non erano affatto sogni o illusioni, e per marcare ciò dopo di essi rimanevano in scena delle tracce materiali o fisiche¹⁴², come la tavola imbandita per le fate in città nel *Jeu de la Feuillée*. Proprio quest'ultimo testo testimonia eminentemente un apporto folklorico, l'apparizione di creature pagane latenti nella cultura popolare contemporanea, a dispetto della imponente preponderanza di meraviglioso cristiano sulle scene medievali. Certamente *le Bossu* sapeva di poter intercettare, con questo tipo di patrimonio, l'intendimento e la suggestione del pubblico, e inventò dei legami

¹³⁹ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre, cit.*, p.147.

¹⁴⁰ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre, cit.*, pp. 143 ss.

¹⁴¹ L'accorgimento lirico non è proprio soltanto del teatro profano, bensì è molto frequente in quello religioso, «comme les rondeaux accompagnent le passage de la Vierge et des anges au paradis» (D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre, cit.*, p. 146).

¹⁴² Parussa e Smith (ibidem) portano l'esempio della lettera sigillata di Teofilo al Diavolo, o della paura che il brigante Passepartout prova nel *Jeu de saint Nicolas*.

tra *féerie*¹⁴³, teatro e illusione. Le sole creature meravigliose visibili in scena sono le fate, che proprio secondo la tradizione popolare appaiono nelle notti di maggio sotto le frasche (*feuillée*), mentre la *masnie Hellequin* è solo evocata, portata in scena dai dialoghi di altri personaggi, o forse trasformata nella brigata di arragesi alla taverna. Oltre a ciò, in questa *pièce* non ci sono altre tracce di meraviglioso. Le fate rappresentate sono avvolte da un'aura ostile, hanno difetti umani essendo irascibili, invidiose e pusillanimi; non sono in grado di incidere veramente sulla realtà e i loro discorsi sono limitati. La fata Morgane si irrita per non avere a disposizione un coltello per il pasto: il tono comico-burlesco emerge a causa dell'attenzione portata da una creatura soprannaturale a un dettaglio materiale insignificante, e parimenti il dramma mostra l'impotenza della fata, il carattere derisorio del meraviglioso profano. In questo episodio spicca «l'échec de la seule parole performative du jeu, celle des fées, renversant avec humour les attentes des personnages et des spectateurs»¹⁴⁴.

Come nel resto della letteratura medievale, nel teatro profano ricorrono diversi tipi di meraviglioso. Quello cristiano (ovviamente preponderante nel dramma religioso) è sobrio, Dio si manifesta liberamente grazie allo zelo della preghiera umana, diversamente dai pagani che invece lo costringono con l'azione di maghi¹⁴⁵. Peraltro verso gli specialisti delle relazioni ultramondane e i messaggeri (come Croquesos) dalla letteratura in generale l'atteggiamento dei profani sembra favorevole¹⁴⁶. Tra il folklore e il meraviglioso cristiano non c'è un abisso, anzi coabitano nelle leggende agiografiche, che sono la fonte dei drammi religiosi, e nel

¹⁴³ Si tratta degli spettacoli teatrali che inscenano mondi magici, dove si manifestano le fate.

¹⁴⁴ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 153.

¹⁴⁵ «[...] Mais n'est-ce pas qu'ils ont quelque accointance avec les démons? En tout cas les poètes, tel Jean Bodel dans le Jeu de saint Nicolas, s'amuse à faire prédire à ces diables leur propre défaite» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 129).

¹⁴⁶ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 129.

teatro trovano spazio i buoni prodigi così come quelli maligni (ad esempio, dentro l'idolo Tervagant del *Jeu de saint Nicolas* dalla lingua inesplicabile viene smascherato il diavolo); ciononostante la funzione educativa del teatro sta anche nello svelare la natura dei prodigi, per proteggere lo spettatore delle trappole del maligno. Ciò vale non solo per i *jeux*, ma per altri generi del teatro medievale anche successivi:

La confrontation permanente et dramaturgiquement riche entre les puissances de l'au-delà fait partie de la mise en scène du combat du Bien et du Mal, dynamique sous-jacente aux miracles, mystères et moralités.¹⁴⁷

Dal XII secolo la fede popolare nelle pratiche magiche è rafforzata dalla demonologia. Da un punto di vista teologico, esistono tra Dio e l'uomo degli altri esseri (demoni, angeli, anime di morti), il cui operare è comunque subordinato alla volontà di Dio: «S'il est vrai que ce monde est doublé par un monde de démons dotés de plus de savoir et de pouvoir que les hommes, on est tenté d'agir sur ces puissances pour les forcer à livrer leurs secrets et à prêter leur assistance»¹⁴⁸. Non si trova nelle rappresentazioni prese in considerazione il meraviglioso di tipo scientifico¹⁴⁹, ma è ben testimoniato quello bretone. Seppur i motivi siano di provenienza diversa (e molti si trovino nei racconti folklorici universali), molti sono legati alla società celtica e si

¹⁴⁷ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 147.

¹⁴⁸ «C'est cette idée qui justifie, dans l'épopée récente d'Huon de Bordeaux, le rôle du curieux et sympathique Aubéron, qui, par son cor, contraint les êtres féeriques à servir ses amis.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 129).

¹⁴⁹ Si tratta di un tipo di meraviglioso le cui fonti sono la Bibbia, le conoscenze geografiche, la mitologia, i trattati naturalistici, i racconti su Alessandro Magno e sulle meraviglie architettoniche di Costantinopoli. Si ottiene anche dalle proprietà naturali degli esseri, e si spiega senza l'intervento delle forze occulte, seppur sia al limite della stregoneria. («C'est bien souvent de nigromance qu'on soupçonne architectes et ingénieurs», P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 131).

ripresentano con variazioni nei racconti irlandesi e gallesi. Ad esempio, quello dell'Altro-mondo¹⁵⁰: per i Celti è il Paese dei morti, ma anche degli dei e delle fate, e non è del tutto separato dal mondo dei vivi che possono infatti ritrovarvisi inaspettatamente. Accade sia in Adam de la Halle sia nei romanzi arturiani che i motivi narrativi rivestano la mitologia dei Celti¹⁵¹, portando a compimento la razionalizzazione inconsciamente, siccome

Le poète et le lecteur du Moyen Âge ne sont pas des mythologues. Ils ne perçoivent pas l'origine religieuse païenne de motifs qui ne leur sont parvenus que sous des formes tronquées et déjà rationalisées [...] Tous ces motifs bretons, coupés de leurs racines païennes primitives, sont très malléables et attendent qu'on leur donne un sens. [...] En fait, ce merveilleux plonge assez profondément dans les croyances obscures des hommes pour survivre à toutes les rationalisations¹⁵².

Pur scomparendo i tratti propri della mitologia celtica, il *Jeu de la Feuillée* (come i romanzi bretoni) permette ancora l'affioramento delle «rêveries profondes auxquelles cette mythologie donnait une structure particulière»¹⁵³. L'autore (che sia un romanziere o un drammaturgo) ignora quale sia l'origine religiosa del motivo, e nonostante qualche contraddizione causata dall'oscurità del mito per lui, i medievali ritengono il meraviglioso

¹⁵⁰ A proposito dei romanzi cavallereschi, Badel scrive: «Cet Autre-Monde, qu'on situe parfois dans une île, est solidaire de celui des hommes, duquel il semble attendre un regain de vie. Mais il ne fait signe qu'à des héros élus, sans arrière-pensée, à des risque-tout. Les épopées celtiques comportent trois types de récit: *tochmarc* (brigade d'une femme), *imram* (navigation au gré des flots), *aithed* (enlèvement d'une femme).» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 132).

¹⁵¹ «Pucelles et géants, chevaliers inconnus sont un avatar des dieux et des fées.» (ibidem).

¹⁵² (ibidem). Questo senso ad esempio nei romanzi cortesi è politico-sociale.

¹⁵³ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 134. Jean Bodel medesimo (*La Chanson des Saisnes*) distingue le materie a disposizione di giullari e narratori in tre, di cui questa è la prima, che spiega le ali all'immaginazione: «Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant / Cil de Rome sont sage et de sens aprendant/ Cil de France sont voir chascun jor aparant».

ancora più affascinante se il suo sfondo è la vita quotidiana, se si colora di realtà¹⁵⁴. Il ricorso al meraviglioso da parte dei drammaturghi arragesi supera lo schematismo tradizionale, i personaggi rappresentano il mondo in modo straniato per svelare al pubblico differenze e criticità, non sono antitetici ma ambivalenti. Nel *Jeu de saint Nicolas*, secondo Matilda Bruckner¹⁵⁵ e Roger Dragonetti¹⁵⁶, i *Sarrasins* e tutti i personaggi ritraggono i concittadini arragesi di Jean Bodel “alla rovescia”: la ragione di questo stratagemma registico è una volontà di comunicazione indiretta. In tale maniera infatti le problematiche di Arras sono analizzate in modo letterariamente non convenzionale, dilatando con l’ambientazione magica il distanziamento; esse possono comunque essere colte dal pubblico, che condivide con la scena e con l’autore il linguaggio quotidiano e il bacino di sapere conterraneo. L’appartenenza accomuna intrinsecamente chi crea e chi assiste, e anche per questo molto del testo a noi pervenuto non può essere recuperato. Tra loro sono poi reciprocamente legati questo tipo di linguaggio, la dimensione meravigliosa e la materia letteraria: la produzione del *jeu* implica quella che Pacchiarotti definisce “la complessità funzionale”¹⁵⁷.

Ambivalente è l’intreccio di voci attoriali. Nel *Jeu de saint Nicolas* il sincretismo religioso è solo apparente, in realtà la manifestazione religiosa plurima, ma soprattutto la commistione di elementi di una religiosità popolare con i classici valori alti della cristianità è una scelta di stile che risponde al paradigma dell’ambivalenza. La sala del trono non è occupata con dei temi spirituali, e inoltre per esempio l’ambientazione del *Jeu de saint*

¹⁵⁴ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 132.

¹⁵⁵ «Des hommes chrétiens d’Arras jouent des hommes sarrasins qui représenteraient aussi des bourgeois arrageois» (Matilda Tomaryn Bruckner, «Où sont les Arrageoises dans le *Jeu de saint Nicolas*?», relazione in occasione di XIIe colloque de la SITM, Lille, 2-7 juillet 2007).

¹⁵⁶ Roger Dragonetti, «Le “*Jeu de saint Nicolas*” de Jean Bodel», in *The craft of fiction, Essays in medieval poetics*, Rochester, Michigan, Solaris Press, 1984, p. 476.

¹⁵⁷ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell’ambivalenza*, cit., p. 100.

Nicolas in un Oriente fantastico è «un parametro scenico di commistione fra il soprannaturale cristiano e il demoniaco»¹⁵⁸. E' essa a permettere che la convenzionalità letteraria accorpi un discorso quotidiano. I materiali epici e religiosi non servono in quest'ottica a conferire una qualche levatura morale, ma a montare la *pièce*, essendo stati oggettificati da un'altra forma di linguaggio¹⁵⁹. Il meraviglioso accade anche nello spazio onirico. Ad esempio, gli unici tre interventi di saint Nicolas nella storia degli uomini si manifestano ai ladri in sogno, in quella dimensione equivoca tra il mondo naturale e quello soprannaturale, ricordando anche agli spettatori «la capacité de l'au-delà à infléchir le cours des événements d'ici-bas» e la possibilità della dannazione eterna.

Quella medievale è una cultura alla scoperta del meraviglioso, motivo per cui a teatro ricorre il procedimento dell'*avision*: Travieso Ganaza¹⁶⁰ ne spiega il ruolo di emancipatore dal quotidiano, cosicché il pubblico possa correttamente fare critica sociale, dopo aver osservato la rappresentazione di «un universo di oggetti, di personaggi e di azioni sovranaturali». Nel *Jeu de saint Nicolas* è il messaggero Auberon il primo personaggio¹⁶¹: lo spaesamento del pubblico - che passa dalla quotidianità a un universo radicalmente diverso¹⁶² - dovrebbe risolversi nella comprensione della dimensione estetica magico-esotica, appositamente straniante, ideata dall'autore come filtro per la

¹⁵⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 99.

¹⁵⁹ Definito "metalinguaggio" da Pacchiarotti.

¹⁶⁰ M. Travieso Ganaza, «L'échec de la magie dans *Le jeu de la Feuillée*», in *Senefiance*, 42 (1999), p. 534.

¹⁶¹ Auberons li courlius:

«Roys, chil Mahom qui te fist né
Saut et gart toi et ten barné
Et te doinst forche de resqueurre
De chiaus qui te sont courut seure
Et te terre escillent et proient
Et nos dieus n'onneurent ne proient,
Ains sont crestien de put lin !» (vv.115-121).

¹⁶² «Le spectateur est jeté d'emblée, sans ménagement dans un monde qu'il n'attendait pas» (H.Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, PUF, 1980, p. 68).

critica di alcuni problemi civili. La dimensione magica non produce solo la deformazione dell'ordinario nell'astrazione, così come in ultima analisi l'autore non fa passare semplicemente dal magico al reale: occorre «considerare la scissione della parola dell'autore come un atto necessario per comprendere il legame fra la vita artistica e la vita reale, per riconoscere la persistenza stessa del reale nell'arte»¹⁶³. Il *jeu* non è soltanto uno svago *in otio*, o un'assemblea civile, bensì nasce dall'esigenza artistica di uno dei cittadini di *miscere utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo*¹⁶⁴. Ad Arras, in una rinnovata coscienza di *civis* il drammaturgo così opera, affinché «la denuncia delle ingiustizie sociali, il patto sociale trasgredito, i conflitti della collettività comunale» diventino «l'occasione per amplificare, e non per moderare, la necessità di superare il momento critico per il soggetto comunitario, di affermare la valenza storica dei nuovi linguaggi che lo rappresentano»¹⁶⁵. Infatti

perchè la cultura quotidiana di Arras non risulti subordinata a una forma della rappresentazione astratta e autonoma, e per questo irrelata al suo contesto storico, essa ha bisogno di un sistema esterno della rappresentazione che consenta di verificarne le differenze interne. La dimensione magica e il repertorio del meraviglioso costituiscono gli esempi più vistosi di supporto a questo dispositivo. [...] non si tratta di un magico indefinito e disordinato, ma di una dimensione drammatica dotata di proprie strutture di linguaggio, di un insieme di unità di azione ritualizzate, le quali sottraggono al reale la sua qualità di finitezza, di chiusura, di unicità, di autoreferenzialità. Il magico introduce dunque una scissione

¹⁶³ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 104.

¹⁶⁴ Il principio è oraziano (*Ars poetica*, 342-343: «Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo», «ha avuto ogni voto colui che ha saputo unire l'utile al dolce, dilettaando e nello stesso tempo ammonendo il lettore»).

¹⁶⁵ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 105.

fra il tempo logico e il tempo letterario della rappresentazione.¹⁶⁶

7. Gli spazi teatrali, le indicazioni sceniche

La straordinarietà delle apparizioni ultramondane era certamente evidenziata nelle *pièces* religiose oltre che dalle didascalie anche dalla topografia scenica con la materializzazione di paradiso, inferno o delle discese degli angeli da un'altura¹⁶⁷. Talvolta l'elemento meraviglioso era introdotto tramite effetti speciali e macchinari meccanici, che avanzando nel tempo erano perfezionati dagli artigiani dello spettacolo, facenti uso di tecnologie militari e di falegnameria: così i personaggi potevano volare, gli arredi scenici apparire e sparire¹⁶⁸. Tutti questi dispositivi ai loro albori avrebbero poi avuto, nella storia del teatro, uno sviluppo importante. Tuttavia, il rilievo dei luoghi o la visione di una meraviglia potevano non essere portati da un macchinario o da una didascalia, bensì anche solo da una o più voci; la ripetizione di una cosa ne sottolinea in tal modo l'importanza, mentre la proliferazione dei testimoni l'autenticità. In sostanza «à des degrés divers, la création de l'univers scénique passe toujours par le discours qui, en s'appuyant sur la scénographie, intensifiera le caractère prodigieux de l'action»¹⁶⁹. Non soltanto innerva i *jeux* la dimensione umana, ma anche quella "altra", ignota ed evocativa:

Les trois jeux dramatiques mettent en scène des lieux de l'ailleurs ou de l'autre, les premiers étant des lieux humains

¹⁶⁶ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., pp. 111 e 114.

¹⁶⁷ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 145.

¹⁶⁸ Si confrontino quelli citati da Giovanni di Fontana nel suo *Bellicorum et instrumentorum liber* (1420-30) e simili ad alcune miniature di manoscritti di *mystères* francesi (ibidem).

¹⁶⁹ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 146.

exotiques, les seconds des espaces de l'au-delà, où les hommes peuvent trouver salut ou damnation. Sur scène, les premiers sont une innovation arrageoise, inspirée par la vogue des chansons de geste et des romans. Les seconds puisent à la mise en scène liturgique montrant enfer et paradis. Le travail des deux écrivains consiste à complexifier et à mêler ces sources.¹⁷⁰

Si tratta di spazi evocati (Parigi) o rappresentati (i regni orientali), di creature dell'aldilà folklorico e letterario (le fate, Hellequin, Auberon, l'angelo). Tutto ciò si relaziona con l' *hic et nunc* della comunità arrageoise che guarda, degli spazi famigliari che permettono al distanziamento di sorgere¹⁷¹.

In generale, le innovazioni drammatiche in materia di spazio scenico dal Medioevo furono importanti; nel *Jeu de saint Nicolas* e nel *Jeu de la Feuillée* si impose la creazione di un nuovo spazio scenico, al punto che «ils peuvent être à juste titre considérés comme l'origine du lieu dramatique moderne et leur influence a été sensible pendant plusieurs siècles»¹⁷². Pur rimanendo l'adeguamento tra luogo e personaggio della drammaturgia liturgica, emergono alcune eccezioni quali Adam e il *dervé*, stranieri in terra propria. Colpisce la constatazione della rarità (e precisione) di elementi descrittivi, subordinati alla necessità della narrazione; e questo non solo nel teatro (nel quale perlomeno si può supporre la veduta di una scenografia), ma anche nei romanzi cavallereschi e nelle epopee. L'azione ha il sopravvento sulla descrizione, che è pur sempre di tipo tradizionale¹⁷³. A questo riguardo, manca nei romanzi una rappresentazione concreta dello

¹⁷⁰ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 67.

¹⁷¹ In E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 69, si può trovare l'approfondimento sulla toponimia, sulle personalità e sugli affondi urbani particolari nei *jeux*.

¹⁷² E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 63.

¹⁷³ Si noti il ritratto della moglie fatto da Adam secondo il topos della bellezza in gioventù e della disarmonia da vecchia.

spazio, e anche a teatro le didascalie del XIII secolo non elargiscono dettagli; certo i luoghi in cui è suddiviso sono menzionati (nel *Jeu de la Feuillée* la città di Arras, il banchetto, la Crois au Pré, la taverna) ma mai descritti in una battuta o in una didascalia, e ciò è dovuto anche al senso dello spazio scenico. Infatti, dove sarebbe stata l'utilità delle didascalie in un teatro basato sugli spostamenti dei personaggi? Non era uso, nel Medioevo, cambiare l'arredamento scenico; si attuava una messa in scena simultanea¹⁷⁴, cioè in più luoghi giustapposti che lo spettatore poteva guardare simultaneamente, con scenografie che si possono definire "verbali" perché rese soprattutto dalle parole degli attori, e dalle *mansions*¹⁷⁵. Come scrive Doudet, «la mansion est un espace avant tout verbal», che prende forma tramite una certa impalcatura poetica, dunque «le lieu est reconnaissable à l'oreille autant qu'à l'oeil»¹⁷⁶ ed è plastica, permette la contaminazione dei discorsi e quindi l'innovazione. Tra e davanti a esse ci doveva essere un' *aire de jeu* vuota, uno spazio neutro dove si esprimevano i personaggi slegati da uno spazio preciso. Durante la tarda antichità, quando non sembra esserci residuo vivo di rappresentazioni sceniche, Isidoro di Siviglia (570-636) ricostruì e definì il *theatrum* antico a partire da miniature dei manoscritti: nella sua idea, esso era composto da un pubblico e da uno spazio. Davanti alla platea ci sarebbe stata la scena, una piccola abitazione che si trovava al centro dell'anfiteatro e secondo Isidoro (e poi i chierici medievali) serviva da quinta per gli attori muti e da riparo per un oratore immobile. Questa dissociazione teorica tra gesti e parole nacque da

¹⁷⁴ «[...] pour représenter un *mystère de la Passion* on juxtaposait entre le Paradis et la gueule d'Enfer une série de *mansions* aux attributs caractéristiques, devant lesquelles les acteurs venaient prendre place suivant la scène jouée» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 218).

¹⁷⁵ Nome derivato dalla pratica teatrale di due secoli successiva, che la critica ha mantenuto, per indicare ognuno dei luoghi della scena simultanea nei quali era sufficiente che l'autore stesse perché il pubblico comprendesse l'ambientazione.

¹⁷⁶ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 65.

un'incomprensione, non fu affatto rispettata nella pratica del nuovo teatro dal XII secolo in poi; infatti

Les didascalies du *Jeu d'Adam* [...] montrent clairement que la pièce est jouée par des acteurs, qu'elle ne comprend aucun récitant extérieur, et que diction et gestuelle sont des exercices très contrôlés. Il est donc difficile d'établir des relations claires au Moyen Âge entre la théorisation théâtrale (sur des textes antiques) et la pratique de la mise en scène (sur des textes latins ou vernaculaires médiévaux).¹⁷⁷

Sicuramente, con la rinascita, fin dai primi spettacoli religiosi furono necessari didascalie, luoghi e qualche arredamento della scena¹⁷⁸ (come si vede nel *Jeu d'Adam* appunto, che esprime un fine pedagogico¹⁷⁹), svolta secondo Badel e Doudet davanti al portico o nel coro della chiesa, nei monasteri¹⁸⁰. Invece, il modello che Rey-Flaud propone per la ricostruzione della scena bodeliana sorge dal rifiuto della teoria ottocentesca secondo cui i drammi religiosi si sarebbero svolti sui sagrati delle cattedrali e solo in seguito si sarebbero autonomizzati; propone quindi l'ipotesi di un allestimento circolare delle *mansions*, “le cercle magique”¹⁸¹, coinvolgente per la collettività laica. Enfatizzando la partecipazione comunitaria, dall'impronta semantica sacra della topografia egli ricostruisce lo spazio scenico profano; tuttavia per altri critici la disposizione delle *mansions* sulla scena sarebbe invece stata frontale, lineare. Secondo l'ipotesi di Doudet, Méot-Bourquin e James-Raoul sui *jeux*,

¹⁷⁷ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 32.

¹⁷⁸ Sulla quale non si hanno testimonianze nel periodo tra 500 d.C. e 850.

¹⁷⁹ «[...] jouer, c'est s'exercer à un futur métier, comme celui de prédicateur» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 35).

¹⁸⁰ «Il s'agit donc d'un lieu relativement peu large, une “scène” semi-circulaire, visible de l'assemblée assise ou debout dans la nef ou à l'extérieur» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 63).

¹⁸¹ Cfr. H.Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

Le *jeu de saint Nicolas* en décembre s'est sans doute déroulé à l'intérieur d'une salle, peut être dans une chapelle du centre ville comme l'était l'église Saint-Nicolas. La *Feuillée* a pu éventuellement être jouée en plein air, près du Petit Marché.¹⁸²

Certamente per il pubblico arragese il luogo reale della scena era un elemento significativo¹⁸³, e seppur senza ulteriori dettagli, sappiamo che gli spettacoli si svolsero nella *ville*¹⁸⁴. Sebbene già con il XII secolo la messa in scena avesse raggiunto una certa complessità, come dimostrano le didascalie del *Jeu d'Adam*¹⁸⁵, fu con il XV che essa divenne più complessa e curata, specialmente in occasione di grandi feste; tra musiche, danze, costumi e macchinari, lo spettacolo era totale e coinvolgeva tutto il pubblico¹⁸⁶.

8. I protagonisti del teatro: l'eredità di trovieri, mimi, giullari¹⁸⁷ e goliardi

Chiaramente un'opera medievale giunta fino ai giorni nostri non ebbe mai un autore unico, chierici e giullari ne furono i primi responsabili, seppur per i teorici medievali della società queste due

¹⁸² E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 44.

¹⁸³ «Héritier d'une dramaturgie du mouvement, Adam en réduisant l'espace de la fiction à l'espace de la représentation, crée dans la *Feuillée* un drame du sur-place.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 67).

¹⁸⁴ «De ces hypothèses sur les espaces réels des jeux, on doit surtout retenir l'inventivité de Bodel et Adam. A leurs yeux, en effet, l'espace est une mise en relation, éventuellement une tension entre des réalités réinventées par la scène et le lieu de la fiction [...] Arras est le lieu réel de la représentation et l'espace de la *fabula*. C'est le signe soit que "*the world is a stage*" [...] soit qu'il n'y a plus de fiction possible dans un univers déchu, tombé du rêve à la sordide réalité» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 66).

¹⁸⁵ Il teatro urbano di Arras è invece povero di didascalie a causa anche della sua scarsa conservazione manoscritta.

¹⁸⁶ «Les grandes fêtes religieuses ou nationales (mariages princiers, couronnements) étaient l'occasion de réjouissances où le théâtre avait une large place. Le texte récité ou chanté, l'accompagnement de musique et de danse, le faste des costumes, les couleurs du décor, les machines qui faisaient jaillir les flammes de l'Enfer ou flotter des navires, tout concourait à faire d'une représentation théâtrale un spectacle total qui touchait le public le plus populaire» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 217.-218).

¹⁸⁷ Per la concezione di "*menestrels*" cfr. *Jeu de robin et Marion* in R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., nota 738.

categorie fossero agli antipodi (una appartiene al primo degli ordini voluti da Dio, l'altra è creata dal diavolo). Tuttavia in realtà non tutti i giullari furono parassiti, e non tutti i chierici meritevoli come da retorica; quanto al *trouver* delle opere originali in francese, il bagaglio normativo dei generi letterari volgari era il medesimo per tutti. Infatti nel linguaggio di un troviero di qualsiasi origine non contava tanto l'eredità degli autori latini, quanto il vocabolario religioso o feudale e le reminiscenze bibliche o agiografiche. La definizione di "*trouvère*" - se si vuole andare oltre l'idea di mero imitatore dei *troubadours* occitani per riconoscergli lo status di autore poetico - si applica non in base all'origine sociale bensì al rispetto per la tradizione colta (i soggetti, i motivi, le tecniche).¹⁸⁸ Un troviero poteva essere un giullare, un chierico o un cavaliere¹⁸⁹, benché la formazione, la condizione, l'arte e il pubblico fossero differenti. Cionondimeno, la critica è divisa tra chi considera almeno le canzoni di gesta come ideazione dei giullari e chi invece attribuisce tutto ai chierici reputando i primi dei meri esecutori¹⁹⁰.

All'alba del secolo in questione il termine "*jongleur*" raggruppava una serie di mestieri più o meno prestigiosi, e l'arte giullaresca consisteva concretamente nel fare «prendre vie à un texte dans un espace donné, face à un public, en respectant ses inflexions et sa lettre»¹⁹¹, con una buona dose di improvvisazione. La loro reputazione però nel mondo medievale era pregiudizievole, essendo condannati dalla Chiesa che vedeva in loro un pericolo,

¹⁸⁸ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., pp. 90-95.

¹⁸⁹ Come Thibaud de Champagne o Charles d'Orléans.

¹⁹⁰ «Il est difficile de se prononcer. Certes, des prologues de chansons de geste, à vrai dire récentes, font une distinction entre le récitant qui dit "Je" et le trouvère désigné à la troisième personne.[...] Les passages de ce genre sont obscurs; les noms qu'ils donnent ne désignent pas forcément des auteurs et encore moins des clercs. En fait, le récitant, qu'il soit lui-même l'auteur ou non, recourt à un procédé traditionnel. Placer l'œuvre sous le patronage d'un nom imposant, fut-il fictif, c'est lui donner un brevet d'authenticité historique. Ce mobile explique un second fait, la référence à la caution d'une source écrite ou d'un homme d'Église [...] La polémique constante contre d'autres jongleurs qui diffusent une mauvaise version de la chanson confirme le besoin de présenter la geste comme vraie, historique; elle ne prouve pas le souci de respecter l'œuvre d'un auteur.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., pp. 93-94).

¹⁹¹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 39.

visti come persone prive di un lavoro edificante, dei parassiti sociali. Come un antimodello, essi adulavano i propri clienti e servivano il pubblico, rinunciando a ogni forma di pudore o lealtà per scatenare il riso e primeggiare sulla numerosa concorrenza. Spesso vennero additati come esseri diabolici, fingendo di essere un'altra persona assumendo un ruolo, travestendosi, facendo contorsionismo, danze e parodie scatenate con il corpo, essendo inoltre itineranti di natura; e sebbene i narratori di letteratura (anche religiosa) in lingua vernacolare fossero meglio sopportati, anche quello rimase un mestiere generalmente inadatto alla gente onesta¹⁹². Ricorse spesso il giudizio che la loro letteratura ambulante fosse malvagia in quanto distraente gli uomini dal pensiero più importante della vita, quello della salvezza eterna; e che i canti invitassero al malcostume. Eppure, il mondo medievale ebbe bisogno di loro, talmente tanto che dal XIII secolo si diffuse tra i signori la consuetudine di accogliere a tempo indeterminato nelle proprie dimore un giullare, il “menestrello”, che comunque occupava un posto infimo nella piramide gerarchica dei servitori, poco più in alto di un falconiere. Di certo questa posizione non liberò dalla dipendenza altrui, però almeno consentì al menestrello di approfondire la sua arte, dedicandosi alla musica o alla poesia senza l'apprensione della sopravvivenza a seguito; per questo tutti i giullari cercarono di promuoversi per ottenere questa posizione. Un giullare ordinario infatti non riusciva a vivere solo della sua arte, né era specializzato; si trattava di un individuo dai molti talenti (il canto, la danza, la viella o il tamburo, i giochi con gli animali,

¹⁹² E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 26, ricordano esattamente questo tipo di giudizi scritti da un prete inglese, Thomas de Chabam, nel 1220 (Queen's college, Oxford, manuscript 362, f.49): «Sed notandum quod hystriionum tria sint genera. Quidam enim transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus vel per gestus, vel denudando corpora sua turpiter, vel intuendo turpes et ideo omnes tales damnabiles sunt nisi relinquunt sua officia. [...] Sunt autem alii qui dicuntur jocultares, qui cantant gesta principum et vitas sanctorum et faciunt solacium hominibus vel egretudinibus vel in angustiis suis et non faciunt inimicas cupidines sicut faciunt solacium saltatores et saltatrices et alii qui lundunt in ymaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata vel per incantationes vel alio modo».

quelli di prestigio o con i coltelli, le acrobazie, il mimo, la recita di poesie), essenziale nelle cerimonie, nelle fiere e nei pellegrinaggi per radunare le folle, e vivente di elemosine. Il repertorio poetico memorizzato e i suoi soggetti erano molto vari¹⁹³: antichi, biblici, bretoni, francesi; ma saper recitare non equivaleva all'incapacità di *trouver*, anzi sicuramente degli interventi sui testi ci furono. Perciò occorre evitare di marcare una linea netta tra chierici e giullari come succedeva nel Medioevo. La condanna della Chiesa stessa non si rivolgeva ai giullari che recitavano vite di santi o *chansons de geste*, e i giullari cercarono di organizzarsi come categoria sociale, proprio come successe ad Arras¹⁹⁴. Per entrambe le categorie lo scritto era il referente prestigioso, ma fu l'orale il mezzo di trasmissione del sapere. Inoltre, i chierici erano in minima parte teologi, vescovi, canonici o abati; al contrario, spesso furono al servizio di grandi signori laici. Molti non portarono a termine gli studi, e finirono sulla strada come i giullari, vagando per città, corti e università: erano i *clerici vagantes*, o goliardi, resi noti come arroganti chierici di infima statura, intellettuali scadenti, che pateticamente lamentavano la loro scarsa reputazione e l'inaccessibilità ai beni ecclesiali. La loro poesia in latino fu caratterizzata da toni spregiudicati (si vedano i *Carmina Burana*) avente soggetti mondani come il vino, il piacere erotico o il gioco ma anche i vituperi contro le gerarchie romane e il clero. In aggiunta a ciò, la cultura in mano a queste due categorie non era troppo distante, poiché se i giullari disponevano di qualche base classica¹⁹⁵, i chierici pescavano anche dal bacino folklorico, bretone o orientale. Nel senso di "intellettuale" Adam de la Halle tiene a definirsi *clerc*, essendosi diplomato all'università e avendo avviato

¹⁹³ Cfr. *Erec et Enide*, vv.1983-2000; *Roman de Renart*, vv.2393-2526. La varietà dei soggetti si riscontra nei vv.592-731 del romanzo di *Flamenca*.

¹⁹⁴ Nel XII secolo nasce la confreria dei giullari, associazione devota alla Vergine, e nel secolo successivo legato a questa sorge il *Puy* di Arras, riunente poeti di origine giullaresca e borghese (cfr. oltre).

¹⁹⁵ Come dimostrano Adenet le Roi, Jean Bodel, Rutebeuf e Colin Muset.

la sua carriera da compositore e musicista ben diversamente da un giullare. Senza esitare possiamo credere che tutti questi tipi sociali avessero preso parte non solo alla diffusione orale del patrimonio letterario, ma anche in modi diversi al risorgimento medievale del teatro profano, certamente interpretato da “attori”¹⁹⁶ amatoriali - benché manchino testimonianze, ma ciò accadeva di norma nel teatro vernacolare fino al secolo XV inoltrato - che talvolta erano organizzati in *confréries*, da giullari e dai drammaturghi stessi. L’interpretazione era sicuramente in buona parte improvvisata, anche se sono citate delle parti scritte (*rolles*).

Restringendo lo sguardo al teatro, nello studio di Allegri sul rapporto fra produzione testuale e spettacolo si scova quello che di fatto è lo schema dell’evoluzionismo lineare¹⁹⁷ che avrebbe portato alla ricomparsa del rapporto attore-personaggio tramite una serie di passaggi tecnici «dal giullare narratore alla sua progressiva specializzazione in giullare drammaturgo»; infatti «questi, che inizialmente si fa carico da solo di più parti, in seguito si organizza dividendo le diverse parti fra altrettanti *performers*»¹⁹⁸. Ciononostante per Allegri¹⁹⁹ non sarebbe l’astrazione di questo schema (dipendente dalla priorità istituzionale attribuita ai testimoni letterari rispetto alla *mise en scène*) a spiegare la piena nascita del teatro medievale, bensì «lo studio dei modi della recitazione, delle forme di memoria professionale»²⁰⁰ e artistica che precede la realizzazione sulla scena, «dei sistemi per la loro conservazione e la loro trasmissione», guardando a «le innovazioni dello spettacolo e le sue sedimentazioni tecniche»²⁰⁰. Tutto ciò pertiene al nuovo ruolo sociale del drammaturgo nella Arras del

¹⁹⁶ Il termine è anacronistico fino al XVI secolo, prima si parla di “impersonatori” di personaggi. Per alcune ipotesi su costoro nei *jeux*, cfr. E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 41 : «La communication entre public et scène s’explique également par le fait que jouer et regarder ne se distinguent pas».

¹⁹⁷ Di cui sopra, cfr. §1.

¹⁹⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell’ambivalenza*, cit., p. 15.

¹⁹⁹ L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., pp. 110 ss.

²⁰⁰ *Ibidem*.

XIII secolo (in Adam de la Halle, anche se in realtà già in Jean Bodel si può rintracciare la prassi drammaturgica), che a monte dello spettacolo stesso elabora un testo letterario in cui ne sviscera le potenzialità²⁰¹. Già nel prologo della *Chanson des Saisnes* di Jean Bodel c'è una chiara superiorità dell'autore istruito²⁰² (e quindi anche di sé medesimo) rispetto allo stereotipato *vilain jongleur*, per statuto sociale e per strumenti poetici:

[...]d'une part Jean Bodel est un clerc, en rupture de ban peut-être, mais tout de même un homme disposant d'une riche culture littéraire. D'une autre part, Bodel est un jongleur - et à ce titre, il se doit de modifier toute source, de la parodier, de la mêler à d'autres.²⁰³

Il linguaggio originale di Bodel si nutre di mezzi letterari come di mezzi extra-letterari, di motivi letterari codificati così come di pratiche orali di messa in scena teatrale. Ne risulta un testo doppio, letterario e performativo, che acquisisce vera forza specifica nel momento in cui viene traslato sulla scena, con l'apparire di gesti, linguaggi quotidiani, di subculture. Tra l'ideale del genere e la deformazione performativa non c'è coincidenza. Jean Bodel non fu solo un mediatore culturale fra le due dimensioni formali del *jeu*, bensì rielaborò concretamente «à la charnière de ces deux types de civilisation»²⁰⁴ in quanto «l'urgenza di uscire dal tramite di un'oralità anonima, e da uno statuto nomade dell'arte giullaresca che male si confà allo spirito orgoglioso di appartenenza

²⁰¹ Anche in relazione a ciò, nella gerarchia tra il testo a priori, lo spettacolo e il testo letterario Pacchiarotti (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 16) rileva però la tendenza schematica dell'evoluzionismo lineare.

²⁰² Bodel a proposito delle *materes* che pertengono all'individuo istruito scrive: «N'en sont que trois materes a nul home antandant [...]» (v.6, *Chanson des Saisnes*). Non è tanto il topos della superiorità professionale a colpire (era diffuso nel XI e XII secolo), quanto la dichiarazione di una tecnica diversa da quella giullaresca. (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 63).

²⁰³ Ch.Jacob-Hugon, «Pour une lecture "jongleresque" de la Chanson des Saisnes» in *Versants*, (28) 1995, p. 48.

²⁰⁴ Ch.Jacob-Hugon, «Pour une lecture "jongleresque" de la Chanson des Saisnes», cit., p.50.

cittadina, sembra allora concretizzarsi nell'esigenza di specificarne una nuova e autorevole concezione attraverso la *translatio* letteraria»²⁰⁵ che Jean Bodel operò.

I jeux rappresentarono un momento di espansione del teatro, favorito dal benessere del contesto arragese nei secoli XII e XIII, però non spuntarono dal nulla: i loro versi testimoniano una tradizione in cui confluiscono il patrimonio tradizionale, le pratiche giullaresche, la materia colta e «l'habitude à interpréter les gestes du rituel sur le mode du "comme si" dans le drame liturgique». Così si rivelano l'allestimento di una scrittura per personaggi la cui natura e qualità drammatica si misurano con altre posteriori²⁰⁶.

Anche nel teatro il primato restava all'etica, gli autori prima di essere psicologi erano moralisti, sondando sempre l'universale nel particolare; tuttavia, nei contemporanei romanzi di avventura sorse un'analisi di tipo psicologico, una maggiore attenzione all'individuo, e non restò confinata a quel genere. I mezzi di analisi della vita interiore furono utilizzati anche dai drammaturghi, soprattutto il dialogo, che rese coscienti i personaggi dei propri sentimenti (o addirittura li ribaltò, come avvenne per la fata Morgue) o il monologo (ad esempio la battuta iniziale di Adam che ne porta finalmente alla luce le intenzioni)²⁰⁷. Ma l'approfondimento del cuore di un personaggio di queste *pièces* era pur sempre limitato dai luoghi comuni, dal baccano sulla scena.

²⁰⁵ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 65.

²⁰⁶ V. Dominguez, « Prologues, rimes, personnages dans le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel, Le jeu de la feuillée et Le jeu de Robin et Marion d'Adam de la Halle », *Styles, genres, auteurs*. VIII: Jean Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos, éd. Christelle Reggiani, Claire Stolz et Laurent Susini, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Bibliothèque des styles, 8), 2008, p. 29.

²⁰⁷ «Si tous les monologues ne sont pas psychologiques - certains sont de simples plaintes, des regrets ou des cris du cœur - ce procédé est le moyen préféré des romanciers. Il a des traits formels constants: il tourne au dialogue intérieur. Sous le coup de sa passion l'amant se dédouble. Le dialogue intime est une tentative de l'être pour reconstituer son unité, pour se convaincre qu'il y a une issue "droite" à sa situation et pour aboutir à une décision» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 173), che è esattamente il procedimento adottato dal personaggio di Adam nell'esprimere in scena la sua personale *quaestio*.

9. La rappresentazione della società e la nuova legittimazione del dramma mimetico profano nell'ambiente urbano di Arras

Volendo mettere in rilievo la novità assoluta dei *jeux* piccardi, si fa riferimento alla loro totale immersione nella vita civica. Al contrario del dramma liturgico, prevedibile e stabile nella relazione con gli spettatori, il teatro urbano è un gesto sociale non svincolato dal contesto corrente e soprattutto esigente una buona comprensione da parte del pubblico, che deve orientarsi tra elementi familiari e trame ignote:

L'inattendu est le quotidien: Arras, ses commerçants rusés, sa culture financière et politique. Si la méditation spirituelle est conservée, elle est mêlée à une culture littéraire, à une vie locale, à une actualité internationale. [...] L'événement communautaire qu'est le théâtre arrageois explique sa nature référentielle, qui permet d'interroger les valeurs partagées par les joueurs et leurs publics.²⁰⁸

Legata a ciò c'è una dimensione valoriale polisemica, cioè valori criticati analiticamente in scena, in questo teatro agitato da tensioni multiple²⁰⁹. Ad esempio il denaro è al centro della riflessione ma anche dei movimenti teatrali²¹⁰; l'avarizia, ad esso connessa, è la causa del blocco della ruota della Fortuna nel *Jeu de*

²⁰⁸ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., pp. 90-91; «Intégrée à part entière dans le nouveau fonctionnement dramatique, l'allusion à l'actualité varie en fonction de trois paramètres: le système dramatique particulier de chaque pièce [...]; la place occupée par la référence dans le déroulement du jeu; enfin la forme qu'elle prend dans le discours des personnages».

²⁰⁹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 93: «La communication théâtrale à Arras se nourrit de tensions: tensions extérieures à elle et venues de l'univers social où elle s'inscrit, tel l'affrontement de la Cité et de la Ville dans le *Jeu de saint Nicolas* et le *Jeu de la Feuillée*; tensions internes, provoquées par les personnages».

²¹⁰ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 94 «Le thème de la monnaie est en effet le socle d'un théâtre fondé sur la circulation: circulation des joueurs sur la scène, dialogue des idées entre eux et le public».

la Feuillée. Oppure, la taverna rappresenta la sede per eccellenza del peccato di gola e del gioco.

Come nota Badel, la letteratura medievale è una letteratura di classe: tutto è stato concepito, scritto e conservato da e per la minoranza che deteneva il potere, e anche quando (come nel caso dei *jeux* teatrali) il pubblico include strati più popolari, i valori condivisi sono sempre quelli della minoranza. Il popolo paesano è scarsamente considerato, o abbruttito, l'etica artigiana e mercantile è sbeffeggiata da quella cortese. Perfino i testi satirici - anche teatrali (si pensi al *Jeu de Robin et Marion*) - sono fondamentalmente conservatori poiché il motore è sempre un'urgenza morale o religiosa,

non une prise de conscience de l'oppression économique, culturelle et politique. Elle n'atteint jamais les institutions, mais leur seul fonctionnement. Elle ne condamne pas, ou rarement, l'existence de la chevalerie, elle lui reproche des abus et des manques qui risquent précisément de compromettre l'équilibre de l'ordre établi²¹¹.

Dunque anche i testi teatrali che definiamo “profani” non sono automaticamente irreligiosi o anti-istituzionali, e ciò vale anche per l'opera imbevuta di folklore di antica origine pagana e di spunti critici come quella di Adam de la Halle. Occorre tenere presente con Badel²¹² che tutto è didattico nel Medioevo, ogni testo manifesta la volontà divulgativa dell'autore (di predicazione religiosa, di etica profana, di conoscenza tecnica) e si procede dall'accadimento accidentale al senso universale:

²¹¹ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 103.

²¹² P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 165.

Chaque auteur, grand clerc ou humble jongleur, tend à donner à l'expression de sa pensée la forme d'une vérité universelle, à s'exprimer par sentences ou au moyen de ces proverbes dont les copistes du Moyen Age ont fait de consciencieux recueils²¹³.

Se la società post-carolingia fu teoricamente ben distinta in tre ordini²¹⁴, in realtà internamente sorgevano conflitti e dal XII secolo si manifestò una nuova ripartizione in base alle condizioni socio-professionali quando comparvero mestieri specializzati, che si può ricavare dalla letteratura e anche dal teatro: «la littérature témoigne des tensions qui secouent le corps social»²¹⁵. Nei romanzi la chiave di lettura è l'immobilità sociale voluta dalla Provvidenza²¹⁶. Contro la *Weltanschauung* fisica, sociale e morale dei poteri tradizionali, che era ordinata in modo chiuso e gerarchico perché voluta da Dio, dunque buona ed eterna, si materializzò lo scandalo del cambiamento economico e sociale, che ne manifestò le falle interne:

Rien n'est immobile, ni les hommes, ni les institutions, ni les classes, ni les valeurs morales. Les hommes sont sans cesse sur les routes: les chevaliers errants, les croisés, les marchands, mais aussi les clercs, les ermites, les paysans et artisans, soulevés par la prédication d'un saint homme, par l'espoir d'une Terre Promise. Tous cherchent le meilleur et apprennent à connaître le nouveau et le différent. [...] Tout change peu à peu. Cependant tout est fait pour taire ou

²¹³ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 166.

²¹⁴ *Oratores, bellatores, laboratores*.

²¹⁵ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 104.

²¹⁶ Come si leggerà in seguito a proposito della concezione della Storia nel Medioevo: «[...] de nombreuses œuvres du Moyen Âge ne font que répéter platement les lieux communs d'une sagesse chagrine et résignée, avatar médiocre de la morale chrétienne. Il n'y a, dans ce regard jeté sur le monde et dans cet enseignement donné aux hommes, rien qui puisse susciter l'enthousiasme ou une authentique critique. Les efforts de l'homme pour penser son sort ou l'améliorer sont discrédités par avance.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., pp. 103-104).

masquer le changement ou du moins le condamner. Le nouveau, c'est l'impie ou le diabolique.²¹⁷

Non fu un caso che lo spettacolare teatro arragese si manifestasse durante il secolo di San Luigi, trasudante di rovesciamenti sociali e di cambiamenti topografici rispetto al secolo precedente: soprattutto, una rapida urbanizzazione (inaudita nella Francia *d'oil*) comportò nuove mentalità, spazi economici e sociali autonomi. I valori della civilizzazione urbana («autonomie municipale, culture locale, pouvoir de l'argent»²¹⁸) mal si prestavano al gusto aristocratico. L'espansione del secolo XII accadde grazie agli artigiani, che si riunirono in confrerie legate a un santo patrono, e ai mercanti, sempre in viaggio per accumulare ricchezze non terriere; il loro potere si scontrò per quello civile con i cavalieri, classe indebolita. Con una torsione di senso importante, essere “borghese” venne a significare avere uno statuto sociale libero e agiato, infatti dai “borghi”, i nuovi quartieri al di là delle cinte romane, provenne il nome. Questi ricchi mercanti (dallo statuto differente) acquisirono un notevole peso politico grazie a una nuova etica del lavoro e all'ingegnosità, riunendosi in comuni e ottenendo dai signori delle città privilegi e diritti. Con il tempo, non accontentandosi di accedere alla letteratura aristocratica, essi crearono la propria, fatta principalmente di poesia, opere morali, teatro.

Le città del XIII secolo delineavano un orizzonte di torri e mura su uno sfondo ancora rurale; ricettacoli di ogni bramosia, apparvero anche nei testi letterari (soprattutto cortesi) come nuove Babilonie, o viceversa tanto più vaste quanto più promettenti. Così, per esempio, Adam dichiara nel *jeu* di voler lasciare la limitata Arras per avere successo come chierico nella rinomata capitale:

²¹⁷ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 19.

²¹⁸ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 22.

[ADAM]

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 (vv.2-6)²¹⁹.

Nella tensione del cambiamento, la satira sociale venne da entrambe le parti, il “nuovo” e il “vecchio”. Anche dal teatro si può carpire lo schermo di illusioni idealistiche con cui le classi dirigenti coprivano la realtà, e cogliere il dinamismo sotterraneo; ne è un chiaro esempio il *Jeu de Robin et Marion*, con la caricatura del cavaliere e dei tipi dei pastori, ma anche la figura del frate nel *Jeu de la Feuillée*, pronto a dare in pegno le reliquie di un santo:

[LI MOINES]

Biaus ostes, escoutés un peu:
Vous avés fait de mi vo preu;
Wardés un petit mes reliques,
Car je ne sui mie ore riches.
Je les racaterai demain» (vv.1011-1015)²²⁰.

Anche nella Chiesa esistevano le stesse disuguaglianze e gli individui in posizioni apicali erano spesso violenti e bellicosi; la riforma gregoriana (XI secolo) ebbe come obiettivo proprio una maggiore separazione tra potere spirituale e potere temporale, con conseguenze morali. Sia i laici sia il clero furono spinti verso una

²¹⁹ «Sono stato sposato, ora torno al chiericato: realizzerò così un mio vecchio sogno. Ma prima voglio congedarmi da tutti voi. Ora nessuno di quelli che ho frequentato potrà dire che mi sono vantato invano di andare a Parigi.» (*Jeu de la Feuillée*, traduzione di R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit.).

²²⁰ «Caro oste, ascoltate un minuto: poiché vi siete rifatto su di me, tenetevi un po' in pegno le mie reliquie: al momento non ho soldi contanti. Le riscatterò domani.» (*Jeu de la Feuillée*, traduzione di R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit.).

spiritualità più edificante, benchè i risultati costruttivi non furono universali, come si vede dal riferimento alla questione della bigamia nel *Jeu de la Feuillée* (vv.426-519) ancora nel XIII secolo.

La dimensione sociale fu il cuore del teatro dei secoli XIII-XV, poiché fu rivolto a un ampio pubblico eterogeneo²²¹: i borghesi e i contadini erano rappresentati tanto quanto i re o i cavalieri, con nomi propri spesso evocativi o generici rifacentisi al gruppo di appartenenza. I personaggi dei *jeux* erano dei tipi sociali certo noti al pubblico nella vita contemporanea (ma basati sulla secolare tradizione latina): il pastore, il frate, il medico, il santo²²², il re, il cavaliere, il chierico, ma anche il folle e il ladro. I testi dimostrano grande ricchezza in termini di varietà linguistica diastratica perché è con il registro e il contenuto semantico del discorso che si svela il ruolo di un personaggio, più che per caratteristiche esteriori; benché comunque dai confronti tra personaggi di estrazione sociale diversa emerge l'impossibilità di dinamismo e la vacuità del dialogo inter-classe. Nonostante l'attinenza globale alle regole sociali talvolta in questo teatro si espresse una prospettiva originale sui valori dominanti: sempre nel *Jeu de Robin et Marion* l'incontro tra il pastore e il cavaliere è anche uno scontro tra preoccupazioni di classe incompatibili. Nei *jeux*, di carattere comico, è canonica la derisione delle classi inferiori.

Assistendo ai *jeux* ci si poteva fare un'idea complessiva delle comunità attive dietro la *mise en scène* dei testi che coinvolgeva ricchi e poveri, cittadini e contadini. Essi erano vincolati ad

²²¹ «Dans le cas du *saint Nicolas* et de la *Feuillée*, il s'agit du public habituel de la *Carité*, les confrères, ainsi que, probablement, des habitants d'Arras et de sa région. *Robin et Marion* a eu d'abord un public différent: aristocratique, ni arrageois, ni artésien, ce qui explique l'absence d'allusions locales. Le *jeu de Pèlerin*, un prologue qui lui à été ajouté après la mort d'Adam, rappelle que la pièce a d'abord été jouée en Italie [...].» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 44).

²²² «[...] saints et saintes sont peints avec une constance qui n'exclut pas les renversements radicaux, conformément à l'idée scolastique que les plus grands pécheurs peuvent faire les plus grands saints» (D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 118).

obblighi civili, nelle *confréries*, nei collegi, nelle *basoches*, e queste micro-comunità si relazionavano a loro volta con enti più imponenti: le corporazioni di mestiere, l'università di professori e scolastici, i grandi apparati amministrativi reali. In modo anomalo rispetto al teatro dei secoli successivi «le théâtre du Moyen Age se veut aussi reconstitution de l'histoire de l'humanité et se doit de faire place à tous ceux qui y ont participé, les chevaliers comme les paysans, les marchands comme les rois»²²³. Il teatro medievale contiene accenti molto diversi, come già si può rilevare dagli esempi di *jeux* presi qui in considerazione, tuttavia

l'unicité du corps social dans les actes et relations de sociabilité collective est certainement ce qui différencie l'homme médiéval (si l'on peut en parler d'une manière si univoque) de l'homme moderne. Cette cohésion opère par le maintien d'une stricte étanchéité des classes, tempérée par les rivalités et contrastes entre les groupes, les querelles de préséance, les rêves d'ascension sociale, les luttes pour la survie²²⁴.

Se è vero che la letteratura mistifica il suo pubblico e le classi dirigenti che la propagano, è anche vero che questo non è il suo unico ruolo, dal momento che contribuisce anche a ravvivare le tensioni interne alla società, educando il pubblico:

Les laïcs commencent à affirmer leur autonomie en s'appropriant les valeurs des clercs, puis en dressant face aux valeurs religieuses des idéaux profanes qui en constituent d'abord comme l'inversion [...]. A son tour, la bourgeoisie, par exemple à Arras, prend conscience d'elle-même par le

²²³ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 119.

²²⁴ Ibidem.

détour de l'imitation du modèle culturel chevaleresque. La volonté même de railler pertinemment le peuple amène à être plus attentif à sa condition réelle. Le désir d'influencer ce peuple conduit à tenir compte des ressorts qui émeuvent sa sensibilité. Dans les grands mystères du XVe siècle, c'est donc bien aussi un peu ses goûts qui se reflètent.²²⁵

Proprio per questo (continua Badel) occorre ammettere che una funzione primaria della letteratura è stata permettere una presa di coscienza collettiva, poiché «les valeurs qu'elle diffusait, aliénantes d'intention, que ce fut la charité, la concorde ou l'égalité devant Dieu, risquaient de devenir dangereuses, dès lors qu'elles étaient prises au sérieux»²²⁶. Un'ultima funzione della poesia (intesa, con Badel, come «le goût du jeu, du décor, de la parure et du spectacle») è in un'epoca dura, piagata dalla violenza e dalle ingiustizie, la capacità di soddisfare il bisogno del pubblico di immaginare una realtà esemplare, di fantasticare su un mondo più armonioso, più ampio. Per quanto qualcuno potesse sentirsi mediocre e indifferente, la poesia gli permetteva di immaginarsi «comme le réceptacle et l'enjeu de forces qui le dépassent», oltre le tensioni ideologiche, espandendo la propria vita²²⁷.

²²⁵ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 107.

²²⁶ *Ibidem*. Per questo motivo la civilizzazione urbana è evidentemente avversata dall'aristocrazia: «La littérature intègre donc lentement et souvent de façon assez moqueuse le personnage du bourgeois: homme sans honneur et sans idéal, avide d'argent, matérialiste et à l'esprit de clocher. Les Arrageois sont les incarnations de ces parvenus détestables.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 22).

²²⁷ «Par la poésie, le chrétien, dont les élans de piété sont modestes ou les tentations banales, se sent grandi de se savoir l'enjeu d'une lutte éternelle entre le Bien et le Mal. L'amoureux sans envergure éprouve son sentiment comme un reflet, à sa mesure, de l'Amour qui s'est si brillamment incarné dans Lancelot. Même les vices, dénoncés par les moralistes, ont une dimension profonde. Le méchant aux malices quotidiennes sans grande portée est comme transfiguré dès lors qu'il sait que dans ces pauvres malices s'atteste la présence de Convoitise ou Envie. Le vilain qui se prend pour le diable sent monter en lui les forces insoupçonnées et grandioses du Mal.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 108).

10. Il “doppio” nella comunità arragese e nella sua produzione letteraria

Il teatro arragese aveva a cuore l'appartenenza al proprio territorio, e tutto ciò che riguardava la diatriba sulla città era familiare e urgente agli occhi di un cittadino, come ben dimostra anche il filone satirico di Arras. Così certi linguaggi extra-letterari, i diritti e doveri di cittadinanza, le consuetudini collettive nei *jeux* venivano improvvisamente ribaltate da un evento eccezionale, similmente allo schiudersi di universi paralleli: la causa scatenante è il congedo di Adam alla sua città natale, o l'inizio della marcia verso la città per Courtois, o ancora l'invasione cristiana del regno saraceno. Lungo il XIII secolo Arras fu per grandezza e per dinamismo finanziario una delle città più rilevanti di Francia, dominata da famiglie di grandi banchieri e nutrita di una intensa vita letteraria. Benché «il existe d'autres villes, en France et en Europe (Gènes, Bruges), qui offrent le même profil. Pourtant c'est l'unique endroit où se développe et rayonne une culture théâtrale nouvelle, presque sans prédécesseurs et sans successeurs»²²⁸. La situazione politica era particolare: la recente annessione al regno di Francia era stata fonte di inquietudine rispetto alla preziosa autonomia ma anche rispetto alla propria identità²²⁹, e fu un riferimento velato della pièce di Jean Bodel prima, di Adam de la Halle poi. L'identità medesima di città di frontiera era in bilico, e all'interno dimorava una scissione sociale. Costantemente si accendevano dispute tra il potere religioso, situato nella *chité* episcopale nelle mani del vescovo e del re, e il potere municipale, cioè la *vile* mercantile amministrata dal comune borghese e a lungo

²²⁸ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 22.

²²⁹ «L'ingérence royale dans les affaires de la ville est un thème sensible dans Saint Nicolas. Les passages sans transition entre le palais oriental du roi et la taverne arrageoise reflètent une identité inquiète: qui sommes-nous, arrageois ou français?» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 23).

nella contea indipendente di Fiandra²³⁰. Oltre a queste, altri moti facevano tremare il suolo cittadino; il precario equilibrio sociale nell'oligarchia economica tra commercianti e artigiani, scabini, media e piccola borghesia dei funzionari pubblici si ruppe a fine secolo, conducendo al termine l'epoca culturale d'oro di Arras²³¹. Un'altra polarità, nella sfera culturale della città, riguardò due associazioni letterarie contrapposte: il *Puy d'Arras* e la *Confrérie des Bourgeois et Jongleurs*, detta "Carité", dove nacque il teatro profano. Espandendosi da Arras al resto del nord della Francia nei secoli successivi, il fenomeno delle associazioni letterarie ebbe un ruolo politico e spirituale di primo piano; gli stessi Adam de la Halle e Jean Bodel vi spesero le proprie carriere. Entrambe esprimevano la nuova mentalità laica contemporanea dell'ambiente urbano, un forte sentimento religioso e una maggiore autonomia spirituale:

La mise en scène publique, à demi-laïcisée, des histoires religieuses, où parler du sacré c'est aussi parler de soi et de sa ville, est le contexte dans lequel naît le théâtre de Bodel et Adam. Il est donc assez vain de se demander si le *Jeu de saint Nicolas* est une pièce laïque ou religieuse. La curieuse impression d'entre-deux qu'elle donne est typique de la religion urbaine de cette période. A la fin du siècle, Adam de la Halle peut proposer deux pièces apparemment entièrement profanes. Cependant dans la *Feuillée*, il montre avec humour

²³⁰ Nel testo si manifesta la lotta legale tra i due spazi:

«CONNART: Crieres sui par naité

As eskevins de la chité.

RAOULET: J'ai non Raouls qui le vin cri;

Si sui as homes de la vile» (vv.600-601 e 605-606, *Jeu de saint Nicolas*. Ibidem).

²³¹ «En 1285, année possible de la mort d'Adam de la Halle, de violentes révoltes populaires ont lieu contre les échevins, jugés vendus au pouvoir royal. C'est le début d'une longue série de troubles qui finit par faire disparaître l'âge d'or culturel arrageois.» (Ibidem).

que les frontières du sacré et du quotidien ne sont pas étanches.²³²

Con il Puy, la più antica che univa i ricchi e potenti nella poesia imitatrice di quella nobile (*resveries, jeux-partis*), i due drammaturghi ebbero relazioni ambigue: Adam partecipò come invitato e si ispirò ad esso per le contraddizioni ironiche, ma lui stesso apparteneva non alla *cit * ma alla *ville*, e disprezzava la vita culturale arrageese contemporanea (come si vede nell'attacco a Robert Sommeillon nella *Feuillée*), oltre che essere legato come Bodel alla *Carit *. Anche quest'ultima aveva radici religiose, ed era una confreria²³³ comprendente i borghesi e - caso unico in Europa - i giullari. Questo strano binomio, controcorrente, fu dovuto a una leggenda miracolosa, «l'histoire d'une d sunion typiquement arrageoise, qui va se résoudre, gr ce   l'intervention divine, en union salvatrice»²³⁴: i giullari furono tenuti a custodire presso la cappella (1200) il culto della Santa Candela donata dalla Vergine, che permise la sconfitta del *mal des Ardents*. Grazie alla confreria, molti giullari ricoprirono mansioni municipali (segretario, araldo, *crieur*), e grazie al suo prestigio altri membri furono attratti dalle arti sceniche, mezzo di espressione della comunit  e modo di occupare lo spazio urbano. L'ideologia conciliatrice della confreria accolse classi sociali diverse e si situ  come arbitro nelle tensioni politiche, rafforzandosi; ma negli anni di rappresentazione della *Feuillée*, come si coglie dal testo, la situazione cambi , la Confreria inizi  il suo declino e Arras stessa parve ad Adam un po' provinciale. Paradossalmente, Arras svilupp  un'identit 

²³² E. Doudet, V. M ot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 26.

²³³ «[...] c'est- -dire un groupe de citoyens provenant th oriquement du même milieu socioprofessionnel, qui s'unissent pour exprimer leur foi par des prières en commun et l'organisation de manifestations religieuses publiques. Elle fonctionne également comme une sorte de fonds de pension.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 25).

²³⁴ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 27.

comunitaria molto solida grazie alla scissione, facendo della disunione e della disputa i propri perni²³⁵. I raddoppiamenti costellavano anche il sistema di personaggi drammatici inventato da Bodel e ripreso da Adam de la Halle²³⁶, tra di essi e introspektivamente (ad esempio il doppio era visto come pericoloso nell'affare dei chierici bigami²³⁷).

Alla fine del XIII secolo il teatro stesso appariva bifronte, orientato e alla corte e alla città: oltre agli archetipi oltraggiosi²³⁸ anche il repertorio musicale sembra attinto dalla fonte della letteratura cortese più che dalla poesia dei trovieri “urbana” (quella dell’ambito arragese o della corrente polifonica parigina). Mentre il *Jeu de la Feuillée* e il *Jeu du Pèlerin* rappresentavano la città per i borghesi, il *Jeu de Robin et Marion* si svolgeva oltre le mura, evocava la corte, contenendo però sia spunti dell’immaginario cortese sia altri anti-cortesi, satirici. Anche il *Courtois d’Arras* come le opere di Adam de la Halle e di Jean Bodel rappresentava un ossimoro stilistico e culturale incolmabile, tra l’universo cortese avventuroso e quello borghese quotidiano della medesima città.

Importante è l’utilizzo del dispositivo di straniamento tramite lo sdoppiamento e la magia utilizzato dai drammaturghi arragesi (come nel caso del *déguisement* sostanziale dei cittadini di Arras nei *Sarrasins*), il quale permette di estrapolare dalla consuetudine situazioni che divengono oggetto di analisi critica riflettendosi sulla scena:

questo meccanismo, del tutto simile a quello della
conversione del discorso diretto in discorso indiretto,

²³⁵ Per E.Doudet, V.Méot-Bourquin, D.James-Raoul, i quattro termini chiave della produzione letteraria arragese sono appunto: *identité, contradiction, désunion, dispute*.

²³⁶ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 82.

²³⁷ *Jeu de la Feuillée*, vv.433-509.

²³⁸ Presenti ad esempio nel *Jeu de Robin e Marion* e che sembrano voler colpire un pubblico che ben può immedesimarsi, uno cortese più che borghese.

consente di individuare non solo l'oggetto 'straniato', che l'autore vuole mettere in evidenza attraverso le parole del personaggio, ma anche il suo atteggiamento e il suo punto di vista su ciò che il personaggio dice²³⁹.

Ad esempio con la tecnica del distanziamento stilistico Jean Bodel alterna appositamente il registro serio e quello comico in un'autocoscienza nuova, permettendo al pubblico l'atteggiamento critico. In un clima di estraneità, la sua operazione poi si rifà a uno schema oppositivo della semiotica culturale (Lotman), mondo organizzato contro mondo disorganizzato, cultura contro non-cultura: improvvisamente dall'esterno il mondo culturalmente delineato viene invaso²⁴⁰.

11. La frontiera

Il tema della frontiera, centrale nelle *chanson de geste*, era politicamente molto sentito ad Arras, così si rifletteva nei *jeux*: invasioni umane e sovrumane si avvicendavano sulla scena. Nella drammaturgia arragese è rintracciabile un tipo di dualità riguardante i due nuclei di Arras (la *ville* e la *cit *): il limite fisico tra i due, le mura, era al contempo anche una zona di contatto la cui importanza per le persone implicava anche una certa conflittualit . La rivalit  tra i due territori   spesso evocata, ma le polemiche guardavano alla frontiera dall'interno. Oltrepassare la frontiera della citt  significava teoricamente violare la continuit  dello spazio unico,

²³⁹ «Jean Bodel ci appare [...] consapevolmente intento ad amplificare i meccanismi di distanziamento fra la propria parola e quella del fruitore, di scindere la sua voce individuale di autore che scrive da quella di individuo sociale coinvolto nell'oggettivit  quotidiana del suo tempo» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 103).

²⁴⁰ «L'antagonismo fra bene e male   traslato sul piano assiologico della verit  e, come prescrive il metodo della quaestio, non di un'unica verit , ma propriamente di una verit  moltiplicata in una pluralit  di raisons. [...] Il rapporto tra regola e violazione va dunque osservato come una concomitanza di descrizioni filtrate dal segno *frontiera*.» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., pp. 109-110).

praticamente sottrarsi al patto sociale e godere di privilegi individuali a dispetto dell'appartenenza alla cittadinanza:

La città protetta dalle sue mura invita alla stabilità. In opposizione al nomadismo del chierico di corte, il chierico urbano sa godere dei valori del *séjour*. Piaceri del riposo e della sosta che si possono gustare nella città in pace [...] Stabilità e sicurezza [erano] assicurate alla città dai privilegi sanciti dalle *chartes*, dalla protezione che le associazioni professionali e le confraternite garantivano ai loro membri, ma protezione significava anche protezionismo. Per questo i movimenti di aggregazione e di separazione erano fortemente ritualizzati²⁴¹.

In effetti il controllo sul rispetto dei regolamenti delle corporazioni in città avveniva di fatto attraverso la ritualizzazione, di cui i *jeux* arragesi stessi sono un prodotto; il carattere rituale si lega strettamente al senso di appartenenza al territorio. Tutto ruota attorno alla doppia possibilità: restare o lasciare Arras, e i personaggi la vivono in modi diversi (ma giuridicamente analoghi)²⁴², che permettono al pubblico di distanziarsi e di valutare così gli aspetti della vita comunitaria. Il concetto di *frontiera* - secondo Lotman principio cardine nel metalinguaggio spaziale della descrizione della cultura²⁴³ - per Pacchiarotti è ambivalente²⁴⁴,

²⁴¹ R.Brusegan, «Il poeta e la città. Parigi e Arras», in *50 rue de Varenne. Un'idea di città*, Supplemento italo-francese di Nuovi Argomenti, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 43 (1992), p. 85.

²⁴² «Nel Jeu de saint Nicolas, Jean Bodel ci presenta diversi tipi di trasgressori, di membri indegni della solidarietà comunitaria, e lo fa alla maniera delle sfilate allegoriche medievali dei vizi e delle virtù. [...] Insomma, tutti i personaggi partecipano a questa galleria degli stati sociali, e tutti devono parteciparvi per realizzare il carattere di ritualità che verifica lo statuto identitario di appartenenza al territorio» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 112).

²⁴³ J.M.Lotman, «Tesi per un'analisi semiotica delle culture», in J.M.Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, pp.108-109 (in T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit.).

²⁴⁴ «[...] la duplice funzione assunta dal segno "frontiera": frontiera come oggetto del discorso e la frontiera come strumento descrittivo dell'oggetto. [...] per ogni momento della serie personaggio, rappresentazione, metalinguaggio, il modello descrittivo richiede di incrementarsi di ulteriori categorie capaci di verificare la specificità del proprio statuto differenziale interno.» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 114).

si situa sull'asse spaziale del teatro medievale generando in letteratura "trasfigurazioni fantastiche"²⁴⁵. Un personaggio privilegiato in questo senso è il messaggero (come Auberon nel *Jeu de saint Nicolas*²⁴⁶ o Croquesos nel *Jeu de la Feuillée*), che oltre ad essere magico si occupa di situazioni quotidiane in città; il suo ruolo ha una valenza sociale concreta cioè la «capacità di oltrepassare ogni luogo dell'azione, gli ambiti culturali, i differenti contesti, ogni confine capace di sottolineare le differenze interne del mondo rappresentato per restituirne la problematicità all'attenzione del pubblico»²⁴⁷. Per messo il distanziamento tramite lo strumento descrittivo, la quotidianità e la magia sono messe in relazione sulla scena, quest'ultima resistendo allo scorrere della realtà:

ciò che nel mondo della *féerie* ha il valore di potere sovranaturale su qualsiasi barriera dello spazio-tempo, nel mondo cittadino di Arras è percepito come violazione, come privilegio, come ingiusta esenzione dagli oneri di soggiorno, come gesto di viltà e di slealtà verso il consorzio civile²⁴⁸.

La frontiera non serve solo ad allineare la scena e la città figuramente, bensì (come scrive Pacchiarotti²⁴⁹) «costituisce un vero e proprio veicolo di mobilità e di scambio dei processi di significazione» nel dialogismo intercorrente tra ciò che appartiene o sfida il reale. In questo senso l'ambivalenza partecipa in altri

²⁴⁵ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 108. «L'infrazione alla frontiera costituisce allora uno dei dispositivi più significativi per ricomporre una nuova unità del corpo sociale attraverso una sua pregressa sottrazione dal reale [...] seguendo la traccia tematica della frontiera, la legge che regola la struttura dell'azione risulta essere verificata dalle sue violazioni» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., pp. 112-114).

²⁴⁶ «[...] il ritratto del personaggio commisto di estraneità e realtà può a sua volta comportarsi come rivelatore dell'ambivalenza altrui. [...] Auberon, e quanti nei jeux esercitano ruoli simili, ha la funzione di rilevare, di contattare e di portare in scena le diverse tipologie di personaggi che raffigurano le violazioni legate ai confini interni di Arras» (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 115)

²⁴⁷ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 113.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ibidem.

personaggi dei *jeux*²⁵⁰; ne sono un eminente esempio le fate: tra il momento in cui arrivano dall'altro mondo in città come creature benevole, e il momento prossimo al "sabba" in cui le riveste un'aura demoniaca da streghe, c'è l'oltrepassamento del limitare della città. Perfino il drammaturgo Adam stesso, ha un "doppione" sulla scena del *Jeu de la Feuillée*.

12. La concezione del tempo e della storia nel teatro profano

Sebbene sia utopico poter comprendere realmente l'esperienza del tempo per un uomo medievale, il teatro profano - e la letteratura in generale - ci fornisce degli spunti convenienti. L'anno era certamente scandito dall'alternarsi delle stagioni: dopo l'affievolimento del lavoro in inverno, con la primavera si poteva tornare nei campi, alla guerra, sulle rotte commerciali; non meno importante era la scansione religiosa, per cui lungo i mesi erano disseminate feste legate tutte a un'idea di rinnovamento. Prima della trasformazione moderna del teatro in *divertissement*, la sua essenza era di evento sociale, la sua cadenza legata agli impegni della società civile²⁵¹. I tre periodi teatrali certi nel XIII secolo erano a dicembre (Saint Nicolas, festa degli Innocenti), a Pasqua (*jeux* liturgici), a maggio con le feste primaverili (e Pentecoste)²⁵²; le *confréries* aggiungevano poi alle date religiose e tradizionali delle celebrazioni locali. A Pentecoste si svolse il *Jeu de la*

²⁵⁰ Un esempio dal *Jeu de saint Nicolas* è citato da Pacchiarotti (T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 115): «Nel *Jeu de saint Nicolas*, lo stesso personaggio è magico e positivo quando entra nello spazio interno della ville, è reale e negativo quando si appresta ad inoltrarsi dalla ville allo spazio che le è esterno, evocando così l'infrazione della frontiera interna. Troveremo pertanto personaggi che restano ad Arras e personaggi che lasciano la città, ma anche personaggi che giungono dal magico per lasciarlo ed inoltrarsi nel reale, ora nell'accezione di *eskieus*, ora come truffatori ed evasori fiscali, ora nell'accezione di esiliati, di espulsi, di "scacciati"».

²⁵¹ «Du XIIe au XVIe siècle, les jeux dramatiques sont intégrés à un calendrier précis. On ne joue ni tout le temps, ni quand on veut. Le théâtre appartient à un temps scandé par les fêtes religieuses et par les dates importantes pour la communauté civile.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 42).

²⁵² E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul (ibidem) spiegano che siccome il *jeu* di Adam de la Halle si situa durante le feste primaverili, esso sembra più laico: «Ce n'est pas l'expression d'une foi moins forte, mais le signe d'un calendrier différent.»

Feuillée, il cui titolo rimanda appunto (in uno dei suoi due possibili significati) al frascato costruito nel 1205 per riparare il reliquiario di Notre-Dame esposto sulla piazza del mercato di Arras:

En 1276, la Feuillée peut-être jouée pour la réunion de la *Carité* qui avait lieu le 5 juin cette année-là ou un peu plus tôt au mois de mai. Le jeu utilise les ambivalences du calendrier festif. En effet, le cycle de mai-juin est à la fois celui des fêtes (aspect merveilleux), celui du printemps et de l'amour (aspect socioculturel), celui du chapitre de la *Carité* (aspect socioreligieux)²⁵³.

Oltre a rientrare nel calendario esterno, i *jeux* vivono un ritmo interno, simbolico, che rispetta la temporalità inerente agli intertesti²⁵⁴; in questo modo le storie sarebbero state verosimilmente conosciute dal pubblico. Sembra che al di fuori di questo ritmo l'uomo medievale non sapesse fare i conti con il tempo, tenerne conto per agire, e se «l'avenir n'est pas fait de projets» nondimeno «l'on garde mal le souvenir du passé»²⁵⁵. La paura del tempo che passa, dall'invecchiamento, della malattia, e il motivo latino dell'inesorabile fuga di ogni momento è comunque ricorrente; in questo senso Adam rende conto del logorio estetico della figura della moglie negli anni:

[ADANS]
[...] Adont me vint avisions
De cheli que j'ai a feme ore,
Qui or me sanle pale et sore;

²⁵³ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 43.

²⁵⁴ Ad esempio «La *Feuillée* utilise une temporalité directement héritée du Jeu de saint Nicolas, geste de pastiche facilement décodable par le public: un jour de palabres, une nuit féérique, un petit matin morne à la taverne. La temporalité mise en place dans un jeu de décembre est réutilisée et renverse dans un jeu de printemps» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 71).

²⁵⁵ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., pp. 41-45.

[Adont estoit blanke et vermeille,
Rians, amoureuse et deugie;
Or le voi crasse, mautaille,
Triste et tenchans (vv.68-73)²⁵⁶.

Così, per l'uomo medievale l'esperienza del tempo era doppia, «un retour régulier, un “envieillissement” inexorable»²⁵⁷. L'immagine pagana della Ruota della Fortuna aveva partorito la prima concezione del tempo, supportata dall'esperienza più direttamente umana, ma mal si coniugava con la seconda, sorta dalla teologia cristiana. La Chiesa diffuse infatti una nuova concezione della storia lineare, significativa e con una chiara direzione: «selon elle, le temps a une origine (la création), un centre (l'incarnation), une fin (parousie)»²⁵⁸; ma essa faticava ad imporsi nella quotidianità, dove la scoraggiante constatazione del ritorno ciclico delle cose rimaneva invadente. Da questa concezione la sensibilità dell'epoca trasse l'idea che l'universo era sospeso, che la fine era prossima e se ne riscontravano i segni premonitori. Il risultato della somma di teoria (la teologia cristiana) e pratica (il ciclico ritorno) fu un atteggiamento fortemente disfattista dell'uomo medievale, che intravedeva il male nella fine del mondo²⁵⁹; il primato del passato e il suo ritorno vennero espressi (diversamente) in letteratura anche dal simbolismo e dall'allegorismo, così il tempo dell'uomo «risque de se voir dénier

²⁵⁶ «[...] mi parve allora l'immagine di colei che ora è mia moglie, e mi pare pallida e sfiorita. Allora era bianca e vermiglia, ridente, svelta e amorosa; ora la vedo grassa, sformata, scontenta e litigiosa.» (*Jeu de la Feuillée*, traduzione di R.Brusegan, cit.).

²⁵⁷ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 42.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ «[...] le monde s'achève mal, comme le signifie magnifiquement *La Mort Artu* qui raconte la fin annoncée, prévue et inéluctable de la Table Ronde. Et quel poète n'a pas, à un moment ou à un autre, laissé percer son pessimisme en reprenant le vieux motif qui consiste à faire l'éloge du temps passé? Jean de Meun va jusqu'à ressusciter le mythe de l'âge d'or: louer le passé, c'est critiquer le présent et l'expliquer comme l'aboutissement d'une déchéance. Des chroniqueurs et des moralistes (l'auteur de Renart le Contrefait, Christine de Pisan dans *La Mutation de Fortune*) font souvent précéder leur récit d'histoire contemporaine d'un long résumé de l'histoire universelle le passé montre que le mal a toujours existé et que sa puissance ne fait que s'étendre.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 42).

un caractère positif et créateur»²⁶⁰. Lampanti riflessi di questo stato d'animo sono le parole che Rikece Auris e Guillos rivolgono ad Adam quando dichiara di voler abbandonare la moglie per inseguire *clergie*:

[RIKECE AURIS]

Caitis, qu'i feras tu?

Onques d'Arras bons clers n'issi,

Et tu le veus faire de ti!

Che seroit grans abusions. (vv.13-15)²⁶¹;

[GUILLOS]

Maistres, tout che ne vous vaut nient,

Ne li cose a che point ne tient.

Ensi n'en poés vous aler,

Car puis que saint eglise apaire

Deus gens, che n'est mie a refaire!

Garde estuet prendre a l'engrener! (vv.45-50)²⁶².

In questo testo Adam mantiene la scansione “bodeliana” (giorno di conflitti/notte di miracoli) e andando avanti nello spettacolo lo spazio-tempo sembra appiattirsi (anche, ad esempio, nelle parole delle fate) su un presentismo privo di orizzonti²⁶³. Il percorso simbolico tra luce e buio (dove avvengono i crimini ma anche le visioni del meraviglioso) è affrontato da Jean Bodel e ripreso diversamente da Adam:

²⁶⁰ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 61.

²⁶¹ «Povero te, a che fare? Da Arras non è mai uscito un buon chierico e vuoi diventarlo proprio tu! Sei davvero un illuso!» (*Jeu de la Feuillée*, traduzione di R.Brusegan, 2004).

²⁶² «Tutto questo non vi giova a nulla, maestro; il problema non è questo. Non potete andarvene così, perchè quando santa madre chiesa unisce due anime, non si può tornare indietro! Ci vuole attenzione quando s'ingrana!» (*Jeu de la Feuillée*, traduzione di R.Brusegan, 2004).

²⁶³ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 57.

C'est une montée vers l'aurore en passant par la nuit que propose Bodel, sur le modèle christique de la Passion et de la Résurrection. *Le Jeu de la Feuillée* conserve ce rythme, mais en parodiant son message. La nuit n'y est pas vraiment diabolique et les lendemains chantent faux²⁶⁴.

13. Il risveglio del realismo popolare, la festa e l'originalità della cultura comica del Medioevo

La definizione di “realismo” dei nostri tempi è sorta due secoli fa e dunque non va confusa con l'idea medievale di realismo, platonica (“idealismo”): dalle Idee eterne dello spirito di Dio sono generate le specie, e Dio stesso è la fonte della Natura che semplicemente accorda agli esseri dell'universo dei tratti specifici²⁶⁵. Per quanto i *jeux* medievali possano avvicinarsi a una moderna riproduzione di visione diretta, permane una differenza sostanziale (anche nel caso di Adam de la Halle, che sembra cancellare ogni traccia di pensiero cristiano). Nell'analizzare l'elemento quotidiano realistico nella rappresentazione drammatica cristiana, Auerbach²⁶⁶ ne fa risalire la comparsa a prima di quanto si possa supporre dai testi conservati, perché già nel XII secolo Herad di Landsberg lamentava la decadenza stilistica delle rappresentazioni liturgiche, risultando per noi un sintomo del processo di risveglio del realismo popolare. Questo fenomeno riguardò anche, se non in maggior misura, le rappresentazioni profane, e fu ereditato dai *jeux*:

²⁶⁴ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 73.

²⁶⁵ La distinzione tra i due realismi è ben spiegata in P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 180, che riprende quella pittorica di De Bruyne.

²⁶⁶ E. Auerbach, *Adamo ed Eva*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino [1956] 2000, vol.1.

La tradizione dell'antico mimo, rimasta viva fuori della letteratura ufficiale, un'osservazione della vita più consapevole e più critica, che evidentemente incominciò già nel secolo XII anche nel ceto inferiore, portò a una fioritura della farsa popolare, lo spirito della quale dev'essere penetrato presto anche nel dramma religioso; tanto più che il pubblico era sempre lo stesso. Anche il basso clero sembra aver spesso condiviso il gusto del pubblico a questo riguardo. Dalla letteratura cristiano-drammatica conservataci, risulta comunque che l'elemento realistico e specialmente grottesco e farsesco si affermò sempre di più e nel secolo XV raggiunse il culmine[...]»²⁶⁷.

Rompendo con la poetica feudale del romanzo cavalleresco, situata «fuori dalla realtà sociale nella leggenda e nell'avventura», il teatro cristiano procedette esattamente all'inverso, con il progressivo tasso di realismo “crudo” e di mescolanza di stili. Nei *jeux* arragesi il procedimento fu ereditato da quest'ultimo, pur trascurando l'aspetto educativo-spirituale dei numerosi elementi folklorici. Infatti alla dottrina dell'Incarnazione e alle sue origini religiose il teatro dovette la sua cura per l'elemento realistico quotidiano, che rese quello di certi autori *moderno*²⁶⁸. Lo sfondo di verosimiglianza permise la comparsa in rilievo degli interventi divini (nei *miracles*, nei *mystères*) e degli effetti comici²⁶⁹. In ogni *pièce* questo sguardo particolare si scontrò o si temperò con la

²⁶⁷ «[...]offrendo argomenti più che sufficienti alla critica avversaria improntata al gusto umanistico e ai principi più rigidi della Riforma (a cominciare già da Wycliffe), per la quale i misteri cristiani erano senza gusto e indecenti» (E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 175).

²⁶⁸ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 220.

²⁶⁹ «Dans le premier cas, il s'agit de marquer la présence invisible du divin: les spectateurs du Jeu d'Adam, pourtant si hiératique encore, peuvent en quelque sorte se reconnaître dans les conversations familières d'Adam, un paysan un peu fruste, et d'Eve, en qui perce la dame, et du même coup, ils constatent l'actualité quotidienne du péché originel; les joyeux buveurs de Saint Nicolas et leurs émules du Moyen Âge se voient rappeler qu'aucune action en ce monde n'est indifférente. Dans le second cas, la gaieté du public croit à reconnaître dans les personnages quelques traits qui semblent atteindre le voisin» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 220).

ricerca di un tipo universale. I drammaturghi, scrivendole, si approcciarono in un'ottica nuova alle questioni impellenti e generali della verità/menzogna, dell'illusione/credenza²⁷⁰:

Ces tensions sont au centre de toute oeuvre vernaculaire de fiction, à une époque où la langue vulgaire conquiert ses droits dans le domaine culturel et où la *fabula* est toujours un peu suspecte de légèreté voire d'erreur²⁷¹.

Il *Jeu de saint Nicolas* è bipartito eterogeneamente in due parti, quella epico-poetica e quella comico-popolare; anche nel portarlo sulla scena contemporanea, Denis Guénoun le ripropone nella battaglia e nella taverna, luogo della partita a dadi dall'atmosfera «de la comédie pré shakespearienne, avec des personnages populaires»²⁷². Oltre a ciò, già fu notato da Rey-Flaud²⁷³ che il linguaggio non è quello dei modelli “alti”, bensì il medesimo degli spettatori, condito da giochi di parole e doppi sensi. La complicità che ne risulta è difficile da cogliere per un lettore del XXI secolo, ed è una forma di distanziamento²⁷⁴. Ci si può chiedere quale sia la funzione di tale linguaggio quotidiano, extra-letterario: secondo Bachtin somma «sempre tra loro i partecipanti a una situazione, in quanto compartecipanti, ossia individui che comprendono, conoscono e valutano in maniera identica una situazione»²⁷⁵, esprimendo valutazioni sottintese che dilatano l'azione.

Per quanto si possa cercare di intravedere un “realismo moderno”, rimane più incisivo il peso del “realismo medievale”.

²⁷⁰ Cfr. Capitoli II - III.

²⁷¹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 103.

²⁷² D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 157.

²⁷³ H.Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, cit., p. 99.

²⁷⁴ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., p. 135.

²⁷⁵ M.M. Bachtin, “La parola nella vita e nella poesia”, in Id., *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, 2003, p. 42.

Occorre ricordare che «le drame médiéval ne connaît pas la répartition fixe des registres mise en place par les classiques français. Il n'y a ni tragédies, ni comédies», e quindi neanche il teatro di Arras, che pur abbonda di elementi comici, è definibile “commedia” in senso stretto e moderno. In effetti non bisogna cadere nel pensiero critico anacronistico che «la thématique religieuse est, aux yeux d'un public médiéval, plus sérieuse qu'une thématique profane» o che «rire des mystères divins [ne] signifie [pas] afficher une laïcité militante ou un athéisme décidé»²⁷⁶ poiché si tratterebbe di attribuire al Medioevo un falso sentire. Jean Bodel miscela il dramma cristiano con scene farsesche, Adam de la Halle introduce la satira, priva di intento educativo, e nel *Jeu de Robin et Marion* implica il riso nelle scene ludiche: a teatro il comico assume forme diverse ed è concepito «comme une dynamique de communication: à l'intérieur de chaque pièce, entre les trois jeux, face à la réalité comme face au public»²⁷⁷.

Il comico medievale è sicuramente vario, di ampia portata e sgorga dal richiamo a elementi osceni, basso-corporali (i genitali, la defecazione), ma anche le scene in taverna, le dispute legate al gioco o all'alcol, o ancora riguarda il motivo del mondo al contrario. I *jeux* di Arras sono testimoni di innumerevoli esempi. La gestualità, le parole e le urla degli attori li enfatizzavano, siccome il teatro medievale non era psicologico; per lo stesso motivo, non conviene ricercare dei caratteri bensì la tendenza a creare dei tipi immediatamente riconoscibili dallo spettatore che li vede evolvere:

[...] ainsi, dans le théâtre profane, ceux du marchand, de l'avocat, du *dervé* (ou fou), du *fisicien* (ou médecin), du

²⁷⁶ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., pp. 113 ss.

²⁷⁷ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 115.

badin (ou *niais*), de l'aubergiste, de la fille de joie, du fanfaron, du bonimenteur²⁷⁸,

dimostrando così un certo ruolo didattico ereditato sempre dall'origine religiosa²⁷⁹. I movimenti dei corpi assumono un senso analogo, conditi da costumi e accessori (strumenti musicali, cibo, giochi), scatenando un riso grottesco tramite delle caricature visuali. I gesti come espressione dell'essenza sono fondamentali nell'arte medievale, e nel teatro lo è in particolare la loro dissonanza (come nelle parodie di certe professioni, nei gesti osceni, o nelle parodie degli usi stranieri). In aggiunta o in contrasto con questo tipo di comico burlesco, il drammaturgo seleziona accuratamente anche il registro linguistico, arma gli attori di parole taglienti e crude, sdogana un codice comunicativo sicuramente proprio a chiunque percorresse, come lui, le strade della città in un giorno qualunque. Ricorrenti per scatenare il riso sono poi le esagerazioni in senso qualitativo e quantitativo, le accumulazioni di uno stesso tema o di una parola di per sé innocua²⁸⁰. Visto il rilievo del suono nella vita di una città medievale, e del teatro, il pubblico è particolarmente attento ai giochi fonici, o di suono e di significato (tramite omonimie, etimologie, doppi sensi) ideati dagli autori²⁸¹. Ugualmente, l'inserzione di parole o sintagmi della lingua regionale (storpiati o dello *slang*) o di lingue inventate scatena il comico per lo stesso motivo: tutto afferisce a un divertimento contro la norma. Come analizza Badel,

²⁷⁸ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 220.

²⁷⁹ «La moralité avec ses abstractions personnifiées ne fait que mener à son terme cette tendance. De même, les intrigues (voir les miracles et la farce) se ramènent à un petit nombre de schémas. Enfin il y a des scènes à faire: dans la taverne, au tribunal; les diableries.» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 220).

²⁸⁰ Come osserva Badel nel *Jeu de la Feuillée* ai versi 363, 362, 347, 354.

²⁸¹ Cfr. P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 210. «L'effet est une dissonance qui crée le rire en brouillant les niveaux de sens» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 117).

En un temps où l'on situe toute vérité dans des essences intemporelles, vision qui informe la connaissance de la réalité médiévale et sa prise de conscience dans les oeuvres littéraires, beaucoup d'oeuvres pour rire, qui ne prétendent pas à la vérité [...], sont du même coup assez attentives au flux des apparences, au banal, au quotidien, ne serait-ce parce que souvent le comique, dans ces textes, naît de l'écart entre le vécu et la norme idéale²⁸².

Un autre tipo di comico verbale è l'individuazione degli intertesti, dei generi di riferimento (si veda sopra) e delle fonti²⁸³ parodiati. Tuttavia il comico più profondo è quello legato all'imprevisto, alle aspettative del pubblico disattese. L'estetica della variazione, privilegiata nel teatro, permette il passaggio «du pastiche à la parodie, du burlesque au grotesque, du comique de situation à l'ironie intertextuelle»²⁸⁴.

Si tratta insomma di un riso molto tradizionale, che volentieri ha come bersaglio lo scarto alla norma stabilita, si muove in un circuito di abitudini mentali che stringono il pubblico in modo serrato, benché «par l'intermédiaire de ces images comiques s'insinuent dans l'esprit le nouveau, le différent, le quotidien, qui viennent buter contre la pensée traditionnelle, et qui peuvent un jour l'ébranler»²⁸⁵: si cela, in fondo, un'ambiguità. In effetti, un altro importante bersaglio satirico, oltre alle donne e alla Chiesa, è

²⁸² P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 214.

²⁸³ «Le jeu arrageois est avant tout un espace littéraire, nourri de références culturelles riches et diverses. Il est donc difficile d'en déceler aujourd'hui toutes les sources [...]. Ils inventent donc un rythme qui fait en général glisser le pastiche vers la parodie et, inversement, permettant de nuancer les comiques. [...] Pastiche et parodies font du théâtre une écriture du déplacement.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., pp. 119-120).

²⁸⁴ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 121.

²⁸⁵ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 214.

l'idealismo delle classi alte, i detentori del potere economico, culturale e politico²⁸⁶. Oltre le forme tradizionali,

il permet de s'insinuer à une pensée nouvelle qui ne méconnaît pas, comme l'idéalisme chevaleresque, l'importance de tout cela qui fait rire ou sourire l'homme; qui prendrait conscience du divorce croissant entre l'idéal et l'existence, de la misère d'une humanité affamée [...], que ses conditions de vie réduisent à la brutalité ou, faute de force, à la ruse, au cynisme, à la haine, à l'inhumanité²⁸⁷.

A tal proposito, il *Jeu de la Feuillée* è una pepiniera di ambiguità comiche. Oltre all'aspetto storico e autobiografico, ci sono alcuni personaggi esemplari, ma equivoci; con alcuni espedienti Adam può attuare una rivolta dal basso, burlandosi delle istituzioni temporali e religiose, dei vizi della nuova classe borghese, dell'illusione dell'amor cortese, dell'ingenuità delle masse... Come analizzato attentamente da filologi quali Dufournet e Aubailly, il passaggio dell'ordine stabilito al caos (la scena in taverna, il termine del banchetto delle fate) in sostanza non conduce né alla disillusione né alla rivolta, ma a uno stato di attesa senza vera possibilità demiurgica.

Un impegno politico militante degli intellettuali (almeno in teoria) accompagna la comicità della satira, che prende piede in questo secolo in lingua vernacolare, proprio nel momento in cui lo statuto degli scrittori in tali lingue comincia a cambiare (in quel clima di rivoluzione letteraria di cui si è scritto sopra)²⁸⁸. Però «si

²⁸⁶ «Aussi le rire peut-il être protestation: contre les puissants, les importants, les nobles, mais aussi contre les avocats, les juges, les marchands, les usuriers et les prêtres» (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 214).

²⁸⁷ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., p. 214.

²⁸⁸ «La polémique avec les pouvoirs ou les institutions est souvent née dans le monde des universités qui domine intellectuellement le XIII siècle.[...] Les attaques précises s'y voient en général des allusions allégoriques.[...] La satire suppose une voix, narrative ou poétique, constituée en juge et témoin, et une audience qui partage la critique en s'éloignant de l'objet critiqué.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 122).

la dénonciation existe, elle a lieu dans une mise en scène spectaculaire, où les joueurs interprètent leurs rôles et où personne n'est épargné. Le monde arrageois est décrié, mais aucune échappatoire n'est proposée. Le comique de la satire se mêle donc à la polyphonie des rires» poiché «le but n'est pas de remettre le monde en ordre, mais de participer à son renversement»²⁸⁹. Il rovesciamento (*bestournement*) è la matrice dei *jeux* praticati a Natale (*Jeu de saint Nicolas*²⁹⁰), in primavera (Carnevale) e durante la *Fête des Innocents*. Nei momenti di divertimento, esso colpisce le gerarchie, i costumi, la gestualità, i discorsi. Viene descritta dalla critica come categoria del “carnevalesco”, sulle orme del suo teorizzatore, Bachtin²⁹¹, ed è un concetto utile a capire il meccanismo drammatico dei *jeux* (evidentemente quelli di Adam de la Halle). Analizzando la cultura medievale ereditata da Rabelais, Bachtin rileva l'importanza in codesta epoca del calendario festivo. Il Carnevale era un tempo fondamentale per la società medievale, un immaginario generatore di una struttura sociale altra, le cui manifestazioni sono appunto “carnevalesche”, e che sono state analizzate da Bachtin:

le renversement burlesque des autorités, la représentation grotesque du corps, où les qualités de l'esprit sont contaminées par les fonctions corporelles dites “basses”, sexualité, plaisirs du ventre, scatologie; le refus de la signifiante, d'une interprétation à plus haut sens, entraînant la parodie des discours intellectuels; le comique d'ici et maintenant²⁹².

²⁸⁹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 124.

²⁹⁰ «Jean Bodel exploite sans doute cette habitude pour construire la confusion des espaces et des temps qui caractérise son jeu.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 125).

²⁹¹ In M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

²⁹² E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 125. E' però rifiutata la sua analisi politica anacronistica, secondo cui tramite il Carnevale il popolo avrebbe cercato di ribaltare la cultura sociale e intellettuale dominante.

Nel contesto urbano sono gli intellettuali ad esprimere il carnevalesco, senza per forza cercare una critica seria ai problemi sociali²⁹³, ma esso è condiviso dall'intero corpo sociale. Si ride in modo ambivalente dei valori rovesciati, degli "altri", quanto di chi ne è l'artefice, ed è importante evincere che «le fonctionnement spéculaire des trois jeux arrageois puise une partie de son inspiration dans le processus carnavalesque»²⁹⁴. Infatti questa cultura ha segnato il teatro urbano tra il XIII secolo e la metà del XIV, e il *Jeu de la Feuillée* è anche la prima manifestazione letteraria del *charivari*, è uno spazio per la voce dei folli. Questa *pièce* in particolare condensa in sé il concetto bachtiniano, come nota Drumbl:

tutto il mondo carnevalesco descritto ricorrendo all'opera di Rabelais, Bachtin l'ha trovato già in quest'opera singolare del XIII secolo, che contiene "in embrione" gli elementi che caratterizzano il mondo poetico di Rabelais²⁹⁵.

Lì, nell'incontro scenico tra mondo magico e mondo umano, Noto intravede un aspetto del carnevalesco bachtiniano, «il rifiuto dell'eterno e del permanente» che «si traduce nella sparizione della frontiere tra i differenti reami della natura»²⁹⁶. Le rappresentazioni di episodi ludici in scena aprono altri squarci sulla teatralità dei personaggi, e sui modi di divertimento.

Sugli elementi non-letterari della tradizione popolare che innervano alcuni dei *jeux arragesi* che abbiamo fin qui considerato

²⁹³ «L'évolution de la satire dans le Jeu de la Feuillée le montre bien: le jeu de massacre, où tout le monde s'attaque à tout le monde, compte davantage que la dénonciation de l'oppression politique ou économique» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 126).

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ J. Drumbl, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, 1989, pp. 9-65.

²⁹⁶ G. Noto, *Il "Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, Il Castello Di Elsinore, 2013 (69), pp. 33-49.

(primo fra tutti il *Jeu de la Feuillée*), e come in modo nuovo grazie ai drammaturghi siano potuti essere oggetto di trasmissione letteraria, si ritornerà nel prossimo capitolo analiticamente.

14. Breve sintesi delle trame dei tre jeux studiati

a. Jeu de saint Nicolas

Il miracolo drammatico non liturgico si svolge, nei dialoghi dei personaggi, in tre luoghi: il palazzo, la taverna, la prigione del palazzo. Paradossalmente, la prospettiva di partenza è quella dell'avversario canonico cioè di un re saraceno. Le sue terre infatti sono invase dalle armate crociate cristiane, che riesce a sconfiggere compiendo un massacro. Un *prud'homme*, catturato dai suoi emiri fuori dal campo di battaglia mentre era intento a pregare un'icona di saint Nicolas, convince il re (con la garanzia della sua vita medesima) a porre il suo tesoro sotto la custodia del santo, estremamente efficace. Perciò quando tre ladri lo rubano (dopo aver sentito dire alla taverna che era incustodito), il re ordina di torturare e uccidere il *prud'homme* menzognero; ma saint Nicolas fa la sua apparizione tra loro nella taverna dove stanno bevendo e giocando, e li minaccia, costringendoli a restituire tutto. Nella scena di taverna (tipica dei *jeux*) è ritratta con toni realistici la vita nell'Arras borghese di XIII secolo, con tutta la topica: gli inganni, la malizia dell'oste, i giochi da tavola, il denaro, le dispute, i fiumi di vino e l'ebbrezza. Con la restituzione del tesoro viene confermata la veridicità della profezia del *prud'homme*, salvato dal re. Inoltre ciò provoca la conversione del re saraceno e dei suoi vassalli (tranne uno). La conversione e il martirio sono insomma per i cristiani vittorie dal peso più significativo rispetto alla sconfitta subita con le armi.

b. Jeu de la Feuillée

Ad aprire il dramma è l'alter-ego scenico del drammaturgo stesso, Adam, che annuncia la sua decisione di voler lasciare la città di Arras per andare a studiare teologia a Parigi. La sua ambizione viene schernita però dagli amici, e ostacolata dal padre (che non vuole finanziarlo) e dalla moglie Maroie, l'amore per la quale viene descritto come una curva un tempo crescente, ma ormai declinante. Sfila sulla scena un corteo di personaggi diversi appartenenti alla vita cittadina e noti al pubblico, che sono per Adam il pretesto per esibire una satira dei vizi (avarizia, lussuria) o dei "tipi" comuni (donne, folli, medico). Perno della scena è sicuramente la frenesia del folle-*dervé* accompagnato dal padre. La decadenza morale non risparmia neanche i religiosi: un monaco questuante sfoggia le reliquie di sant'Acuire (protettore dei folli e dei dementi) chiedendo offerte e devozione; tra il suo sonno e il suo risveglio avviene la lunga scena di magia. Infatti ogni anno in quella notte di Pentecoste Arras attende la visita di tre fate, Morgue, Magloire e Arsile, rivelatrici di verità scandalose per la comunità ed elargitrici di doni ad alcuni individui. Essendo questo un evento noto, i cittadini apparecchiano un banchetto, ma l'unica umana che sembra poter interagire veramente con le fate è dame Douche, una vecchia donna incinta che ha l'aria da strega. Infatti chiede la loro intercessione e le sprona a partecipare all'appuntamento (il sabba) atteso con le altre vecchie della città, prima dell'alba, fuori le mura. I doni che Adam e Riquier (responsabili dei preparativi) ricevono dalle fate sono in realtà già in loro possesso: rispettivamente l'abilità poetica e il denaro; invece la maledizione di Magloire, insoddisfatta dall'accoglienza perché privata del coltello, condanna Adam a rimanere ad Arras, Riquier a diventare calvo. Introduce questa

scena onirica Croquesot, il messaggero infernale, che reca un messaggio d'amore per Morgue dal suo capo, il re dell'oltretomba Hellequin; ella sulle prime rifiuta poiché il suo cuore è già stretto dal principe del Puy, Robert Sommeillon, ma poi ricambia l'attenzione venendo convinta della sua inettitudine. Le fate mostrano poi una macchina enigmatica, la ruota di Fortuna, che è guida irrazionale, muta, sorda e cieca: a turno, uomini in vista di Arras vengono sollevati e rovesciati, senza che possano essere padroni del loro destino. Adam introduce in questa scena particolarmente caratteri tradizionali, motivi e simboli del folklore arrageese (come la caccia selvaggia o il *charivari*). Al risveglio del monaco, tutto si sposta all'interno di una taverna, popolata dagli stessi cittadini ubriaconi e giocatori, dall'oste opportunistico che coinvolge i clienti in una parodia liturgica. Il monaco, essendosi riaddormentato, impegna le reliquie per saldare il conto addebitatogli dai compari di bevute. La scena si chiude con un'esplosione di follia del *dervé*, e la decisione del gruppo di raggiungere la *châsse de Notre-Dame* per offrire un cero. Il titolo stesso del *jeu* è parlante, poiché evoca da un canto la follia, dall'altro la loggia di frasche costruita per le fate e, in seguito, per la Madonna in onore del miracolo della Santa Candela.

c. **Jeu de Robin et Marion**

La *pièce* si apre su una scena campestre: la pastora Marion bada alle pecore, e canta pensando al suo innamorato, il pastore Robin, che l'ha chiesta in sposa. Entra in scena un cavaliere, cantando una *pastourelle*, e domanda alla donna perché canti ciò con tanto ardore: perché il suo amato ricambia l'amore, e la copre di doni. Ha poi inizio una serie di *quiproquo* ingenui (o maliziosi) in risposta alle domande di lui; tocca poi a Marion chiedere del

falcone e della sua destinazione all'uomo. Alle *avances* del cavaliere, Marion predilige l'amato, che suona bene, la visita spesso e le reca buon cibo; ma il cavaliere non demorde, e propone una fuga d'amore, ribadendo anche il suo status: nulla riesce a ottenere l'affetto di Marion, per cui esiste solo il suo pastore. All'uscita di scena del cavaliere segue un richiamo canoro a Robin, che reattivamente risponde. Quand'egli apprende l'accaduto, minaccia tutto tronfio che lo avrebbe battuto, se fosse stato lì con i suoi cugini; la donna per rassicurarlo gli propone di mangiare ciò di cui dispongono. La scena del pasto è ricca di dettagli e dura fino alla sazietà, ma ancora turbato dal racconto, Robin le domanda una prova di lealtà, consistente in uno scambio di accessori. Poi, su richiesta di lei, il pastore comincia una danza accesa muovendo tutto il corpo e dopo un po' di insistenza promette di ballare perfino una *farandole*, ma non prima di aver recuperato amici e strumenti musicali al villaggio. Corso là, si avvale della presenza armata degli amici, e anche Peronnelle gli dice che li raggiungerà dopo aver assemblato le sue pecore. Intanto nel prato Marion attende e viene colta di sorpresa dal medesimo cavaliere, che ha perso il falcone. In realtà egli è tornato per insistere, ma la sua azione non si conclude diversamente: Marion lo rifiuta ancora, e mentre se ne va sente arrivare Robin con il suo falcone. Malmena Robin per aver maltrattato il suo animale, e alle grida del misero accorre Marion, convinta che sia morto. Il cavaliere le racconta la dinamica dell'accaduto e pretende, se vuole che Robin sia graziato, che lei fugga con lui; a quel punto lei invoca l'aiuto dell'amato, che vigliaccamente non reagisce. Perfino gli amici giunti se ne stupiscono, ma lui difende il suo comportamento descrivendo il cavaliere in termini epicamente terribili e proponendo di nascondersi nell'attesa di salvare la sua amata. Solo una volta sparito il cavaliere dall'orizzonte Robin corre da lei a baciarla

(benchè questa effusione in pubblico non venga apprezzata), sicuro di sé, e racconta una versione dei fatti falsa. Con l'arrivo di Peronnelle e Huart c'è un intermezzo canoro; la scena successiva vede tutta la compagnia impegnata in due noti giochi di società con allusioni oscene e parodiche, e riferimenti alla voracità, durante i quali Marion accusa Robin di averla baciata con troppa irruenza. Improvvisamente una delle pecore viene rapita da un lupo e Robin corre a liberarla, e anche in questo caso non mancano riferimenti osceni. Su suggerimento di Baudon, si decidono le nozze del villano Robin con Marion, e si suggeriscono quelle di Peronnelle, per la quale ci sono molti pretendenti ma che attende il giudizio del fratello. Iniziano quindi i preparativi delle nozze dei pastori, innanzitutto il cibo messo in condivisione dai presenti, che però è scarso; perciò Robin si reca ancora una volta al villaggio, dove invita altri conoscenti, tra cui Guiot, il fratello di Peronnelle (che non vuole darla in sposa). Si ha uno scorcio di vita del paese: notizie, vendette, misfatti, scambi traspaiono dal dialogo tra essi; c'è anche un'effimera intromissione di Robin, carico di vettovaglie. Poi i quattro partono alla volta della festa nei campi, dove le donne stanno già preparando l'allestimento. Come musicisti e danzatori giungono finalmente Robin, Guiot e Roger. Il fidanzato chiede alla pastora la conferma del suo amore, Gautier e Guiot intanto si riconciliano e tutti si siedono per mangiare. Però l'atmosfera riappacificata è turbata dagli sguardi languidi di Gautier per Marion, e dalla sua esibizione nella *chanson de geste*, cui reagisce Robin, critico e geloso. Allora Peronnelle tenta di ricreare la serenità proponendo che Robin conduca le danze, Huart suoni la cornamusa e Roger e Guiot il corno. Robin balla prima freneticamente con la sola Marion, poi tutti insieme ballano una farandole vicino al bosco, in conclusione della pièce.

CAPITOLO II : Analisi e sistemazione teorica
di miti, riti, tradizioni, simboli del folklore
rintracciabili in questo tipo di teatro e che ne sono un
motore propulsore.

PARTE I : Motivi folklorici

Diversi generi letterari medievali si nutrono di materiale “stereotipato”; una definizione chiara di “motivo” - cui faremo riferimento anche in questo capitolo per quanto riguarda gli elementi folklorici compositivi dei *jeux* - non è ancora stata universalmente accolta. Così queste entità sono definite arbitrariamente²⁹⁷ dagli studiosi, e Jean-Jacques Vincensini avverte:

Dans son *Introduction* au recueil *Réception et Identification du Conte depuis le Moyen Age*, Michel Zink se préoccupe des difficultés soulevées par l'intégration des *membra disjecta* folkloriques dans la littérature du Moyen Age. Les “motifs de contes” ne sont qu'en apparence une belle pierre polie par des millénaires de productions orales et écrites; en réalité, dans la tension constitutive de l'oeuvre médiévale, ils deviennent “pierre d'achoppement, occasion de scandale, lieu de contradiction”²⁹⁸.

Le ricerche sulla natura di un “motivo” sono molte e varie (etnologiche, estetiche, psicologiche, sociologiche, storiche, letterarie, stilistiche). Dalla linguistica sorse il paragone: «le motif

²⁹⁷ «[...]arbitraire maintenu dans “le souci tout pragmatique de ne proposer à l'usager que des catégories immédiatement intelligibles à tous”, comme le dit Claude Brémond. Autant dire, dans le refus de toute théorisation» (J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, H. Champion, 1996, p. 310).

²⁹⁸ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 310.

est, dans l'ordre du discours, ce que le "lexème" est dans l'ordre de la phrase; un terme gonflé de potentialités de sens que révèlent ses acceptions particulières». Certamente fin dall'antichità la retorica dava ampio spazio a *topoi* e *loci*. Studiare i motivi folklorici in quanto materia costitutiva per il teatro, come stiamo facendo in questo lavoro, significa escludere che temi, archetipi, *topoi* provenienti dall'antichità (più o meno remota) siano ricomparsi identici durante il Medioevo, anzi siano «a permanent legacy of Latinity [e altre tradizioni] and recur[ring] with modulations in different epochs of Western culture»²⁹⁹ (contrariamente al repertorio di *historical topics* di Ernst R. Curtius)³⁰⁰.

Il metodo che si utilizzerà in questo capitolo per l'analisi dei motivi è un comparatismo euristico che non si basa solo sulle fonti letterarie, evitando una strada a senso unico; a priori si considera la solidità durante tutto il periodo medievale della tradizione orale, parallelamente a quella dotta (che talvolta vi attinge a piene mani). Il caso di Adam de la Halle è emblematico in questo senso, essendo lui stesso un uomo di cultura che tuttavia ricorre abbondantemente al passato mitologico precristiano e al "folklore medievale", come viene oggi definito. Ispirandoci alle indicazioni di metodo di Walter (che effettivamente sono analoghe a quelle di Paolo Toschi):

Les mythes médiévaux appellent des modes spécifiques de décryptage car ils se camouflent dans l'hagiographie³⁰¹, dans l'onomastique, dans les fêtes, les rites et le calendrier, dans la toponymie et bien évidemment dans la littérature et le folklore. Pour les étudier, il faut donc croiser l'ensemble de

²⁹⁹ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 313.

³⁰⁰ «Ainsi conçue, la topique perd son caractère de liste de catégories générales, privées de sens pour devenir, selon les termes de Roland Barthes, réserve culturelle de morceaux dotés "d'un contenu fixe, indépendant du contexte".» (ibidem).

³⁰¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003 [1992], p. 117: «c'est justement ce délire légendaire qui peut révéler les mentalités païennes que l'hagiographie ménage en les christianisant. L'étude historique n'a, en fait, que très peu de prises sur de tels documents.»

ces données en disposant autour des textes littéraires un grand nombre de textes et documents à partir desquels on analysera tout un réseau de motifs mythiques spécifiques pour s'interroger sur leur éventuelle origine commune.³⁰²

Per studiare il substrato mitico di testi letterari come i *jeux* di Arras, si può fare riferimento a diversi contesti medievali (soprattutto europei) e indagare tempo, luogo, figure, nomi, insomma gli universali del discorso mitico.³⁰³ Ampliando poi lo sguardo anche alla prospettiva antropologica e linguistica, si potrà riscoprire il teatro profano arrageese del Duecento nella sua identità profonda e ultra-letteraria, tenacemente umana per volontà autoriale di connettersi a un discorso senza tempo.

Ancora oggi l'indice di motivi creato dai folkloristi della Scuola finlandese, la classificazione internazionale di Antti Aarne e Stith Thompson (ATU Index) che studia i processi evolutivi orizzontalmente, sincronicamente nella loro diffusione geografica (il modello esplicativo della diffusione a onda secondo Alinei) risultano rilevanti. Le critiche ricevute nel tempo ci sono state, e anche da voci autorevoli (Vladimir Propp³⁰⁴, Eléazar Mélétski, Claude Brémont, Claude Lévi-Strauss hanno additato l'arbitrarietà nella selezione delle unità e l'incoerenza dei risultati, a partire dai loro diversi punti di vista descrittivi)³⁰⁵. Tuttavia in questa ricerca si è fatto ricorso in alcuni casi anche alla celebre classificazione come

³⁰² P. Walter, *Introduzione* in Walter P. (éd.), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1977, p. 9.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ «Car le but de la *Morphologie du Conte* consiste à définir les unités qui remplacent rationnellement “les motifs de Vessélovski ou les éléments de Bédier”. Or ces unités chargées de se substituer aux motifs sont précisément (...) les fonctions des personnages. [...] L'inventaire de la *Morphologie* n'est ni cohérent ni apte à dégager les formes narratives élémentaires. Il serait donc aléatoire de considérer la fonction proppienne comme une référence permettant de définir le noyau de tout motif.» (J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., pp. 318-319).

³⁰⁵ Inoltre, secondo il linguista Alinei, molti altri processi evolutivi locali di denominazioni possono essere studiati solo verticalmente, diacronicamente (modello del diagramma ad albero).

ausilio aggiuntivo per osservare la dinamicità di alcune tessere oltre le mura di Arras.

PARTE II : Analisi

1. Feste e riti

La constatazione di Walter «rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme»³⁰⁶ riguarda le feste e anche la mitologia del Medioevo. Infatti le feste, quelle con origini pagane più (Calendimaggio) o meno palesi (Natale) serbano un carattere comune di cui i nostri contemporanei sono sempre meno coscienti, rivelato da Paolo Toschi: «sono feste di rinnovamento, di propiziazione per il nuovo ciclo di tempo (anno o stagione) che da esse prende inizio»³⁰⁷. Infatti nei popoli si trova una necessità psicologica ancestrale di «rinnovarsi a ogni ritorno del ciclo naturale delle stagioni»³⁰⁸, eliminando le scorie del male e invocando il bene con la magia e/o la religione. La loro funzione sociale insostituibile porta Toschi ad asserire che «il nostro teatro [italiano, ma è un'affermazione estendibile ad altri contesti] ha la sua culla nella vita tradizionale del nostro popolo, e particolarmente nelle grandi feste annuali e stagionali di rinnovamento e di propiziazione a cui partecipa l'intera società dagli strati più umili agli aristocratici, anche se con forme sempre più differenziate (...)»³⁰⁹. Non a caso anche le religioni primitive prescrivevano questi grandi momenti annuali, ma anche altri minori legati ai cicli stagionali. Continua poi:

³⁰⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 201.

³⁰⁷ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri 1955, p. 8.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Ibidem.

Non si dimentichi che nel Medioevo, e specialmente presso le classi rurali, nei pagi dove più tenace si conservò l'antica religione, le feste che noi chiamiamo profane serbavano ancora per il popolo il loro pieno significato di rito propiziatorio, sacro e indispensabile per il bene della comunità³¹⁰.

Altri studiosi quali Frazer³¹¹, Lang³¹² e Van Gennep³¹³ hanno approcciato lo studio delle feste tradizionali; Walter ha adottato una prospettiva che considera le tradizioni celtiche per innovare lo studio delle credenze medievali, e vi trova conferma nella genesi del calendario cristiano³¹⁴. In Francia, come in Italia, la società è sempre vissuta in unione con le attività agricole, dipendendo dall'alternarsi delle stagioni: «anche quando le usanze si sono ingentilite arricchendosi via via di elementi ornamentali col fiorire delle nostre città e col prevalere della civiltà urbana, esse hanno sempre conservato lo stesso fondo, e solo assai lentamente hanno visto scolorire a poco a poco il loro significato»³¹⁵. La serrata dipendenza tra città e campagna nel Medioevo dunque era ancora più evidente, e di primaria importanza i riti di fertilità perpetuati nelle feste³¹⁶. I riti sono motivati dai miti, secondo Georges Dumézil:

³¹⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 38.

³¹¹ Soprattutto *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione* (1915).

³¹² Soprattutto *Myth, Ritual, and Religion*, vol. 1, vol. 2 (1887).

³¹³ Soprattutto *Manuel du folklore français contemporain* (1937-58).

³¹⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 199: «(...)le principe d'une relative continuité entre le calendrier païen et le calendrier chrétien du Moyen Âge est difficile à contester. Il entraîne l'examen corollaire des mythes et des rites (païens d'une part, chrétiens d'autre part) qui s'attachent à ce calendrier.». Sempre Walter, *Mythologie chrétienne*, p.83: «Les huit dates carnavalesques scandant le calendrier annuel correspondent à un cycle préchrétien de fêtes mobiles qui dépendent des phases lunaires. Toutefois, ces fêtes ont subi une christianisation plus ou moins marquée grâce à une fixation calendaire.». Alcuni riti, poi, sarebbero secondo C.Lecouteux fossili di riti sciamanici infiltratisi nelle credenze celtiche (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 91).

³¹⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 105

³¹⁶ «(...) intendendo il complesso delle cerimonie di eliminazione del male e purificazione, di rinnovamento e di propiziazione per la fecondità della terra e la prosperità dei gruppi associati, riti svolgentisi in occasione delle feste di inizio di un ciclo annuale o stagionale.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 106).

Les rites périodiques sont justifiés par le récit d'un événement qui a été accompli une fois, dont l'influence seule est actuelle et que les hommes ne peuvent que commémorer et imiter³¹⁷.

Ogni civilizzazione, secondo Walter, attualizza le feste che riceve in eredità; così una tradizione indoeuropea è giunta al Medioevo attraverso spostamenti, metamorfosi e ricreazioni «sur le substrats calendaires et mythologiques dont elle hérite»³¹⁸. Anche il tempo del teatro è scandito dalle feste religiose e dagli eventi importanti per la comunità civile; Toschi rintraccia, durante il ciclo dell'anno, una ventina di forme drammatiche, espressioni del rito-spettacolo, per le festività sacre o profane³¹⁹. Nota anche l'analogia tra le feste principali, che provoca nelle loro rappresentazioni «trasferimenti, equivalenze, contaminazioni e sostituzioni». A monte di queste contaminazioni ci sono «lo spostamento di data, che attraverso i secoli ha subito il Capodanno, e la funzione generica di riti di fertilità a cui si riconducono le rispettive forme drammatiche». Lo studioso analizza casi di spostamento di forme drammatiche nella data o nella festa, poiché

originariamente possono esserci stati diversi cicli (pre-invernale, invernale, pre-primaverile, del solstizio d'estate, ecc.) e ciascuno di essi potrà aver avuto appropriate manifestazioni specifiche (senza escludere anche forme comuni), ma l'analogia o l'identità dello scopo, l'evolvere o il sovrapporsi di forme religiose, il progressivo scolorirsi del significato dei riti nella coscienza della comunità, lo spostarsi delle feste da una data all'altra anche per necessità di adattamento al clima e ad altre condizioni ambientali e

³¹⁷ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 137.

³¹⁸ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 200.

³¹⁹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 73.

sociali, han provocato il frequente trasferirsi da una data all'altra, o il confondersi delle forme rituali (e conseguentemente di quelle drammatiche) sì che spesso non è agevole riconoscere se si tratti di trasferimenti o di equivalenze³²⁰.

Ad esempio, la Pasqua è una festa legata a un mito stagionale denso di significati: è festa di primavera, d'equinozio, festa lunare e di resurrezione³²¹. A proposito del Duecento, Doudet sostiene che esso «connaît au moins trois grandes périodes théâtrales: décembre, autour de la Saint-Nicolas et de la fête des Innocents; Pâques et ses jeux liturgiques; mai et les fêtes du Printemps, en incluant la Pentecôte»³²². Feste liturgiche, altre tradizionali, e infine date locali relative a un certo santo punteggiano il calendario delle confrerie; così accade ad Arras nel Medioevo.

a. Ciclo dei Dodici Giorni

Natale e San Silvestro, oltre a essere feste cristiane, possiedono un marcato substrato pagano e sono fondamentali nel calendario rituale del Medioevo; infatti il periodo che va dal 25 dicembre al 6 gennaio è detto “ciclo dei Dodici giorni” essendo puntellato da un insieme di miti e di riti. I cenoni di Natale e di Capodanno ancora oggi sono evidentemente dei resti pagani poiché «ils valorisent les forces de la nuit ainsi que les puissances du

³²⁰ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 75-78: «S'intende che, praticamente, noi abbiamo seguito la norma di attenerci alla prevalenza di certe forme in relazione con certe feste: così, ad esempio, abbiamo inquadrato i “bruscelli” nelle feste carnevalesche e i maggi epici in quelle primaverili, pur non ignorando l'esistenza di bruscelli epici, e la presenza della Moresca (...) nelle feste di Carnevale. L'importante era di riconoscere le sostanziali affinità di origine e di carattere tra tutte le diverse forme(...)».

³²¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 108. *Ivi*, p.112: «Comme les sept autres grandes dates de l'année, Pâques peut se comprendre comme une date d'intense circulation des âmes et esprits entre l'Autre Monde et le monde humain. Le modèle de ces rapports se trouve dans de nombreux récits celtiques. (...) Dans le folklore, la période pascale est marquée d'abord et avant tout par l'apparition d'êtres de l'Autre Monde qui prennent principalement une forme animale.».

³²² E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 42.

mystère et du merveilleux»³²³, e sono associati al motivo del banchetto delle fate³²⁴ (anche nel *Jeu de la Feuillée*, o nella messa di mezzanotte del 24 dicembre). Protagonista del ciclo è il personaggio mitico e ambiguo del gigante: uomo o donna, «il est à la fois un souverain de l’au-delà (maître du passage vers la mort) mais aussi un dispensateur de vie et de fécondité»³²⁵. Brusegan situa la rappresentazione del *Jeu de Robin et Marion* in inverno, date le lamentele per il freddo, il re alla rovescia del *Roi qui ne ment* e i giochi di società tipici del periodo, oltre che la frequenza delle *bergeries* come intermezzi nelle rappresentazioni natalizie³²⁶. Nel *Jeu de la Feuillée* poi, si celebra una messa parodica dell’asino, quando nella taverna tutti iniziano a tagliare; altro motivo per cui Brusegan richiama le «notte magiche delle festività di dicembre, [al]l’ ufficio drammatico dell’asino, *festum* o *processio asinorum* o *office des fous*, celebrato durante i Dodici giorni, il più delle volte durante la festa della Circoncisione (1° gennaio), o degli Innocenti (28 dicembre)»³²⁷.

Nonostante tali elementi siano effettivamente derivati dai Dodici giorni, non sembra così scontato situare l’ambientazione dei *jeux* esattamente in questo periodo, poiché, come si vedrà oltre, altrettanto numerosi sono i riferimenti alla primavera e in generale ai cicli annuali di rinnovamento, considerando la densità sincretica di elementi folklorici vari.

³²³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 61.

³²⁴ Si vedano i riferimenti antichi nel Penitenziale di Burcardo di Worms, nel *Corrector sive medicus* al capitolo XIX.

³²⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 69.

³²⁶ R.Brusegan, *Introduzione, Adam de la Halle*, cit., p. 23.

³²⁷ R.Brusegan, *Introduzione, Adam de la Halle*, cit., p. 24: «Nell’ambito delle libertà di dicembre trovano spiegazione inoltre il carattere movimentato, quasi orgiastico, dei tripudia dei pastori e la danza notturna delle serate (“*seriaus*”) per la quale non si è ancora trovata una spiegazione soddisfacente, ma che, se è esatta l’interpretazione che ne propongo qui, da considerarsi cioè legata al lavoro della canapa in aperta campagna, durante le sere d’inverno, ne farebbe una sopravvivenza dei primitivi riti agrari di fecondità, confluiti nelle rappresentazioni drammatiche di dicembre.»

b. Carnevale

Il Carnevale, nella totalità dei suoi riti e simboli, «appartient au monde indo-européen, voire préindo-européen, et il s'est adapté aux civilisations successives qui ont su l'accueillir»³²⁸; sarebbe quindi la forma folklorizzata di una antica religione, perciò si spiegano i contrasti con il cristianesimo (anche oltre il Medioevo). Per comprendere meglio la memoria mitologica che struttura la tradizione leggendaria e folklorica del Medioevo, Philippe Walter ne propone una rilettura complessiva alla luce dei riti carnevaleschi³²⁹:

La convergence du folklore médiéval et moderne mais aussi des textes littéraires médiévaux ainsi que des témoignages mythologiques et ethnologiques non littéraires permet de rétablir la mémoire "sauvage" du monde préchrétien et le réseau des croyances païennes qui s'y rattachent.

Nel suo libro fondamentale *Le origini del teatro italiano*³³⁰, Paolo Toschi preliminarmente riconosce alla dimensione carnevalesca un ruolo centrale nel teatro italiano³³¹. «Culla della nostra commedia» in quanto principale festa di inizio d'anno, il Carnevale consisteva in uno spettacolo pittorico, coreutico,

³²⁸ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 201.

³²⁹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 41.

³³⁰ Si veda l'approfondimento teorico a proposito nel Capitolo III.

³³¹ G.B. Bronzini in *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, introduzione a *Le origini del teatro italiano* (P. Toschi), p. XXIII, commenta: «Al di là delle rigide delimitazioni temporali del suo regno, il personaggio Carnevale esprime l'utopia, quale valvola segreta e insopprimibile dell'uomo e dei popoli per opporsi al reale succedersi degli eventi, fecondando di idee e di sogni l'arido vero dei fatti. Egli riscopre e riflette il volto ridente di Democrito, che è quello dell'homo ludens del Rinascimento, sopraffatto dal volto piangente di Esiodo, che tornerà ad essere quello dell'homo flens della Controriforma. Da villico e povero nelle commedie, Carnevale agisce da "Bastian contrario" provocando riso, comicità, oscenità, che furono componenti di vita nel mondo antico molto più che nel moderno. Egli fa prevalere le ragioni concrete e assillanti del corpo su quelle astratte e convenzionali dell'anima. Crea insomma la commedia del mercante boccacciano e del gigante rabelaisiano».

poetico-musicale e drammatico³³². Soprattutto nel vangare le origini del teatro profano, l'opera di Toschi è stata elogiata:

Il a exploré pour cela largement, non seulement les littératures, mais surtout le folklore, et là les coutumes populaires du carnaval. Celles-ci, dans une société agricole, marquaient jadis, essentiellement le début d'une année sous son aspect négatif: la fin des maux (et du péché) de l'année écoulée- et positif, "propitiatoire", dit l'auteur: la vie nouvelle qu'on désire plus heureuse. Toschi montre comment ces conceptions ont conduit au genre littéraire du testament, à la satire, à l'emploi du masque, à la Commedia dell'Arte, à Arlequin, à Polichinelle, à des héros qui dérivent des personnages démoniaques (tel Robin Hood), etc.³³³

Per Toschi la più importante delle feste annuali di rinnovamento era il Carnevale, che ha avuto una durata in giorni più o meno ampia nel corso dei secoli³³⁴, nel quale in epoca cristiana «grazie a vari spostamenti nella data d'inizio d'anno, Saturnali e libertà di dicembre, tripudi per le calende di gennaio, riti agrari di purificazione e propiziazione per la fine dell'inverno sono venuti a confluire e ad amalgamarsi»³³⁵(«le christianisme (...) a pénétré dans le système religieux primitif des peuples européens mais il a aussi hérité de lui»³³⁶). Proprio il principio magico del

³³² P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 123.

³³³ M.F. Dom, segnalazione della recensione di Bronzini delle *Origini del teatro italiano* di Toschi, "Les Lettres romanes", XII, 1958, pp. 328-29.

³³⁴ «Mentre all'inizio la festa si concentrava in un sol giorno, precedente le Ceneri, o al massimo negli ultimi tre giorni, le sue manifestazioni sono state poi distribuite lungo un lasso di tempo che varia secondo i diversi luoghi, ma che può cominciare da Natale, dal Capodanno, dall'Epifania, dal 17 gennaio (sant'Antonio), e anche dalla Candelora. Ne consegue che i vari elementi del rito si sono frazionati secondo certi giorni, talora però ripetendosi e ritrovandosi insieme nell'ultima domenica o nel martedì grasso. Così i corsi mascherati, i carri, i canti carnascialeschi, i balli, le gare e le varie forme drammatiche scaturenti dalla stessa festa, ci si presentano talora singolarmente, talora uniti in una stessa sequenza o in una sintesi gioiosa.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 122).

³³⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 9.

³³⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 201.

tripudio ravviva la festa attraverso i riti: intensificando le manifestazioni gioiose, la comunità godrebbe in seguito di abbondanza e prosperità. Dunque il carattere alla base è propiziatorio, sacro «anche se questa frenesia può avere la funzione psicologica, etica e sociale di un momentaneo allentamento nei vincoli di una rigida morale, e di sfogo a un represso oscuro fondo di istinti e di passioni»³³⁷. La forma del rito che i drammaturghi arragesi attuano è l'ultima nell'ordine sequenziale descritto da Toschi³³⁸, cioè la forma drammatica vera e propria, intrinsecamente “lieta” poichè «il riso che ispira l'azione comica nasce dalla partecipazione di tutti i membri del gruppo sociale alla festa e alla cerimonia religiosa che procurerà il bene comune»³³⁹. Secondo l'ottica di Toschi, la forma drammatica partorita da questi riti è di carattere sacro, essenziale, non è una banale attività nel tempo libero. Ecco perché ad esempio Adam de la Halle interagisce con il pubblico e fa della satira sulla sua biografia, e tutti i *jeux* arragesi si basano su un fondo di patrimonio sapienziale collettivo.

I riti carnascialeschi influirono non solo sulla commedia dell'arte, ma anche su quella erudita del Cinquecento, sul teatro nobile del Rinascimento; già per i periodi antecedenti «testimonianze del tripudio dei sensi per Carnevale non mancano nelle cronache e non mancano nel folklore, quantunque la maggior parte delle manifestazioni ovviamente rimanga ignorata»³⁴⁰. A teatro il Carnevale era personificato in personaggi diversi: uomo, fantoccio, orso, asino, “omo salvatico”, “il vecchio”. La purificazione dal male veniva espressa nel suo culmine, cioè la morte del Carnevale che è visibile nel folklore: nella sfrenatezza del martedì grasso si conclude questo periodo, e il Carnevale viene

³³⁷ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 9.

³³⁸ «la processione, il canto lirico in coro, la musica, la danza, e la forma drammatica vera e propria. (In taluni casi troviamo anche il racconto, il mito a cui il rito s'ispira e che la sacra cerimonia rievoca)» (ibidem).

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 113.

sacrificato come un *capro espiatorio* nei modi più diversi, dopo aver fatto “testamento”. Questo aspetto del testamento è messo in evidenza da Toschi, poichè prova che in Italia (ma anche altrove; il confronto con folklore estero contemporaneo risulta ricco³⁴¹) sopravviveva la confessione collettiva dei peccati³⁴²; fin dall’antichità esistono esempi letterari relativi all’ultimo giorno di Carnevale (o similia) tra cui appunto il testamento. Un esempio proposto da Toschi è proprio nel *Jeu de la Feuillée*: Adam (nelle veci del Carnevale) scaglia un’amara satira contro i suoi cari e i suoi concittadini, i quali non possono offendersi poiché «in tal modo la collettività si purga dei suoi peccati»³⁴³. La denuncia è sempre pubblica, ma le sue forme (tra cui il testamento satirico) variano e nel tempo si attenuano nel significato e nel ruolo. Nel testamento satirico avviene una distribuzione simbolica dei lasciti, una satira. Si può paragonare la funzione pratica del teatro dunque a quella del sacramento religioso cristiano della confessione, confidando i partecipanti nella purificazione dal male.

Un altro tipo di rito propiziatorio accadeva tipicamente a Carnevale (ma anche in altre feste di inizio anno o stagione) per stimolare la fecondità, il bene, prevedendo l’annuncio pubblico dei fidanzamenti; così nacquero altre forme drammatiche in cui si intravede la cerimonia della promessa³⁴⁴. Il principio della fecondità era già nelle religioni primitive e nelle loro manifestazioni

³⁴¹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 302: «Questa confessione pubblica, questa enunciazione che è una denuncia, assume, sotto l’aspetto letterario e drammatico, forme diverse. (...) Ma soprattutto si presenta in forme drammatiche più o meno sviluppate (...) Si arriva così alla formazione di un vero e proprio genere di rappresentazione, contrassegnato appunto col termine di “testamento”. (...) L’antichità e la portata di quest’usanza non possono venire poste in dubbio. Il *testamentum porcelli*, il *testamentum asini*, il primo episodio del *Jeu de la Feuillée*, i testamenti ridicoli e le *bosinade* e le varie forme drammatiche ancora vive nella tradizione popolare, sono altrettante tappe che ci servono a tracciare il cammino di questa forma rituale (...). Una conferma ci viene dal confronto che si può stabilire non soltanto con analoghe forme presso le antiche religioni e civiltà, ma anche con quelle offerte dal folklore contemporaneo di vari Paesi. (...)».

³⁴² «aspetto che, come ormai tutti sanno, tiene un posto di primo piano nella storia delle religioni» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 13).

³⁴³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 14.

³⁴⁴ «(...)che, negli antichi usi, aveva preciso valore giuridico d’impegno nuziale.[...] e si tenga anche conto del valore impegnativo che il fidanzamento ha nel nostro folklore» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 15 e 410).

drammatiche o coreutiche (ad esempio, i misteri eleusini³⁴⁵). Nel *Jeu de Robin et Marion* ce n'è un esempio: nel clima conviviale, bucolico e primaverile del ritrovo dei personaggi, accade che Marion dichiari più volte, con sicurezza, il suo amore per Robin e, soprattutto, che Baudon suggerisca il loro matrimonio, una volta ottenuto il consenso di Gautier. Robin ne è felice ma, in modo parodico, la stringe a sé con troppo vigore, perciò lei si lamenta.

BAUDONS: Sés tu de quoi je voeil parler

Robin se tu aimes autant

Marotain com tu fais sanlant

Certes je le te loëroie

A prendre se gautiers l'otroie

GAUTIERS: Jou l'otri

ROBINS: Et jou le voeil bien

BAUDONS: Pren le dont

ROBINS: Cha est che tout mien

BAUDONS: Oïl nus ne t'en fera tort

MAROTE: Hé : robin que tu m'estrains fort

Ne sés tu faire belement³⁴⁶.

E Marion non è l'unica giovane nubile chiamata in causa; gli altri personaggi si dichiarano a Peronnele, sfoggiando agonisticamente³⁴⁷ le loro "doti" per il matrimonio, ma senza giungere a una promessa:

PERRETE: Ba! cui?

BAUDONS: A moi ou a Gautier.

HUARS: Mais a moi, tres douche Perrote

GAUTIERS: Voire sire pour vo musete

³⁴⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 345: «(...)nel momento in cui, secondo una fonte cristiana, l'ierofante e la sacerdotessa di Demeter eseguivano le sacre nozze della dea con Zeus.»

³⁴⁶ *Jeu de Robin et Marion*, vv.602-611.

³⁴⁷ Il motivo della lotta, della sfida è tipico dei maggi e dei riti delle feste primaverili, come si vedrà dopo.

Tu n'as ou monde plus vaillant
 Mais j'ai au mains ronchi traiant
 Bon harnas et herche et carue
 Et si sui sires de no rue
 S'ai houche et sercot tout d'un drap
 Et s'a me mere ·I· bon hanap
 Qui m'escherra s'elle moroit
 Et une rente c'on li doit
 De grain seur ·I· molin a vent
 Et une vake qui nous rent
 Le jour assés lait et froumage
 N'a il en moi bon mariage
 Dites perrete
 PERRETE: Oïl gautier
 Mais je n'oseroie acointier
 Nului pour mon frere guiot
 Car vous et li estes doi sot
 S'en porroit tost venir bataille³⁴⁸.

Péronnèle commenta però sarcasticamente il comportamento di entrambi i pretendenti, «sciocchi» tanto da azzuffarsi. L'episodio ricorda il tema analogo del contrasto per la mano di una ragazza, che in regioni diverse sviluppa particolarismi drammatici, e il cui scheletro risulta essere: «due pretendenti contrastano per la mano di una ragazza; alla fine un personaggio autorevole (...) assegna la giovane a quello dei due da lei preferito, e quindi han luogo le nozze»³⁴⁹. Il personaggio che ha l'ultima parola è, ad esempio, il fratello di Péronnèle, Guiot. Nella stessa pièce Marion, corteggiata dal cavaliere e dal pastore Robin, ama quest'ultimo, e dopo essere

³⁴⁸ *Jeu de Robin et Marion*, vv.618-637.

³⁴⁹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 359: «Ma noi dobbiamo identificare la cosa, cioè la rappresentazione, attraverso i caratteri costanti con i quali essa ci si presenta, anche se il nome differisce da regione a regione [“bruscello”, “befanata”, “mogliazzo”, “bosinata”, “commedia di maggio”...]. Innanzitutto la trama dell'azione drammatica è sempre la stessa (...)».

sfuggita alle grinfie del primo (senza l'aiuto del codardo Robin) come abbiamo detto finisce per sposare l'amato con un annuncio pubblico di fidanzamento, e un banchetto danzante. La vicenda così come appare nel *Jeu* era evidentemente un motivo folklorico di più ampia scala (anche considerando la diffusione del genere della *pastourelle* fin dai trovatori); così lo si ritrova, in una zona particolarmente conservativa, nella ballata popolare piemontese (forse originariamente occitana) della pastora fedele:

A l'umbrëta dël büssun
bela bërgera l'è 'ndurmia
j'è da li passè tre zoli Fransè,
a la die "Bela bërgera
vui j'avì la frev.
E se vui j'avì la frev
farun fé na cuvertüra
Cun ël me mantel, ch'à l'è cozi bel
farun fé na cuvertüra
passerà la frev"
E la bela l'à respundù
"Gentil galan, fè 'l vost viagi
e lassè-m-je sté cun ël me bërgè
cun al sun dla sua viola
mi farà dansè".
E 'l bërgè senti lo-li
l'è sàuta fora da 'nt la baraca
cun la viola an man s'è butà a sunè
a l'à pià bela bërgera
l'à fà-la dansè³⁵⁰.

³⁵⁰ Ancora cantato oggi durante le rievocazioni delle *velhas*, e raccolto in due versioni nel Roero nel 1880 da Costantino Nigra (n.90). Traduzione:
«All'ombra della frasca
dormiva una bella pastora
Da lì passò un francese molto elegante
che le disse "Bella pastora,

Anche nel *Jeu de la Feuillée* l'annuncio pubblico è presente, più tenue: la fata Morgue, dopo una fase di esitazione, invia tramite Croquesot al re degli Inferi il contraccambio d'amore dichiarato davanti a tutti («Amistés/ Porte ten seigneur de par mi.» v.763); o ancora, l'antico fascino di Maroie cui soccombette Adam all'inizio del matrimonio. L'eros è segnatamente un piacere carnevalesco poiché latore di gioia, passione. Le allusioni erotiche pervadono i jeux e oscurano anche i motivi più tradizionali, anche per andare incontro agli interessi del pubblico: Brusegan elenca come esempi nel *Robin et Marion* il *locus amoenus*, il formaggio nel corsetto, i giochi di società, gli animali nominati, gli strumenti musicali³⁵¹. Nei riti si celebrava il suo valore magico-protreptico per la comunità, con connotazioni drammatiche spesso lascive e oscene (a Carnevale bisognava portare all'apice ogni piacere!). Toschi censisce esempi di riti nuziali collettivi in Carnia, in Trentino, in area veneta, in Corsica; ricorrono invece nel giorno di San Valentino in «una vasta area demologica che comprende anche l'Inghilterra e la Francia»³⁵². Conclude pertanto la sua analisi:

voi avete la febbre!
E se voi avete la febbre
vi farei fare un riparo
con il mio mantello che è tanto bello
Vi farei fare un riparo
e passerà la febbre.”
E la bella gli rispose
“Gentile galante fatevi il vostro viaggio
e lasciatemi stare con il mio pastore
con il suono della sua ghironda
mi farà ballare” .
Il pastore, sentendo ciò,
è uscito fuori dal capanno
con la ghironda in mano si è messo a suonare,
ha preso la bella pastora
e l'ha fatta ballare».

³⁵¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle*, cit., p. 33.

³⁵² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 354.

Il significato di propiziazione per simpatia non può essere messo in dubbio qualora si ponga questo rito nel quadro di una comparazione etnologica e storico-religiosa. (...) ma l'evocazione di un fidanzamento concluso con le nozze (...) dà luogo in altre zone demologiche a vere e proprie rappresentazioni, e a uno spettacolo in cui i vari elementi che lo compongono (processione, canto lirico e talvolta anche narrativo, musica, danza e dramma) si collegano in una perfetta unità³⁵³.

Oltre a rievocare le nozze, le forme drammatiche scaturivano da altri riti di inizio ciclo: quelli della predizione favorevole, e della rievocazione di una lotta³⁵⁴. Un'altra forma drammatica eseguita in questo periodo dell'anno era la rappresentazione dei mesi, molto antica³⁵⁵. La processione drammatica, poi, è un aspetto rituale che ricorre durante il Carnevale, quando sfilano in un corteo figurato (profano) a piedi o sui carri le compagnie mascherate³⁵⁶. Ciò che accomuna tutti i riti è una gioia collettiva, che si manifesta anche nel piacere della gara per i protagonisti e per gli spettatori. Il periodo carnevalesco è ricco di competizioni con i carri, a piedi, di corse a cavallo, oppure ancora le corride e la cuccagna, le quali entusiasmano tutti. Ciò che pervade la folla durante il Carnevale è soprattutto una frenesia collettiva, una follia ingovernabile, che come paradigma folklorico verrà approfondita in questo stesso capitolo.

³⁵³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 410 ss.

³⁵⁴ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 344.

³⁵⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 20.

³⁵⁶ «Il corteo figurato dei carri “allegorici” o con gruppi formanti nell'insieme una determinata scena, costituisce un capitolo importantissimo nella storia del Carnevale italiano, e quindi anche del teatro. L'usanza è già testimoniata per il Medioevo (...)» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 30).

c. Ciclo di Maggio

I medesimi *jeux* si distribuiscono temporalmente come sopra: «fête religieuse pour Saint Nicolas, début décembre; fêtes de mai-juin pour Adam»³⁵⁷. Così Doudet spiega la maggiore laicità dei contenuti di Adam: «ce n'est pas l'expression d'une foi moins forte, mais le signe d'un calendrier différent»³⁵⁸. Sicuramente però, come sosteniamo in queste pagine, la volontà del drammaturgo non è fare spazio sulla scena al sacro, ma anzi attirare il pubblico e risvegliare il teatro profano rivendicando una certa somma di elementi popolari, tradizionali (come era già minimamente successo con Jean Bodel), pur mantenendo una sostanziale visione aristocratico-borghese, negativa del mondo rurale³⁵⁹.

Tutti i periodi-cerniera del calendario sono ambivalenti³⁶⁰. Già nell'antica Roma il mese di maggio era una cerniera per i morti con i viventi, essendo consacrato ai *maiores*, e cosparso di feste propiziatrici (si veda la celebrazione licenziosa del *Majuma* e dei *Floralia*³⁶¹); il primo giorno del mese le creature magiche potevano irrompere nel mondo umano con l'arrivo della bella stagione, era la festa celtica irlandese di *Beltaine*. Per questo motivo era tradizionalmente sconsigliato, nell'Antichità e nel Medioevo, di sposarsi durante questo mese per il rischio di trovare una moglie *revenante*, oltremondana³⁶². I riti, i miti di maggio scaturiscono e sono dedicati ai fiori, alla vegetazione rigogliosa; ad esempio *l'esmayage* ritorna anche in romanzi medievali:

³⁵⁷ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 42.

³⁵⁸ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 42.

³⁵⁹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 34: «Anche a livello dei personaggi Adam si muove fra tradizione e innovazione».

³⁶⁰ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 142.

³⁶¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 442 ss.

³⁶² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 127.

Il était alors d'usage d'aller cueillir dans les forêts des branches feuillues ou d'aller déraciner de jeunes arbres afin de les planter devant la demeure des personnes qu'on voulait honorer. Le rite du mai est exactement symétrique à celui de Noël [...]. Le Sauvage de la Chandeleur réapparaît à cette date sous les traits du Feuillu, c'est-à-dire d'une créature entièrement vêtue de feuilles et de branches. Ainsi, le retour du printemps voit la réapparition de celui ou celle qui incarne les forces secrètes et indomptées de la nature³⁶³.

Un'aura erotica pervadeva questo mito legato alla stagionalità³⁶⁴, ambivalente: «c'est le moment où la femme sauvage peut tout à la fois combler de ses richesses le monde des humains, mais c'est aussi l'instant où elle peut accabler les hommes de tous les dangers qui menacent la fécondité du monde»³⁶⁵. Durante qualche festa primaverile di quelle amate dalla nobiltà (come testimoniano altre cronache³⁶⁶ e iconografie³⁶⁷) sicuramente venne rappresentato il *Jeu de Robin et Marion*, una pastorella incentrata sull'amore e il gusto del comico in cui «on y danse, on y chante des chansons à la mode, on s'y pare des capelets, couronnes des fleurs échangées entre les amoureux»³⁶⁸. I riti nuziali collettivi di cui si è scritto prima trovavano nell'inizio del ciclo primaverile il loro

³⁶³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 128.

³⁶⁴ Ibidem: «(...)si l'on croit l'évêque de Worms qui parle de ces "femmes habitant les champs, dites sylphes, ayant un corps matériel. Ces sylphes, quand elles le désirent, se montrent à leurs amants et prennent leur plaisir avec eux; quand elles le désirent, elles se cachent et disparaissent.»

³⁶⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 142.

³⁶⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 127: «Des chroniques racontent les joyeuses festivités du printemps. Un héraut d'armes des ducs de Bourgogne, nommé Lefèvre de Saint-Remy, écrivit la chronique des années 1408-1436. Il rapporta qu'en 1414 "Messire Hector, bâtard de Bourbon, manda à ceux de Compiègne que, le premier jour de mai, il les irait *esmayer*, laquelle chose fit, montant à cheval en la compagnie de deux cents hommes d'armes des plus vaillants escortés de gens à pied et tous ensemble, chacun ayant un chapeau de mai sur son harnois de fête, allèrent à la porte de Compiègne, emmenant avec eux une grande branche de mai pour en *esmayer* les gens de la dite cité". L'usage consistant à cueillir et planter le mai s'est perpétué au fil des siècles et subsiste encore dans quelques contrées isolées d'Europe.»

³⁶⁷ Ibidem: «Les nobles dames et beaux chevaliers dépeints sur la miniature des Très Riches Heures du duc de Berry portent des chapeaux de fleurs et de feuilles.»

³⁶⁸ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 42.

periodo più propizio³⁶⁹. Trattando il folklore francese, Van Gennep utilizza spesso termini teatrali nella parte sui riti nuziali, rivelando una speciale propensione francese all'espressione teatrale:

tutta la successione dei riti per cui la coppia dei giovani si stacca dal gruppo e dalla condizione sociale a cui apparteneva per assumere il nuovo ruolo, è presentata come una successione di scene di un dramma a lieto fine. «De toutes manières - dice il Van Gennep - le peuple français a manifesté dans la mise en œuvre du scénario nuptial des dons dramatiques spontanés qui se manifestent également par la longue liste de nos écrivains et l'étonnante richesse de notre théâtre dès les débuts de moyen âge.³⁷⁰

Le scansioni temporali erano ambivalenti, ne è un esempio il Ciclo di maggio-giugno, che è talvolta connotato da un'atmosfera meravigliosa (quando si manifestano le fate), o risponde a una dimensione socio-culturale riguardante l'amore e la primavera, o ancora ospita il capitolo della *Carité* in una sfera socio-religiosa. Nel maggio, o forse durante la riunione della *Carité* del 5 giugno 1276 è inscenato il *Jeu de la Feuillée*. Maggio era anche il mese della follia, che infatti è portata in scena in due casi da Adam. A dimostrazione di questa ambivalenza occorre il titolo della *pièce* stessa. Sulla piazza del mercato di Arras, nel medioevo veniva eretta una loggia di frasche con lo scopo di proteggere il reliquiario di Notre-Dame custodito dai giullari. Il costume, ancora vivo nel

³⁶⁹ Dopo aver enumerato varie forme drammatiche di questo genere da tutte Italia, Toschi precisa che «era pur necessario dimostrare come le forme drammatiche (...) affondino le loro radici nel terreno di un'usanza antica e largamente diffusa: non sono affatto delle isolate manifestazioni letterario-teatrali sopravvivenze qua e là, ma sono esse stesse, oltre che azioni drammatiche, fatti folklorici, documenti di uno dei riti di propiziazione più importanti e tuttora ben conservati nel nostro folklore contemporaneo.»

³⁷⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 413-414: «Il Van Gennep ha distinto lo schema del rito nuziale di una regione francese in sedici scene successive.» La citazione è di Van Gennep, *Manuel*, t.I, vol.II, p. 373.

XVI secolo in Provenza³⁷¹, è comunque ricorrente nella letteratura medievale e ha origine profana³⁷², «fenomeno di sincretismo religioso attraverso cui la Chiesa controllava e faceva sua la tradizione folklorica»³⁷³. La storia della reliquia della Santa Candela data alla fine del XI secolo quando, sotto il vescovo Lambert, Arras era colpita dall'ergotismo e la Vergine Maria comparve a due giullari nemici, Normand e Itier (il cui fratello era stato ucciso dal primo)³⁷⁴. Se si fossero recati ad Arras dal vescovo per riconciliarsi, lei sarebbe apparsa nuovamente per fare dono di una candela sacra³⁷⁵, la cui cera unita all'acqua avrebbe potuto guarire i malati (occultamente, la luce della candela è un elemento mitico pagano che rinvia alla figura della dea-madre). Così i due fecero, e riuscirono a convincere il vescovo, e la Vergine mantenne la sua promessa: tutti i fedeli guarirono, ad eccezione di uno che preferì il vino; «les jongleurs et l'évêque prolongèrent immédiatement leur action par la fondation d'une confrérie caritative placée sous le patronage de la Vierge et connue sous le nom de Notre-Dame des Ardents»³⁷⁶, confreria a cui appartenevano gli stessi Adam de la Halle e Jean Bodel. In base al nome di questa loggia, che in piccardo è assimilabile a *folie*, c'è un rimando al tema preponderante della follia incarnato dal *dervé*. Inequivocabile è il legame di ciò con il principio di inversione carnevalesca, che

³⁷¹ Come attesta Michel de Nostradame: «La coutume est très ancienne de choisir les plus belles et jeunes filles des quartiers que l'on attife gorgieusement avec couronnes de fleurs, guirlandes, joyaux et accoutrements de soye, sur les trônes élevés en guise de jeunes déesses posées dans ses niches, communément appelées Mayes auxquelles tous les passants, au moins de condition honneste, sont obligés de contribuer quelque pièce d'argent moyennant un baiser.» (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., pp.133-134).

³⁷² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 133: «Si l'on en croit toutefois le pape Grégoire dans sa lettre à Augustin de Cantorbéry, cette coutume était d'origine purement profane. Ayant appris l'existence de cet usage, il souhaite «que les gens continuent à se construire des cabanes de branchages et de feuillages au moment des fêtes de mai, ce qui prouve la permanence de la coutume.»

³⁷³ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 53.

³⁷⁴ C. Vincent, *Fraternité rêvée et lien social fortifié : la confrérie Notre-Dame des Ardents à Arras (début du XIIIe siècle - XVe siècle)*. In: *Revue du Nord*, tome 82, n°337, Octobre-décembre 2000. pp. 659-679.

³⁷⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 133: «On notera que ce lien privilégié entre la Vierge et le cierge se retrouve à d'autres dates clés du calendrier: la Chandeleur du 2 février ou l'Assomption du 15 août.»

³⁷⁶ C. Vincent, *Fraternité rêvée et lien social fortifié : la confrérie Notre-Dame des Ardents à Arras (début du XIIIe siècle - XVe siècle)*, cit., p. 1.

Bachtin³⁷⁷ attribuì alle feste medievali: la follia, liberatrice, è rivendicata in codesti momenti, insieme alla sovversione gerarchica e valoriale. Oltre alla funzione pentecostale, la loggia serviva a ospitare le fate e ad accompagnare la personificazione simbolica della giovinezza, la Regina di Maggio. Nella notte, dopo la dichiarazione di Arlecchino prima rifiutata poi ricambiata da Morgana, si consumerà l'incontro tra i due personaggi ctoni «dalla cui unione sarà assicurata l'abbondanza delle messi e la fortuna della comunità». In sostanza, la *pièce* si nutre di queste ambivalenze dovute al periodo in cui è situata (tra maggio e la Pentecoste):

Le temps de Notre-Dame est aussi le temps des fées; les cierges que l'on porte au fiertre sont les chandelles de la taverne; le chant solennel (...) demandé par le moine est remplacé par une chanson d'amour. Les figures de la sexualité, comme Dame Douce, sont un contrepoint burlesque à cette époque de galanterie et de courtoisie³⁷⁸.

Il culto della Santa Candela di Arras attesta il potere miracoloso della Vergine, nella visione cristiana più forte che le fate. La Regina d'aprile o di maggio è un personaggio chiave delle feste primaverili in generale³⁷⁹ e la sua funzione riecheggia il mito greco di Persefone (che spiega l'alternanza delle stagioni)³⁸⁰, ma in epoca cristiana diviene appunto la Vergine il suo surrogato³⁸¹. Maggio diventa così dedicato alla Madre cristiana, e i numerosi pellegrinaggi ancora oggi ne sono una testimonianza, svolgendosi

³⁷⁷ M. Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

³⁷⁸ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 43.

³⁷⁹ Si veda la canzone anonima per la danza citata in P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 129.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 131: «(...)comme pour disqualifier l'antique déesse-mère au profit du christianisme». Walter dimostra nelle pagine successive il meccanismo di questa sostituzione.

verso luoghi «à proximité de fontaines, d'arbres ou de pierres hantés par l'antique présence des fées ou des divinités de l'Autre Monde»³⁸². La tesi di Walter ancora una volta scava sotto la patina cristiana per rintracciare nei riti e nei miti francesi quelli precedenti (uno di questi riti agrari di maggio che è sopravvissuto cristianizzato si svolge, ad esempio, nei giorni delle Rogazioni³⁸³): in pratica, la stessa operazione culturale che compie attivamente e artisticamente Adam de la Halle nel suo teatro. Nel *Jeu de la Feuillée* la regina di maggio, ad esempio, è Morgue (ma Dame Douce ne è il lato negativo)³⁸⁴.

E' interessante rilevare che Toschi sostenga la priorità, nell'origine del teatro in Italia, di moresche, "maggi"³⁸⁵ e rappresentazioni affini, riconducendo le importanti feste primaverili italiane antiche a due riti principali: quello nuziale (di cui si è fatto già cenno sopra) e quello agonistico, la cui impronta si riproduce anche nelle rappresentazioni drammatiche relative. Infatti

Oltre ai riti per l'inizio di un ciclo annuale, la vita tradizionale del popolo ci presenta anche feste e cerimonie per l'inizio di un ciclo stagionale. Da noi [in Italia] la più importante di queste feste è stata, per molti secoli, quella di Calendimaggio. Nel complesso rituale a cui dava luogo non poteva mancare la forma teatrale vera e propria, i "maggi"

³⁸² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 132: «Les dames devaient progressivement laisser la place à Notre-Dame qui, si l'on en croit la tradition littéraire des *Miracles de Notre-Dame*, accomplit des merveilles encore plus exceptionnelles que celles des fées.»

³⁸³ Si tratta dei tre giorni antecedenti l'Ascensione, tra fine aprile e il 1 giugno, durante la luna rossa, quando si svolge una processione (in origine per ristabilire l'ordine naturale minacciato) e una celebrazione agraria.

³⁸⁴ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 75: «(...)la fanciulla più bella del villaggio, dopo essere stata agghindata e rivestita di fiori, veniva fatta sedere in un'edicola decorata di verzura o sul ciglio della strada davanti a un tavolo, pronta a ricevere dai passanti una moneta o un bacio. Morgana è la regina di maggio del folklore e *dame Douche*, con cui s'intende bene e in cui sono portate all'eccesso la sensualità e la facilità con cui la fata cambia amante, ne è la faccia negativa.»

³⁸⁵ Il culmine dei riti italiani delle feste di maggio è indicato da Toschi tra il Quattrocento e il Cinquecento nella tradizione epico-cavalleresca: «(...) ma tutto quel mondo epico-cavalleresco che aveva commosso l'intera società italiana del Medioevo e del Rinascimento, dalle canzoni di gesta all'Orlando furioso, trovò il suo ultimo rifugio nei "maggi drammatici" (e, come riflesso, e discesa, nell'opera dei pupi)» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 19). Secondo lo studioso le strutture dei maggi epici avrebbero contribuito a impostare i maggi sacri in seguito.

drammatici, tuttora vivi in un'area abbastanza vasta e di cui si conserva una produzione abbondante, anche se di data relativamente vicina a noi. Il teatro popolare non conosce la tragedia: ma ha in suo luogo il dramma epico,

che sorge appunto da riti di fertilità. La trama di questi maggi consiste in una lotta armata tra due schieramenti, o una gara di forza fisica o di corsa: il vincitore viene eletto re della festa³⁸⁶. I protagonisti dei maggi drammatici di tipo nuziale erano due: un giovane coperto di frasche (l'elemento frondoso ricorreva anche ad Arras nella loggia), il maggio o il Re di maggio, che rappresenta la linfa vitale della vegetazione che si rinnova; spesso appare anche la sua sposa, la Regina di maggio. In essi (e nelle fronde) c'è la personificazione dei simboli sessuali e naturali. Invece, nei maggi epico-cavallereschi o storici prevale il tema agonistico, con personaggi fissi come il diavolo e il buffone³⁸⁷. I componenti di questi spettacoli in generale risalgono a periodi più o meno chiaramente vicini a noi nel tempo, ma soprattutto come rileva Toschi «tutti, comunque, ridivenuti ogni volta attuali nel momento in cui si rappresenta il maggio»³⁸⁸. Anche nei *jeux arragesis* ciò accade: risalire alla genesi di certi materiali popolari che Adam de la Halle e Jean Bodel adattano per la scena è un'operazione complessa, intricata, e si vede lungo il filo degli anni il sovrapporsi di motivi e la ricorrenza di alcuni grandi temi. Accadde nel caso dei maggi che la reazione della Chiesa a queste cerimonie pagane diede origine ai maggi sacri, sostituendo la Regina con la Madonna. Toschi, accogliendo le ipotesi di Frazer e di Gaster, spiega le ragioni di feste spettacolari meno sviluppate drammaticamente

³⁸⁶ «Scarse e di poco rilievo le tracce che del canto narrativo (o della semplice narrazione in prosa) ci presentano le feste "profane". Ma per il Calendimaggio, se usciamo fuori d'Italia, possiamo trovare esempi più significativi: (...) le ballate le quali narrano le gesta di Robin Hood sono dei "maggi" narrativi connessi con i riti di primavera e al cui centro è una gara di abilità guerresca» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 49).

³⁸⁷ Si veda dopo.

³⁸⁸ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 19.

rispetto ai maggi (come palii, danza degli spadonari, moresca, giostre, tornei) riportandole ai riti propiziatori del benessere (Carnevale, feste di inizio anno) perché «tutte (...) possono ricondursi ai principi propiziatori insiti nella lotta, principi a cui si ispirava una parte essenziale delle antiche liturgie di rinnovamento»³⁸⁹. Inoltre in Italia esistevano canzoni di questua (per ottenere doni) e processioni a Calendimaggio per ottenere doni dalle autorità del paese o dalle ragazze³⁹⁰.

Il culto degli alberi era centrale a Calendimaggio, e da esso scaturirono personaggi ricorrenti; secondo Toschi il suo centro era il “maggio” o “majo”, «cioè l’albero o ramo d’albero nel quale la mentalità delle popolazioni primitive e rustiche vedeva l’essenza e il simbolo del potere germinativo e produttivo (...) l’equivalente vegetale del *phallus*»³⁹¹. Esso, adornato con fiori, doni della questua e nastri, si è poi semplificato in un palo nudo, attorno a cui avvengono gare o la danza con i nastri: «testimonianze del piantare e appiccare maggio, così come dell’albero della cuccagna, sono abbondantissime in Italia»³⁹², ma anche nel resto d’Europa come ha analizzato Frazer nel *Ramo d’oro*. Non soltanto: dal *majo* sorge il dramma, di tema nuziale e agonistico appunto, venendo esso personificato in un giovane rivestito di fronde e di fiori che «si presenta spesso nella forma di Re di maggio, (...) un equivalente del

³⁸⁹ «Ma il fenomeno è più di alta portata e forse entrano in gioco anche altri principi ispiratori: la manifestazione di forza che si ha nella lotta stessa, quasi uno sprigionarsi di tutte le energie in una prova suprema, può essere uno di questi motivi: e altrettanto dicasi del contrasto fra due personaggi simboleggianti due forze opposte, il Bene e il Male; contrasto che si risolve con la vittoria di uno di essi» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 17).

³⁹⁰ «(...) nel maggio le compagnie degli attori prima di dare inizio alla rappresentazione “entrano nella palestra tutti in lunga processione a due a due preceduti dal buffone e da due suonatori di violino”» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 30).

³⁹¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 453.

³⁹² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 453 ss. A p. 454: «Anche in Italia, come in gran parte dell’Europa, l’atto più significativo e importante dei riti primaverili consisteva nel “piantar maggio” o anche “appiccare il maggio”: la notte del 30 aprile gruppi di giovani si recavano nei boschi e ne asportavano o interi alberi, o rami verzicanti e fioriti, e attaccavano questi alle porte o alle finestre delle ragazze come dichiarazione d’amore, o piantavano quelli davanti alla casa delle maggiori autorità del paese, o anche nelle piazze o nelle aie. Con ciò esplicitamente intendevano recare il segno della rinnovata fecondità della natura (...). Talora il piantar maggio dava luogo a una piccola scena mimico-drammatica, che confermava il carattere rituale di “promessa” d’amore, o addirittura il fidanzamento.»

Re del carnevale»³⁹³o del “re della Pentecoste”(in Slesia)³⁹⁴, ad esempio in Francia frequentemente si trovava *le Feuillu* ancora ben conservato. In Italia invece del giovanotto folklorico non c'è molta traccia, e più rilevanza assumeva la Regina o Contessa di maggio, e l'elemento femminile tra maggio e Pentecoste era predominante ed insignito di eccezionali libertà³⁹⁵. Generalizzando, la *Maja*, cioè la personificazione femminile della fecondità, era predominante in area neolatina, parendo quasi un prolungamento degradato dei riti dedicati a Maja/Flora. Toschi sostiene questa ipotesi, recando esempi intermedi a conferma³⁹⁶, a causa della «vastità dell'area occupata da questa figura della Maja, o di altro personaggio femminile equivalente, e la sostanziale identità delle cerimonie (e delle concezioni cui si ispirano) tra i fatti folklorici e le testimonianze relative ai riti pagani»³⁹⁷. Molto importante per la nostra tesi è il riscontro di Stumpfl e di Toschi a proposito degli sviluppi drammatici di questi personaggi fuori dall'Italia: essi sono stati protagonisti «di alcune tra le più significative espressioni del teatro medievale e (...) nel folklore di vari paesi europei, essi ci si presentano ancora in festose cerimonie che comportano una breve ma ben chiara azione scenica»³⁹⁸. Infatti la coppia di sposi di maggio degli arcaici riti agrari si incarnò in Francia nella coppia di

³⁹³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 461.

³⁹⁴ Ibidem, a proposito di questo esempio della Slesia: «Spesso i giovani coloni e lavoratori correvano a cavallo verso il maggio, che era ornato di fiori, e di nastri e di una corona. Chi arrivava primo era eletto Re della Pentecoste e gli altri dovevano obbedire ai suoi ordini per tutto quel giorno: chi arrivava ultimo diventava il giullare. Arrivati al maggio tutti scendevano e alzavano il Re sulle spalle. Il Re si arrampicava agilmente sul palo e ne portava giù il cespo di maggio e la corona che vi stavano in cima. Intanto il giullare correva all'osteria e si metteva con la più gran fretta a inghiottir trenta panini e scolar quattro litri di cognac».

³⁹⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 463-468.

³⁹⁶ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 467, riporta la testimonianza del XII secolo del monaco Egidio: «Sacerdotes ceteraque ecclesiasticae personae cum universo populo in solemnitatibus Pasche et Pentecostes aliquam ex sacerdotum concubinis purpuratam ac diadematam renitentem in eminentiori solio constitutam et cortinis velatam reginam creabant et coram ea assistentes in choreis tympanis et aliis musicalibus instrumentis tota die psallebant et quasi idolatrae effecti ipsam tanquam idolum colebant». In quest'ultimo caso la coscienza della religiosità del rito e del personaggio è ben chiara nel testimone, così come lo doveva essere nel popolo che quel rito compieva(...)».

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Ibidem.

stereotipi Robin e Marion (*le Jeu de la Feuillée*), in Inghilterra in Robin Hood e Maid Marian (*Ludus de Rege et Regina*):

Adam de la Hale, con la sua spontanea e geniale attitudine al teatro, che fu, in rapporto ai tempi, veramente straordinaria, anche nel *Jeu de Robin et Marion* sviluppò, elevandoli a un clima d'arte, motivi tradizionali. (...) Anche il refrain “Robins m'aime - Robins m'a,- Robins m'a demandée- si m'ara”, che apre col suo tono e ritmo vivace la prima scena del giuoco, era già popolare. Ammirevole è l'arte con cui il gobbo d'Arras ha saputo trarre da canzoni e danze figure proprie delle feste primaverili del suo tempo, i modelli, gli spunti, i suggerimenti per comporre in una felice unità artistica questo suo “bruscello” a tema nuziale. E giova ricordare che esso fu rappresentato, nel 1282, a Napoli, alla corte del principe Carlo d'Angiò. Nè ci deve sfuggire che oltre al tema dell'amore tra la coppia simbolica, il jeu svolge anche il tema agonistico, imperniando l'azione sul contrasto tra il cavaliere e il pastore: la rappresentazione era destinata alla corte angioina, ai nobili napoletani e forestieri tra i quali si trovava il conte d'Artois, al cui seguito Adam era venuto in Italia, e quindi il pastore vi fa, nelle scene di lotta, la figura ridicola del pauroso che le busca, contentandosi di fare lo smargiasso quando il cavaliere è lontano: atteggiamento psicologico che trova analogia con i bruscelli e i maggi dell'Accademia dei Rozzi. Ma gli elementi tradizionali formano pure la trama di tutto il giuoco: basterebbe ricordare che esso termina con una tresca, cioè con una danza alta in tondo, cui partecipano tutti gli attori, e al cui originario valore propiziatorio per la fertilità non si può sollevare il minimo dubbio. Ma più di tutti è significativa la figura di Robin.³⁹⁹

³⁹⁹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 469-470.

L'analisi del personaggio di Robin, appunto, connesso con i riti nuziali ma anche con quelli agonistici e diffuso in tutto il mondo germanico, è condotta da Toschi per la prima volta in modo esteso. La sua origine demoniaca (la corsa e il salto ne sono la prova) è intaccata dall'aspetto comico, che come si vedrà appartiene a tutti gli esseri demoniaci; infatti Robin si presenta come un *dervé* «e, in forma degradata, come buffone e come servo sciocco»⁴⁰⁰. Compare anche come *praecursor* o nelle danze armate⁴⁰¹, nelle gare, oltre che come protagonista dei riti propiziatori a sfondo sessuale con la sua dama (i suoi *ludi* erano spesso *jeux du mariage*)⁴⁰². Insomma, Robin sarebbe uno dei tanti esempi dei gradi di trasformazione dal rito al mito e infine alla rappresentazione (ormai, inoltre, si è definita anche la sua storicizzazione e localizzazione).

d. Pentecoste

Annualmente, le fate visitavano Arras la notte di Pentecoste. Si può supporre che un trasferimento come quelli indagati da Toschi sia avvenuto nel *Jeu de la Feuillée*: le fate, latrici di avvenimenti propizi, potrebbero essere state trasferite dal ciclo primaverile-carnevalesco alla notte di Pentecoste?

e. Feste dei Folli, Festa degli Innocenti

⁴⁰⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 471.

⁴⁰¹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 474: «La danza armata (...) è il prodotto di una civiltà agraria non limitata nazionalmente, come la definisce il Meschke, ed è elemento essenziale di un rito di vegetazione».

⁴⁰² P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 470-473.

Tra le associazioni giovanili e virili di diverso tipo alla base dello sviluppo del rito-spettacolo⁴⁰³, Toschi cita le “compagnie dei folli”, la cui importanza crebbe alla fine del Medioevo anche in Francia (e in altre aree d’Europa). Dalle associazioni “dei folli” nasceranno quelle “dei pueri”, e Toschi le suppone essere state «un adattamento di istituzioni assai antiche operatosi nel Medioevo sotto il generico influsso della nuova religione e lo specifico modello delle Abbazie ecclesiastiche», dove però il fondo più antico è rimasto quasi intatto⁴⁰⁴. Secondo Stumpf sarebbero derivate dalle associazioni cultuali, e non dai *jongleurs* professionisti, e il personaggio nucleare sarebbe stato lo Stolto, il Buffone indemoniato. Le *Mannerbunde* avrebbero, in alcuni elementi, influenzato le “compagnie dei folli”, ma entrambe sarebbero state associazioni cultuali con un certo grado di segretezza. Nella Francia medievale erano costituite prevalentemente da giovani, pur comprendendo elementi diversi (ecclesiastici, giullareschi), dunque la figura cardine delle loro “feste dei folli” non poteva che essere un bambino/ragazzo, “l’episcopello”, *alter ego* del Re del Carnevale. L’esistenza di queste feste è ben testimoniata in Italia⁴⁰⁵, e già i Saturnali romani prevedevano concezioni simili, poi traslate in chiave cristiana, a un «temporaneo capovolgimento dell’autorità, con l’obbedienza dei superiori agli inferiori, e la sfrenatezza dei costumi»⁴⁰⁶. Le cronache narrano di balli in chiesa ed empietà, atti buffoneschi e licenziosi, e Fritz le presenta come «glose(s) d’un verset du *Magnificat*, glose qui associe paroles et gestes, mais aussi déguisements et masques». Come il rito liturgico che essa ribaltava, la Festa dei Folli era una

⁴⁰³ Si veda il Capitolo III.

⁴⁰⁴ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 92.

⁴⁰⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 85.

⁴⁰⁶ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 86.

rappresentazione teatrale fatta di forme d'espressione diverse⁴⁰⁷, grazie alla quale il folle si appropria della parola. Il giorno dei Santi Innocenti (28 dicembre) avveniva nelle chiese appunto una parodia di dramma liturgico, tra una messa e l'altra⁴⁰⁸. Le autorità cristiane accettavano ciò e la loro sottomissione temporanea a un *episcopus stultorum*, un Abate. Come un piccolo carnevale, queste feste prevedevano un re. L'organizzazione partiva spesso dalle associazioni delle *scholae* dei chierici, ma non erano solo composte da giovani scolari; nelle grandi città d'Italia furono anche spesso le associazioni di mestiere o di quartiere ad occuparsene. Per conoscere il resto delle associazioni dietro queste feste "pagane" Toschi studia le ben testimoniate "Abbazie degli stolti" del Piemonte, i cui membri sono gli "stolti", i "folli"⁴⁰⁹. Tra le funzioni delle abbazie c'era quella di organizzare le feste pubbliche nei vari momenti *clou* dell'anno (santo patrono, Carnevale, Calendimaggio) - non solo alle libertà di dicembre e al periodo dei dodici giorni - curando tutti gli elementi rituali. Toschi espone l'esempio della città di Molfetta dove, alla fine del periodo di Carnevale, «il maestro dei pazzi scioglieva dalle catene una compagnia di giovani che, fingendosi folli, mettevano a soqquadro i mercati, le botteghe, la vita del porto; essi erano accompagnati da comitive di maschere diaboliche o arlecchinesche»⁴¹⁰. Il tema della *derverie* e la comitiva diabolica non sono certo elementi estranei all'opera di Adam de la Halle. Se per la scena nella taverna della parodia liturgica (nel *Jeu*

⁴⁰⁷ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France. « Perspectives littéraires », p. 331: «Un passage du *Roman de Sept Sages de Rome* (ca.1155) nous donne une version originale et énigmatique, mais aussi significative, de l'origine de la feste as fols. La reine raconte l'histoire du roi Janus qui sauva Rome du siège des Sarrasins grâce à un déguisement complexe.(...) En l'honneur de Janus, on a institué la *Fête des Fous*. La feste as fols est bien à l'image de Janus, dieu au double visage: inversion des fonctions et des rites, travestissement provisoire, jeux de masque et de miroir. En même temps se retrouve la fonction instrumentale: la folie-déguisement est un instrument dont le sage Janus se sert contre les ennemis.»

⁴⁰⁸ «(...)compariva un piccolo corteo con un'asina montata da un tale abbigliato donnescamente e con un bambino in braccio, per rappresentare la fuga in Egitto(...)» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 86).

⁴⁰⁹ Cfr. P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 88-89.

⁴¹⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 99.

de la Feuillée) Dufournet richiama la pratica frequente nella letteratura francese medievale della parodia dei riti religiosi, Noto ricorda la tradizione del *ribassamento* propria di queste Feste dei folli e degli innocenti, segnalata dagli elementi del rovesciamento⁴¹¹ festivo:

nel J. il medico ed il monaco si trasformano in ciarlatani, il papa è ridicolizzato, le fate non sono diverse dalle donne di Arras, il padre è picchiato dal figlio, il marito è ridotto all'obbedienza o ingannato, il pazzo si consacra re (v. 395: *Laissé me aler, car je sui rois*) e poi sposo (Adam) e con ogni probabilità Cristo, lo *Sponsus (Ecclesiae)* per antonomasia.

Attraverso una testimonianza epistolare del 1444⁴¹², Fritz deduce il carattere catartico, purgativo delle Feste dei Folli, per cui «la folie et le jeu sont des instruments au service de la sagesse»⁴¹³.

f. Mangiare: il banchetto e la taverna

Come un sogno materializzato, l'abbuffata scaturisce da una quotidianità fatta di stenti e di miseria che ha caratterizzato il popolo per secoli. Così preparare il banchetto per le nozze di Robin et Marion è una preoccupazione di primaria importanza per gli amici, e alla scarsità del cibo disponibile sul momento corrisponde la necessità di procurarsene altro. Il rito aggregativo del pasto ha

⁴¹¹ G. Noto, *Il "Jeu de la feuillée" tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, p. 42: «(da intendersi per lo più, in un'ottica bachtiniana, come avvicinamento, reale o metaforico, alle parti *basse* del corpo)».

⁴¹² *Epistola a venerabili Facultate theologiae studii Parisiensis transmissa ad detestandum, condemnandum et omnino abolendum Festum Fatuorum* [12 marzo 1444] (PL, 207, c.1171 C-D); cfr. J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 386.

⁴¹³ *Ibidem*.

carattere cerimoniale, ed è esaltato dal piacere stesso per il cibo⁴¹⁴(«MARIONS: Or faisons trestout bele chiere», v.716).

Nel *Jeu de la Feuillée* la scena di *faerie* avviene attorno alla tavola bandita dagli abitanti di Arras per le fate sotto la *feuillée*, la loggia intrecciata «di verdi mai», risultando simile nel pasto e nella predizione che avviene ad altri “pasti di fate” dei romanzi medievali (specialmente in *Amadas et Ydoine*)⁴¹⁵. Questa tradizione echeggia le “tavole per i morti” imbandite della celebrazione del *Día de los Muertos* in Messico, o quelle che ancora si preparano in Italia settentrionale il 2 novembre⁴¹⁶, consuetudine a cui fa riferimento Giovanni Pascoli nella poesia *La tovaglia* (*Canti di Castelvecchio*, 1903):

[...] È già grande la bambina:
la casa regge, e lavora:
fa il bucato e la cucina,
fa tutto al modo d'allora.
Pensa a tutto, ma non pensa
a sparecchiare la mensa.
Lascia che vengano i morti,
i buoni, i poveri morti. [...]⁴¹⁷.

La leggenda sul cibo e la ritualità degli omaggi fatti ai defunti in inverno è arcaica, diffusa in tutte le culture precristiane al fine di preservare il ricordo. Sui Pirenei era ancora attestata nel XIX secolo l'usanza di preparare la tavola e la casa all'arrivo delle fate per ottenere benedizioni a Capodanno⁴¹⁸. I pasti rituali delle fate tra i vivi in determinati momenti dell'anno sono ben testimoniati anche

⁴¹⁴ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 113.

⁴¹⁵ Per ulteriori approfondimenti rimando all'ampio studio di Sylvie Ballestra-Puech già citato.

⁴¹⁶ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 199.

⁴¹⁷ Giovanni Pascoli, “La tovaglia”, *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1907, vv. 17-24.

⁴¹⁸ A. Maury, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1896, p. 21.

nei testi medievali⁴¹⁹. Il banchetto fatato è il *noyau fort* del rito di passaggio⁴²⁰: Michel Rousse associa la venuta delle fate al pasto con i riti di maggio⁴²¹, notando il legame tra le scena della predizione e alcune credenze legate al ciclo delle stagioni⁴²², e quindi confermando la permanenza nei secoli del mito delle fate nella dimensione della fertilità. Se si ricorda che le fate presiedono alla nascita e alla rinascita, dell'uomo e della natura, si può facilmente concordare con Ballestra-Puech, che intravede nella scelta di Adam di inserire questo anomalo episodio delle fate connesso coi riti di maggio nel dramma per enfatizzare anche la sua, personale rinascita (cioè la decisione di partire per Parigi e dare inizio a una nuova vita). Le fate non sarebbero solo personaggi casuali e magici, ma influirebbero con il loro tradizionale potere propiziatorio «tout comme dans certaines versions du mythe de

⁴¹⁹ Oltre a Burchard de Worms, il *Corrector sive medicus* (cap.XIX): «Tu as fait ce que certaines femmes ont coutume de faire à certaines périodes de l'année: dans ta demeure, tu prépares une table et tu y dispose les mets que tu as confectionnée et la boisson avec trois couteaux afin de permettre de se rafraîchir, si elles venaient, à ce trois soeurs qu'une antique sottise qui ne cesse de se perpétuer a nommées les Parques.». Nel *De Universo* di Guillaume d'Auvergne(XIII secolo): «Il en va de meme de l'esprit qui, sous l'apparence d'une femme, visite la nuit, en compagnie d'autres femmes, dit-on, les demeures et les offices et qu'on nomme Satia, de Satiété, et aussi dame Abonde, à cause de l'abondance qu'on dit que elle confère aux demeures qu'elle aura visitées. C'est même ce genre d'esprit que les vieilles appellent "Dame" et à propos desquels elles entretiennent cette erreur à laquelle on accorde créance, même dans des songes illusoire. Ces vieilles disent que les dames usent de la nourriture et des boissons qu'elles trouvent dans les demeures sans toutefois les consommer entièrement ni même en diminuer la quantité, surtout si les récipients contenant les mets sont découverts et si ceux renfermant les boissons ne sont pas bouchés quand on les leur laisse pour la nuit. Mais si elles les trouvent couverts, fermés ou bouchés, elles abandonnent ces maisons au malheur et à l'infortune, sans leur conférer satiété non plus que abondance.». Le erranze di dame Abonde sono ancora citate in Jean de Meung nel *Roman de la Rose*: «Maintes gens dans leur folie croient être des *estries* errant dans la nuit avec dame Abonde; ils racontent que les troisièmes enfants ont cette faculté d'y aller trois fois dans la semaine; ils se jettent dans toutes les maisons, ne redoutant clés ni barreaux, et entrant par les fentes, chatières et crevasses; leurs âmes, quittant leurs corps, vont avec les bonnes dames à travers maisons et lieux forains, et ils le prouvent en disant que les étrangetés auxquelles ils ont assisté ne leur sont pas venues dans leurs lits, mais que ce sont leurs âmes qui agissent et courent ainsi par le monde.». (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., pp. 62-63).

⁴²⁰ L. Lazzerini, "Le fate e la follia. Credenze popolari e veleni sociali nel Jeu de la Feuillée", *Le forme e la storia*, n.s. VII(1995), 1-2, Atti del Congresso di Studi Tradizioni e letterature popolari nella storia della Filologia romanza, Anacapri, 20-22 ottobre 1994, pp. 85-127.

⁴²¹ M. Rousse, "Le Jeu de la Feuillée et les coutumes du cycle de mai", in *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen-Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, t.1, pp. 313-327.

⁴²² S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Editions Universitaires du Sud, 1999, p. 17: «Il faut rappeler ici le lien qui unit les Parques et les Saisons dès la Théogonie d'Hésiode. Il est difficile de savoir si cette rencontre dans le texte du Jeu de la Feuillée reflète des pratiques et des croyances populaires ou si elle résulte d'une contamination opérée par le dramaturge.»

Perséphone les Parques sont chargées de reconduire l'épouse de Pluton auprès de Déméter». I banchetti delle fate però sono anche associati al rinnovamento del ciclo invernale dei Dodici Giorni.

Durante la scena del banchetto, le fate mettono in opera uno schema che richiama, in forma attenuata e parodica, il rito-spettacolo carnevalesco del “processo e condanna” (del Carnevale, e in Italia spesso di personaggi equivalenti) e il rito-spettacolo del testamento (di solito del Carnevale moribondo). Il processo, ormai raro in Francia è stato descritto da Van Gennep⁴²³, situando l'origine durante il Medioevo «à la période d'affranchissement progressifs des communes bourgeois». Il testamento si ricollega invece ad altre forme rituali, di denuncia delle qualità e delle colpe di coloro, nella comunità, che rispettivamente ricevono o non ricevono il lascito, per fare satira. Il motivo folklorico del dono delle fate⁴²⁴ assomiglia parzialmente a questo rito. Constatata la preparazione ordinata e pulita della tavola in città per il loro arrivo, la fata Arsile propone di ricompensare gli artefici; Morgue è d'accordo, ma la loro identità è ignota. Croquesot narra allora i meriti di Adam e Riquier, ai quali spetta una ricompensa:

ARSILE: S'est bien drois k'il leur en soit mieus,

Et ke cascade un don i meche.

Dame, ke donrés vous Rikeche ?

⁴²³ «Carmantrant est le nom (...) qu'on donne (...) à un mannequin qui représente le carnaval personnifié. Caramantrant est traîné sur un chariot (...) qui entourent des gens du peuple grotesquement vêtus (...).Le cortège s'arrête sur la place publique; le tribunal se dispose et Caramantrant, placé sur la sellette, est accusé dans les formes. Le défenseur répond. Le ministère public conclut à la peine capitale, et le président, après avoir consulté le tribunal, se lève gravement et prononce la sentence publique; les gardes saisissent le condamné, que le défenseur embrasse pour la dernière fois» (Van Gennep, *Manuel*, I, vol.III, pp. 978-82).

⁴²⁴ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 165: «Ce motif folklorique du couvert oublié et du don des fées est à rapprocher d'une coutume bretonne que R.-W. Brednich a signalée: “A la naissance de leurs enfants, les Bretons avaient grand soin de dresser dans une chambre écartée une table abondamment servie avec trois couverts, afin d'engager les mères ou les fées à leur être favorables, à les honorer de leur visite et à douer le nouveau-né de quelques qualités heureuses.»

Arsile e Morgue sono generose e benevolenti con i loro doni, mentre lo stesso non si può dire di Maglore, che è rimasta profondamente offesa dalla mancanza del coltello al suo posto⁴²⁶. Il coltello, nell'Indice Aarne-Thompson è un elemento presente in addirittura una quarantina di motivi (ad esempio: D1173, *Magic carving knife*⁴²⁷; D1400.1.4.3. *Magic knife conquers enemy*⁴²⁸). Al di là della *pièce*, era uno strumento importante nella memoria del mito delle Parche nel Medioevo. Anticamente il filo da loro intessuto non veniva reciso, simboleggiava la continuità (infatti non ci giunge alcuna iconografia greco-romana del taglio); questo motivo comparve alla fine del Medioevo a causa di una mutazione nella simbologia del filo della vita⁴²⁹, insieme alle forbici come attributo principale. Ballestra-Puech lega questa evoluzione alla riduzione che colpì il mito «lorsque la triade présidant à tous les moments importants de la destinée humaine est dissociée et que la Parque n'est plus qu'un figure allégorique de la mort»⁴³⁰, contaminandosi con la figura greca di *Thanatos* (che possiede un pugnale per tagliare il capello fatale della vittima consacrandola agli dei inferi, come si vede nell'*Alceste*). Capita frequentemente, allora, di incontrare rappresentazioni della morte e rappresentazione

⁴²⁵ *Jeu de la Feuillée*, vv.656-659.

⁴²⁶ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 164 cita la spiegazione di Frappier: «Selon la coutume médiévale, on mettait le couvert en disposant sur la table du pain, un hanap, une cuillère, un couteau. On ignorait alors l'usage de la fourchette. On servait un morceau de viande sur une tranche de pain. On coupait du couteau viande et pain qu'on mangeait naturellement avec les doigts. Le rôle du couteau était donc essentiel. Ne pas donner de couteau à un convive lui interdisait en somme de participer au repas.».

⁴²⁷ D1173. Magic carving knife. (Cf. D1083.) Magic knife (weapon). English: Child I 266; Swiss: Jegerlehner Oberwallis 293 n. 1.

⁴²⁸ D1400.1.4.3. Magic knife conquers enemy. (Cf. D1083.) Type 576.—Africa (Ekoi): Talbot 211, (Fang): Tessman 93, 94.

⁴²⁹ Come ha sostenuto S. Ballestra-Puech dopo aver studiato gli attributi delle divinità del destino (S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 118).

⁴³⁰ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 119.

degli strumenti alternativi di taglio di Atropo (tra i quali le forbici sono di norma preferite perché sentite come più femminili); il coltello le viene solitamente attribuito nella mitologia di lingua inglese. Maglore (nel ruolo di Atropo, come si vedrà meglio) si sente oltraggiata poiché è privata del suo attributo, l'arma che la rende temibile agli occhi umani; da cui l'ambivalenza della sua domanda «Sui je le pire?» (v.632). Le due fate che hanno trovato i loro posti ben apparecchiati premiano gli arragesi con “doni buoni”:

MORGUE: Je li doins don gent :

Je voeil k'il ait plenté d'argent.

Et de l'autre, voeil k'il soit teus

Ke che soit li plus amoureux

Ki soit trouvés en nul païs.

ARSILE: Aussi voeil je k'il soit jolis

Et boins faiseres de canchons.

MORGUE: Encore faut a l'autre uns dons.

Commenchiés.

ARSILE: Dame, je devise

Ke toute se markeandise

Li viegne bien et monteplit.

MORGUE: Dame, or ne faites tel despit

K'il n'aient de vous aucun bien.

MAGLORE: De mi, chertes, n'aront il rien.

Bien doivent fallir a don bel

Puis ke j'ai falli a coutel.

Honnis soit ki rien leur donra !

[...]

MAGLORE: Je di ke Rikiers soit pelés

Et k'il n'ait nul caval devant.

De l'autre, ki se va vantant

D'aler a l'escole a Paris,

Voeil k'il soit si atruandis

En le compaignie d'Arras
Et k'il s'ouvrit entre les bras
Se feme, ki est mole e tenre,
Si k'il perge et hache l'apenre
Et meche se voie en respit⁴³¹.

Denunciando la loro malefatta alla comunità che assiste alla scena, Maglore lancia una maledizione ridicola a Riquier, la calvizie, una mortale ad Adam: non «la morte physique mais [à] une morte de sa vocation»⁴³². In questo senso la scena del *Jeu* devia dalla tradizione dei pasti fatati: il destino predetto dalle fate non è quello di un bambino, ma quello di due uomini adulti. Il nuovo inizio che Adam si augurava di poter avere a Parigi è dunque vincolato al volere delle fate, come nota Daniel Poiron («les fées interviennent à un tournant décisif de la vie d'Adam. Elles viennent en quelque sorte présider à une renaissance du poète qui veut refaire sa vie selon l'escole et non plus selon le mariage»)⁴³³. Il motivo del pasto condiviso delle fate anticipa e ricalca quello dei concittadini alla taverna, dalla connotazione totalmente mondana:

Fées (ou hautes dames), quand on les connaît pas ou qu'on ne les approche pas, elles apparaissent comme des êtres de raison et de beauté dont le luxe des habits souligne l'éclat. Mais très vite, à les mieux fréquenter, elles révèlent leur nature véritable de femmes bien terrestres, à commencer par ce repas qui, certes, appartient à la légende mais aussi annonce celui que les compagnons d'Adam vont partager à

⁴³¹ *Jeu de la Feuillée*, vv.659-691.

⁴³² S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 201.

⁴³³ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 200.

la taverne et rappelle un des vices d'Arras, la gourmandise⁴³⁴.

Un aspetto rituale e tipico del tripudio carnevalesco, in cui concorrono un'ampia gamma di piaceri, è il piacere del cibo, di mangiare e bere senza freni, «fino a divenire crapula o sbornia»⁴³⁵. Proprio per evitare questi empîi eccessi, la Chiesa istituisce la Quaresima, il periodo “di magra” in preparazione alla Pasqua. Il periodo pasquale, insomma, è contraddistinto dal tema del cibo, dai riti della tavola: l'agnello e il pane senza lievito sono il cibo pasquale ebraico, mentre i Cristiani istituiscono al centro della loro fede il mistero dell'Eucaristia. Invece «les libations sacrificielles, ripailles et autres repas rituels apparaissent fondamentalement liés au cycle préchrétien des fêtes païennes [...] l'Eglise les toléra en leur accordant un statut précaire sur le plan du rite»⁴³⁶. Il tono comico relativo al cibo è ricorrente in letteratura e a teatro, così lo troviamo sia nel *Jeu de saint Nicolas* sia in quello della *Feuillée* ben rappresentato nel contesto della taverna, ben analizzato da Pacchiarotti⁴³⁷. Verdon segnala la moltitudine di taverne sparse per il paesaggio urbano e rurale francese fin dall'epoca carolingia⁴³⁸. E' una tentazione attraente, vi avvengono pasti, bevute, regolamenti di conti e transazioni; il *Jeu de saint Nicolas* ne mette in scena in maniera molto realistica l'atmosfera nella lunga scena tra gli avventori Raoulet, Pincédé, Cliquet, Rasoir e l'oste e il suo aiutante Caignet. Nella taverna appare poi ai ladri Saint Nicolas, che li sveglia con una dura minaccia:

⁴³⁴ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 202.

⁴³⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 108. Cita anche un eloquente proverbio friulano che dice «lu prin di d'insceri è San Pas, lu seiont San Creper, lu tiarz San Sclop» [il primo giorno della fine di Carnevale è San Pasto, il secondo San Crepanzio e il terzo San Scoppio]. Riporta inoltre alcune forme organizzate in varie zone d'Italia legate all'abbondanza, come il “venerdì gnoccolare” di Verona (p.112).

⁴³⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 109.

⁴³⁷ Cfr. T. Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza*, cit., pp. 169-187.

⁴³⁸ J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, traduzione italiana di Marina Karam, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, p.125.

SAINS NICHOLAIS: Maufaitour, Dieu anemi,
Or sus! Trop i avés dormi.
Pendü estes sans nul restor!
Mar i emblastes le tresor,
Et l'ostes mal l'a couveillié!⁴³⁹

L'oste, furbo e opportunista, reagisce contro i ladruncoli oziosi:

LI TAVRENIERS: Or hors! fil a putain, glouton!
Volés me vous blasme accueillir?
Caingnet, va ten escot cueillir,
Puis les met hors de mon ostel!⁴⁴⁰

Nella *Feuillée*, alla conclusione della scena di magia torna la *folie*; si sveglia il frate, la cui priorità è appunto mangiare («Frere, ains arai mengié avant (...)», v.878), e poi seguire Hane alla taverna di cui è cliente abituale:

HANE: Nus ne vous menra mieus de moi ;
Si trouverons laiens, je croi,
Compaignie ki la s'embat,
Faitiche, ou nus ne se combat.⁴⁴¹

L'oste, come già nel *Jeu* di Jean Bodel, incarna la rappresentazione del mondo arragese; però la sua avidità, la disonestà ben camuffata dalla retorica, l'insolenza verso i costumi morali sono tratti già incisi nella cultura popolare, come si vede dai sette racconti dell'ATU Index in cui compare "innkeeper" (ad esempio: K476.3.1, *Innkeeper serves sweetened water for wine, cat*

⁴³⁹ *Jeu de saint Nicolas*, vv. 1274-1278.

⁴⁴⁰ *Jeu de saint Nicolas*, vv. 1315-1318.

⁴⁴¹ *Jeu de la Feuillée*, vv. 885-888.

for rabbit, mule for beef)⁴⁴². Nel presepe napoletano, inoltre, la figura dell'oste è importante e rappresenta il diavolo, che si camuffa attirando gli uomini nell'ebbrezza e nella ghiottoneria per distrarre le loro coscienze dalla nascita del Salvatore. Parte della cultura popolare *ab antiquo*, osti di varia provenienza si affacciano anche nelle redazioni di viaggio (ad esempio quella di Goethe in Italia) con caratteristiche tipiche.

LI OSTES: Moines, paiés ; cha, men argent

Ke vous me devés. Est che plais ?

Nella già analizzata parodia liturgica dal sapore carnevalesco di questa scena di taverna, l'oste svolge il ruolo del prete, la taverna stessa della chiesa e «il vino dell'acqua benedetta, una canzone cortese di cantici e salmi»⁴⁴³.

g. I canti, le danze

Il canto lirico e la danza sono tra gli elementi che, secondo Toschi, compongono il rito spettacolare, anche perché si tratta di piaceri estetici e spirituali; la gioia è (insieme alla tragedia) la fonte del rito. E' notevole rilevare la loro imponente presenza nel *Jeu de Robin et Marion*, una pastourelle drammatizzata profana che testimonia la notazione musicale più antica nella storia del teatro

⁴⁴² Sono: K476.3.1. *Innkeeper serves sweetened water for wine, cat for rabbit, mule for beef*. Revue Hispanique XLV 114; J125.1. *The wine needs no further water*; J1341.7. *Stingy innkeeper cured of serving weak beer*; J1561.2. *Inhospitable host punished for hospitality*; K343.0.1. *Innkeeper deceived into going under the floor of the granary*; meantime robbed. Type 967; K437.3. *Sausage as revolver*. Man scares robber with sausage; later boasts of event at inn. Robber hears this. Innkeeper secretly lends man a real revolver; robber is shot down when boldly attempting a second attack. Lithuanian: Balys Index No. 970*; N633. *The early pupil finds the gold*. An innkeeper hears that education makes one rich and enters school. He is scolded for coming late. He comes very early and in twilight finds a purse of gold. Type 1645*; Lithuanian: Balys Index No. 1665*; Russian: Andrejev No. 1665*; Livonian: Loorits FFC LXVI No. 1645@1.

⁴⁴³ G. Noto, *Il "Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 42.

francese. Agli elementi tradizionali si sommano, per l'intrattenimento del pubblico aristocratico, allusioni erotiche⁴⁴⁴.

Adam traspone il modello della pastourelle lirica infarcita di ritornelli alla commedia nella quale vengono inserite citazioni liriche. (...) Refrains provenienti dal fondo tradizionale e altri originali compongono due strati testuali distinti. (...) la citazione musicale funziona come cellula generatrice dell'azione(...). La tecnica compositiva dell'inserzione lirica è utilizzata in minor misura e in funzione derisoria nel *Jeu de la Feuillée* dove le citazioni compaiono quando si manifestano le forze occulte e sono attribuite soltanto a personaggi ultramondani (...) ⁴⁴⁵.

Lo sperimentalismo nel dramma di Adam indicato da Brusegan⁴⁴⁶ consiste in due procedimenti: la drammatizzazione di elementi lirici; i dialoghi tra i personaggi inframmezzati da canzoni, ritornelli e danze dal carattere popolare. Sono elementi che «hanno anche moventi ed effetti psicologici di straordinaria importanza per la creazione dello stato d'animo collettivo proprio di queste feste»⁴⁴⁷, cioè le feste tradizionali. Importante è anche l'effetto formale della ripetizione (secondo Brusegan «a valore incantatorio, in altri casi comico e caricaturale»⁴⁴⁸), dell'onomatopea e il motivo del malcanto⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 33.

⁴⁴⁵ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., pp. 25 ss.

⁴⁴⁶ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 25.

⁴⁴⁷ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 109.

⁴⁴⁸ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 27.

⁴⁴⁹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 29: «[i versi sul cibo] sono cantati da Robin nella seconda parte della commedia, quando la festa è al suo culmine, e amplificano il registro della “follia campestre” con il motivo del malcanto. Pare delinearsi una continuità tra l'apparizione della poesia del non-senso, presente come limite negativo del canto alto nel *Jeu de Robin et Marion*, e la sua attualizzazione nel discorso del *dervé* nel *Jeu de la Feuillée*. Il motivo del malcanto culmina in una serie di volontari errori di citazione.»

Per quanto riguarda forme assunte, in Italia, dal canto lirico nelle feste che originarono il dramma, Toschi elenca le seguenti: «canto carnascialesco, maggiolata, befanata o pasquella, inno sacro e sequenza, lauda»⁴⁵⁰. Appare sempre unito a un altro elemento rituale, la danza o la musica⁴⁵¹. Ipotizza anche che le ballate due-trecentesche italiane conservatesi fossero cantate per Carnevale e Calendimaggio. Sicuramente molti dei temi tipici sono ravvisabili anche nel *Jeu de Robin et Marion*.⁴⁵² Quello della malmaritata, di chi mangia e beve a crepapancia (Robin ai vv.160-161, vv.658-663, 666-670), della donna desiderosa di marito (il canto di Marion, innamorata di Robin, nella prima scena: vv.1-8, 11-12, 83-84, 89-90), del nonsense (Marion ai vv.95-96), della parodia dello stile alto (Gautier che si improvvisa *chanteur de geste* scadente al v.729) sono di tipo carnascialesco:

ROBINS: J'ai encore ·I· tel pasté
 Qui n'est mi-e/ de lasté
 Que nous mengerons/ marote
 bec a bec et moi et vous
 Chi/ me ratendés maro-te
 chi venrai par/ler a vous⁴⁵³.

Invece sono legate alla primavera: la pastorella cantata dal cavaliere entrando e uscendo dalla prima scena (vv.9-10, 97-102); il canto degli amanti per riconoscersi (Robin e Marion nella seconda scena: vv.103-110; Marion che sente l'arrivo di Robin dal suo *flagol* d'argento: vv.303-304); il ritornello tipico dei canti popolari primaverili in cui l'amante chiede un dono (una corona di fiori) all'amata in cambio di qualcosa di suo (delle sue cintura, borsa e

⁴⁵⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 38 ss.

⁴⁵¹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 46.

⁴⁵² P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 39 ss.

⁴⁵³ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 658-663.

spilla) (vv.172-182); il canto corale in cui l'intera compagnia si propone di festeggiare (vv.421-422). Ai versi 342-343 Gautier sveglia cantando Robin, ancora steso a terra dopo l'aggressione del cavaliere, e il suo canto interrompe dunque parodicamente la pietosa lamentela del pastore, che si nasconde dietro un'egida di bugie.

Alcuni dialoghi cantati del *jeu* presuppongono una danza di accompagnamento (sono quattro le danze totali⁴⁵⁴): così è nei vv.187-210, dove Marion invita Robin a fare festa, muovere il corpo a ritmo, prima i piedi, poi la testa, poi le braccia. In seguito lo sfida a «baler au seriaus», cioè a condurre una tresca (che rievoca, secondo Brusegan, le danze agrarie notturne⁴⁵⁵), una «danza a catena chiusa e aperta»⁴⁵⁶ che risaputamente aveva potere magico e di propiziazione rituale. Lui però è riluttante perché il sentiero è fradicio e i suoi pantaloni sono strappati. Al v.211 Marion chiede a Robin se è capace di «mener le treske» e al verso 737 Peronnelle rinnova l'invito. In questo caso Robin accetta, ma non prima di essere corso al villaggio a cercare gli strumenti musicali e gli amici. Il *jeu* si conclude finalmente con una farandola di gruppo diretta da Robin (che cantando invita a seguirlo: vv.762-763).

Parlando delle forme drammatiche nate da antichi riti propiziatori per la fertilità, Toschi cita le varie cerimonie italiane collettive di promessa nuziale che si concludevano in danza, «il cui valore di legame spirituale nei riti nuziali è stato messo in chiara evidenza dal Wolfram»⁴⁵⁷. Ne osserviamo un esempio proprio, alla chiusura del *Jeu de Robin et Marion*. La bravura di Robin nel condurre le danze «rivela così, sotto le sembianze del villano,

⁴⁵⁴ Analizzate da R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 39-40.

⁴⁵⁵ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 41.

⁴⁵⁶ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 40: «Il valore di questa danza, residuo scenico degli antichi riti di fecondità, spiega la sua posizione finale e l'accompagnamento strumentale di tutto rispetto (...)».

⁴⁵⁷ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 15. Cita R. Wolfram, *Lo studio della danza popolare in Germania*, "Lares", X, N.6, pp. 341-63 (1939).

quell'attitudine al saltellare che è dei personaggi di natura infernale»⁴⁵⁸ e rimanda al personaggio folklorico Robin, presente nei riti nuziali di tutta Europa⁴⁵⁹. Nelle movenze stupisce tutti e soprattutto emoziona la sua sposa, con cui balla appassionatamente.

PERRETE: Par amours faisons
Le tresque et robins le menra
S'il veut et huars musera
Et chil doi autre corneront
MARIONS: Or ostonz tost ches coses dont
Par amour robin or le maine
ROBINS: Hé : dieus que tu me fais de paine
MARIONS: Or fai dous amis je t'acole
ROBINS: Et tu verras passer d'escole
Pour chou que tu m'as acolé
Mais nous arons anchois balé
Entre nous deus qui bien balons
MARIONS: Soit puis qu'il te plaist or alons
Et si tien le main au costé
MARIONS: Dieu robin con c'est bien balé
ROBINS: Est che bien balé marotele
MARIONS: Certes tous li cuers me sautele
Que je te voi si bien baler
ROBINS: Or voeil jou le treske mener
MARIONS: Voire pour dieu mes amis dous
ROBINS: Or sus biau segnor levés vous
Si vous tenés g'irai devant
Marote preste moi ton gant
S'irai de plus grant volenté

⁴⁵⁸ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., pp. 40-41: «In particolare, nel Jeu de Robin et Marion vi sono due precisi riferimenti alla sua agilità e velocità nella corsa che lo apparentano al primitivo diavoletto *Robinus* del folklore.[...] Il tipo di danza saltellante e roteante di cui Robin si dimostra maestro è oggetto della condanna della Chiesa perchè ritenuta simile al turpe e diabolico gesticolare dei giullari di strada [...]».

⁴⁵⁹ Ne parla R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 41: «La conversione di Robin in sot non è altro che la trasformazione comica della primitiva maschera demoniaca (...)».

PERONNELE: Dieu robin que ch'est bien alé

Tu dois de tous avoir le los

ROBINS: Venés apres moi venés

le sentelele, sente-le le sentele lés le bos⁴⁶⁰.

In ultima battuta, tutto il corteo nuziale danza una farandola nei pressi del bosco. Il canto e la danza ritmici insieme a ornamenti sacri e abbigliamenti spettacolari erano anche parte fondamentale dei cortei processionali (forme del rito)⁴⁶¹. Il tema matrimoniale, che nella *Feuillée* è trattato polemicamente, avvicina il *Jeu* anche al *mariazo* italiano più tardo⁴⁶² (grazie ad elementi come il contrasto tra pastori o le vanterie). Come sostiene Brusegan, nel *Jeu de Robin et Marion* si «celebra il trionfo della gioia e dell'amore con tutti i mezzi seduttivi che il canto, la danza e il gioco mettono in campo. Assolve così alla funzione principale della commedia musicale: divertire il pubblico aristocratico e laico colto della corte angioina di Napoli. [...] Le danze hanno la funzione di celebrare la gioia dei protagonisti e della comunità esprimendo corporalmente questo piacere»⁴⁶³.

La bravura di Robin nella farandola è evidente, essendo questa una danza con un solo passo base, in cui le persone in fila si tengono per mano e i cambi di direzione sono scelti dal capofila determinando intrecci diversi, movimenti sinuosi a serpentina (come si può osservare in un dettaglio dell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo* nel Palazzo del Buonconsiglio di Siena). Le espressioni «baler au seriaus», «mener le treske» sarebbero dei piccardismi per “farandola”. Tuttavia va notato che

⁴⁶⁰ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 737-763.

⁴⁶¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 26 ss.

⁴⁶² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 43.

⁴⁶³ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 37: «La gioia dei due protagonisti nasce dalla concreta possibilità di soddisfare il desiderio, dall'amore immediato e pienamente condiviso. Il cavaliere, invece, è il rappresentante di una concezione dell'amore differito, del desiderio insoddisfatto (...)».

“tresca” ha un etimo germanico *thriskan*, “battere”, che è connesso con il significato di “trebbiare” e dunque rimanda al movimento di percussione dei piedi a terra, che era lo stesso per staccare i chicchi. Dunque un ballo vivace, e se si aggiunge la connotazione erotica che il sostantivo ha avuto a partire dal XV secolo si potrebbe ben applicare al tipo di ballo appassionato di Robin e Marion. Si confronti il riferimento dantesco alla tresca «senza riposo» delle mani dei bestemmiatori che cercano di proteggersi dalla pioggia di fuoco nella landa infuocata del terzo girone infernale (settimo cerchio):

Sanza riposo mai era la *tresca*
de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca.⁴⁶⁴

Ancora oggi si rintracciano “tresca, trescone” nelle aree italiane d’influenza toscana, e Giuseppe Michele Gala spiega:

Oggi il *trescone* continua ad essere ballato in modo rituale e in casi molto rari solo in Maremma. Qui più che altrove, il *trescone* è un ballo pantomimico ballato in coppia o in piccoli gruppi, nel quale si simula in forme scherzose l'amplesso. Il *trescone* non è un ballo “normale”, per qualsiasi momento o eseguibile da qualsiasi persona. Emerge solo in particolari rituali (befanate, carnevali, feste private, veglie, ecc.) e in contesti in cui il gruppo sociale si trova in armonica e piacevole convivialità: il vino, il cibo, l'allegria e la battuta salace sono ingredienti per un ballo simile, così come a ballarlo sono sempre i "tresconai", persone caratterialmente teatranti che interpretano con serietà giocosa il ruolo fra ilarità e provocazione attiva dei presenti. In

⁴⁶⁴ Dante Alighieri, *Commedia*, Inferno, Canto XIV, vv. 40-41.

occasioni all'aperto il *trescone* è spesso ballato da soli uomini, dei quali qualcuno può interpretare anche un caricaturale ruolo femminile, con o senza travestimento improvvisato.⁴⁶⁵

La somiglianza di molti aspetti del *Jeu de Robin et Marion* con i maggi drammatici dell'Appennino è impattante, se si pensa che anche in essi «alla fine i maggianti (attori) si riuniscono in circolo e cantano un coro finale e poi ordinariamente eseguono tutti insieme il balletto o trescone, specialità della montagna modenese e toscana, che consiste nel ballare sciolti il primo tempo e uniti il secondo tempo»⁴⁶⁶. Nei riti di Capodanno o di Primavera la danza ha avuto per millenni lo scopo di promuovere la fertilità (il *carmen saliare* latino ne è un esempio); ancora oggi il Carnevale è stagione di balli (un tempo prevalentemente di corteggiamento, come il trescone o la tarantella). Toschi porta varie testimonianze sull'antica diffusione delle danze durante le feste di maggio, di corteggiamento e in tondo (attorno all'albero), con la spade e con i bastoni; ad esempio un passo della *Cronaca* di Dino Compagni che ricorda: «In tal sera, che è il rinnovamento della primavera, le donne usavano molto nelle vicinanze i balli»⁴⁶⁷. In Francia, caratteristici erano i *trimazos*⁴⁶⁸. Era la danza a chiudere di norma le rappresentazioni carnevalesche e primaverili⁴⁶⁹, in cui a ballare erano attori e spettatori insieme.

h. La musica e gli strumenti musicali

⁴⁶⁵ G.M. Gala, *Trescone a veglia. Balli della maremma toscana* (libretto allegato), collana discografica "Ethnica", TA013, Ed. Taranta 2001, pp. 16-17.

⁴⁶⁶ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 47-59.

⁴⁶⁷ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 55.

⁴⁶⁸ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 57.

⁴⁶⁹ «(...) anzi è considerata come necessario seguito conclusivo, sì che un personaggio della festa la preannuncia»: così succede anche nel *jeu*. (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 59).

La musica, nel rito, è unita al canto lirico e narrativo, al dramma e alla processione e alla danza, ritmandole⁴⁷⁰. Nel *Jeu de Robin et Marion*, Robin rifiuta di attaccare il ballo richiestogli da Marion prima di aver recuperato al villaggio gli strumenti musicali:

ROBINS: Aten g'irai pour le tabour
Et pour le muse au grant bourdon⁴⁷¹.

Insomma, per fare festa è necessario avere gli strumenti. Se ne assicurano Gautier, Robin e Peronnelle:

GAUTIERS: Voirement sont
Di huart as tu te chievrete⁴⁷²;

MARIONS: Hé : que sont che la
ROBINS: Che sont muses
Que je pris a chele vilete
Tien esgar con bele cosete
Or faisons tost feste de nous⁴⁷³;

PERRETE: Par amours faisons
Le tresque et robins le menra
S'il veut et huars musera
Et chil doi autre corneront⁴⁷⁴.

Perciò Robin ritorna dal villaggio ai campi ballando, accompagnato da due suonatori di corno (Guiot e Roger):

PERONNELE: Esgar marote je voi la

⁴⁷⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 66.

⁴⁷¹ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 216-217.

⁴⁷² *Jeu de Robin et Marion*, vv. 416-417.

⁴⁷³ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 704-707.

⁴⁷⁴ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 737-739.

Che me samble robin venant
 MARIONS: C'est mon et si vien tout balant
 Que te sanle est il bons caitis
 PERONNELE: Certes marot il est faitis
 Et de faire vo gré se paine
 MARIONS: Awar les corneurs qu'il amaine
 HUARS: Ou sont il
 GAUTIERS: Vois tu ches varlés
 Qui la tienent ches ·ii· cornés
 HUARS: Par le saint dieu je les voi bien⁴⁷⁵.

Nel *Jeu de Robin et Marion*, a differenza della *Feuillée* dove solo per i folli c'è speranza, tutto ciò che esiste è musica, gioco di ruolo, canto e danza. La musica sospende il tempo in un presentismo incantato; di fatto nel *Jeu* è rappresentata la concezione filosofica del medioevo per il quale la musica è una scienza del *quadrivium* universitario (ben noto ad Adam), senza tempo: «(...) une culture universitaire (...) qui fait de l'harmonie lyrique un accès privilégié au rythme de l'univers»⁴⁷⁶; mentre alla «falsa musica viene demandata la funzione di rappresentare la perdita di senso dell'ideologia cavalleresca»⁴⁷⁷.

Gli strumenti sulla scena dei *jeux* si ritrovano anche nella raccolta Aarne-Thompson. Brusegan vede negli strumenti a fiato ampiamente presenti nei *jeux* il segnale del degrado del canto (connesso al tramonto del lirismo cortese), oltre a considerarli «dei positivi connotatori della rusticità dei pastori e degli indicatori poetici della loro *sottise*»⁴⁷⁸. La cornamusa (*bagpipe*) è poco

⁴⁷⁵ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 690-699.

⁴⁷⁶ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 78.

⁴⁷⁷ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 31: «L'armonia universale che la musica, nel senso agostiniano del termine, esprime, è stata rotta dal dilagare dell'inganno, della menzogna e della frode».

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

ricorrente: F262.2⁴⁷⁹; G303.10.14⁴⁸⁰; K335.1.5⁴⁸¹; K551.3.5⁴⁸². Il tamburo (*drum*) in in una cinquantina di loci, da leggende europee ma anche indiane e africane, tra cui per esempio: T117.3⁴⁸³; T133.3⁴⁸⁴; Z22.1⁴⁸⁵. Lo zufolo (*flageolet*) soltanto in due racconti spagnoli: D1224.1⁴⁸⁶; D1651.7.3⁴⁸⁷. Il corno (*horn*) ricorre come strumento musicale, come attributo animale e come calice in 35 loci; in molti di essi (ad esempio D1222⁴⁸⁸; D1359.3.1.1⁴⁸⁹) è connesso con gli esseri magici, straordinari e il mondo dell'aldilà, soprattutto in leggende nordeuropee.

Toschi evidenzia una caratteristica importante del teatro medievale e rinascimentale italiano: «sia quello sacro, sia quello “profano”, fu sempre unito alla musica»; anche se dal *saint Nicolas* non è così chiaro, dai lavori di Adam de la Halle notiamo la stessa cosa per il teatro francese “profano”. Sono preziose le informazioni drammatiche corredate da motivi musicali (ad esempio in questo senso sono rilevanti i maggi drammatici).

2. La maschera, il travestimento

⁴⁷⁹ F262.2. Fairies teach bagpipe-playing. Scotch: Macdougall and Calder 175 ;

⁴⁸⁰ G303.10.14. The bagpipe is the devil's bellows. Dh I 189.

⁴⁸¹ K335.1.5. Robber frightened from his goods by playing of bagpipe. Type 1706*.

⁴⁸² K551.3.5. Respite from death while one plays the bagpipe. Rescued. Italian Novella: Rotunda.

⁴⁸³ T117.3. Marriage of girl to a drum. Penzer I 257.

⁴⁸⁴ T133.3. Drummer beats drums before bride on way to wedding. Nouvelles Récréations No. 49.

⁴⁸⁵ Z22.1. The Twelve Days (Gifts) of Christmas: 1 partridge, 2 turtle-doves, 3 French hens, 4 colly birds, 5 gold rings, 6 geese, 7 swans, 8 maids, 9 drummers, 10 pipers, 11 ladies, 12 lords. **Taylor JAFI XLVI 79 No. 2010A, Hdwb. d. Märchens II 172b; Kristensen Danske Dyrefabler 146—60 Nos. 337—348; Fb "Juledagsgave" I 54, IV 248; T. Norlind Svenska Allmogens Liv 612.

⁴⁸⁶ D1224.1. Magic flageolet. Spanish: Boggs FFC XC 75 No. 594*.

⁴⁸⁷ D1651.7.3. Magic flageolet stolen but loses its magic power. (Cf. D1224.1.) Spanish: Boggs FFC XC 75 No. 594*.

⁴⁸⁸ D1222. Magic horn (musical). *Types 566, 569, 592; *BP I 464ff., 470ff., II 470ff.; *Aarne MSFO XXV 117.—Icelandic: *Boberg; English: Child I 15—17, 23, 55, 367; Italian Novella: Rotunda.

⁴⁸⁹ D1359.3.1.1. Magic (musical) horn (bell) relieves hearers of sorrow. (Cf. D1213, D1222.)—*Krappe Balor 159.

Muovendo dal criterio carnevalesco, il VI capitolo di *Le origini del teatro italiano* di Paolo Toschi che studia nel dettaglio le maschere carnevalesche è riassunto così da M. Buonincontro⁴⁹⁰:

l'elemento ctonio e dionisiaco del diavolo è collegato ai rituali della semina e della rigenerazione della terra. Tale elemento passa poi nella maschera teatrale, il cui significato etimologico viene indicato come "masca" cioè *larva*, che ne dichiara l'origine infernale. Così Zanni, Pulcinella, Arlecchino sono filiazioni della maschera di diavolo dei riti del Carnevale.

I travestimenti erano infatti caratteristici del martedì grasso (che era prossimo alla festa celtica di *Imbolc*, il 1 febbraio). Il corteo delle maschere che accompagna le personificazioni del Carnevale è, per Toschi, fatto di anime di defunti e demoni. Nei riti ancestrali di fecondità le divinità infernali venivano personificate proprio perché abitavano il nucleo nascosto della terra, da cui sbocciavano le piante. I riti di inizio anno ambivano a richiamarle per ottenerne il potente intervento, cercando di instaurare un clima fraterno⁴⁹¹. Perciò la maschera del diavolo ricorre nei secoli (nella nona novella del *Decameron*, nel *Canto di diavoli* di Machiavelli)⁴⁹². Tuttavia lo studioso non nota alcuna contraddizione, nelle maschere infernali, tra *pars diabolica* e *pars comica*: «Arlecchino, il capo della caccia selvaggia, è anche

⁴⁹⁰ M. Buonincontro, Bibliografia, in M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento. Atti del XIII Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale* (Roma, 31 maggio-4 giugno 1989), Viterbo 1990, p. 43.

⁴⁹¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 167, trova conferme della tesi in campo demologico europeo. Cita Jeanmaire: «Le monde de l'au-de-là, s'il coïncide avec le monde infernal et souterrain, est aussi une source inépuisable de bénédictions et de richesse. Le Dieu de ce monde, Pluton, est le riche par excellence, le même que Ploutos, Dieu de la richesse. "Ce sont des morts que nous viennent les nourritures", est une formule que nous a conservé un écrit attribué à Hippocrate... La période où se manifestent les forces et les êtres de l'au-de-là est aussi une période de fraternisation momentanée avec ces êtres. Cette manifestation... prend normalement l'aspect de sorties et de promenades de masques que revêtent les jeunes gens ou les membres de certaines associations».

⁴⁹² Toschi, op.cit., p.11.

personaggio comico: il suo messaggero Croquesot è un buffone»⁴⁹³. Sembra infatti naturale, non sintomo di decadenza, l'evoluzione dal demoniaco al comico, e i motivi secondo Toschi sono psicologici (la paura che suscita un'assurda risata), magici (il principio del tripudio delle feste di rinnovamento) e religiosi (nel senso primitivo di *do ut des*, i morti sono omaggiati e si sfogano nella rappresentazione). Infatti «lo spettacolo che il Carnevale offre alla collettività deve suscitare la gioia, e perciò le forme drammatiche che da tale spettacolo scaturiscono, debbono essere comiche»⁴⁹⁴. Sembra ammissibile, visto lo sforzo creativo di elaborazione delle referenze, e vista l'ambientazione contestuale dei *jeux*, che anche i drammaturghi di Arras ne fossero convinti.

Dal valore iconico, per Toschi «la maschera è la testimonianza più visibile del rapporto diretto che esiste tra i riti di Carnevale e la commedia dell'arte: i primi comici non l'andarono a ricercare nei fondi archeologici del teatro classico ma la presero dalla vita del loro tempo, e da quella stagione di Carnevale in cui la loro attività specialmente si esplicava»⁴⁹⁵. La schiera contiene tipi di epoche varie, ma le principali maschere sono anche le più arcaiche. Era antico l'uso delle maschere di fermarsi e ballare durante il corteo.

Se nelle religioni i miti e le divinità connessi con l'oltretomba, con i riti stagionali appaiono numerosi, si può dedurre un certo principio rituale da cui provennero le maschere⁴⁹⁶. Un esempio è il mito di Dionysos che effettua una catàbasi alla ricerca

⁴⁹³ Come nota Brusegan (R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 81): «L'interpretazione comica del temibile Hellequin che fa lo sgambetto al cavallo del novello cavaliere Robert Sommeillon (vv.726-729) è un contributo tipico di una fase recenziore del mito di cui Adam non fa uso morale, come nella versione cristianizzata che lo demonizza, ma se ne serve come potente motore folklorico per aprire un mondo immaginario: lo spazio tempo dei demoni.»

⁴⁹⁴ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 220.

⁴⁹⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 11.

⁴⁹⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 84: «La racine du mot "masque" serait pré indo-européenne. Elle désignerait les esprits et les créatures de l'Autre Monde qui se manifestent aux humains à certaines époques de l'année.»

di Semele: in quanto essere ctonio, Eraclito lo sovrappone alla figura divina infernale di Hades, e spesso compare come guida del «*comos* di Ecate, cioè della parata di maschere diaboliche e di spettri»⁴⁹⁷ (analogamente all'*Hellequin* della *masnie* germanica). Se, ad esempio, il prolungarsi nelle generazioni italiane delle atellane e dei mimi antichi non è certo (perché con la fine del mondo romano si esaurì anche il suo teatro, e il nuovo teatro fu cristiano), invece è sicuramente sopravvissuto «un complesso di credenze, usanze e riti collegati con le grandi feste di Capodanno e di rinnovamento: credenze, come quelle delle *larvae*, usanze, come il capovolgimento dell'ordine sociale nei Saturnali, o i sacrifici e i tripudi delle libertà di dicembre, o le licenziosità o i *ludi* circensi dei *floralia* o delle *maiurnae* ecc.»⁴⁹⁸ che furono inneschi per le forme drammatiche popolari.

a. *Hurepius, masca, larva*

Il termine “maschera” è nato per indicare un essere infernale (strega, spirito, anima defunta), e ancora lo fa in qualche dialetto, testimoniando linguisticamente lo statuto ultramondano della festa di Carnevale, in cui irrompono i *revenants*. Per una trattazione approfondita a proposito rimando al volume collettivo *Masca, maschera, masque, mask: testi e iconografia nelle culture medievali*⁴⁹⁹, in cui sono anche stati trattati elementi dei nostri *jeux*.

Etimologicamente riferibile a *maska* (e non a *maskarah* arabo, “burattino”)⁵⁰⁰, già se ne trovano due attestazioni nel VII

⁴⁹⁷ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 168.

⁴⁹⁸ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 213.

⁴⁹⁹ A. Zironi, R. Brusegan, M. Lecco, *Masca, maschera, masque, mask: testi e iconografia nelle culture medievali*, L'Immagine riflessa, Alessandria 2000. In particolare i seguenti interventi: S.M.Barillari, *Il cappuccio e l'hurepius: Materiali per uno studio del lessico della maschera nel medioevo*, pp. 19-39; R.Brusegan, *Barbeoire e altre maschere*, pp. 41-58; R.Capriani, *La strega mascherata*, pp. 59-74; M.Marcello, *L'Arlecchino boreale*, pp. 75-108; A.Zironi, *Masca e talamasca nelle fonti germaniche antiche*, pp. 109-142.

⁵⁰⁰ Come dimostrato da Karl Meuli.

secolo, nell'*Editto di Rotari* (643 d.C., «*strigam, quod est Masca*») e nella poesia dell'inglese Aldelm. L'origine linguistica ipotizzata dal dizionario etimologico di Battisti e Alessio sarebbe attribuibile ai resti del sostrato pre-gallico alternante con *basca* (da confrontare con il francese *rabacher*, “far fracasso”, degli spettri). Il suo significato longobardo coincideva con lo *striga* latino, cioè uno spirito meschino che divorava vivi gli uomini, ma in origine probabilmente si intendeva un morto «avvolto in una rete per ostacolare il suo ritorno sulla terra, costume che si ritrova presso alcune popolazioni primitive»⁵⁰¹. Nel IX secolo è attestato il termine *talamasca* nel momento in cui il vescovo Hincmar di Reims condanna i travestimenti di orsi: attorno a queste credenze, travestimenti rituali e danze grottesche hanno luogo le sfilate carnevalesche eurasiatiche⁵⁰². I costumi orsini delle persone (*talamasche*) avevano una maschera nera che rinvia al mondo degli spiriti, ai culti funerari, ed erano criticati dalla Chiesa. La prova che sostiene la connessione etimologica di *maska* e maschera è la parola germanica alto-medievale *talamasca* (da *masca* unito a *dalen*, “bisbigliare, parlare in modo buffo”), che sarebbe «una maschera che borbotta o parla in modo strano come uno spirito o un ossesso»⁵⁰³. Nel latino alto e basso medievale “masca” indica una strega, e infatti anche quando iniziano i sinodi contro le streghe ricorre frequentemente. Erano descritte, nel XIII secolo, da Gervasio di Tilbury come visioni notturne:

*Lamias, quas vulgo mascas, aut in gallica lingua strias, phisici dicunt nocturnas esse imagines, quae ex grossitie humorem animas dormientium perturbant, et pondus faciunt*⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 169.

⁵⁰² Walter, *Mythologie chrétienne*, p.84.

⁵⁰³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 170.

⁵⁰⁴ C.Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, voce “Masca”.

Oggi in Piemonte⁵⁰⁵ le maschere esistono ancora come spiriti e ombre dei defunti, nella lingua e nella cultura orali e scritte. Per nominare altrimenti la maschera, nell'antichità si usava "larva", forse di origine etrusca, citata da Sant'Agostino⁵⁰⁶ nell'accezione riportata dal *Lexicon* di Forcellini⁵⁰⁷: è un «genius malus ac noxius defunctorum», uno spirito infero che tormenta i vivi e ne provoca il delirio⁵⁰⁸. Toschi evidenzia come «da più di duemila anni, tanto le anime cattive dei defunti quanto le maschere (comprese quelle teatrali) sono state indicate con la stessa parola»; infatti, già i Romani intendevano con *larva* anche "persona mascherata" e "maschera teatrale"⁵⁰⁹, e ciò prosegue nel Medioevo. E' una parola del lessico dantesco:

Ed ei: "Se tu avessi cento *larve*
sopra la faccia, non mi sarian chiuse
le tue cogitazion, quantunque parve⁵¹⁰;

Poi, come gente stata sotto *larve*,
che pare altro che prima, se si sveste
la sembianza non s'ua in che disparve,
così mi si cambiaro in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste⁵¹¹.

⁵⁰⁵ Confrontare il seguente materiale bibliografico: Di Sant'Albino, *Gran dizionario piemontese-italiano*, Torino 1860. Canziani, *Piemonte*, pp. 25-48-113-119. V.Majoli-Faccio, *L'incantesimo della mezzanotte*, in *Il Biellese nelle sue leggende*, Milano, La Prora, 1940, p.111, cap.II.

⁵⁰⁶ «Dicit (Plato) animas hominum daimones esse, et ex hominibus fieri Lares, si boni meriti sint, Lemures, si mali, seu Larvas» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 170).

⁵⁰⁷ Forcellini, *Lexicon latinitatis*, Padova 1940. Anche in Du Cange, "Larva".

⁵⁰⁸ Plauto, *Captivi*, III, 4, 66: «Jam deliramenta loquitur: larvae stimulant virum» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 171).

⁵⁰⁹ Horatio, *Satirae*, I, 5, 64: «Nil illi larva et tragicis opus esse cothurnis» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 171).

⁵¹⁰ Purg. 15.127.

⁵¹¹ Par. 30.91.

Tasso usa *larva* per “spettro”, e Du Cange scrive: «Larvatus, larva indutus vel a daemone possessus»; probabilmente un demone era intravisto dietro la maschera che folleggiava nelle feste di rinnovamento. Le dimostrazioni linguistiche di questa origine sono confermate dal fatto che gli «esseri del mondo sotterraneo» si confondono «nella mentalità popolare e nelle feste carnevalesche»⁵¹². Toschi studia attentamente l'elemento demoniaco nelle maschere del Carnevale⁵¹³ e del teatro. Le testimonianze nel folklore sono moltissime, e sparse. Virgilio nelle *Georgiche*⁵¹⁴ narra di maschere orrende fatte di corteccia usate nei riti agrari in onore di Bacco dai contadini romani fra canti e tripudi:

(...) coloni
versibus incomptis ludunt, risuque soluto,
oraque corticibus sumunt horrenda cavatis,
et te, Bacche, vocant per carmina laeta (...).

Come aggiunge Toschi, «anche per l'antica commedia fliacica dell'Italia meridionale, di carattere improvvisato e farsesco, si riconosce da parte dei più autorevoli studiosi, l'origine demoniaca (...) presso gli Etruschi, si giungerebbe a risultati analoghi»⁵¹⁵, provando la diffusione delle maschere demoniache carnevalesche presso i drammi rituali delle popolazione italiche. Dalla novella 9^a della giornata VIII del *Decameron* si ottiene una dettagliata descrizione della maschera e del comportamento da spettacolo carnevalesco di Buffalmacco⁵¹⁶. Sempre a Firenze, nel

⁵¹² P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 171.

⁵¹³ Benché noti come le credenze del ritorno dei morti tra i vivi siano impallidite, in Italia, e lontane dal Carnevale.

⁵¹⁴ Virgilio, *Georgiche*, II, 380 ss.

⁵¹⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 173.

⁵¹⁶ «Buffalmacco, il quale era grande ed atante della persona, ordinò d'averne una di queste maschere che usare si soleano a certi giuochi li quali oggi non si fanno, e messosi indosso un pilliccion nero a rivescio, in quello s'acconciò in guisa che pareva pure uno orso, se non che la maschera aveva viso di diavolo ed era cornuta. E così acconcio, venendogli Bruno appresso per vedere come l'opera andasse, se n'andò nella piazza nuova di Santa Maria Novella: e come egli si fu accorto che messer lo maestro v'era, così cominciò a saltabellare ed a

Rinascimento, sono testimoniati un carro dei diavoli a Carnevale, e il *Canto dei diavoli* di Niccolò Machiavelli. Altre fonti scritte sulle maschere-diavoli sono state rinvenute per Torino⁵¹⁷ e Roma; tuttavia Toschi ammette la manchevolezza delle ricerche sulle maschere del folklore contemporaneo. Per esempio in Sardegna la sopravvivenza dei diavoli per Carnevale presenta caratteri molto arcaici⁵¹⁸, parzialmente anche in Sicilia, e il personaggio diabolico di Maimone ne è una testimonianza (ancora viva: si veda la mascherata dei *mamutones* a Mamojada in Barbagia).

L'espressione diabolica delle nere maschere di Arlecchino conservate (le più antiche, del Cinquecento, sono al *Museo dell'Opéra* di Parigi) era detta *hure*, cioè "ghigna scapigliata e deforme"(Renier)⁵¹⁹, dall'aspetto misto animalesco e demoniaco, e apparteneva profondamente all'archetipo diabolico, tanto che venne mantenuta anche quando ormai Arlecchino era divenuto un servo furbo o stolto; «quindi deve essere passata dallo charivari e dalle feste del tipo della *feuillée* al teatro dei commedianti dell'arte, quando essi cominciarono a recitare a Parigi»⁵²⁰. *Hurepius* non era dunque un cappello. La radice etimologica *hure-* indica la scapigliatura, una testa irsuta, e come dimostra Dufournet tale era l'aspetto di Croquesot, grottesco e demoniaco.

In sostanza, tutte le maschere hanno origine oltremondana, e questa connotazione persiste ancora nel folklore attuale, e spesso hanno assunto forme e nomi particolari (così come è accaduto alle creature demoniache in genere).

fare un nabissar grandissimo su per la piazza ed a sufolare e ad urlare ed a stridire in guisa che se imperversato fosse.» (Boccaccio, *Decameron*, Giornata VIII, novella 9).

⁵¹⁷ «e così pure i detestabili mascheramenti nelle feste di San Nicolò e Santa Caterina alcuni vestendosi a modo di diavoli e girando per le vie e i mercati delle città, fermano i contadini e le persone semplici e li costringono con la violenza e spesso con percosse a riscattarsi per denaro»: Statuti di Amedeo VII di Savoia, citati da Toschi (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 176).

⁵¹⁸ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 180 ss.

⁵¹⁹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 201.

⁵²⁰ *Ibidem*.

b. Arlecchino

La maschera di Arlecchino, protagonista del Carnevale, ha origine demoniaca essendo il capo dei diavoli, ed è stata molto studiata⁵²¹, anche per la sua diffusione leggendaria europea. Talvolta il Carnevale è personificato o sostituito da una delle maschere demoniache tipiche, quale Arlecchino, che viene così processato e ucciso. Secondo Dufournet, originariamente Herlequin non era un sovrano divino dei dannati, ma un re umano, *Herla-King*, punito per essersi intruso tra gli dei; ciò rifletterebbe l'idea celtica della coesistenza del tempo umano e divino, e dell'eternità⁵²². La trasformazione in demone irsuto avviene nel teatro dei *Mystères* religiosi. Lucia Lazzerini⁵²³ concepisce Arlecchino come uno «stato allotropico della Dea Mater», ordinando alcuni elementi che lo riguardano⁵²⁴. Le proposte etimologiche sul suo nome sono varie e incerte; Paolo Toschi⁵²⁵ le riassume come segue:

⁵²¹ «Rare volte un tema è stato così sviscerato e discusso, anche se le soluzioni prospettate non sono ancora pacifiche, e se non sempre il rapporto fra l'Arlecchino del mondo fantastico medievale e quello del teatro è stato tenuto nella debita considerazione»(P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 196).

⁵²² J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 156: «s'étant soustrait à la loi du temps qui passe en franchissant les limites de son siècle, il n'a pu reprendre sa place parmi les vivants, victime des charmes d'un lutin.»

⁵²³ L.Lazzerini, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, In: Studi mediolatini e volgari vol. 25 (1977), pp. 93-156.

⁵²⁴ «a) *le maisnie Hielekin [...] mainte clokete sonnant* del J. presenta una stretta coincidenza con il costume dei *fous*: si tratta di una caratteristica la cui stabilità induce ad escludere la coincidenza. *Clokete* e sonagli sono la progressiva miniaturizzazione del *sonitus* delle feste in onore della *Dea Mater* simboleggiante lo sferragliare degli attrezzi agricoli, come ricorda Varro, *de lingua latina*, 5, 68 (citato da Augustinus, *de Civitate Dei*, VII, xxiv): *Cymbalorum sonitusferramentorum iactationem ac manuum et eius rei crepitum in colendo agro qui fit significant*; b) i consueti e rumorosi accessori, parte essenziale del rito propiziatorio di fecondità, si trasferiscono allo *charivari* e si perpetuano poi nel costume e nel repertorio di mimi e giullari; c) la maschera nera ricorda il volto nero (impiastricciato di fuliggine) che, secondo Vladimir Ja. Propp, è connesso alla “rappresentazione agricola della discesa sotto terra della divinità che favorisce la fertilità” nel periodo compreso tra la semina e il raccolto.» (G. Noto, *Il "Jeu de la feuillée" tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 39).

⁵²⁵ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 197. Ma Walter ne propone un'altra, affermando che niente è ancora sicuro: «(...) on trouve des formes comme *Hennequin*, voire *Annequin*. Or, *l'ene* ou *l'ane* évoque l'oiseau en ancien français (on se souvient du caractère aérien de cette chasse) alors que le mot *quin* rappellerait fort le nom du chien (cf. le grec *Kyn-*). Faudrait-il alors lire le nom de *Hennequin* comme “l'oiseau-chien”? Une telle interprétation aurait l'avantage de donner une base mythique aux légendaires cynocéphales, personnages à tête de chien et dont le géant à tête de chien qu'est saint Christophe, lui aussi conducteur d'âmes, pourrait bien tirer son origine.»

in *Hellequin* [c'è] la radice *Hell*= inferno, rispecchiata ancora perfettamente nel tedesco moderno *Hölle*. *Hellequin* ha dato, per dissimilazione, *Herlequin*; e, d'altra parte, fin dal secolo XIII a Parigi e dintorni si verificò il fenomeno per cui la *e* davanti alla *r* passava normalmente in *a*: donde la forma *Harlequin*. Quanto alla seconda parte della parola, essa viene ricondotta al gotico *Kuni*, latino *genus*. È stato fatto anche l'accostamento con *l'Erlkönig* della mitologia germanica. Arlecchino significa dunque “l'infernale o il re dell'inferno”. Per altra via un eminente studioso, T. Siebs, partendo da una radice *henne*, che spiegherebbe le forme nelle quali Arlecchino è indicato come Hennequin, arriva a stabilire il significato originario di “anima di morto”: e lo identifica con il *Mercurio Hanno* di un'iscrizione romana, nella quale Hanno sarebbe il Mercurio psicopompo degli antichi Germani, di cui parla Tacito. Questa seconda etimologia incontra maggiori difficoltà, ma noi ci contentiamo di rilevare che essa conduce alla stessa caratterizzazione del personaggio. E allo stesso punto di arrivo ci porta la derivazione, che alcuni suggeriscono, da *Hela*, dea scandinava della morte e madre di *Hellequin*⁵²⁶.

Per le sue caratteristiche è talvolta avvenuta una fusione di leggende (come accadde nella Francia del IX secolo con il conte di Boulogne). In origine sorse in qualche parte dell'Europa centro-occidentale o settentrionale, come si evince da passi storici e letterari. La prima leggenda in cui Arlecchino è nominato, già con natura spettrale, insieme alla sua schiera è nella sua *Historia Ecclesiastica* (1123-1137) del monaco normanno Orderico Vitale⁵²⁷,

⁵²⁶ Secondo J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 156: «Le choix du nom *Herla* a peut-être été déterminé par une famille de mots comportant le radical *herl-* et l'idée de tapage, de vagabondage, tels que *herler* et *herlir*, faire du tapage, herle, bruit, tumulte, herlot, truand, vagabond. Peut-être y a-t-il à l'origine du mot *Herla* une création individuelle.»

⁵²⁷ VIII, 17 27.

un racconto di ciò che è accaduto nel 1091, nella notte di Capodanno (momento di inizio di un ciclo annuale, in cui gli esseri oltremondani ricompaiono vigorosi sulla terra). La letteratura dei secoli XII e XIII include Arlecchino e il suo seguito: il *fabliau* delle sue nozze con la vecchia meretrice Dame Luque (che Toschi considera una forma drammatica embrionale); la descrizione dei colori variopinti della *mesnie* fatta da Chrétien de Troyes. Anche in Italia vi è una testimonianza della diabolicità di “Alichino” nella *Commedia* dantesca (*Inferno*, canti XXI e XXII), che Toschi ritiene «di valore straordinario»⁵²⁸ per la sua unicità ed eloquente rispetto alla conoscenza di Dante delle maschere delle feste stagionali contemporanee, o delle “masnade” mascherate francesi. Forse osservò le maschere diaboliche proprio a Firenze⁵²⁹: nella *Cronaca* di Giovanni Villani è raccontata una rappresentazione dell’inferno nel 1304, probabilmente organizzata da un’associazione. Con il XIII secolo Arlecchino diventa personaggio teatrale: proprio nel *Jeu de la Feuillée* (1276) in qualità di re dell’inferno è presente, benché non fisicamente, al convito notturno delle fate, proprio all’inizio di un ciclo stagionale. Questo seme gettato nel solco del teatro da Adam de la Halle «non ebbe seguito»⁵³⁰ fruttuoso in Italia fino all’opera di reintroduzione della maschera carnevalesca Zanni sulle scene teatrali italiane attuata dai commedianti dell’arte nella seconda metà del XVI secolo⁵³¹. Nel mentre, però, le maschere di Arlecchino continuavano a occupare un posto importante nelle feste

⁵²⁸ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 205.

⁵²⁹ «(...) il comportamento dei diavoli nella quinta bolgia risponde in maniera perfetta non solo alle generiche raffigurazioni medievali, ma alle caratteristiche specifiche delle maschere-diavoli (...)sono modi e gesti veramente tipici delle maschere di Carnevale: è in essi non soltanto il diabolico, ma il comico.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 206).

⁵³⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 201.

⁵³¹ «Quando poi i nostri comici andarono a Parigi, trovarono nel carnevalesco Arlecchino francese il perfetto corrispettivo del Zane, e tradussero questa maschera nell’altra.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 211).

carnevolesche francesi⁵³². In Italia, invece, la canonica maschera di Arlecchino non sembra aver avuto la medesima preminenza: Dante non lo rappresenta come un Re, né troviamo «altre specifiche attestazioni di Arlecchino prima dell'affermarsi della commedia dell'arte» o testimonianze folkloristiche su un'origine italiana, «anzi nell'Italia centrale e meridionale essa è arrivata forse soltanto in conseguenza di un processo discendente dalla commedia dell'arte (...) facilitata dall'equivalenza con le generiche maschere demoniache o con Zanni o Pulcinella»⁵³³. Il Piemonte e altre zone dell'Italia del Nord, però, sono considerate demologicamente affini alla Francia sotto questi aspetti⁵³⁴, e qui infatti Arlecchino e la sua schiera erano già presenti prima della commedia dell'arte:

Il trovare, per esempio, Arlecchino nelle danze armate piemontesi e con atteggiamenti che ne fanno un alter ego del Carnevale, ci costringe a pensare che questa maschera appartenga allo stesso tempo e allo stesso clima a cui appartengono le scene nelle quali egli agisce⁵³⁵.

L'ornamento citato nella canzone di arrivo di Croquesot («*Me siét il bien li hurepiaus ?*») è, secondo Toschi, una parte del mascheramento: un cappuccio particolare, tipico degli Arlecchini. Il loro arrivo era svelato dal tintinnio massiccio di campanelli attaccati agli abiti e al cappuccio stesso. Nel Cinquecento si era presumibilmente ormai persa la concezione dell'abito (ancora usato) a pezze colorate, anteriore alla commedia dell'arte (già descritto da Chrétien de Troyes⁵³⁶), rappresentante la moltitudine

⁵³² «(...) Arlequin qui, à l'origine, portait un masque noir et cornu, figurant une tete bestiale de diable, et qui se signalait sur la scène par des acrobaties, des grimaces et des propos fort libres.» (J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 157).

⁵³³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 207.

⁵³⁴ «compagnie dei folli, abbazie, infrascata ecc.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 207).

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ «Per esaltare l'opera di Filomela nel ricamo, il poeta afferma che essa era capace di rappresentare in un drappo la masnie Hellequin: "Neis la maisnie Hellequin/ Seust ele en un drap portraire". Per spiegare questa immagine, alcuni

dei colori dei fiori e delle fronde in primavera⁵³⁷; ormai lo si credeva un'accozzaglia sbrindellata di pezze asimmetriche. Anche l'abbigliamento dei personaggi folklorici contemporanei (nei "maggi" drammatici o tra gli "spadonari" piemontesi⁵³⁸) è analogo a quello dei personaggi delle feste primaverili o di Croquesot: Toschi stesso aveva spiegato le possibilità di *transfert* di maschere tra il Carnevale e le altre feste⁵³⁹. Lo stesso succede anche per il bastone di legno di cui è armato Arlecchino fin da prima della commedia dell'arte, che è l'attributo per eccellenza delle danze armate nelle feste primaverili. Toschi analizza poi anche il comportamento acrobatico, agile e spudorato di Arlecchino citando un saggio di Giovanni Jaffei⁵⁴⁰.

c. Il mantello degli studenti

Legato all'ambiente universitario evocato da Adam, il mantello in scena non è solo un attributo studentesco, nonostante «plus qu'un autre vêtement, le manteau socialise parce qu'il est moins le propre d'une personne, d'un individu, que d'une fonction, d'un état» e la sua funzione sia di «dissimuler l'identité individuelle

filologi hanno pensato ai fuochi fatui che tuttora nella Champagne sono chiamati Hallequins. Ma qui si tratta di un drappo ricamato, e il poeta vuol dire che l'eccezionale artefice avrebbe saputo comporre un ricamo armonicamente ricco dei più vari colori; qui non c'entrano le fiammelle dei cimiteri.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 202).

⁵³⁷ «Sotto questa visuale possiamo opportunamente accostarlo al *centuculus*, senza che ci sia bisogno di supporre una continuazione diretta» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 203).

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., capitolo III.

⁵⁴⁰ Il quale scrive: «Dall'esame di tutti i documenti più antichi appare che in *Arlequin, comédien italien*, si conservano il nome, la maschera, la volgarità e la spudoratezza dell'antico duce degli Herlequins. Soprattutto nel più antico (*Histoire plaisante des faits et gestes de Harlequin*), che narra la discesa di Harlequin all'inferno per trarne Carolina, già padrona di bordelli, ci si presenta un plaisant, che si diletta dei lazzi più osceni, che ruota gli occhi, che sorprende con gli abbracci gli uomini all'improvviso, che salta loro sulle spalle, che si libra nell'aria, che eseguisce i giochi più acrobatici, che danza e tiene discorsi sciocchi... La figura comica in maschera nera che tutti vince negli sgambetti, nelle capriole, nelle scalate, richiama alla mente... il Croquesot di Adam de la Halle e i diavoli agilissimi dei charivaris... Arlecchino si è sempre ricordato dell'antica sede aerea in cui un tempo dimorava: il suo corpo era più adatto a muoversi in aria che in terra; e il passo di danza lo seguiva in ogni contingenza della vita.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p.204).

en procurant une identification collective»⁵⁴¹. Il richiamo alla vita desiderata da Adam si materializza sul suo corpo: una vita da vagante, nella aperta Parigi, dedicandosi allo studio che aveva interrotto. Inoltre, nero, è «un segno ambivalente, clericale e demoniaco, e individua Adam anche come anima di morto»⁵⁴², un po' come i cappucci oltremondani (quello di Croquesot). In molti passi dell'*Index* compare (“*mantle*”:19 loci; “*cloak*”: 37), perfino in narrazioni asiatiche. Spesso magico, occultante, parlante, è un oggetto senza dubbio evocativo in molte tradizioni. Molto famoso è senz'altro il mantello di San Martino, erede di una vecchia figura celtica (il lenzuolo era parte di cerimonie pagane).

3. Il soprannaturale

Gli elementi soprannaturali, slegati dalla tradizione religiosa o rimotivati, costellano i *jeux* arragesi. In generale, Dufournet e Pacchiarotti notano l'ambivalenza degli elementi magici, a partire dal fatto che «les personnages qu'introduit Adam sont dans les légendes du XIIIe siècle des êtres méchants»⁵⁴³.

a. Santi e reliquie

Il Cristianesimo aveva coscientemente trasformato le figure mitiche pagane⁵⁴⁴: ad esempio, il mago selvaggio era stato scisso in due personaggi antitetici, San Martino (che conserva il potere creatore e benefico) e il diavolo (personaggio ctonio con potere distruttore). Il culto dei santi sarebbe infatti l'effetto

⁵⁴¹ Blanc, «Le manteau, vêtement de l'autorité». In *Vêtire & Pouvoir*, édité par Christine Aribaud et Sylvie Mouisset. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2003.

⁵⁴² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 63.

⁵⁴³ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 139.

⁵⁴⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 200.

dell'assorbimento nel monoteismo del politeismo delle religioni precristiane⁵⁴⁵.

Il soprannaturale squarcia il tempo umano tramite il miracolo di saint Nicolas, nell'opera di Jean Bodel, così decretandone il potere sacro. Nel Medioevo era noto che la reliquia del dito miracoloso di San Nicola condotta da Bari a Nancy, secondo la leggenda, da Aubert de Varangeville, avesse potere taumaturgico. Ma San Nicola era anche un celebre mago, che salvava le persone che lo invocavano e portava perfino dei doni (da qui chiaramente la derivazione dell'ancora attuale Santa Claus natalizio⁵⁴⁶): infatti è un personaggio ctonio, «distributeur d'abondance et garant de fécondité comme d'autres saints de la même période (...), il possède un lien secret avec les richesses célestes ou souterraines»⁵⁴⁷. Il fossile pagano è «l'ogre-fée, un maître d'abondance et de richesse (un dieu plutonien des morts) mais dépossédé de ces traits positifs au profit du saint évêque qui le domine»⁵⁴⁸; nella leggenda di Nicolas emerge con Père Fouettard, «un croque-mitaine» che spaventa i bambini alsaziani e piccardi ancora oggi, «véritable Homme sauvage» carnevalesco.

Nel *Jeu de la Feuillée* la superstizione offusca il sentimento religioso, che scade nell'inefficacia⁵⁴⁹. Perfino le reliquie che vanta (quelle di Sant'Acario) sono risapute essere false o impotenti dal frate stesso, tanto da utilizzarle come cauzione di pagamento con l'oste:

LI MOINES: Biaux ostes, escoutés un peu :

Vous avés fait de mi vo preu ;

⁵⁴⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 87.

⁵⁴⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 75: «Le véhicule aérien de Santa Claus s'apparente bien à ce cortège de revenants mentionnés dans les nombreux récits de la Chasse sauvage.»

⁵⁴⁷ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 75.

⁵⁴⁸ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 78.

⁵⁴⁹ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 131.

Wardés un petit mes relikes,
Car je ne sui mie ore rikes ;
Je les racaterai demain.
LI OSTES: Alés, bien sont en sauve main.⁵⁵⁰

Come le figure dei santi, anche le reliquie cristiane, incorruttibili al tempo, sono ricoperte di credenze folkloriche, e spesso nel Medioevo erano anche oggetto di trafugazione e traffico. Si trovano in alcuni motivi dell'Indice ATU con poteri magici, taumaturgici⁵⁵¹. Anche le reliquie mitiche sono oggetti del folklore più noti, come il Sacro Graal o la spada Excalibur, che materializzano simboli leggendari.

b. Diavoli, elementi infernali

Nel passaggio dai riti pagani alla Commedia dell'Arte italiana, secondo Toschi la maschera diabolica è cardinale. Scrive M. Buonincontro:

Individuando tra i personaggi delle feste pagane il diavolo, e come sua editio minor il buffone, l'autore sottolinea come entrambi, insieme con l' "uomo capra" del Carnevale e la personificazione del Carnevale stesso, l' "homo silvaticus", confluiscono nelle maschere zannesche dell'Arte. [...] Arlecchino è il capo dei diavoli, personaggio teatrale già individuato da Toschi a partire dal XIII secolo nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle. [...] Il diavolo dei drammi medievali ed i personaggi diabolici dell'Arte non derivano

⁵⁵⁰ *Jeu de la Feuillée*, vv. 1011-1015.

⁵⁵¹ D1296. *Sacred relic as magic object*. Irish myth: *Cross; D2161.5.2.2. *Cure by relic of Virgin Mary*. Type 754*; Ward II 644 No. 3, 645 Nos. 6, 8; J762.1. *Priest keeps in container relic which when kissed renders people immune from pestilence*. They only kiss container, so that if they die he will not be held responsible. Wesselski Bebel I 144 No. 62; K1526. *Friar's trousers on adulteress's bed: relic to cure sickness*. The husband is duped into believing that the friar has come to visit the sick. *Bolte Frey 248; Italian Novella: *Rotunda; V141. *Possession of relic brings prosperity, its loss sickness*. Wesselski Mönchslatein 113 No. 96.

quindi dal teatro comico latino, bensì da sopravvivenze di personificazioni folkloriche dei riti di fine stagione. In tal modo il rapporto tra demoniaco e popolare, demoniaco e fertilità della terra, è compiuto⁵⁵².

Nel folklore contemporaneo non è evidente distinguere l'elemento demoniaco precristiano nelle maschere usate nelle feste (fatta eccezione per Carnevale e Calendimaggio) poiché assumono spesso l'aspetto del demone dell'immaginario cristiano (il cannibale infernale⁵⁵³); in alcune regioni Arlecchino o Pulcinella hanno offuscato i diavoli carnevaleschi. Comunque «dans de nombreux contes populaires, le diable n'est nullement conçu sur un modèle biblique (presque inexistant) mais plutôt sur un modèle mythique»⁵⁵⁴. Il diavolo dunque «remonte très précisément au souvenir de mythes celtiques partiellement décomposés mais parfaitement efficaces encore dans l'imaginaire médiéval»⁵⁵⁵. Non di rado i diavoli ingaggiano scorrerie sulle scene e sulle pagine letterarie medievali; si veda ad esempio la *diablerie* nell'*Inferno* dantesco, nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio, o le *diableries* nei *mystères* francesi religiosi. Nonostante il dramma liturgico non sia il focus di questo lavoro, occorre però evidenziare il ruolo di preminente importanza del diavolo e della discesa agli inferi anche nelle manifestazioni del culto popolare (soprattutto nei riti pasquali) europee⁵⁵⁶. Nei maggi drammatici dell'Appennino tosco-emiliano, antiche rappresentazioni di Calendimaggio, compariva sempre la maschera demoniaca⁵⁵⁷ (come nel Carnevale) accompagnata da un

⁵⁵² M. Buonincontro, *Bibliografia*, cit., p.43.

⁵⁵³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 111.

⁵⁵⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 201.

⁵⁵⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 201.

⁵⁵⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 221 ss.

⁵⁵⁷ «Eppure qualcuno aveva osservato come la presenza del diavolo fosse dal popolino ritenuta così necessaria, che se per caso veniva a mancare l'attore che l'impersonava, non si eseguiva lo spettacolo. La comparazione con forme drammatiche spagnole equivalenti ai nostri maggi conferma in maniera irrefutabile l'importanza della figura del diavolo.» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 19). «(...) andava rilevato questo perfetto parallelismo, che

buffone che Toschi definisce la sua “editio minor” in chiave burlesca, paragonando il loro rapporto a quello di Arlecchino e Croquesot nel *Jeu de la Feuillée*. Rispetto alla questione della compenetrazione di caratteri demoniaci e comici nel personaggio del diavolo, ve ne sono molte testimonianze, tanto che Toschi ritiene si concepisse generalmente il diavolo come «l’eterno sconfitto», per la qual cosa il tono dei testi in cui il diavolo è ingannato risulta spesso allegro. Nel *Jeu de la Feuillée*, ad esempio, il rifiuto della civettuola Morgue che il Re Arlecchino subisce a vantaggio del suo avversario umano, il principe del *Puy* Robert Sommeillon (storicamente mai attestato con tale incarico⁵⁵⁸), avrà sicuramente innescato il riso nel pubblico:

MORGUE: Par foi, ch'est paine waste.
Il me requiert chaiens d'amours,
Mais j'ai mencuer tourné aillours.
Di lui ke mal se paine emploie⁵⁵⁹.

Ciò «la dice lunga sull’uso che Adam de la Halle fa del meraviglioso celtico in questa scena», strategia che Brusegan spiega in questi termini: «la degradazione dell’ideale si realizza attualizzando i dati mitici e letterari»⁵⁶⁰.

c. La caccia selvaggia (*mesnie Hellequin*)

Catalogato in E501 nell’*Index* di Thompson (*Wild Hunt*), il motivo della *mesnie Hellequin*, dalla denominazione varia, è stato lungamente oggetto di interpretazioni e ricerche da parte di filologi,

illumina vicendevolmente i personaggi demoniaci del Carnevale e del Calendimaggio.» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 196).

⁵⁵⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 171.

⁵⁵⁹ *Jeu de la Feuillée*, vv. 708-711.

⁵⁶⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 80.

folkloristi, etnologi, essendo «la partie émergée d'un (ou plusieurs) mythe(s) préchrétien(s)», dal divenire multiplo e dall'origine rintracciabile solo attraverso uno sguardo ampio. E' utile rimandare subito al ricco volume, dal taglio europeo e comparatista, che riunisce gli studi a proposito di quattro studiosi (Lecouteux, Walter, Delpech, Perrus), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*⁵⁶¹, e allo studio del mondo infernale nelle credenze popolari francesi di Claude Seignolle, *Les Évangiles du diable*.

Così come il suo condottiero Arlecchino, anche la *familia Herlquini* viene tramandata per la prima volta da Orderico Vitale: il prete normanno Gauchelin, dopo aver sentito in lontananza il rumore di una milizia, vede apparire un esercito spaventoso guidato da un gigante⁵⁶². Vede becchini, conoscenti defunti, cavalli che sbuffano fuoco, donne torturate, vescovi, cavalieri e monaci neri⁵⁶³; «uno degli spettri vorrebbe trarlo seco, ed egli dibattendosi riesce a liberarsene, ma porterà indelebili sul volto i segni del graffio ricevuto»⁵⁶⁴. Una patina cristiana vela i motivi pagani: «l'apparition des pêcheurs tourmentés fait penser à une sorte de Purgatoire ambulante où les âmes coupables subissent le châtement de leurs fautes terrestres»⁵⁶⁵, e Ginzburg afferma che i testi del XII-XIV secolo tentano di tradurre l'antico mito nel concetto di "purgatorio". Esso infatti è una riformulazione cristiana dell'Altro Mondo celtico (si veda la leggenda pasquale di San Patrizio), che però non era il

⁵⁶¹ AA.VV., *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion 1997.

⁵⁶² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 67: «(...)une divinité de l'Autre Monde qui pourrait bien évoquer le célèbre dieu au maillet de la tradition celtique. Pour la mythologie irlandaise, ce personnage à la massue est le Dagda ("le dieu bon"); son arme tue par un bout et ressuscite par l'autre. Dans tous les cas, on se trouve bien devant une figure divine, celle de ce Grand Démiurge dont Jules César indiquait qu'il était le dieu principal des Gaulois.»

⁵⁶³ Ibidem: «La présence des "Éthiopiens" au teint sombre dénonce la véritable apparence des créatures féeriques. Ces êtres d'une noirceur mythique apparaissent comme de véritables créatures démoniaques; ils sont en fait l'incarnation des revenants, la parfaite représentation des êtres de l'Autre Monde dans la littérature médiévale ou les textes hagiographiques.»

⁵⁶⁴ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 198.

⁵⁶⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 67.

regno dei morti bensì delle divinità e delle creature magiche⁵⁶⁶. Questo immaginario tetto spiega il terrore di Rainelet all'udire i campanelli infernali: «Aimi! Sire, il i a peril! Je vauroie ore estre en maison.»⁵⁶⁷. Dufournet spiega la norma da mettere in pratica quando si avverte la caccia volante giungere:

il faut au plus tôt se prémunir contre le danger, soit en se couchant face contre terre, soit en courant à la bifurcation de quatre chemins et en traçant autour de soi un grand cercle au milieu duquel on figurera une croix⁵⁶⁸.

Pur avendo testi relativamente antichi⁵⁶⁹ (versioni contaminate e riscritte), non ci è possibile rintracciare una “versione primitiva” del mito, un testo scritto prototipo di tutti gli altri, e il privilegiare la scrittura contro l'oralità è un *bias* del nostro tempo. Infatti «la plupart des mythes ethno-religieux dont hérite le Moyen Age existent bien avant l'ère de l'écriture et se sont transmis parallèlement à elle, tout en étant parfois captés par des écrivains prêts à les réutiliser»⁵⁷⁰, benché poi si possa trovare uno schema nucleare che programma le evoluzioni culturali del mito e che «constitue le programme narratif de ses variations à l'intérieur de limites elles-aussi codées par une culture ou une civilisation»⁵⁷¹. Dunque l'amalgama di tutte le varianti e trasformazioni dà vita a un mito di una portata quale la caccia selvaggia, che sembra «vivre des

⁵⁶⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 116-117: «Ce voyage infernal [di San Patrizio, di Gesù Cristo] en suggère bien d'autres dans d'innombrables mythologies car tous les mythes racontent, à un moment ou à un autre, une traversée vers la mort (catabase) presque aussitôt suivie d'un retour vers le monde humain. Les dieux ou demi-dieux psychopompes qui accomplissent d'aussi périlleuses traversées obéissent souvent à des injonctions cosmiques. Leur voyage vers l'au-delà s'inscrit le plus souvent dans un temps et un espace sacrés que les rites calendaires entretiennent et remémorent périodiquement.»

⁵⁶⁷ *Jeu de la Feuillée*, vv. 584-585.

⁵⁶⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 148.

⁵⁶⁹ Ad esempio la Vie de saint Samson (VII secolo) la attesta con gli stessi elementi mitici (cfr. P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 68).

⁵⁷⁰ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion 1997, p. 141.

⁵⁷¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 142.

perpétuelles oscillations de sa structure profonde (véritable méta-récit que ne contient aucun texte particulier mais qui se retrouve virtuellement dans toute la famille des textes qui l'attestent)»⁵⁷². E' un mito europeo precristiano (forse preceltico), lontano dunque dalla tradizione biblica o greco-latina, che prevede l'irruzione di creature dell'Altro-mondo (fate, morti, streghe, criminali) sulla Terra in certi periodi dell'anno⁵⁷³.

La credenza in questa leggenda e nel *Chasseur noir* è tuttora diffusa in Francia⁵⁷⁴, benché il suo condottiero non sia sempre Arlecchino (si trovano anche il diavolo, re Artù, re Erode, sant'Uberto, Caino, sant'Eustachio e Proserpina) e sulle Alpi italiane; Toschi afferma che «la comparazione è stata fatta anche in area europea con la *Wilde Jagd*, celebre per l'*Atta Troll* di Heine»⁵⁷⁵. Nel 1858 la pièce *Hærmændene paa Helgeland* (*Vikings at Helgeland*) di Henrik Ibsen ha una fine drammatica: *l'Oskoreia*, cavalcata selvaggia dei morti capeggiata da Hjørdis e condotta da Herlekyn, il diavolo. Questa leggenda era nota nell'Europa meridionale fin dall'alto medioevo, ed è sopravvissuta anche alla religione che l'aveva generata, pur venendo appunto degradata a «superstizione»⁵⁷⁶. Claude Lecouteux, nel volume citato a inizio paragrafo, porta a galla la densità di contaminazione subita da questo motivo, in cui si sono fuse tradizioni ormai difficili da districare: «un noyau primitif pourrait remonter au chamanisme et aurait rencontré la tradition indo-européenne au moment où celle-ci s'implantait dans le finistère de la péninsule eurasiatique»⁵⁷⁷. In generale, gli studiosi sono concordi nel datare il sostrato mitico a

⁵⁷² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 141.

⁵⁷³ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 142.

⁵⁷⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 68, cita la tradizione della *chasse Gayère* trasmessa da Alain-Fournier, autore del *Grand Meaulnes*. Ma anche: J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., ne cita altre.

⁵⁷⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 198-199.

⁵⁷⁶ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 142.

⁵⁷⁷ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 144.

un patrimonio comune (almeno) indoeuropeo, e qualcuno tra essi (come Carlo Ginzburg o appunto Lecouteux) si spinge a ricondurlo a un patrimonio pre-indoeuropeo⁵⁷⁸, anche a causa di convergenze mitico-rituali rintracciate nella semantica⁵⁷⁹:

Chez Boccace, il est significatif que le personnage-clé du récit se nomme Nastagio degli Onesti. Le Chasseur Sauvage (équivalent de Hellequin, en fait Hennequin) se nomme Guido degli Anastagi. On aura remarqué l'effet de miroir des deux noms (...). On constate ce que l'on pourrait appeler un effet de "palimpseste", selon la définition de Gérard Genette (...). Le nom d'Annequin/Hennequin se lit en transparence sous celui de Nastagio/Anastagi avec en filigrane celui d'Anastasia (dont le nom signifie, en grec, "Resurrection"). (...) La légende hagiographique de sainte Anastasie (...) permet par ailleurs de retrouver toute une série de mythes, et particulièrement celui de la vierge inviolable persécutée par un chasseur/violeur. Derrière le mythe de la virginité, on devine la figure de la grande déesse Ana (ou Dana), unique divinité du panthéon celtique, parfois représentée sous les traits d'un oiseau (canard, cygne, oie), folklorisée sous les traits de la Pédauque (la reine "au pied d'oie") ou christianisée sous les traits de sainte Anne⁵⁸⁰.

Data la situazione (gli elementi celtici che la compongono) e la congetturabile ipotesi celtica (o preceltica: «un element mytique préceltique peut parfaitement devenir "celtique" par reprise et

⁵⁷⁸ Ibidem: «(...) c'est-à-dire relevant du chamanisme eurasiatique qui aurait été absorbé par la mythologie indoeuropéenne».

⁵⁷⁹ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 144-145: «Si, comme le propose Philippe Walter, le noyau méta-narratif du mythe de Hellequin/Hennequin se trouve dans le composé hiéroglyphique "coq+chien" relevé par ce nom, le nom propre étant le véritable pilier du mythe, des convergences mythico-rituelles nouvelles peuvent être proposées entre des textes apparemment éloignés dans le temps et dans l'espace.»

⁵⁸⁰ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 145.

acculturation dans une phase postérieure»⁵⁸¹), occorre riferirsi alla storia delle religioni, senza postulare gratuitamente il mito un'origine germanica (sebbene Dufournet sostenga che la fissazione della leggenda sia poi avvenuta in un ambiente anglofono⁵⁸²). Claude Perrus⁵⁸³ dimostra che la diffusione del tema della *chasse sauvage* avvenne per via scritta ed erudita sicuramente dal XIII secolo, utilizzando il metodo comparativo per indagare quella tradizione e anche quella orale parallelamente. Nella sua propagazione in Europa sono stati fondamentali gli *exempla*, le narrazioni subordinate a fini didattici⁵⁸⁴ (di Cesario di Heisterbach, Hélinand di Froidmont, Iacopo Passavanti), e poi anche le novelle prive di moralismi (Boccaccio, Decameron, novella VIII della Giornata V⁵⁸⁵). Oltre a questi antichi testimoni, non è da sottovalutare la permanenza nel corso del tempo dei motivi folklorici⁵⁸⁶, punto nodale della nostra analisi. Così vastamente diffuso, il motivo è anche noto *ab antiquo*. In letteratura, già la *Germania* di Tacito aveva diffuso un'immagine spettrale dei Germani Harii in combattimento:

Ceterum Harii super vires, quibus enumeratos paulo ante populos antecedunt, truces insitae feritati arte ac tempore lenocinantur: nigra scuta, tincta corpora; atras ad proelia noctes legunt ipsaque formidine atque umbra feralis exercitus terrorem inferunt, nullo hostium sustinente novum ac velut infernum adspectum; nam primi in omnibus proeliis oculi vincuntur⁵⁸⁷.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 156.

⁵⁸³ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 144.

⁵⁸⁴ Ibidem: «En fait, comme le montre aussi François Delpech, les analogies entre deux textes peuvent s'expliquer autrement que par l'imitation ou le plagiat».

⁵⁸⁵ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 145.

⁵⁸⁶ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 154.

⁵⁸⁷ Tacito, *Germania*, 43: «Quanto agli Aarii, a parte la forza che li fa emergere tra i popoli appena enumerati, con artifici e scelta di tempo esaltano la ferocia, già insita nel loro aspetto truce: hanno scudi neri e il corpo tinto di scuro; optano per combattere in notti tenebrose, e anche solo la raccapricciante comparsa di questo esercito di

Nel VI secolo Paolo Diacono nell'*Historia Longobardorum* descrive l'atmosfera lugubre e silenziosa della peste, interrotta solo dal fragore di un esercito in lontananza:

Nocturnis seu diurnis horis personabat tuba bellantium,
audiebatur a pluribus quasi murmur exercitus⁵⁸⁸.

L'alterazione della leggenda in epoca cristiana la trasformò in una truppa destinata al supplizio eterno. Il culto dei morti e la credenza che essi tornassero presso i vivi era un residuo pagano⁵⁸⁹, e la Chiesa dal XI si adoperò per cristianizzarlo. Già nel rito bizantino esisteva una celebrazione in suffragio di tutti i morti; il rito latino del 2 novembre, dopo Ognissanti, risale all'abate cluniacense sant'Odilone (998), poi esteso felicemente a tutta la Chiesa (ufficialmente nel XIV secolo), e si fonda sulla fede nella resurrezione della carne. Toschi suppone che le mascherate di Arlecchini fossero comuni già nella Francia alto-medievale, e che quindi Orderico Vitale raccontasse «non soltanto un mito, ma un rito che a quel mito si ispirava»⁵⁹⁰, incursioni di maschere orrifiche tra la gente normanna nella notte di Capodanno, e così risulta meno bizzarra la scena della *faerie* nel *Jeu de la Feuillée*. Nei secoli XIV e XV gli Arlecchini erano lo spauracchio dei bambini perchè si diceva li rapissero, e la loro masnada si scatenava nei *charivari*⁵⁹¹. Nella mitologia popolare francese sono attestati, anche secoli fa,

fantasmi semina il panico, poiché nessun nemico regge quella stupefacente e quasi infernale visione; infatti in ogni battaglia i primi ad essere vinti sono gli occhi.»

⁵⁸⁸ Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, II, 4: «La tromba dei belligeranti risuonava di notte e di giorno e si sentiva da molte persone come un mormorio di un esercito.»

⁵⁸⁹ J.Garnier in *Il culto dei morti* scrive: «The mythologies of all the ancient nations are interwoven with the events of the Deluge (...)The force of this argument is illustrated by the fact of the observance of a great festival of the dead in commemoration of the event, not only by nations more or less in communication with each other, but by others widely separated, both by the ocean and by centuries of time.»

⁵⁹⁰ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 200: «"sfrenate, sudice, strepitose, insultanti"».

⁵⁹¹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 201:

piccoli Esseri «venus des monts, des eaux et des bois», protettori dell'ambiente domestico, e che originariamente (prima di essere perseguitati dal Cristianesimo e quindi di vendicarsi) rendevano minuti servizi gratuiti. Non venivano però solo accolti benignamente, come testimonia Henri Dontenville:

En Argonne, les lutins des bois ont été traités de “hannequets”, en Ardenne, les feux-follets de “annequins”; autrement dit, comme pour la “mesnie” Hennequin ou Hellequin, de “gent d'enfer”. On a rebuté, maltraité, tracassé les “bonhommets”⁵⁹².

Nel folklore contemporaneo siciliano Toschi cita come maschere i Giudei di San Fratello e i diavolazzi di Adernò, «schiere di diavoli che nelle maschere e nel comportamento non hanno effettivi rapporti col diavolo singolo, personaggio delle sacre rappresentazioni, ma piuttosto con la *Mesnie Hellequin*.»⁵⁹³.

Nel *Jeu* la leggenda è ambigua, risente di influenze demoniache ma anche cortesi⁵⁹⁴ e la sua apparizione, scrive Brusegan, «pone un interrogativo sulla vera natura di altri personaggi del dramma e fa riflettere sulla situazione conflittuale della società arragese che spiega l'apparizione collettiva dei morti»⁵⁹⁵. Non solo la cultura agraria, ma anche la società arragese urbana del Duecento, a quanto pare, era spiritualmente scissa: non

⁵⁹² H.Dontenville, *La mythologie française*, Paris, Payot, [1948] 1973, p. 203. «La paysanne lorraine qui était seule au logis a bien laissé le sotré tisonner, mais elle en a parlé à son mari, et son mari, le soir suivant, a voulu empoigner le follet et le jeter au feu. Alors le sotré s'est enfui, quitte à revenir subrepticement, et c'est comme cela qui désormais le crin des chevaux est parfois embrouillé par des lutins, des passants aspergés le long des rivières, que d'autres voyageurs qui s'attardent aussi reçoivent des cailloux et que sotrés et gobelins sont capables d'enlever des hommes, ces “esprits forts”, et de les “faire tourner en bourriques”.»

⁵⁹³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 180.

⁵⁹⁴ Ciò vale anche per il personaggio di Hellequin. Nota Dufournet (J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 158): «(...) pour triompher de Robert Sommeillon, Hellequin se cache dans une nuage de poussière et fait preuve de trahison. Le côté chevaleresque a disparu pour laisser la place à la méchanceté et même au grotesque.»

⁵⁹⁵ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 78.

ancora cristianamente pacificata con l'idea della morte passeggera e della vita eterna, continuava a temere il potere delle creature oltremondane, e un ritorno dei morti per spaventare e tormentare, sotto varie specie. Ciò traspare dal folklore, e dal riuo consapevole che ne attua il drammaturgo. La materializzazione della *mesnie* sulla scena avviene tramite il canto del personaggio del messaggero-buffone, Croquesot, veicolo della *fin'amor* del suo *dominus*:

Me siét il bien li hurepius ?
K'est chou ? N'i a il chi autrui ?⁵⁹⁶,

che attende l'arrivo delle fate al banchetto, dovendo trasmettere alla regina delle fate la dichiarazione d'amore di Re Arlecchino:

RIKECHE A cui iés tu, di, barbustin ?
CROKESOS Ki ? Jou ?
RIKECHE: Voire.
CROKESOS: Au roi Hellekin,
Ki chi m'a tramis en message
A me dame Morgue le sage,
Ke me sire aime par amour ;
Si l'atenderai chi entour,
Car eles me misent chi lieu⁵⁹⁷.

Quando lei arriva, insieme ad Arsile (la fata benefica) e a Magloire (la fata cattiva), domanda subito di Arlecchino:

MORGUE: A bien viegnes tu, Crokesot.
Ke fait tes sires Hellekins ?

⁵⁹⁶ *Jeu de la Feuillée*, vv. 590-591.

⁵⁹⁷ *Jeu de la Feuillée*, vv. 603-609.

CROKESOS: Dame, ke vostres amis fins.

Si vous salue ; ier de lui mui.

MORGUE Dieus beneïe vous et lui !⁵⁹⁸.

Il tema della *mesnie Hellequin* è particolarmente utile per esemplificare come uno studio della rielaborazione letteraria dei suoi elementi costitutivi in opere come il *Jeu de la Feuillée* o il *Roman de Fauvel* possa essere facilitata dall'«identification du noyau des mythèmes»⁵⁹⁹. Walter afferma che lo studio delle basi mito-folkloriche dei testi letterari possa perfino, «peut-être à partir de la problématique du “mannequin” et du double (bien mise en évidence par Claude Lecouteux⁶⁰⁰) nous aider à comprendre le passage d'Hellequin à Arlequin, c'est-à-dire l'évolution d'une mythologie vers une fantasmagorique théâtrale».

d. *Charivari*⁶⁰¹ e il frastuono

Anche nel Carnevale sardo dei *Mamutones*, una processione propiziatoria danzata, le maschere diaboliche si muovono in modo coordinato accompagnate dal suono di campane e sonagli, il medesimo suono che appare anche in altre mascherate italiane citate da Toschi (come quella trentina degli aratori di Tesero e Predazzo, o quella calabrese di San Domenico Corone⁶⁰²) tradizionalmente evoca l'arrivo lontano della *masnie infernale*⁶⁰³:

⁵⁹⁸ *Jeu de la Feuillée*, vv. 614-618.

⁵⁹⁹ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 145.

⁶⁰⁰ C. Lecouteux, *Chasse sauvage/Armée furieuse: réflexions sur une légende germanique*, in *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, (éd. P. Walter), cit.

⁶⁰¹ A proposito fu rilevante l'apporto che diede il convegno di scienze sociali del 1977 organizzato da Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt.

⁶⁰² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 188: «Corna e campanelli completano la loro truccatura da diavoli (...)».

⁶⁰³ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 181-187.

I *mamutones* procedono [muti] con passi pesantissimi, come se avessero catene ai piedi, curvi sotto il peso dei campanacci, delle vesti di lana greggia, della maschera nera; poi, a intervalli uguali, danno tutti un colpo di spalla a destra, che corrisponde all'avanzare del piede sinistro ed è seguito immediatamente da un colpo di spalla a sinistra corrispondente all'avanzata del piede destro: a questo movimento in due tempi, eseguito in perfetta sincronia, corrisponde un unico squillo dei campanacci e dei sonaglietti; ogni tanto, ma col tempo misurato da un certo numero di passi, tutti insieme fanno tre rapidi salti su se stessi, seguiti da tre squilli più alti di tutta la sonagliera, e subito dopo fanno sentire il pesante rumore dei piedi che si lega al successivo squillo e colpo di spalla.

Perciò, analizza acutamente Toschi che

il comportamento dei *mamutones* (...) risponde a quello che il Meuli ha così bene caratterizzato per le maschere come anime dei morti e spiriti infernali: “Il movimento è sempre in qualche modo degno di rilievo, o che sia solenne, o sollecito (la danza). Le maschere vengono precedute e accompagnate dal chiasso e da ogni genere di rumori, ma esse stesse rimangono mute, come *umbrae silentes*”.

Si tratta della rappresentazione dell'immaginario stesso della *masnie* infernale, secondo Schmitt non morti che ritornano bensì persone trasformate in altri esseri dalla maschera⁶⁰⁴. La mutezza è rispettata dalla maschera demoniaca di Hellequin anche nel *Jeu de la Feuillée* in quanto è il suo messaggero a recare il messaggio d'amore per la fata Morgue da parte sua, e la sua schiera non appare sulla scena:

⁶⁰⁴ Brusegan, Adam de la Halle, op.cit., p.78.

CROKESOS: Dame, besoigne m'a carquie
Qu'il veut que de par lui vous die,
Si l'orrés quant il vous plaira⁶⁰⁵.

Il silenzio umano è un segno di rispetto necessario, insormontabile e soprattutto timoroso nei confronti degli esseri soprannaturali, infatti nel momento in cui Riquier vede apprestarsi le fate intima a tutti di tacere:

RIKIERS: Voirement sont.
Pour Dieu, or ne parlons nul mot⁶⁰⁶.

L'approssimarsi della schiera infernale è però preannunciata sulla scena da un suono di campanelli, contraddistinto fin dalle testimonianze più arcaiche della leggenda e presente anche nelle maschere del Carnevale contemporaneo (si vedano gli Arlecchini della Baio di Sampeyre, al capitolo successivo) che incute timore nei personaggi arragesi:

GILLOS: J'oi le maisnie Hellekin,
Mien ensient, ki vient devant,
Et mainte clokete sonnand.
Si croi bien ke soient chi près.
LI GROSSE FEME: Venront dont les fees après
GILLOS: Si m'aït Dieus, je croi c'oïl.
RAINELÈS a adan: Aimi ! sire, il i a peril.
Je vaurroie ore estre en maison⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ *Jeu de la Feuillée*, vv.619-621.

⁶⁰⁶ *Jeu de la Feuillée*, vv.612-613.

⁶⁰⁷ *Jeu de la Feuillée*, vv. 578-585.

E' interessante notare come sia proprio una nota fonica "sacra" a concludere la pièce: tutto finisce quando le campane di San Nicola cominciano a suonare, richiamando la città alla normalità:

LI MOINES: [...] Or fai,
S'en irons ; a saint Nicolai
Commenche a sonner des cloketes⁶⁰⁸.

Toschi cita un'altra testimonianza letteraria "fonica": nel *Tournoiement Antécrist* Huon de Mery (1235) all'arrivo di monna Civetteria vestita a festa e accompagnata dai campanelli richiama l'immagine della *mesnie Hellequin*⁶⁰⁹. La notte di Capodanno, discendente di una festa pagana solstiziale, è abitata da «tous les dangers au cours desquelles peuvent se manifester les puissances tutélaires de l'Autre Monde, autrement dits les revenants»⁶¹⁰. Nel contesto del ciclo dei Dodici giorni erano praticati i riti charivareschi, di cui ancora oggi viviamo l'eco (si pensi ai petardi o al baccano della notte di capodanno). Nel *Roman de Fauvel* (XIV secolo) e nel racconto di santa Anastasia nella *Legenda Aurea* questi costumi sono testimoniati (la «trasformazione del primitivo rito escatologico della caccia selvaggia in *charivari*»⁶¹¹), così come gli strumenti fragorosi: «(...)les casseroles, les pot-au-feu, les chaudrons et utensiles de cuisine»⁶¹². L'antica usanza di fare rumore in questa notte aveva una funzione apotropaica contro gli spiriti maligni, per attirare la buona sorte. Anche nel periodo pasquale era caratteristica la produzione rituale di un rumore (che in antico

⁶⁰⁸ *Jeu de la Feuillée*, vv. 1097-1099.

⁶⁰⁹ «?segno che alla masnada - dice il Renier - non era poi sempre e solo attribuito un aspetto spaventevole?» (P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 203).

⁶¹⁰ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 65.

⁶¹¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 77.

⁶¹² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 66.

francese è detto *rabast* ed è attribuito a dei piccoli demoni), come spiega Walter:

Dans certaines régions, se pratique encore la tournée des crécelles le vendredi et le samedi qui précèdent le dimanche de Pâques. [...] les enfants font résonner leurs crécelles et préviennent ainsi les villageois des horaires des offices. Les mêmes crécelles étaient utilisées au Moyen Age par des lepreux pour signaler leur présence. Dans le roman de *Tristan* écrit par Bérout (au XIe siècle), les crécelles portent le nom de tartarie, comme s'il s'agissait par ce terme de rappeler le Tartare que le Christianisme assimile au domaine du diable. [...] Vers le VIIIe siècle se prit l'habitude de ne plus utiliser les cloches les trois derniers jours avant Pâques. [...] On a même parfois voulu mettre ce terme en relation avec celui du sabbat. Le vacarme des crécelles est destiné à recouvrir celui des démons afin de mieux l'exorciser. Les cloches sont les instruments habituellement dévolus à l'exorcisme des démons. Leur son met en fuite les esprits mauvais qui infestent les airs⁶¹³.

Sono emblematici i testi medievali che contengono riferimenti al caratteristico trambusto “charivarico” della Caccia Selvaggia (come il *Jeu de la Feuillée*) perché «tous les dangers au cours desquelles peuvent se manifester les puissances tutélaires de l'Autre Monde, autrement dits les revenants»; «le vacarme infernal qui accompagne la chevauchée des revenants signale à lui seul son caractère démoniaque et démentiel»⁶¹⁴. Vi sono nel *charivari* tracce del mito della caccia selvaggia e del diabolico, come ad esempio nella “caccia al cervo” del Devon⁶¹⁵, che nel corso del tempo hanno

⁶¹³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 114-115.

⁶¹⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 67.

⁶¹⁵ C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, *Quaderni Storici* 17, no. 49, 1982, pp. 165-166.

perso la loro evidenza di significato per i partecipanti. Questa asimmetria problematica è dovuta, secondo Ginzburg, al fatto che le funzioni evolvono più rapidamente rispetto alle forme:

In questa situazione può valere la pena di risalire allo strato più antico, alle prime testimonianze del rito. Questo non per ricostruire la “vera” forma o la “vera” funzione dello *charivari* - che sarebbe un proposito privo di senso. Semplicemente, per cercare di attingere una fase in cui tra forme e funzioni dovette esserci una coerenza profonda che in seguito andò perduta. [...] per i partecipanti rito, forme e funzioni facevano tutt’uno. Esisteva soltanto il rito nella sua ricchezza e complessità⁶¹⁶.

L’ipotesi di Ginzburg è che i partecipanti al rito del *charivari* intendessero inscenare il mito della schiera dei morti⁶¹⁷, per cui le maschere e i fantocci fossero allusioni al demoniaco e il frastuono fosse quello che da sempre connotava lo spostamento della *mesnie*. Dato che il *charivari* fu per molto tempo organizzato in Europa dalle *Abbayes de Jeunesse*, Ginzburg si chiede se, oltre al paradigma di inversione carnevalesca, fossero anticamente note le altre implicazioni tra esse e il *charivari*⁶¹⁸. Nel caso dei “benandanti” (oggetto di un altro suo celebre saggio), gli stregoni nelle oniriche battaglie notturne si configurano come la schiera dei morti (la cui versione cristianizzata sono le processioni delle anime purganti, e in seguito i sabba stregoneschi). La loro compagnia consta molti tratti in comune con le “abbazie” giovanili (cfr. 1.e):

⁶¹⁶ C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, cit., p. 166.

⁶¹⁷ Ivi, p.170, adduce anche l’etimologia stessa del sostantivo a sostegno, trattandosi di un “grido dei cacciatori per richiamare i cani” e dunque appartenendo sempre all’ambito semantico della caccia.

⁶¹⁸ C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, cit., p. 171.

Il confronto con l'anomala "compagnia" dei benandanti consente forse un passo ulteriore: durante la fase più antica, lo sfondo mitico dei raggruppamenti giovanili era rappresentato dalla "caccia selvaggia".[...] Nel periodo più remoto, tuttavia, tra mito e rito c'era una coerenza assoluta. A questo punto non stupirà che la prima testimonianza a noi pervenuta sullo *charivari* abbia i tratti inequivocabili della *mesnie Hellequin* - o della sua stretta parente, la "caccia selvaggia"⁶¹⁹.

Dunque, i morti erano una comunità presente e influente nelle vite dei vivi⁶²⁰, e anche il carattere soprannaturale del *charivari* emerge chiaramente nel *Jeu de la Feuillée*; ma come nota correttamente Brusegan, rappresentare iperbolicamente i defunti era anche un modo per beffarsi della morte ed esorcizzare il terrore con la risata⁶²¹.

La coerenza tra *charivari* e abbazie riguarda anche le funzioni. Oltre alla canonica prerogativa delle abbazie piemontesi, Toschi ricorda anche «la barriera agli sposi e il *capramarimum* (scampanata) ai vedovi esigendone una specie di tassa o compenso di varia natura»⁶²². Chiamato anche *ciabra* sulle Alpi, questa iniziativa molto diffusa consisteva in «un rito volto a sanzionare cerimonialmente comportamenti (soprattutto sessuali) lontani dalle norme comunitarie»⁶²³ che i giovani della città scatenavano soprattutto «quando il nuovo matrimonio era caratterizzato da una

⁶¹⁹ C. Ginzburg, "Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia", cit., p. 172.

⁶²⁰ C. Ginzburg, "Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia", cit., p. 174: «La percezione di questo legame trovò un'espressione durevole nel mito multiforme della "caccia selvaggia". Grazie ad esso, il terrore angoscioso di essere risucchiati nel gorgo dei non-viventi veniva formulato e in certa misura padroneggiato. Contro questa concezione della morte, profondamente estranea al cristianesimo, la Chiesa combatté una lunga battaglia (...) Alla cristianizzazione della "caccia selvaggia" si affiancò a poco a poco la sua demonizzazione. Attraverso una lunga elaborazione di teologi, demonologi e inquisitori, le schiere dei morti vaganti furono riplasmate e snaturate, fino ad assumere la fisionomia mostruosa del sabba stregonesco. In questa forma l'antichissimo mito della "caccia selvaggia" fu dapprima imposto, poi sradicato sanguinosamente dalle campagne europee».

⁶²¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 78.

⁶²² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 90.

⁶²³ D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, Angeli, Milano 2023, p. 82.

forte differenza di età, dunque prevedibilmente poco fertile»⁶²⁴, concepito come un furto di risorse alla comunità⁶²⁵. Insomma, Ginzburg lo definisce un atto di «giustizia popolare simbolica» (da studiare incrociando analisi della forma e analisi della funzione)⁶²⁶. Il *charivari* contro le seconde nozze è presumibilmente il più antico, e nel tempo altri significati si sommarono (come si osserva nei vari scandali contenuti nella *Feuillée*), anche antichi⁶²⁷. Benché la documentazione sia esigua, esiste una testimonianza scritta relativa a Torino del 1430, negli Statuti di Amedeo VII di Savoia:

Condanniamo in modo assoluto i ludibri delle maschere e mostruosi camuffamenti che alcuni osano fare in disprezzo e beffa del sacramento matrimoniale degli sposi, col nome di *charivari* (...).

Vance nota (oltre ad altri esempi di impulsi “charivarici” nella *pièce*) che anche alla scelta incipitaria di Adam di lasciare la moglie ad Arras con il vecchio padre per tornare a *clergie* segue la derisione e l'ostracismo da parte dei concittadini⁶²⁸. E' lui a notare

⁶²⁴ N.Zemon Davis, *Society and culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford, 1980, p. 139. C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, cit.: «Gli statuti sinodali della chiesa di Avignone (1337) distinguono, per esempio, tra il Malprofeich, e cioè la consuetudine di accogliere gli sposi con baccani, oscenità, esazioni in denaro o in natura, e il chalvaricum, tumulto diretto contro uomini e donne che, rimasti vedovi, si sposano per la seconda volta. Tutte le testimonianze di questo periodo hanno un contenuto analogo».

⁶²⁵ C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, cit., p. 174, afferma che la maggior parte di testimonianze sul *charivari* infatti non sono precedenti al Trecento, periodo della grande peste: «Il frastuono, mescolato a oscenità e imprecazioni, dei morti del villaggio, impersonati dalle associazioni dei giovani, esprimeva nella maniera più aggressiva la disapprovazione sociale per un evento che danneggiava un equilibrio demografico già così precario. Le vicende dei decenni successivi, a cominciare dalla grande peste, assicurarono la duratura fortuna dello *charivari*. Solo molto tempo dopo, quando le tensioni matrimoniali legate alla crisi demografica si allentarono, lo *charivari* fu piegato a esprimere contenuti interamente o parzialmente nuovi.»

⁶²⁶ C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, cit., p. 165.

⁶²⁷ C. Ginzburg, “Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia”, cit., p. 174: «(...) come quello di portare in giro su un asino il coniuge adultero (o la sua effigie).» Vance afferma inoltre, a proposito della *Feuillée* che «It is pertinent to the multiple kinds of scandal disclosed in the *Jeu de la feuillée* for us to follow Claude Karnoouh's claim that *charivari* is catalyzed by moments of anxiety surrounding any radical change of an individual's status which alters relationships within the larger social group, and not merely the remarriage of widows».

⁶²⁸ E. Vance, *Le Jeu de la feuillée and the Poetics of Charivari*, The Johns Hopkins University Press, MLN, Vol. 100, No. 4, French Issue (Sep., 1985), p. 818.

che nel *Jeu de la Feuillée* sono già presenti le premesse psichiche e sociali alla base del comportamento sociale del “charivari”⁶²⁹. Per Brusegan un fattore scatenante è l’episodio della *féerie*:

La cultura folklorica che esso riattiva trova espressione nella contaminazione e drammatizzazione del rito del banchetto delle fate con la manifestazione della schiera dei morti trasformatasi in *chiarivari*⁶³⁰.

Toschi trova molte testimonianze tre e quattrocentesche relative a questa mascherata invisa alla Chiesa eseguita dalla masnada di Arlecchini⁶³¹, benchè anche nel folklore siciliano vengano messe in atto da schiere di Pulcinelli brevi rappresentazioni di aspetti del *charivari* affievoliti, come le tassazioni obbligatorie o delle ruberie⁶³². Eppure il diabolico è sempre connesso con il comico, e se il rito nasce da un sentimento tragicomico, una parte importante di esso è il piacere della burla, della satira, dello scherzo. Adam de la Halle aveva ben compreso il posto fondamentale che spettava al riso nel teatro, antico elemento propiziatorio e scatenante il coinvolgimento del pubblico che era ormai diventato tradizionale nel tempo festivo: «si deve scherzare, e la burla assume il carattere di invenzione collettiva; senza dire che la satira serve anche come denuncia pubblica delle malefatte dei membri della comunità»⁶³³. Perciò Vance⁶³⁴ parla, a proposito del charivari, di «radicalism of medieval culture», sconosciuto alla nostra cultura in quanto è residuo oggi lo spazio lasciato a questioni ontologiche nella

⁶²⁹ E. Vance, *Le Jeu de la feuillée and the Poetics of Charivari*, cit., p.819: «Indeed, we see in theJeu that the charivaric impulse already inhabits the desiring consciousness of the lover himself as a barely repressed language within language.[...] hybridization is a condition of human consciousness».

⁶³⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 80.

⁶³¹ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 201.

⁶³² P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 217.

⁶³³ P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 109.

⁶³⁴ E. Vance, *Le Jeu de la feuillée and the Poetics of Charivari*, cit., pp. 815-828.

formazione dell'etica o nel suo «enforcement through the derision»⁶³⁵, e si potrebbe aggiungere che magra è pure la dimensione di condivisione comunitaria (anche nella consapevolezza rituale), a differenza del contesto arragese che produsse i *jeux*.

e. Statua diabolica di Tervagant

Nel *Jeu de saint Nicolas*, Tervagant⁶³⁶ è una divinità sotto forma di statua del “re d’Africa”, che pronuncia parole in una lingua incomprensibile e diabolica:

TERVAGANS: Palas aron ozinomas
Baske bano tudan donas
Geheamel cia orlay
Berec he pantaras tay⁶³⁷.

Inesistente nella realtà, popolava racconti e romanzi europei poiché lo si riteneva oggetto di adorazione da parte dei musulmani (la cui religione era generalmente ignota, e considerata blasfema). Si pensava che essi adorassero la triade di idoli Mahomet-Termagante-Apollyon (invocata nel *jeu* dal re d’Africa), nomi che compaiono spesso nel repertorio comico dei giullari⁶³⁸. La frequenza di questa figura malvagia nella letteratura cavalleresca e nelle *chansons de geste* non è rara. Nella *Chanson de Roland* gli “infedeli” vengono sconfitti a Roncisvalle e, in collera, sconsacrano

⁶³⁵ E. Vance, *Le Jeu de la feuillée and the Poetics of Charivari*, cit., p. 818: «Le Jeu de la feuillée displaces the forces of derision fully into the historically constituted social group that is Arras, though without eclipsing their metaphysical dimension.»

⁶³⁶ Sull’ipotesi etimologica si veda Walter W. Skeat, *Concise Dictionary of English Etymology*, 1884, p. 499.

⁶³⁷ *Jeu de Saint Nicolas*, vv. 1519-1522.

⁶³⁸ T. Pacchiarotti, *Il teatro dell’ambivalenza*, cit., p. 4: «comme en témoigne leur récurrence dans quelques dits centrés sur la parodie et la satire du vilain: dans le *Salut d’Enfer* e nel dit des *Vingt-trois Manières de Vilains* ils localisent en au-delà grotesque infernale.»

i loro idoli (vv.2589–2590)⁶³⁹. La figura è nominata anche in una parodia dei romanzi cavallereschi, *The Tale of Sir Thopas* in *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, dove un cavaliere gigante gli presta giuramento:

Til that ther cam a greet geaunt,
His name was sire Olifaunt,
A perilous man of dede.
He seyde, "Child, by *Termagaunt*,
But if thou prike out of myn haunt,
Anon I sle thy steede
With mace.
Heere is the queene of Fayerye,
With harpe and pipe and symphonye,
Dwellynge in this place."⁶⁴⁰

In un'opera altrettanto parodica italiana più tarda, *Il Morgante* di Luigi Pulci (1478-1483) è presente una dissacratoria autodescrizione del “mezzogigante” Margutte:

E perch'io vorrei ber con un ghiacciuolo,
se Macometto il mosto vieta e biasima,
credo che sia il sogno o la fantasima;
ed Apollin debbe essere il farnetico,
e Trivigante forse la tregenda⁶⁴¹;

⁶³⁹ «E Tervagan tolent sun escarbuncle,/ e Mahumet enz en un fosset butent».

⁶⁴⁰ *The Tale of Sir Thopas*, *The Canterbury Tales* (G.Chaucer), vv. 807-816. Il testo completo è consultabile qui: <https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/prologue-and-tale-sir-thopas-and-hosts-interruption>

⁶⁴¹ Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, v. 116-117.

Compare anche nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo⁶⁴² e nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto⁶⁴³. L'idolo viene sovrapposto alla figura di Bafometto (Maometto nella versione corrotta occitanica) dal trovatore Austorc d'Aorlhac nel suo sirventese *Ai! Dieus! Per qu'as facha tan gran maleza*:

Crestiantat vey del tot a mal meza;
tan gran perda no cug qu'anc mais fezes.
Per qu'es razos qu'hom hueymais Dieus descreza,
e qu'azorem Bafomet lai on es,
Servagan e sa companhia,
pus Dieus vol e Sancta Maria
que nos siam vencutz a non-dever,
e·ls mescrezens fai honratz remaner.

Nei misteri medievali Termagante è un personaggio tipo, dallo stile orientale; l'aggressività e la malvagità a lui connesse spiegano il significato di "violento, prepotente" che l'aggettivo *termagant* acquisisce nel teatro shakespeariano; ad esempio in *Henry IV*:

'Twas time to counterfet, or that hotte Termagant
Scot, had paid me scot and lot too⁶⁴⁴.

Nel *Jeu de Saint Nicolas* la funzione della divinità pagana è assimilabile a quella del messaggero nel senso che, oltre ad essere avvolta di magia, lega gli emiri, anche quelli più lontani e

⁶⁴² Al canto XX, ottave 25; 46; 54: «- Ben aggia Trivigante! - prese a dire
- Ché oramai questo non puotrà fuggire.
[...]Ché fatto ho sacramento a Trivigante
Non dispogliarme mai di questo arnese
[...]E giura a Trivigante ed a Macone
Che ne farebbe Angelica pentire;».

⁶⁴³ Nel canto XII, ottava 59: «Bestemiando Macone e Trivigante,
e di sua legge ogni maestro e donno».

⁶⁴⁴ Shakespeare, *Henry IV*, Part I, Act V, Scene IV, vv.112-113.

orientali-favolosi. La forma di statua è indicativa: fin dal V secolo è testimoniato l'uso e la credenza nei *simulacra*⁶⁴⁵. Le statue di santi che venivano portate in processione per scacciare la siccità erano centrali nei pellegrinaggi (esorcismi contro le calamità, riti svolti su itinerari da purificare)⁶⁴⁶. Anticamente, prima delle statue cristiane, a essere raffigurati erano divinità pagane o animali.

f. Fate, streghe, *Morgue*

Nelle fate possiamo rintracciare i tratti dell' "Anima" personificata, cioè dell'entità archetipica che per Jung rappresenta tutto ciò che cui l'uomo deve affrontare senza che egli possa mai prevalere:

L'ondina è (...) un essere femminile magico, che io designo col termine "Anima". Può anche essere una sirena, una melusina, una ninfa dei boschi, una delle Grazie, o una figlia del re degli elfi, o una lamia o un succubo, che ammalia i giovani e succhia loro la vita(...)⁶⁴⁷.

In effetti né Adam né Riquier riescono a soverchiare il giudizio di Magloria, e il sogno di Adam è destinato ad appassire.

Nel suo saggio sulle figure femminili del destino nella letteratura occidentale Sylvie Ballestra-Puech⁶⁴⁸ studia il mito letterario nelle sue attualizzazioni storiche. Nell'antica Grecia, dall'epopea omerica alla tradizione orfica, è progressiva la

⁶⁴⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 153, cita la *Vita di san Martino* di Sulpicio Severo (V secolo) «meme s'il cherche à en minimiser l'importance.».

⁶⁴⁶ Ibidem: «L'*Indiculus superstitionum et paganiarum* sorte d'inventaire des superstitions païennes écrit au IXe siècle, répertoire à l'article 28 l'usage qui consiste à porter des simulacra à travers la campagne (*De simulacro quod per campos portant*).».

⁶⁴⁷ G. Barozzi, *Lo sciamanismo spiegato da "Cicasa"*, in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994.

⁶⁴⁸ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit.

configurazione delle figure delle Moire, a partire dall'immagine arcaica della filatrice. Le Parche che compaiono in epoca romana non sono una loro semplice copia, bensì sono divinità della nascita e della profezia che accrescono il mito. I tratti comuni, con le figure greche e latine, delle omologhe scandinave (Disis, Norne, Valchirie) sono molti, nella loro competenza primeggia il destino. Tra queste antiche divinità (le Parche) e le fate che appaiono nel Medioevo non c'è solo un legame etimologico⁶⁴⁹: Ballestra-Puech dimostra che sono miti molto vicini per la sensibilità di artisti e letterati del Medioevo e Rinascimento, affidandosi soprattutto alla mitologia rumena, ben esemplificatrice di ciò. Tra i poli principali del destino e della femminilità, il mito è connesso all'immaginario del filo (simbolo della vita umana, tra continuità e fragilità) e della filatura in tutte le aree europee considerate. Il vocabolario della tessitura, infatti, nelle lingue europee si impiega anche per indicare l'inganno, lo scherzo (si pensi al significato ambivalente, in italiano, di "ordire" e "tramare"). Il mito appare così connesso linguisticamente alla metafora, perché proprio le divinità filatrici sono anche coloro che incantano e imprigionano: proprio «cet aspect inquiétant de la fileuse donne lieu à des variations d'une grande richesse»⁶⁵⁰. Analizzando le componenti simboliche delle figure del destino, questa è sicuramente la prima ad emergere e «deux réseaux métaphoriques s'avèrent particulièrement féconds: celui du piège et celui du texte»⁶⁵¹. E' interessante la funzione drammatica di queste figure in diversi tipi di trame. Grande fortuna letteraria hanno avuto la leggenda di Méléagre e quella scandinava di Nornagest, importanti inoltre in quanto anticipano le

⁶⁴⁹ «*Fata*, "les destins", telles sont en leur nom nos fées, *fatae* en bas-latin, *fadas* provençales, *fades* de Gascogne, *fadettas*, *fadettes*, *fayettes* d'un peu partout, avec pour conjoints parfois *fadets* et *farfadets*.» (H. Dontenville, *La mythologie française*, cit., p.208).

⁶⁵⁰ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 73.

⁶⁵¹ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 17.

rappresentazioni delle fate del Medioevo, le quali «président à la naissance des individus et distribuent bienfaits et malédictions au gré de leur humeur»⁶⁵². Spesso l'amore e la morte sono uniti nelle divinità del destino, i cui elementi costitutivi vengono ricomposti e ridistribuiti, prestandosi alle allegorie; un esempio di questo processo è la fiaba *La bella addormentata nel bosco*, che vanta infatti molte varianti, e fonti medievali. Oltre al destino individuale, le Parche presiedono anche al divenire cosmico:

L'évocation des Moires à la fin de La République de Platon le montre bien. Ce texte a suscité de multiples commentaires et réécritures, favorisant notamment des lectures cosmographiques du mythe, dont on retrouve l'écho dans la tradition poétique. Les déesses du destin ne règnent pas seulement sur l'espace, elles ont aussi un lien privilégié avec le temps, sous toutes ses formes, ce qui caractérise aussi bien les Parques que les Nornes⁶⁵³.

L'originaria dualità delle figure femminili del destino, genealogicamente tradotta da Esiodo, varia nel tempo ed è rispecchiata anche in una doppia tradizione. Ciò avviene «lorsque le mythe païen se trouve confronté au merveilleux chrétien»: così le Parche diventano talvolta angeli, molto più spesso creature diaboliche, legate agli inferi e contaminate da alcuni elementi stregoneschi. Tale ambiguità permane fino ai secoli XIX e XX, nella figura letteraria della *femme fatale*, espressione di questa «perception angoissée de la féminité»⁶⁵⁴. Il legame tra le fate e il mondo infernale è esplicitato nel *Jeu de la Feuillée*, dato che Morgue è l'amata e l'amante del Re degli Inferi, Hellequin. Lei è,

⁶⁵² Ibidem.

⁶⁵³ Ibidem.

⁶⁵⁴ Ibidem: «Enfin, au terme de cette évolution, la dualité s'intériorise, la Parque devient sa propre victime comme le révèle avec une grande force le poème de Valéry [*Le philosophe et la jeune parque*].».

nel mondo arturiano⁶⁵⁵, la celebre nemica vendicativa e risoluta dei cavalieri⁶⁵⁶. Le eredi delle Parche e delle Norne sono le fate madrine, uno dei due tipi di fate delle credenze popolari (l'altro sono le fate amanti) distinti da Laurence Harf-Lancner in *Les fées au Moyen Âge*; si sono supposti, per la filiazione, dei fenomeni di sincretismo tra divinità della tradizione colta e divinità autoctone (quelle della Gallia e della Germania erano dee-madri con rami fioriti). Questo passaggio alle credenze popolari è testimoniato dal *Decretum* di Burcardo di Worms (Libro XIX, *De poenitentia*) del 1000 circa: tra le pratiche pagane condannate dalla Chiesa ci sono anche la fede nelle Parche e i riti per esse:

Tu as cru, comme certains ont coutume de le faire, que celles que le peuple appelle les Parques existent ou peuvent faire ce qu'on prétend: lorsqu'un homme naît, elles auraient le pouvoir de lui assigner le sort de leur choix, si bien que cet homme pourrait, quand il le voudrait, être transformé en loup, ce que la sottise du peuple appelle un loup-garou, ou en toute autre créature? Si tu as cru qu'il arrivait ou qu'il était possible que l'image divine change de forme ou d'apparence sous l'action d'un autre que Dieu tout-puissant, tu dois faire pénitence pendant dix jours au pain et à l'eau. [...] Bien que les questions précédentes concernent l'homme et les femmes, les suivantes s'adressent plus particulièrement aux femmes. Tu as fait, ce que certaines femmes ont coutume de faire à des périodes déterminées de l'année: tu as dressée une table dans la maison et y as déposé des mets que tu avais préparés, de la boisson et trois couteaux, afin qu'en cas de venue de ce trois soeurs, que l'antique sottise et sa postérité appellent les Parques, elles se rafraichissent, et tu as

⁶⁵⁵ Il personaggio è stato analizzato durante il Congresso arturiano di Caen, 12-18 agosto 1966; Dufournet indica la raccolta *Mélanges offerts à M. Jean Frappier*.

⁶⁵⁶ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 139.

dépouillée la piété réservée à Dieu de son pouvoir et de son nom pour la vouer au diable, en croyant que ces créatures que tu dis être soeurs pouvaient t'être utiles dans le présent ou dans l'avenir? Si tu as fait cela ou l'as laissé faire, fais pénitence pendant un an aux fêtes légales⁶⁵⁷.

Oltre ad assegnare la sorte e ad essere evocate in riti femminili annuali (pasti), le fate avrebbero avuto anche poteri magici. Fino al XIII secolo comunque quasi tutte le testimonianze che Ballestra-Puech raccoglie sulla sopravvivenza delle Parche (Norne) nelle credenze popolari appartengono all'Europa del Nord; perciò è importante tenere in conto l'apporto delle mitologie nordiche nello sviluppo delle figure delle fate madrine, anch'esse ancora divinità della nascita. Nei racconti popolari si rileva la frequenza della struttura ternaria, come nel *Jeu*⁶⁵⁸. Nel mondo medievale, comunque, le fate sono ben presenti nell'immaginario; ad esempio la discendenza di casate signorili medievali da una fata era cosa alquanto comune, nonostante le obiezioni della Chiesa (ad esempio, i signori di Sassenage indicavano la fata Melusina tra i loro antenati)⁶⁵⁹. Ballestra-Puech nota l'intensità, generalmente, degli episodi di fate nei romanzi medievali. La scena del *Jeu de la Feuillée* in cui agiscono le fate attua un reimpiego mitico ancora più originale:

La venue des fées se produit à peu près au milieu de l'action et apparaît comme l'un des événements majeurs de la pièce. On y retrouve nombre d'éléments traditionnels mais aussi plusieurs écarts qui résultent, d'une part, d'un phénomène de syncrétisme avec d'autres croyances populaires, d'autre part,

⁶⁵⁷ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 60.

⁶⁵⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 164.

⁶⁵⁹ H. Dontenville, *La mythologie française*, cit., p. 207.

de modifications imposées par la structure même de l'œuvre⁶⁶⁰.

Lo scarto rispetto alla tradizione è che le fate non giungono nella casa di un nuovo nato, ma in un momento ben preciso dell'anno presso una loggia di frasche appositamente preparata per loro dagli arragesi; l'appuntamento annuale ricorda i riferimenti al pasto per le fate fatti da Burcardo di Worms quasi tre secoli prima. In generale, le dee del destino agiscono in tutti i tornanti della vita umana, non solo alla nascita (un esempio di rinascita celebre è quella di Pelope⁶⁶¹, resa possibile dalle Parche, che agiscono anche nei riti iniziatici ai misteri). Tuttavia, leggendo bene la predizione, si può notare che il contenuto, alla fine, non sarebbe stato diverso alla nascita di Adam e Riquier⁶⁶² e infatti «en insérant la scène au milieu de la pièce Adam de la Halle trouve un équivalent dramatique de l'analepse explicative» che esiste in molte narrazioni medievali. In successione i doni delle fate costituiscono il destino di Adam (chierico, poi innamorato, poi chierico impedito da una maledizione) e di Riquier (commerciante prospero, ricco e calvo, vecchio). Dal dialogo delle fate si deduce un'impronta, nel *Jeu de la Feuillée*, dei ruoli tradizionali delle Parche⁶⁶³: nella profezia inscenata, Cloto (Morgue) canta il presente⁶⁶⁴, Lachesi (Arsile) il passato⁶⁶⁵ e Atropo (Maglore) il passato⁶⁶⁶. Ne *La Repubblica* di

⁶⁶⁰ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 199.

⁶⁶¹ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 200.

⁶⁶² S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 202,

⁶⁶³ D. Poiron, "Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans Le Jeu de la Feuillée", *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, t.18, 1966. p. 130.

⁶⁶⁴ *Le Jeu de la Feuillée*, vv. 661-663.

⁶⁶⁵ *Le Jeu de la Feuillée*, vv. 664-665.

⁶⁶⁶ «La triade, elle est dans ces trois fées christianisées déjà mentionnées, montant un cheval ou une mule au fond d'une grotte-sanctuaire à Luxembourg. Disons qu'elle est aussi, à un stade ultérieur, dans ces trois Maries, Marie-Jacobé, Marie-Salomé et Marie-Madeleine, toutes trois unies par le même nom, et qui débarquent, selon la légende, sur la grève des "Saintes-Maries-de-la-Mer".» (H.Dontenville, *La mythologie française*, cit., p. 209).

Platone Atropo è, tra le tre, quella che canta il futuro; in effetti nel *Jeu* le sue sono le uniche predizioni che riguardano l'avvenire prossimo di Adam (e invece non quelle di Arsile, che riguardano il carattere in maniera generica). Perciò Poiron intravede in Maglore «le passé qui pèse sur Adam, avec ses souvenirs et ses habitudes, l'empêchant de s'élancer, libre et détaché, vers un avenir meilleur»⁶⁶⁷. Dufournet fa riferimento alla doppia tradizione di cui è oggetto la fata Morgue nella letteratura medievale: nel XII secolo è considerata «bienveillante», mentre in quello successivo diventa «nuisible, déloyale, trompeuse, luxurieuse». Di queste due idee Adam portò in scena una sintesi, dunque un motivo ambivalente: «bonne en apparence, voire en intention, Morgue fait des dons qui se révèlent vite désastreux pour le héros de la pièce»⁶⁶⁸. Quello che lascia Arras alla fine della *féerie* seguendo le fate è un corteo di donne (tra cui Dame Douce) di cui si sospetta la cospirazione stregonesca. Il corteo processionale è una parte del rito nelle forme spettacolari, e in quello citato si può intravedere l'elemento spettacolare (per Toschi percorso da «un'intensa vibrazione psicologica, una profonda commozione mistica», qualcosa di simile alla catarsi). Nel Cristianesimo la benedizione sparsa dal corteo segue la concezione religiosa primitiva per la quale «il giro compiuto serve a delimitare lo spazio sacro e ha il valore di circolo magico»⁶⁶⁹. Nel suo *Storia notturna* Carlo Ginzburg rintraccia molti cortei di donne nell'ambito delle “battaglie notturne” (cioè quando demoni, lupi mannari e streghe ne sfidano altri da villaggi

⁶⁶⁷ D. Poiron, “Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans Le Jeu de la Feuillée”, cit., p. 131.

⁶⁶⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 158: «Dans la Feuillée, nous trouvons des traits qui appartiennent à l'une et l'autre traditions: Morgue la sage, c'est-à-dire la savante, et l'une des belles dames, est, d'un côté, bienveillante à l'égard de Riquier et d'Adam, elle leur fait des dons qui paraissent favorables et essaie de ramener Maglore à de meilleurs sentiments; de l'autre, volage et sensuelle, elle s'amourache de ce cacoigneur de Robert Sommeillon -sur le compte de qui elle se trompe lourdement, alors qu'elle passe pour une devineresse experte- et s'acoquine avec dame Douche pour l'aider à perpétrer ses envoûtements.»

⁶⁶⁹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 26.

attigui⁶⁷⁰). Le loro condottiere sono alternativamente Diana, la Dama d'Oriente, la Sibilla o altre figure sovrumane sempre connesse alla fertilità naturale (le *Matres* mediterranee); nei cortei sopraggiungono i defunti, tornati sulla terra in particolari stagioni per controllare la prosperità delle comunità. I cortei notturni erano creduti passare nel ciclo dei Dodici Giorni (tra Natale e l'Epifania) «période où les esprits sont libres de laisser l'au-delà et d'errer dans le monde humain»⁶⁷¹. Per l'arrivo di questi cortei lugubri, come per l'avvento delle fate a banchetto, è testimoniata la preparazione delle offerte sulla tavola menzionate prima. Alla fine del Medioevo l'immaginario medievale è invaso da streghe e stregoni:

Après le XIII siècle, le sabbat accumulera dans sa substance imaginaire une somme de croyances et de mythes païens en décomposition, ceux-ci livrant par ailleurs des traits mythiques étroitement apparentés au monde celtique⁶⁷²;

invece nell'epoca in cui si svolgono i *jeux*, dunque, i personaggi-fate sono ancora ambivalenti (benefiche e malefiche), e i loro pasti hanno carattere votivo per attirare le forze benefiche, propiziatorie che dominano il ciclo del tempo. Tuttavia, la loro trasformazione in streghe è in corso. Pur comparando come personaggi a tutto tondo sulla scena del *Jeu*, le fate non evolvono ancora oltre la fase incipitaria della drammatizzazione del mito (che Ballestra-Puech studia). Infatti per gran parte della scena non interagiscono direttamente con gli umani, la distanza tra i due mondi è netta, e comunicano solo tra loro e con il messaggero

⁶⁷⁰ «Il s'agissait donc de batailles entreprises avec les personnifications malignes d'eux-mêmes, qui signaient les limites extérieures du propre monde d'appartenance: conçus comme une menace pour les biens communautaires, ces intrus constituent en même temps la prérogative pour vérifier les potentialités propitiatrices de leurs dieux tutélaires» (C. Ginzburg, *Storia Notturna, una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi 1998, pp.130-160).

⁶⁷¹ C. Lecouteux in T. Pacchiarotti, "Teatro medievale, livelli di cultura e discorso. Bilancio e prospettive di ricerca sul genere profano", in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Roma, Aracne, 2012, p. 6.

⁶⁷² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 63.

infernale; nel caso di Dame Douche, però, avviene un dialogo interspecifico.⁶⁷³

g. Le profezie

Nei *jeux* arragesi, oltre a quella delle fate che già è stata analizzata, ci sono anche altri esempi di profezia: quella cassandrica del *prud'homme* e quella diabolica della statua. Tervagant offre, nel *Jeu de Saint Nicolas*, un oracolo oscuro, che crea *suspence* sia in scena (per i Saraceni) che davanti: gli spettatori non si immaginano lo sviluppo della storia. Nell'*Indice* Aarne-Thompson una serie di testi riportano il motivo dell'oracolo ambiguo: M304, M306.5. Nella stessa *pièce* anche l'angelo interviene per avvertire sulla fine dello spettacolo e sull'avvento del Regno dei cieli⁶⁷⁴.

Inoltre nel folklore comune, la previsione del futuro nel primo giorno dell'anno era un rito magico ampiamente diffuso in Italia in cui Toschi rintraccia le radici della forma drammatica detta "zingaresca", simile a una comune profezia in rima medievale, la cui protagonista è la zingara indovina, discendente dal personaggio medievale della Sibilla⁶⁷⁵.

h. Il messaggero

A proposito dell'importanza fondamentale che ricopre il messaggero, nel sesto capitolo di *Le radici storiche dei racconti di*

⁶⁷³ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 203.

⁶⁷⁴ «Le hors-temps sacré dans le Jeu de Saint Nicolas est donc davantage qu'un thème offert par la légende: il est utilisée comme un contre-point dramatique à la destinée humaine» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 77).

⁶⁷⁵ «La presenza della Sibilla nel teatro medievale ci aiuta a comprendere come il motivo della predizione all'inizio di un ciclo annuale sia antico e assuma aspetti drammatici almeno fin dal Medioevo» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 21).

fate, Vladimir Propp scrive che «il traghetto nell'altro regno è l'asse del racconto di fate ed è anche il suo centro»⁶⁷⁶. La comunicazione tra due mondi ontologicamente distinti, infatti, non viene mai infranta nei testi o nelle leggende medievali da creature appartenenti strettamente all'uno o all'altro; la figura del nunzio soprannaturale è necessaria, oltre che dalle personificazioni variegata (come si è visto nel primo capitolo). Nella prima parte del *Jeu de Saint Nicolas* occupa un ruolo importante il rapido messaggero Auberon capace di attraversare ogni spazio:

AUBERONS: Sire, n'en doutés ja, nus cameus ne nul
ieue
N'est tant isniaus de courre que je ne reconsieue,
Derriere moi ne le meche devant demie lieue⁶⁷⁷.

Gli studi ancora non sono stati in grado di dimostrare una relazione chiara tra questo personaggio nel *Jeu de Saint Nicolas* e Auberon “le petit roi de faerie” nella canzone di gesta *Huon de Bordeaux*⁶⁷⁸ (che, anche secondo Dontenville, è un tipo senza tracce folkloriche, puramente letterario), anche lui dal potere di percorrere ogni luogo. La comparazione dei due è senza dubbio interessante, ma occorre andare oltre per definire un po' meglio il personaggio bodeliano. Seguendo l'ipotesi di Pacchiarotti, Auberon⁶⁷⁹ del *Jeu de saint Nicolas* è da connettere con gli elfi, il culto dei morti e i riti di

⁶⁷⁶ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Einaudi 1949 [1946], p. 321.

⁶⁷⁷ *Jeu de saint Nicolas*, vv. 248-250.

⁶⁷⁸ Datato 1170-1210. Così appare Auberon a Huon: «(...)Huon, pair de France et duc de Guyenne, doit expier la mort de Charlot, qui cependant l'a attaqué en traître, et Charlemagne l'envoie en Orient avec mission difficile. (...) Après audience du pape, il s'embarque à Brindisi et débarque quelque part en Afrique. Comme il s'approche de la Mer Rouge, il entre en un bois (...) et soudain, tandis qu'il devise avec ses vassaux, un petit homme lui apparaît. C'est “Oberon” (...). Ce petit homme, Aubéron, “petit roi de faerie”, beau comme un soleil d'été, porte un cor merveilleux, un cor “fée” en ivoire, cor qui guérit, nourrit, désaltère par ses sons. (...) En attendant, le “petit roi sauvage” nous est présenté comme fils de la fée Morgue et d'un grand chef païen, Jules César, lequel règne, pour la circonstance, en Hongrie, en Autriche, et à Constantinople (...) Aubéron (...) naît de l'union d'un homme, d'un chef, et d'une fée (...) il lit dans le coeur des hommes et connaît les secrets du Paradis.» (H. Dontenville, *La mythologie française*, cit., p. 204-205).

⁶⁷⁹ E' stato accostato da Anne Martineau a Tronc, figura del *roman d'Ysaye le Triste*.

fertilità, nonché a un repertorio leggendario germanico. Leggende fantastiche, di nani magici e cavalieri straordinari entrano nella letteratura medievale con i romanzi del XII secolo e in altri testi⁶⁸⁰:

Dans la plupart des cas, ils assument la fonction d'intermédiaires entre le monde des vivants et celui des morts, en fondant les thèmes des voyages dans les pays des morts avec ceux d'un au-delà merveilleux, où se trouvent en abondance toute sorte de richesse, de bien et de nourriture.

Auberon è il messaggero soprannaturale del re d'Africa e infatti riecheggia la figura del nano servitore, «personnage(s) obtenus par scission»⁶⁸¹:

Quand même le chevalier faé fût dépouillé de sa force ancestrale, attribut d'origine magique, un deuxième personnage est créé, sur lequel on transfère la noblesse d'un lignage perdu: il naît le seigneur du nain, qui double la figure magique du petit roi, maintenant dépossédé de ses grands richesses⁶⁸²,

ma sempre protetto dal cavaliere. Da un'analisi linguistica (Meli⁶⁸³, Zironi) emerge la parentela di Auberon con altre creature leggendarie dalla funzione soccorritrice (ad esempio Walberan⁶⁸⁴) e

⁶⁸⁰ Cl. Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Préface de Régis Boyer, Paris, Imago, 1988.

⁶⁸¹ T.Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, (https://historiabari.weebly.com/uploads/1/7/5/1/17510609/le_jeu_de_saint_nicolas.pdf), p. 1.

⁶⁸² T.Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, p. 3.

⁶⁸³ «(...)une autre interprétation, faite en son temps par Marcello Meli, qui à vu dans les termes latinisés herlachinus, herlewinus et herlethingus l'allemand *harjaleika (ou *harila-leika). Le roi de la mesnie infernale, lui aussi très diffusé dans les textes médiévaux, et rappelé en particulier dans le Jeu de la Feuillée, était donc plus anciennement un guerrier, "colui che 'gioca' nella schiera", un "alleato della schiera", ou enfin "colui che partecipa all'adunata della schiera"» (T.Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, p. 3).

⁶⁸⁴ «La proposta *ALB-RIK sembra però soddisfare alcune questioni rimaste finora aperte. Il formante germanico *HARJA rinvia immediatamente alla funzione che sia Walberan che Auberon svolgono, ovvero sì di soccorritori, ma per mezzo di esercito» (A. Zironi, "Walberan e Huon de Bordeaux: da Venezia alle terre orientali degli elfi", in *Medioevo romanzo e Medioevo germanico a confronto*, Atti del Convegno, Bologna, 12 ottobre 2001, Bologna, Patron Editore, 2003, p. 112).

con il re degli inferi Hellequin, a causa dell'etimo germanico **HARJA*, pertinente al contesto bellico. Ritorna dunque l'evocazione all'armata infernale, e al linguaggio folklorico dei riti di passaggio che già è stato citato. Inoltre è ricorrente la funzione di questo tipo di personaggi nei testi medievali: come assistenti, consiglieri o messaggeri (in questo caso) i “re fatati” mettono in relazione corti ben situate (quella del re d’Africa) con corti orientali, e dunque favolose e oltremondane⁶⁸⁵:

Auberon, Walberan e Sinnels sono coloro che mettono in contatto gli eroi (...) con un mondo orientale immaginifico e magico, sovrannaturale, legato forse a quelle creature divine del sottosuolo che sono gli elfi: in questo caso dovrebbe riscontrarsi una comune, sotterranea origine fra le opere.⁶⁸⁶

Alla fine, Auberon deve condurre gli emiri alla corte del re d’Africa e riunire le truppe magiche. Quando essi giungono, recano i propri omaggi in una scena che appare simile a due tipi di fonti letterarie: quella dei doni dei magi al Gesù bambino nei drammi liturgici natalizi (dal XII secolo), e il tema delle fate madrine (analizzato sopra). Pacchiarotti nota la disparità tra i doni portati dai primi tre emiri e quello invece svantaggioso dell’*émir du Sec Arbre*: lo schema è quello delle fate madrine che portano i doni all’eroe (similmente a come si è visto per il banchetto delle fate nella *Feuillée*), dunque sempre quello delle Parche che possono determinare la sorte umana. Nella scena topica dei racconti di fate è significativo anche il motivo della vendetta di una di loro (Maglore nella *Feuillée*), che “dona” un maleficio al neonato:

⁶⁸⁵ Si veda, oltre, il paragrafo dedicato all’Oriente.

⁶⁸⁶ A. Zironi, “Walberan e Huon de Bordeaux”, cit., p. 113 et sq. (in T.Pacchiarotti, *Fonction folklorique d’Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, p. 4).

le don maléfique se pose comme une limite que l'individu doit dépasser, comme une punition relative à une transgression originaria ou, plus en général, indique des mauvaises mœurs qui doivent être détruites par l'héros pour en rétablir la positivité⁶⁸⁷.

La transizione dallo stereotipo femminile (fate) a quello maschile (emiri) è spiegato - oltre che con la presenza di versioni di creature oltremondane al maschile già analizzata da Harf-Lancner nelle leggende popolari medievali⁶⁸⁸ - grazie all'analogia con i cortei notturni (soprattutto durante il Ciclo dei Dodici Giorni) studiati da Carlo Ginzburg⁶⁸⁹ anche nelle versioni virili:

Attraverso le testimonianze sulle battaglie notturne, combattute da lupi mannari e benandanti contro streghe e stregoni, cominciamo a intravedere una versione simmetrica, prevalentemente maschile, del culto estatico prevalentemente femminile analizzato finora⁶⁹⁰.

Pacchiarotti ritrova quindi in Auberon il *topos* del condottiero-messaggero⁶⁹¹, nel solco del motivo dell'armata infernale soprattutto tedesco⁶⁹². Sempre nel *Jeu de saint Nicolas* l'angelo è invece un intermediario cristianamente divino, fuori dal tempo e dallo spazio, il cui compito è annunciare la fine dello spettacolo imminente, ma anche quella del mondo e l'avvento del

⁶⁸⁷ T. Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, p. 5; L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 23.

⁶⁸⁸ «Tout comme ces femmes merveilleuses, qui viennent d'un au-delà magique, pendant le XIIIe siècle ce sont les figures des souverains faés. Personnages, comme par exemple Arthur et Auberon, rois d'îles et de forêts enchantées, s'imposent dans le royaume de la fêerie» (T. Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, p. 6).

⁶⁸⁹ C. Ginzburg, *Storia Notturna, una decifrazione del Sabba*, cit., pp. 65-98.

⁶⁹⁰ C. Ginzburg, *Storia Notturna, una decifrazione del Sabba*, cit., pp. 136-137.

⁶⁹¹ «En effet, il incarne le rôle d'un personnage magique dérivé de l'elf-armée (*ALB-HARJA) ou, analoguement, à un chef de la troupe (*HARJALEIKA), comme le célèbre Hellequin cité dans le Jeu de la Feuillée.» (T. Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, p. 7).

⁶⁹² C. Lecouteux, "Chasse sauvage/armée furieuse. Quelques réflexions", cit., p. 22.

regno dei cieli. Le interazioni con gli uomini però sono scarse, se non quando la morte si appresta.

Nel *Jeu de la Feuillée* ad aprire la scena di magia è proprio il messaggero di Hellequin, Croquesot, che è probabilmente (secondo le congetture di Dufournet⁶⁹³ a proposito dell'appellativo *barbustin* indirzzatogli nella *pièce*) un nano barbuto, accompagnatore del re infernale dei nani. Anche nei romanzi arturiani i nani erano personaggi malefici⁶⁹⁴, e la società medievale stigmatizzava la deformità corporea come segno del peccato, e ciò è evocato (ma non esplicitato) da Adam attraverso questa connotazione. Dufournet vede in lui la sintesi di tradizioni letterarie varie e contemporanee o antecedenti, e soprattutto della tradizione popolare rispetto ai nani, esseri malvagi e grotteschi. Croquesot non è semplicemente un personaggio benefico, che caccia gli sciocchi e introduce l'amore, nè totalmente malefico (pur essendo un nano proveniente dall'inferno); è più che altro un personaggio parodico, grottesco, con cui Adam ironizza sul registro cortese. Toschi⁶⁹⁵ delinea varie figure di *praecursor* (annuncia l'inizio del *ludus* prima che arrivi il *capo*) nelle forme rituali, drammatiche di Calendimaggio: il paggio, il buffone, il corriere, il diavolo; si tratta di intermediari più (come Croquesot) o meno espliciti tra i due mondi, magico e reale. La spia della cultura carnevalesca è ravvisabile nel nome stesso del personaggio: come scrive Noto, il verbo *croquer* significa, oltre a "mordere" anche "dare un colpo" e dunque questo messaggero che colpisce, caccia i *sots* rimanda implicitamente ai «colpi tipici della festa di propiziazione»⁶⁹⁶, ricorrenti nel rito del pestaggio del vecchio.

⁶⁹³ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 140 ss.

⁶⁹⁴ Primo tra tutti, il nano Frocino in *Tristano e Isotta*.

⁶⁹⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 517.

⁶⁹⁶ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 40.

4. La simbologia della ruota

a. San Giovanni, la ruota mitica e la follia

Nei riti medievali un periodo particolarmente pericoloso e fatale era il solstizio d'estate, periodo di veglie e danze⁶⁹⁷ in cui è commemorato dai cristiani San Giovanni⁶⁹⁸. Toschi ricorda che in Nord Europa sono testimoniate molte canzoni e piccole scene drammatiche per la festa di San Giovanni, mentre in Italia non molti (in Lazio era in uso la "Tarantella", con la danza omonima).⁶⁹⁹ Toschi ricorda un'egloga di Giovanni del Virgilio che racconta il "ballo tondo o ruota", una danza eseguita a Bologna nel Trecento in quest'occasione. Anche a Firenze era comune ballare in questo evento, cosa che Sant'Antonino condannava così: «Nullus, in festivitate Sanctj Johanni ballationes vel Saltationes, aut caraulas, aut acta diabolica exerceat»⁷⁰⁰. Il rito profano dell'accensione del falò attorno a un "mai" centrale alla sera della veglia anche in Francia conduceva le persone a ballare e a cantare attorno finché le fiamme erano vive; saltarci sopra era propiziatorio⁷⁰¹. La realtà dei fatti e i miti si sono inoltre confusi, a causa di episodi ricorrenti nella storia di danze convulse, irrefrenabili dette anche "*danse de saint Jean*" (o "tarantismo") poiché il "male di san Giovanni" in molte zone d'Europa era una forma di epilessia. L'attribuzione di

⁶⁹⁷ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 153: «Au milieu du VII siècle, une *Vie de saint Eloi* dénonce tous ceux qui, à la fête de saint Jean, "célèbrent les solstices et se livrent à des danses tournantes ou sautantes (aut vallationes aut saltationes), à des caroles ou à des chants diaboliques (aut caraulas aut cantica diabolica)".[...] Dans ces danses irrépréhensibles, l'Eglise dénonçait des phénomènes de possession; elle s'efforçait de trouver des parades à ces manipulations du diable: processions, pèlerinages, cultes de saints guérisseurs devaient endiguer la folie diabolique du solstice et rendre aux esprits échauffés plus de sérénité et de piété.»

⁶⁹⁸ La divinità pagana polimorfa del "selvaggio" prende in epoca cristiana l'aspetto di un santo dalle connotazioni "selvatiche", Giovanni Battista (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 149: «L'Eglise combattait vigoureusement la figure de l'Homme sauvage car elle était le support des croyances païennes en la métempsyose. Les divinités celtiques étaient censées se réincarner en certains animaux.»).

⁶⁹⁹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 46.

⁷⁰⁰ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 57.

⁷⁰¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 147: «Dans son septième chant de *Mireille*, Frédéric Mistral louait l'ardeur des jeunes gens qui "trois fois avec de grand élans faisaient dans les flammes la bravade"».

ciò al santo è dovuta sia alla frenetica danza che tradizionalmente Salomè eseguì per la decapitazione del suocero, sia all'impazienza dilagante durante la veglia prima del 24 giugno poiché i malati speravano di essere guariti, se avessero danzato davanti agli altari di san Giovanni. Ciò è connesso, secondo Walter, alle antiche rituali danze solstiziali, anzi «c'est la preuve qu'ils se rattachent au même contexte rituel et mythique»⁷⁰². Epidemie di danze incontrollabili in epoca moderna sono avvenute a causa dell'ergotismo (un avvelenamento della segale), ma erano credute essere delle punizioni divine, o associate ai demoni come il “fuoco di sant'Antonio”. Oltre ai costumi coreutici, ne esistevano anche altri più macabri, pratiche di esorcismo come il massacro dei gatti o il rogo di animali “malvagi” per allontanare gli spiriti maligni. Infatti anche a San Giovanni i defunti ritornano ad assediare gli uomini, così si legge nella *Legenda Aurea* che «comme ces dragons (ou démons) font peser une lourde menace sur la fécondité de la terre et sur la circulation des eaux, il faut détourner leur influence maligne en entretenant des feux nauséabonds»⁷⁰³. Nell'opinione cristiana, si tratta della notte privilegiata per il sabba delle streghe e per pericolosi riti ancestrali; già da prima ad esempio si accendevano fuochi per il solstizio d'estate, e le donne coglievano erbe magiche. Le erbe di san Giovanni, che risaputamente potevano scatenare o inibire la follia, discendevano da un'antica magia druidica perpetuata nel folklore (e in letteratura).

Walter cita un rito pagano ancestrale lorenese ben mantenutosi, relativo a una ruota infuocata e sicuramente discendente di una tradizione mitica studiata da Dumezil, durante il periodo di san Giovanni, menzionato nella *Vie de saint Vincent d'Agen*:

⁷⁰² P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 153.

⁷⁰³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 148.

Une grande roue enflammée dévalait la pente de colline qui surplombe Sierck-lès-Bains en Moselle. Si elle avait été bien lancée, elle devait finir sa course dans les eaux de la Moselle. Cette roue fabriquée à l'aide de paille devait descendre le plus loin possible. Si elle plongeait dans la Moselle, c'était le signe que la récolte de vin serait excellente. Tous les villageois devaient fournir de la paille pour confectionner cette roue, car ceux qui auraient osé refuser auraient vu leurs animaux pris de la danse de Saint-Guy dans les étables⁷⁰⁴.

Il mito stagionale, legato ai cicli della fecondità, che spiega questo rito è stato rintracciato da Dumézil nel Caucaso, in una ruota solare che uccide l'eroe Soslan⁷⁰⁵. Inoltre Walter cita l'intercambiabilità dei simboli del fulmine e della ruota⁷⁰⁶, nonché la rilevanza che il già citato *Roman de Fauvel* ha nell'indagare il simbolo della ruota mitica associata a San Giovanni (oltre che il *charivari* e la *mesnie Hellequin*) grazie all'ausilio di tracce folkloriche. Qui infatti, il frastuono charivaresco è prodotto dalla mesnie Hellequin per le strade della città con «tambours et clochettes, cymbales et grelots», ed è condotto anche un carretto funebre trasportante un ingranaggio con una ruota particolarmente cigolante⁷⁰⁷, che si somma al resto del frastuono spaventando gli uditori come un presagio funesto. Walter sostiene che l'associazione sistematica della ruota con il periodo di san Giovanni sia ricorrente nelle fonti medievali (Jean Belet, Guillaume Durand e fonti anonime citano riti pagani) e che

⁷⁰⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 157.

⁷⁰⁵ Approfondimento in P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 158.

⁷⁰⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 158: «La roue mythique se retrouve associée dans la statuaire gallo-romaine au personnage de l'anguipède, un géant dont le corps se termine en forme de poisson. Très souvent, le Jupiter qui domine à cheval le dieu gaulois tient la foudre dans sa main. [...] Sur un autel dédié à Jupiter exhumé en Narbonnaise se trouve une roue avec la mention "FULGUR". L'association de la roue et de la foudre remonte à la plus ancienne mythologie indo-européenne.»

⁷⁰⁷ Cfr. P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 158-161.

il modello di tale macchina sia la *roth ramhach*, la ruota a remi della letteratura irlandese medievale: «ce navire voyage sur terre et sur mer et il est associé à une fête de saint-Jean qui doit tomber un vendredi»⁷⁰⁸. Era effettivamente presente in cortei festivi, con rimandi mitici che nel tempo l'allegoria assorbe:

(...)le troisième dimanche de juin était célébré à Douai la fête du Gayant. Lors du défilé, on promenait une grande roue de Fortune sur laquelle se trouvaient plusieurs mannequins symbolisant diverses classes de la société. Le géant (Gayant), personnage clé du calendrier carnavalesque, retrouve alors un semblant d'activité avec cette roue de la Saint-Jean qui symbolisait jadis son pouvoir sur l'orage ou sur la vie des hommes et qui devient subitement l'image en réduction du monde entier. Ainsi, la roue mythique du solstice d'été prend petit à petit une signification allégorique et participe d'un nouveau mythe qui tente de s'accorder à une vision chrétienne du monde⁷⁰⁹.

La ruota del solstizio si trasforma dunque in ruota della Fortuna, anche per mezzo dello stretto legame implicito a San Giovanni nel ciclo annuale e l'evoluzione della vita umana attraverso momenti alterni di fortuna e sfortuna. Questo simbolismo è preminente nella letteratura didattica medievale (cristiana), che rifunzionalizza moralmente un mito arcaico:

«La pensée religieuse s'empare du symbole et y projette une image des vicissitudes de la vie humaine. Sur la roue se disposent, en effet, diverses positions correspondant à l'ascension, à la puissance, à la chute et au dénuement misérable des hommes. C'est

⁷⁰⁸ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 160.

⁷⁰⁹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 160.

l'immagine delle vanità del mondo o della fragilità della condizione umana che si trova allora riassunta in essa. La stessa valore faticoso si attaccava, in definitiva, alla Saint-Jean prima della cristianizzazione: questa festa di tutti i pericoli non era governata dalle fate, cioè, secondo l'etimologia, le "destinate", di cui il segreto sogno è sempre stato di sottomettere gli uomini alla loro volontà?»⁷¹⁰.

In effetti, nella *Feuillée* sono proprio le fate a mostrare la ruota della Fortuna agli uomini, benché non siano affatto esse a poterla governare, ma una insensibile (cieca, muta, sorda) irrazionalità.

b. La ruota della fortuna

Le due opere di Adam de la Halle sono caratterizzate da una "temporalità circolare"⁷¹¹: nel *Jeu de Robin et Marion* le ripetizioni e il presente senza profondità⁷¹², nel *Jeu de la Feuillée* è incarnata dalla ruota della Fortuna, che «fait tourner le fou et est elle-même renversement»⁷¹³. Ciò che è da lei rappresentato per l'universalità, «la réversibilité des conditions», è manifestato in un momento preciso del ciclo festivo annuale nella Festa dei Folli: anche qui i potenti sono rovesciati, essa è «en un sens une roue de Fortune apprivoisée, peut-être exorcisée»⁷¹⁴. Anche la trottola, il mulino, la *carole* sono simboli del ritorno. La struttura stessa della scena di

⁷¹⁰ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 161.

⁷¹¹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 74-75. A tal proposito R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 72-73: «La circolarità della commedia si chiude e al tempo stesso si riapre con un guizzo a spirale. Per bocca del folle il poeta risponde così all'interrogazione iniziale: "Sapete perché mi sono cambiato d'abito?" con una fuga nell'alterità».

⁷¹² «C'est précisément cette suspension temporelle qu'incarne au XIIIe siècle la carole, la danse en rond» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 75).

⁷¹³ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 352.

⁷¹⁴ Ibidem.

féerie è concentrica⁷¹⁵. Le fate, nel ruolo di Parche, introducono la ruota della Fortuna con funzione “didattica”: essa è infatti un’allegoria (*essample gens*⁷¹⁶, però non in senso cristiano), ma non fa che descrivere tramite un meccanismo concreto le situazioni scandalistiche della città. Il mito della Fortuna è funzionale all’attacco politico di Adam: è diventata ambivalente, piegata al caso ed estraniata dal suo tradizionale senso di dea del destino. Se prima di Adam Fortuna poteva essere tanto provvidenza divina quanto azzardo (si veda il *De Consolatione Philosophie* di Boezio), con la sua opera avviene il trionfo dell’irrazionalità. E’ cieca, sorda, muta; insomma, infedele e indifferente alle opere degli uomini, e tanto potente su di essi quanto sulle creature soprannaturali (e, da come pare nel *Jeu*, sulle fate stesse, benché i versi 769-770 siano ambigui⁷¹⁷):

Ainsi le Jeu de la Feuillée peut-il apparaître successivement, voire simultanément, comme le constat d’un homme désespéré et résigné dans un monde absurde, et comme le pamphlet d’un meneur politique qui donne des raisons d’espérer à ses amis⁷¹⁸.

Il tempo della Fortuna sembra insensato, brutale, «e la paura prende il sopravvento»⁷¹⁹; all’epoca di Adam nelle università questo era un tema corrente, che lui sicuramente conobbe: tutto ciò che era mondano o “temporale” (il potere politico ed economico *in primis*) era infimo agli occhi della Chiesa, vano e circolare, cioè opposto rispetto alla concezione cristiana lineare del tempo, volto incontro

⁷¹⁵ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 134.

⁷¹⁶ v.768.

⁷¹⁷ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 188-189.

⁷¹⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 189.

⁷¹⁹ Brusegan, *Adam de la Halle*, op.cit., p.84: «(...) le cose umane non appaiono più governate dalla ragione, alla cui ricerca è Adam, ma da Fortuna che, perso il suo significato tradizionale di dea del destino, detentrica di un senso ignoto agli uomini, è diventata artefice del puro funzionamento, del caso, specchio dell’irrazionalità di un mondo senza certezze. Essa infatti produce e mostra al chierico le varie facce di se stesso (...).»

alla salvezza. Si tratta di una figura profana per eccellenza, con cui Adam de la Halle esclude la prospettiva escatologica⁷²⁰, e che nel suo secolo abita la letteratura latina e francese. Oltre al Tempo, è dea cieca della Ricchezza⁷²¹, ed è secondo Fritz un paradigma importante della follia: nella *Feuillée* «Fortune fait tourner les fous, mais surtout est folle et sans raison»⁷²². Sulla simbologia del destino incide sicuramente l'importazione medievale dall'Estremo Oriente dell'arcolaio per dipanare le matasse (*rouet*), che sostituisce il fuso e «[le rouet] matérialise l'accès des sociétés humaines au mouvement circulaire continu»⁷²³; solo l'arresto del suo moto, poi, può simboleggiare la morte. All'arcolaio sono avvicinate anche figure del destino: il movimento inesorabile dell'arcolaio delle Parche, come quello della ruota di Fortuna, appartiene alla medesima simbologia essendo «l'emblème d'une fatalité dont l'homme est la victime impuissante»⁷²⁴. Infatti nel *Jeu de la Feuillée* la "personificazione" della Fortuna è richiamata come un vaticinio che stabilisce il contrasto tra razionalità e irrazionalità, e scardina la scena della *féerie* riportandola alla dura realtà, tramite gli esempi dei potenti di Arras che mascherano il motivo antico «des Quatres États du Monde»⁷²⁵:

MORGUE: Nenil, ains est essamples gens.

⁷²⁰ E' interessante la riflessione seguente a proposito : «La religion chrétienne connaît en effet ce paradoxe de projeter le temps de l'ici-bas vers un hors-temps sacré, tout en affirmant que Dieu s'est incarné dans le monde, se soumettant donc au temps humain. La contingence peut-elle être traversée de transcendance? C'est aussi cette question que pose le theatre, de façon d'autant plus aiguë qu'il est un art de l'incarnation.» (E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 75).

⁷²¹ «l'un fait povre hui, rike demain», v. 776.

⁷²² J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 336.

⁷²³ A.Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, [1943] 1971, p. 101 (cit. S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 114).

⁷²⁴ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 117. A proposito, J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 206: «La Roue de Fortune marque le triomphe de l'irrationnel et de l'injustice, que les fées en soient responsables ou qu'elles-mêmes soient emportées par une puissance supérieure.»

⁷²⁵ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 189, citando I. Siciliano: «L'homme qui est au sommet s'appelle *Regno*, celui qui monte s'appelle *Regnabo*. *Regnavi* est celui qui descend; *sum sine regno*, commente tristement l'homme tombé.»

Et chele ki le roe tient
Cascune de nous apartient ;
Et s'est très dont k'ele fu nee
Muiele, sourde et avulee⁷²⁶.

La Fortuna nella pièce non è rappresentata allegoricamente, bensì è «la figura estrema dell'indecisione di Adam»⁷²⁷.

Fin dall'antichità era noto il legame stretto tra le Parche e la Fortuna (anche nel folklore, come abbiamo ricordato con Walter), ma unendole dal vivo sulla scena Adam de la Halle inaugura una tradizione teatrale molto ripresa in età elisabettiana. Non sembra utile ipotizzare un parallelo tra le fate e *Mater Matuta*, la divinità romana⁷²⁸, per spiegare la loro presenza congiunta, benché le caratteristiche della relazione tra fate e Fortuna siano ambigue, come emerge dalle parole di Morgue (vv.769-772)⁷²⁹. Nelle fonti antiche o rinascimentali le fate non sono mai più potenti di Fortuna, che talvolta è la più forte delle Parche⁷³⁰ oppure è la loro signora

⁷²⁶ *Jeu de la Feuillée*, vv. 767-772.

⁷²⁷ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 84: «una bella immagine scenica che metaforizza il principio del rovesciamento e ritorno. Magloria, con il suo dono negativo, e Fortuna rappresentano una minaccia e un monito agli sforzi di realizzazione individuale del poeta(...)». Scrive Badel (P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, cit., pp. 57 ss.) che comune ai grammatici medievali era l'uso di figure di diverso tipo, detto "allegoria" e molto utilizzato dai cristiani; una di queste è proprio la personificazione, che fa vedere, agire e parlare un atteggiamento, un sentimento, una facoltà, un'entità morale o, come nel caso della Fortuna, una potenza che serve a spiegare l'universo. Tramite esse il particolare diventa un esempio, espandono la vita interiore in modo drammatico, alimentando altresì «un sentiment contraire, celui d'être étranger à ces conflits grandioses, le penchant à se résigner à un certain déterminisme, à subir ses sentiments et sa vie au lieu de les vouloir». D'altro canto, diversamente dall'uso profano di Fortuna nel nostro testo, in generale la personificazione ottiene grande successo durante la prima propaganda cristiana, ma dopo l'affermazione del Cristianesimo acquisisce un ruolo più negativo in quanto mascheramento della realtà: «Fortune apportait aux chrétiens persécutés consolation et espoir: tout étant dans la main de Dieu, tout pouvait et devait changer. Pendant le Moyen Age Fortune signifie que, tout étant dans la main de Dieu, rien ne peut ni ne doit changer».

⁷²⁸ Come ha invece fatto J.H. Grisward ("Les Fées, l'Aurore et la Fortune", *Études de langue et littérature françaises offertes à André Lanly*, Université de Nancy II, 1980, pp. 121-136).

⁷²⁹ «Et chele qui le retient

Chascune de nous apartient,

Et s'est, tres dont qu'ele fu nee,

Muiele, sourde et avulee.» (*Jeu de le Feuillée*).

Jean Dufournet ha proposto tre traduzioni per il secondo verso ("appartenere" come "essere parente" o come "dipendere da").

⁷³⁰ Pausania cita Pindaro che mostrava in un'ode la Tyché come la più potente delle Moire. S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 115 e 203.

(«Fortunae et fatorum ministrae»⁷³¹). Questo schema di dominio si delinea anche nella celebrazione dell'onnipotenza di Fortuna che è celebrata da Morgue ai vv.773-781⁷³². In tal modo il *Jeu de la Feuillée* diffonde «une vision fort sombre de la destinée humaine», che Ballestra-Puech accosta alla rappresentazione funebre romana della Parca ferma sulla ruota che osserva la tragica fine di Meleagro⁷³³. Non è raro trovare la ruota come attributo di una Parca sui sarcofagi romani⁷³⁴, e ancora meno nell'arte e nella poesia rinascimentali: il sincretismo si opera attraverso il *rouet*, che sembra una miniatura della *roue*⁷³⁵, e nel teatro elisabettiano l'arcolaio compare come attributo della Fortuna⁷³⁶. Sostituendo la ruota all'arcolaio, la figura di Fortuna è contaminata dalle Parche; viceversa, l'arcolaio delle Parche può anche diventare uno strumento di tortura:

(...) l'image de la roue de Fortune emportant les hommes
dans son mouvement inexorable, aboutit à des

⁷³¹ Jean Cousin, cit. in S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 203.

⁷³² «Elle est a toute riens commune

Et tout le mont tient en se main.

L'un fait povre hui, riche demain,

Ne point ne set cui ele avanche.

Pour chou n'i doit avoir fianche

Nus, tant soit haut montés en roche;

Car se chele roe bescoche,

Il le couvient descendre jus.» (*Jeu de le Feuillée*).

⁷³³ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 203.

⁷³⁴ S. De Angeli, "Moirai", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zurich, Munich, Artemis, 1992, t.6, n.47-51, pp. 644-645 (in S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 115).

⁷³⁵ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 115.

⁷³⁶ Ballestra-Puech cita a proposito *The Mirror for Magistrates* (éd. L.B.Campbell, 1938, rééd. New York, Barnes and Noble, 1960, p. 82): «Among the ryders of the rolling wheel,
That lost theyr holdes, Baldwin forget not me,
whose fatal threede false Fortune nedes would reele,
Ere it were twysted by the sisters three.»

representations picturales dans lesquelles la roue devient un véritable instrument de torture⁷³⁷,

come nel quadro *The Wheel of Fortune* di Edward Burne-Jones⁷³⁸. Lo strumento favorisce analogie tra immagini, ed è l'attributo anche di altre figure femminili dell'immaginario occidentale.

5. Gli animali e bestialità⁷³⁹

Brusegan, ricostruendo costumi e gesti, scopre la simbologia animale del Carnevale, quella più trasgressiva:

il rapace membro della famiglia di banchieri Faverel (...) doveva portare una maschera dal grande becco, il dervé maschere zoomorfe di rospo (...) e di piume d'uccello (...), Rainelet, dal nome parlante, una maschera di rana (...), dame Douche un belletto-maschera (...), Croquesot una maschera animale irsuta e barbata (...)⁷⁴⁰.

Oltre ai mascheramenti, i riferimenti agli animali sono molti nei *jeux*, e ci limiteremo a citarne alcuni.

Philippe Walter studia, nel suo *Mythologie chrétienne*, l'origine mitica dell'animale psicopompo (che guida le anime) nelle leggende agiografiche e attraverso la tradizione celtica, rintracciando elementi interessanti, ad esempio per il gallo e il cane⁷⁴¹. Il lupo, per esempio, era un'arcaica divinità che poi venne

⁷³⁷ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 117.

⁷³⁸ E. Burne-Jones, *The Wheel of Fortune*, 1872-86, Londra, Biblioteca Pubblica, Quartiere di Hammersmith. Si veda anche il madrigale di Marino "Donna che fila" (*Rime*, 1603):

«Parca d'amor, che tra le man gentili
Hai la rocca ov'attorcì i mei tormenti.».

⁷³⁹ Rane, rospi; asino; scarabeo; orso; falcone; anatra; airone; aringhe; cardellini e fringuelli; lupo e pecora.

⁷⁴⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 89.

⁷⁴¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 99 ss.

personificata in san Biagio. Animali come il lupo e la pecora sono presenti in coppia già nelle antiche favole esopiche.

L'orso è un animale denso di significati a livello folklorico. Talvolta la sua maschera rappresenta la personificazione del Carnevale in varie regioni italiane (seppur con carattere ormai poco evidente), secondo Toschi. Van Gennep vede nel folklore francese la stessa cosa: «lo schema della mascherata dell'orso, si compone di episodi di carattere assai primitivo e arcaico, com'è provato dalla comparazione in campo etnologico»⁷⁴². Sulle Alpi della nostra epoca un *alter ego* dell'orso è l'Uomo Selvatico⁷⁴³, figura archetipica che spesso gli si confonde nell'immaginario medievale. Ma in tutta Europa il Carnevale subisce anche altre personificazioni animalesche. L'apparenza vagamente umana dell'orso gli conferisce un'aura mitica (ad esempio tra gli Indiani nord-americani).

L'anatra, l'oca, sono animali associati tradizionalmente a san Martino, come anche l'asino: «La conjonction de ces animaux appelle une extension religieuse du thème qui ne peut trouver son explication que dans le cadre de la mythologie celtique», spiega Walter⁷⁴⁴. Più precisamente, si tratterebbe di un solo animale, secondo la dimostrazione linguistica⁷⁴⁵ e folklorica: ad esempio, in Alsazia l'«*ane à bec* n'est autre qu'une cane, une créature féérique de l'Autre Monde, une femme-oiseau comme on en rencontre

⁷⁴² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 134-135.

⁷⁴³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 51: «Le Sauvage est la forme “folklorisée” d'une ancienne divinité celtique qui survit au Moyen Âge à travers plusieurs saints comme Blaise ou Martin et la figure de l'enchanteur Merlin.»

⁷⁴⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 54.

⁷⁴⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 54: «(...) le mot ane peut avoir deux sens en ancien français. Non seulement, ce terme désigne l'équidé (du latin *asinus*) bien connu pour ses caprices et son obstination, mais il désigne aussi le canard ou l'oie par une filiation linguistique tout à fait normale issue du latin *anas*.»

beaucoup dans les récits mythiques d'origine celtique ou dans les contes populaires qui en émanent»⁷⁴⁶.

Il rospo è l'animale malefico in cui si riconosce il *dervé* del Jeu: «Je sui uns crapaus» (v.398)⁷⁴⁷. E' connesso a pratiche magiche di vario tipo⁷⁴⁸, anche legate al mese di maggio. Nel Medioevo la cultura popolare lo collegava al demonio e ai sortilegi delle streghe; presente in 35 motivi universali dell'Indice Thompson, questa sua connotazione è evidente nel G303.10.2: *Toad as follower of the devil* (Fb. IV 99a).

6. Il corpo

Come scrive Brusegan a proposito della *Feuillée*, «la malattia e la morte sono l'espressione che la negazione del desiderio si dà sul corpo, non avendo altra via per manifestarsi»⁷⁴⁹. L'energia del corpo, il flusso vitale sono connessi nella pièce direttamente con la follia⁷⁵⁰, e certamente anche con i comportamenti rituali: il *dervé* esprime un movimento frenetico, la fame implacabile (contrariamente ad Adam) e si lancia in una corsa («che abbiamo visto caratterizzare anche il pastore Robin nel *Jeu de Robin et Marion*, è un residuo di eventi rituali collegati con la caccia selvaggia e con l'Aldilà»)⁷⁵¹.

⁷⁴⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 55: «(...) une parèdre, une antique figure de femme-oiseau héritière de la Grande déesse celtique, pourvoyeuse de Souveraineté et de richesse, qui vient symboliquement offrir ses presents au moment des étrennes, c'est-à-dire à l'instant où le temps se renove, à l'aube de l'année nouvelle».

⁷⁴⁷ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 40 ipotizza «(...)che si tratti di un posseduto: nella stessa direzione portano, in generale, la violenza e la grossolanità del personaggio e, in particolare, l'animalità dimostrata ai vv. 419-420 (in riferimento al padre: *Escoutés que no vache muit! / Maintenant le vois faire prains!*) e la sua gesticolazione (v. 538: *Di je voir? Tesmoins ce tatin!*) ».

⁷⁴⁸ Cfr. quelle citate in J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 167-168.

⁷⁴⁹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 71.

⁷⁵⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 89: «La sarabanda ha il suo culmine nella messa bacchica dell'oste con l'aspersione di vino-vin santo-orina per onorare il patrono dei matti che ci riporta alla festa dell'asino e degli stolti, con le sue tipiche manifestazioni carnevalesche: muggire in coro (...), pisciare, scoreggiare, mangiare piselli in purea o formaggi grassi, cibi che scatenano nel corpo il ricambio dei flussi vitali, vento che circola e assicura la salute, o pneuma ritenuto, come nella pancia-botte dell'avarò Henri.»

⁷⁵¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 88.

a. Vizi carnali e malattie

Sulla scena, in forma di satira, scorre un puntuale, realistico corteo di vizi, che Adam preferisce a una generica polemica sulla decadenza dei costumi nella città da cui vuole fuggire. Emerge così l'impronta del nuovo rapporto del poeta con la realtà sociale, dell'intellettuale con il potere, che sommariamente è un atteggiamento critico e narcisista⁷⁵². Tra i vizi, quelli capitali furono teorizzati nell'alto Medioevo in ambiente monastico da una riflessione sulla natura dei peccati e dall'ampia fortuna (fino XV secolo)⁷⁵³. Sono detti "capitali" poiché causati dalla mancanza di carità; quelli carnali sono manchevoli nei confronti del corpo, danneggiandone la salute (oltre che lo spirito). Infatti anticamente erano distinti in vizi carnali e vizi spirituali, ma con la Scolastica ciò scomparve per lasciar posto alla classificazione sulla base dei fini delle azioni. Tuttavia, il solco della tradizione sui vizi carnali (come gola e lussuria, entrambi ben rappresentati da Adam de la Halle) rimase: essi pur nascendo dall'anima puntano al piacere fisico ma contemporaneamente nuocciono alla salute, dunque Silvana Vecchio spiega che «l'ingombrante presenza del corpo si è spostata dalla causa del peccato al suo effetto». Nel XIII secolo questo discorso ebbe particolare presa perché ci fu una nuova attenzione per il corpo e per il benessere, per di più anche di tipo morale: nei penitenziali e negli scritti di canonici ed ecclesiastici si mostravano le connessioni tra i vizi e il corpo nella forma della fisionomia deturpata, della gestualità, della malattia⁷⁵⁴. Oltre ai mali

⁷⁵² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 68: «Il silenzio e la partecipazione distaccata del poeta agli eventi che si producono durante il Jeu sono indice di una narcisistica fantasia di onnipotenza e, allo stesso tempo, una forma di critica della realtà.»

⁷⁵³ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi 2000.

⁷⁵⁴ Secondo la teoria umorale adottata all'epoca, le malattie potevano insorgere anche da un disequilibrio dei fluidi corporei, legati al periodo dell'anno e della vita.

dovuti alla crapula⁷⁵⁵, anche tutta una serie di disturbi (lebbra, mal di testa, astenia) attecchivano presso i lussuriosi⁷⁵⁶. Questa concezione è presente anche nei *jeux*. Il corpo è per i moralisti e i teologi, a differenza dell'anima, lo spazio del visibile, su cui si può palesare il peccato (individuabile con un'analisi fisiognomica): così, la lussuria di Maroie lascia segno sul suo corpo in deterioramento, rompendo l'incanto "cortese" e svelandone gli effetti deleteri per Adam; oppure, il personaggio tormentato e scorbutico di maitre Henri ben rispecchia la canonica *descriptio* dell'avaro. Il modello del corpo prorompe in letteratura oltre quelli teologici, e per esempio la follia «est ainsi d'abord une saturation de gestes, un discours hyperbolique du corps. [...] (elle) manifeste alors la force des liens qui unissent le corps au discours»⁷⁵⁷.

b. L'elemento scatologico

A proposito del peso del linguaggio sessuale-scatologico nella *Feuillée*, Brusegan lo ritiene uno dei prioritari «sistemi significanti»⁷⁵⁸, per cui la salute fisica stessa dipende dall'espulsione di orina ed escrementi. Noto⁷⁵⁹ rinvia il lancio degli escrementi (temuto dal folle) alla ritualità della festa carnevalesca, così come anche la comicità dei giochi di parole tabù (es. *chier*). Riferendo l'opinione critica di Camporesi, parla di «un ruolo terapeutico e apotropaico» svolto da ciò che appartiene alla

⁷⁵⁵ Roberto di Framborough, *Liber poenitentialis*, IV, VII, ed. J. J. F. Firth, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1971, p. 195; Egidio Romano, *Sermones de tribus vitiis mundi*, III, in *Aegidii Romani Opera omnia*, I. Repertorio dei sermoni, ed. C. Luna, Olschki, Firenze 1990, pp. 375-78.

⁷⁵⁶ Roberto di Sorbona, *Cum repetes (De modo audiendi confessiones et interrogandi)*, ed. F. N. M. Diekstra, «Recherches de théologie et philosophie médiévales», 46 (1999), pp. 118-125.

⁷⁵⁷ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 385. «(...) ainsi, la langue est instrumentum gustus et locutionis, alors que le péchés de langue, les manquements dans l'ordre du discours, se greffent dans le *De vitiis* sur la gourmandise(...)».

⁷⁵⁸ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 70: «(...) accanto a quello cortese, economico-giuridico, religioso e medico».

⁷⁵⁹ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., pp. 42-43.

semantica “bassa”, escrementi e genitali. Tutto ciò occupa un ruolo eminente nel saggio di Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*.

c. *L'ekphrasis dell'amata*

Nelle prime scene del *Jeu de la Feuillée*, Adam si sfoga con l'amico Riquier con un'*ekphrasis* rovesciata di sua moglie (vv.81-174), cui attribuisce la colpa di averlo incatenato ad Arras e dunque di privarlo della sua soddisfazione nello studio. La rovina del corpo, venuta col tempo, era stata celata nel silenzio da Amore, che illumina subdolamente anche le cose più decadenti, a scapito del povero marito:

ADANS: Tprout ! Rikeche, a chou ne tient point,
Mais Amours si le gent enoint
Et cascune grasse enlumine
En feme et fait sanler plus grande,
Si c'on cuide d'une truande
Bien ke che soit une roïne.
Si crin sanloient reluisant
D'or, roit et cresse et fremiant,
Or sont keü, noir et pendic.⁷⁶⁰

Un ingrediente nuovo viene incluso secondo Brusegan dalla poesia attraverso la dimensione temporale storica: «il brutto, segno che la complessità non è più sentita come minaccia, ma come ricchezza»⁷⁶¹. La moglie di Adam viene così a rappresentare una Venere infeconda, dalla bellezza appassita, quasi una “Vecchia”

⁷⁶⁰ *Jeu de la Feuillée*, vv. 81-89.

⁷⁶¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 82.

carnevalesca. Questa condanna ricorda appunto lo schema reperibile nel folklore italiano del processo e la condanna di un personaggio equivalente del Carnevale come la Vecchia: Toschi narra ad esempio il caso marchigiano in cui la gente andava a casa di un'imputata («qualche donna contro cui si appuntava la satira popolare») e la processava poiché si ostinava in atteggiamenti giovanili⁷⁶².

d. La calvizie

La calvizie, nella maledizione che la fata Magloire addossa a Riquier, è un'immagine simbolica dell'invecchiamento che ricorre in 8 loci dell'*Indice* di Aarne-Thompson, in vari motivi provenienti da più zone del mondo, della perdita del vigore. Soprattutto, Riquier «ne serait plus digne d'être clerc»⁷⁶³. Dufournet ricorda anche che per offendere gravemente il nemico un sovrano doveva far rasare la testa dei suoi messaggeri⁷⁶⁴; un'altra ipotesi (di Brusegan) è che la calvizia sia un augurio di follia «in linea con lo spirito ambivalente dell'opera»⁷⁶⁵. «Calvi» sono detti anche i monti (ancora presenti nella toponimia francese: «*Chaumont*», «*Montceau*»), i luoghi sterili o scalfiti da una maledizione, in cui le streghe si ritrovano per il sabba, soprattutto a San Giovanni⁷⁶⁶. La calvizie figurata rimanda a un'antica, mitica fatalità, anche presente

⁷⁶² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 240.

⁷⁶³ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 169-170: «Adam se retournerait donc contre les clercs qui ont failli à leur vocation et qui n'ont pas les mêmes doutes que lui. Bien plus, si on l'admet que Riquier est un double du poète, Ada par une sorte de masochisme, chercherait à supprimer en lui l'aspect clérical, pour éliminer débats et conflits, recherchant l'unification du moi, tantôt par le haut, en se consacrant tout entier à la clergie, tantôt par le bas, en se confondant avec l'Arrageois commun.».

⁷⁶⁴ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 169: «Ainsi en est-il dans Ogier le Danois».

⁷⁶⁵ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 83.

⁷⁶⁶ Walter, *Mythologie chrétienne*, p.154: «il s'agit d'un site marqué d'une présence féerique qu'il faut sauver par un sacrifice humain. Le mont chauve devient naturellement un lieu d'abomination et de sauvagerie lorsqu'il n'est pas pris en charge par la rédemption divine d'un saint ou d'une sainte.».

nei romanzi arturiani, infatti Brusegan ricorda che anche la Fortuna appare tradizionalmente calva⁷⁶⁷.

7. Atmosfera onirica

L'intera scena della *féerie*⁷⁶⁸, come scrive Dufournet, «dès le début il est question d'enchantement (...) et d'avisions»⁷⁶⁹. Come i sogni, il meraviglioso del monaco o le bizzarrie animalesche del folle, il *Jeu de la Feuillée* trasporta il pubblico in una dimensione ultramondana (il motivo del sonno della ragione è richiamato anche dal nome del principe del Puy, Robert Sommeillon). Anzi, si apre esso stesso con la rivelazione di un sogno: quello di Adam di ritornare a *clergie*. Il sonno da cui rinviene il frate (v.875) apre una nuova fase alla *folie*, dopo la *féerie*, e così anche Adam riconosce il male ancora ben presente nel suo mondo:

L'auteur n'a fait qu'un beau rêve au milieu des turpitudes,
rêve que contaminent vite les turpitudes. L'échec est total⁷⁷⁰.

Fritz analizza testimonianze medievali mediche, magiche, teologiche e soprattutto legali e conclude che «la folie n'est qu'un grand sommeil»⁷⁷¹. Il motivo del sogno è molto frequente nei racconti popolari (l'*Index* di Aarne-Thompson ne censisce una sessantina globalmente), spesso connesso anche con la profezia, e la magia nei sogni non è una novità di Adam (ad esempio in Irlanda si trova il motivo D1812.3.3.3, *Prophetic dream induced by*

⁷⁶⁷ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 83.

⁷⁶⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 131: «La *féerie* se situe au terme d'une progression qui a envisagé tous les aspects de l'activité humaine: l'amour et la courtoisie (portrait de Maroie), la science symbolisée par la médecine, la religion avec les reliques du moine, l'usage de l'intelligence qui, bien employée, rend l'homme semblable à Dieu mais, qui pervertie par la folie, le dégrade jusqu'à l'animalité.».

⁷⁶⁹ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 130.

⁷⁷⁰ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 130.

⁷⁷¹ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 126.

*incantation*⁷⁷²). Ad esempio, in Italia esiste un'antica credenza in uno spirito demoniaco plutonico che provocherebbe gli incubi notturni e custodirebbe tesori nascosti⁷⁷³.

8. Il *jeu*-gioco

Jeux, cioè letteralmente “gioco”, è la denominazione degli spettacoli arragesi, che sicuramente viene dal latino *ludus*, che ha il significato specifico di rappresentazione ma anche quello generico di festa. Il tripudio del rito comprende anche, infatti, il piacere dello spettacolo e Paolo Toschi afferma, a ragione, che le forme drammatiche sono intimamente legate al contesto festivo:

Il rito, nelle forme spettacolari che assume, si compone di vari elementi che si trovano, ben riconoscibili, nelle diverse feste da cui nasce il teatro. Tali elementi sono: la processione, il canto lirico in coro, la narrazione, la danza e l'azione scenica vera e propria; anche la musica vi ha la sua parte, o integrativa o autonoma. Non in ogni caso questi elementi si trovano tutti e con eguale sequenza, nella composizione del rito-spettacolo⁷⁷⁴.

Nella quotidianità medievale i giochi erano anche le pratiche di divertimento collettivo, svaghi spesso integrati nel tempo del lavoro, della domenica o delle feste calendariali, in cui aveva largo spazio il corpo. Di società o al coperto, d'infanzia o d'esercizio, erano importanti. Quelli di società si svilupparono particolarmente alla fine del Medioevo, come testimonia anche la quantità di fonti.

⁷⁷² (Cf. D1799.3.) Irish myth: *Cross (ATU index).

⁷⁷³ Secondo Toschi lo spiritello diabolico è ravvisabile dall'elemento pervasivo del Carnevale del berretto frigio; già nella Cena di Trimalcione di Petronio si narra la credenza secondo cui «se si riesce a togliere la berretta all'incubo, si ottiene che esso ci riveli i segreti tesori della terra» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 194).

⁷⁷⁴ Toschi, op.cit., p.25.

Jean Verdon⁷⁷⁵ descrive, sul piano sociale delle feste e dei giochi, una “cultura globale” e non oppositiva, ma sfumata «visto che la cultura popolare è molto spesso la stessa cultura dell'élite in ritardo di qualche decennio o di qualche secolo». La cultura popolare emerge nei *jeux* (soprattutto nel *Jeu de Robin et Marion* e nel *Jeu de saint Nicolas*) anche attraverso i giochi, praticati nella taverna o nella natura. I dadi sono apprezzati da tutti i livelli sociali, benché sia del 1254 un primo divieto di del re santo, Luigi IX, contro i giochi d'azzardo (anche scacchi e tavola) e la loro fabbricazione⁷⁷⁶. Tuttavia, quelli dalla posta in denaro erano passatempi molto diffusi⁷⁷⁷. Nel *Jeu de saint Nicolas* tre ladri si dedicano al gioco dei dadi e al vino e discutono, tentando di far pagare uno di loro, mentre il taverniere tenta di accaparrarsi più soldi possibili e gli ruba perfino i vestiti, buttandoli fuori:

PINCEDES: Veus tu jouer a sec argent?

CLIKES: Oil voir.

RASOIRS: Aussi voeil je, certes.

Ja i ara bourses ouvertes:

Chascuns meche trois lés cel bort,

Et qui giet mieus, si les emport.

Je n'i sai riens autre barat.

Et qui deniers n'a, s'en acat!

CLIKES: A quel jeu?

PINCEDES: A quel que tu veus.

CLIKES: A plus poins?

PINCEDE: Soit, si m'ait Dieus.

⁷⁷⁵ J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, cit., p. 9.

⁷⁷⁶ J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, cit., p. 191: «Item, la fabbricazione dei dadi sia vietata in tutto il nostro regno, e chiunque venga scoperto a giocare a dadi o, per fatto notorio, a frequentare taverne e bordelli, venga considerato infame e la sua testimonianza non avrà nessuna validità» (*Ordonnances des rois de France*, ed. E.-J. de Laurière et al., Parigi 1723-1849, t.I, p. 79).

⁷⁷⁷ J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, cit., p. 193: «Se una tal distrazione diminuisce la fortuna dei ricchi, talvolta porta via fino all'ultimo denaro dalla tasca dei poveri, poiché il gioco dei dadi appassiona anche le persone di umili condizioni. Gli oziosi che non hanno un lavoro regolare, e soprattutto i menestrelli, giocano nelle taverne.»

RASOIRS: Jou giet, Dieus le meche en mon preu!⁷⁷⁸.

L'ingegnosità dei giochi di società coinvolgeva uomini e donne, come si vede nell'allegra scena dei giochi dei pastori del *Jeu de Robin et Marion*:

MARIONS: Or pourpensons un ju.

HUARS: Veus tu as Roys et as Roines?

MARION: Mais des jeux c'on fait as estrines

Entour le veille du Noel?

HUARS: A saint coisne?

BAUDONS: Je ne voeil el.

Alcuni ricordano giochi ancora contemporanei, ad esempio il gioco di san Cosimo, in cui è proibito ridere («HUARS: Marote, si ne riés mie!», v.436) mentre uno interpreta il santo e gli altri gli recano offerte in dono e «quiconques rira/ Quant il ira au saint offrir,/ Ens ou lieu saint Coisne doit sir./ Et qui en puist avoir s'en ait!»⁷⁷⁹. Inizia Robin, che al ricevere il dono grottesco di Gautier fa delle smorfie, istigandone così la risata. A Gautier si presentano Baudon e Huart che scoppiano a ridere e invece Marion e Perrette che non ridono, ma non sono amanti del gioco (per Marion «C'est vilains jeux: on i cunkie», v.435) e propongono di cambiare. Pertanto Baudon propone di «jouer as Rois et as Roines»⁷⁸⁰, cioè il gioco aristocratico e cortese “del Re che non mente”⁷⁸¹, che secondo Langlois viene chiamato con un altro nome intenzionalmente nel *Jeu*⁷⁸². Praticato in modo grossolano dal popolo, era un'attività amata dai salotti dell'epoca: si eleggeva un

⁷⁷⁸ *Jeu de saint Nicolas*, vv. 863-872.

⁷⁷⁹ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 438-441.

⁷⁸⁰ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 485.

⁷⁸¹ E.Langlois, *Le jeu du roi qui ne ment et le jeu du roi et de la reine*. Romanische Forschungen 1908, 23, 163.

⁷⁸² E. Langlois, *Le jeu du roi qui ne ment et le jeu du roi et de la reine*, cit., p.173.

re o una regina che doveva porre domande e anche rispondere al resto del gruppo. Perciò i pastori di Adam iniziano facendo la conta con le mani per eleggere un re, e alle domande si succedono una serie di risposte dal tono più o meno volgare⁷⁸³ (nemmeno questo è apprezzato da Marion: «Si fait, car li demande est laide»⁷⁸⁴). Questo gioco aveva un'aura propiziatrice di fecondità, se Langlois scrive che «l'amour, naturellement, fournissait le thème habituel des questions échangées»⁷⁸⁵; in effetti anche nel *Jeu* questa è la piega che il gioco prende. Considerando appunto anche la confessione erotica di Perrete, la dichiarazione a cuore aperto di Marion e l'episodio allegorico del lupo che rapisce una pecora, si può constatare l'atmosfera giocosa che ben si confà al ciclo di maggio in cui il *Jeu* potrebbe essere ambientato, così come i canti e le danze visti prima. La volgarità stessa sarebbe un tipico espediente esorcizzante legato al corpo, all'elemento scatologico, all'eros, insomma uno stilema carnevalesco ben maneggiato dal drammaturgo.

9. Spazio-tempo mitico

a. L'irlanda

Terra celebre per la predicazione cristiana, l'Irlanda viene nominata dal frate come limite ultimo del leggendario raggio di azione miracolosa di sant'Acario («K'il n'a saint desi en Irlande/ Ki si beles miracles fache», vv.326-327). L'immaginario dei

⁷⁸³ J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, cit., p. 201: «Formano un cerchio, tendono la mano destra che posano una sull'altra; poi la tolgono contando; quello che ritira la mano, quando si arriva al dieci, diventa il re. Baudon, nominato re, chiede a Gautier il Testardo se è mai stato geloso; l'altro risponde di sì, a causa di un cane che qualche giorno prima aveva sentito urtare contro la porta della sua amica, e che credeva fosse un uomo. QUando Robin deve dire da che cosa si riconosce alla nascita se un animale è maschio o femmina, Robin e Marion protestano. Huart interrogato sui suoi piatti preferiti indica un didietro di porco, pesante e grasso, con un battuto d'aglio e di noci. Tutte queste risposte, e le seguenti, descrivono bene l'ambiente volgare dei giocatori.»

⁷⁸⁴ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 532.

⁷⁸⁵ E. Langlois, *Le jeu du roi qui ne ment et le jeu du roi et de la reine*, cit., p. 168.

continentali del XIII secolo sull'Irlanda era fatto di contrasti. Si espande, scrive White-Le Goff⁷⁸⁶, il mito del barbaro e la topica dell'esotismo, come si legge nella descrizione geografica e antropologica dell'Irlanda di Giraud de Barri⁷⁸⁷, una terra pagana (il Cristianesimo lì importato era comunemente visto come sincretismo), selvaggia e primitiva. Oltre a tale sguardo, White-Le Goff rintraccia - attraverso testi contemporanei sulla leggenda del Purgatorio di San Patrizio - un'opinione diversa, che riconosce la capacità degli irlandesi di evolvere⁷⁸⁸. Ad ogni modo nella conoscenza comune l'Irlanda era una terra misteriosa e lontana, gli abitanti dei selvaggi.

b. La notte

Nel *Jeu de Saint Nicolas* la struttura unisce «un jour guerrier» e «une nuit miraculeuse»⁷⁸⁹. Nel *Jeu de la Feuillée* è la notte a portare gli accadimenti soprannaturali che sono stati scrutati. In ciò si percepisce chiaramente l'eredità celtica; d'altronde, la Piccardia non è certo distante nello spazio dalla Bretagna e dal suo fondo mitico. I Bretoni credevano che la notte di *Samain* (tra 1 e 2 novembre nell'antico calendario irlandese), tra le altre leggende, si potesse vedere il Carro della Morte trasportante le anime⁷⁹⁰, poiché proprio in quella notte si apriva un varco tra la Terra e l'Altromondo che permetteva agli uni e agli altri abitanti di visitare

⁷⁸⁶ M. White-Le Goff, « L'originalité de la figure de l'Irlandais dans la légende du purgatoire de saint Patrick », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 26, 2008, pp. 259-270.

⁷⁸⁷ Giraud de Barri, *Topographia Hibernica* : éd. J.-M. Boivin, *L'Irlande au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993. Li definisce « un peuple qui ne vit que des bêtes et vit comme les bêtes » (*Topographia*, III, 10, p. 244), cit. White-Le Goff.

⁷⁸⁸ M. White-Le Goff, « L'originalité de la figure de l'Irlandais dans la légende du purgatoire de saint Patrick », cit. : « (...)le recours à l'image du sauvage irlandais mythique importe peu dans l'intention de la légende (...) De fait, la vision de l'Irlande que propose la légende du purgatoire de saint Patrick semble aller bien au-delà de celle de ses effroyables habitants. On peut même gommer toute référence les concernant directement car l'exotisme du purgatoire de saint Patrick est le nôtre propre, il est exotisme intérieur ».

⁷⁸⁹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 53.

⁷⁹⁰ Cfr. Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains*.

l'altro universo⁷⁹¹. Si udiva in quella notte un baccano inquietante, dovuto al carro carico di morti (o alla *Chasse sauvage*). Il valore di passaggio di questa data ne rispecchia anche il periodo di comunicazione privilegiata con l'Altro Mondo⁷⁹², concetto cardinale della tradizione celtica che permette di decifrare i riti calendariali. E' un aldilà legato alla *féerie* (forma degradata di magia divina), non strettamente cristiano (la Commemorazione dei morti cristiana si instaura su un sostrato simile), abitato da fantasmi e ricorrente nei romanzi arturiani. Allo stesso modo anche nella notte di Halloween di tradizione anglosassone c'è uno scatenarsi di spiriti malvagi. Queste notti «autorisent l'émergence d'une magie plus ou moins dangereuse liée à un renversement des saisons et à une sorte de fracture dans le temps»⁷⁹³; frattura temporale che è tanto meglio rappresentabile a teatro in una lunga scena soprannaturale che ovatta il ritmo della città di Adam («RIKECHE: [...]Car il est aussi ke seur l'eure ; Eles sont ore ens ou kemin»), o nelle parole estemporanee del *dervé*.

c. Luoghi magici (*Crois au Pré*)

La condizione di sicurezza nel medioevo era certamente diversa da quella moderna; soprattutto i luoghi aperti e lontani dal quotidiano, in particolare boschi, prati e foreste, evocavano il pericolo (di imboscate, di creature sconosciute) e non rappresentavano avventure alla portata di tutti. Erano luoghi affascinanti già per gli antichi, e la leggendaria esistenza di spiriti o divinità della natura era tramandata in storiografia già da quando l'Europa era ancora pagana. Una creatura dell'immaginario romano

⁷⁹¹ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 43.

⁷⁹² «(...) c'est aussi le moment où le héros Cuchulainn participe à une chasse féerique au cours de laquelle il tue deux oiseaux qui sont en réalité deux déesses de l'Autre Monde métamorphosées en oiseaux.» (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 44).

⁷⁹³ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 46.

era ad esempio il fauno, guardiano delle greggi, delle campagne, dall'aspetto umano ma con zampe e corna caprine, capace di ammaliare con il suo flauto. Venne demonizzato dai Cristiani ("incubo" peccatore) e associato ai Silvani (divinità delle selve). In altre zone d'Europa l'immaginario delle selve comprendeva anche altre creature soprannaturali ambigue, come goblin, folletti ed elfi. Durante la cristianizzazione dell'Europa fu comune che divinità e tradizioni pagane subissero l'eliminazione o la demonizzazione. Ad esempio, a proposito del culto intorno a fuochi e pietre, il 23° canone del concilio di Tours (567) attestava:

Que tous ceux qui paraissent persister en leur folie d'accomplir auprès de l'on ne sait quelles pierres, arbres ou fontaines, lieux manifestes de paganisme, des actes incompatibles avec les règles de l'Eglise, soient chassés de la Sainte Eglise et qu'on ne leur permette pas de s'approcher du saint autel⁷⁹⁴.

Henri Dontenville testimonia che le fate filatrici lavano ciò che hanno tessuto nei rivi boschivi, al chiaro di luna:

Dames blanches, dames vertes, elles ne s'attachent pas qu'aux eaux et aux pierres, elles habitent les grands arbres de nos forêts, ces hêtres notamment runiques avec les Germains, et où leur nom de fayette (fagus) s'appuie. C'est sous l'"arbre des fées", au val de Meuse, en amont des dangereux "espaux" de Charlemagne, que Jeanne d'Arc entendit ses voix⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 151.

⁷⁹⁵ H. Dontenville, *La mythologie française*, cit., p. 208.

Secondo alcuni proprio sotto di esso Giovanna d'Arco avrebbe ricevuto le rivelazioni; venne infatti lungamente interrogata durante il processo (24 febbraio 1430), ma si ostinò ad affermare «qu'elle ne vit jamais fée, qu'elle sache, à l'arbre ou ailleurs»⁷⁹⁶. Nel *Jeu de la Feuillée* la scena della *faerie* si conclude con un'esortazione delle fate ad avviarsi al *Pré* prima dell'alba, per riunirsi con le vecchie di Arras. Il riferimento al motivo del sabba è chiaro, tanto più che Dame Douche parla di una veglia:

MORGUE: Beles dames, s'il vous plaisoit,

Il me sanle ke tans seroit

D'aler ent, ains k'il ajournast.

Ne faisons chi plus de sejour,

Car n'afiert ke voisons par jour

En lieu la ou nus hom trespast.

Alons vers le Pré erraument,

Je sai bien c'on nous i atent.

MAGLORE: Or tost, alons ent par iluec ;

Les vielles femes de le vile Nous i atendent.

MORGUE: Est chou guile ?

MAGLORE: Vés dame Douche nous vient pruec⁷⁹⁷.

Dunque l'arrivo delle fate non è solo un evento atteso in città, ma soprattutto lo è dalle vecchie donne nel luogo magico detto “Crois au Pré”, «une place qui se trouvait au nord de la ville, entre les quartiers du Pré (vers 843) et du Jardin»⁷⁹⁸. Il prato (*pré*) è esso stesso un elemento folklorico⁷⁹⁹, e il riferimento nella *pièce* è rivolto a tradizioni popolari ancora conosciute:

⁷⁹⁶ D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène. L'avant-scène théâtre*, cit., p. 146.

⁷⁹⁷ *Jeu de la Feuillée*, vv. 837-848.

⁷⁹⁸ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 220.

⁷⁹⁹ Nell'ATU Index, “meadow” appare in K1423 e C761.4.2 (*Tabu: staying too long in meadow of otherworld, India*).

(...) nous rappelle les vertus de la rosée. Il suffit de se rendre le premier mai, avant l'aurore, dans le pré de celui que l'on veut ensorceler et d'y recueillir la rosée pour que tout le lait de ses vaches passe dans le pis des vôtres⁸⁰⁰.

I folkloristi hanno raccolto un bagaglio di esempi di donne che raccolgono rugiada pronunciando formule magiche, anche usando rospi, per ringiovanire o abbellire. Questa usanza era caratteristica dei primi giorni di maggio, ma la *féerie* del *Jeu* avrebbe anche potuto verificarsi il 24 giugno, a San Giovanni, vista l'aura altrettanto magica del solstizio. Come abbiamo prima ricordato, la raccolta di erbe dai poteri soprannaturali era caratteristica anche di quella notte, e in varie zone d'Europa è ancora attestato l'uso di produrre "l'acqua di san Giovanni", purificatrice e curativa, lasciando le erbe e i fiori colti in infusione tutta la notte. Brusegan rintraccia nella ricerca vagante delle fate che le donne di Arras conducono per i vicoli di Arras di notte, simili alle streghe leggendarie dirette al *sabba*:

la trasformazione di uno dei riti della Candelora, la festa di febbraio chiamata a sostituire le celebrazioni in onore di Persefone nel corso delle quali Proserpina, figlia di Demetra, dea della fertilità, rapita da Plutone, veniva cercata durante la notte con torce dalla madre e dalle Menadi⁸⁰¹.

d. Luoghi leggendarî (regni degli emiri)

⁸⁰⁰ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 166-167: «Claude Signolle cite deux exemples provenant du village de Lesterie» (si vedano nelle stesse pagine).

⁸⁰¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 81.

Nel *Jus du pelerin* di Adam de la Halle che precede il *Robin et Marion*, il pellegrino apre la scena proclama di aver viaggiato tanto da esplorare anche luoghi leggendari:

LI PELERINS: Segnieur pelerins sui si ai alé maint
pas

Par viles par castiaus par chités par trespas
S'aroie bien mestier que je fusse a repas
Car n'ai mie par tout mout bien trouvé mes pas
Bien a trente et chienc ans que je n'ai aresté
S'ai puis en maint bon lieu et a maint saint esté
S'ai esté au sec arbre et dusc'a dur esté
Dieu grasci qui m'en a sens et pooir presté
Si fui en famenie en surie et en tir
S'alai en un païs ou on est si entir
Que on i muert errant quant on i veut mentir
Et si est tout quemun⁸⁰².

Duresté è una città leggendaria, *Famenie* un paese delle *chansons de geste* (secondo alcuni abitato da Amazzoni). La Siria e Tiro sono richiami all'Oriente mitico. Il *Sec Arbre* è, in Jean Bodel (v.333), il regno di uno degli emiri, un paese leggendario orientale dove ci sarebbe un albero che si seccò alla morte di Cristo; è citato nella *Lettera del Prete Gianni*⁸⁰³. La chiamata alla quarta crociata in corso⁸⁰⁴ spiega il motivo per cui Jean Bodel drammatizza un miracolo leggendario, essendo sedotto dalla moda orientale. L'esotismo dell'Oriente (e di un santo bizantino come Nicolas)

⁸⁰² *Jeu de la Feuillée*, vv. 837-848.

⁸⁰³ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 383.

⁸⁰⁴ Per ispirazione e progetto di papa Innocenzo III (salito al soglio pontificio nel 1198). «L'ordine al clero di predicare la guerra santa per la riconquista di Gerusalemme, da una decina d'anni in mano a Saladino, fu una delle sue prime iniziative. I maggiori successi vennero in Francia, dove le emozioni della gente furono suscitate da un predicatore itinerante, Folco di Neuilly, e dalla promessa papale della remissione dei peccati per chi avesse preso la croce, proclamata a Digione dal legato pontificio, il cardinale Pietro Capuano.» (D.M.Nicol, "La quarta Crociata", Enciclopedia Treccani).

risente di questi echi, inoltre «nel Medioevo (...) il concetto geografico di Oriente si estende raggiungendo i porti dell'India e della Cina, pur non entrando mai in contrapposizione con l'Occidente. A partire dal VII secolo la contrapposizione non è di carattere geografico bensì di carattere politico-religioso con la fiorente cultura islamica.»⁸⁰⁵. Lo stereotipo moderno degli occidentali che si consolida nel XIX secolo con il nome di “Orientalismo” considera l'Oriente come pura alterità, senza tempo e spazio (connotazione già presente nel *Jeu de saint Nicolas*), le cui carenze politiche e culturali necessitano di essere colmate dalla mano occidentale⁸⁰⁶, nel caso bodeliano rappresentandolo come una copia del sistema feudale occidentale. La struttura spaziale è «également double, l'univers oriental et le monde arrageois. Les deux espaces présentent des relations d'entrelacements et d'inclusion complexes»⁸⁰⁷. Confrontando nella stessa epoca (XII-XIV) le narrazioni fiabesche-avventurose nate in Europa, si possono analizzare degli stilemi romanzeschi «ove la ricostruzione degli ambienti geografici accoglie in larga misura elementi orienteggianti ed esotici»⁸⁰⁸. Questa vasta produzione letteraria viene forgiata dall'attitudine ai viaggi professionali in Oriente del ceto mercantile. Alla base delle descrizioni favolose di luoghi geografici esotici c'è l'intertestualità tra poemi carolingi, bretoni e i romanzi di materia classica,

luoghi privilegiati di incontro tra eredità greco-latina e cultura medievale, attraverso una fitta dialettica con l'epica e

⁸⁰⁵ A.Brancato, M.Monaco, *Orientalismi: Delacroix, Klee e Boetti tra viaggio e alterità*, '900 Transnazionale 3, 2 (2019).

⁸⁰⁶ A.Brancato, M.Monaco, *Orientalismi: Delacroix, Klee e Boetti tra viaggio e alterità*, cit., p.222: «È proprio questo spirito dell'Occidente a determinare l'idea di fondo di Said: non si può pensare, secondo il linguista palestinese, che l'atto creativo per gli intellettuali e gli artisti europei, apparentemente libero e privo di pregiudizi, non sia al contrario influenzato da stereotipi tipici della cultura occidentale.»

⁸⁰⁷ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 54.

⁸⁰⁸ F. Sberlati, Eroi verso Oriente: l'esotismo nella letteratura medievale. *Annali d'Italianistica*, 21, 2003, 427–446, p. 1.

il romanzo, si assiste ad un processo di aggregazione degli ambienti geografici dell'Oriente, più spesso immaginati che reali, che si sono poi venuti fissando in consuetudini topiche (...) ⁸⁰⁹.

A questo criterio rispondono i regni degli emiri nel Saint Nicolas: vi si trovano cammelli, tesori, giganti, statue che parlano diabolicamente ⁸¹⁰. La sintesi (di nozioni folkloriche e letterarie) connota l'Oriente di Bodel, che infatti assembla «Grece, Islam, Afrique et meme des iles nordiques, les Orcades. Il est surtout littéraire, inspiré par les chansons de geste et les descriptions du monde de cette époque» ⁸¹¹. Risuonano in Europa le risonanze psicologiche dell'orizzonte orientale, grazie a storie semi-fantastiche. Viene descritto come una miniera di ricchezze e di isole lussureggianti, a differenza dell'Occidente roso dalla miseria: così, nel Milione, il regno di Coilum è straripante di pepe, quello di Malabar di perle, e l'isola più ricca è Ceylon. Inoltre, con uno slancio mentale demiurgico oltre la consuetudine, il fantastico abbonda in uomini e animali mostruosi (draghi, ciclopi, Manticora...): ne scrivono Honoré d'Autun e Marco Polo, li ritraggono i bestiari. Essi abitavano, secondo la leggenda, anche il regno orientale del Prete Gianni, saggio re cristiano; infatti da una lettera del XII spuntò il suo nome (*Presbyter Iohannes*), che probabilmente si mescolò con degli antichi racconti di cristiani d'Occidente in regni mediorientali diversi e poi confluì nella leggenda del Santo Graal ⁸¹².

10. La follia

⁸⁰⁹ Ibidem.

⁸¹⁰ I toponimi orientali, in parte inventati dal drammaturgo, sono vaghi ed evocativi: *Aufrike*(v.227), *Orient*, *Kateloigne* (v.223), *Alixandre*, *Babiloinne* (v.232), *Grise Wallengue* (v.362).

⁸¹¹ E. Doudet, V. Méot-Bourquin, D. James-Raoul, *Adam le Bossu*, cit., p. 68.

⁸¹² Cfr. Parzival di Wolfram von Eschenbach (XIII secolo).

Il rapporto tra follia e corpo proposto normativamente dai teologi, dai medici e dai giuristi, nella letteratura del XIII secolo è invece fatto di molte rappresentazioni⁸¹³, anzi il folle da oggetto (anche se lo sguardo del *fisicien* o del *moine* rimane) diventa poco a poco il soggetto del discorso:

La littérature médiévale inscrit de manière privilégiée la folie dans une stratégie et dans un cadre instrumental. La folie est un engin, un moyen, un masque et appelle à un jeu des masques. [...] La folie simulée, de Tristan à Clarmondine, est dans son essence même théâtralité et spectacle⁸¹⁴.

Se l'universo del *fou* è tutto teatrale, per la rappresentazione della follia, cui ruota attorno un'intera società, l'opera più compiuta secondo Jean-Marie Fritz è proprio una pièce: il *Jeu de la Feuillée*. In effetti esso mostra entrambe le declinazioni del rapporto tra follia e teatro, cioè il comportamento del folle evoca un ruolo attoriale, ma anche il folle prende parola sulla scena (luogo privilegiato di espressione della follia)⁸¹⁵. Già nei repertori giullareschi (e poi nei *Mystères*) il "folleggiamento" era un numero usuale⁸¹⁶, avendo la follia una dimensione ludica. Attraverso queste rappresentazioni, e quelle teatrali, la follia raggiunge un'autonomia discorsiva poiché il folle parla per contraddire e per ribaltare la norma:

(...)de l'âge arthurien et courtois à l'âge artésien et bourgeois,
la folie a pris son autonomie (...). La folie y est un masque

⁸¹³ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 327: «Le héros a la sagesse de se dépouiller provisoirement de sa sagesse pour devenir un fou». Il folle di Dio, il cavaliere travestito da folle (Tristan): l'amore è la porta d'accesso alla follia (anche in Oriente), l'eroe il soggetto privilegiato.

⁸¹⁴ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 326-327.

⁸¹⁵ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 327.

⁸¹⁶ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 329: «De plus, H.Reich a montré comment le fou de cour et le jongleur héritent l'un et l'autre des fonctions du mime antique, ainsi que de certains de ses signes distinctifs, comme le crâne rasé».

qui démasque l'hypocrisie, et le dervé est d'abord le masque d'Adam. Plusieurs autres indices(...) témoignent de cette émancipation de la folie en Artois dans la seconde moitié du XIII siècle: Robert d'Artois se dote d'un fou de cour à qui est associé l'emblème du fromage; un dit artésien évoque Sotinghem, cité des fous où l'on vénère saint Acaire, où l'on fabrique des massues et mange du fromage, première vision véritablement urbaine de la folie; enfin et surtout, un genre lyrique nouveau apparaît: la fatrasie, discours du non-sens sans fou(...) ⁸¹⁷.

Bachtin e Dufournet hanno messo in risalto la matrice festiva della pièce di Adam, fortemente condizionata dalle feste urbane e da quella dei Folli in particolare. Per Toschi è essenziale, per studiare la storia dello spettacolo (e aggiungo, del folklore nello spettacolo) antropologicamente considerare la follia frenetica attentamente, la radice di tutte le manifestazioni carnevalesche e il seme «da cui nasce il mondo del teatro» ⁸¹⁸. Infatti, il carattere rituale necessario alla commedia è la *licenziosità*. Per la stessa ragione Jeanmarie per spiegare le origini del teatro greco si sofferma sul culto di Dioniso e la *mania* divina, «il delirio orgiastico da cui le Menadi vengono invase» ⁸¹⁹. Già qualche paragrafo sopra abbiamo accennato alle “abbazie dei folli” e alla loro opera specialmente durante le libertà di dicembre e le calende di gennaio, le cui feste (sostitute dei Saturnali) rispondevano a un principio di inversione carnevalesco. Le orge e i tripudi erano praticati allora dal mondo occidentale tutto ⁸²⁰, e storici medievali raccontano di fornicazioni, danze lascive e canzoni profane

⁸¹⁷ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 339.

⁸¹⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 110-111.

⁸¹⁹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 110.

⁸²⁰ De Bartholomaeis ne parla, citato da Toschi (ibidem).

addirittura negli edifici di culto⁸²¹, e addirittura nella capitale della Cristianità, Roma⁸²². Ne è testimone una decretale del papa Innocenzo III del 1207, da cui si ricava la commistione di “libertà” dissennate e rappresentazioni con maschere⁸²³. Di fatto si tratta di riti di inizio del ciclo dell’anno, cioè feste carnevalesche, che non sono a noi estranee⁸²⁴:

Maschere di demoni o di animali, oscene danze bacchiche e non solo semplici ludi teatrali ma anche manifestazioni di quella insania - *semel in anno licet insanire* - che si risolvono in turpi spettacoli. (...) Quando troviamo le stesse cose nelle cronache dei passati secoli e nel folklore contemporaneo, noi abbiamo la certezza che un filo ininterrotto lega queste feste (e le loro forme spettacolari) dai Saturnali antichi ai Carnevali di oggi. Ciò vuol dire che questa follia è necessaria (...) ⁸²⁵.

Insomma, il clima di oscenità e licenziosità non è qualcosa di caratteristico solo della commedia dell’Arte, ma deriva dal Carnevale, ciò si può certamente affermare dopo aver letto i *jeux arragesi*, anzi particolarmente quelli di Adam, che fa della follia e della satira oscena le chiavi di lettura delle sue scene. Ad esempio, il folklore non dimentica la presenza di prim’ordine delle meretrici⁸²⁶: nel *Jeu de Feuillée*, Dame Douche ne è la rappresentazione. Più che a causa di un’estraneità della Commedia

⁸²¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 111: «peccati gravissimi, per un cristiano, ma forme, vorremmo dire, classiche di riti propiziatori, per un etnologo e uno storico delle religioni».

⁸²² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 14-15.

⁸²³ «(...) ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus anni festivitibus, quae continue Natalem Christi sequuntur, diaconi, presbyteri ac subdiaconi vicissim insaniae suae ludibria exercere praesumunt per gesticulationum suarum debacchationes obscenas in conspectu populi (...)» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 111).

⁸²⁴ Cfr. Van Gennep, *Manuel*, t.I, vol.III, pp. 1025 sg.

⁸²⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 112.

⁸²⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 116: «(...)la Checca Buffona poteva considerarsi diretta discendente e legittima erede di quelle meretrici che nei riti dedicati alla Dea Flora si mostravano...senza maschera alla folla tripudiante».

rispetto alla vita reale (come sostenuto da studiosi quale Silvio d'Amico), Toschi spiega la licenziosità delle feste con un carattere sacro e ritualistico all'origine poiché anche «collocando queste feste in un quadro comparativo comprendente la storia delle religioni non meno che l'etnologia, ne abbiamo una sicura conferma». Dei riti sfrenati legati alla fertilità si è ampiamente occupato Frazer, che fornisce esempi di consuetudini da tutto il mondo dai tratti analoghi (anche nelle feste primaverili e della mietitura celebrate tradizionalmente in Europa). Uno per tutti:

In alcune isole tra la Nuova Guinea e l'Australia le tribù ancora pagane, al principio della stagione delle piogge celebrano una festa in onore del Sole che in quel giorno scende a fecondare la Terra: uomini e donne si abbandonano a Saturnali e la mistica unione del Sole e della Terra viene drammaticamente rappresentata in pubblico, tra canti e danze, con la reale unione dei sessi sotto l'albero sacro⁸²⁷.

Un altro esempio, più velato, è l'attitudine di certi periodi festivi a propiziare le nozze⁸²⁸, o in generale è dimostrativa l'atmosfera di gioia e follia collettive delle feste tradizionali, atmosfera necessaria essendo «lo spirito dei riti dai quali la collettività si attende l'abbondanza dei prodotti della terra e la prosperità della vita sociale»⁸²⁹.

⁸²⁷ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 118-119; cita Frazer. Poi cita Gaster i suoi studi interessanti sulle consuetudini rituali licenziose nella religione romana, di cui il ratto delle Sabine e la festa di Anna Perenna sarebbero delle forme.

⁸²⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 120: «Data l'equivalenza (...) di queste feste per il trasferirsi dall'una all'altra degli elementi che le compongono, la dimostrazione potrebbe essere attinta anche da altre festose usanze tradizionali».

⁸²⁹ *Ibidem*, conclude: «Necessario è dunque anche il teatro, cioè il complesso di quelle forme drammatiche nelle quali il rito attinge il suo più alto vertice.».

Fin dall'ambiguità del titolo (tra *folie*, *feuille* e *feuille*)⁸³⁰, la follia, «négation de tous les efforts de la raison pour surmonter les contradictions», è nodale, contemporaneamente temuta e sperata dal protagonista del *Jeu de la Feuillée*⁸³¹. È pleonastico affermare l'incisività del suo contributo nello scatenare l'allegria, il riso carnevalesco⁸³², e soprattutto la sua funzionalizzazione «all'espressione dell'oggetto del Jeu: la letteratura e il sapere»⁸³³ dal momento che «sono i matti a farsi portavoce delle ragioni della poesia, in forma critica o denegatoria»⁸³⁴.

a. Il folle (*dervé*)

Anche nei *jeux* il folle è stato approfondito molto dai critici⁸³⁵. Il personaggio furbo e insolente delle satire carnevalesche di vari centri italiani (come le *bosinade* lombarde, le *narcisate* bolognesi) che stana i vizi della comunità, è quasi sempre la maschera di un contadino: si può immaginare, con Toschi⁸³⁶, «che si sia scelto il contadino come il tipo dell'ignaro, e quindi dell'innocente, dell'irresponsabile, dalla cui bocca la verità può

⁸³⁰ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 41, sintetizza così: «*feuille* rimanda innanzitutto alla *loge de feuillage* che – la notte di San Giovanni o durante la Pentecoste o il primo maggio – riparava il reliquiario della Madonna (cfr. i vv. 1076-1078: *Ains irons anchois, s'on m'en croit, / Baisier le fiertre Nostre Dame / Et che chiergeoffrir, qu'ele flame*), ma si presenta, al contempo, anche come allotropo di *folie*; il termine va altresì avvicinato alla famiglia di *feuille* e quindi ai fogli del libro che Adam sogna di scrivere».

⁸³¹ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 209: «Guetté par les deux tentations contradictoires de la résignation dans le train-train quotidien et de la folie, (...) Adam demeure le prisonnier d'Arras qui est le symbole de la condition humaine, ne voulant accepter la vie telle qu'elle est, refusant de transiger dans son horreur de l'imparfait.». Fritz sostiene che «A travers cette mise en scène plurielle, le Jeu de la Feuillée ne fait qu'accomplir ce que le roman avait ébauché: la confrontation, autour du fou, des différents savoirs-pouvoirs. (...) la folie du dervé condamne la sagesse du moine et du médecin à n'être que folie(...)» (J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 337-338).

⁸³² Come già hanno fatto, accortamente, Noto, Dufournet e Brusegan nelle opere critiche citate.

⁸³³ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 85.

⁸³⁴ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 85: «I riferimenti metapoetici affidati ai matti hanno la funzione di abbassare l'atto sublimante e socialmente integrante del canto cortese accompagnato dal corno praticato dai poeti dell'Accademia(...)».

⁸³⁵ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 26 ss.

⁸³⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 296.

uscire intera così come dalla mano del fanciullo bendato viene estratta la sorte». La presenza del *dervé* nel *Jeu de la Feuillée* confermerebbe questa ipotesi:

LI DERVÉS: Ki est chieus clers a chele cape ?

LI PERES Biaux fieus, ch'est uns parisiens.

LI DERVÉS: Che sanle mieus uns pois baiens.

Bau!⁸³⁷.

Insignito di una libertà di parola inaudita e tradizionalmente concepito come una guida ispiratrice, Noto e Dufournet affermano correttamente che il *dervé* permette al drammaturgo «di affrontare i problemi più delicati e più personali»⁸³⁸, svelando i veri problemi e divinando la verità con intuizioni. Risulta essere il re del *Jeu* «à l'image des princes et des papes qui président aux Fêtes des Fous et aux Carnavals»⁸³⁹, e infatti per la sua irresponsabilità può inscenare «la sessualità, la bestialità e la perversione» senza alcuna censura⁸⁴⁰. Sebbene anche altri personaggi abbiano una gestualità comica (muggiti, ragli, botte, russamento), la mimica è fondamentale nel folle⁸⁴¹, che nella sua deformità imita persone e animali: infatti «la follia è l'unico linguaggio che parla per se stesso, che non è rappresentativo, ma ludico e pulsionale»⁸⁴². La sua stessa agitazione rumorosa ha l'impronta infernale⁸⁴³. Invece Walet è *sot* poichè

⁸³⁷ *Jeu de la Feuillée*, vv. 423-425.

⁸³⁸ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 36.

⁸³⁹ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 333.

⁸⁴⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 86.

⁸⁴¹ H.Reich, *Der Mimus*, p.839-842.

⁸⁴² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 86: «Il folle abbaia ("Bau!", vv.425 e 556) con lo scopo di impaurire il pubblico, ma sostanzialmente perchè lo strepito e il latrato sono l'espressione della sua appartenenza alla schiera infernale - i cani infatti accompagnano l'esercito di anime di morti di Hellequin.»

⁸⁴³ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 86: «(...) questa del salto diventerà una gag tradizionale della farsa -, contraffà il rospo, animale dell'Aldilà, spernacchia, partecipa all'innaffiatura di orina di sant'Acario e se ne lascia innaffiare.»

cosciente della sua follia, e non detiene la stessa libertà del *dervé*⁸⁴⁴. Adam sembra costituire per il sé-personaggio con i due *sots* un legame particolare, avvalorato dai personaggi che sono coinvolti nei tre rapporti padre-figlio inscenati⁸⁴⁵. Il padre di Walet è un giullare-musico⁸⁴⁶, e risaputamente ai tempi di Adam la *jonglerie* apparteneva alla festa, alla follia carnevalesca; al di là di un supposto disprezzo professionale, è un riferimento alla cultura ecclesiastica ufficiale del tempo, che accomunava combattivamente il folle all'*histrion turpis*, l'attore. Noto elenca i loro stereotipati tratti comuni:

la fisicità esagerata, l'istintualità animale (si veda l'imitazione di animali da parte del *dervé*), l'uso irrazionale delle parole, la fantasia verbale, gli equivoci verbali che nascono da una sorta di falsa scomposizione del linguaggio⁸⁴⁷.

Il folle e suo padre sono definiti da Noto «selvaggi, contadini» avendone scoperto l'estraneità ad Arras (condizione propria di un periodo di inurbamento e di modellazione di una nuova cultura borghese) e la connotazione di inferiorità rispetto a chi partecipa e assiste alla scena, «ma anche (e soprattutto) perché essi sono portatori (soprattutto il folle) di una cultura e di relativi valori sentiti da Adam e dai suoi concittadini come tipicamente *agrari* e/o legati alla cultura agraria»⁸⁴⁸. L'associazione folle-*vilain* è costante

⁸⁴⁴ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 361: «La violence du Jeu de la Feuillée suppose le blasphème dans la bouche de Walet, blasphème qui se conjugue avec la coprolalie, puisque saint Acaire est qualifié de “divin étron”».

⁸⁴⁵ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 41: «1) Adam/Henri; 2) il *dervé*/il padre; 3) Walet/il menestrello».

⁸⁴⁶ Ivi, «vv. 350-355: [Maistre Henris] *Walet, foy que dois saint Acaire, / Que vauroies tu avoir mis / Et tu fusses mais a toudis / Si bonsmene-streus con tes pere? / [Walés] Biau nié, aussi bon vielere / Vauroie ore estre comme il fu*».

⁸⁴⁷ Ivi: «poiché delle frasi che gli altri pronunciano il folle non trattiene che i suoni a partire dalla vocale tonica dell'ultima parola e, partendo da lì, costruisce i propri sproloqui in rima».

⁸⁴⁸ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 36.

in letteratura medievale, soprattutto nella prospettiva cortese sull' "altro", tuttavia

Dans le Jeu de Robin et Marion, Adam de la Halle s'amuse discrètement à inverser le motif; c'est le chevalier qui est considéré comme fou par Robin le berger. Et un peu plus loin, Marion répond au chevalier qui veut l'emmener qu'elle préfère son *froumage cras* à son *oisel*. Tout n'est qu'affaire de perspective: l'épée et l'oiseau sont aussi surprenants pour des bergers, que la massue et le fromage pour des chevaliers⁸⁴⁹.

Non si tratta solo di elementi sociologicamente connotati, poiché i latticini avevano nel folklore un legame con la sessualità e la fecondità ricordato da Gaignebet, per cui il rapporto alla fertilità spiega molti altri attributi del folle.

Per Dufournet il *dervé* è il volto che rischia di assumere Adam restando ad Arras, lo attira e al contempo lo respinge. Adam, le fate e il *dervé* si richiamano a discorsi letterari disomogenei, come ha analizzato Fritz, che vede risolversi la polifonia del *Jeu* nel «merveilleux fatrasique» del *dervé*.

b. Le insegne e il patrono della follia

Le insegne della follia nel XII secolo sono tracce sparse, che man mano si stabilizzano. Sant'Acario divenne il patrono dei forsennati e dei dementi, essendo invocato per guarirli (come saint Mathurin) ma anche per placare le donne bisbetiche e le streghe⁸⁵⁰.

⁸⁴⁹ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 80-81. P.83: «Fou-vilain, fou-signe ou cause de fertilité ou de fécondité, fou-procréateur, fou s'autoreproduisant, tout ce faisceau d'images culmine dans celle du fou-créditeur(...)».

⁸⁵⁰ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 88: «Cette féminité de la folie dépasse largement le cadre étroit de la littérature antiféministe et de la vision épidermique d'une grande partie du clergé. Nous la retrouvons dans les textes techniques.» Fritz ricorda (J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*

Così nel *Jeu de la Feuillée* il *fisicien* viene rimosso dal frate poiché «la folie ne relève pas du médecin, mais de saint Acaire», che è l'esorcista di una possessione diabolica:

LI MOINES: Seigneur, me sires sains Acaires
Vous est chi venus visiter;
Si l'approchiés tout pour ourer,
Et si meche cascuns s'offrande,
K'il n'a saint desi en Irlande
Ki 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.
Souvent voi des plus ediotés
A Haspre no moustier venir
Ki sont haitié au departir ;
Car li sains est de grant merite ;
Et d'une abenghete petite
Vous poés bien faire dou saint⁸⁵¹.

Noto ipotizza che infatti la gestualità violenta e l' "animalità" del *dervé* ne svelino i tratti di un posseduto⁸⁵². Ciò che divergeva dalla norma sociale era, al tempo di Adam, facilmente additabile come diabolico, quindi da esorcizzare. Ricordando che le pratiche di esorcismo erano particolarmente diffuse a San Giovanni, risulta immediato il collegamento con il periodo del *Jeu*⁸⁵³. Occupandosi i

XIIe-XIIIe siècles, cit., p. 335) che il santo è annunciato due volte: dalla citazione di *saint Lienart* (v.234) e dal discorso misogino (vv.292 ss.). Cita come esempio la canzone artesiana del 1242 *Biau signeur*, dove si trova il paese dei sots, Sotinghehens, traboccante di formaggio, mazze e fedele a Sant' Acario.

⁸⁵¹ *Jeu de la Feuillée*, vv. 322-337.

⁸⁵² G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 40.

⁸⁵³ I riti medievali di magia nera favorivano il cannibalismo (come testimoniato da Burchard de Worms), ma «loin d'apparaître comme les manifestations spécifiques d'une anti religion satanique, ces rites de sorcières relevent plutot d'une systématisation de pratiques antérieures au christianisme et rejetées par lui.» (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 111).

monasteri di pratiche mediche “cristianizzandole”, conosciamo usi come quello di offrire a un santuario un manichino di cera a grandezza naturale per affidare il malato a sant’Acario d’Haspres: ad esempio si fece per guarire la follia di Carlo VI⁸⁵⁴.

Insieme alla tonsura, questi attributi del *fou* si ritrovano anche nel *Tristan en prose*, che rielabora una materia tradizionale nella figura emblematica della fine del Medioevo:

Du XIIe au XVe siècle, le fou s’est habillé, son bâton de berger s’est sculpté; aux accessoires de sa folie largement partagés avec ses parents se substituent des emblèmes ou des attributs qui ne sont qu’à lui⁸⁵⁵.

Nel teatro arragense però siamo ancora in un periodo precedente a questa stabilizzazione, gli attributi analoghi già presenti hanno ancora una forza drammatica tale a quella che avevano nei testi in versi, non sono ancora un mero travestimento come alla fine nel *Tristan*⁸⁵⁶.

Il formaggio è un attributo fondamentale del folle medievale, e si carica di connotazioni multiple, concerne anche i discorsi medico e teologico⁸⁵⁷. Ricorrente è l’analogia della materia cerebrale e del formaggio, così come le metafore lattee nella mitologia occidentale, o le storie di streghe divoratrici di formaggio e quindi la sfumatura diabolica. Ma è nei *jeux* di Adam de la Halle, nel XIII secolo ad Arras, che l’alimento diviene emblematico della follia.

⁸⁵⁴ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 221: «Pour honorer le saint, envoyé y fut et apporté ung homme de cire en fourme du roy de France et ung tres beau chierge et grant et offert devotement au corps saint affin qu’il priast a Dieu pour alegier la maladie du roy (Jean Froissart, *Chroniques*, éd.Kervyn de Lettenhove, t.XV, p. 52).».

⁸⁵⁵ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 61.

⁸⁵⁶ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 60.

⁸⁵⁷ Si veda su questo tema e sulla relazione con la follia l’opera di Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Einaudi 1976.

Médicalement mélancolique, théologiquement luxurieux (du moins erotique), socialement commun ou vil, le fromage, comme la tonsure, tisse autour du fou un réseau de parenté serré: *fol* mélancolique, *fol* luxurieux, *fol* vilain, trois dimensions que les textes littéraires médiévaux exhibent tour à tour et qui sont comme la projection des trois discours techniques sur la figure du fou⁸⁵⁸.

Il formaggio è l'alimento centrale nell'atmosfera rurale e contadina in cui pasteggiano Robin e Marion:

MARIONS: Biaus sire traiés vous arrier
Je ne sai que chevalier sont
Deseur tous les homes du mont
Je n'amerioie que robin
Chi vient au vespre et au matin
A moi, toudis et par usage
Chi m'aporte de son froumage
Encore en ai je en mon sain
Et une grant pieche de pain
Que il m'aporta a prangiere⁸⁵⁹.

Il legame con la sessualità è ancora più esplicito ai versi 536-541, quando Robin paragona la morbidezza dell'amata a un tenero formaggio:

MARIONS: Awar dou sot s'il ne me baise
ROBINS: Certes non fac
MARIONS: Vous en mentés
Encore i pert il esgardés

⁸⁵⁸ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 55.

⁸⁵⁹ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 58-67.

Je cuit que mors m'a ou visage
ROBINS: Je cuidai tenir un fromage
Si te senti je tenre et mole⁸⁶⁰.

Un altro elemento del folle nella *Feuillée* sono le piume, che il folle vuole lanciare⁸⁶¹ o mettersi in testa (per imitare Croquesot?) e che sono parte integrante dei copricapi tradizionali di molte maschere (infernali soprattutto)⁸⁶².

11. I personaggi e la realtà dell'Arras contemporanea

Se la vita dell'Arras duecentesca «è ben presente anche nella più fantastica delle scene»⁸⁶³, tra i tre *jeux* è proprio il *Jeu de la Feuillée* a contenere riferimenti più diretti a essa ma anche più elementi “carnevoleschi” in senso bachtiniano. Tra questi, i personaggi (soprattutto di Adam de la Halle) non eseguono semplici “parti”, bensì sono figure tratte dal contesto festivo cui appartengono i *jeux*. Spesso alla vista del loro aspetto medesimo prorompeva il riso⁸⁶⁴. Pasero ha già sottolineato la loro tipologia non-tradizionale⁸⁶⁵: perfino i personaggi storici (rintracciabili nei documenti arragesi ufficiali, e probabilmente anche nel medesimo pubblico contemporaneo) non aderiscono alla caratterizzazione quotidiana, bensì sono reclutati nella festa; infatti qualcuno è mascherato (Adam). Anche coloro che non lo sono, comunque si presentano in scena con l'intento di far ridere schiettamente e di imboccare la via della satira.

⁸⁶⁰ *Jeu de Robin et Marion*, vv. 530-535.

⁸⁶¹ In tal caso è un riferimento metapoetico: R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 87.

⁸⁶² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 87.

⁸⁶³ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevolesca e cultura letteraria*, cit., p. 34.

⁸⁶⁴ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevolesca e cultura letteraria*, cit., p. 36: « (...)maitre Henri e Dame Douche per il loro ventre prominente; Croquesot e il *dervé* per il loro presumibile abbigliamento.»

⁸⁶⁵ N. Pasero, “Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle”, *L'immagine riflessa*, n. 2, 1988, p. 277.

In un modo o nell'altro, comunque, a tutti i personaggi "storici" va sovrapposto il doppio parodico di se stesso, il che li struttura secondo quel generale principio d'ambivalenza che sta alla base della *Weltanschauung* popolare.⁸⁶⁶

Nell'ottica di Pasero poi, ad appartenere in modo più radicato alla dimensione festiva sono i personaggi cosiddetti "carnevoleschi", come il medico, il frate o il folle (che anche nelle feste rituali censite da Toschi sono ricorrenti) e i personaggi "pienamente fantastici"⁸⁶⁷ che per giunta «rappresentano ovviamente il caso più completo di interscambio tra la dimensione della festa e quella del *Jeu*, fra le quali si muovono con perfetta coerenza, secondo un principio di reciproco arricchimento»⁸⁶⁸. Dimostrazione del legame carnevolesco dell'opera di Adam è l'ingente quantità di equivoci e giochi di parole osceni o blasfemi (con i nomi propri o i toponimi soprattutto)⁸⁶⁹.

Il rito-spettacolo del testamento di Carnevale, molto diffuso nel folklore italiano, ben si presta alla scena, e così ne ritroviamo le caratteristiche anche già nel *Jeu de la Feuillée*. Toschi fa un parallelismo tra una testimonianza di folklore contemporaneo abruzzese, un testamento pubblico di Carnevale⁸⁷⁰, e il *Jeu de la Feuillée*: li accomuna una satira collettiva, anche degli autori stessi e dei loro famigliari e amici. Tutti i personaggi, i nomi (spesso

⁸⁶⁶ N. Pasero, "Dialettica e cultura popolare. Sul 'modello culturale' di Michail Bachtin", *Intersezioni* V (1985), pp. 445-466. D.Musso, "Adam o dell'ambivalenza. Note sul *Jeu de la Feuillée*", *Intersezioni* VIII (1985), p. 3-26.

⁸⁶⁷ N. Pasero, "Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle", cit., p. 278: «Crokesos e le tre *Dames*, a cui si possono aggiungere Hellekin con la sua *mesnie*, nonché le partecipanti al *sabba* della *Crois ou Pré*».

⁸⁶⁸ N. Pasero, "Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle", cit., p. 278.

⁸⁶⁹ Messi in evidenza da G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevolesca e cultura letteraria*, cit., p. 37.

⁸⁷⁰ Si tratta di quello di Pettorano sul Gizio relativo all'anno 1953. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 271-272.

parlanti) menzionati erano veri abitanti di Arras⁸⁷¹. Nella *Feuillée* il drammaturgo espone un ventaglio di vizi, attraverso le parole altrui. Si tratta di stereotipi legati alla condizione umana: l'avarizia, il profitto (di Matre Henri e dei patrizi); la bigamia dei chierici causata dalla cupidigia; ingordigia ed ebbrezza; la discordia e la lussuria; l'ipocrisia. L'autore del testamento verso l'autorità del paese è rispettoso, «come del resto lo è Adam de la Hale con Robert Sommeillon, il principe del *puy* o associazione di poeti cittadini, a cui forse era dedicato lo spettacolo.»⁸⁷². L'importanza di tale personaggio reale è indicata dalla scelta del drammaturgo di scagliare le critiche in modo mediato, attraverso creature magiche o il folle come portaparola. L'immoralità degli altri concittadini viene invece fuori, in tutti i casi. Ad esempio, dalle parole del medico:

LI FISISCIENS: Jehans d'Autevile,
 Willaumes Wagons, et li tiers
 A non Adans Li Anstiers.
 Cascuns est malades de chiaus
 Par trop plain emplir leur bouchiaus ;
 Et pour ch'as le ventre enflé si⁸⁷³.

In seguito ai doni delle fate, Adam è destinato a non lasciare Arras, a diventare un chierico bigamo «pour avoir épousé une truande»⁸⁷⁴. La satira dei costumi è un elemento primitivo che risulta ben conservato nei *jeux* di Adam de la Halle, particolarmente perché non denota soltanto l'arguzia di spirito dell'autore, ma soprattutto mantiene quella «funzione primigenia di rivelazione dei vizi e delle malefatte della comunità» del tempo, e del periodo

⁸⁷¹ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 232.

⁸⁷² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 272.

⁸⁷³ *Jeu de la Feuillée*, vv. 240-245.

⁸⁷⁴ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 204-206: «Les nobles aspirations, représentées par la clergie et Hellequin, s'opposent aux tentations vulgaires, symbolisées par Maroie et Sommeillon.»

carnevalesco. Nel testamento drammatico appare chiaro il suo carattere arcaico di confessione periodica collettiva, e la strumentalità del teatro in questo senso psicologico («è una particolare forma di *catarsi*»)⁸⁷⁵. Il rito pubblico della confessione collettiva dei peccati con uno scopo apotropaico appartiene alla tradizione di civiltà passate e di popolazioni primitive; è uno degli episodi cardinali delle grandi feste di rinnovamento (simili a quelle europee di cui abbiamo già ampiamente parlato)⁸⁷⁶. Pettazzoni l'ha studiato presso molte civiltà ed etnie in *La confessione dei peccati*⁸⁷⁷, rilevando la complementarità di questa cerimonia catartica con quella di propiziazione del nuovo anno (tripudio alcolico e sessuale). Le prime scene del *Jeu de la Feuillée* sono in questo senso una testimonianza straordinaria, già notata da Toschi, e la bravura del drammaturgo non sta solo nella qualità drammatica ma anche nella capacità di rinnovamento della tradizione comune. Riportiamo dunque le parole dello studioso, che condividiamo a pieno:

Nelle prime scene di questa rappresentazione, certamente composta per una festa di inizio di un ciclo stagionale, e recitata dal suo autore nella sua stessa città, Arras, Adam fa una pungente satira di se stesso, di sua moglie, di suo padre, e poi dei concittadini, rivelandone l'avarizia e la ghiottoneria, e la corruzione delle donne e la dabbenaggine

⁸⁷⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 307: «Indipendentemente da questi presupposti etnografici, crediamo che i testamenti popolari possano servire a farci meglio comprendere le cause psicologiche per le quali ancora oggi il teatro è un mezzo attraverso cui la società si confessa. (...) E' una particolare forma di catarsi, che conferma la necessità umana e sociale, e quindi l'immortalità, del teatro».

⁸⁷⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 285.

⁸⁷⁷ R. Pettazzoni, *La confessione dei peccati* (rist. anast. 1929-36), Arnaldo Forni Editore. Sala Bolognese, 1968, vol.II. Un esempio, a proposito, è il rituale dello yom ha-Kippurim citato da Toschi (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 284): «il gran sacerdote, dopo alcune azioni propiziatricie, fatto venire un capro vivo, pone ambe le mani su la sua testa e confessa sopra di esso tutte le iniquità, le trasgressioni e i peccati del popolo e "li mette sulla testa del capro; indi per mano di un uomo pronto alla bisogna manda via il capro nel deserto" e quel capro porterà via su di sé tutte le loro iniquità (...). Infine il gran sacerdote (...) indossa i paramenti sacri, esce dal tempio e a completamento del sacrificio di espiazione sacrificata in olocausto uno dei due montoni per sé e l'altro per il popolo».

dei loro mariti: e non si tratta già di una satira generica, ma gli avari, i ghiottoni ecc. sono indicati per nome; e vengono ricordati casi specifici (...). L'arte drammatica di Adam de la Halle, la sua forte e innata attitudine teatrale han saputo dare a tutto questo spettacolo il carattere e il valore di una gustosa opera d'arte comica. Ma la tradizione che egli così abilmente innova ed eleva, poggia sopra un fondo assai antico, risponde a un'esigenza della collettività per la quale il Jeu è stato composto e davanti alla quale viene eseguito.

Forse anche la commedia dell'arte nasce in risposta alla stessa esigenza, suppone Toschi, che però si domanda se fosse una funzione collettiva coscientemente interpretata anche da tutti gli autori rinascimentali⁸⁷⁸. Per quanto riguarda Adam de la Halle, la risposta è sicuramente positiva, anche alla luce della somma di elementi popolari che orbitano intorno al suo "teatro della vita" *in fieri*. Dunque il centro del rito-spettacolo del testamento è la confessione di Capodanno, che essendo una festa prevede un'atmosfera e dei comportamenti gioiosi e burleschi, ma anche il controllo delle autorità e il beneplacito degli interessati:

Prima che arrivino in scena Hellequin e la fata Morgana, prima cioè che si rappresenti l'incontro e l'unione della coppia simbolica che propizierà i nuovi raccolti, è necessaria la denuncia pubblica delle malefatte. Ecco il vero significato del primo episodio del Jeu, la vera ragione della libertà del linguaggio che non perdona a nessuno⁸⁷⁹.

a. Il medico

⁸⁷⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 306.

⁸⁷⁹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 286-287.

Il personaggio del medico spesso fa capolino nel folklore carnevalesco, in Italia specialmente nei “testamenti”, nella morte del Carnevale (dove deve “diagnosticare”, “curare”), o nelle *bosinade*. Ad esempio alla fine del periodo di Carnevale, ancora attualmente in Corsica «Carnevale chiude il corteo a cavallo di un somaro e per provvedere degnamente al suo seppellimento vi sono il dottore, il prete, il diavolo vestito di nero che trascina un’infinità di vecchie catenelle e con una miccia accesa»⁸⁸⁰. Nei *Jeux de Carnaval*⁸⁸¹ della fine del Medioevo compare in forme diverse, anche in altri testi letterari francesi e «più in generale nelle rappresentazioni profane di tipo *Arztspiel*»⁸⁸², benché spesso sia una figura infida, avida e abbindolante (come nel teatro postmedievale). Nella *Feuillée* quella del medico è una caricatura, che serve ad avviare la satira, a denunciare i vizi dei ricchi e «dont la science limitée aime à se gargariser de termes qui frappent et subjugent patients et public par leur étrangeté»⁸⁸³. La medicina popolare⁸⁸⁴, connessa ai culti agrari e alle credenze antiche, sbuca nella magia e nella onicomanzia in realtà come riferimento alle pratiche della subcultura e non solo come deprezzamento del sapere professionale del *fisicien*⁸⁸⁵. In ogni caso il *fisicien* non si occupa nella pièce di questioni mediche, della follia, «du mal qui li tient ou chervel»(v.375). Nonostante il medico di Adam diverga rispetto al resto dei casi folklorici, rimane evidente la sua appartenenza al clima festivo (ad esempio nella comicità dei gesti professionali accentuati⁸⁸⁶).

⁸⁸⁰ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 187, cita B.Poli.

⁸⁸¹ Joel Lefebvre, *Les Fols et la Folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

⁸⁸² N. Pasero, “Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel Jeu de la Feuillée di Adam de la Halle”, cit., p. 278.

⁸⁸³ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 115.

⁸⁸⁴ Cfr. Carlo Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966.

⁸⁸⁵ Presenza culturale rintracciata già da G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 38.

⁸⁸⁶ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 37.

b. Il frate

“Guaritore” come il medico e voce satirica, anch’egli diverge rispetto alla tradizione dal momento che, scrive Fritz:

le Jeu ne procède donc pas à la simple mise en scène des trois pouvoirs-savoirs (droit, théologie, médecine), mais inverse et subvertit les ordres discursifs entre moine et médecin⁸⁸⁷.

Personaggi religiosi sono riscontrabili nel folklore carnevalesco e nel teatro. Ad esempio, Toschi scrive che in provincia di Cosenza a San Demetrio Corone, nel corteo funebre per il Carnevale morto sia presente anche «una maschera vestita da prete, che benedice buffonescamente chi incontra»⁸⁸⁸. Nella *pièce* la scena di magia accade subito dopo che hanno recitato il medico, il frate e il folle; Dufournet vede in questa sequenza tutti i mezzi che l’umanità usa per fuggire la miseria: «à savoir, la médecine et ses pratiques scientifiques ou magiques, la religion et ses reliques les plus puissantes, le rêve et l’évasion, voire l’oeuvre d’art(...)»⁸⁸⁹. Tuttavia nella *pièce* sia la scienza sia la religione sono svuotate di contenuto, verità che il medico e il frate tentano di mascherare con dialoghi esagerati che Noto accosta ai “vanti” e agli «sproloqui dei ciarlatani»: «le médecin joue au moraliste, au confesseur, et le moine au guérisseur»⁸⁹⁰. La sua figura non è troppo distante da

⁸⁸⁷ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 334, nota che il rovesciamento è anche quello del pellegrinaggio religioso, dato che sono le reliquie a spostarsi (con il frate). «Cette prééminence du moine et du pouvoir clérical est cependant très relative, puisque les trois discours du moine, du médecin et du père sont finalement, en présence du dervé, frappés d’inanité et de folie.»

⁸⁸⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 188.

⁸⁸⁹ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 128.

⁸⁹⁰ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 334: «la hiérarchie entre ces trois figures est claire(...)».

quella del folle, come si scopre nella scena della taverna⁸⁹¹; infatti, Brusegan afferma:

La magia, trasformatasi in stregoneria, fallisce, tanto quanto il meraviglioso umanizzatosi completamente, e si presenta come l'espressione del desiderio represso della religione, che, degradatasi nei commerci, è anch'essa ridotta all'impotenza, incapace ormai di reprimere le forze positive della follia⁸⁹².

c. Il poeta

Il poeta nell'ATU *Index* (in in una trentina di racconti) è sempre avvolto da un'aura profetica, di sapienza, talvolta di superbia, e la sua abilità dal prodigio. Nella società medievale, l'arte dei giullari (poeti di strada) era drammatica e canora, e la loro presenza è pervasiva anche nella cultura popolare.

d. La strega

Nel *Jeu de la Feuillée*, la scienza stessa finisce per trasformarsi in stregoneria⁸⁹³, in un'evoluzione della medicina popolare che è stata messa in luce da Ginzburg⁸⁹⁴. Inoltre Dame Douche, personaggio "storico" arragese incinta, mascherata da festa (in senso carnevalesco)⁸⁹⁵, è implicata nei riti di magia nera insieme a sua figlia ed è «assimilabile alla figura della vecchia incinta che, nel sistema della festa, sta a simboleggiare l'unione paradossale

⁸⁹¹ J.M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, cit., p. 335.

⁸⁹² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 72.

⁸⁹³ «à l'examen des urines succèdent l'onychomanie, c'est-à-dire qu'on enduit de cire le pouce du jeune Rainelet et qu'on y découvre la faute de Dame Douche.» (J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 131).

⁸⁹⁴ Cfr. Carlo Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966.

⁸⁹⁵ N. Pasero, "Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle", cit., p. 278.

della vecchiaia/morte e della nascita/vita»⁸⁹⁶. Brusegan ne rintraccia i caratteri folklorici della *vetula* del culto funerario (si dichiara avvezza agli usi funebri), ed è *mater* ma anche prostituta, dunque il suo personaggio è ambivalente così come le fate (divinità benefiche e mortuarie)⁸⁹⁷. Infatti chiede aiuto alle fate, di cui è interlocutrice privilegiata, per una vicenda personale. La sua disarmonia fisica contrasta con la loro eterna giovinezza armoniosa. Esse promettono di aiutarla una volta giunte al luogo della veglia, ed escono in gruppo da Arras cantando:

DAME DOUCHE: Et k'est che ore chi, beles dames ?

Ch'est grans anuis et grans diffames

Ke vous avés tant demouré.

J'ai annuit faite l'avanwarde,

Et me fille aussi vous pourwarde

Toute nuit a le Crois ou Pré.

La vous avons nous atendues

Et pourwardees par les rues.

Trop nous i avés fait veillier. [...]

MORGUE: Alons, nous vous irons aidier.

Prendés avoec Agnès vo fille,

Et une ki maint en Chité,

Qui ja n'en avera pité. [...]

LES FEES: *Par chiva la mignotise* ,

*Par chi ou je vois*⁸⁹⁸.

E' un canto ironico, come analizza Dufournet, poiché ormai è stata rivelata la vera essenza delle fate oltre la scena onirica: la stregoneria⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ Ibidem.

⁸⁹⁷ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 71.

⁸⁹⁸ *Jeu de la Feuillée*, vv. 849-875.

⁸⁹⁹ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 133: «Cette progression se retrouve dans l'évolution des fées; êtres surnaturels d'abord, qui font un peu peur, ce sont les

e. I riferimenti cortesi e cavallereschi

L'atmosfera cortese brilla in alcuni scorci dei *jeux*, a volte come sfondo, altre come riferimento puntuale. Sicuramente gli stilemi e i contenuti cavallereschi erano largamente noti all'epoca come cultura generale, ma ormai si trattava di una maniera al tramonto, come suggerisce il loro utilizzo spesso parodistico da parte dei drammaturghi. Ad esempio,

Il refrain dissonante, la canzone di gesta cantata male, il canto urlato sono le nuove modalità del canto sperimentate da Adam nel *Jeu de la Feuillée* in funzione critica del lirismo cortese⁹⁰⁰.

Il cavaliere con il falcone, le strofe cantate di “richiesta d'amore” e di “bella vita”, la figura della pastorella, la derisione della *chanson de geste*⁹⁰¹, i tornei e il meraviglioso: sono solo alcune di tali tessere nei *jeux*.

Nella *Feuillée*, la critica alla cortesia si inasprisce rispetto al *Robin et Marion*, tramontando l'utopia dell'amore di fronte alla realtà⁹⁰²; le problematiche affrontate sono la *fin'amor* e la passione che rende folli⁹⁰³. Robert Sommeillon è un simbolo dell'immaginario cortese e cavalleresco (nonostante venga anche

fées de Rainelet; ensuite, dames prestigieuses et attirantes qui incarnent et symbolisent la raison, la beauté et le luxe; devenant peu à peu des femmes ordinaires, rancunières, versatiles, légères, inconscientes; enfin, simple sorcières.»

⁹⁰⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 31: «Tanta importanza data al motivo della vanteria dimostra che il germe della farsa sta allignando nelle due commedie.»

⁹⁰¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 30: «Contemporaneamente alla sperimentazione di nuove forme letterarie, infatti, Adam de la Halle è impegnato in un'opera di rinnovamento dei generi letterari tradizionali: la *chanson de geste* ormai sulla strada del tramonto è oggetto di derisione nel *Jeu de Robin et Marion*», e anche nella *Feuillée* (citata dal folle) e nel *Jus du Pelerin*.

⁹⁰² Cfr. R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 47.

⁹⁰³ Cfr. R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 65.

screditato come “falso cavaliere”⁹⁰⁴; Morgue (lei stessa una protagonista dei romanzi arturiani) ne è inizialmente innamorata e lo descrive come un altro Lancillotto:

Robers Soumeillons,
Qui set d’armes et de cheval.
Pour mi joustes amont et aval
Par le pais a tavle ronde.
Il n’a si preu en tout le monde
Ne qui s’en sache mieus aidier.(...)⁹⁰⁵.

Il riferimento ai tornei era certamente molto evocativo per il pubblico dell’epoca, come anche quello alle fate, all’amor cortese tramite messaggero, al ritratto tipico dell’amata, alla ruota della fortuna⁹⁰⁶. Dufournet nota quindi che Adam, oltre ai registri lirico e satirico, sperimenta anche quello romanzesco, cavalleresco⁹⁰⁷. Occorre però notare (con Brusegan) il suo operato ambivalente, che lo rende una voce emergente in modo straordinario nel panorama del teatro medievale:

La gentilezza d’animo e la cortesia di Marion rientrano nel processo idealizzante a cui l’aristocrazia sottopone il mondo

⁹⁰⁴ Sempres J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 203; 206: «Le poète a fait d’une pierre deux coups, démythifiant Morgue, peu lucide, sensuelle, versatile, et critiquant Sommeillon, dénonçant la fausseté de la littérature courtoise et chevaleresque.[...] Grâce à ce jeu d’analogies, la démythification de Sommeillon contribue à révéler aussi la vraie nature de Maroie, les griefs contre le faux amant se retournant contre l’épouse, peu courtoise, vulgaire et peut-être coureuse.»

⁹⁰⁵ *Jeu de la Feuillée*, vv. 721-725. Il suo amore si rivolge poi a Hellequin dopo essere stata messa al corrente dell’inettitudine di Sommeillon da Croquesot e Arsile: «N’avons-nous pas dans ce passage à peu près la structure d’un jeu-parti, poème dans lequel on posait un problème et deux poètes défendaient, alternativement, les deux thèses opposées (...). Nous avons une nouvelle preuve qu’Adam, dans la Feuillée, essaie de réaliser une synthèse personnelle de tous les genres et procédés existants.» (J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 173-174).

⁹⁰⁶ Si veda la *Mort le Roi Artu*.

⁹⁰⁷ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 132: «“Tais-toi, il ne se passe que des choses rationnelles: ce sont de belles dames parées”[vv.586-587]. C’est un recours au monde du roman, courtois et chevaleresque.» Ivi, p.418: «(...)dans la féerie se dessine une critique du monde courtois à travers Robert Sommeillon, faux chevalier et amant trompeur, à travers la fée Morgue, changeante et excessive, à travers Hellequin qui désarçonne son adversaire par trahison.»

pastorale trasformandolo in idillio, ma nel *Jeu de Robin et Marion* l'idealizzazione è costantemente relativizzata dalla follia, dall'erotismo e dai dettagli realistici che contrastano il processo di civilizzazione della tradizione folklorica operato dal discorso clericale. La stessa funzione è svolta dall'equivoco, dall'errore, dal canto dissonante che vi introducono ambivalenze comiche. [...] Adam lascia trasparire le falle di un'ideologia cortese che si scontra con la tradizione folklorica, mostrando con la sua ambivalenza la lotta tra la convenzione letteraria (...) e le pulsioni del soggetto che comincia a indagare il proprio io, ad aprirsi al mondo, e a cercare un sapere e una integrità e libertà creatrici che la figura del dervé incarna⁹⁰⁸.

⁹⁰⁸ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 36 e p. 67.

CAPITOLO III : Approcci critico-teorici, confronto semantico tra generi e analisi linguistica di alcuni termini per delineare la funzione del folklore nel teatro profano

1. Il folklore nei *jeux*

La funzione del patrimonio tradizionale vagliata dettagliatamente in precedenza è importante nel teatro, di cui è anche il fondo più antico. Per primi i drammaturghi arragesi hanno utilizzato l'alterità del linguaggio folklorico per allestire l'azione scenica e renderla immersiva.

a. Il mito come oggetto plastico intermediale e intertestuale

I miti del folklore sono vivi e malleabili anche nel teatro medievale: da essi scaturisce il rito e poi il dramma. Infatti per definire il mito Walter ne sottolinea la plasticità:

(...)le mythe, véritable synthèse de l'inné et de l'acquis culturel à l'intérieur d'une culture donnée, véritable osmose de déterminisme narratif et de liberté créatrice, peut s'adapter conditionnellement à des contextes culturels distincts dans le temps et dans l'espace⁹⁰⁹.

Studiando le strutture mitiche, Jean-Jacques Vincensini⁹¹⁰ cerca di capire se sia possibile portare alla luce «des thèmes déterminables, composés d'éléments reconnus comme

⁹⁰⁹ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 142.

⁹¹⁰ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit.

“mythologiques” et dont on peut suivre le développement historique jusqu’au moment où ils fécondent l’art littéraire qui les accueille»⁹¹¹. Certamente la trasmissione storica delle conoscenze e anche del patrimonio mitico, la *translatio studii*⁹¹² (parallela alla cosiddetta *translatio imperii*) ha lasciato traccia nelle lettere medievali, nella traduzione vernacolare e soprattutto nella preponderanza della scrittura. Attentamente egli nota che

Sacré ou profane, l’art est [...] “un anti-destin”. Mais il ne l’est pas seulement parce qu’il sauve son créateur (individuel ou collectif) de l’oubli. Il joue ce rôle également parce que les œuvres qui le montrent maintiennent vivace la création des générations précédentes, en dépit des brisures de l’Histoire. L’écriture au Moyen Age [...] qui a recueilli, sauvé et transmis des pans entiers de diverses traditions, vérifie cette idée avec une vigueur particulière⁹¹³.

La conservazione di antichi miti precristiani nella letteratura medievale è stata dimostrata dalla mitologia comparata. Dunque il processo *lettura-memorizzazione-scrittura* permise al retaggio antico di incanalarsi anche nell’*ars narrandi* medievale più tarda, e non solo in quella romanzesca ma anche negli *exempla*, nei testi “scientifici” e nel teatro. Questo retaggio sfuma all’indietro, sollecitando il nostro interrogarci a proposito della consapevolezza contemporanea degli scrittori sulle fonti; ma come nota Vincensini,

⁹¹¹ *Ivi*, p.13. «Ce génie du symbole va de pair avec l’interprétation allégorique. Il rend la pensée de ce temps extrêmement réceptive à tout exercice qui en use, qu’il soit tourné vers des œuvres profanes ou sacrées, qu’il s’exerce vers le monde des arts et du langage ou vers l’univers naturel.» (*Ivi*, p. 28).

⁹¹² *Ivi*, p. 13 e 19: «Il nomme un concept général qui rend compte du développement historique de la culture occidentale “classique”: née en Grèce, la connaissance a passé à Rome pour trouver son site (disent les médiévaux) à Paris. Il convient de rappeler en premier lieu que cette configuration s’enchâsse dans un contexte historique bien particulier, l’essor et l’affermissment du pouvoir carolingien. La *translatio* a vocation politique. [...] La *translatio studii* est une catégorie historique et culturelle propre à la connaissance médiévale et à l’esthétique du genre romanesque qui s’épanouit au XIIe siècle. Elle témoigne de la conscience élevée que les clercs de ce temps avaient de leur place dans l’histoire. En les rendant comptables d’un dépôt menacé par l’oubli ou la corruption, elle leur permettait de s’estimer les ultimes rameaux d’un héritage intellectuel illustre.»

⁹¹³ *Ibidem*.

se l'ispirazione dell'autore del *Partenopeu de Blois*⁹¹⁴ giunge anche dall' "antif tens", intendendo il patrimonio celtico, antico e orientale, non è tanto ai valori di quelle culture quanto al lavoro di traduzione che si rivolse. La difficoltà nello studiare i miti soprattutto sciamanici, celtici o germano-scandinavi ha determinato una minimizzazione della loro influenza, «pourtant, elles survivent sous des formes inattendues durant tout le Moyen Âge et même bien au-delà de cette période, y compris dans les contes populaires.»⁹¹⁵. La ricezione del patrimonio antico in epoca tardoantica e altomedievale fu possibile grazie ai chierici, pezzo fondamentale della storia; anche ciò spiega la maggior difficoltà nel reperire fonti scritte relative a tradizioni popolari, folkloriche e profane. Tuttavia, l'apertura della cristianità nei confronti della cultura profana è testimoniata ad esempio dalla rilevanza dell'astrologia, che in quanto concezione allegorica appartiene all'esoterismo (lettura di oracoli, sogni, misteri)⁹¹⁶: «les fictions médiévales relèvent du mythe parce qu'elles se servent du substrat astrologique élémentaire, propre [...] aux forces divines telles que les connaissent les civilisations de référence, classique et celtique pour l'essentiel» (elementi analoghi sono rintracciabili nelle pièces di Jean Bodel e di Adam de la Halle). Uno studio importante in questo senso è quello di Lynn Thorndike, *A History of magic and Experimental Science*, in cui sono passati in rassegna gli scritti di intellettuali medievali che si occupavano insieme di pratiche astrologiche, fede cristiana e scienza; nel medioevo, coesistente con la religione cristiana perdurava «l'ardeur des croyances en la magie»⁹¹⁷.

⁹¹⁴ Prologo, vv. 77-82 (in J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 16).

⁹¹⁵ P. Walter, Introduzione a *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion 1997, p. 9 ss.

⁹¹⁶ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 21-22.

⁹¹⁷ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 33.

L'allegoria medievale è stata studiata in tempi recenti con una nuova prospettiva, che la avvicina all'immagine incosciente e all'archetipo. Jean Pépin⁹¹⁸ ha studiato l'allegorismo basandosi sulle teorie psicanalitiche di Freud; in seguito, con Gilbert Durand⁹¹⁹ e Carl G. Jung «on découvre l'involucrum sous les traits des figures primitives, universelles et "archetypales" », provocando lo scaturire di vaste ricerche etno-folkloriche. In questo metodo, la questione del "chi/che cosa?" sia un determinato personaggio/oggetto nel testo si lega alla questione delle sue origini, scavando sotto il Medioevo per rintracciare la storia della trasmissione di un elemento⁹²⁰. Ma il mito è diverso da allegorie e simboli, poiché capace di «resiste[r] à toute appropriation, ce qui le rend disponible à d'autres aventures et justifie toute nouvelle lecture interpretative.»⁹²¹. I fenomeni mitici sono stati studiati in lungimiranza e attenzionando cautamente le ricorrenze e le variazioni, in termini di "strutture". Nella loro forma basica, è stato fatto - tra gli altri - da Mircea Eliade, Georges Dumezil, Gilbert Durand e Claude Levi-Strauss:

(...) existe-t-il un schéma minimal de thèmes mythiques (ou mythèmes) qui permette de reconnaître et de singulariser le mythe lui-même? Inversement, l'apparition de ces composantes de base est-elle nécessairement liée à l'émergence du mythe? Quelle est la part de la stabilité et de la transformation dans les diverses émergences du mythe?⁹²².

⁹¹⁸ J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris: Etudes Augustiennes, 1976.

⁹¹⁹ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archetypologie générale*. Paris, Bordas, 1978 [1960].

⁹²⁰ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 36.

⁹²¹ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit.

⁹²² P. Walter, *Introduzione*, cit., p. 10.

Si tratta di questioni applicabili, oltre che alla caccia selvaggia come hanno fatto Walter e gli altri⁹²³, anche a molti dei fenomeni individuati nei *jeux* arragesi del XIII secolo. Gilbert Durand definisce il mito «un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème tend à se composer en récit»⁹²⁴. Ripercorrendo a ritroso il percorso di trasformazione degli elementi analizzati (alcuni più di altri) ci si imbatte spesso in sovrapposizioni di ruoli o di esseri. Attraverso l'esame della tradizione popolare e letteraria raccolta se ne svelano la polivalenza e la provenienza mitologica. Se poi è difficile definire univocamente il mito etno-religioso, il mito letterario ha invece la specificità, secondo Ballestra-Puech, di unire permanenza ed evoluzione, metamorfosi e identità⁹²⁵.

In merito alla rimodellizzazione mitica medievale, Vincensini parla di «sens de la création mythique - et non plus allégorique - des narrations médiévales», «“fabrique médiévale” de littérature mythologisante» come processo inventivo, e cita le analisi di Hans R.Jauss e di Daniel Poiron. Il primo⁹²⁶ scruta l'appropriazione medievale di miti antichi: tramite l'allegoria cristiana la mitologia antica si trasmette anche durante i “secoli bui”; in seguito una fase creativa riveste di nuovo quei significati impoveriti “rimitizzandoli”⁹²⁷. Poiron⁹²⁸ chiarifica ciò, distinguendo un

⁹²³ AA.VV., *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion 1997.

⁹²⁴ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*.

⁹²⁵ S. Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, cit., p. 16.

⁹²⁶ H.R. Jauss, "Allégorie, rémythisation et nouveau mythe. Réflexion sur la captivité chrétienne de la mythologie au moyen âge" in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Ass. de Romanistes de l'Univ. de Liège (Marche Romane), 1974, p. 469-499.

⁹²⁷ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 39: «Lorsque, dans la littérature et l'art médiévaux, on peut noter la “réapparition” des dieux et des légendes, on peut toujours supposer à la base de cette “résurgence”, un acte de réception». Questa concezione è rispecchiata in modo convincente nella raccolta *Pour une Mythologie du Moyen Âge, études rassemblées par L.Harf-Lancner et D.Boutet*, Paris, ENS, 41, 1988.

⁹²⁸ D.Poiron, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole, XIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

obiettivo politico-morale legato all'ambiente culturale, e uno teso a ritrovare l'efficacia mitica delle tradizioni leggendarie; definisce inoltre la creazione letteraria del "mito" come «ensemble d'éléments textuels (images ou thèmes) transmis par la tradition et mis en littérature à des fins culturelles»⁹²⁹. E' importante tenere a mente che le interpretazioni dei miti non devono essere anacronistiche, "letterarie" in senso negativo, come scrive Walter, cioè senza profondità storico-culturale, perchè «il faut pouvoir distinguer le mythe hérité (mythe ethno-religieux) du mythe inventé par la littérature mythe littéraire»⁹³⁰. Adam de la Halle è, ad esempio, un maestro nella rielaborazione dei miti a scopo letterario e teatrale, senza alcun fine morale; per questo Brusegan parla della versione comica di Hellequin come di «un contributo tipico di una fase recenziere del mito di cui Adam non fa uso morale, come nella versione cristianizzata che lo demonizza, ma se ne serve come potente motore folklorico per aprire un mondo immaginario: lo spazio tempo dei demoni»⁹³¹.

Applicata soprattutto ai romanzi, questa pista metodica⁹³², è particolarmente legata alla nozione di *intertestualità* («la trace d'une culture dans l'écriture»⁹³³) cioè l'intreccio di legami culturali nelle opere medievali. Concentrandoci però sui *jeux* arragesi, è evidente che le trame siano state fecondate da elementi tradizionali, spesso con poche testimonianze letterarie perché appartenenti al sapere popolare. Si presentano in una forma dinamica che Adam de la Halle e Jean Bodel fissano per scritto, ma senza poterla ingabbiare veramente perchè l'evoluzione di miti e credenze è

⁹²⁹ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 41; «la littérature n'obéit pas au mythe, c'est elle qui le crée» (Poiron).

⁹³⁰ P. Walter, *Introduzione*, cit., p. 9.

⁹³¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 81.

⁹³² J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 42: «La méthode consiste à suivre les relations qui nouent et distinguent les textes de la même culture. L'explication du sens caché sous le voile n'est donc pas cherchée dans les œuvres des époques révolues ou la "réalité" du moment mais dans les récits du temps et leurs liaisons intertextuelles».

⁹³³ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 42 ss.

destinata a continuare a dispiegarsi. Un esempio è Hellequin, l'evocato re degli inferi, che durante la Commedia dell'Arte diventerà il celebre Arlecchino. Secondo Vincensini, la letteratura medievale prova gusto per la distrazione e la ripetizione, per il prestito e il riutilizzo, e la ragione è in parte storica:

L' "état primitif" de cet art, le surgissement du merveilleux celtique dans la culture des *litterati*, la réduction du clivage qui séparait la culture savante de la culture dite "populaire" sont peut-être également à l'origine de la résurgence, dans l'écriture médiévale, "des contenus culturels qui se prévalent d'une mémoire collective et quasi intemporelle". Bref, poursuivent Michel Stanesco et Michel Zink, "il n'y a pas de doute que la plupart des romans tirent leur substance des motifs venus du fond des âges et qui sont toujours vivants aux XIIe-XIIIe siècles"⁹³⁴.

Philippe Walter in *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge* ha studiato la mitologia cristiana medievale come una «forme folklorisée des cultes païens qui ont précédé le christianisme»⁹³⁵, delle religioni autoctone sul suolo europeo che furono poi riadattate dal cristianesimo. Quest'ultimo «procède à une transformation étudiée des figures mythiques du paganisme», inventando nuovi miti per scalzare quelli vecchi; solo così, rispondendo ai bisogni religiosi dei pagani evangelizzati, è riuscito a imporsi in Occidente⁹³⁶. Rispetto al legame tra il mito, il rito e la festa, Walter scrive:

⁹³⁴ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 304.

⁹³⁵ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 200.

⁹³⁶ «De mystérieuses concordances entre les deux religions (indo-européenne et judéo-chrétienne) ont permis à la seconde d'englober la première en douceur. (...) Il apparaît aujourd'hui que la fusion des deux mondes parachève un bouleversement radical dans la manière de penser le temps, la mort et le sacré en vigueur durant l'Antiquité tardive et qui allait gouverner tout le Moyen Âge avant d'agoniser (ou de se transformer encore) lentement aujourd'hui, sous nos yeux.» (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 201).

(...) une fête est constamment liée à des mythes; elle ne se réduit pas à une simple célébration, elle est aussi commémoration: elle réactualise par le rite des mythes originels que l'on a eu un peu trop tendance à oublier par le passé. Elle fait appelle à une mémoire occultée que le triple témoignage de la littérature médiévale profane, l'hagiographie et les contes improprement appelés folkloriques (y compris les *exempla* médiévaux) peuvent nous aider à reconstituer⁹³⁷.

E' vero che la letteratura medievale ha conservato meglio i riti invece che i miti; Walter sostiene che un criterio di paragone eccellente per dimostrare che esiste un mito di Carnevale che lega tutti i riti del periodo è il «rite calendaire»:

En effet, la littérature médiévale, qui emprunte souvent sa matière à une vieille tradition orale, a mieux conservé les rites que les mythes, sans doute parce que le mythe est la matière première du récit et parce qu'au fil du temps ce mythe primordial se métamorphose au gré des adaptations et des réécritures littéraires; il finit par devenir méconnaissable à force de s'être fondu dans le récit romanesque. En revanche, le rite reste relativement fixe dans sa forme extérieure, tout en changeant parfois de signification selon les contextes où il apparaît⁹³⁸.

Questa pista si vedrà esemplarmente essere stata seguita da Toschi per la storia del teatro italiano.

b. L'attualizzazione ad Arras

⁹³⁷ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 200.

⁹³⁸ P. Walter, *Introduzione*, cit., p. 36.

Gli schemi arcaici applicati ai *jeux* arragesi sono stati scelti e adattati dai drammaturghi alla società loro contemporanea; così si spiega l'uso del linguaggio folklorico. Oltre al fine più primordialmente legato alla ritualità, questo riuso mitico serve anche a scatenare il riso dei concittadini, per il tipico contrasto tra tradizione e innovazione:

On peut penser qu'Adam de la Halle s'est plu à rassembler dans le Jeu de la Feuillée, pour les gens cultivés comme pour un public plus large, un certain nombre de légendes et d'allusions qu'il a présentées sous un aspect composite et même contradictoire, empruntant des éléments à droite et à gauche, les chargeant d'une signification nouvelle, et le comique naît, pour une part, de ce contrast et de ce mélange.⁹³⁹

L'attualizzazione di dati mitici e letterari permette il ribassamento. Pertanto lo sgambetto del demone Hellequin, il rimprovero del santo nella taverna, le fate che giungono al sabba in ritardo, il cavaliere che sfida un pastore per amore... sono rifunzionalizzazioni comiche appositamente introdotte da Adam. Perfino «i riferimenti alla realtà locale (...) servono a rassicurare lo spettatore confrontato con il soprannaturale, ma anche a far passare attraverso il realismo il comico»⁹⁴⁰. Quest'ultimo infatti nelle pièces si nutre di «catégories matérielles du milieu urbain liées à l'argent, le commerce et l'usure»⁹⁴¹, dal momento che la città andava perdendo la sua dimensione rurale con l'incremento delle ricchezze,

⁹³⁹ Dufournet, op.cit., p. 199. Gli effetti della magia sugli uomini sono differenti, come accade nella stessa pièce: «Si Rainelet redoute la fée et ses maléfices, Adam la recherche pour échapper au monde arrageois, pour se créer un ilot de raison, de beauté et de bonheur au milieu des turpitudes, pour insérer dans le quotidien un beau mythe où les fées sont des dames qui symbolisent la raison, la beauté et le luxe.»

⁹⁴⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 80.

⁹⁴¹ T. Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, cit., p. 7.

lo sviluppo della classe borghese, insomma con la rapida trasformazione socio-economica in corso nel XIII secolo. Si tratta dello stesso meccanismo per cui (scrive Ginzburg) «in comunità di pastori nomadi gli sciamani cadono in estasi per procurare renne. I loro colleghi, in comunità di agricoltori, fanno lo stesso per procurare – a seconda dei climi e delle latitudini – segale, grano, uva»⁹⁴².

Grazie a questa cosciente ripresa dei drammaturghi si può osservare (con Pacchiarotti) la pluralità di linguaggi sviluppati nei *jeux*, la loro opposizione dal punto di vista sociale («à partir de cette différenciation sociale que nous pouvons approfondir la dialectique des pouvoirs d'Arras qui organisent la distribution des richesses»⁹⁴³) ma anche la loro base comune di confronto, il patrimonio tradizionale ancora vivo nella gente di Arras, e in primo luogo la reciprocità medievale tra vivi e morti⁹⁴⁴. Ciò è particolarmente brillante nel *Jeu de la Feuillée*, come nota Jean Dufournet:

N'y découvrons-nous pas à la fois l'aboutissement brillant d'une tradition littéraire variée, un substrat folklorique en accord avec la mentalité populaire et un apport personnel considérable, psychologique aussi bien qu'artistique?⁹⁴⁵

Infatti rimarca:

(...) l'habileté de l'auteur qui stimule l'attention de son auditoire par l'entrée dans l'univers du folklore, du mythe et de la littérature, et qui rompt la monotonie de la satire en

⁹⁴² C. Ginzburg, *Storia Notturna, una decifrazione del Sabba*, cit., p. 150.

⁹⁴³ T. Pacchiarotti, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*, cit., p. 7.

⁹⁴⁴ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 74: «(...)è dimostrata da questo episodio [la féerie] che vede l'apparizione di cinque personaggi ultramondani e la rivelazione della nascosta natura infernale, fino ad ora insospettata, di altri.»

⁹⁴⁵ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 127.

substituant au monde de la folie et de la laideur celui de la raison, de la beauté et du silence⁹⁴⁶.

In effetti nel delineare il rapporto tra Adam-soggetto e *l'altro* (parzialmente anche nel caso di Bodel), il realismo è «un mezzo espressivo alternativo al meraviglioso della *féerie* e all'incantesimo cortese»⁹⁴⁷, e l'estetica del dramma è una poesia “aperta” al mondo (secondo la distinzione di Zumthor⁹⁴⁸). Nella Arras del XIII secolo la stessa «letteratura diventa strumento di politica culturale, promozione di idee, conciliazione di resistenze e forze in lotta»⁹⁴⁹. Del disordine, rovesciamento rappresentato nel *Jeu de saint Nicolas* e nella *Feuillée* in particolare, però, Brusegan precisa la provvisorietà e la carica sovversiva inibita:

(...) la strategia di precauzioni eretta ad arginare la messa in questione dell'ordine stabilito ne limita la reale portata sovvertitrice, come il ricorso al mascheramento e a personaggi emarginati come i matti a cui non si dà credito. Nel Medio Evo l'ordine non è mai rovesciato, né nella pratica, né nelle opere. Il disordine è questione di un momento, lo spazio di una notte e, all'alba, la religione riprende il sopravvento⁹⁵⁰.

Ciò prova una volta di più la modernità della ripresa volontaria, da parte del drammaturgo, di certi elementi folklorici e soprannaturali sotto la specie teatrale con l'obiettivo di rivitalizzare

⁹⁴⁶ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 132.

⁹⁴⁷ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 71: «(...) è questa la meta del *Jeu de la Feuillée*: viaggiare all'interno della scrittura, con tutti i suoi sensi unici e le vie libere, la decisione iniziale, il desiderio della scelta e il rifiuto della decisione alla fine, con l'assunzione di una poetica che si sottrae alla cortesia e al realismo allo stesso tempo, incarnati rispettivamente nell'episodio delle fate e della taverna.».

⁹⁴⁸ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 46: «(...)che si rivela il mezzo più adatto per esprimere la nuova realtà sociale e il dissidio del soggetto poetico confrontato con essa.».

⁹⁴⁹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 60.

⁹⁵⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 89.

il discorso culturale *hic et nunc*, e non certo per rivoluzionare davvero la pratica religiosa:

Alla fine dello spettacolo dei ceri vengono portati in processione (...) a ricordare che la candela era il segno tangibile di devozione destinato ad assicurare una buona morte ai defunti. Ma è una mascherata parodica quella che si dirige verso la Pergola per rendere omaggio alle reliquie di Nostra Signora con il *dervé* che contraffà lo sposo. Addomesticata con la religione, la “merveille” pagana è riconvertita al sacro e le campane della chiesa di San Nicola annunciano il mattino. (...) Durante il viaggio di Adam l’edicola adorna di fiori e di foglie eretta in onore della Vergine si è riempita di echi profani e di costumi folklorici⁹⁵¹.

Scrive ancora Pasero che «il *Jeu* sviluppa pienamente le sue valenze teatrali solo se se ne tiene presente il diretto rapporto di complementarità con l’occasione festiva cittadina.»⁹⁵²; guardando ancora un volta in particolare all’esempio eminente della *Feuillée*, Brusegan conferma:

La *folie-lecherie* che negli Statuti della nascente Confraternita veniva dichiarata estranea agli intendimenti dei suoi membri, segno del pericolo che l’organizzazione di rappresentazioni religiose slittasse verso forme carnevalesche, è diventata la dominante dello spettacolo nelle sue due accezioni romanze: quella di follia vera e propria e di Eros⁹⁵³.

⁹⁵¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 89.

⁹⁵² N. Pasero, “Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle”, cit., pp. 263-280.

⁹⁵³ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 89.

Insomma, lo spazio urbano e la festa popolare generano un dramma “carnevalizzato” (per definizione bachtiniana)⁹⁵⁴. Non solo la messa in scena, ma anche i contenuti popolari rilevano del rapporto tra festa e teatro⁹⁵⁵: ne sono un esempio già analizzato il testamento carnevalesco e la denuncia collettiva delle malefatte, oltre che la figura del *dervé* (nelle feste dei folli) e il culto dei morti. Pasero ipotizza che il “referente antropologico festivo” non sia solo sollecitato dall’uso di materiale folklorico come contenuto del Jeu, bensì che

Adam preveda una vera e propria osmosi fra la sua messa in scena e i rituali in questione: sia attraverso la (...) inclusione di alcune loro parti nella continuità drammatica, come avviene nelle scene (...) “pantomime” (vanno intese allora come parte integrante della rappresentazione del Jeu non solo la cerimonia del banchetto delle fate, ma anche la sfilata della *mesnie* e il *sabba* della *Croix au Pré*); sia estraendo provvisoriamente dal contesto festivo alcuni personaggi, che vengono a recitare una loro specifica parte all’interno dell’ “episodio festivo individualizzato” messo in piedi (attraverso la “scrittura”) da un partecipante alla festa di nome Adam de la Halle.⁹⁵⁶

Insomma, per Pasero questa pièce in particolare sarebbe un esempio cardinale di «rilettura creativa di rituali, situazioni e personaggi della festa da parte di un autore particolarmente sensibile (per formazione, status sociale, interessi e contingenze storiche) alle espressioni più vive della sua cultura.»⁹⁵⁷. Anche per

⁹⁵⁴ Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979, p. 282.

⁹⁵⁵ N. Pasero, “Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel Jeu de la Feuillée di Adam de la Halle”, cit., p. 275.

⁹⁵⁶ N. Pasero, “Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel Jeu de la Feuillée di Adam de la Halle”, cit., pp. 263-280.

⁹⁵⁷ Pasero, *Il teatro dentro la festa*, p. 278.

Brusegan, fine esperta dei *jeux* di Adam, gli strumenti nuovi, la “nuova forma” di cui lui fa uso sono suggeriti dalla necessità di rappresentare un mondo nuovo e più complesso «all’interno di una tradizione che sta cambiando, e di cui traduce in immagini tutta la ricchezza e le possibilità formali»⁹⁵⁸. Ancora una volta la critica sottolinea l’ambivalenza di questo drammaturgo:

Questo aspetto formalista del poeta di Arras mi sembra fondare la modernità della produzione teatrale di questo autore che resta, al tempo stesso, tipicamente medievale. Con il teatro nato dalla festa Adam è diventato il protagonista della vita letteraria di Arras⁹⁵⁹.

Proprio in lui dunque la modernità spicca, mentre Bodel rimane ancora a uno stadio precedente, senza formalizzare, rielaborare il folklore così creativamente e con un altrettanto sicuro intento culturale. Ne deriva la necessità di approfondire lo studio della strategia creativa applicata da Adam (e, in misura minore, da Jean Bodel), cioè «il modo preciso in cui nel testo si intrecciano adesione e presa di distanza» tramite la parodia dei significati primordiali. Soprattutto occorre fissare che i due poeti arragesi (in misura maggiore o minore) «rielabora[no] i dati della tradizione folklorica e li trasforma[no] comicamente»⁹⁶⁰, e infatti gli attributi del soprannaturale sono mitigati dal ribassamento e dal lieve scetticismo (soprattutto nello sguardo di Adam⁹⁶¹). Ciò spiega il nostro lavoro di analisi sistematica, nel capitolo precedente, delle referenze dei drammaturghi sulle feste, sui riti e sui miti della loro

⁹⁵⁸ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 89.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 79.

⁹⁶¹ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 78: «(...)serpeggia l’inquietudine: Riquier vuol darsela a gambe appena sa del loro arrivo, nonostante Adam sia pronto a opporgli un invito alla ragionevolezza e al buon senso (“Il n’i a fors que raison”, v. 586), il che potrebbe rivelare qualche scetticismo del poeta nei confronti del soprannaturale».

società talvolta estremamente antichi e diramati, connettendosi alle questioni sollevate da alcuni critici quali Pasero, e tenendo a mente che «la frammentarietà è la forma specifica della commedia»⁹⁶².

c. Le fonti del folklore: la dialettica tra scrittura e oralità

Come scrisse Walter a proposito del tema della *masnie Hellequin*, al giorno d'oggi siamo costretti dalle condizioni a studiare la tradizione tramite i testi conservati, perché la sua linea di conservazione non è passata soltanto attraverso i testi. Anzi la tradizione orale, che in certi contesti spazio-temporali è ancora riscontrabile e paragonabile, fu un tempo il mezzo principale di trasmissione.

Nel Medioevo molti etnotesti vissero un duplice modo di trasmissione : quella orale, secolare, del folklore “paesano”, attuata da un individuo qualsiasi (così ne sono stati rintracciati echi nella tradizione folklorica più recente); e la trasmissione scritta della cultura erudita grazie alla diffusione della scrittura. Anche in quest'ultima maniera, comunque, i temi subivano deformazioni dovute alle riprese edulcorate o adattate all'insegnamento che ne facevano i chierici. Così si spiega la reinterpretazione della caccia selvaggia di Orderico Vitale, condizionata dall'elaborazione dottrinale contemporanea del Purgatorio, che attribuisce un senso cristiano e moralizzante all'antica tradizione pagana⁹⁶³. L'evoluzione dei temi non si è sviluppata soltanto su una linea del tempo testuale, dunque gli autori dei testi che riportano uno stesso tema potrebbero aver agito indipendentemente, trattenendo ognuno qualcosa in particolare dalla tradizione orale di partenza; oppure, in uno dei testi potrebbero comparire elementi aggiuntivi provenienti

⁹⁶² R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 51.

⁹⁶³ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 143.

da tradizioni orali parallele, con un'interferenza di scrittura e oralità:

Le dispositif de comparaison textuelle se complique, surtout avec la présence de ce “chaînon manquant” que constitue justement l’oralité dont l’existence est prouvée (...) mais dont le contenu est toujours incertain et fuyant car jamais enregistré sous sa forme brute⁹⁶⁴.

Infatti, i miti precristiani sono spesso sopravvissuti alla religione pagana, pur subendo la degradazione a “superstizioni”. I rifugi che hanno permesso loro di sopravvivere sono stati quegli strati di popolazione e di zone europee in cui le nuove religioni (romana e poi cristiana) non sono riuscite a propagarsi. Così quei miti sono serviti «de cadre mythico-rituel à une appréhension cosmogonique du monde» soprattutto negli ambienti paesani che non conoscevano la scrittura, nei quali essi costituivano una cornice in cui immaginare le relazioni tra umano e sovrumano (ad esempio il mito della caccia selvaggia, ma in generale tutti gli elementi che sono stati analizzati):

Il [il mito] témoigne surtout de la persistance de mentalités dites “primitives” (croyance aux fées, aux revenants, au voyage des âmes) dans un monde où la doctrine chrétienne ne pénètre qu’assez lentement et où elle doit composer avec des résidus tenaces de croyances archaïques. [...] Les antiques croyances religieuses des populations paléo- ou néolithiques deviennent au Moyen Age des mythes “paysans” qui se heurtent aux nouvelles représentations du monde véhiculées par une religion d’importation comme le

⁹⁶⁴ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l’Europe médiévale*, cit., p. 142.

christianisme, imposée par une élite savante formée à l'écriture⁹⁶⁵.

Walter sostiene infatti che le credenze religiose del mondo preceltico, celtico e gallo-romano non fossero svanite a causa delle cosiddette “guerre barbariche”, poiché infatti questo antico materiale venne riutilizzato (desacralizzato e marginalizzato prevalentemente, per l'azione della religione cristiana) prima nell'agiografia altomedievale (V sec.), poi nelle letterature vernacolari (e nel teatro che è l'oggetto privilegiato di questa analisi) «fondées sur l'exploitation des grands thèmes du folklore oral», come dimostrano anche gli studi antropologici e linguistici. Il contributo del mondo celtico alla lunga elaborazione della cultura occidentale è messo in rilievo:

Un tel apport n'a pu disparaître radicalement au moment de l'invasion romaine ni lors de la christianisation. Au contraire, il s'est fondu dans la culture méditerranéenne et chrétienne pour l'infléchir insensiblement et sans doute aussi pour l'enrichir⁹⁶⁶.

Metodologicamente anche per Propp occorre confrontare fiabe, credenze o riti popolari pure recentissimi, con miti e riti radicati in un'epoca molto lontana: il folklore contemporaneo infatti può essere più arcaico della cultura classica addirittura poiché essa è necessariamente più recente, essendo patrimonio delle classi dominanti. Da ciò deriva una «vertigine temporale»⁹⁶⁷ gigante.

⁹⁶⁵ P. Walter, *Synthèse, Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, cit., p. 142.

⁹⁶⁶ P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 48.

⁹⁶⁷ Secondo la definizione di Rita Caprini in R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana”, in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994.

d. Bachtin e la cultura carnevalesca

Presupponendo quindi per lo studio dei *jeux* la pari importanza della cultura orale-folklorica rispetto a quella letteraria, occorre trattarne un altro aspetto. Si è precedentemente citato l'apporto di elementi della cultura carnevalesca in senso bachtiniano nei *jeux*, ed eminentemente nel *Jeu de la Feuillée*⁹⁶⁸. Ad esempio, come scrive Noto:

(...)il rifiuto dell'eterno e del permanente si traduce nella sparizione delle frontiere tra i differenti reami della natura, (...) predomina il principio della vita materiale, attraverso l'enfatizzazione dei bisogni primari (...) in un costante trasferimento di ciò che è elevato (spirituale) sul piano materiale della terra e del corpo⁹⁶⁹.

Per il filologo rintracciare le categorie bachtiniane in questa pièce consente appunto di «sgombrare il campo da certe interpretazioni viziate da pregiudizio letterario e di restituire al J. la sua coerenza interna e le sue relazioni con la letteratura carnevalesca coeva: l'opera rivela “le proprie caratteristiche più profonde riportando i suoi temi allo strato ‘sottostante’ di una tradizione popolare” dal momento che, in questo modo, lo “spettacolo storico (in quanto documentato) viene spiegato quasi ritraducendolo allo stato non-letterario che diventa, in questa prospettiva critica, pre-letterario”⁹⁷⁰. Bachtin stesso, sostiene Drumbl⁹⁷¹, già aveva rintracciato i germi della poetica di Rabelais

⁹⁶⁸ Walter sostiene che dietro la maggioranza dei riti stregoneschi si celino pratiche legate alle credenze della religione carnevalesca (P. Walter, *Mythologie chrétienne*, cit., p. 156).

⁹⁶⁹ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 34.

⁹⁷⁰ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 34.

⁹⁷¹ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 35, cita Drumbl 1989 pp. 54 ss.

nel *Jeu de la Feuillée*⁹⁷². Così lo scherzo e la satira che caratterizzano il periodo di Carnevale, connessi alla propiziazione della risata come pure la follia, innervano la scena attraverso i personaggi o i “tipi”, i loro gesti, la tipologia stessa di azione drammatica, gli equivoci verbali, gli elementi scatologici. L’ambivalenza (ben rimarcata da Pacchiarotti e Dufournet) caratterizza tutta la *féerie* e in particolare il messaggero. La fertilità e gli inferi, con tutte le loro emanazioni personificate e ritualizzate, sono entrambe legate ai cicli di inizio anno; in scena lo richiamano anche gli accessori (i campanelli, le maschere). Dufournet sostiene l’origine gemellare del *Jeu de la Feuillée* nella sua eredità, che è sia letteraria sia popolare. Dunque riecheggia una festa carnevalesca del Medioevo, e Noto analizza sottilmente:

Il J. sembra avere i tratti caratteristici di un *drame carnevalisé*, secondo la formula di Bachtin: durante la notte del primo maggio (o in una situazione analoga) il monaco (il mondo ufficiale) si addormenta e il mondo non ufficiale delle fate, divinità pagane detronizzate, di dame Douche (ovvero delle prostitute) e del *dervé* (della follia) ha libero corso, beneficiando dei diritti della licenza e dell’impunità. Tutto è caratterizzato da morte e rinascita e la morte è inclusa nella vita: Adam vuole rinascere alla clergie; ai morti annunciati dal medico risponde il bambino di cui la vecchia dame Douche annuncia la prossima nascita; i figli si apprestano a succedere ai padri; il banchetto delle fate era ordinariamente associato alle nascite. Attraverso quale processo storico, nel porsi di quali condizioni economico-sociali e culturali, il letterato-intellettuale Adam de la Halle fa emergere al livello della letteratura - e dunque di un testo che aspira alla capitalizzazione letteraria ed è

⁹⁷² G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 35: «(...) si tratta di componenti applicate ad un’opera che ha avuto un ruolo essenziale nella loro stessa definizione.»

stato considerato degno di essere letto, fissato sulla pergamena e tramandato - sia “uno strato più profondo ed arcaico, quello della cultura agraria”, sia “uno strato che da questo grande e fertile serbatoio attingeva schemi, motivi, figure, vale a dire tutto ciò che va sotto la promiscua etichetta di ‘cultura popolare’ ”? La questione è centrale dal punto di vista filologico (e riguarda, a ben vedere, gran parte della letteratura del Medioevo)⁹⁷³.

2. Prospettiva linguistica

La linguistica, causa di una rottura radicale nelle scienze umane, ha forgiato approcci e strumenti che poi sono stati adottati dall’antropologia e dalla semiotica strutturaliste, e non solo; infatti «les linguistes ayant été les premiers à étudier l’homme selon des principes rigoureux, ils ont été aussi les premiers à réfléchir sur un certain nombre de grands problèmes épistémologiques dont la portée dépasse le cadre d’une discipline particulière»⁹⁷⁴. I fatti folklorici ricostruiti dalla critica sono anche linguistici e culturali⁹⁷⁵.

Innanzitutto per Ferdinand de Saussure la lingua non è un conglomerato di segni, ma vi sono ben distinti il significante e il significato, le idee e i suoni sono privi di autonomia sostanziale⁹⁷⁶; così, ogni interpretazione soggettiva, psicologica e referenziale venne negata. Ma a metà del secolo scorso letterati e semiotici, antropologi, etno-folkloristi e altri analizzarono la vita culturale «comme des phénomènes dont la nature rejoint, sous certaines

⁹⁷³ G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 44.

⁹⁷⁴ Nicolas Ruwet citato in J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 62-63.

⁹⁷⁵ R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l’ipotesi siberiana”, cit., p. 57.

⁹⁷⁶ «La force de cette observation sera considérable pour l’anthropologie et l’analyse structurale des fictions. Le sens tel que le déchiffre la conscience de sujet n’est que le fruit, l’effet secondaire, de systèmes de déterminations réciproques. En d’autres termes, la signification des éléments de la langue (ou des récits) s’édifie en amont de notre dessein réfléchi.» (J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 65).

conditions, celle du langage»⁹⁷⁷; Claude Lévi-Strauss ne è l'esempio. Nel suo metodo, per avere oggettività e deduzione occorre evitare la ricerca di vestigia storiche e gli "a priori" umanistici⁹⁷⁸; inoltre la condivisione di modelli tra la linguistica e l'antropologia generale si basa su un'analogia tra gli oggetti di studio (il simbolico, i significati)⁹⁷⁹. Per il formalista russo Vladimir Propp, invece, la componente semantica di miti e racconti (il contenuto) può essere messa da parte in uno studio strutturale in cui la forma è l'unica intelligibile:

Les figures d'un conte ou d'un mythe élaborent de significations que parce que leur "valeur" est déterminée au sein d'un système où elles s'opposent entre elles. La notion de "mythème" fait son apparition dans ce contexte. Définir les valeurs signifiantes recherchées suppose de dissocier les termes du vocabulaire en plusieurs traits différentiels. Les mythèmes sont les mots d'un répertoire lexical (...) habillant les combinaisons de ces écarts⁹⁸⁰.

Al pari di certi romanzi, i *jeux* di Arras sono considerabili anche linguisticamente delle dimostrazioni di contenuti antropologici «de telle manière que ces récits du Moyen Âge remplissent des fonctions propres aux mythes». L'interrogativo che sorge può essere lo stesso che esprime Vincensini a proposito delle

⁹⁷⁷ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 66. «Les éléments dont les relations organisent l'"en deçà du concret" textuel, selon l'expression de Piaget, sont les fameux mythèmes».

⁹⁷⁸ «Entre l'ancienne linguistique, qui, écrit-il: "cherchait avant tout dans l'histoire son principe d'explication, et certaines tentatives de Rivers, il existe une analogie frappante; dans les deux cas, l'étude diachronique doit seule -ou à peu près- rendre compte des phénomènes synchroniques (...). Chaque détail de terminologie, chaque règle spéciale du mariage, est rattachée à une coutume différente, comme une conséquence ou comme un vestige"» (J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 67).

⁹⁷⁹ Nell'analisi è necessario un codice strutturato, chiave di volta nell'antropologia dei miti: «Un code doit être considéré comme une sorte de répertoire paradigmatique (temporel, spatial, sexuel, économique, visuel, parental, culinaire...) d'où sont extraits les fameux traits différentiels qui se combinent entre eux. Les figures du procès mythique (qu'on les appelle "mythèmes" ou non) ne sont que la projection des contenus codés dans les canevas des actions. Ces codes sont inconscients» (J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 69).

⁹⁸⁰ J.J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, cit., p. 68.

narrazioni medievali: «que mettent en jeu la “pensée” et l’art littéraire d’une culture quand elle se prend à rêver fictionnellement de combler les écarts de tous ordres que le monde oblige à constater mais que l’homme refuse d’agréer?», cioè nel nostro caso studio: qual è il risultato dell’incrocio tra arte letteraria, cultura popolare locale e magia? Ciò che viene estratto dal patrimonio orale piccardo (e europeo) e utilizzato dai drammaturghi di Arras viene caricato di ulteriore significato rispetto allo spazio-tempo in cui gli spettacoli hanno luogo. L’interpretazione del drammaturgo crea una scena densa anche dal punto di vista linguistico, che tocca al pubblico interpretare sulla base del comune bacino di eredità folklorica, laccio che unisce tutti i presenti.

a. *Atlas Linguarum Europae*: l’approccio interdisciplinare e le logiche etniche del totemismo

Mario Alinei fu il direttore dell’*Atlas Linguarum Europae*, patrocinato dall’UNESCO, le cui ricerche si basavano su una rete di circa 3600 punti di inchiesta, e le ricerche etnolinguistiche paneuropee in questa cornice si sono tutte rivolte a temi magico-religiosi con un approccio “motivazionale”⁹⁸¹. Rita Caprini⁹⁸² postula per i fatti folklorici come per quelli linguistici l’esistenza di fenomeni parzialmente sovrapponibili in zone diverse d’Europa, che comunque è fatta di aree conservative (isolate, periferiche) e aree innovanti. In geolinguistica una “carta” rappresenta «in maniera areale (sincronica) un’evoluzione

⁹⁸¹ Cioè tramite l’individuazione di costanti “motivazionali” («(...) vale a dire perché, per quale motivo, credenza ecc., un dato gruppo umano avesse dato quel preciso nome (...)» : R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l’ipotesi siberiana”, cit., p. 63) per organizzare un panorama molto complesso. A differenza della lotta fra evolucionismo e diffusionismo in antropologia e dell’archeologia, egli sosteneva la complementarità, in linguistica storica, dei due principi. Per rappresentare mentalmente questi processi, la linguistica utilizzava il modello esplicativo del diagramma ad albero e quello dell’onda; la loro dialettica è sempre entrata in funzione, nelle sue ricerche interdisciplinari.

⁹⁸² R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l’ipotesi siberiana”, cit..

diacronica», ergo «fatti successivi, conservativi o innovanti, si presentano contemporaneamente in aree diverse, con una distribuzione che è in genere significativa»⁹⁸³. Le denominazioni linguistiche sono raggruppate in sequenze evolucionistiche risalendo fino alla concezione totemica dalla scuola di Alinei (teoria della continuità dell'ambito lessicale), totemismo che è il «primo stadio religioso conosciuto dall'umanità, indissolubilmente legato al modo di produzione di cacciatori e raccoglitori (...) come culto che nasce spontaneamente da un rapporto strettissimo con gli animali cacciati, ai quali vengono attribuiti valori supremi, di parenti individuali, di antenati e capostipiti tribali, di eroi»⁹⁸⁴. Anche la personificazione di fatti folklorici può essere in tal modo studiata:

- “1) i nomi zoomorfi, che sono i più antichi;
- 2) i nomi antropomorfi pagani, cioè precristiani e preislamici;
- 3) i nomi antropomorfi cristiani e islamici, che sono i più recenti”. [Alinei, 1984:373].

Ovviamente, i nomi zoomorfi sono i più arcaici perché si possono inquadrare nella concezione totemica⁹⁸⁵.

⁹⁸³ R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana”, cit., p. 63.

⁹⁸⁴ M. Alinei, *Temi magico-religiosi fra evolucionismo e diffusionismo: un approccio interdisciplinare*, in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994, p. 15. A p. 17 dimostra, con l'esempio dell'arcobaleno: «Se la tesi totemistica fosse giusta, allora dovremmo aspettarci che gli animali europei, dopo aver conosciuto uno stadio totemico, abbiano subito il destino evolutivo degli animali totemici, lo stesso che possiamo studiare e seguire nelle aree totemiche etnografiche.(...) Questa tipologia zoomorfica dell'arcobaleno rappresenta dunque la prova di una generale “ascensione” in cielo degli animali totemici europei, del tutto analoga a quella osservabile etnograficamente negli altri continenti. (...) dopo l'inizio delle società stratificate, nell'Età dei Metalli, quando nascono rapporti di dominio assoluto dell'uomo sull'uomo, gli animali totemici - già assunti in cielo - si trasformano in divinità antropomorfe. Solo dopo l'avvento di rapporti di dominio sulla terra possono nascere rapporti di dominio dello stesso tipo in cielo. Nella ricerca sui nomi dell'arcobaleno, quest'aspetto evolutivo, dal zoomorfismo all'antropomorfismo, e dall'antropomorfismo pre-cristiano e pre-musulmano a quello cristiano e musulmano è particolarmente chiaro, perché può essere direttamente confrontato con esperienze religiose universali, antiche e moderne. In particolare colpisce l'antropomorfizzazione parallela in area cristiana e musulmana, che esclude processi di diffusione per contatto, e dimostra molto bene, a mio parere, una reazione poligenetica a un'esigenza semiotica e religiosa comune.».

⁹⁸⁵ R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana”, cit., p. 63.

Tale dimensione evolutiva è chiara in alcuni casi linguistici e «può essere direttamente confrontato con esperienze religiose universali, antiche e moderne»⁹⁸⁶. Diversamente dalla linguistica, però, secondo Caprini per i fatti culturali non serve postulare un punto originario di irradiazione. Infatti, seguendo l'idea proppiana, si crede che siano esistiti «schemi di vita ampiamente comuni»⁹⁸⁷ dal momento che l'umanità ha attraversato gli stessi stadi di sviluppo; per questo Propp vuole una periodizzazione delle società umane pre-capitalistiche⁹⁸⁸. A proposito di Propp e di Bertolotti, Caprini cita la necessità metodologica comune di «confrontare credenze, fiabe, o riti popolari, per quanto recentemente essi siano osservati, con miti e riti che hanno la loro radice in situazioni socio-economiche assai remote»⁹⁸⁹:

Il punto essenziale di Propp è che il folklore contemporaneo può essere più antico perfino delle testimonianze della cultura classica, che essendo patrimonio delle classi dominanti, rappresenta per forza una evoluzione più recente. Ne consegue, sul piano pratico della ricerca, una sorta di vertigine temporale, per cui si deve collegare qualcosa che ci pare molto recente a qualcos'altro che invece sembrerebbe uscire dalla notte dei tempi(...) ⁹⁹⁰.

La “vertigine temporale” di cui parla Caprini è generata anche dall'approccio antropologico di Toschi nello studio della storia del teatro; così per studiare il folklore nei jeux arragesi è stato adoperato anche materiale contemporaneo la cui antichità è

⁹⁸⁶ M. Alinei, *Temi magico-religiosi fra evolucionismo e diffusionismo: un approccio interdisciplinare*, cit., p. 17.

⁹⁸⁷ R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana”, cit., p. 62: «(...)per fatti più particolari, come una singola credenza, il problema è più grosso, come dimostra tra l'altro il numero di pagine impiegato da Ginzburg per cercare di districarlo.».

⁹⁸⁸ R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana”, cit., p. 59.

⁹⁸⁹ Ibidem.

⁹⁹⁰ Ibidem.

indefinita, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare a un primo sguardo.

La prospettiva interdisciplinare fa risalire le manifestazioni linguistiche e folkloriche a un nucleo di credenze universali. Proprio perciò questo tipo di approccio linguistico, più di quello formalista-strutturalista, potrebbe venire incontro all'esigenza di comprendere l'emersione nei *jeux* (in particolar modo in quelli di Adam de la Halle) di elementi folklorici, riti e miti universali più antichi del cristianesimo, che troppo spesso sono stati analizzati con la lente letteraria soltanto. Hanno origine universale, evolucionistica o totemica, fenomeni presenti più o meno esplicitamente in questo teatro specifico come la festa solstiziale del Carnevale e i suoi sviluppi locali; le credenze sul sabba e l'archetipo magico-religioso femminile⁹⁹¹; le tracce di sciamanesimo⁹⁹² (come «stadio evolutivo religioso», e non come fenomeno esclusivo di taluni posti)⁹⁹³. Al soccorso determinante dell'etno-antropologia si aggiungono gli strumenti linguistici.

b. Un caso studio di linguistica motivazionale: “masca”, streghe e creature soprannaturali

⁹⁹¹ M. Alinei, *Temi magico-religiosi fra evolucionismo e diffusionismo: un approccio interdisciplinare*, cit., p. 21: «(...)io propenderei per un archetipo femminile, se non altro per simmetria col seguito della storia evolutiva, che vede i sacerdoti maschili istituzionalizzati nelle diverse religioni storiche realizzare l'ultimo stadio dell'evoluzione religiosa, quella tuttora in atto. Avremmo quindi uno schema evolutivo in cui prima ci sarebbe la strega, o se vogliamo la “vecchia”, o la “Grande Dea”, poi lo sciamano, e infine il sacerdote.»

⁹⁹² Nella stessa rivista (*Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994) G. Barozzi (pp. 29-37) mostra un contatto tra il folklore narrativo padano e le credenze e pratiche rituali dello sciamanesimo: «Gli indicatori più eloquenti e sicuri della sopravvivenza nella vecchia Europa di forme d'esperienza mistico-religiosa classificabili come sciamaniche si riscontrano del resto proprio nelle testimonianze del folklore orale ed, in particolare, nelle fiabe popolari o “racconti di fate”. Le ricerche condotte da Propp hanno dimostrato che questo genere tradizionale di narrazioni perpetua materiali persino più arcaici e primordiali di quelli tramandati dai miti greci. In questo senso va intesa l'affermazione - solo in apparenza paradossale - formulata da Vladimir Propp secondo cui “il racconto di fate si trasforma da fenomeno che richiede una spiegazione a fenomeno che spiega”. “Avviene cioè - chiarisce in modo ancora più esplicito il folklorista russo - che, quantunque il racconto di fate risalga al rito, il rito riesce assolutamente astruso, mentre il racconto di fate ha conservato il passato così compiutamente, fedelmente e nitidamente che soltanto attraverso esso il rito o un altro fenomeno del passato viene ad essere esattamente illuminato”.»

⁹⁹³ M. Alinei, *Temi magico-religiosi fra evolucionismo e diffusionismo: un approccio interdisciplinare*, cit., p. 19 ss.

Per quanto riguarda il patrimonio lessicale relativo alle streghe⁹⁹⁴, anche la linguistica può attestare l'arcaicità e la vasta diffusione permeata di certi motivi che appaiono nel *Jeu de la Feuillée*.

E' già stato rimarcato come il corteo finale delle fate e delle vecchie donne arragesi abbia i tratti di un sabba notturno. Molti sono i tipi lessicali adottati da Alinei al gruppo motivazionale che include le derivazioni da "Diana" [3.3.1], soprattutto di area italiana, cioè trasformazioni magico-religiose pre-cristiane e pre-islamiche nel linguaggio⁹⁹⁵ (Dial. It. *ianara, strega, magari*; FrPr. [jan'a:ra]). Il nome latino della divinità femminile della fertilità è spesso citato nei processi alle streghe di epoca moderna, ma anche Reginon von Prum nel 906 d.C. (e Burcardo di Worms il secolo dopo) cita una delle superstizioni popolari riguardante lunghi voli notturni delle donne al seguito di codesta, cavalcando animali svariati⁹⁹⁶. Se tali credenze nel Medioevo rimanevano relegate dalla Chiesa al rango di "illusioni" diaboliche, in epoca moderna essa cominciò a perseguire le seguaci di Diana (tra gli altri) per la loro pericolosità⁹⁹⁷.

Un ulteriore raggruppamento dimostra la relazione tra le "streghe" e l'Altro Mondo: una serie di tipi lessicali dall'ungherese (*boszorka, boszorkány*) rimandano a "Spirit of the dead"[3.3.5], con un sottofondo sciamanico⁹⁹⁸. Il tratto motivazionale "Knowing, seeing" [3.5.2] ricorre nelle lingue slave o nell'inglese *witch*, in gaelico e scozzese, ed è anche caratteristico delle fate di Adam:

⁹⁹⁴ *Atlas Linguarum Europae*, Carte de motivations QI: 503, "Sorcière", commentaire de Rita Caprini et Mario Alinei.

⁹⁹⁵ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 185.

⁹⁹⁶ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 186. Il testo citato è il *De synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis libri duo*, ripreso da Ginzburg.

⁹⁹⁷ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 185: «Carlo Ginzburg (1989, 65-98) wonders whether the Inquisitors really heard Diana's name from the lips of the "witches", or theirs was only an *interpretatio romana* of other names. We leave the difficult issue to historians, and we note only that in Romance languages we find sure linguistic traces of the name of the pre-Christian goddess (...).».

⁹⁹⁸ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 189.

conoscono gli abitanti di Arras e i loro vizi, perciò possono premiare o condannare, benché esse stesse non siano tanto potenti quanto lo è la Fortuna. Proprio la comparsa sulla scena delle creature soprannaturali dette *fées* e della *roue* (materializzazione della Fortuna) non è casuale e si inserisce in una lunga tradizione: perfino una serie di tipi lessicali soprattutto di area gallo-romanza (ad esempio Fr. *sorcier, sorcière*) dal latino *sors, sortis* si addensano attorno alla tipica facoltà del “Predicting” [3.5.3], dell’aruspicina⁹⁹⁹. La parola latina indicava piccole tavolette di legno esistenti non dopo l’epoca ciceroniana usate per veicolare l’oracolo a cui si era fatta domanda sul futuro, o per sorteggiare i ruoli pubblici, e custodite nel tempio della dea Fortuna a Roma, dove solo ai bambini era lecito toccarle. Nella medesima area Gallo-romanza anche il tipo *devin* (Occ. [deb’ino], [debin’ajre]), dal latino *divinus* nel senso di “ispirato dalla divinità” si connette al tema della predizione, infatti Alinei scrive: «As shown also by the *sorcier* type, in the Gallo-romance area the idea of witchcraft appears deeply connected with the idea of prophecy»¹⁰⁰⁰. I doni delle fate sono benefici (Arsile, Morgue) o malefici (Maglore); sono esseri in grado di gettare il malocchio, come le streghe nominate anche in occitano [fat’in’ejro] (dal latino *fascinum*) cioè lanciatrici di malefici dagli occhi (gruppo motivazionale “Bewitching” [3.5.7])¹⁰⁰¹. Durante il banchetto avviene l’elargizione dei doni, come visto nel capitolo precedente questo contesto ricalca il tradizionale banchetto delle fate alla nascita di un bambino; un nome come It.dial. *bazura*, che in Liguria occidentale indica una strega ma anche una fata, un gufo¹⁰⁰², uno spirito maligno notturno,

⁹⁹⁹ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 194: «Isidore of Sevilla speaks of soothsayers called sortilegi (...). In fact from the Gallo-Romance linguistic and folkloric evidence we gather that sorcière is in reality only the feminine form of a word designating both male and female “magicians”».

¹⁰⁰⁰ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 195.

¹⁰⁰¹ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 197.

¹⁰⁰² Come sottolinea spesso Alinei, la relazione tra zoonimi e motivazioni magico-religiose è profonda, e vaste sono le tracce nel lessico europeo.

rimanda al motivo “Feeding babies”[3.5.12] poiché (secondo Alinei) l’origine è dal latino *baiula*, la balia, che nel folklore ha un legame ravvicinato con la stregoneria.

Si è detto che le fate interagiscono, nella pièce, soltanto tra loro o con altri esseri soprannaturali (Croquesot, Dame Douche); inoltre l’elemento della maschera ricorre nei personaggi e nei loro attributi. La maschera è anche una delle sottocategorie della motivazione linguistica “Attributes” [3.6]¹⁰⁰³ di Caprini e Alinei relativa sempre ai nomi della strega, ed è interessante in quanto mezzo per i morti di rivelarsi ai viventi [3.7.2]. Il lemma occitano *grimal* (dalla radice germanica **grîma-*) rispecchia la credenza germanica per cui indossare una maschera (o un cappuccio, una pittura: il significato è ancora in discussione) era legato alla guerra e alla magia nera. Una maniera bizzarra di parlare, o il mormorare erano caratteristici degli spiriti dei morti, degli sciamani, delle creature mascherate¹⁰⁰⁴: a ciò afferiscono le glosse altogermaniche e tardolatine *talamasca*, *dalamasca*, dalla tormentata ricostruzione etimologica¹⁰⁰⁵.

Caprini e Alinei trattano poi estensivamente il tipo “Marsi”[3.7.2] nella categoria “Ethnic origins”[3.7] per la sua rilevanza culturale. La sua diffusione in una piccola zona tra le Alpi occidentali e il sud della Francia (Dial. Fr. e It. *masca*; Occ. [m’ask]; FrPr. [m’asko]) sembra essersi ridotta se la prima traccia scritta di questo tipo **mask* (FEW, 6, 1, 429-441) risale all’Editto di Rotari (643 d.C.) ed è una parola longobarda. Riappare in due articoli del *De crimen nefandum*, dove sembra il termine di uso comune per “strega”, riferito ancora a streghe cioè «women with

¹⁰⁰³ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 203.

¹⁰⁰⁴ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 196: «In fact, Karl Meuli (1933) considers “muttering” one of the characteristics by which the person wearing the “mask” can be recognized as coming from a supernatural place.».

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, lo connettono a *masca*, ma la prima parte è dubbia (si dà credito alla proposta di J.Grimm che la connette a verbi tedeschi indicanti il mormorio).

supernatural powers, who are reputed to be able to eat the bodies of men»¹⁰⁰⁶. Da questa radice proliferarono numerosi termini europei per “maschera”; le ipotesi sulla sua origine sono molteplici¹⁰⁰⁷: germanica, semitica (confutata), celtica, pre-indoeuropea, latina¹⁰⁰⁸, ed è significativo rimarcare che la nozione di strega come “quello/a mascherato/a” ricorre in altre parole europee per “strega” [3.6.1, v.sopra]. Insomma, praticare la stregoneria ed essere coperti da un qualche tipo di maschera appaiono fin dalle prime testimonianze linguistiche strettamente legati. La linguistica motivazionale conferma questo vincolo, già analizzato nel capitolo precedente, della maschera con la dimensione oltremondana. Nello studiare il folklore germanico e quello universale, Karl Meuli la ritrova presso il culto dei morti e la dimensione guerriera:

(...) the use in Roman times of wearing masks of the ancestors of a dead important person at his funeral, the use of masks to signify the law of the forefathers in many initiation rites throughout the world, the appearance of masked persons in certain periods of the year to remind the living of their duties. (...) German folklore, in particular, provides evidence for the connection between masks, magic and warfare. The *feralis exercitus* of the Harii (Tacitus, *Germania*, 43), with their black shields and their painted naked bodies (*nigra scuta, tincta corpora*), opens the way to the procession of the dead called *Wildjagd*, *Mesnie Hellequin*, which appeared in Europe in the Middle Ages(...). Particularly interesting for our issue is one of Odin’s *heiti*, *Grimnir*, “the masked one”, used when he wanted to perform

¹⁰⁰⁶ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 207.

¹⁰⁰⁷ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 207: «Therefore the word appears closely linked from the origin with the idea of covering one’s face or head for various reasons. ».

¹⁰⁰⁸ Ibidem. L’etimologia latina è un’ipotesi alineiana: «In 1985 Mario Alinei proposed a Latin origin for *masca*, namely Lat. *marsica*, a woman of the people of the Marsi, well-known in ancient times for practicing witchcraft (...)».

magic, as we learn from the *Grimnismål* of the poetic Edda (...).¹⁰⁰⁹

c. Un caso studio di linguistica motivazionale: “Croquesot”

Si può fare un esempio di siffatta indagine linguistica a proposito del nome del messaggero infernale del *Jeu de la Feuillée*. “Croquesot” è un conglomerato denso di immagini, se ci si spinge oltre la composizione da *croque* (mordere) e *sots* (matti) analizzata da Dufournet:

Ce mot est à rapprocher de croquenote, musicien détestable qui frappe sur les notes, de Croquemouche, le géant de Rabelais qui aplatit les mouches, de croquepoux et croqueprune, tailleur qui retape les vieilles hardes et croque les poux ou la prune la crasse, en les piquant de son aiguille ou les pressant de son fer et, dans le *Jeu* lui-même, de croke-pois qui désigne de toute évidence un coup. Il s’agit, dans tous ces cas, de composés comportant le verbe croquer suivi d’un complément (...) le verbe *croquer* a son sens premier de porter un coup. Croquesos est donc celui qui frappe, qui chasse les sots, comme le crokepois est le coup qui met en fuite ou fait taire les fous¹⁰¹⁰.

Si tratta di un appellativo altamente evocativo che sembra un sostitutivo del vero nome, «tabuizzato e quindi impronunciabile»¹⁰¹¹ come succede ai nomi di molti esseri viventi (animali in particolare) studiati da Alinei e altri grazie ai dati dell’ALE. La manifestazione letteraria di una creatura magica con questo nome è

¹⁰⁰⁹ R. Caprini, M. Alinei, *Sorcière*, commentaire, cit., p. 208.

¹⁰¹⁰ J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, cit., p. 147.

¹⁰¹¹ M. Alinei, *Temî magico-religiosi fra evolucionismo e diffusionismo: un approccio interdisciplinare*, cit., p. 14.

da confrontare con l'esistenza di numerosi miti popolari sui *croquemitaines*. Nella *Revue des Traditions populaires*¹⁰¹², Paul Sébillot si occupa anche del folklore dell'infanzia, e a proposito della funzione diffusa dei *croquemitaines* nelle storie raccontate ai bambini si pone degli interrogativi:

Il serait intéressant de rechercher: 1° si le nom de Croquemitaine est populaire chez les paysans des diverses provinces de France, 2° s'il a des formes dialectales, 3° quelle est sa figure et quels sont les ses attributs, 4° les formules employées par les mères pour en menacer les enfants, et pour feindre de l'écarter lorsqu'elles ont obtenu le résultat désiré¹⁰¹³.

Il *croquemitaine*, talvolta spaventapasseri o lupo, talvolta l'uomo barbuto taciturno del paese¹⁰¹⁴, era una figura che attraverso le storie degli adulti permeava nel profondo l'immaginazione infantile, ed è ipotizzabile che il grottesco Croquesot del *Jeu de la Feuillée* ne sia frutto. Il suo copricapo, *hurepiau*¹⁰¹⁵, è un elemento che ritorna anche in Borgogna (la valenza diabolica è già stata ricordata), come si legge nel racconto di un testimone citato nella *Revue*:

Il y a plus de quatre-vingt ans, ma bonne maman me disait:
"Attends, attends, si tu n'obéis pas, je vais appeler
Croquemitaine qui te mettra dans sa *hotte!*"¹⁰¹⁶

¹⁰¹² P. Sébillot, *Revue de Traditions populaires*, t.XXIII, 1908, p. 218 ss.

¹⁰¹³ P. Sébillot, *Revue de Traditions populaires*, t.XXIII, 1908, p. 218.

¹⁰¹⁴ P. Sébillot, *Revue de Traditions populaires*, t.XXIII, 1908, p. 258, XLVIII.

¹⁰¹⁵ Come scrive Poirion (Poirion, Daniel, and Caroline Weber. "Mask and Allegorical Personification." *Yale French Studies*, no. 95, 1999): «It is also true for the Mesnie Hellequin, to whom Adam de la Halle alludes before Fauvel; the hat (*hurepiau*) of his refrain-"Me siet il bien li hurepiau" (The hat suits me well)- would be an allusion to Croquesot's mask, substituting itself for the cleric's hood. Masks also characterize the motif of the Vetula, whose face resembles the mask of the sorceress, and of death.»

¹⁰¹⁶ P. Sébillot, *Revue de Traditions populaires*, t.XXIII, 1908, p. 257, XLV. Racconto di François Fertiault. Il rapimento del bambino nella *hotte* è citato anche da un altro testimone, Jean Even di Dinan (XLIX).

Allo stesso modo ricorre anche la campana, che come si è notato in precedenza è un attributo delle maschere e degli esseri infernali, il cui suono è udibile prima dell'arrivo della mesnie Hellequin:

Les bonnes des plusieurs pays disent aux enfants: Attends un peu, le Bonhomme la cloche va venir te chercher et il t'emportera avec le son.¹⁰¹⁷

Un altro testimone francese ricorda anche che l'uso "educativo" delle storie sul *croquemitaine* era una tipico in ambiente urbano e borghese, mentre nelle campagne era sconosciuto e colui che veniva chiamato in causa era semplicemente il diavolo¹⁰¹⁸. La connessione tra queste figure terrorizzanti, liminari e il mondo demoniaco non è mai stata celata; in effetti Croquesot nel *Jeu* si presenta fin da subito come l'inviato servizievole del suo padrone, Hellequin. Nel Carnevale sardo, di cui già in precedenza abbiamo accennato il carattere particolarmente arcaico, troviamo la presenza del demone Maimone, collegato con i riti agrari:

Secondo il Marchi, la parola serve in diversi paesi, specie della Barbagia, per indicare tanto lo spaventapasseri, quanto una specie di idolo bacchico del Carnevale popolare. In seguito a una rapida inchiesta condotta in provincia di Sassari dalla nostra allieva Pierina Moretti desumiamo che originariamente il termine "maimone" indicava il diavolo. Poiché *maimones* erano dette le maschere diaboliche, col tempo il nome si estese a tutte le maschere e si confuse con

¹⁰¹⁷ P. Sébillot, *Revue de Traditions populaires*, t.XXIII, 1908, p. 259, LII.

¹⁰¹⁸ P. Sébillot, *Revue de Traditions populaires*, t.XXIII, 1908, p. 257, XLVII. Racconto di Mme Destriché.

quella che era la loro vera denominazione, cioè “mamutones”. Di conseguenza, attualmente le maschere in alcuni paesi sono dette *mamutones* in altri *maimones*, e in altri infine sono note con entrambe le denominazioni. Il che, secondo noi, rivela l’equivalenza dei due termini e delle cose da esse indicate¹⁰¹⁹.

Il fatto che in sardo si indicasse lo spaventapasseri con lo stesso termine usato per il diavolo è interessante, e si integra nel commento alla carta di motivazioni del termine “spaventapasseri” di Michel Contini [I.9] nel quadro dell’approccio motivazionale (di stampo alineiano) dell’ALE. Oltre alla funzione repellente, queste figure hanno (avevano) un importante valore culturale legato ai culti agrari ancestrali; infatti Contini scrive:

Il est plus probable que son emploi, supposé efficace pour chasser les intrus, ne soit qu’une manifestation déçue de pratiques magico-religieuses très anciennes, dont le souvenir, comme le montrent de nombreuses analyses lexicales dans le cadre de notre Atlas, survit, en particulier, dans les désignations d’animaux et de plantes sauvages, ou de phénomènes atmosphériques et célestes.¹⁰²⁰

Per il caso sardo citato poc’anzi si citava la relazione motivante con i riti carnevaleschi e i culti agrari (ben rappresentati nei *jeux* come si è potuto vedere nel capitolo II); ciò è dimostrato linguisticamente anche da altre forme romanze di area mediterranea per indicare lo spaventapasseri, tra cui itn. [karniv’a]; occ. [na fats’ino] cioè il fascio di rami bruciato per il Carnevale; piém. e occ. [m’axka, m’asko], che sicuramente rinvia al travestimento del fantoccio ma è

¹⁰¹⁹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 181.

¹⁰²⁰ M. Contini, *Épouvantail*, Commentaire à la carte de motivations I.95, Volume I, QI: 339, *Atlas Linguarum Europae I.9*, p. 145.

anche lo stesso termine usato per le streghe e gli spiriti magici¹⁰²¹. Le denominazioni dello spaventapasseri variano, nello spazio europeo: la maggior parte si riferisce alla paura e alla religione-magia pagana, ma c'è anche la motivazione dell'inquietante intermediario tra il mondo umano e quello dei morti o degli antenati per propiziare la fertilità dei raccolti; infine sono motivanti anche certe caratteristiche fisiche o non antropomorfe¹⁰²². Nell'attuare una stratigrafia cronologica delle motivazioni¹⁰²³, se per molti nomi le motivazioni risultano essere trasparenti, per altre occorre addentrarsi sotto la superficie per rintracciare tratti socio-culturali e religiosi pagani; con questo approccio sembra utile indagare il caso di "Croquesot". Per quanto riguarda lo spaventapasseri, Contini colloca in tale categoria di motivazioni più antiche «des appellations comme *vieille ou vieux*, mais aussi *fantome, spectre, fée, diable, monstre, croquemitaine*, (...) certaines créations d'origine phonosymbolique. L'image de la peur a dû traduire, au départ, un sentiment allant au delà de la simple peur que ce dernier était censé susciter chez les animaux, pour exprimer une frayeur ancestrale: celle de l'homme confronté au surnaturel ou au monde des morts dont on pensait que la vie demeurerait tributaire»¹⁰²⁴. Contini raccoglie testimonianze sulla funzione dell'*épouvantail* in antiche pratiche propiziatricie, tra le quali cita la lista di riti pagani dell'Hainaut riunita nel 743 dal Concilio di Lestines: qui si rileva la creazione di simulacri di cenci da porre nei campi, e secondo lo studioso le loro denominazioni in francese

¹⁰²¹ M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 152.

¹⁰²² M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 145.

¹⁰²³ Il concetto è stato formulato da Mario Alinei nella sua ricerca linguistica: «(...) impostare il problema della classificazione dei dati in modo diacronico, stratigrafico, anziché semplicemente geografico. (...) avendo introdotto la dimensione storica, possiamo classificare i nomi sulla base di categorie diacroniche, e costruire una stratigrafia, in cui naturalmente i nomi cristiani vengono dopo quelli pagani, e in certe aree si sono sostituiti ad essi. (...) Inoltre, gli etnografi, che potrebbero supplire la lacuna storica con una loro documentazione, purtroppo non si occupano di cose come i nomi della coccinella, che invece potrebbero essere molto più utili di altre, comunemente studiate.»

¹⁰²⁴ M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 146.

d'oil, [upj'o] e [buk'e]¹⁰²⁵, evocano l'offertorio propiziatorio¹⁰²⁶. Tra le denominazioni europee dello spaventapasseri legate all'aldilà e raccolte nelle inchieste ma non tanto frequenti da essere rappresentate sulla carta, Contini riporta anche quelle con il significato di "croquemitaine" (1.10.1)¹⁰²⁷. Il sentimento della paura scaturita dal sentore dell'aldilà è rappresentato sui fantocci dei campi nei loro attributi e nell'aspetto, e anche in moltissimi nomi¹⁰²⁸, in cui la stessa struttura fonica spesso ricalca la paura (come la coppia velare sorda + liquida sorda, seguita da labiovelare in Croquesot); infatti, «les désignations des épouvantails et des croquemitaines sont [soient] parfois les mêmes»¹⁰²⁹. Anche la comparsa di un emissario infernale come Croquesot dovrebbe spaventare il pubblico teatrale, eppure il suo aspetto e il suo comportamento lo rendono una figura grottesca, un demone comico¹⁰³⁰. All'udire quel suo nome, lo spettatore duecentesco del *Jeu de la Feuillée* non si sarà fermato allo strato etimologico ("morde/caccia i matti"), ma avrà rammentato le leggende d'infanzia sui *croquemitaines*, o quelle legate ai fantocci paurosi

¹⁰²⁵ «La première, qui continue l'a.b.fr. *HUPPO, "houppes, cimes d'arbre" (FEW, 16, 266, 1), trouve des correspondants dans des désignations comme *hupiau* "bouquet que l'on plante au sommet d'une construction achevée" (Maubeuge) ou "bouquet de fleurs" (picard), *upjôw* "bouquet de certaines plantes" (S.Pol.), *houpiou* "bouquet d'épis de froment que les ouvriers offrent au maître du champ après la moisson" (Artois), "reunion de plusieurs choses" (fruits, cosses de légumes, etc.) (Boulonnais) [...]» (M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 146).

¹⁰²⁶ Non pare del tutto azzardato ipotizzare un lontano della prima (nel senso di *bouquet* di spighe) nella parola *hurepiou*, bizzarra e con un'aura di formularietà, che Croquesot utilizza per parlare del suo travestimento in scena. Ueltschi analizza: «*Me siet il bien li hurepius ?* – Le mot central de la question, *hurepius*, renvoie en effet à tout un réseau lexical. Le mot *hure* désigne en premier lieu au musée du sanglier, mais par extension toute tête poilue de bête, ou encore les poils de bêtes qui mordent; le *hurepius* pourrait donc être « une peau sur » ou « qui cache la hure ». Or, « hure » est également employé pour désigner la tête de l'homme sauvage, personnage récurrent dans la littérature médiévale : celui dans *Aucassin et Nicolette* est pourvu d'une *hure* plus noire qu'une carboucle. La *hure*, enfin, surtout, renvoie au diable. Croquesot semble bien un avatar du diable, tout comme son maître, le Roi Hellequin, le Chasseur d'homme venu de l'ailleurs» (K. Ueltschi, "La question formulaire: formule magique ou réminiscence mythique? À propos de la Mesnie Hellequin". *La formule au Moyen Âge*, Elise Louviot, Centre d'Études et de Recherche en Histoire Culturelle et Langues, Littératures, Linguistique (Florence Dumora), 2024, Troyes, <ffhal-04625690>).

¹⁰²⁷ M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 167.

¹⁰²⁸ Cfr. M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 153, § 3.

¹⁰²⁹ M. Contini, "Épouvantail", *Commentaire*, cit., p. 153.

¹⁰³⁰ Cfr. Capitolo II.

svettanti nei campi. Ancora una volta si può mettere l'accento sull'abilità del drammaturgo di elaborare (almeno in una certa misura coscientemente) la tradizione profana e popolare, che spazia oltre le mura di Arras e supera l'epoca della rappresentazione scenica. Si nota dai dettagli e dai nodi strutturali stessi dei *jeux*; la patina linguistica (e l'onomastica principalmente) segnala lo spessore di significato dei riferimenti che si avvicinano incessantemente nella pièce.

3. Prospettiva etnodemoantropologica

Certamente non sono solo gli strumenti linguistici ad essere il modo per analizzare le sfumature con cui il folklore si riverbera nel teatro medievale. Da una prospettiva etno-antropologica, ad esempio, Sonia Maura Barillari analizza (attraverso la *Visio Tnugdali*) il rapporto formale parallelo tra folklore e letteratura, tra miti sciamanici e immaginario medievale:

[...] al di sotto di una vicenda a prima vista soltanto bizzarra o allucinata ci è forse data l'opportunità di scorgere le tracce di un differente sistema logico e culturale, reminiscenze confuse e sbiadite di un insieme di credenze e rituali ormai disgregato, disperso e pertanto incapace di conservare e tramandare i fondamenti concettuali di temi narrativi e figurazioni che pure sono tenacemente radicati nell'immaginario collettivo dell'Occidente medievale. Com'è noto, le forme possiedono una loro "vischiosità" che le fa sopravvivere ben più a lungo dei contenuti a cui erano originariamente funzionali: mutano accezione, valore, referenti, impiego, attitudini connotative, mutano infine esse

stesse al punto da rendere inaccessibile o incomprensibile
l'antica essenza o la sua veste.¹⁰³¹

Tenendo in considerazione anche le rappresentazioni teatrali degli elementi inferi che sono state analizzate qui, sembra utile generalizzare la riflessione di Barillari a proposito di una concezione del sacro estremamente arcaica che nel Medioevo è disseminata nei miti e nei testi:

[...] sembra pertanto esservi alla base dei due miti [fa ancora riferimento alla Visio e al doppio folklorico, ndr], sia pure a livelli diversi di consapevolezza, una stessa fede nell'avvicinarsi ciclico della vita connessa ad una percezione del cosmo che tende ad eludere ogni articolazione fra uomo e mondo, fra umano, animale ed inanimato. Tale concezione, elaborata nelle religioni estatiche in termini filosofici e culturali tanto da diventare il fulcro di una specifica visione del sacro, non è del tutto estranea neppure al pensiero medievale dove sopravvive, spesso ignorata o fraintesa, ai margini e negli interstizi della cultura ufficiale, negli ambiti separati, meno autorevoli e meno controllabili, dei "generi" minori.¹⁰³²

¹⁰³¹ S. M. Barillari, "Miti sciamanici ed immaginario medievale: una lettura parallela", in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994, p. 25 ss.

¹⁰³² S. M. Barillari, "Miti sciamanici ed immaginario medievale: una lettura parallela", cit., p. 26. A p. 27 continua, mettendo in guardia dall'appiattare la pluralità: «Tratti e problematiche che si è soliti ricondurre ad una generica matrice folklorica paleserebbero in questo modo una superiore complessità (...). Si è tentati a questo punto di individuare tramite diretti e stabilire connessioni storico-culturali fra motivi che, simili per caratteristiche intrinseche, funzioni o significato, ricorrono con particolare frequenza nell'immaginario medievale cristiano come in quello delle popolazioni subartiche dell'era moderna. Ma basta allargare ulteriormente il campo di indagine a culture di tipo sciamanico di aree geografiche diverse, anche extraeuropee, per trovare vicende e personaggi analoghi con contenuti affini, miti che si ripetono straordinariamente somiglianti, figure e allegorie che ritornano con singolare assiduità. Lusingati dal demone dell'analogia, c'è il rischio di essere colti da una vertigine spazio-temporale in cui i parallelismi strutturali appiattiscono ogni pluralità formale, la semiosi è semplificata al massimo, le meccaniche associative prevalgono su quelle differenziali e *tout se tient*. (...) limitarci ad ipotizzare fra le componenti della civiltà medievale anche un insieme di credenze, culti, tradizioni strutturalmente simile a quello che caratterizza lo sciamanesimo siberiano le cui reminiscenze e suggestioni si insinuano fra le pieghe dell'ideologia dominante che in parte si dimostra ancora ad esse ricettiva se arrivano a lasciare traccia di sé nelle opere "colte" con intento edificante.».

La fantasia dell'uomo medievale, la categoria del carnevalesco bachtiniana ne sono una testimonianza, parimenti ai *jeux arragesi*. Della scarsa opinione sul teatro nel Medioevo si è detto nel primo capitolo, e sebbene ad Arras si manifesti una congiuntura di condizioni favorevoli alla sua pratica, tuttavia esso rimane un genere "inferiore", in cui tali manifestazioni di motivi arcaici, non cristiani hanno una vitalità più o meno pregnante. La propagazione e conservazione di questo complesso mitico, leggendario, simbolico è potuta avvenire in un ambiente ostile soltanto grazie all'alterazione degli antichi significati, operazione che Adam de la Halle e Jean Bodel hanno sistematicamente effettuato (e, nel caso di Adam, in modo cosciente):

[...] ridotti quasi esclusivamente ad un corredo iconografico stravagante e suggestivo, essi mutano poco a poco anche il proprio abito formale reagendo agli stimoli, alle influenze, alle pressioni di nuove contestualizzazioni. Restano però indizi sconnessi, marginali, apparentemente insignificanti che custodiscono e manifestano tuttora qualcosa del significato originario innescando al contatto con logiche e valori diversi un processo incontrollabile di ibridazione semica e, conseguentemente, una produzione semantica alternativa [...] ¹⁰³³.

Fratturando il vincolo tra significante e significato si ottiene un accumulo di sensi, una «imagerie grottesca». Pertanto si afferra meglio la categoria medievale del "grottesco", «al tempo stesso comico e terribile, risibile e spaventoso in quanto prodotto da uno smarrimento intellettuale prima ancora che emotivo di fronte alla commistione, al confronto, infine alla con-fusione di codici

¹⁰³³ S. M. Barillari, "Miti sciamanici ed immaginario medievale: una lettura parallela", cit., p. 28.

diversi»¹⁰³⁴: ad esempio, si veda l'interpretazione della maschera di Arlecchino partorita da Adam¹⁰³⁵.

Dall'incontro tra Adam e il suo specifico contesto antropologico-culturale sorge quella che Pasero¹⁰³⁶ definisce la sua "invenzione" principale nel funzionamento del rapporto tra testo e scena: il suo ruolo di regista (oltre che di autore, protagonista e "sceneggiatore") e il «sistematico impiego, per la messa in scena dell'opera, degli "elementi prestrutturali" messi a disposizione dalla festa in cui questa è immersa: personaggi, travestimenti, episodi e movimenti corali, tecniche drammatiche, luoghi scenici(...)». In sostanza il radicamento nella cultura popolare del *Jeu de la Feuillée* e degli altri due *jeux* che sono qui presi in causa non è solo inerente ai contenuti, ma anche alle modalità sceniche adattate e ispirate da antichi riti. E' inoltre utile rimandare all'etnologo Claude Lévi-Strauss¹⁰³⁷, per il quale i personaggi non sono i protagonisti «permutabili di una determinata funzione, ma sono componenti specifiche, distintive della narrazione folklorica o popolare in genere»¹⁰³⁸.

a. Toschi e la centralità del rito

A metà del secolo scorso trovarono compimento le ricerche del folklorista Paolo Toschi sulla storia teatrale e l'etnoantropologia nell'opera *Le origini del teatro italiano* che anticipa di qualche anno le teorie bachtiniane sul Carnevale («la culla di tutta la nostra commedia, sia quella detta "dell'arte", sia quella detta umanistica

¹⁰³⁴ S. M. Barillari, "Miti sciamanici ed immaginario medievale: una lettura parallela", cit., p. 28.

¹⁰³⁵ Cfr. Capitolo II.

¹⁰³⁶ Nel suo articolo *Il teatro dentro la festa* ciò è stato spiegato acutamente.

¹⁰³⁷ Presentò una teoria diversa dall'acclamato Propp, per cui il succedersi delle funzioni è la struttura fondamentale della fiaba (V. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L.Bravo, Torino 1966). C. Lévi-Strauss, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, 1960.

¹⁰³⁸ Remo Facciani, "Propp, Lévi-Strauss e le ipostasi dell'orso in un "corpus" fiabistico della Carelia", in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994, p. 69.

ed erudita», già sosteneva il Toschi). La risonanza che ebbe e che ha ancora quest'opera è fondamentale, e molte nozioni da lui introdotte sono alla base del presente elaborato. Il rito, la cerimonia religiosa pagana, è identificato come la fonte di tutte le forme drammatiche; così, ogni *ludus* spettacolare appartenente al calendario collettivo è innervato da *teatralità* (giochi, danze, canti corali, processioni). Da codesto momento il teatro non è più soltanto inteso come un testo letterario, ma include per forza anche forme spettacolari che solitamente non ne fanno parte. Gli elementi folklorici sono la premessa di questa prospettiva, dimostrando l'antiorità del teatro profano (rispetto a quello cristiano), che forse non si è mai spento. L'origine rituale è comune sia al teatro profano che a quello religioso; ma il primo occupa la parte preponderante dello studio.

L'opera ispirò l'interesse di esperti diversi per «la materia arcaica immessa, riciclata o rielaborata nella forme drammatiche popolari e letterarie» e per «l'unicità generativa delle due facce del sacro, sostenuta e dimostrata, per via analitica e sintetica insieme, lungo tutta la trattazione»¹⁰³⁹. Lo storico delle religioni Raffaele Pettazzoni presentò l'innovativo volume di Toschi in questi termini:

Così le origini del teatro italiano sono ricondotte a una primitiva struttura “pagana”, nella quale poi si verseranno i soggetti evangelici ed agiografici del dramma liturgico e della sacra rappresentazione [...] Nella ulteriore fase letteraria del teatro popolare il Toschi segnala la sopravvivenza di motivi drammatici primitivi di remota origine pagana, già trattati secondo una rudimentale sceneggiatura (contrasto fra Carnevale e Quaresima, Testamento del Carnevale, canti di maggio dialogati, etc.)¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁹ G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, introduzione a P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. XI.

¹⁰⁴⁰ G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, cit., p. XI.

Questa concatenazione del teatro e delle feste popolari è la vera “scoperta” di Toschi (intuita da E.K.Chambers¹⁰⁴¹ e da A.Van Gennep¹⁰⁴²) ed è stata recentemente validata «dallo storico del teatro Charles Mazouer, da Konrad Schoell e da Giovanni B. Bronzini»¹⁰⁴³; primo fra tutti, aveva puntato l’attenzione sul motivo del combattimento tra Carnevale e Quaresima.

Come si è già ricordato, «il rito è stato (...) la culla del teatro in tutte le sue forme»¹⁰⁴⁴, poiché le varie festività durante l’anno comportavano un rito-spettacolo che si articolava, nella schematizzazione di Toschi, in una ventina di «forme totalmente drammatiche». Il tema del dramma ha sempre un qualche rapporto con il rito da cui deriva, e in scena agiscono più personaggi. Tra le forme italiane indagate e sistematizzate da Toschi, riportiamo quelle che ci sembrano avere analoghi rapporti genetici con il teatro profano medievale arragese:

[...] III. Forme drammatiche derivate dai riti di propiziazione:

a) “Bruscelli”, farse di Carnevale e forme affini aventi per tema la contesa di due pretendenti e l’assegnazione della sposa al vincitore;

b) “mariazi” e forme drammatiche connesse coi riti nuziali di una sola coppia

c) rappresentazioni di maschere (Arlecchino, Zanni, Pulcinella) agli inizi della commedia dell’arte;

d) buffonate e forme carnevalesche minori.

IV. Forme drammatiche derivate dai riti primaverili di fertilità:

¹⁰⁴¹ E.K.Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903.

¹⁰⁴² A.Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain III: Cérémonies périodiques cycliques, I: Carnaval-Carême-Pâques*, Paris 1937, pp. 868-1149.

¹⁰⁴³ G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, cit., p. XXII.

¹⁰⁴⁴ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 73.

- a) danze armate e moresche
- b) maggi cavallereschi e storici
- c) giostre, palii e forme affini. [...] ¹⁰⁴⁵.

Se il *Jeu de la Feuillée* è chiaramente più connesso alle forme del tipo III, contenendo molti elementi apotropaici e propiziatori, il *Jeu de Robin et Marion* e il *Jeu de Saint Nicolas* invece sono più vicini al tipo IV, il primo per l'atmosfera primaverile e musicale, il secondo per lo scontro tra cristiani e saraceni dalle risonanze cavalleresche. Soprattutto nel tipo III le forme drammatiche sono strettamente connesse al rito, alla festa¹⁰⁴⁶:

Le rappresentazioni che appartengono al ciclo del Carnevale (...) si adattano a molteplici circostanze locali e costituiscono spettacolo a sè, ma sempre eseguito nella stagione di Carnevale, o al massimo, nel giorno di Mezzaquaresima. Le rappresentazioni del ciclo di maggio acquistano un ambito anche più vasto, in rapporto a condizioni stagionali, sì che spesso vengono eseguite durante la piena estate.¹⁰⁴⁷

Ciò che le accomuna è lo spettacolo all'aperto, sulle piazze o nelle radure, nelle aie delle fattorie. Continua Toschi:

Il distacco si farà sempre più sensibile quando le rappresentazioni sorte in grembo al Carnevale acquisteranno un processo ascendente con la commedia erudita, mentre i "maggi" drammatici resteranno entro la sfera della vita popolare tradizionale anzi talvolta subiranno un processo di discesa prestando spiriti, forme, e temi al "teatro dei pupi".

¹⁰⁴⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 71-73.

¹⁰⁴⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 73.

¹⁰⁴⁷ Ibidem.

In tal senso i *jeux*, pensati per il pubblico cittadino (e nobile nel caso del *Robin et Marion*) mostrano ancora una fase antecedente, essendo espressioni diverse di due drammaturghi che erano anche poeti e amministratori ad Arras. I riferimenti di Toschi nel libro vanno spesso anche nella direzione della linguistica e filologia romanza. Seppur l'ambiente francese non sia identico a quello italiano nella sua storia, le strade nuove aperte da Toschi possono essere perseguite (come d'altronde già è stato fatto) anche per studiare il suo teatro o l'etnologia. E' in questo senso che molte delle analisi del capitolo precedente sono state approfondite. Sintetizzando con Vidossi¹⁰⁴⁸:

1) Tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima e unitaria origine nel rito: nascono come i momenti essenziali e più significativi di cerimonie religiose.

2) Anche la commedia e, in genere, quello che si suol chiamare teatro profano, ha avuto all'origine carattere sacro, nè più nè meno del dramma cristiano: solo che la nascita è avvenuta nel mondo ritualistico della religione pagana.

3) Questo "teatro profano" (anch'esso, ripetiamo, di origine sacrale) è antecedente al teatro cristiano, continua a vivere anche nel lungo periodo di predominio di questo, e si prolunga fino al giorno d'oggi...

Toschi indaga con particolare attenzione l'elemento popolare dei cerimoniali festivi, a differenza dei critici idealisti, ma anche le testimonianze letterarie. Questo occhio attento alla materia infima è rivoluzionario, e così ne scrive José Pérez Vidal:

¹⁰⁴⁸ G.Vidossi, Scheda delle *Origini del teatro italiano* di Toschi, "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXIII, 401, 1956, p. 145.

Superada la etapa positivista, durante la cual se negó la existencia de una poesía auténticamente popular, hoy se estudia, valora y relaciona el folklore sin pasiones de escuela, con justo y sereno criterio científico. A esta valoración o, si se quiere, revalorización de lo popular, han contribuido y están contribuyendo constantemente serios y profundos estudios, que descubren no sólo la larga trayectoria, los múltiples contactos y las diversas combinaciones de los elementos de la cultura popular, sino también las hondas raíces tradicionales de muchas manifestaciones de la más alta cultura¹⁰⁴⁹.

Anche Brusegan lo cita, spiegando l'intreccio di tradizione alta e tradizione bassa che avviene per esempio nelle mani di Adam de la Halle, il quale da un cesto di tradizioni ricava un dramma borghese, avvalendosi della festa come «il mezzo per esprimere un punto di vista non ufficiale» anche davanti al suo pubblico aristocratico:

Paolo Toschi ha dimostrato che il processo ascendente che porta le tradizioni popolari ad accedere alla letteratura è accompagnato da un processo inverso che riconverte continuamente al basso la tradizione colta¹⁰⁵⁰.

Grazie all'*interdisciplinarietà* dell'approccio, storici del teatro e demo-antropologi si sono avvicinati¹⁰⁵¹. Alle spalle della commedia dell'Arte, Toschi analizza vari aspetti rituali «con la interpretazione parantropologica dei relativi fenomeni di *transfert*, equivalenze, sostituzioni, doppiaggi, mascheramenti, alla luce dei principi di psicologia collettiva e di un'ottica artistica funzionale al

¹⁰⁴⁹ J.Perez Vidal, recensione alle *Origini del teatro italiano* di Toschi, "Revista de dialectologia y tradiciones populares", XII, 1-2, 1956, pp. 213-214.

¹⁰⁵⁰ R. Brusegan, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, cit., p. 45.

¹⁰⁵¹ G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, cit., p. XVII.

divenire spettacolare del rito»¹⁰⁵². Bronzini¹⁰⁵³ avvicina la storicità degli studi proppiani sulla fiaba¹⁰⁵⁴ a quella propria dei generi e prodotti di cultura popolare (come le rappresentazioni sacre e profane) che è «capillare». Alla fine degli anni Cinquanta in Italia cominciò una conciliazione tra lo storicismo e lo strutturalismo, a partire dalla cultura popolare o folklorica¹⁰⁵⁵.

Uno degli elementi del rito secondo Toschi è la narrazione (importante soprattutto nello svolgimento del dramma sacro cristiano medievale). Oltre a parlarne per l'ambito spettacolare, egli scrive che anche in narratologia recentemente è stata ipotizzata e applicata da Lang, Frazer, Saint-Yves e Propp la “teoria ritualistica” per spiegare l'origine della fiaba. Derivando i motivi fiabeschi dai riti (iniziativi, nuziali...), in cui sono sempre contenuti episodi narrativi sacri, si ritiene che «i riti sono indissolubilmente legati ai miti e quando si stabilisce un rapporto tra le fiabe e uno di questi due termini, lo si stabilisce anche con l'altro»¹⁰⁵⁶.

A livello di metodo, Toschi fece un'analisi morfologico-funzionale degli elementi comuni al teatro in diverse coordinate spazio-temporali, avendo come perno una «spettacolarità evolutiva del carnevalesco o rito liturgico»: al cuore di tutte le forme drammatiche ci sarebbe la rinascita, il mito e il rito del Carnevale, la primavera. Nel Capitolo IV del suo libro indaga il motivo e il modo per cui dal rito sia sorto il teatro. A monte del rito stesso avviene generalmente l'eliminazione del vecchio, di ciò che, morto o malvagio, va contaminando. Nel *transfert* correlativo-oggettivo del principio, c'è una vittima: in base a ciò si

¹⁰⁵² G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, cit., p. XVIII.

¹⁰⁵³ G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, cit., p. XIX.

¹⁰⁵⁴ V. Propp, *La morfologia della fiaba*, 1928.

¹⁰⁵⁵ «La cultura popolare o folklorica, sul modello della lingua e sulla scia della linguistica saussuriana, applicata al folklore inteso come “un particolare modo di creazione” (così recita il titolo di un famoso saggio di Bogatyrev e Jakobson del 1929), ha costituito la prima palestra di relazione conciliativa fra le rispettive metodologie (...)» (G.B. Bronzini, *Un classico di storia di teatro, letteratura e folklore*, cit., p. XIX).

¹⁰⁵⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 48.

spiegano ad esempio i roghi dei fantocci del Carnevale, o i capri espiatori (persone, animali, cose)¹⁰⁵⁷; oltre al nucleo rituale ci sono poi elementi aggiuntivi profilattici e protreptici. Grazie a questa morte simbolica la comunità si assicura fertilità, vivendo un «tripudio collettivo». Così «tragedia e commedia si uniscono nello stesso rito e nella sua forma drammatica», e «nei riti da cui nasce il nostro teatro epico popolare (...) gioia e lotta (...) si trovano unite»¹⁰⁵⁸, e la presenza costante del buffone nei “maggi” ne è la conferma per Toschi. Gioia significa sintesi di tutti i piaceri, per la collettività e per il singolo, primo tra tutti il piacere dello spettacolo (anche nei suoi lati più specifici), poi (come visto lungo il Capitolo II) i piaceri del cibo e del bere, dell’amore, del canto, della musica, della danza, della burla e della gara. Non solo: alla radice di tutte le manifestazioni carnevalesche ci sarebbe anche (soprattutto) la follia, la frenetica voglia di “addentare la vita”. E’ interessante notare come questa articolazione tosciana sia perfettamente applicabile anche ai *jeux* di Arras (come già aveva osservato Noto per il *Jeu de la Feuillée*¹⁰⁵⁹):

Una novità è costituita anche dall’aver attinto dati e testimonianze dal folklore in misura molto superiore a quella usata dai precedenti studiosi di storia del teatro italiano. Ma anche qui, l’impostazione data alla nostra ricerca ci ha portato di necessità ad approfondire aspetti e problemi relativi alle feste nel cui seno è sorto il nostro teatro. La tradizione popolare, a sapervi ben leggere dentro, ci offre elementi che rispecchiano le varie fasi attraverso le quali sono passate le diverse forme drammatiche, dalle più antiche e più semplici a quelle che denotano una discesa da strati superiori di cultura. La documentazione che se ne può trarre

¹⁰⁵⁷ J.G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 1922, Macmillan, London, part VI.

¹⁰⁵⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 107.

¹⁰⁵⁹ Noto, *Il "Jeu de la feuillée" tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, p. 35.

viene dunque a integrare quella offertaci dalle testimonianze storiche, ed è importante anche perché ci dimostra la vitalità di questo teatro e la sua stretta aderenza con la vita del popolo italiano, nel più ampio significato di questo termine¹⁰⁶⁰.

La ventata di novità insomma apportata da Toschi agli studi sulle origini del teatro italiano si basa su l'interpretazione attenta di fatti ricercati, oltre la riflessione teorica. Per questo ho ritenuto utile e proficuo considerare di preferenza il suo metodo di analisi e le sue fini ricerche in ambito italiano per studiare il teatro francese, simile sotto molti aspetti, dei *jeux* medievali. Un principio importante della sua ricerca non è la diretta sopravvivenza dell'antico teatro comico in quello moderno, perché le analogie tra le maschere sono in realtà dovute alla «comune culla etnologica in cui si sono formate»¹⁰⁶¹. Sostiene invece l'osmosi «tra le forme drammatiche delle feste popolari e il vero e proprio teatro, con prestiti e riflessi e processi ascendenti e discendenti di cui non sarà mai possibile disegnare con precisione i diagrammi»¹⁰⁶². Questo processo spontaneo dell'immaginario, nel contesto teatrale arragense, nel presente lavoro è stato messo a fuoco e descritto nel capitolo precedente. Rispetto all'argomento di questa tesi, Toschi afferma che «tutta la rappresentazione di Adam de la Halle è intessuta di motivi folkloristici, e gli studiosi non dubitano affatto che il poeta di Arras abbia elevato al clima letterario e portato sulla scena un motivo tradizionale e anche proprio una mascherata che era di prammatica nelle feste primaverili»¹⁰⁶³. Noi concordiamo, vedendo rappresentati non solo uno ma molti motivi ed elementi folklorici in maniera innovativa, quasi metateatrale.

¹⁰⁶⁰ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 23.

¹⁰⁶¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 214.

¹⁰⁶² *Ibidem*.

¹⁰⁶³ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 199.

b. La *Confrérie* e le *badie*

Ancora Paolo Toschi spiega l'apparente universalità e la necessità del fenomeno delle confraternite magiche presso le società primitive. Esse si occupavano, in Australia come in Congo, dell'esecuzione del rito-spettacolo, i cui passaggi venivano tramandati segretamente e in modo preciso, per la buona riuscita della "festa". Le persone venivano quindi istruite e preparate con attrezzature e strumenti *ad hoc*. Toschi si chiede se anche in Italia «il rito-spettacolo sia stato (e sia, almeno in parte, tuttora) prerogativa di determinate associazioni»¹⁰⁶⁴. Per quanto riguarda la Francia, nel Medioevo vi coesistevano e interferivano associazioni diverse:

Così, per esempio, le corporazioni artigiane assumevano talora l'esecuzione di rappresentazioni sacre (sotto Filippo il Bello i tessitori eseguivano il *ludus* di Adamo ed Eva) e viceversa le *scholae* di diaconi e preti organizzavano gli spettacoli delle "libertà di dicembre" con relative danze e scene parodistiche. Ma già dagli storici del teatro francese dell'Ottocento è stata messa in evidenza l'importanza che ebbero per lo sviluppo del dramma medievale *les compagnies des fous o sociétés joyeuses*, e le altre più o meno simili associazioni conosciute coi nomi di *jeunesse*, *abbaye*, *basoche*, *confrérie*, *puy*, ecc.¹⁰⁶⁵

Almeno fin dal Medioevo anche dappertutto in Italia sono esistite associazioni dedite a «eseguire la parte spettacolare delle feste, comprese tutte le forme drammatiche»¹⁰⁶⁶. Toschi le studia

¹⁰⁶⁴ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 80.

¹⁰⁶⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 81.

¹⁰⁶⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 99.

con l'intento di capirne il ruolo nello sviluppo del teatro, e ne sottolinea la disomogeneità di «origine, struttura, funzione»: sono associazioni dai tratti sfumati. Poi precisa che «modificazioni, influssi, adattamenti si rilevano, naturalmente, numerosi. Occorre, quindi, sia tenere distinte queste associazioni in quanto hanno di diverso per origine, struttura, scopo, sia considerandone il fondo unitario, i caratteri uguali o simili nei confronti dell'oggetto della nostra ricerca: l'organizzazione e l'esecuzione del rito-spettacolo.»¹⁰⁶⁷. Un esempio è la “compagnia dei folli” citata nel capitolo precedente. Non deve stupire, inoltre, la ricorrenza unita di forme sociali appartenenti al “sacro” e al “profano” perché «il senso generale della festa, nella coscienza popolare, restava unitario»¹⁰⁶⁸. Non è casuale che nel Medioevo il primo teatro profano europeo (cosiddetto) di cui si ha testimonianza (questo) sia un recupero folklorico, storicizzato, di miti e simboli antichi, attuato da un drammaturgo appartenente a una Confreria e messo in atto durante una vera e propria festa stagionale di inizio ciclo.

Le confrarie, laiche e attente alla carità, gruppi sociali creati proprio dalla condivisione rituale e le cui funzioni erano vicendevolmente interferenti, sono istituti che gli etnoantropologi come Davide Porporato¹⁰⁶⁹ assimilano per questi aspetti (connotazioni e funzioni) alle badie occitane delle Alpi piemontesi. Come ricorda Caprini a proposito dei fatti culturali, «la distribuzione dei fenomeni conservativi in aree periferiche (zona subartica) o isolate (zone montuose d'Europa) corrisponde bene a

¹⁰⁶⁷ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 100.

¹⁰⁶⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 97. Conclude con una riflessione attenta al fenomeno: «Esso ci spiega come anche in Italia lo spettacolo, in tutte le manifestazioni che ha assunto attraverso i tempi, dalle origini fino alla costituzione dei teatri di corte, e all'affermarsi della commedia dell'arte, debba la sua vita e il suo sviluppo all'esistenza di speciali associazioni: “Gioventù” e “Compagnie” virili, Potenze e Signorie festeggianti, e anche Abbazie, Scholae, Confraternite e Compagnie religiose. Presso di loro il nostro teatro ha avuto la sua culla, la sua casa, la sua fortezza. Esse hanno rappresentato, per i loro tempi, ciò che oggi sono le diverse compagnie teatrali. Esse precedono e preparano il teatro di corte e il teatro di Stato, così come offrono molti spunti ancora utilizzabili per un futuro teatro di masse.», p. 103.

¹⁰⁶⁹ D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, Angeli, Milano 2023, cap. 2.

quanto osservato a proposito di fenomeni linguistici»¹⁰⁷⁰. Sebbene il Piemonte sia stato assimilato dal Toschi all'area demologica francese per quanto riguarda aspetti folklorici e rituali («compagnie dei folli, abbazie, infrascata ecc.»¹⁰⁷¹), le badie oltre ad essere un esempio di tale somiglianza sono anche una conferma del conservatorismo di una zona isolata come quella alpina. Queste istituzioni folkloriche maschili si occupavano, fino alla metà del secolo scorso, di organizzare e dirigere «le feste che scandivano il ciclo dell'anno e della vita»¹⁰⁷² in un'altra zona d'Europa, sulle Alpi occitane italiane (Cozie, Marittime) e francesi (Haute-Provence). Censite da Giuseppe Cesare Pola Falletti in Piemonte in *Associazioni giovanili e feste antiche: loro origini*, la loro importanza di associazioni giovanili per la storia del teatro è stata osservata da Toschi¹⁰⁷³: «ora siamo in grado [...] di identificare l'azione da esse esercitata nello sviluppo di ogni forma spettacolare e teatrale, e i modi precisi con cui tale azione si è manifestata». Il sistema cerimoniale gode di continuità sull'arco alpino, dato che «studi e ricerche condotte nei terreni folklorici francesi documentano l'autorevole presenza della badia nel più complessivo calendario rituale»¹⁰⁷⁴. Oltre alla solidarietà materiale tra i membri, fin da un decreto del marchese del 1533¹⁰⁷⁵ viene anche citato il dovere delle badie di organizzare la “ciabra” o *charivari* e altre azioni rituali. In generale

(...) le badie contribuivano a trasmettere la memoria dell'origine mitica della festa, del rito che propiziava la

¹⁰⁷⁰ R. Caprini, “A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana”, cit., p. 62.

¹⁰⁷¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 207.

¹⁰⁷² D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, cit., p. 81.

¹⁰⁷³ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 83.

¹⁰⁷⁴ P. Grimaldi, D. Porporato, “Di acciughe e di feste. Le badie piemontesi un patrimonio del presente”, in L. Bonato, P.P. Viazzo (a cura di), *Antropologia e beni culturali nelle Alpi. Studiare, valorizzare, restituire*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, p. 110.

¹⁰⁷⁵ Citato da Goffredo Casalis (1842) in D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, cit., p. 82.

rinascita della natura e della comunità attraverso l'instaurazione di un tempo alla rovescia, della messa in atto di un sincretistico contrasto tra sacro e profano (...). Accompagnavano i giovani nel percorso di crescita, aiutandoli ad affrontare i passaggi critici della vita, come l'ingresso nel mondo degli adulti (...), che richiedevano di essere ritualizzati collettivamente, così come i delicati passaggi che scandiscono le fasi del ciclo annuale (...).¹⁰⁷⁶

Tutti questi elementi cucivano una rete comune tra le persone a partire dal materiale tradizionale. Dunque un'analogia intercorre tra il ruolo di questa istituzione folklorica e quello, lontano nel tempo e nello spazio, dei drammaturchi arragesi all'interno della *confrérie*. La ripresa in modalità teatrale di un ricco bacino di contenuti arcaici, popolari, da parte specialmente di un drammaturgo istruito quale fu Adam de la Halle, risulta essere ai nostri occhi una rappresentazione della comunità altrettanto autocosciente. Alla base del suo *Jeu de la Feuillée* c'è un dilemma di formazione, su cui incidono l'intervento del meraviglioso, la potenza ontologica di certi miti non cristiani.

Ai giorni nostri le badie sopravvivono attive in due luoghi soltanto, a Sampeyre e a Celle Macra. Il rito carnevalesco della *Baïo* a Sampeyre si svolge ancora a cadenza quinquennale¹⁰⁷⁷, in cinque formazioni rituali autonome, ed è molto frequentata dalla minoranza linguistica occitana. Contiene aspetti di cerimonia primaverile e si narra che colleghi «il complesso Carnevale alpino

¹⁰⁷⁶ D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, cit., p. 83: «I riti di passaggio, per l'appunto, che da un verso rimarcano la criticità del momento e dall'altro creano le condizioni per “attenuare l'angoscia del nuovo, della sospensione, della trasformazione, non lasciando soli i soggetti coinvolti e facendoli, al contrario, sentire parte della comunità. Questi riti mettono in scena, a un tempo, frattura e continuità. Frattura perchè spezzano un percorso altrimenti lineare, creando un angolo laddove ci sarebbe stata una linea continua. Continuità, perchè lo fanno all'interno di un quadro condiviso, tanto da chi al rito si sottopone quanto da coloro che ci sono già passati (...)».

¹⁰⁷⁷ «(...) richiama al bisogno di ricostruzione sociale e culturale della comunità che ha subito la dispersione dell'abbandono, ripetendo nel solco degli antenati i gesti e le parole del teatro della vita» (D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, cit., p. 106). Per approfondimenti consultare D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, cit., cap. 3.

allo scontro avvenuto tra eserciti di montanari confederati tra loro e i Saraceni, presenti in valle pochi decenni prima dell'anno Mille»¹⁰⁷⁸(secondo la storiografia apocrifa, quindi una sorta di “moresca”). Il rito carnevalesco esorcizza le presenze inquietanti, straniere e diverse, diventando una rievocazione della cacciata. I personaggi sono molti, tutti interpretati da uomini: oltre agli *Abà* (i comandanti degli esercito), ai *Turc* (i Turchi) etc., ci sono anche gli *Arlequin* (Arlecchini), sorta di guardiani dell'ordine: agitano topi morti sulla folla o code di animali, il loro aspetto è grottesco, il viso nero, i vestiti consunti, il cappello ornato da gusci vuoti di lumaca (antico richiamo ai campanelli tradizionali). La loro partecipazione (e non solo essa) è contestuale agli antichi riti propiziatori primaverili, mentre in altre zone demologiche italiane si troverebbero «maschere equivalenti nelle quali, cioè, il carattere si personalizza in una figura»¹⁰⁷⁹. Anche Toschi ritiene questi personaggi sampeyresi un indizio importante per la storia del teatro:

Molto significativa è la presenza degli Arlecchini in una festa che si svolge a Sampeyre (Piemonte) l'ultima domenica di Carnevale e che ricorda le feste di maggio imperniate sul motivo della lotta fra Cristiani e Mori. La lunga processione, a cui partecipano, oltre ai Turchi e ai Saraceni in turbante, cavalieri e ussari, zappatori e cantinieri, e altri personaggi simbolici, è preceduta dagli Arlecchini che “hanno la faccia nera, degli abiti grotteschi e i cappelli coperti di sonagli: tengono dei bastoni ai quali è attaccato un sorcio morto e li dimenano qua e là per spaventare la gente”¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁸ D. Porporato, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, cit., p. 107.

¹⁰⁷⁹ «(...) esse sono Zanni per la Lombardia e il Veneto, e Pulcinella per l'Italia meridionale» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 208).

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

c. Un confronto tra generi: Croquesot e il buffone dei maggi drammatici

Come scritto in precedenza, vi è un parallelismo nel rapporto tra Arlecchino e Croquesot nel *Jeu de la Feuillée* e quello tra il diavolo e il buffone delle danze armate e dei maggi drammatici italiani¹⁰⁸¹. Si è già riportata nel capitolo precedente la teoria di Toschi a proposito di Robin, protagonista degli sviluppi drammatici di Calendimaggio, di origine demoniaca: egli, inoltre, «compare talvolta anche come *praecursor*, cui è affidato il compito di *proclamare ludum*: è, cioè, la stessa figura del *corriere* che troviamo nei nostri maggi»¹⁰⁸². Condensa nella sua essenza folklorica (e nella sua manifestazione arragese) il motivo nuziale e il motivo agonistico dei riti propiziatori primaverili, e dei loro sviluppi drammatici. Per quanto riguarda il suo rapporto con il cosiddetto “aiutante”, personaggio comico e altrettanto demoniaco (allineabile alla funzione di Croquesot), Toschi riflette:

Anche Little John, il personaggio comico che accompagna l'eroe, presenta perfetta analogia col “buffone” delle danze armate e dei nostri maggi drammatici: è come Croquesos nei confronti di Arlecchino e forse è un parente, più stretto di quel che non appaia, del suo omonimo Zanni. Così dicasi degli altri minori personaggi che nei *may-games* inglesi formavano, insieme con Little John, “the whole joyous fellowship of Sherwood Forest”: la schiera, cioè, che noi diremmo degli Arlecchini.¹⁰⁸³

¹⁰⁸¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 513: «(...) anche in quelli più vicini a noi dobbiamo riconoscere elementi di diversa data, alcuni dei quali assai antichi. E' da rilevare innanzitutto che la rappresentazione è sorta in seno alle feste di Calendimaggio, alle quali è rimasta sempre più o meno strettamente legata, anche se, divenuta spettacolo a sé, si è staccata dalle feste rituali di quel giorno (...). Altrettanto dicasi per l'elemento processionale(...)».

¹⁰⁸² P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 471.

¹⁰⁸³ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 472.

Il persistere di certe figure quali il corriere o il buffone in forme teatrali diverse e lontane per localizzazione è un evidente segno, per Toschi, della loro appartenenza a un bacino culturale molto più vasto «che si estendesse alle antichissime forme culturali di propiziazione agreste e alle rappresentazioni drammatiche da esse scaturite già nel Medioevo e in taluni casi assurte, fin da allora, a un clima artistico di notevole altezza»¹⁰⁸⁴. Nelle danze delle spade (*Schwerttanz*) per esempio si trovano «la catena, la rosa delle spade, l'uccisione del buffone, la sua elevazione sulla rosa e la danza del cerchio»: il motivo della morte e resurrezione testimonia il carattere culturale-agreste¹⁰⁸⁵, ed è interessante che il protagonista sia il buffone, il cui carattere demoniaco è visibilmente identificato da Toschi nelle danze corrispondenti del Piemonte occidentale. A Vicoforte, Fenestrelle e Briaglia nel *bal del saber* è proprio Arlecchino a rimpiazzare il buffone (da notare la persistenza del berretto rosso, dei sonagli e dei nastri)¹⁰⁸⁶, danzando e morendo. Confrontando il *jeu* e le danze armate con i maggi drammatici italiani, si individua anche qui ancora una volta un tipo di personaggio centrale, molto arcaico, legato alle forme rituali ancestrali: «il buffone, il diavolo, il corriere, e il paggio. Si tratta, in fondo, di un solo personaggio, nel quale i diversi tratti che lo caratterizzano hanno provocato degli sdoppiamenti, o delle ipostasi»¹⁰⁸⁷. Dunque anche all'interno di uno stesso genere questo tipo (il diavolo) si dipana in più figurazioni. Già Rezasco ne evidenziò il ruolo fondamentale per la rappresentazione dei maggi, non soltanto per intervallare, nè solo in quelli sacri, e questo dominio era già delle forme più arcaiche; proprio perciò «il Buffone

¹⁰⁸⁴ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 473.

¹⁰⁸⁵ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 477.

¹⁰⁸⁶ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 478.

¹⁰⁸⁷ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 514.

si trova in quasi tutti i maggi, anche in quelli nei quali il soggetto esigerebbe l'esclusione di qualsiasi personaggio comico»¹⁰⁸⁸. Nel maggio anonimo eseguito dalla Compagnia del Maggio di Frassinoro¹⁰⁸⁹ nel 1981 il buffone commenta le azioni dei protagonisti:

BUFFONE: Ancor io sarei dolente
A lasciar la cara moglie
E si sa chi tiene voglie
Non può stare allegramente. (93)

Anche nel *Maggio sopra Carlomagno imperatore contro il re Amansore di Barberia per cagione di Bradamante figlia dello imperatore che la voleva il Gran Turco*, probabilmente recitato nel 1832 a Valsnera, il buffone interviene burlescamente in più luoghi, con consigli e opinioni:

BUFFONE: Anchor io affermi il detto di costei che tu
hai rato
perchè in francia sono stato
le vien bel chi io ti prometto
ma si avessi dei zechini
in parigi vorei andare
per potere vagheggiare
quei si dolci e bei visini (7-8);

BUFFONE: Io ti vo un consiglio dare
che rivolgi le tue gente,
farai cosa asai prudente
alla patria tua tornare (25);

¹⁰⁸⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 515.

¹⁰⁸⁹ I testi dei maggi sono consultabili in questa raccolta in linea:
<https://edblogs.columbia.edu/eboiardo/epic-maggio/scripts/>

BUFFONE: saria meglio andar da loste
e far guera con fiascheti
pane e torta e bon galeti
e tener sane le coste. (68)

Il suo carattere allegro ben si confà al corteo che precede il Re del maggio, ed esprime con le sue presenza e le sue parole la vena comica che innerva il diavolo del folklore (e i suoi *alter ego*), anche solo con la sua statura ridotta (vale la pena ricordare l'appellativo diminutivo *barbustin* rivolto a Croquesot) o il travestimento:

Comunque del resto si chiami, il dicitore del prologo è per lo più un fanciullo schiettamente vestito con un gonnellino a mezza gamba: ha la fronte talora coronata di una ghirlanda, e più spesso cinta di un nastro, e porta in mano uno scettro fiorito o un mazzolino.¹⁰⁹⁰

Nei maggi sacri, poi, si intravede il tentativo di censura della Chiesa su queste rappresentazioni di maggio, benché il carattere originario rimanga; in questi è l'angelo ad assumere la funzione del corriere.¹⁰⁹¹ Per chiudere questo breve confronto, si può dedurre che l'ambiguo personaggio di Croquesot, oltre al livello semantico demoniaco che è stato chiaramente rintracciato con la linguistica, rappresenta anche un ruolo di *praecursor* e di messaggero magico simile a quello analizzato nel caso di Auberon, o a quello del buffone dei maggi. Questa ambivalenza, e la sua capacità di dialogare con esseri umani e sovrumani, ne fanno forse il personaggio più emblematico e denso di referenze che Adam de la

¹⁰⁹⁰ D'Ancona, *Origini*, vol. II, p. 271 (da P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 517).

¹⁰⁹¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 563.

Halle abbia creativamente elaborato, pescando a piene mani dalla tradizione.

d. Un confronto antropologico: le *masche* alpine

Il tempo delle comunità agropastorali nell'Europa continentale era punteggiato, oltre che da feste, anche dalle veglie invernali. Dopo l'ultimo lavoro comunitario nei campi, quelli più faticosi erano sospesi fino alla primavera, e subentrava il tempo sospeso della veglia, in cui certamente venivano portate avanti attività produttive minori, ma soprattutto era il tempo della preghiera, delle attività ludiche e della comunicazione. Come durante le feste erano ampiamente praticati il canto, la musica e i corteggiamenti. La dimensione della lettura e dell'interpretazione del patrimonio libresco o orale era performativa. La narrazione, condivisione di storie e notizie veicolava saperi, valori e modelli, sostiene Gian Luigi Bravo¹⁰⁹²; sempre per il Piemonte, erano centrali i racconti spaventosi sulle *masche* e sui *masconi*. Non si trattava banalmente di streghe contadine, benché spesso i racconti riguardino donne sole, isolate, laide e ben identificabili dalla comunità¹⁰⁹³, ma di spiriti capaci di assumere aspetti diversi, anche zoomorfi¹⁰⁹⁴ e fitomorfi. Si potevano incarnare senza lasciare traccia, come morti che ritornano e entrano nei vivi, «per le loro scorribande, per spostarsi nello spazio e per soddisfare una loro curiosità che può essere malevola ma che talora risulta, a stare alle

¹⁰⁹² G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, Roma, Carocci 2005, p. 110 ss.

¹⁰⁹³ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 115: «E' proprio questo complesso di caratteri che induce a riconoscerle e a identificarle, e quindi ad attribuire loro cattive intenzioni, invidia, o, ancor peggio, ogni sorta di malefatte.»

¹⁰⁹⁴ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 124: «Gli incontri con queste trasformazioni animali tendono a seguire pochi schemi definiti: se la persona si ritiene da esse molestata preferisce darsi alla fuga oppure reagisce con la forza (...). In altri e più frequenti casi la presenza non appare così sgradita (...).»

narrazioni, stranamente neutrale»¹⁰⁹⁵. Bravo rimarca che talvolta sono accostate ai lupi mannari e richiama l'ipotesi di Ginzburg¹⁰⁹⁶, risultando vicino a Barillari e Alinei (cfr. prima) nel riportare alla luce le impronte di antiche credenze a sfondo sciamanico:

In altri termini si potrebbe trattare qui di un complesso di miti, credenze e pratiche, antico, di pervicace continuità, ampiamente diffuso sul continente eurasiatico, un arcaico, unico strato a carattere sciamanico (...). E tra queste il “viaggio” in spirito e l'assunzione di una forma animale avrebbero un posto fondamentale, nuovamente accomunando masche e streghe, benandanti e sciamani.¹⁰⁹⁷

Alle masche erano attribuite le disgrazie, i malanni, gli incidenti e gli intoppi quotidiani; essendo latrici di sterilità, erano pericolose per la fertilità (per i bambini e per gli animali) e per le attività domestiche (come le fate del folklore europeo, impedisce la lavorazione del formaggio) confondevano il cammino di notte e possedevano un “libro del comando” pieno di formule da trasmettere in eredità alla morte¹⁰⁹⁸. In epoca recente si ritenevano utili a scacciarne il malocchio la preghiera e gli oggetti cristiani. Seppur non sempre la masca sia un'alleata del demonio¹⁰⁹⁹, e

¹⁰⁹⁵ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 125.

¹⁰⁹⁶ Ibidem: «(...) secondo il quale ci sarebbe un nesso tra streghe, lupi mannari e benandanti, i difensori friulani dei raccolti e della fertilità dei campi contro le streghe malvagie trasformati dagli inquisitori in “stregoni” nel XVI secolo. (...) Lupi mannari e benandanti possono essere considerati figure di un vastissimo, semicancellato strato di credenze a sfondo sciamanico.»

¹⁰⁹⁷ Ibidem.

¹⁰⁹⁸ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 120: «Il “libro” è invece qualcosa che riguarda un personaggio istruito ma assai vicino alla quotidianità contadina, il quale più di ogni altro viene collegato alle operazioni magiche e alle masche, in una configurazione complessa di tratti e capacità fuori dall'ordinario, il prete. Egli è un avversario di masche e masconi e aiuta a liberarsi dalle loro aggressioni e dal loro malefico influsso con la sua presenza, le benedizioni, le raccomandazioni e le preghiere. (...) Certamente, in quanto specialisti del soprannaturale e del sacro, subivano i contraccolpi della nebulosità della linea che tra i parrochiani separava la religione ufficiale e la sua attività culturale dalle credenze e dalle pratiche magiche.». Questo senso comune delle masche è stato impresso in forma romanzesca da un'autrice piemontese del Novecento, Maria Tarditi (*Storie di masche*).

¹⁰⁹⁹ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 118: «Tuttavia nella memoria dei nostri testimoni sono poco visibili le tracce di orge o connubi con i demoni, che pure, nel XV

talvolta abbia funzione di guaritrice o di imbrogliona (esisteva anche la concezione delle masche come illusioniste, autrici di raggiri e scherzi: ecco ritornare il confine sottile tra comico e demoniaco), la maggior parte delle volte in Piemonte è associata all'immaginario malefico; entrambe le concezioni tuttavia affondano nella tradizione e si connettono al senso di “maschera”:

Gli incontri, le riunioni, le associazioni tra masche, infatti, che risultano presenti in più testimonianze, andrebbero originariamente ricondotte ai cortei delle “maschere”; e questi sarebbero stati ai primordi quelli degli spettri, dei morti che ritornano sulla terra in quel periodo carnevalesco che sta tra l'inverno e la primavera, quasi una sospensione tra il sonno della natura e il primo apparire dei segni della nuova stagione. Queste maschere riappaiono tra i viventi, li intimoriscono e sfogano una loro demoniaca esuberanza e una goffa vitalità; ma la tradizione li vuole anche personaggi comici e burloni, autori di scherzi e buffonerie, creatori di un'allegria ritualizzata, ma non meno viva che si ritiene intesa ad agire simbolicamente sulla fertilità della stagione produttiva a venire.¹¹⁰⁰

Guardando alle credenze non ancora del tutto sopite nelle campagne piemontesi sulle masche, Bravo non le ha bollate come semplici superstizioni rurali, bensì ha dedotto l'esistenza di una religiosità antica e alternativa, esattamente come Toschi ha dedotto studiando le origini del teatro italiano, e come da altri studiosi e noi

secolo, compaiono nelle “confessioni” estorte a presunte streghe di Rifreddo nel Cuneese, frutto probabile dell'immaginazione morbosa degli inquisitori; allo stesso modo manca praticamente ogni riferimento ad aspetti attraenti o ad attitudini seduttive della masca (...). Questa concezione negativa, questa forte demonizzazione della masca, malefica e creatura del diavolo, oltre ad avere radici antiche, è probabilmente anche un effetto della riuscita evangelizzazione dei nostri territori rurali e delle missioni che vi si sono succedute nei secoli.»

¹¹⁰⁰ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 122.

è stato fatto accostandosi all'irrequieta anomalia dei *jeux* medievali di Arras:

Quanto abbiamo di fronte sono invece le tracce frammentarie di una visione del mondo che affiorano ancora, nonostante la pervasiva evangelizzazione delle campagne; esse alludono a un'antica concezione e funzione del magico e dei suoi praticanti, a una religiosità diversa, che resiste in qualche modo a quella ufficiale, infine a una comunità nella quale il meraviglioso non cristiano non è ancora demonizzato, né demonizzata e disincantata la natura, in un senso e una dimensione del sacro dalla quale non sono stati esiliati gli animali.¹¹⁰¹

4. Conclusioni

In questi oggetti di studio (teatro, linguaggio, feste e fatti etno-antropologici) molto diversi tra loro per provenienza, tipologia e modalità di fruizione o diffusione, tuttavia è riscontrabile una comunanza sotterranea, che poco a poco si è cercato di illuminare da angolazioni diverse. I termini dal sapore più ancestrale, le storie di creature oltremondane o le feste carnevalesche si sono conservate fino ai nostri giorni meglio negli anfratti (un genere teatrale minore come il *jeu*) e sulle cime più emarginate del continente (come le Alpi piemontesi, appunto), e se oggi ci possono sembrare relitti sterili di una condizione di antica ignoranza, in realtà uno sguardo attento dimostra che non è affatto per mancanza di civiltà che esistono e soprattutto sono stati vivi. Tutto ciò è la nostra eredità di un mondo profondamente diverso da quello attuale, forgiato dai ritmi agrari e per il quale - e ciò è difficile da comprendere per la nostra società quasi del tutto laica e sfregiata

¹¹⁰¹ G. L. Bravo, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, cit., p. 126.

dal materialismo - il sacro era dappertutto, in forme variabili nello spazio-tempo ma in fondo ricorrenti. Adam de la Halle e Jean Bodel in un'epoca già cristianizzata furono testimoni particolari di questo mondo antico, che sembrano aver conosciuto. La loro operazione pare già una riesumazione, e soprattutto Adam si adoperò per fissare su una stessa pagina un gran numero di miti, riti, simboli soffocati o rimodellati dalla cultura ufficiale. Plastici e attualizzati, una volta sulla scena la loro esuberanza vitale non si spense: è il segnale dell'abissale radicamento dell'azione teatrale (e del primo testo profano conosciuto) nella cultura popolare, il cui limitare sfuma insopprimibile. I drammaturghi non esplicitano didascalie, e i continui riferimenti folklorici orbitano attorno a ogni dialogo, con l'intendimento assorbito del pubblico - nonostante fosse urbano e borghese (si ricorda che le rappresentazioni dei *jeux* infatti ebbero luogo in un momento storico di grande cambiamento nella Francia del Nord in via di sviluppo).

A causa della frattura di trasmissione del patrimonio per via orale soprattutto, e dell'allontanamento sempre più netto dal contesto agrario e naturale, agli uomini dell'epoca contemporanea la fruizione di testi come il *Jeu de la Feuillée*, il *Jeu de Robin et Marion*, il *Jeu de Saint Nicolas*, o la partecipazione a un carnevale come quello di Sampeyre o a una festa dei coscritti risultano esperienze criptiche, bizzarre e di un grottesco superficiale. Anche per questo motivo è sembrato utile evidenziare il valore, in questa tesi, dei vari elementi folklorici che nei *jeux* hanno un rilievo più o meno grande, ma pur sempre innervano la rappresentazione e connettono persone di estrazione, età, sesso drasticamente diverse, comunità intere che non si sono mai conosciute. La condivisione di un patrimonio antico non fu solamente affidata (come generalmente fu consueto) alla via narrativa, in famiglia, nelle veglie o più raramente nei libri, ma si trasmise anche nei gesti, nei riti e, grazie

all'intuizione creativa di taluni drammaturghi, sulla scena teatrale, eminentemente nella forma dei *jeux* duecenteschi arragesi che, fortunatamente, ancora ci è permesso di conoscere. L'elevazione del patrimonio tradizionale al grado letterario è stata una scelta rivoluzionaria operata da Adam de la Halle e Jean Bodel, non solo perché ha segnato la nascita piena del teatro¹¹⁰², ma anche perché a monte dell'elaborazione artistica, spettacolare c'è stata una rivalutazione degli elementi folklorici, al netto della quale li si è ritenuti stimoli vivi e degni di essere ancora trasmessi testualmente, dunque anche fuori dal contesto subalterno a cui erano sempre stati relegati. La drammatizzazione dei riti e dei miti non fu un'iniziativa sovversiva, bensì un'attualizzazione interdiscorsiva e plurivoca. A uno sguardo filologico l'apporto folklorico funge da legame tra il testo e il contesto, da mezzo per operare una immersiva stratigrafia culturale.

¹¹⁰² Come già è stato affermato da G. Noto, *Il Jeu de la feuillée tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*, cit., p. 44.

BIBLIOGRAFIA

Testi critici

AA.VV., *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion 1997.

ADLER, Alfred, "Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval", in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4 (1987), pp.105-117.

ADLER, Alfred, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1956.

ALINEI, Mario, *Dal totemismo al cristianesimo popolare. Sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei: Filologia, linguistica, semiologia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1984.

ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, [1988] 1997.

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975.

AUBAILLY, Jean-Claude (dir.), *Le Théâtre de la cité dans l'Europe médiévale*, Perpignan, Actes du Ve colloque de la SITM, 1988.

AUERBACH, Erich, *Adamo ed Eva*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino [1956] 2000, vol.1.

BACHTIN, Michail, "La parola nella vita e nella poesia", in Id., *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, 2003.

BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

BADEL, Pierre-Yves (édition, traduction et présentation par), *Adam de la Halle. Oeuvres complètes*, Paris Lettres Gothiques, Livre de Poche, 1995.

BADEL, Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Mouton, 1969.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Editions Universitaires du Sud, 1999.

BARBAZAN et MÉON, *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles*, Genève 1808, Slatkine reprints, 1976.

BARILLARI, Sonia Maura, *L'Aldilà. Maschere, segni, itinerari visibili e invisibili*, a cura di S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2000.

BARILLARI, Sonia Maura, *Miti sciamanici ed immaginario medievale: una lettura parallela*, in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994.

BAROZZI, Giancorrado, «Lo sciamanismo spiegato da "Cicasa"», in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994.

Benson, Marc, « L'aspect musical du Jeu de la feuillée », *Romania*, 106, 1985, p. 510-518.

BERGER, Roger, *Littérature et société arrageoises au XIIIe siècle: les chansons et dits artésiens*, Arras 1981, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de Calais, tome XXI.

BERLIOZ, Jacques, BREMOND, Claude, VELAY-VALLENTIN, Catherine, *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989.

BERTHELOT, Anne, "L'Autre Monde féérique comme distorsion de l'Orient dans Maugis d'Aigremont, Huon de Bordeaux et le Roman d'Auberon", in *L'épopée romane*, Actes, p. 647-653.

BLANC, Odile. « Le manteau, vêtement de l'autorité ». In *Vêtire & Pouvoir*, édité par Christine Aribaud et Sylvie Mouysset. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2003 (<https://doi.org/10.4000/books.pumi.36993>).

BORGHI CEDRINI, Luciana, *La cosmologia del villano. Secondo testi extravaganti del Duecento francese*. Edizioni dell'Orso, 1989.

BRAET, Herman, « Autour du merveilleux dans le Jeu de la feuillée », *Le Moyen Âge dans la modernité: mélanges offerts à Roger*

Dragonetti, éd. Jean R. Scheidegger, Sabine Girardet et Éric Hicks, Paris, Champion, 1996, pp. 167-172.

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950.

BRANCATO, Anna, MONACO, Matteo, *Orientalismi: Delacroix, Klee e Boetti tra viaggio e alterità*, '900 Transnazionale 3, 2 (2019), (doi: 10.13133/2532-1994.14417).

BRAVO, Gian Luigi, *Feste, masche, contadini : racconto storico-etnografico sul Basso Piemonte*, Roma, Carocci 2005.

BRAVO, Gian Luigi, TUCCI, Roberta, *I beni culturali demoeoantropologici*, Roma, Carocci, 2006.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn, «Où sont les Arrageoises dans le Jeu de saint Nicolas?», relazione in occasione del XIIe colloque della SITM, Lille (France), 2-7 juillet 2007.

BRUSEGAN, Rosanna, *Adam de la Halle. Teatro. La commedia di Robin e Marion. La Pergola*, Venezia, Marsilio, 2004.

BRUSEGAN, Rosanna, *Arras e il mondo cittadino*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol.2, Il Medioevo volgare, t.1, *La produzione del testo*, Roma 2001, pp. 497-543.

BRUSEGAN, Rosanna, «Il poeta e la città. Parigi e Arras», in *50 rue de Varenne. Un'idea di città*, Supplemento italo-francese di Nuovi Argomenti, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 43, 1992.

BRUSEGAN, Rosanna, *Le nom Croquesot et le vocabulaire du masque: interprétation et traduction*, in "Revue d'Études Françaises", 4, 1999, pp. 73-83.

BRUSEGAN, Rosanna, "Scena e parola in testi teatrali francesi", in *Medioevo Romanzo*, 3 (1976), pp. 350-374.

BUONINCONTRO, Maria, *Bibliografia*, in M.Chiabò e F.Doglio (a cura di), *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento*. Atti del XIII Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma, 31 maggio-4 giugno 1989), Viterbo 1990.

BUTLER, Mary Marguerite, *Hrosvitha: the theatricality of her plays*, New York, 1960.

CAMPORESI, Piero, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino 1991.

CANN, Candi, *Dying to Eat. Cross-cultural Perspectives on Food, Death and the Afterlife*, The University Press of Kentucky, 2018.

CAPRINI, Rita, "A proposito di Bertolotti, Ginzburg e l'ipotesi siberiana", in *Quaderni di Semantica*, Rivista internazionale di semantica teorica e applicata, Anno XV, n.1, giugno 1994.

CARTIER, Normand R., *Le bossu désenchanté. Étude sur le "Jeu de la feuillée"*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 116), 1971.

CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi 2000.

CASTELLI, Franco, GRIMALDI, Piercarlo, *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del carnevale*, Atti del 1° Convegno internazionale (Rocca Grimalda, 12-13 ottobre 1996), a cura di F. CASTELLI, P. GRIMALDI, Roma, 1997

CHAMBERS, Edmund Kerchever, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903.

COCCHIARA, Giuseppe, *Il paese di Cuccagna e altri scritti sul folklore*, Torino, Boringhieri, [1956] 1980.

CORTI, Maria, "Modelli e anti-modelli nella cultura medievale", in *Strumenti critici*, XII, 1978.

COWELL, J. Andrew, *At play in the Tavern. Signs, Coins, and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999.

DALBERA, Jean-Philippe, *Des dialectes au langages. Une archéologie du sens*, Paris 2006, Honoré Champion.

DARRAS, Jacques, *Le Jeu de la Feuillée, Adam de la Halle*, édition Le Cri/In'Hut, Bruxelles, 2003. Écrit pour le spectacle de Jacques REBOTIER (postface) au Théâtre du Vieux Colombier à Paris (2003) (<https://www.rebotier.net/spectacle/le-jeu-dadam>)

DERCHE, R., « Le comique dans le Jeu de saint Nicolas et le Jeu de la feuillée », *Études de textes français. I. Le Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1964, p. 213-238.

DOGLIO, Federico, *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Roma, Ente dello Spettacolo 1990.

DOMINGUEZ, Véronique, « Prologues, rimes, personnages dans le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel, Le jeu de la feuillée et Le jeu de Robin et Marion d'Adam de la Halle », *Styles, genres, auteurs*. VIII: Jean Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos, éd. Christelle Reggiani, Claire Stolz et Laurent Susini, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Bibliothèque des styles, 8), 2008, pp. 11-32.

DONTENVILLE, Henri, *La mythologie française*, Paris, Payot, [1948] 1973.

DOUDET, Estelle, MEOT-BOURQUIN, Valérie, JAMES-RAOUL, Danièle : *Adam le Bossu. Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion; Jean Bodel. Le Jeu de Saint Nicolas*, Neuilly-sur-Seine, Atlante (Clefs concours), 2008.

DRAGONETTI, Roger, « Le dervé-roi dans le Jeu de la feuillée d'Adam de la Halle », *Revue des langues romanes*, 95:1, 1991, pp. 115-135.

DRAGONETTI, Roger, «Le “Jeu de saint Nicolas” de Jean Bodel», in *The craft of fiction, Essays in medieval poetics*, Rochester, Michigan, Solaris Press, 1984.

DRUMBL, Johann, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, 1989, pp. 9-65.

DU CANGE, Charles, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*.

DUFOURNET, Jean, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, SEDES, Paris, 1974.

DUFOURNET, Jean, « Le Jeu de la feuillée et la fête carnavalesque », *L'information littéraire*, 29, 1977, pp. 7-13.

DUFOURNET, Jean, *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, Paris, SEDES, 1977.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Bordas, 1969.

FARAL, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1910.

FARAL, Edmond, «Le Merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XIIe siècle», dans *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois*, Paris, Champion, 1913, pp. 307-388.

FERRAND, Françoise, « Le *Jeu de Robin et Marion*: Robin danse devant Marion. Sens du passage et sens de l'œuvre », *Revue des langues romanes*, 90, 1986, pp. 87-97.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

FRAPPIER, Jean, *Le Théâtre profane en France au Moyen Age. XIII et XIV siècles*, C.D.U., Paris.

FRAPPIER, Jean, «Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale», dans *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, n°15, 1963, pp. 9-24.

FRAPPIER, Jean, *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976.

FRAZER, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 1922, Macmillan, London.

FRITZ, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge XIIe-XIIIe siècles*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France. « Perspectives littéraires ».

GALA, Giuseppe Michele, *Trescone a veglia. Balli della maremma toscana* (libretto allegato), collana discografica "Ethnica", TA013, Ed. Taranta 2001, pp. 16-17.

GINGRAS, Francis (dir.), *Une étrange constance: les motifs merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Laval, PUL, 2006.

GINZBURG, Carlo, "Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia", *Quaderni Storici* 17, no. 49, 1982: 164-77 (<http://www.jstor.org/stable/43777032>).

GINZBURG, Carlo, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966,

GINZBURG, Carlo, *Storia Notturna, una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi 1998.

GRAF, Arturo, *Miti, leggende, superstizioni del Medio Evo*, a cura di C.Allasia, W.Meliga, Bruno Mondadori, Milano 2006 [1892].

GRIMALDI, Piercarlo, PORPORATO, Davide, “Di acciughe e di feste. Le badie piemontesi un patrimonio del presente”, in L.Bonato, P.P.Viazzo (a cura di), *Antropologia e beni culturali nelle Alpi. Studiare, valorizzare, restituire*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp. 107-121.

GRISWALD, Joël-Henri, *Les fées, l'aurore et la fortune (mythologie indo-européenne et Jeu de la Feuillée)*, 1980, in “Etudes André Lanly” pp. 121-136.

GUÉNOUN, Denis, *Le jeu de saint Nicolas, de J.Bodel*, Festival de Nancy, Paris, tournée, 1980 (www.denisguenoun.org).

GUREVICH, Aron Jakovlevič, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, trad. it. a cura di L. Montagnani, Torino 1986.

Haidu, Peter, *The subject medieval/modern. Text and governance in the middle ages*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

HARF-LANCNER, Laurence, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, [1946] 2002.

HUNNINGHER, Benjamin, *The Origin of the Theater*. The Hague, Martinus Nijhoff; Amsterdam, E. M.Querido, 1955.

IBOS-AUGÉ, Anne, *Adam de la Halle et les « jeux » : les premiers exemples de théâtre profane chanté à Arras à la fin du XIIIe siècle*, in Marie-Françoise Alamiche. *Les villes au Moyen Âge en Europe occidentale (ou comment demain peut apprendre d’hier)*, Laboratoire LISAA, pp.229-263, 2018.

INFURNA, Marco, *Il teatro di Arras: innovazione e tradizione in La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti del convegno di Certosa di Pontignano, 13-16 giugno 2004, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2006, pp. 237-246.

INFURNA, Marco, *Lo spazio teatrale in La letteratura francese medievale*, Bologna, Il Mulino 1997, pp. 387-440.

INFURNA, Marco, *Esotismo e teatro medievale: Jean Bodel in Medioevo Romano*, v. 20, 1996, pp. 45-55.

JACOB-HUGON, Charles, «Pour une lecture “jongleresque” de la Chanson des Saisnes» in *Versants*, (28), 1995.

JASCHINSKI, Eckhard, *Breve storia della Musica Sacra*, Queriniana, 2006.

JAUSS, Hans R., “Allégorie, rémythisation et nouveau mythe. Réflexion sur la captivité chrétienne de la mythologie au moyen âge” in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Ass. de Romanistes de l'Univ. de Liège (Marche Romane), 1974, pp. 469-499.

JUBINAL, Achille, *Jongleurs et trouvères*, [Paris 1835] Genève, Slatkine Reprints, 1977.

KERNODLE, George R., *Teatri medievali*, in J.Drumbl (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 97 ss.

KONIGSON, Elie, *Lo spazio del teatro nel Medioevo*, a cura di Luigi Allegri, Firenze, La Casa Usher, 1990 [1975].

KOOPMANS, Jan, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, Imago 1999.

KOOPMANS, Jan, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago 1997.

LAMBERT, Pierre-Yves, *Les littératures celtiques*, Paris, P.U.F., 1981.

LANGLOIS, Ernest. *Le Jeu du Roi qui ne Ment et le Jeu du Roi et de la Reine*, *Romanische Forschungen*, 1908, vol. 23, pp. 163 ss.

LANGLOIS, Ernest, « Notes sur le Jeu de la feuillée d'Adam le Bossu », *Romania*, 32, 1903, pp. 384-393.

LANTERNARI, Vittorio, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari 1976.

LAZZERINI, Lucia, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, In: *Studi mediolatini e volgari* vol. 25, 1977, pp. 93-156.

LAZZERINI, Lucia, “Le fate e la follia. Credenze popolari e veleni sociali nel *Jeu de la Feuillée*”, *Le forme e la storia*, n.s. VII(1995), 1-2,

Atti del Congresso di Studi Tradizioni e letterature popolari nella storia della Filologia romanza, Anacapri, 20-22 ottobre 1994, pp. 85-127.

LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux: essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1995.

LECOUTEUX, Claude, "Chasse sauvage/armée furieuse. Quelques réflexions", in Walter P. (éd.), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1977, pp.13-32.

LEFEBVRE, Joël, *Les Fols et la Folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

LE GOFF, Jacques, "La société chrétienne", dans *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, pp. 319-396.

LE GOFF, Jacques, "Structures [...] temporelles", dans *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, pp. 211-248.

LE PERSON, Marc, « Entre critique, dérision et subversion de l'autorité et de la loi: Le jeu de la feuillée d'Adam de la Halle (XIII^e siècle) est-il une Fête des Fous dramatisée? », *Le Moyen Âge et la Renaissance face aux lois: de la critique à la subversion*, Cahiers du CELEC, 8, 2014.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi M., *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Milano 1980.

LOTMAN, Jurij Michajlovic, «*Tesi per un'analisi semiotica delle culture*», Roma, Meltemi, 2006.

MAURY, Alfred, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1896.

MAURON, Claude, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, Paris, J. Corti, 1973.

MELI, Marcello, *L'Arlecchino boreale*, in «L'immagine riflessa», IX (2000), pp. 75-107.

MÉNARD, Philippe, «Le sens du Jeu de la Feuillée», in *Etudes Romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offertes à Jean Rychner*, Strasbourg 1978.

MUSSO, Daniela, « Adam o dell'ambivalenza: note sul Jeu de la feuillée », *L'Immagine riflessa*, 8, 1985, pp. 3-26.

MUSSO, Daniela, *Fatrasies d'Arras, Fatrasies di Beuamanoir, Fatras di Watriquet*. Parma: Pratiche, 1993.

NOTO, Giuseppe, *Il "Jeu de la feuillée" tra cultura carnevalesca e cultura letteraria*. Il Castello Di Elsinore, (69), 2013, pp. 33-49 (<https://doi.org/10.13135/2036-5624/108>).

NOTO, Giuseppe, *L'«autocoscienza» del giullare: i giullari nei «fabliaux»*, in AA.VV., *Studi testuali 2*, Alessandria 1993, pp. 61-87.

PACCHIAROTTI, Tiziano, *Il teatro dell'ambivalenza. Per una drammaturgia medievale del "jeu"*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

PACCHIAROTTI, Tiziano, "Teatro medievale, livelli di cultura e discorso. Bilancio e prospettive di ricerca sul genere profano", in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Roma, Aracne, 2012, pp. 756-776.

PASCOLI, Giovanni, *Canti di Castelvecchio*. Bologna, Zanichelli, 1907.

PASERO, Nicolò, "Dialettica e cultura popolare. Sul 'modello culturale' di Michail Bachtin", *Intersezioni V*, 1985, pp. 445-466.

PASERO, Nicolò, "Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel Jeu de la Feuillée di Adam de la Halle", *L'immagine riflessa*, n. 2, 1988, pp. 263-280.

PASERO, Nicolò, "Satira, parodia e auto-parodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)", in *Formes de la critique*, 2003, pp. 27-44.

PEPIN, Jean, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris: Etudes Augustiennes, 1976.

PEREZ VIDAL, José, recensione alle *Origini del teatro italiano* di Toschi, "Revista de dialectologia y tradiciones populares", XII, 1-2, 1956, pp. 213-214.

PETTAZZONI, Raffaele, *La confessione dei peccati* (rist. anast. 1929-36), Arnaldo Forni Editore. Sala Bolognese, 1968, vol.II.

PICCARDI, Carlo, *Il Dramma Liturgico Medievale*, "Cenobio" LXXI / 1, 2022.

POIRION, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1982.

POIRON, Daniel, “Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans Le Jeu de la Feuillée”, *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, t.18, 1966.

POIRON, Daniel, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole, XIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

PORPORATO, Davide, *Miti, riti, cibi della montagna occitana*, Angeli, Milano 2023.

PROPP, Vladimir J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Einaudi, Torino, 1949 [1946].

REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.

REY-FLAUD, Henri, *Le Charivari : les rituels fondamentaux de la sexualité*, Payot, Paris 1985.

ROUSSE, Michel, “Le Jeu de la Feuillée et les coutumes du cycle de mai”, in *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen-Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, t.1, pp.313-327.

ROUSSE, Michel, “Le théâtre et les jongleurs” in *Revue des langues romanes*, XCV (1981), 1, Naissance du théâtre français, pp. 1-14.

SBERLATI, Francesco. “Eroi Verso Oriente: L'esotismo Nella Letteratura Medievale.” *Annali d'Italianistica* 21, 2003, pp. 427-446. (<http://www.jstor.org/stable/24009875>).

SÉBILLOT, Paul. *Le Folklore de France*. Tome Premier, deuxième, troisième, quatrième. Paris, E. Guilmoto, 1904-1907.

SEIGNOLLE, Claude, *Les Evangiles du diable*. Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, pp. 607-613.

SMITH, Darwin, PARUSSA, Gabriella, HALEVY, Olivier, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène*. L'avant-scène théâtre, Paris, 2014.

SUAREZ, María-Pilar, « Reprises parodiques et configuration stylistique: le théâtre d'Adam de la Halle », *Cultures courtoises en mouvement*, éd. Isabelle Arseneau et Francis Gingras, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp. 191-199.

SYMES, Carol, *A common stage: Theater and public life in medieval Arras*, Ithaca, Cornell university press, 2007.

TARDITI, Maria, *Storie di masche*, Boves, Araba Fenice, 2005.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington, Indiana, 1955-1958.

THORNDIKE, Lynn, *A History of magic and Experimental Science*, New York, University of Columbia Press, 8 vol., 1923-1958.

TOSCHI, Paolo, *Il folklore*, Roma, Universale Studium, 1951.

TOSCHI, Paolo, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Torino, Boringhieri, 1962.

TOSCHI, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati-Boringhieri, [1955] 1999, 2 voll.

TRAVIESO GANAZA, Mercedes, «L'échec de la magie dans Le jeu de la Feuillée», in *Senefiance*, 42, 1999.

TRAVIESO GANAZA, Mercedes, « La fiesta del loco nel Jeu de la feuillée », *Écrire, traduire et représenter la fête*. VIII Coloquio de la Asociación de profesores de filología francesa de la universidad española, éd. Elena Real, Dolores Jiménez et Domingo Pujante, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, pp. 19-32.

TRAVIESO GANAZA, Mercedes, *La réalité arrageoise ou l'enlaidissement d'un rêve littéraire*, 2000, in "Le Beau et le laid au Moyen Âge", pp. 493-510.

VANCE, Eugène, *Le Jeu de la feuillée and the Poetics of Charivari*, The Johns Hopkins University Press, MLN, Vol. 100, No. 4, French Issue, Sep. 1985, pp. 815-828.

VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain III: Cérémonies périodiques cycliques, 1: Carnaval-Carême-Pâques*, Paris 1937, pp. 868-1149.

VAN GENNEP, Arnold, *Religions, mœurs et légendes*. Deuxième édition, Paris, Société du Mercure de France, MCMVIII.

VARTY, Kenneth, « Le mariage, la courtoisie et l'ironie comique dans le *Jeu de Robin et de Marion* », *Marche romane*, 30, 1980, pp. 287-292.

VAUCHEZ, André, *Saints, prophètes et visionnaires: le pouvoir du surnaturel au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1999.

VERDON, Jean, *Feste e giochi nel Medioevo*, traduction italiana di Marina Karam, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

VIDOSSÌ, Giuseppe, scheda delle *Origini del teatro italiano* di Toschi, "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXIII, 401, 1956.

VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, H. Champion, 1996.

VINCENT, Catherine, "Fraternité rêvée et lien social fortifié : la confrérie Notre-Dame des Ardents à Arras (début du XIIIe siècle - XVe siècle)", In: *Revue du Nord*, tome 82, n°337, Octobre-décembre 2000. pp. 659-679.

WAGNER, Robert L., « Sorcier » et « magicien », contribution à *l'histoire du vocabulaire de la magie*, Paris, Droz, 1939.

WALTER, Philippe, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003 [1992].

WILMOTTE, Maurice, "*La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux*", *Études critiques sur la tradition littéraire en France*, Macon, Protat frères imprimeurs, 1901, pp. 1-23.

YOUNG, Karl, *The drama of the medieval church*, 2 vol., 1933, Oxford, Clarendon press.

ZEMON DAVIS, Natalie, *Society and culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford, 1980.

ZINK, Michel, « Jeux de la théâtralité: la relation entre les Congés d'Adam de la Halle et son Jeu de la feuillée », *Narrations brèves. Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk*, éd. Piotr Salwa et Erva Dorota Zólkiewska, Warsaw, Tokawi, 1993, pp. 65-72.

ZINK, Michel. *La subjectivité littéraire*. Presses Universitaires de France, 1985.

ZIRONI, Alessandro, BRUSEGAN, Rosanna, LECCO, Margherita, *Masca, maschera, masque, mask: testi e iconografia nelle culture medievali*, L'Immagine riflessa, Alessandria 2000.

ZUMTHOR, Paul, "Entre deux esthétiques: Adam de la Halle", in *Mélanges de Langue et Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll., Genève, Droz, 1970, II.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul, «Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale», in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, t.2.

Dizionari

AFW (1916-32), A. Tobler, E. Lommatsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* [...], Berlin; poi Wiesbaden 1956 sgg.

Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age, ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard et G. Raynaud de Lage. Édition entièrement apparue et mise à jour sous la direction de G. Hasenhor, M. Zink.

FEW (1928 sgg.), W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* [...], Bonn-Leipzig-Tübingen-Mohr-Basel.

Godefroy F. (1881-1902), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de toutes dialectes du XIe au XVIe siècle*, Paris.

Gossen Ch.T., *Petite grammaire de l'ancien picard*, Paris, Librairie Klincksieck, 1951.

Sitografia

GALLY, MICHÈLE. "Résurrection Du 'Jeu de La Feuillée'. Une Pièce Médiévale Postmoderne." *Littérature*, no. 148, 2007, pp. 10–27. (JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41705187>). Ultimo accesso 17 luglio 2024.

PACCHIAROTTI, Tiziano, *Fonction folklorique d'Auberon dans le Jeu de Saint Nicolas*:
(https://historiabari.weebly.com/uploads/1/7/5/1/17510609/le_jeu_de_saint_nicolas.pdf). Ultimo accesso 19 novembre 2024.

CHAUCER, Goffrey, The Tale of Sir Thopas, The Canterbury Tales:
(<https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/prologue-and-tale-sir-thopas-and-hosts-interruption>). Ultimo accesso 23 agosto 2024.

WHITE-LE GOFF, Myriam, « L'originalité de la figure de l'Irlandais dans la légende du purgatoire de saint Patrick », *Bien Dire et Bien Apprendre [Online]*, 26, 2008, Online since 01 mars 2022, connection on 23 octobre 2024
(<http://www.peren-revues.fr/bien-dire-et-bien-aprendre/925>).