

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il 'Jeu de la feuillée' tra cultura carnevalesca e cultura letteraria

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/143086> since 2016-08-05T19:06:53Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Postprint (in *Il Castello di Elsinore*, 69 [2014], pp. 33-49]

Il «Jeu de la feuillée» tra cultura carnevalesca e cultura letteraria

Riprendo qui una serie di spunti nati durante le discussioni con un gruppo di studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino (ai quali va il mio ringraziamento) in occasione di un corso che qualche anno fa dedicai ai rapporti tra il *Jeu de la feuillée* di Adam de la Halle (da ora in avanti in sigla *J.*) e la cultura carnevalesca: questo mio intervento è dunque sostanzialmente una *mise au point* sul tema, pensata soprattutto in funzione della sua *spendibilità* didattica.

1 *Un «mélange de prose et de rêve, de merveilleux et de réalisme»*

Il grande Joseph Bédier ritrovava nel *J.* una «dualité bizarre», un «mélange de prose et de rêve, de merveilleux et de réalisme», caratteristiche che gli facevano apparire l'opera «obscure», «étrange, isolée, sans similaire dans aucune littérature»¹.

Esiste difatti, a prima vista, uno strato di chiara impronta *realista*: gli attori impersonano vere persone di Arras; lo spettacolo fa parte della vera festa «del Calendimaggio o di altra festa d'inizio d'un ciclo avente uguale carattere propiziatorio»²; la scena, il luogo dell'azione, è presumibilmente da collocarsi nel *Petit Marché*, forse in uno spazio antistante ad una taverna³; alla fine i personaggi lasciano lo spazio dello spettacolo per recarsi in luoghi realmente esistenti⁴; la vita reale della città è ben presente anche nella più *fantastica* delle scene, ovvero in occasione della *féerie*. E tuttavia, nel contempo, si ritrovano nel *J.*, elementi che rimandano ad un mondo *autre*, un mondo che oggi a noi (dotati delle categorie euristiche bachtiniane) appare non genericamente legato al «merveilleux», ma alla cultura carnevalesca, i cui tratti – così come sono stati enucleati da Michail Bachtin – sono sostanzialmente tutti presenti nell'opera, a formare un sistema coerente e dotato di significato: la franchezza e la libertà di parola (soprattutto nella parte *autobiografica*); la presenza del medico e della prostituta (personaggi chiave della scena carnevalesca), i quali mettono a nudo vita e vizi dei concittadini⁵; l'elemento scatologico (le urine – ma non solo, come vedremo); il folle e il flusso di *volgarità* cui dà luogo; il seguito di *Hielekin*; le fate; le previsioni per il futuro⁶; la parodia liturgica; il riso liberatorio. Come ci ha spiegato Bachtin, il rifiuto dell'eterno e del permanente si traduce nella sparizione delle frontiere tra i differenti reami della

* Con una «Postilla. Sui vv.: 33; 156-158; 192, 271, 675, 1070, 1044, 1085; 228-229; 260-261; 534-535, 914-917; 747». Cito il *Jeu de la feuillée* di Adam de la Halle secondo l'edizione Brusegan 2004 (pp. 261 e sgg.). L'opera di Michail Bachtin cui alludo lungo tutto il corso di questo mio intervento è, ovviamente, Bachtin 1965.

¹ Bédier 1890, pp. 873 e 885.

² Toschi 1955, p. 199. Il *J.* è legato all'attività della *Confrèrie* dei giullari e dei borghesi di Arras, aspetto che ne pone ancora più in risalto il carattere di spettacolo legato alla festa popolare: infatti, come ricorda Toschi (ivi, pp. 79-103), presso le popolazioni primitive l'esecuzione del rito spettacolo è di spettanza delle società segrete; per evidente esigenza magica, la perfezione della recitazione drammatica doveva essere rispettata a tal punto che un errore faceva sospendere la festa. Nella Francia medievale – continua lo studioso – assistiamo alla coesistenza di varie associazioni di diversa natura ed all'interferire ed al confondersi delle loro attribuzioni e funzioni (corporazioni artigiane, *scholae*, compagnie dei folli, società giovanili, abbazie, confraternite).

³ Cfr. Dufournet 1974, cap. VI («Arras et les arrageois»).

⁴ Anche Dufournet 1974 (*passim*) attira l'attenzione sul fatto che il *J.* è, per buona parte, un pezzo della vita quotidiana di Arras, città suddivisa in *citè* (dominio ecclesiastico, sottomesso alla giurisdizione del vescovo) e *ville* (parte industriale e commerciale, dipendente dal conte delle Fiandre, rappresentato da un castellano, ma nei fatti retta da un'aristocrazia di mercanti e banchieri). È – afferma ancora Dufournet – l'epoca dei grandi viaggi: si comprenderebbero meglio allora, secondo lo studioso, i versi che ci mostrano Adam in tenuta da viaggio. Così posta, la questione mi pare anodina: il fatto è piuttosto – mi pare – che l'elemento del viaggio serve a caratterizzare (in opposizione ai suoi concittadini) il personaggio-poeta e l'autore-poeta (*clerc*), poiché Adam vuol partire per acquisire non denaro ma sapere.

⁵ Per la figura del medico *vid. infra*.

⁶ Sulle profezie ed i pronostici come parte integrante dei riti di propiziazione cfr. Toschi 1955, cap. XIV (pp. 586-638).

natura: e difatti il *dervé* del *J.* subisce ogni sorta di metamorfosi ed il mondo magico si mescola a quello umano. E ancora: predomina il principio della vita materiale, attraverso l'enfaticizzazione dei bisogni primari (mangiare, bere, la vita sessuale) in un costante trasferimento di ciò che è elevato (spirituale) sul piano materiale della terra e del corpo. Va sottolineato, dunque, che leggere il *J.* alla luce delle categorie bachtiniane ha come primo e fondamentale risultato 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 *carnevolesca* coeva⁷: 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 *ri-traducendolo* allo stato non-letterario che diventa, in questa prospettiva critica, *pre-letterario*»⁸.

Insomma: come afferma Johann 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 Rabelais⁹.

Ecco perché il *J.* si configura come una sorta di catalogo delle componenti del carnevalesco rinvenute e descritte da Bachtin: si tratta di componenti applicate ad un'opera che ha avuto un ruolo essenziale nella loro stessa definizione.

* * *

Passerò ora in rassegna sinteticamente i modi attraverso i quali i tratti della cultura carnevolesca si presentino e si attualizzino nel *J.* In tal modo, si vedrà come, per comprendere appieno l'opera, risulti ancor oggi fondamentale quanto afferma il troppo spesso dimenticato Paolo Toschi, che non di rado ha anticipato le osservazioni di Michail Bachtin e poi di Jean Dufournet: a quest'ultimo, che a mio avviso rimane il più importante esegeta del *J.*, spesso mi rifarò puntualmente.

1.1 La satira

Tra i «piaceri che nel loro insieme compongono la sinfonia gioiosa del Carnevale» individuati da Toschi trovano ampio risalto lo scherzo, la burla e la satira¹⁰. La festa di propiziazione prevede l'eliminazione di tutto ciò che ostacola il felice rinnovarsi della natura: il *capro espiatorio* è sottoposto ad un processo e, prima delle sue esequie e della sua distruzione, fa testamento, fase del rito cui spesso si accompagna la denuncia pubblica dei mali della comunità¹¹. Toschi afferma che nelle grandi feste periodiche di rinnovamento la confessione collettiva e pubblica, attraverso la quale la comunità si purga dei suoi peccati, è parte necessaria delle cerimonie di espulsione del male, e ricorda a tale proposito la presenza all'interno del folclore italiano di numerose testimonianze relative a denunce pubbliche che nell'ultimo giorno di Carnevale (o in circostanza analoga) colpiscono le malefatte che la comunità ha compiuto nel corso dell'anno che si chiude in quel giorno¹²: ecco perché – è la conclusione dello studioso – nella prima parte del *J.* Adam de la Halle fa un'acerba satira di sé, della sua famiglia e dei suoi concittadini¹³; ed ecco perché non si

⁷ Cfr. Drumbl 1989, pp. 54-55. Quanto il problema metodologico del rapporto fra fonti popolari e drammaturgia comica in volgare delle origini sia complesso risulta esemplarmente dall'interessantissimo Vance 1985, il quale riconduce il *J.* allo *charivari*.

⁸ Drumbl 1989, p. 56.

⁹ Drumbl 1989, p. 54.

¹⁰ Cfr. Toschi 1955, pp. 104-121 (le parole citate tra virgolette si trovano a p. 108).

¹¹ Sintetizzo Toschi 1955, cap. VII («Il processo e la condanna di Carnevale»), pp. 228-243.

¹² Cfr. Toschi 1955, cap. VIII («La confessione collettiva periodica dei peccati come rito-spettacolo: i “testamenti”, le “bosnade” e altre satire carnevolesche»), pp. 244-307.

¹³ Toschi 1955, pp. 13-14. Ricordo, per limitarmi ad un solo esempio, che la *Marièn le Jaie* di cui si parla al v. 502 (con *jaie* ‘gabbia’ che riporta tanto a ‘prigione’ quanto a *jael* ‘prostituta’) è molto probabilmente la moglie di Adam: cfr. Dufournet 1974, pp. 40-41.

tratta di una satira generica: gli avari, i ghiottoni, etc., vengono indicati per nome e vengono ricordati casi specifici¹⁴. La tradizione che Adam fa emergere, insomma,

poggia sopra un fondo assai antico, risponde a una esigenza della collettività per la quale il *Jeu* è stato composto e davanti alla quale viene eseguito.

Prima che [...] si rappresenti¹⁵ l'incontro e l'unione della coppia simbolica [*Morgue/ Hielekin*] 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 nessuno¹⁶.

Libertà di parola è tradizionalmente accordata al *fou*, concepito come una sorta di ispirato da consultare, forte di illuminazioni che gli permettono di divinare la verità e di porre l'accento sui veri problemi: si veda come il *dervé* permetta, infatti, ad Adam de la Halle di affrontare i problemi più delicati e più personali¹⁷. Come afferma Toschi,

Il fatto che in centri anche lontani fra loro, si affidi alla maschera di un contadino la denuncia pubblica dei vizi e delle magagne della collettività ci fa pensare che si sia scelto il contadino come il tipo dell'ignaro, e quindi dell'innocente, dell'irresponsabile, dalla cui bocca la verità può uscire intera [...]. È una semplice ipotesi, ma che trova forza di probabilità dalla presenza del *dervé*, del ragazzo scemo o meglio *puro folle* nel *Jeu de la feuillée*¹⁸.

1.2 Il riso propiziatario¹⁹

Alcuni personaggi dovevano suscitare il riso con la loro sola entrata in scena: maître Henri e Dame Douce per il loro ventre prominente²⁰; Croquesot e il *dervé* per il loro presumibile abbigliamento.

La comicità gestuale occupa nel *J.* un posto importante. Si vedano: i gesti professionali accentuati del medico (vv. 260-264: *Rainelet, il couvient c'on oigne / Ten pauc: lieve sus un petit! / Mais avant esteut c'on le nit. / Fait est. Rewarde en ceste crois / Et si di chou que tu i vois*) e dell'oste (vv. 970-971: *Ne vous anuit mie, g'i pens. / Vous devés douze saus a mi*); i colpi dati o promessi (vv. 396-397: *A! biaux dous fieus, seés vous cois, / Ou vous arés des enviäus!*; 402-406: *Ha! biaux dous fieus, seés vous jus, / Si vous metés a genoillons; / Se che non, Robers Soumillons, / Qui est nouviaux prinches du pui, / Vous ferrä; 420-421: A! Sos puans, ostés vos mains / De mes dras, que je ne vous frape! 1089: Aimi! Or tien che croquepois!*); il russare del monaco (v. 976: *Ai je dont ronquiet?*); i muggiti (vv. 376-378: *Or en faisons tout le vieel, / Pour chou c'on dist qu'il se coureche. / Moie!*) ed i ragli (v. 1021: *Je vous pri que chascuns recane*) degli attori. Sotto questo

¹⁴ Toschi 1955, pp. 286-287.

¹⁵ Sia pure *in absentia*, è il caso di aggiungere.

¹⁶ Toschi 1955, pp. 286-287. Alle pp. 271-272, lo studioso parla di alcuni *testamenti* scritti del folclore italiano contemporaneo, in ispecie quelli conservati a Pettorano sul Gizio, in Abruzzo: tra le persona prese di mira ci sono l'autore stesso e la propria famiglia, «perché la denuncia delle malefatte della comunità deve essere totale» (ivi, p. 271). Curiosamente, Toschi continua affermando che nei testamenti di Pettorano sul Gizio ci si dimostra rispettosi delle autorità, «come del resto lo è Adam de la Hale [*sic*] con Robert Sommeillon, il Principe del *pu* o associazione dei poeti cittadini, a cui forse era dedicato lo spettacolo» (ivi, p. 272). Giustamente, invece, Dufournet 1974 (pp. 178-187) sottolinea come nel *J.* si muovano numerosi attacchi a Sommeillon (che non fu mai principe del *pui* e di cui non s'incontra il nome nelle opere dei trovieri di Arras: lo studioso francese discute sulla sua identità ed ipotizza che si tratti di Jean Bretel), da parte, non a caso, del folle e di due esseri favolosi (Croquesos e Arsile).

¹⁷ Cfr. Dufournet 1977, cap. VII. Il riferimento al *dervé* del *J.* in relazione alla libertà di parola accordata ai folli mi pare inoppugnabile; tuttavia mi sembra che l'intera questione vada collegata anche a quella dei *fous* delle varie Feste dei folli *et similia*.

¹⁸ Toschi 1955, pp. 295-296.

¹⁹ Sintetizzo qui Dufournet 1977, cap. II («Le rire dans le Jeu de la feuillée»), pp. 15 e sgg.

²⁰ Non sono mancate identificazioni dei due con il tipico duetto del contrasto carnevalesco, stato allotropico (Toschi 1955, pp. 122-165) della coppia Carnevale/Quaresima (Befana, Vecchia). È quasi superfluo ricordare l'accoppiata *Hielekin /Morgue* nel *J.* (*vid. infra*). Da notare che la figura di Dame Douce crea comicità anche per il suo abuso di trucco (cfr. v. 595: *Dites, me vielle reparee*): a tale proposito si ricordi che per la cultura ecclesiastica l'uso del trucco (sulle orme di Tertullianus, *de cultu feminarum*) è peccato grave che unisce la donna e l'attore.

aspetto, è senza dubbio il folle che, per la sua fisicità esagerata e per la sua imitazione di personaggi ed animali, si distingue maggiormente (*vid. anche infra*).

Per quanto riguarda la comicità fondata sulla parola, Dufournet, nonostante la sua attenzione per gli aspetti del *J.* legati alla cultura carnevalesca, non coglie l'importanza dei giochi verbali equivoci, osceni e/o scatologici e/o blasfemi (troppi per essere qui elencati esaustivamente; mi limito a citare i vv. 824-825: *Dame, si peut bien, par lever / Aucune bele cose amont*), i quali, lungi dall'essere tratti «du comique élémentaire»²¹, sono espressione della stretta relazione tra l'opera di Adam ed il mondo *carnevalesco*. Colpiscono, in particolare, equivoci, giochi di parole e/o allusioni tanto nei nomi propri (*Rikeche Aurri, Hane le Mercier, Guillot, il cleric Plumus, Colart Fousedame, Robert Sommeillon, Pilepois, Aelis au Dragon, Margot as Pumetes*)²², quanto nei toponimi (*Vaucheles*, v. 170; *Duisans*, v. 530).

Quanto al comico di carattere e di situazione, di rilievo appaiono la figura del medico e del monaco, con le loro relative tirate, dense di esagerazioni e di amplificazioni, a coprire una scienza ed una religione vuote di contenuti. Come ricorda Dufournet²³, la figura del medico appartiene ad una solida tradizione che si ritrova sotto diverse forme nei *giochi* legati al Carnevale della fine del Medioevo. A mio avviso tuttavia la tirata del medico (come quella del monaco) va avvicinata soprattutto agli sproloqui dei ciarlatani e, sul piano letterario, ai coevi *vanti* (penso al *Dit de l'Herberie* di Rutebeuf e alla cosiddetta *Erberie* anonima)²⁴. Mi pare, inoltre, che Dufournet non colga a pieno l'essenza del personaggio del *fisicien*: si veda quanto afferma a proposito del ricorso agli antichi procedimenti della magia e della onicomanzia, ricorso che viene considerato soltanto un espediente usato da Adam per sminuire la pretesa scienza del medico, ed è invece da leggersi anche come un riferimento ai temi della cultura popolare: «la medicina popolare, l'umile medicina praticata dalle *mulierculae* illetterate [...] poteva insegnare molte cose anche ai grandi *literati*»²⁵.

1.3 La *féerie*²⁶

Tutto il *J.* si organizza intorno all'episodio della *féerie* e del banchetto offerto a *Morgue* ed alle sue compagne dai cittadini di Arras, episodio durante il quale gli attori diventano spettatori: come afferma Toschi, doveva trattarsi di un «convito delle fate, alla tavola che per tradizione la gente del posto doveva preparare forse sotto la *feuillée*, un pergolato intrecciato di *verdi mai*»²⁷.

Fondamentale in questo contesto il personaggio di *Croquesos* (*Crokesos*), che assume il ruolo di intermediario tra il mondo del reale e quello magico: Toschi ne ricorda l'affinità con alcune figure fondamentali delle forme rituali e drammatiche collegate al Calendimaggio (il buffone, il diavolo, il corriere, il paggio) aventi tutti la medesima funzione di *praecursor* che preannuncia l'arrivo del *capo* e l'inizio del *ludus*²⁸.

Come sottolinea Dufournet, altra caratteristica fondamentale della scena è l'ambivalenza di ciascuno degli elementi della *féerie* (l'ambivalenza è, d'altro canto, caratteristica dei tratti della cultura popolare descritti da Bachtin): difatti i personaggi introdotti da Adam sono esseri malefici,

²¹ Dufournet 1977, p. 25.

²² Dufournet non coglie che il nome *Auris* può essere scomposto in *Au Ris*; in *Guillot* si legge in controtuce *guile* ('astuzia').

²³ Dufournet 1974, p. 249.

²⁴ Sul vanto-*réclame* del monaco si veda Brusegan 1981.

²⁵ Camporesi 1991, p. 17. Sui temi della medicina popolare (divenuta poi, una volta sovrapposti ad essa gli schemi inquisitoriali, *stregoneria*), e sui suoi legami con la questione più generale dei culti agrari, ancora illuminante Ginzburg 1966.

²⁶ In questo paragrafo riprendo (ove non altrimenti segnalato) Dufournet 1974, cap. v («La *féerie* dans le Jeu de la Feuillée»), pp. 127-209.

²⁷ Toschi 1955, p. 199.

²⁸ Cfr. Toschi 1955, p. 517.

ma all'inizio della *féerie* sembrano divenuti buoni; a mano a mano che la scena avanza, però, si percepisce che gli esseri favolosi tornano alla loro vera natura²⁹.

1.4 Il seguito di «Hielekin» e altri elementi «demoniaci»³⁰

È appena il caso di ricordare il nesso esistente tra le feste di propiziazione e fertilità, da una parte, ed il mondo sotterraneo (*infernale*), dall'altro. Toschi ricorda il

passo della cronaca di Giovanni Villani (libro VIII, cap. LXX) ove si descrive la rappresentazione dell'inferno fatta a Firenze nel 1304 «per il dì di calende di maggio in sul ponte alla Carraia e d'intorno all'Arno».

Tale rappresentazione

avvenne il 1° maggio, cioè nella data d'inizio del ciclo primaverile come il *Jeu de la feuillée* [...], fu organizzata da un'associazione di quartiere (la quale forse ne aveva la prerogativa) e [...] apparve a quei tempi come la reviviscenza di un uso interrotto per le vicende politiche³¹.

A proposito della *maisnie Hielekin* (v. 578: [*Guillos*] *J'oi le maisnie Hielekin*), Dufournet attira l'attenzione sui campanelli (v. 580: *Et mainte clokete sonnante*), che sono i medesimi che erano fissati al petto dei cavalli durante le cacce infernali di cui racconta Orderico Vitale nell'*Historia Ecclesiastica* (1127-1236). In relazione a tale elemento (e ad altri che concorrono alla caratterizzazione della *maisnie* e del suo re), vanno ricordate alcune considerazioni di Lucia Lazzerini, la quale, sulla base di una serie di riferimenti letterari, antropologici e storici, propone di concepire Arlecchino come «stato allotropico della Dea Mater». In questo modo – secondo la studiosa – alcuni dettagli relativi alla figura di Arlecchino, che restano altrimenti irrelati, possono reintegrarsi in un sistema organico di significazioni³²:

- a) *le maisnie Hielekin* [...] *mainte clokete sonnante* 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 sonitus ferramentorum iactationem ac manuum et eius rei crepitum in colendo agro qui fit significant*³³;
- b) i consueti e rumorosi accessori, parte essenziale del rito propiziatorio di fecondità, si trasferiscono allo *charivari*³⁴ e si perpetuano poi nel costume e nel repertorio di mimi e giullari;
- c) la maschera nera ricorda il volto nero (impiasticciato di fuliggine) che secondo Vladimir Ja. Propp è connesso alla «rappresentazione agricola della discesa sotto terra della divinità che favorisce la fertilità»³⁵ nel periodo compreso tra la semina e il raccolto.

Dufournet osserva che *Morgue* risponde favorevolmente alle *avances* di *Hielekin* solo allorché scompare il lato cavalleresco del re della caccia infernale e ritorna il suo vero aspetto *demoniaco*. Ciò che a mio parere lo studioso francese non coglie pienamente è il significato di

²⁹ *Morgue*, dal canto suo, si manifesta nel *J.* come una sintesi delle tradizioni letterarie del XII sec. (in cui appare benevola) e del XIII sec. (in cui appare malefica e lussuosa): cfr. Dufournet 1974, pp. 139 e sgg.

³⁰ Cfr. nota 26.

³¹ Toschi 1955, p. 205.

³² Cfr. Lazzerini 1977, pp. 152-153 (la frase citata tra virgolette è a p. 152). Si veda anche Lazzerini 1995.

³³ Cit. in Lazzerini 1977, p. 153. Secondo Toschi 1955 (pp. 202-203), un'altra caratteristica del costume della *masnada* è la policromaticità a significare il rigoglio della primavera (interessanti i riferimenti alla letteratura medievale in lingua d'*oïl* adottati dallo studioso, che meriterebbero di essere ripresi e ristudiati).

³⁴ Cfr. anche Toschi 1955, cap. VI («Maschere demoniache nel Carnevale e nella commedia»). Il riferimento letterario principale è, ovviamente, il *Roman de Fauvel*.

³⁵ Propp 1946, p. 215, cit. in Lazzerini 1977, p. 153.

questa (*demoniaca*) unione *Morguel Hielekin*, poiché (con le parole di Toschi), durante la notte del Calendimaggio (festa d'inizio d'un ciclo) avverrà, come già si accennava *supra*, «l'incontro dei due personaggi del mondo sotterraneo, dalla cui unione sarà assicurata l'abbondanza delle messi e la fortuna della comunità»³⁶.

A parere di Dufournet, *Croquesos* (*Crokesos*) è un folletto («lutin»): anche se tale affermazione mi pare basata più su paralleli letterari che su riferimenti interni al testo, non va sottaciuta la presenza dell'attributo *barbustin* (v. 603), che verosimilmente fa riferimento sia alla barba sia anche, essendo un diminutivo, alla piccola taglia del personaggio³⁷. La maschera (v. 590: *Me siet il bien li hurepius?*, poi al 836: *hielepiaus*, verosimilmente per influsso di *Hielekin*) di *Croquesos* ha a che fare con *hure* e rimanda, dunque, a 'selvaggio', 'irsuto': ciò significa che il messaggero di Arlecchino porta una capigliatura abbondante e ingarbugliata, che ricorda la sua origine demoniaca e lo riconduce al grottesco; è forse il caso di ricordare le affermazioni di Toschi a proposito della berretta rossa come elemento *demoniaco* tipico del costume carnevalesco³⁸. Il nome stesso di *Croquesos* è un composto del verbo *croquer* ('dare un colpo': curiosamente Dufournet non collega il significato di questo verbo ai *colpi* tipici della festa di propiziazione): significa, dunque, 'colui che picchia, caccia i *sots*' (e di nuovo Dufournet non coglie che si tratta di un altro elemento carnevalesco: la cacciata o il pestaggio più o meno rituale del *vecchio*).

Molto utilizzati dalle streghe per i sortilegi contro il nemico sono i rospi, animali spesso considerati nel Medioevo malefici e diabolici. L'(auto)identificazione del *dervé* con il rospo al v. 398 (*Je sui uns crapaus*)³⁹ e l'impiego nei suoi confronti da parte del *moine* dell'espressione *Aussi ne fait il fors rabaches!* (v. 551) fanno ipotizzare 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 nuit! / Maintenant le vois faire prains!*) e la sua gesticolazione (v. 538: *Di je voir? Tesmoins ce tatin!*)⁴⁰. Il folle e il padre inoltre sono *selvaggi*, contadini: non soltanto perché, come personaggi destinati a far ridere, è necessario che siano *esterni* e, ad un tempo, (aristotelicamente) *inferiori* rispetto alla comunità formata dagli attori e dagli spettatori, 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 (*vid. infra*).

1.5 La follia⁴¹

Molteplici sono gli aspetti che indicano l'importanza nel *J.* della follia (ovvero di un elemento essenziale per la creazione del riso gioioso carnevalesco⁴²), a partire – come si sa – dal titolo dell'opera, volontariamente ambiguo⁴³.

³⁶ Toschi 1955, p. 199.

³⁷ Un'esauriente discussione sull' *hapax barbustin* in Brusegan 2004, pp. 417-418, nota al v. 603.

³⁸ Toschi 1955, pp. 191-194. Divergono in parte da quelle qui proposte le interpretazioni che a proposito della maschera (come anche del nome *Croquesos/Krokesos*: *vid. infra*) fornisce Rosanna Brusegan (cfr. Brusegan 1999 e Brusegan 2000).

³⁹ Cfr. Dufournet 1974, cap. v.

⁴⁰ Cfr. Dufournet 1974, cap. VII. Su *rabaches* si veda la densa nota al v. 551 di Brusegan 2004, p. 413. La studiosa (*ivi*, p. 317) traduce il verso: «E poi non fa che delirare».

⁴¹ In questo paragrafo riprendo (ove non altrimenti segnalato) Dufournet 1974, cap. VII. I medesimi argomenti sono sviluppati in Dufournet 1977, cap. II.

⁴² Cfr. Toschi 1955, pp. 104-121.

⁴³ Sintetizzo qui, per comodità del lettore, la questione: *fuellie* rimanda innanzi tutto 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 chierge offrir, 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 (cfr. Dufournet 1974, pp. 57-58 e Dufournet 1977, pp. 95 e sgg., interventi ai quali rimando anche per i riferimenti bibliografici).

Di rilievo da questo punto di vista, come già più volte accennato, la centralità della figura del *dervé*: si veda in particolare come, all'ennesimo comportamento balzano del folle (ovvero quando inizia ad abbaiare, v. 556: *Bau!*), *Riquece Aurris* esplode (al v. 558): *N'arons hui mais fors sos et sotes?* Significativa anche, per quel che attiene alla follia, la figura di Walet, personaggio che manifesta più volte comportamenti fuori dalla *normalità*. Pare evidente una stretta (e significativa) relazione tra il personaggio Adam ed i due folli (il *dervé* e Walet), soprattutto per quanto riguarda la libertà di parola. Il legame particolare istituito da Adam-autore fra il se stesso personaggio ed i due *sots* è confermato dal fatto che nell'opera il rapporto padre/figlio compare tre volte, coinvolgendo proprio: 1) Adam/Henri; 2) il *dervé*/il padre; 3) Walet/il menestrello (vv. 350-355: [*Maistre Henris*] *Walet, foy que dois saint Acaire, / Que vauroies tu avoir mis / Et tu fusses mais a toudis / Si bons menestreus con tes pere? / [Walés] Biau nié, aussi bon vielere / Vauroie ore estre comme il fu*)⁴⁴. Che il padre di Walet sia un giullare musico (*menestreus/ vielere*) è a parere di Dufournet segno del disprezzo di Adam per tutte le forme di *jonglerie*. In questi termini, la questione è, a mio avviso, mal posta: difatti – com'è noto – la cultura ufficiale medievale (soprattutto se di matrice ecclesiastica) istituisce spesso un legame molto stretto tra il folle e l'*histrion turpis*, proprio perché all'attore si imputano quegli aspetti per cui si caratterizza la figura del folle (e del folle nel *J.*): 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 linguaggio, 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 (cfr. ad es. i vv.: 1081-1082: [*Li peres*] *J'ai encore men blé a vendre. [Li dervés] Que c'est? Me volés mener pendre?*; 1085-1086: [*Li peres*] *Sos puans! Que Dieus vous honnisse! [Li dervés] Par la mort Dieu, on me compisse*; 1089-1090: [*Li peres*] *Aimi! Or tien che croquepois! [Li dervés] Ai je fait le noise dou prois?*). Ecco perché il padre di Walet (al di là della possibilità che la notizia abbia un fondamento storico⁴⁵) è un *menestreus*: perché anche questa paternità riconduce alla follia ed in particolare alla follia del Carnevale e della festa.

1.6 La parodia liturgica ed il rovesciamento

L'ultima parte del *J.* è una «parodie du jeu liturgique, du sermon, des fêtes et des chants d'Eglise» dove la taverna fa la funzione della chiesa, l'oste del prete, il vino dell'acqua benedetta, una canzone cortese di cantici e salmi⁴⁶. A tale proposito, se (con Dufournet) va richiamata la pratica della parodia dei riti religiosi molto presente nella letteratura medievale francese (ad es. nel *Roman de Renart*), va altresì ricordata, sul versante carnevalesco, la tradizione del *ribaltamento* e del *ribassamento* rinvenibile nell'elezione dei vari *Episcopi* ed *Episcopelli* per burla. Da questo punto di vista ritroviamo appieno nel *J.* gli elementi del linguaggio della festa, segnato a tutti i suoi livelli (non soltanto quello verbale) dalla logica del rovesciamento (da intendersi per lo più, in un'ottica bachtiniana, come avvicinamento, reale o metaforico, alle parti *basse* del corpo): 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: *Laissié me aler, car je sui rois*) e poi sposo (Adam) e con ogni probabilità Cristo, lo *Sponsus (Ecclesiae)* per antonomasia (v. 1093: *Alons, je sui li espousés*; e si badi che si tratta dell'ultima battuta del folle, seguita dai sei versi con i quali *li Moines* pone fine alla rappresentazione).

⁴⁴ Cfr. Dufournet 1974, p. 35. Su questo aspetto cfr. anche ivi, cap. VII, ove lo studioso, soffermandosi sulle analogie Adam/*dervé*/Walet, sostiene che esse sono troppo frequenti per essere casuali e che dunque Adam sembra temere di diventare un vero *dervé* se resta ad Arras. E tuttavia – aggiunge Dufournet – si tratta anche di un modo per descriversi: il *dervé* è la faccia notturna di Adam, che, ad un tempo, l'attira e gli fa orrore.

⁴⁵ Cfr. Brusegan 2004, p. 439 (cui rimando anche per i riferimenti bibliografici).

⁴⁶ Dufournet 1974, p. 325.

1.7 L'elemento scatologico

Al lancio di escrementi tipico della festa carnevalesca rimandano senza dubbio tanto la paura del folle al v. 1086 (*Par la mort Dieu, on me compisse*) quanto tutti i giochi di comicità verbale basati sul verbo *chier* (troppi per essere qui elencati) nonché il ritornare nelle parole del monaco del verbo *conchier*⁴⁷, che senza dubbio mantiene la sua colorazione (scatologica) originale: *Mauvais fait chaiens venir boire / Pus c'on cunkie ensi le gent* (vv. 984-985); *Bien voi que je sui cunkiés* (v. 996).

Si vedano a questo riguardo le illuminanti osservazioni di Piero Camporesi a proposito della novella CXLIV del *Trecentonovelle*, la quale

ha come scena la prestigiosa corte veronese di “messer Mastino” [...]. Convengono a Verona in occasione d'una delle innumerevoli feste degli antichi Stati [...] “tutti i buffoni d'Italia” e fra loro Stecchi e Martellino [...]. Costoro [...] “con un nuovo giuoco e con un lordo, in presenza di messer Mastino, con la parte di sotto gittando molto fastidio, o feccia stemperata, infardano due Genovesi con li loro ricchi vestimenti, da capo a piedi”. Esempio particolarmente esaustivo di *gros comique*, davanti al nobile signore, nella sala principesca della corte, si svolge il “nuovo giuoco” dominato dalla “mostarda liquida e fecciosa” di Stecchi con la quale il buffone aveva “sconcagato” la sala dopo aver innaffiato i “molto puliti e pieni di moscado” genovesi che disavventuratamente erano stati fatti avvicinare con uno stratagemma al “forame” o “culattario” del buffone fiorentino. Tutta giuocata in chiave di linguaggio “basso”, le parti basse e gli escrementi vi svolgono un ruolo terapeutico e apotropaico⁴⁸.

2 Un'opera alla confluenza di una doppia eredità

Il *J.* – è la conclusione di Dufournet⁴⁹ – si trova alla confluenza di una doppia eredità: letteraria (*Roman de Renart*, Jean Bodel, il *Courtois d'Arras*, etc.) e popolare (Festa dei folli, Festa dell'asino, etc.). Sotto questo secondo aspetto, l'opera appare allo studioso francese un'eco della festa carnevalesca medievale, ma di quest'ultima egli fornisce, a mio parere, una visione eccessivamente *autre* ed *antagonista* nei confronti della cultura ufficiale, vista peraltro – monoliticamente – come priva di *riso*⁵⁰.

Il *J.* sembra avere i tratti caratteristici di un *drame carnavalisé*, 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 Douce (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 Douce annuncia la prossima nascita; i figli si apprestano a succedere ai padri; il banchetto delle fate era ordinariamente associato alle nascite⁵¹.

* * *

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

⁴⁷ Cfr. Dufournet 1974, p. 324 e Dufournet 1977, p. 44.

⁴⁸ Camporesi 1991, pp. 115-116.

⁴⁹ Sintetizzo qui Dufournet 1977, cap. II («Le rire dans le Jeu de la feuillée»), pp. 15 e sgg.

⁵⁰ A tale proposito saranno da riprendere le illuminanti osservazioni di Gurevič 1981 (*passim*) e Camporesi 1991 (*passim*, ma soprattutto il cap. II) sulle *correzioni* da apportare alla visione bachtiniana del Carnevale e dei suoi rapporti con la cultura ufficiale, nonché sulla presenza del comico anche in quest'ultima; fondamentali al riguardo anche le dense pagine di Allegri 1988 (cap. III, in particolare le pp. 46-49) sulla sostanziale ambivalenza del Carnevale, utopia eversiva e, al contempo, momento socialmente narcotizzante. Sulla più generale questione dell'oggettiva ambivalenza di molti tratti della cultura delle classi subalterne cfr. Lombardi Satriani 1980.

⁵¹ Dufournet 1974, pp. 127 e sgg. ricorda l'usanza nel folclore bretone di offrire il pasto alle fate in occasione di nascite.

che aspira alla capitalizzazione letteraria ed è 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”»⁵²?

La questione è *centrale* dal punto vista filologico (e riguarda, a ben vedere, gran parte della letteratura del Medioevo). Se infatti, come più volte abbiamo detto, il *J.* è una composizione di duplice ispirazione e fattura, sono però i notevoli tratti di *letterarietà* che esso contiene (o, se si preferisce, il valore letterario che gli viene riconosciuto da parte di chi detiene il controllo della trasmissione della cultura) a conferirgli le caratteristiche necessarie per permettere alla tradizione non-letteraria (o pre-letteraria) di compiere il passaggio alla tra-scrizione e, dunque, alla trasmissione ed alla tradizione letteraria⁵³. Su questi aspetti ha scritto (come si è accennato *supra*) pagine illuminanti Drumbl⁵⁴ e già Toschi aveva affermato:

Tutta la rappresentazione di Adam de la Hale 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 primaverili⁵⁵.

È questo a mio avviso un nodo che meriterebbe di essere (ri)affrontato dagli studiosi: anche perché il *J.* è indubbiamente un momento fondamentale (a mio avviso, anzi, *il* momento fondamentale) del processo di nascita di una «letteratura drammatica e dunque *del* teatro in senso pieno», grazie all'«intervento di una figura sociale e culturale nuova, quella del drammaturgo», ovvero dell'autore di una

scrittura che, analogamente a quanto da qualche tempo avveniva in ambito religioso, vuole porsi *a priori* dello spettacolo, come sede di elaborazione di un testo dotato di per sé sia di qualità letterarie che di potenzialità rappresentative⁵⁶.

La questione mi pare, infine, avere nel caso specifico di Adam de la Halle un interessante risvolto, letterario e psicologico insieme. Si ricordi che Adam ha scritto una *pastourelle dramatique*, il *Jeu de Robin et Marion*⁵⁷, in cui il conflitto *interiore* che agisce nell'autore, e che vede contrapporsi (per sintetizzare) la cultura letteraria e la cultura agraria, produce una situazione in cui il conflitto stesso viene almeno in parte sublimato dall'idealizzazione del mondo pastorale o neutralizzato dai toni della farsa⁵⁸. Nel *J.*, invece, tutto ciò che è riconducibile alla cultura agraria, e in particolare il sesso e la conseguente possibilità di paternità, attrae il *clerc* Adam (o perlomeno il personaggio del *clerc* Adam) e, ad un tempo, gli ripugna, in quanto lo distoglie da quella che considera la *vera* saggezza. Nel corso dell'opera il protagonista-Adam matura la propria sconfitta perché viene fagocitato dal *basso carnevalesco*, così che il suo progetto di viaggio (*fuga*), alla fine della rappresentazione, non riuscirà a compiersi. Le forze vitali del mondo non ufficiale hanno avuto il sopravvento: il *J.*, in fin dei conti, *mette in scena*, contemporaneamente, la *tragedia* dell'intellettuale Adam e la *commedia* dell'*individuo* – mosso da bisogni primari e fondamentali – Adam.

⁵² L'importante distinzione metodologica è di Camporesi 1991, p. 33.

⁵³ Forse non è un caso che questo passaggio sia stato possibile in un ambiente ricco economicamente e culturalmente come Arras. Sulla vita culturale di Arras nel XIII secolo si vedano le dense osservazioni di Brusegan 2001 e Gally 2004.

⁵⁴ Drumbl 1989, pp. 56-61.

⁵⁵ Toschi 1955, p. 199 (sulla scia di Neri 1935, pp. 7-30).

⁵⁶ Allegri 1988, p. 15.

⁵⁷ Cfr. anche Dufournet 1977, pp. 95 e sgg. Forse la 'pergola' del titolo del *J.* allude anche a quella delle *pastourelles* in cui il cavaliere s'imbatte nella pastora e tenta di sedurla o quella dove la pastora ed il pastore si incontrano.

⁵⁸ Si vedano in proposito le interessanti riflessioni di Brusegan 2004, pp. 22-47 (in particolare pp. 33-35). Già Toschi 1955 (pp. 468-469 e 517) rintracciava legami tra la festa del Calendimaggio ed il *Jeu de Robin et Marion*.

Postilla. Sui vv.: 33; 156-158; 192, 271, 675, 1070, 1044, 1085; 228-229; 260-261; 534-535, 914-917; 747

Aggiungo qui alcune osservazioni su singoli punti del *J*. Si tratta di mere ipotesi di lavoro – nate durante la lettura dell’opera insieme ai miei studenti – che (me ne rendo perfettamente conto) a volte si scontrano con un problema metodologico a mio parere insormontabile: difatti, il presupposto su cui si basano – ovvero che il *testo* vada pensato come *pre-testo* di una *performance* teatrale e nel *contesto* preciso di una messa in scena – è certamente corretto, ma quella *performance* e quel *contesto*, per difetto di testimonianze, non sono quasi mai ricostruibili su basi storico-filologiche certe o quantomeno affidabili.

V. 33: [Adam] *J’ai chi assés me bourse escouse* («Ho vuotato fin troppo la borsa qui», Brusegan 2004, p. 267).

Sulla forma verbale *escouse* si veda la nota al verso di Brusegan 2004 (p. 401): «da *escoudre, escourre (excutere)*, ‘scuotere’, ‘agitare’, ‘tagliare i cordoni di una borsa’, ‘rubare una borsa’ (God[efroy], III 430 a). Allusione al motivo, tipico della letteratura misogina, dell’amore della donna per la *bourse bien garnie*». E tuttavia, come avverte la medesima Brusegan (ivi, p. 400, con riferimenti testuali e bibliografici ai quali rimando), la letteratura coeva in lingua d’oïl utilizza *bourse* anche col significato di ‘forze sessuali’: d’altro canto, ai vv. 171-173 Adam esprimerà nuovamente (e questa volta in maniera esplicita) il timore che la moglie possa rimanere incinta (*S’est drois que je me reconnoisse / Tout avant que me feme engroisse / Et que li cose plus me coust, / Car mes fains en est apaiés*). Aggiungo che, se *bourse* allude anche allo ‘scroto’, allora il doppio senso risalta ancor di più e risulta ancor più osceno (*borses* per *coillons* è attestato con certezza al v. 7133 del *Roman de la Rose* di Jean de Meun: cfr. le dense osservazioni in proposito di Bologna-Fassò 1991, pp. 118-119).

Vv. 156-158: [Adam] *Et con plus fiere se tenoit, / Plus et plus croistre en mi faisoit / Amour et desir et talent.*

Nel bel mezzo della lunga descrizione *cortese* della moglie (*dame Maroie*, v. 35), il personaggio Adam inserisce questi tre versi all’apparenza del tutto coerenti con il contesto («e più si mostrava sdegnosa, tanto più forti rendeva in me amore, desiderio e passione», Brusegan 2004, p. 277). Tuttavia il *con* del v. 156 mi fa ipotizzare che l’autore abbia pensato, per la recitazione di questi tre versi, ad un effetto comico, o meglio ad una sovrapposizione di senso osceno. Se immaginiamo una sottolineatura (di tono e/o volume) di *con* e poi una lunga pausa (una *cesura* nel copione come la intendono gli odierni attori) dopo il v. 157, allora i tre versi assumono tutt’altro valore che quello di un’enfaticizzazione degli aspetti *cortesi* dell’amore per *Maroie*. Il personaggio-Adam, infatti, reciterebbe: «E tanto/*fica* più ella si mostrava sdegnosa, tanto più faceva diventar grosso [*croistre*] in me...» [pausa finalizzata alla creazione dell’effetto comico] «...Amore e desiderio e passione».

Vv. 192, 271, 675, 1070 (*honnis soit*), v. 1044 (*sui honnis*), v. 1085 (*Que Dieus vous honnisse*).

Colpisce la frequenza con cui ritorna nel testo il verbo *honir* (‘svergognare, contaminare, insozzare’, cfr. AFW IV 1132-1142). Con riferimento al «valore più concreto» (Borghi Cedrini 1980, p. 213) del verbo, ovvero ‘insozzare’, il suo frequente utilizzo in un contesto legato alla festa carnevalesca (soprattutto – si noti – in imprecazioni, cioè in *lanci* di parole più o meno insultanti di un personaggio verso un altro personaggio) potrebbe essere collegato, costituendone un’eco più o meno deformata, al lancio (gestuale o verbale) di escrementi, indicato da Bachtin come elemento fondamentale di distruzione-rinnovamento nella festa carnevalesca.

Vv. 228-229 [Maistres Henris rivolto al Fisicien]: *Maistres, qu’est che chi qui me lieve? / Vous conmissiés vous en cest mal?*

Se immaginiamo questa battuta di *Maistres Henris* accompagnata da un gesto dell’attore (peraltro suggerito dalla presenza nella battuta stessa del deittico *chi*) che si tocca il basso ventre, le parole del padre di Adam assumono un chiaro significato osceno: «Dottore, che cos’è che mi fa gonfiare *qui*?». Ad immaginare che il gonfiore denunciato da *Henris* riguardi non tanto (genericamente) la pancia quanto (specificamente) il pene mi spinge il seguito della battuta dello stesso *Henris*, il quale, chiedendo al medico: *Vous conmissiés vous en cest mal?*, nasconde surrettiziamente nella domanda (e fa arrivare alle orecchie degli spettatori) il vero motivo del proprio gonfiore, vale a dire il *con* (*CONnissiés*) o meglio la sua mancanza, con un meccanismo di comicità verbale molto utilizzato in ambito fabliolistico (cfr. Noto 1993, *passim* e Noto 1994, *passim*). D’altro canto, si badi che la diagnosi del *fisicien* riguarda *le mal saint Liénart* (v. 234), che è – come afferma Brusegan 2004, p. 407, nota al v. 234 – «l’idropisia, figura dell’avarizia di *maître Henry*, e, conformemente alla protezione assicurata dal santo alle donne incinte e ai prigionieri liberati dai *liens* [...], per antifrasi [...] anche figura della sua impotenza», o meglio, a mio avviso, della sua non soddisfatta *libido coeundi*. Difatti, forse non a caso, dopo la diagnosi del *fisiciens*, *Henris* chiede: *Maistres, m’en estuet il gesir?* (v. 236), vale a dire: «Dottore, devo starmene a letto?» (Brusegan 2004, p. 285), ma anche: «Dottore, devo avere rapporti sessuali?» (sui significati di *gesir* (< IACĒRE) cfr. Godefroy, IV 267a).

Vv. 260-261: [Li Fisicien] *Rainelet, il couvient c’on oigne / Ten pauc: lieve sus un petit!*

Si tratta dell’episodio in cui *li fisiciens* adotta la arti magiche dell’onicomanzia. E tuttavia *oignier, oindre* ‘ungere’ può anche essere letto in equivoco con l’‘ungere’ evangelico, dando vita ad un caso di ribassamento blasfemo: si tenga

anche conto del fatto che l'invito *lieve sus un petit* può creare anfibologia oscena sulla parte del corpo da ungere (sul significato erotico dell'espressione *lieve sus un petit* cfr. Pasero 1988, p. 269, nota 20).

Vv. 534-535: [*Li peres del dervé*] *Il m'a bien brisiet deus chens pos, / Car je sui potiers a no vile*; vv. 914-917: [Rikiers] *Or me prestés donques un voirre, / Par amours, et si seons bas. / Et che sera chi li rebas / Seur coi nous meterons le pot.*

Perché nei vv. 534-535 il padre del *dervé* si dichiara artigiano vasaio (*potiers*), mentre ai vv. 1079-1080 (rivolto al figlio: *Or cha, levés vous sus, biaux fieus. / J'ai encore men blé a vendre*), dice di essere, se non contadino, commerciante di frumento? Certo, va tenuto conto del fatto che l'espressione *J'ai encore men blé a vendre* potrebbe essere un modo di dire corrispondente grosso modo a «ho ancora parecchie cose da fare»; e tuttavia a me pare – con Dufournet e Brusegan – che questa battuta del padre del *dervé* vada interpretata alla lettera: Dufournet 1974 (p. 313) osserva: «Ces deux personnages sont des paysans: le fils parle de leur vache (418) et le père de son blé, même s'il est aussi potier»; Brusegan 2004 (p. 427, nota al v. 1081) deduce dal v. 1080 che «La rappresentazione doveva svolgersi subito dopo la mietitura». Come si è appena visto, secondo Dufournet nei vv. 534-535 bisognerebbe semplicemente vedere un'informazione aggiuntiva sullo *status* professionale e sociale del personaggio (contadino e vasaio), ma, a mio avviso, in quei versi si nasconde un'allusione oscena del tutto in sintonia col personaggio che la pronuncia e con l'intero *J*. Perché vengono menzionati vasai e vasi rotti? Le spiegazioni finora fornite, sintetizzate nella nota *ad locum* di Dufournet 1989 (p. 176), mi sembrano alquanto lambiccate: «Selon A. Adler [= ADLER 1956], les potiers avaient la réputation de fous. De plus, il y a parodie de la relation normale du père et du fils, puisque, dans la pièce, ils se battent, parodie de l'*Épître aux Romains* (9, 21): saint Paul dit que Dieu crée les hommes comme un potier façonne ses pots, libre de désigner chaque pot qu'il a fabriqué à l'usage qui lui plaît. La créature qui casse les créations du créateur est l'archétype de la folie. Enfin, selon Barthélemy l'Anglais, certains fous croient être des vaisseaux de terre et on peure d'être brisés». Ricordando che il figlio apostrofa il padre con l'epiteto di *erites* (v. 393), ovvero «eretico» ma anche «sodomita» (Brusegan 2004, p. 409, 1986, nota al v. 393; la studiosa rimanda ad AFW, III 758) e che ai vv. 418-419 il primo cerca di sodomizzare il secondo (*Escoutés que no vache mui! / Maintenant le vois faire prains!*), tanto che Brusegan 2004 (p. 410, nota ai vv. 418-419) commenta: «Il tentativo del folle di sodomizzare il padre, scambiato per una vacca, ci fa dare senz'altro un'interpretazione erotica dell'*erites* del v. 393», credo non sia del tutto azzardato ipotizzare che il pubblico sovrapponesse al primo significato di *pos* ('vaso') quello di *cul*. Il senso dell'altrimenti poco comprensibile passo risulterebbe molto più chiaro, con riferimento alle (ed a conferma delle) pulsioni erotiche del figlio nei confronti del padre. Propongo dunque di retrodatare le attestazioni di *pot* = *anus* comunque rinvenibili nei dizionari etimologici, ma in riferimento a periodi successivi rispetto al *J*. (cfr. FEW, s. v. *pottus* e s. v. **pott-*; in particolare si veda s. v. *pottus*: «nfr. *casser le pot* 'faire subir le coït anal'»). Ad avallo dell'ipotesi qui sostenuta si possono citare anche i vv. 914-917 del *J*.: (parla Rikiers e siamo nella taverna): *Or me prestés donques un voirre, / Par amours, et si seons bas. / Et che sera chi li rebas / Seur coi nous meterons le pot.* Difatti il *pot* del v. 917 acquista molto più senso se inteso nel senso di *cul* (e l'anfibologia sarebbe resa ancor più pregnante dalla vicinanza dei due termini *voirre* 'vaso', 'bicchiere' in senso letterale vs. *pot* 'vaso', 'bicchiere' in senso metaforico). La battuta di Rikiers suonerebbe *grosso modo* così: «Allora portatemi un bicchiere, per favore, e sediamoci qui per terra; ed ecco il bordo su cui poseremo il (vaso) culo». Tale interpretazione risulterà forse meno arrischiata qualora si pensi che nello stretto giro di due versi (915-916) Rikiers attira l'attenzione sul *basso* (da intendersi alla lettera: «et si seons *bas*» / «li *rebas*»): il *basso* per eccellenza (ce lo ha insegnato Bachtin), la parte del corpo verso il quale avviene topograficamente il *ribassamento*, non è rappresentato soprattutto dal ventre, dal *cul* e dagli organi genitali?

V. 747: [...] *que vau che?*

Dopo aver tessuto (ai vv. 742-745) le lodi di Robert Sommeillon di fronte alle obiezioni di Crokesos, Morgue conclude (vv. 746-747): *Li personne de li me toque / Tant que je l'amerai* e aggiunge per troncane il discorso: *que vau che?*, ovvero «Ma perché parlarne ancora?» (Brusegan 1986, p. 109), «È deciso» (Brusegan 2004, p. 339). E certo non ci sarebbe altro da aggiungere, se fonicamente l'ultima battuta di Morgue non richiamasse il verbo *chevauchier* 'cavalcare' o meglio la sua forma aferetica *vauchier*, spesso utilizzata in testi coevi in senso erotico (cfr. Borghi Cedrini 1979, pp. 188 e sgg. e Borghi Cedrini 1980, pp. 88 e sgg.): al primo senso della battuta di Morgue se ne può dunque forse aggiungere un secondo: «Robert mi piace, al punto che l'amerò, (al punto) che (lo) cavalco».

Sigle bibliografiche

Testi

- Brusegan ed. 1986 Adam de la Halle, *La pergola ovvero Il gioco della follia* a cura di R. Brusegan, Venezia 1986.
- Brusegan ed. 2004 Adam de la Halle, *Teatro. La Commedia di Robin e Marion. La Pergola*, a cura di R. Brusegan, con testo a fronte, Venezia 2004.
- Dufournet ed. 1989 Adam de la Halle, *Le jeu de la Feuillée*. Texte établi et traduit, introduction, notes, bibliographie et chronologie par J. Dufournet [...], Paris 1989.

Dizionari

- AFW A. Tobler, E. Lommatsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* [...], Berlin 1916-1932; poi Wiesbaden 1956 sgg.
- FEW W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* [...], Bonn, Leipzig, Tübingen, Mohr, Basel 1928 sgg.
- Godefroy F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1881-1902.

Letteratura critica

- Adler 1956 A. Adler, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor 1956.
- Allegri 1988 L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari-Roma 1988.
- Bachtin 1975 M. Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale rinascimentale*, trad. it. a cura di M. Romano, Torino 1979.
- Bédier 1890 J. Bédier, *Les Commencemens [sic!] du théâtre comique en France*, in *Revue des Deux Mondes* 99 (1890), pp. 869-897.
- Bologna-Fassò 1991 C. Bologna - A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1991.
- Borghi Cedrini 1979 L. Borghi Cedrini, *Approcci con la satira nell'837 (Ms. f. fr. B. N. di Parigi). La Paix aux Anglais. La Charte de la paix aux Anglais*, parte I, Torino 1979.
- Borghi Cedrini 1980 L. Borghi Cedrini, *Approcci con la satira nell'837 (Ms. f. fr. B. N. di Parigi). La Paix aux Anglais. La Charte de la paix aux Anglais*, parte II, Torino 1980.

- Brusegan 1981 R. Brusegan, *La medicina dell'impossibile*, in *Paragone* 380 (1981), pp. 5-24.
- Brusegan 1999 R. Brusegan, *Le nom Croquesot et le vocabulaire du masque: interprétation et traduction*, in *Revue d'Études Françaises* 4 (1999), pp. 73-83.
- Brusegan 2000 R. Brusegan, «*Barbeoire*» e altre maschere, *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in *L'immagine riflessa* (n.s.) 9 (2000), pp. 41-60.
- Brusegan 2001 R. Brusegan, *Arras e il mondo cittadino*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. I. La produzione del testo*, Roma 2001, pp. 497-543.
- Camporesi 1991 P. Camporesi, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino 1991 [riedizione dell'omonimo saggio degli *Annali della Storia d'Italia* Einaudi].
- Drumbl 1989 J. Drumbl, *Introduzione*, in id. (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna 1989, pp. 9-65.
- Dufournet 1974 J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la feuillée*, Paris 1974.
- Dufournet 1977 J. Dufournet, *Sur le Jeu de la feuillée. Etudes complémentaires*, Paris 1977.
- Gally 2004 M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans 2004.
- Ginzburg 1966 C. Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino 1979³ [I ed.: 1966].
- Gurevič 1981 A. J. Gurevič, *Problemy srednevekovoj narodnoj kul'tury*, Moskva 1981, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, trad. it. a cura di L. Montagnani, Torino 1986.
- Lazzerini 1977 L. Lazzerini, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, in *Studi mediolatini e volgari* 25 (1977), pp. 93-155.
- Lazzerini 1995 L. Lazzerini, *Le fate e la follia. Credenze popolari e veleni sociali nel «Jeu de la Feuillée»*, in *Le forme e la storia [= Atti del Congresso di Studi SIFR, Anacapri, 20-22 ottobre 1994]* n.s. 7 (1995), pp. 85-127.
- Lombardi Satriani 1980 L. M. Lombardi Satriani, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Milano 1980.
- Neri 1935 F. Neri, *Il Maggio delle fate e altri scritti di letteratura francese*, Torino 1935.

- Noto 1993 G. Noto, *L'«autocoscienza» del giullare: i giullari nei «fabliaux»*, in *Studi testuali* 2, Alessandria 1993, pp. 61-87.
- Noto 1994 G. Noto, *Ancora sull'«autocoscienza» del giullare e i giullari nei «fabliaux»*, in *Studi testuali* 3, Alessandria 1994, pp. 51-73.
- Pasero 1988 N. Pasero, *Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel «Jeu de la feuillée» di Adam de la Halle*, in *L'immagine riflessa* 11 (1988), pp. 263-280.
- Propp 1946 V. J. Propp, *Historické korene kúzelnej rozprávky (Istoričeskije korni volšebnoj skazki)*, Leningrad 1946, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. a cura di C. Coisson, Torino 1972.
- Toschi 1955 P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1976 [I ed.: 1955].
- Vance 1985 E. Vance, *«Le «Jeu de la Feuillée» and the Poetics of «Charivari»*, in *Modern Language Notes* 100 (1985), pp. 815-828.