

Armando Bisanti

*La Bataille de Caresme et de Charnage.*  
Parodia e ironizzazione letteraria

La pubblicazione di questo saggio necessita, a mo' di premessa, di alcune parole di chiarificazione. Nel corso degli svariati (e ormai assai numerosi) miei anni di studio delle tradizioni letterarie del Medioevo, accanto alla letteratura latina medievale (che è sempre stata, è e rimarrà il mio campo d'indagine privilegiata), alla letteratura umanistica e anche alla letteratura italiana dei primi secoli, mi sono a più riprese (e talvolta anche in maniera corposa) accostato alle letterature romanze medievali, soprattutto a quella francese, a quella provenzale e a quella galego-portoghese. Già a partire dai primi anni '80 del secolo scorso, infatti, cominciai a pensare che non fosse possibile che uno studioso (allora, in effetti, soltanto un neofita) di letteratura latina medievale ignorasse del tutto o, comunque, non possedesse un'adeguata conoscenza del vastissimo patrimonio di scritture che ci hanno lasciato le letterature medievali in lingua d'*oc* e d'*oïl*, in spagnolo, in catalano, in galego-portoghese, e così via (per non dire della letteratura anglosassone e di quelle nordiche e norrene), e ciò in opposizione non solo alla vecchia teoria dei due "mondi separati", ma anche in contrasto con ciò che pensavano (e pensano ancor oggi) molti filologi e studiosi mediolatini, da una parte, e altrettanti filologi e studiosi romanisti, dall'altra.

Le mie pubblicazioni in questo campo furono rappresentate essenzialmente, per quasi tutto il corso degli anni '80, da recensioni e notizie bibliografiche, in genere apparse in «Schede Medievali», la rivista dell'Officina di Studi Medievali di cui ero redattore fin dal 1982. Tali brevi e circoscritti interventi (che, visti oggi, non erano niente di particolare, invero, se non forse per la chiarezza dell'esposizione e la varietà dell'informazione, anche bibliografica) suscitarono l'interesse di Giuseppe Cusimano, che allora ricopriva la cattedra di Letteratura e Filologia Siciliana presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo, studioso attento e scrupoloso delle letterature romanze, nonché, a quel tempo, componente del Comitato Scientifico della nostra Officina di Studi Medievali. Cusimano si interessò a me, mi prese a ben volere e mi stimolò ad approfondire i miei studi di lingue e letterature romanze, con la prospettiva (certo non immediata, né, d'altronde, sicura) di una possibile collocazione universitaria nel ruolo dei ricercatori di quella disciplina.

Spinto dai consigli e dalle sollecitazioni di Cusimano, mi volsi a tali studi con maggiore ampiezza e sistematicità di quanto non avessi fatto fino ad allora. Volli

quindi cimentarmi nella redazione di alcuni articoli, il primo dei quali fu dedicato alla presentazione e all'analisi di un *fabliau* antico-francese, la *Bataille de Caresme et de Charnage* (*Battaglia di Quaresima e Carnevale*): articolo che, sollecitato dalla coeva pubblicazione di un'edizione del testo a cura di Margherita Lecco, comparsa nel 1990 nella collana «Biblioteca Medievale», allora presentata dalla casa editrice Pratiche di Parma (poi passata alla Luni di Milano-Trento e quindi alla Carocci di Roma), fu composto durante l'estate del 1990 e, nel settembre immediatamente successivo, dato in lettura a Gaetana Maria Rinaldi (che era allora professore associato di Filologia Romanza presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della nostra Università) e allo stesso Cusimano. Approvato, il testo venne da me personalmente consegnato ad Alberto Vårvaro, in occasione di un convegno di linguistica e glottologia che si svolse qui a Palermo (anzi, se ben ricordo, precisamente a Mondello) nell'ottobre dello stesso 1990, perché l'illustre studioso lo esaminasse in vista di una possibile pubblicazione (magari su «Medioevo Romanzo», la rivista da lui diretta). Passarono alcuni giorni e venni a sapere, prima dalla Rinaldi e poi dal medesimo Cusimano, che Vårvaro aveva espresso forti dubbi sul lavoro e, in buona sostanza, lo aveva rifiutato. Lo stesso Vårvaro, qualche giorno dopo, mi inviò una lunga lettera nella quale spiegava, in maniera talvolta capziosa, le proprie motivazioni, senza però scoraggiarmi, anzi esortandomi a continuare lungo tale linea di studi e a cercare di perfezionare i risultati (a suo modo di vedere, ancora interlocutori e discutibili) cui ero temporaneamente giunto.

Oggi, a distanza di oltre vent'anni, guardo tutto ciò con notevole distacco, se non con sostanziale disinteresse, ma ricordo che, allora, ci rimasi veramente male. Successivi colloqui con la Rinaldi e con Cusimano (che, intanto, aveva lasciato anticipatamente l'insegnamento universitario) mi convinsero, ma non del tutto, a proseguire attivamente in tal campo di studi (parzialmente tralasciando, fra l'altro, la letteratura latina medievale), ma ormai l'entusiasmo iniziale si era quasi completamente spento. La batosta definitiva fu data dal fatto che, nel dicembre dello stesso 1990 (e quindi appena due mesi dopo i fatti di cui si è detto e il proprio pensionamento), Giuseppe Cusimano veniva purtroppo improvvisamente a morire, un po' prematuramente (aveva, infatti, 65 anni). La scomparsa dello studioso, che aveva creduto in me, fu il colpo definitivo. Lasciai perdere del tutto la prospettiva di diventare un filologo romanzo (o almeno uno studioso di letterature romanze) e tornai ai prediletti studi di letteratura mediolatina e umanistica che, con alterne vicende, mi hanno accompagnato fino a questo momento.

Ma il saggio sulla *Bataille* dormiva nel mio cassetto. Poiché mi dispiaceva che andasse perduto, non ritenendolo poi così disprezzabile (e, d'altra parte, sia Cusimano sia la Rinaldi ne avevano dato un giudizio positivo), ma rendendomi anche conto, del pari, come esso abbisognasse di una revisione incisiva nella forma e nella sostanza, nel 1997 lo ripresi in mano, lo ampliai, ne cambiai il titolo (non ricordo neanche più quale fosse quello originario), provvidi a un aggiornamento bibliografico ma, giunto alla fine della nuova redazione di esso, non ne feci nulla, rifiutandomi di porlo alla redazione di qualche rivista di carattere letterario.

Dal 1997 a oggi ho scritto moltissimo (forse troppo), anche toccando, spesso, argomenti relativi alle letterature romanze (soprattutto laddove esse entrano in connessione con la letteratura mediolatina). Ma l'articolo sulla *Bataille*, nelle sue 33 cartelle dattiloscritte (allora non usavo ancora il computer), continuò a dormire nei cassetti della mia scrivania. Nel corso di tutti questi anni, ogni qual volta mettevo a posto le mie carte, i miei appunti, le fotocopie e i testi in PDF che ormai intasano senza speranza gli spazi del mio studio, mi imbattevo in esso, lo guardavo, lo rileggevo, e poi lo mettevo da parte. Di recente – precisamente durante le ultime vacanze natalizie – l'ho ripreso in mano un'altra volta ancora, ed essendo passati ormai più di vent'anni dalla sua primitiva redazione e quindici dalla seconda versione, ho finalmente deciso di proporlo per la prima volta sulle pagine di «*Mediaeval Sophia*» (esso, infatti, è inedito, a parte qualche breve passaggio ripreso in lavori successivi). Visto oggi, con gli occhi più smalzati e forse più esperti di uno studioso di 55 anni, esso rivela qua e là ingenuità tipiche di un neofita, prolissità e sovrabbondanze, nonché avanza alcune considerazioni critiche derivate da un'impostazione che oggi non condivido più del tutto, quella, cioè, volta allo studio delle interferenze fra la tradizione letteraria e la tradizione folklorico-antropologica. Poiché, però, mi sembra che esso funzioni ancora bene, lo propongo, qui di seguito, tal quale esso si presentava nella redazione del 1997, con appena alcuni aggiustamenti nella forma e poche integrazioni bibliografiche. Non ho voluto, infatti, provvedere a bella posta a un sistematico aggiornamento della bibliografia (e chi vorrà, potrà criticarmi, anche aspramente), perché esso, in buona sostanza, è legato a un momento importante della mia vita di uomo e di studioso e, forse più e meglio di tanti lavori più significativi (e certo assai meglio riusciti) da me pubblicati prima, durante e dopo, costituisce un'importante testimonianza, almeno per me, del mio lungo e talvolta tortuoso percorso di studioso del Medioevo letterario.

1. Nella sezione dedicata al rito dell'*adoubement* che innerva di sé una considerevole porzione della *Bataille de Caresme et de Charnage* (d'ora in poi, per brevità, *Bataille*),<sup>1</sup> l'anonimo poeta si sofferma, in particolare, sulle cavalcature dei due allegorici contendenti. Quaresima, infatti, cavalca un *mulet* (vv. 293-294: «Cheval li a l'en amené, / un grant mulet bien enselé»),<sup>2</sup> mentre Carnevale si serve di un selvaggio cervo dai grandi palchi ramosi (vv. 305-307: «On vous redirons de Charnage, / qui sor un cerf ramu sauvage / s'est atornez moult cointement»).<sup>3</sup> Sono, queste, due spie evidenti del tono di tutto il poemetto, in quanto nel primo caso il *mulet* (ossia, propriamente, un “cefalo”) si inserisce da una parte entro la corte e l'esercito del barone Quaresima, contraddistinti dalla prevalenza della fauna “ittica”(com'è caratteri-

<sup>1</sup> Cfr. *La Battaglia di Quaresima e Carnevale*, a cura di M. Lecco, Parma 1990. Tutte le citazioni e dei traduzioni di brani del poemetto che ricorrono in questo lavoro sono tratte da quest'edizione.

<sup>2</sup> «Gli hanno condotto un cavallo, / un gran cefalo ben sellato» (ivi, p. 61).

<sup>3</sup> «Ora torniamo a Carnevale: / di un selvaggio cervo dai grandi palchi / si è molto appropriatamente provvisto» (ivi, p. 63).

stico della sfera del “magro” di cui Quaresima è, appunto, è l’esponente privilegiato), dall’altra, però, il termine *mulet* rimanda, in una sorta di parodico ammiccamento, al “mulo” vero e proprio, una cavalcatura, questa, ben presente nelle *chansons de geste*. Si vedano, per es., la *Chanson de Roland* (vv. 860-861: «Li niés Marsile, il est venuz avant, / sur un mulet od un bastun tuchant»; vv. 479-480: «Vus ni avrez palefreid ne destrer, / ne mul ne mule qui puissez chevalcher»),<sup>4</sup> nonché, ma in un ambito già parodisticamente connotato, *Le Voyage de Charlemagne* (vv. 286-287: «Il ne vait mie a pet, l’aguilum en sa main, / mais de chascune part <at> un fort mul amblant»; vv. 339-340: «La <de>fors sunt curut li plusur et asquant, / receurent les destres et les forz mulz amblanz»).<sup>5</sup>

Come è stato osservato anni or sono in una edizione della *Bataille*, qui «un gioco di parole fa apparire contemporaneamente l’animale terrestre di questo nome, tra l’altro usato frequentemente nell’epica, con ulteriore effetto parodico. Tuttavia, il doppio senso non è inadatto come richiamo alla mortificazione della carne, perché il mulo è, per definizione, sterile». <sup>6</sup> Sono quindi evidenti, fin da questo primo, breve sondaggio, la qualità del testo qui preso in considerazione e la sua relazione (operata in termini di parodizzazione e di carnevalesco rovesciamento) con i *topoi*, le situazioni e gli stilemi caratteristici delle *chansons de geste*.

Ma vi è ancora un altro elemento, che è meritevole di essere adeguatamente rilevato. Se Quaresima, come si è visto, cavalca un *mulet* (con la duplice, significativa attribuzione che a tal nome può essere data), il suo acerrimo nemico e istituzionale avversario, Carnevale, inforca invece un cervo selvaggio dalle lunghe corna ramificate. Il cervo “ramoso”, come è stato osservato, «nelle culture che prevedono la presenza di questo animale, è connesso con la rigenerazione e la rinascita, a causa dei palchi delle corna che si rinnovano periodicamente. Si marca così un netto simbolismo di sterilità vs fertilità, che le sue figurazioni allegoriche contengono in modo implicito, ma che viene reduplicato, ironicamente, mediante un insieme di segnali esteriori». <sup>7</sup>

Vorrei però aggiungere, a tal proposito, che l’importanza della figura simbolica del cervo non si esaurisce soltanto nell’ambito di una tematica folklorico-

<sup>4</sup> «Si è fatto avanti il nipote di Marsilio / sopra un muletto che sprona col bastone» (*La Chanson de Roland*, a cura di Gr. Ruffini, con testo critico di C. Segre, Milano 1981, p. 81); «Non avrete palafreno né destriero, / né mulo né mula che possiate cavalcare» (ivi, p. 57). Si noti che, in questo secondo caso, si tratta di un’espressione formulare, che ricorre pressoché *ad verbum* anche ai vv. 756-757 della *Chanson*.

<sup>5</sup> «Non va certo a piedi, con il pungolo in mano, / ma d’ambo le parti ha un forte mulo ambiente» (*Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, a cura di M. Bonafin, Parma 1987, p. 49); «Là fuori sono accorsi tutti quanti, / presero in consegna i destrieri e i forti muli ambianti» (ivi, p. 51). Per maggiori informazioni, anche bibliografiche, sul poemetto in questione, cfr. *infra*. Sull’immagine del mulo (e del cavallo) nella letteratura classica e medievale, cfr. A. BISANTI, *Il mulo di Fillide e il cavallo di Flora* (*Carm. Bur.* 92, 44-59), in «Studi Medievali», n.s., 34,2 (1993), pp. 805-813.

<sup>6</sup> *La Battaglia*, cit., p. 25.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 25-26.

antropologica,<sup>8</sup> ma si situa anche entro una dimensione privilegiata di vera e propria tradizione letteraria, romanza e non. Basti pensare, per far qualche esempio, al viaggio di Pwyll, principe di Dyfed, nella prima branca del *Mabinogion* gallese, il quale, inseguendo appunto un cervo dalle grandi corna, si avventura in un viaggio che lo condurrà all'oltretomba celtico e che, ovviamente, altro non è che una trasparente metafora di un rito magico di iniziazione;<sup>9</sup> o ancora, e meglio, alla prima sezione di *Guigemar*, il primo dei dodici *lais* di Marie de France,<sup>10</sup> in cui, allo stesso modo che in *Pwyll prince of Dyfed*, il protagonista, alieno da ogni idea d'amore, durante una caccia insegue una cerva bianca dalle grandi corna, che, per difendersi, lo colpisce a una coscia, ma che, d'altronde, mortalmente ferita dallo stesso Guigemar, spira pronunciando (si tratta, ovviamente, di un animale magico-sacrale) una profezia secondo la quale la piaga del giovane non potrà mai essere sanata se non dall'amore.<sup>11</sup> Il *lai* di Marie de France «mette in scena nella prima parte il rito dell'iniziazione, evidenziato dalla presenza della cerva bianca con le corna che è figurazione simbolica estremamente complessa. Dal senso classico di vita e rigenerazione (Artemide, la cerva di Cerinea, ecc.) si trascorre a quello mistico (cervo = Cristo) e poi a quello fiabesco-meraviglioso, in cui l'eroe è tuttavia sacralizzato».<sup>12</sup>

È una tematica assai interessante, questa relativa alla figura del cervo bianco (cerva bianca), che investe anche il problema delle origini della “*matière de Bretagne*”,<sup>13</sup> un *topos* che ritornerà, secoli dopo, nelle *Stanze* del Poliziano, in cui ancora una volta il protagonista, Iulo, insegue una candida cerva in luogo della quale apparirà, poi, Simonetta Cattaneo Vespucci.<sup>14</sup>

Il riferimento al cervo selvaggio dalle ampie corna cavalcato da messer Carnevale nella *Bataille* si carica così di tutta una serie di significazioni parodistiche, nel capovolgimento di temi non solo folklorico-antropologici, ma anche specificamente letterari, appartenenti a una tipologia delle letterature romanze (il *lai*, appunto) che,

<sup>8</sup> Cfr. J. CHEVALIER - A. GHEEBRANT, *cervo*, *sub voc.*, in *Dizionario dei simboli*, Milano 1986, pp. 252-255.

<sup>9</sup> Cfr. *I racconti gallesi del Mabinogion*, a cura di G. Agrati - M.L. Magini, Milano 1982, pp. 7-28.

<sup>10</sup> MARIE DE FRANCE, *Guigemar*, in MARIE DE FRANCE, *Lais*, a cura di G. Angeli, Milano 1983, pp. 6-55 (note alle pp. 342-343). L'ediz. è stata poi ristampata qualche anno dopo (Parma 1992). Si tratta senz'altro della migliore ediz. e trad. ital. dell'opera di Marie de France (cfr. la mia segnalazione all'ediz. del 1983, in «Schede Medievali» 6-7 [1984], pp. 252-254). Abbastanza deludente è, invece, MARIA DI FRANCIA, *I Lais. Storie medievali in versi*, a cura di L. Cocito, Milano 1993 (anche su questo vol., cfr. la mia segnalazione, in «Schede Medievali» 24-25 [1993], pp. 376-377).

<sup>11</sup> Si veda, anche se in un contesto differente, il motivo della ferita insanabile del Re Pescatore nel *Perceval* di Chrétien de Troyes e, di lì, il tema della piaga di Amfortas nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach e nel *Parsifal* di Richard Wagner.

<sup>12</sup> G. ANGELI, in MARIE DE FRANCE, *Lais*, cit., pp. 342-343

<sup>13</sup> Cfr. S. CIGADA, *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della “matière de Bretagne”*, Roma 1965.

<sup>14</sup> Fra le migliori edizioni, cfr. A. POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano 1988; A. POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, a cura di D. Puccini, Milano 1992.

peraltro, può essere assegnata al macrogenere della *narratio brevis*, il *narratif bref* cui, sotto certi aspetti, anche la *Bataille* può essere assegnata.<sup>15</sup>

2. Rovesciamento e parodia sono quindi caratteristiche costanti del poemetto – adottato, per il momento, questa definizione non certo perspicuamente individuatrice delle caratteristiche peculiari della *Bataille* – in una duplice direzione (antropologia vs letteratura) che costituisce un elemento indispensabile per una retta e fattiva interpretazione dell’opera.

La struttura formale della *Bataille* è tipicamente debitrice (come si accennava poc’anzi) nei confronti delle tematiche e dei motivi delle *chansons de geste*. In particolare, il primo vero e proprio editore critico del poemetto, il Lozinski,<sup>16</sup> ha acutamente individuato numerose congruenze tra le *phases* della *Bataille* e la *chanson* di *Ogier de Danemarque* (per es., le sezioni relative all’inizio del conflitto e alla mobilitazione delle truppe), pur ammettendo che «i *clichés* che si incontrano nella *Bataille*, (da lui stesso definiti “formules”) derivano dal complesso delle *chansons de geste*, e vanno osservati alla luce dell’intera tradizione».<sup>17</sup> Ciò che più importa osservare, in ogni modo, è il fatto che il Lozinski operò questi raffronti nel 1933, quando, cioè, gli studi sulla tecnica compositiva delle *chansons de geste* erano ancora di là da venire: risalgono infatti a un’epoca ben più vicina a noi le molteplici indagini sull’argomento proposte, fra gli altri, da Jean Rychner,<sup>18</sup> tese, attraverso l’analisi delle più antiche *chansons*, all’individuazione dei motivi di più frequente ricorrenza nei testi epici, quali la vestizione del nuovo cavaliere, i combattimenti singoli con lancia e spada, i lamenti funebri su un eroe morto,<sup>19</sup> nonché il meccanismo formulare sotteso a tali motivi.<sup>20</sup>

Lo schema strutturale della *Bataille* obbedisce ai canoni enunciati da Rychner, e non solo a un livello, per così dire, “macroscopico” (o “macrostrutturale”), ma anche a un livello parcellizzato (o “microstrutturale”). La *Bataille*, infatti, si può articolare in una serie di “momenti” che riproducono quelli tipici delle *chansons de geste*:

<sup>15</sup> Sulla *narratio brevis* cfr., in generale, *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna 1985 (l’importante introduzione di M. Picone è poi stata ripubblicata ne *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna 1994, pp. 193-247).

<sup>16</sup> *La Bataille de Caresme ed de Charnage*, éd. par J. Lozinski, Paris 1933. Prima che dal Lozinski, il testo della *Bataille* era stato edito da D.M. Méon, in E. BARBAZAN - D.M. MEON, *Fabliaux et Contes des poètes français des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, IV, Paris 1808 (rist. Genève 1976), pp. 80-99; e quindi descritto da P. PARIS, *Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, VI, Paris 1845, pp. 404-416; e da H. OMONT, *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1932, pp. 41-47.

<sup>17</sup> *La Battaglia*, cit., p. 17 (e cfr. *La Bataille*, cit., pp. 91-94).

<sup>18</sup> Cfr. J. RYCHNER, *I mezzi d’espressione nelle canzoni di gesta: i motivi e le formule*, ne *L’epica*, a cura di A. Limentani - M. Infurna, Bologna 1986, pp. 235-266 (si tratta del cap. 5, tradotto in ital., del vol. *La Chanson de geste. Essai sur l’art épique des jongleurs*, Genève-Lille 1955).

<sup>19</sup> Cfr. P. ZUMTHOR, *I “planctus” della «Chanson de Roland»: un studio tipologico*, ne *L’epica*, cit., pp. 279-293.

<sup>20</sup> Cfr. anche A. BURGER, *Turolde, poète de la fidélité. Essai d’explication de la «Chanson de Roland»*, Genève 1977.

dopo un *prologo* (vv. 1-14) e un' *introduzione* (vv. 15-58), che servono a inquadrare la tematica del poemetto, seguono, infatti, le canoniche sezioni dell' *offesa* (vv. 59-88), della *lite* (vv. 89-152), della *convocazione delle truppe* (vv. 153-186), della loro *avanzata* (vv. 187-276), dell' *adoubement* (vv. 277-365), del *duello* (vv. 366-389), della *mischia generale* (vv. 390-492) e, dopo una breve *pausa* dedicata al riposo dei guerrieri (vv. 493-500), la vicenda si avvia verso il suo scioglimento con la *ripresa della lotta* (vv. 501-537) e la definitiva *vittoria* di Carnevale su Quaresima, per cui viene stipulata la pace e ne vengono dettate le *condizioni* (vv. 538-574). Si tratta di una serie di stilemi stereotipi che rimandano, da un lato, alle classificazioni di Rychner, ma che obbediscono, dall'altro, alla sequenza *lite – insulto – prodezza – punizione* messa in luce dal Dorfman.<sup>21</sup>

Fra questi motivi, un particolare risalto assumono quelli relativi all'attacco fra i nemici e alla vestizione del cavaliere. Rychner ha osservato che il primo motivo è, generalmente, composto da sette elementi (1. Spronare il cavallo; 2. Brandire la lancia; 3. Colpire; 4. Spezzare lo scudo del nemico; 5. Romperne l'usbergo e la corazza; 6. Infilare la lancia attraverso il corpo, oppure scalfirlo; 7. Abbattere l'avversario giù da cavallo).<sup>22</sup> Una sequenza, questa, che ricompare ai vv. 269-387 della *Bataille*, laddove Carnevale e Quaresima si sfidano a singolar tenzone, anche se nel poemetto la serie è meno ordinata (per es., Carnevale prende prima lancia e scudo, al v. 366, e poi sprona il cavallo, al v. 369; al disarcionamento segue una nuova azione) e vi manca il quarto elemento (ossia la distruzione dello scudo dell'avversario) o, per meglio dire, esso è sostituito da una differente azione guerresca (Carnevale, infatti, spezza non lo scudo, ma la lancia di Quaresima, al v. 377). Per quanto riguarda, invece, il secondo motivo, quello relativo all' *adoubement*, si notano alcuni rapporti (già a suo tempo individuati da Lozinski) fra la vestizione dell'eroe nel *Blancandrin* (vv. 1189-1203) e la corrispondente sezione della *Bataille* (in particolare, i vv. 278-301 e 306-366).<sup>23</sup>

Ma i rapporti con la produzione epica non si esauriscono soltanto a livello dei motivi macrostrutturali. Essi investono invece, come si diceva, alcune zone liminali, più parcellizzate, della *Bataille*. A parte l'uso di numerose formule fisse,<sup>24</sup> il prologo e l'introduzione del poemetto riproducono, per es., tutta una serie di luoghi comuni del canone epico: si trovano infatti, nelle sezioni incipitarie della *Bataille*, elementi ricorrenti quali il testo perduto o dimenticato, e poi ritrovato (vv. 2-3: «Un fablel vueil renoverer / qui lonc tens esté perdue»);<sup>25</sup> l'elogio dell'argomento (vv. 4-7: «Onques rois ne contes ne dus / n'oient de meillor estoire: / por ce le vueil metre en

<sup>21</sup> E. DORFMAN, *The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structure*, Toronto 1969, pp. 17-27.

<sup>22</sup> J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, cit., p. 141.

<sup>23</sup> Cfr. *La Battaglia*, cit., pp. 18-19.

<sup>24</sup> Si veda il breve elenco stilato da M. LECCO, *ivi*, p. 20. Si tratta, in genere, di formule introduttive o di transizione, di locuzioni attributive o di interiezioni.

<sup>25</sup> «Voglio narrare nuovamente un racconto / che è rimasto dimenticato per molto tempo» (*ivi*, p. 45).

memoire, / que il est de bone matire»);<sup>26</sup> la professione di veridicità da parte dell'autore (vv. 10-11: «Toutes les genz et loing et pres / savront bien si je dirai voir»);<sup>27</sup> il rifiuto e il disprezzo del denaro (vv. 12-13: «Je ne voudroie mie avoir / cent mars d'argent»);<sup>28</sup> e poi, ancora, il raduno della corte a Pentecoste (vv. 16-17: «L'autrier, a une Pentecouste, / fui a cort un riche ostel»);<sup>29</sup> la presenza a Parigi di Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno (vv. 59-61: «Li roi de France Loeis / qui tant par fu poosteis, / tint cort a Paris la cité»);<sup>30</sup> i signori e i baroni irrequieti e litigiosi (v. 62: «De gent i ot a grant plenté»);<sup>31</sup> Tutte formule, queste, che rimandano sì ai celebri *incipit* delle più note e belle *chansons de geste* (anche la *Chanson de Roland* si apre, infatti, con un'assemblea che degenererà in un mortale contrasto fra Gano e Orlando)<sup>32</sup> e, in particolare, ai poemi del ciclo di Guglielmo d'Orange,<sup>33</sup> ma che sono in parte debitorie anche nei confronti delle canoniche formulazioni incipitarie dei *lais* di Marie de France, in cui il racconto si configura come veridico, e del quale il *lai* rappresenta la meditata e colta formalizzazione letteraria (talvolta con spiccate caratteristiche, per così dire di meta-*lai*). Per fare qualche esempio, si legga quanto afferma la problematica ed enigmatica poetessa francese sulle prime battute di *Guigemar*, il primo dei suoi dodici *lais*, per quanto concerne il *topos* della veridicità del racconto (vv. 19-21: «Les contes ke jo sai verrais, / dunt li Bretun unt fait les lais, / vos conterai assez briefment»);<sup>34</sup> e, per ciò che riguarda il motivo della lode dell'argomento trattato, sempre da *Guigemar* (vv. 1-2: «Ki de bone mateire traite / mult li peise si bien n'est faite»);<sup>35</sup> oppure all'inizio dei *lais* di *Lanval* (vv. 1-2: «L'aventure d'une autre lai, / cum ele avint, vus cunterai»);<sup>36</sup> di *Chievrefoil* (vv. 1-4: «A sez me plest e bien le voil, / del lai qu'hum nume Chievrefoil, / que la verité vus en cunt / pur quei

<sup>26</sup> «Mai né re o conte o duca / udì narrare storia più bella: / per questo lo voglio ricordare, / perché tratta un buon argomento» (*ibid.*).

<sup>27</sup> «Tutti, siano lontani o vicini, / sapranno bene se dico il vero» (*ibid.*).

<sup>28</sup> «Se non lo conoscessi, neppure / per cento marchi d'argento / accetterei di non conoscerlo» (*ibid.*).

<sup>29</sup> «Una volta, a Pentecoste, / fui a corte in un ricco palazzo» (*ibid.*).

<sup>30</sup> «Luigi, il re di Francia, / che fu tanto potente, / teneva corte nella città di Parigi» (ivi, p. 47).

<sup>31</sup> «Di nobili c'era gran folla» (*ibid.*).

<sup>32</sup> Cfr. *Chanson de Roland*, vv. 168-341.

<sup>33</sup> Cfr. D. MADDOX - S. STURM MADDOX, *Il discorso intertestuale nel ciclo di Guillaume*, ne *L'epica*, cit., pp. 305-321. Della *Chanson de Guillaume* esiste una pregevole ediz. con trad. ital. e commento (*La canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Parma 1995: si veda la mia segnalazione, in «Quaderni Medievali» 43 [1997], pp. 285-288). Cfr. inoltre il vol. *La "chanson de geste" e il ciclo di Guglielmo d'Orange. Atti del Convegno di Bologna (7-9 ottobre 1996)*, a cura di A. Fassò, Roma 1997.

<sup>34</sup> «I racconti che io so essere veri, / da cui i Bretoni trassero i *lais*, / vi narrerò assai brevemente» (MARIE DE FRANCE, *Lais*, cit., p. 7).

<sup>35</sup> «Chi tratta di una bella materia, / molto è dispiaciuto se non è perfetta» (*ibid.*).

<sup>36</sup> «L'avventura di un altro *lai*, / proprio come accadde, vi racconterò» (ivi, p. 125).

fu fez, coment e dunt») <sup>37</sup> e di *Eliduc* (vv. 1-4: «D'un mut ancien lai bretun / le cunte e tute la reisun / vus dirai, si cum jeo entent / la verité, mun escient»). <sup>38</sup>

C'è inoltre da osservare che proprio al primo verso del poemetto, e quindi in spiccatissima posizione incipitaria, l'autore della *Bataille* afferma: «Seignor, je ne vous quier celer» (v. 1). <sup>39</sup> Il concetto secondo il quale chi possiede la scienza non deve nascondersela, anzi deve divulgarla, costituisce l'argomento di un diffuso *topos* d'esordio risalente all'antichità classica, a Teognide (*eleg.* I 769-772: «Lo scudiero e messo delle Muse, se più di ogni altro sa, non deve essere geloso della propria arte, ma le une cose cercare, le altre esibire, altre ancora foggiare. A che gli giovano se lui solo ne è sapiente?») <sup>40</sup> e a Seneca (*Epist. ad Lucil.* 6,4: *si cum hac exceptione detur sapientia, ut illam inclusam teneam nec enuntiem, reiciam: nullius boni sine socio iucunda possessio est*), e penetrato poi nel Medioevo occidentale attraverso la mediazione biblica ed evangelica (*Matth.* V 14-15: *Vos estis lux mundi: non potest civitas abscondi supra montem posita, neque accendunt lucernam et ponunt eam sub modio, sed semper candelabrum, ut luceat omnibus, qui in domo sunt*); esso ricorre negli *exordia* delle più svariate opere letterarie, da una lirica mediolatina del cosiddetto Archipoeta di Colonia (*Ne sim reus et dignus odio, / si lucernam ponam sub modio, / quod de rebus humanis sentio, / pia loqui iubet intentio*) <sup>41</sup> alla dantesca *Monarchia* (I 1,3: *Hec igitur sepe mecum recogitans, ne de infossi talenti culpa redarguar, publice utilitati non modo turgescere, quinymo fructificare desidero, et intemptatas ab aliis ostendere veritatem*) <sup>42</sup> e, nell'ambito delle letterature romanze, nella *Vie de saint Nicolas* di Wace (vv. 1-3: «A ces qui n'unt lectres aprises / ne lur ententes n'i ont mises, / deivent li cleric mustrer la lei»; vv. 15-16: «Chescon deit mustrer sa bonté / de ceo que Deus lui ad doné») <sup>43</sup> e nel prologo di *Erec et Enide* di Chrétien

<sup>37</sup> «Mi piace davvero / e voglio proprio raccontarvi / la vera storia del *lai* che si chiama *Capri-foglio*, / perché, come e dove fu composto» (ivi, p. 267).

<sup>38</sup> «Di un *lai* bretone molto antico / la storia e il senso / vi narrerò, secondo il vero, / quale io la conosco» (ivi, p. 275). Di *Eliduc*, il più ampio e complesso dei dodici *lais* di Marie de France, cfr. altresì l'antica, ma importante ediz. curata da Ezio Levi: MARIA DI FRANCIA, *Eliduc*, a cura di E. Levi, Firenze 1924 (rist. anast., ivi 1984, su cui cfr. la mia recens., in «Schede Medievali» 8 [1985], pp. 127-133). Il *topos* della veridicità del racconto ricorre anche, e sempre in posizione incipitaria, in molti *fabliaux* antico-francesi. Un esempio fra tutti, da *Le mantel mautailié (Il mantello magico)*, vv. 1-5: «D'une aventure qui avint / a la cort au bon roi qui tint / Bretaingne et Engleterre quite, / por ce que n'ert pas a droit dite, / vos vueil dire la verité» («Voglio dirvi com'è andata veramente / un'avventura che avvenne alla corte / del buon re che regnò in pace / su Bretagna e Inghilterra, / perché non è stata raccontata bene»: cito da *Poemetti erotici antico-francesi. Il falcone desiderato*, a cura di Ch. Lee, Milano 1986, pp. 64-65).

<sup>39</sup> «Signori, non intendo nascondervelo» (*La Battaglia*, cit., p. 45).

<sup>40</sup> TEOGNIDE, *Elegie*, a cura di Fr. Ferrari, Milano 1989, pp. 199-201 (con ricco commento). Sui versi in questione, cfr. inoltre M. VETTA, *La funzione del poeta nel simposio tardo-arcaico: Theogn.* 769-772, in *Studi in onore di C. Vona*, Chieti 1987, pp. 467-479.

<sup>41</sup> Cfr. H. KREFELD-H. WATENPUHL, *Die Gedichte des Archipoeta*, Heidelberg 1958.

<sup>42</sup> DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di F. Sanguineti, Milano 1985, p. 2.

<sup>43</sup> «A quelli che non hanno appreso l'abbicci / e non vi si sono dedicati, / i letterati devono illustrare la religione»; «Ognuno deve mostrare le sue capacità, / quelle che Dio gli ha donato».

de Troyes (vv. 6-8: «car qui son estuide antrelait, / tot i puet tel chose teisir, / qui mout vandroit puis a pleisir»),<sup>44</sup> nel prologo dei *Lais* di Marie de France (vv. 1-4: «Ki Deus ad duné escience / e de parler bone eloquence / ne s'en deit taisir ne celer, / ainz se deit voluntiers mustrer») e, più tardi, nello spagnolo *Libro de Alixandre* (vv. 1-2: «Deve de lo que sabe omne largo seer, / sy non podria en culpa e en yerro caher»).<sup>46</sup>

3. Vi è però, nella *Bataille*, il rovesciamento, il capovolgimento, insomma la parodia di tali *topoi* della letteratura “alta”. La lettura dei primi venti versi del poemetto (molti dei quali già da me citati nelle pagine precedenti), ove non si conosca l'argomento dell'opera, può far pensare a un *lai* cortese e arturiano, oppure addirittura a un romanzo (non certo a una *chanson de geste* per la differente struttura metrica, essendo la *Bataille* in ottosillabi a rima baciata, senza alcuna divisione in strofe o *lasse*, essendo cioè composta secondo «la forma storica della narrativa creata alla metà del XII secolo»).<sup>47</sup> È pur vero che, al v. 2, vi è una spia del tono del poemetto, laddove l'autore afferma di voler narrare un *fablet*. Prescindendo, però, per il momento, da questo elemento importante per la precisa individuazione della tipologia del testo in questione, bisogna dire che, fino alla presentazione dei due protagonisti, Carnevale e Quaresima, nulla lascia presagire di trovarsi di fronte a un racconto parodisticamente intonato. E proprio in questo sta il canonico rovesciamento in senso “carnevalesco” (secondo i ben noti insegnamenti di Bachtin):<sup>48</sup> all'interno di formule fisse, canonicamente tipologizzate e quindi sclerotizzate dall'uso epico o, comunque, della letteratura “alta”, l'autore opera lo scarto, il capovolgimento. Ma è uno scarto, è un capovolgimento che agisce, beninteso, soltanto al livello profondo delle forme del contenuto, salvando, per converso, la tipologia epidermica delle forme dell'espressione. Dal raduno alla corte di Ludovico il Pio nascerà infatti un contrasto, ma non si tratta di un contrasto “serio” fra due paladini di Francia, bensì di un contrasto “comico”, diciamo pure (anche se ormai il termine è abusato) “carnevalesco”, fra due figurazioni simboliche, con le rispettive schiere al seguito.

Si tratta di una parodia, di uno scarto che si evidenziano in testi affini (conferendo però a questa parola una connotazione il più possibile ampia). Voglio qui ricordare, innanzitutto, il *fabliau* de *Le chevalier qui fit les cons parler*,<sup>49</sup> definito, for-

<sup>44</sup> «Poiché chi abbandona la sua opera, / tosto vi può tacere qualcosa / che sarebbe molto piaciuta».

<sup>45</sup> «Chi ha avuto in dono da Dio / la sapienza e l'arte del parlare, / non deve tacere né nascondersi, / ma volentieri rivelarsi» (MARIE DE FRANCE, *Lais*, cit., p. 3).

<sup>46</sup> «Si deve essere generosi di ciò che si sa, / se non si potrebbe cadere in colpa e in errore». Sullo sviluppo del *topos* in questione, cfr. A. VÀRVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985, pp. 23-25 (che qui ho seguito assai da vicino).

<sup>47</sup> P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973, p. 399.

<sup>48</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. ital., Torino 1979.

<sup>49</sup> Il *fabliau* in oggetto si legge in *Poemetti erotici*, cit., pp. 28-63 (con la mia segnalazione, in «Schede Medievali» 16 [1989], pp. 196-198, dalla quale qui riprendo alcuni stralci).

se un po' troppo esageratamente, «l'esempio più felice di parodia nel Medioevo».<sup>50</sup> Lo schema iniziale del *fabliau* in questione è quello di un romanzo cortese d'*aventure*. Il protagonista, un cavaliere giovane e spiantato, seguito dallo scudiero Huet, si incammina alla volta di un torneo dal quale spera di ottenere gloria e denaro. Durante il viaggio incontra tre fate che, in cambio di un servizio da lui prestato, gli concedono tre doni. Fin qui tutto rientra nei canoni più consueti, col motivo della *queste* tipicamente arturiano (basti pensare al *Lancelot* o, meglio, al *Perceval* di Chrétien de Troyes) o col tema del dono, tipico dell'epica e del romanzo.<sup>51</sup> Ma a questo punto avviene in rovesciamento e fa la sua comparsa la parodia che, entro il modulo unitario, capovolge le forme del contenuto: i doni che le tre fate concedono al cavaliere gli consentiranno, infatti, di essere sempre ben accolto ovunque egli vada, di far parlare gli organi sessuali femminili (sì, proprio così, ed è da questo motivo che il *fabliau* trae la sua intitolazione, con un tema scabroso e piccante che giungerà fino a *I gioielli indiscreti* di Denis Diderot), oppure, in caso di impedimenti di questi, parti anatomiche contigue. Come si può facilmente notare, su un tronco cortese si è innestato un elemento parodico, scatologico, che attiene alla sfera del "basso corporeo" di marca prettamente carnevalesca. Ciò che, però, è ancora più interessante notare è il fatto che il rovesciamento in questione non riguarda le forme dell'espressione, che si mantengono, comunque, entro i moduli rigorosamente formalizzati di una lunghissima tradizione letteraria, ma esclusivamente le forme del contenuto.

Questo primo esempio addotto riguarda una deformazione parodistica dei *topoi* della letteratura arturiana e "illustre", mentre la *Bataille* opera soprattutto uno stravolgimento dei canoni epici, come più volte si è rilevato. In ogni caso, però, il procedimento è il medesimo, e consiste in quel "doppio binario" individuato da Hjemslev e quindi fatto proprio da Zumthor, secondo il quale vi è «da un lato l'osservanza delle regole compositive e l'inserzione nel testo delle formule tradizionali (= scarto minimo nell'ambito delle forme dell'espressione); dall'altro, il capovolgimento burlesco degli elementi traditi (= divaricazione massima a livello delle forme del contenuto)».<sup>52</sup> È quindi una parodia che ha sì delle "convenzioni", ma anche dei "limiti",<sup>53</sup> e

<sup>50</sup> Ch. LEE, in *Poemetti erotici*, cit., p. 21. Della stessa studiosa, su una tematica affine, cfr. *I "fabliaux" e le convenzioni della parodia*, in *Prospettive sui "fabliaux". Contesto, sistema, realizzazioni*, a cura di A. Limentani, Padova 1976, pp. 3-41.

<sup>51</sup> Cfr. J. FRAPPIER, *Il motivo del "don contraignant"*, ne *Il romanzo*, a cura di M.L. Meneghetti, Bologna 1988, pp. 347-387.

<sup>52</sup> L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico antico-francese*, a cura di L. Lazzerini, Firenze 1985, p. 11 (cfr. la mia segnalazione, in «Schede Medievali» 10 [1986], pp. 555-559). Ad *Audigier* dedica anche un'ampia e perspicua analisi L. BORGHI CEDRINI, *La cosmologia del villano secondo testi extravaganti del Duecento francese*, Alessandria 1989, pp. 7-30 e *passim* (con la mia segnalazione, in «Schede Medievali» 20-21 [1991], pp. 197-199).

<sup>53</sup> Mutuo qui, evidentemente, il titolo del contributo di M. LIBORIO, *Aucassin et Nicolette: i limiti di una parodia*, in «Cultura Neolatina» 30 (1970), pp. 156-170 (poi ristampato a guisa di introduzione ad *Aucassin e Nicolette*, a cura di M. Liborio, Torino 1976, pp. V-XVII).

che quindi risulta ben più complessa di quanto non possa apparire a una prima lettura del testo.

La *Bataille*, quindi, attiene a una dimensione fortemente caratterizzata in direzione parodica (ma non scatologica, almeno in tal caso). Essa è perciò inseribile in un'ampia zona delle letterature romanze che negli ultimi decenni è stata accuratamente scandagliata dagli studiosi.<sup>54</sup> A puro titolo esemplificativo ho inserito, come si è visto, il riferimento al *fabliau* de *Le chevalier qui fit les cons parler*. Vorrei, ora, soffermarmi con maggiore ampiezza su due testi caratteristici in tal senso, ossia il *Voyage de Charlemagne* e *Audigier*. In entrambi i casi, e pur con le differenze che sono ben note a tutti gli specialisti, si tratta di consapevoli e meditate parodizzazioni dell'epica delle *chansons de geste*, come è stato dimostrato dai rispettivi editori, Massimo Bonafin e Lucia Lazzarini, sulla scorta di una lunga serie di studi, particolarmente nutrita soprattutto per quanto riguarda il *Voyage*.<sup>55</sup> Che l'operazione parodica in quest'ultimo poemetto (spesso impropriamente denominato *Pèlerinage Charlemagne*) riguardi gli stilemi dell'epica, è un dato assodato già da gran tempo.<sup>56</sup> Ma il rovesciamento degli elementi costitutivi della *chanson de geste* avviene al livello più profondo delle strutture contenutistiche del testo, e concerne, soprattutto, la lunga sezione relativa all'arrivo dei Francesi a Costantinopoli e al loro soggiorno presso la corte di re Ugo il Forte.<sup>57</sup> Qui Carlo Magno, Orlando, Olivieri, perfino l'arcivescovo Turpino si abbandonano a una serie di assurdi "vanti" che stravolgono consapevolmente il carattere dei singoli personaggi, così come la tradizione che li ha consegnati, spogliandoli della loro canonica ieraticità. Sono appunto i *gabs* parodici (e basti pensare, per fare l'esempio più significativo, al *gab* d'Olivieri, che si vanta addirittura di essere capace di fare cento volte all'amore, in una sola notte, con la figlia di Ugo il Forte), che operano lo scarto nei confronti degli stilemi e dei motivi dell'epica. Olivieri, che nella *Chanson de Roland* viene costantemente presentato come il contrap-

<sup>54</sup> Cfr., fra i tanti saggi che potrebbero qui essere ricordati, M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne*, ne «L'Immagine Riflessa» 5 (1982), pp. 237-272 (poi in ID., *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica antropologica*, Milano 1990, pp. 87-126); nonché la ricca bibliografia presentata da L. BORGHI CEDRINI, *La cosmologia del villano*, cit., pp. 187-195.

<sup>55</sup> Cfr. M. BONAFIN, *La tradizione del «Voyage de Charlemagne» e il "gabbo"*, Alessandria 1990 (ivi, alle pp. 116-148, tutta la bibliografia relativa, ragionata e discussa: sul vol., cfr. la mia segnalazione, in «Schede Medievali» 24-25 [1993], pp. 339-342, dalla quale qui riprendo alcuni spunti).

<sup>56</sup> Per es., da A. VISCARDI, *Storia delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano 1955, p. 111: «Il documento più importante di questa interpretazione giullaresca del genere nuovo è la canzone del *Pèlerinage Charlemagne*, in cui agiscono i personaggi eroici delle canzoni di gesta, conservando i lineamenti, i tratti caratteristici della personalità che Turoldo e i suoi imitatori hanno loro attribuito; ma il tono è comico, burlesco, parodistico: il tono della *stroph*, del *gab* giullaresco».

<sup>57</sup> Cfr. *Le Voyage de Charlemagne*, vv. 259-857. sul tema del "vanto" cfr. poi M. BONAFIN, *Gabbo: voto e vanto*, in ID., *La tradizione del «Voyage de Charlemagne»*, cit., pp. 78-97 (già apparso in *Testi e modelli antropologici*, a cura di M. Bonafin, Milano 1989, pp. 13-41); ID., *Impegni presi per gioco. Vanti di cavalieri nell'antica letteratura italiana*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991)*, a cura di E. Malato, II, Roma 1993, pp. 575-608.

posto di Orlando, incarnazione dell'ideale cavalleresco della *mesure*, pur nel comune *compagnonnage*, del passionale e irascibile Orlando,<sup>58</sup> quello stesso Olivieri, inserito nel *Voyage* in un contesto erotico «affatto estraneo alla canzone di gesta, diventa il protagonista di un vanto tutto giocato sulla dismisura e l'esagerazione delle sue capacità amatorie».<sup>59</sup> Ma il *Voyage*, in ogni caso (e si ricordi che Bonafin ne ha altresì individuato gli indubbi addentellati con la tipologia della fiaba),<sup>60</sup> riproduce, deformandoli parodisticamente e carnevalescamente capovolgendoli, i medesimi elementi formulari che sono alla base delle *chansons de geste* "serie" (fra i quali la presenza delle reliquie e il loro taumaturgico potere), operando quindi all'interno dei codici parodici di straniamento di cui si sono già enucleate le caratteristiche essenziali, improntate a una dicotomia, a una divaricazione contenutistica cui, di contro, corrisponde una sostanziale omologia formale.

L'individuazione dell'intertesto di cui si è servito l'autore del *Voyage*, a questo punto, non ha alcuna finalità metodologica, così come, in ultima analisi, forse non giova più di tanto scoprire quale *chanson de geste* (o quali *chansons de geste*) abbiano consapevolmente parodiato l'autore della *Bataille* o quello di *Audigier*, oppure (tanto per proporre un altro esempio) di quale romanzo il *Trubert* di Douin de Lavesne rappresenti l'antitesi.<sup>61</sup> Si tratta, infatti, di una forma di parodia che agisce non nei confronti di un singolo testo, ben definito e riconoscibile, bensì nei riguardi di tutta la tradizione letteraria, i cui valori vengono sistematicamente rovesciati, pur nella rigorosa e formalizzata osservanza delle regole compositive.

Per la *Bataille*, per il *Voyage*, per *Audigier* (e, in genere, per tutti i componenti parodistici), si può ben osservare che «come ogni testo pulsa di una propria individualità ben definita, così il controtesto raramente si esaurisce nella distorsione satirica del modello, nella trasgressione dei palinsesti canonici (d'altronde limitata, nei suoi effetti eversivi, dall'ossequio alla regola che impone di ribaltare il contenuto del "genere" contraffatto mantenendone certe caratteristiche formali); sicché testo e controtesto vengono a costituire quasi il *recto* e il *verso* d'un codice letterario, sono in-

<sup>58</sup> Basti qui ricordare la celebre definizione oppositiva della *Chanson de Roland*, v. 1093: «Rolant est pros et Oliver est sage» («Orlando è prode e Olivieri è saggio»). Sul motivo, cfr. H. LEGROS, *L'amitié dans la chanson de geste à l'époque romane*, Aix-en-Provence 2001.

<sup>59</sup> M. BONAFIN, introd. a *Il viaggio di Carlomagno*, cit., p. 12. Sul tema, cfr. P. AEBISCHER, *Le gab d'Olivier*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire» 34 (1956), pp. 659-679; G. FAVATI, *Olivieri di Vienne (con appendice rolandiana)*, in «Studi Francesi» 6 (1962), pp. 1-18; J. DEROY, *Respect du code de l'amour dans le gab d'Olivier*, in *Société Rencesvals. VI Congrès International (Aix-en-Provence, 29.8-4.9.73)*, Aix-en-Provence 1974, pp. 241-251.

<sup>60</sup> Cfr. M. BONAFIN, *Fiaba e "chanson de geste"*. Note in margine a una lettura del «*Voyage de Charlemagne*», in «Medioevo Romanzo» 9 (1984), pp. 3-16 (poi in ID., *La tradizione del «Voyage de Charlemagne»*, cit., pp. 13-28).

<sup>61</sup> Cfr. DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, a cura di C. Donà, Parma 1992 (da me segnalato in «Quaderni Medievali» 36 [1993], pp. 228-230); M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit., pp. 237-272; C. DONÀ, *Trubert o la carriera del furfante. Genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma 1994; S.M. BARILLARI, *La maschera e il labirinto. Considerazioni sul «Trubert» di Douin de Lavesne*, in «Medioevo Romanzo» 23 (1999), pp. 417-442.

somma prodotti intercambiabili di una stessa cultura». <sup>62</sup> E così anche *Audigier*, il poemetto eroicomico e scatologico in cui la parodia delle *chansons de geste* raggiunge forse il suo culmine, in cui i temi istituzionali della materia epica vengono sistematicamente affondati in un «gigantesca palude stercoraria», <sup>63</sup> trae la propria forza eversiva e “carnevolesca” non dalla deformazione dello schema, dei motivi, degli stilemi di una ben definita *chanson de geste* (si è pensato, a tal proposito, a *Girart de Roussillon*, alla *Chanson de Guillaume*, oppure ancora ad *Aiol*), <sup>64</sup> ma, come ha mostrato in modo convincente la Lazzerini, dal fatto che «la tattica dell’ignoto autore sembra piuttosto quella di attingere liberamente all’intero repertorio di tecniche e *topoi* epici». <sup>65</sup> All’interno della parodia nei confronti delle *chansons de geste* si innesta però, in *Audigier*, il rapporto di capovolgimento nei riguardi del romanzo cortese; in particolare, l’eroe eponimo del poemetto, Audigier appunto, rappresenterebbe una deformazione parodica e caricaturale del più amato fra gli eroi di tutti i tempi, del più mitizzato nel Medioevo, Alessandro Magno, come ancora ha mostrato la Lazzerini operando alcuni significativi raffronti coi romanzi e i poemi francesi che presentano la figura del Macedone. <sup>66</sup> Resta salva, anche qui, e in ogni caso, la struttura compositiva, così come viene osservata la sequenza dei motivi individuati da Rychner di cui si è detto sopra, il che evidenzia, ancora una volta, le tendenze e le tipologie della deformazione parodistica e del rovesciamento dei *topoi* e degli stilemi epici.

L’operazione parodica effettuata dall’autore della *Bataille* si situa all’interno di una dimensione, di una tematica “carnevolesca” (stavolta in senso proprio), che siglano la grottesca vicenda col trionfo finale di Carnevale su Quaresima, rispettivi rappresentanti della sfera del “grasso” e di quella del “magro” (del cui contrasto la lotta fra Carnevale e Quaresima è la variante maggiore), in uno scenario da “paese di Cuccagna” <sup>67</sup> che si carica simbolicamente di referenze minori, tutte, evidentemente, connesse all’onnipresente tema del cibo: il valore materiale degli alimenti «comporta chiaramente un risvolto simbolico, attraverso il quale risalta meglio la natura

<sup>62</sup> L. LAZZERINI, in *Audigier*, cit., pp. 9-10. Si legga altresì ciò che ha scritto P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica*, cit., p. 107: «La tradizione medievale è abbastanza forte da integrare la propria contestazione». Cfr. inoltre M. CORTI, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, in «Strumenti Critici» 12 (1978), pp. 1-18; Fr. BRUNI, *Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale*, in «Strumenti Critici» 14 (1980), pp. 1-59.

<sup>63</sup> L. LAZZERINI, in *Audigier*, cit., p. 11.

<sup>64</sup> Cfr. O. JODOGNE, «*Audigier*» et la “*chanson de geste*”, in «Le Moyen Age» 66 (1960), pp. 495-526.

<sup>65</sup> L. LAZZERINI, in *Audigier*, cit., p. 11.

<sup>66</sup> Cfr. Au. RONCAGLIA, *L’«Alexandre» d’Albéric et la séparation entre “*chanson de geste*” et “roman”*, in *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg 1963, pp. 37-51 (poi, in trad. ital. e col tit. *L’«Alexandre» d’Albéric e la separazione fra “*chanson de geste*” e romanzo*, ne *Il romanzo*, cit., pp. 209-227); e *Alessandro nel Medioevo occidentale*, a cura di M. Liborio [et alii], introd. di P. Dronke, Milano 1997.

<sup>67</sup> Cfr. *Le fabliau de Coquiagne*, in *Fabliaux. Racconti comici medievali*, a cura di G.C. Belletti, Ivrea 1982, pp. 94-105; V. VÄÄNÄNEN, *Le fabliau de Cocagne. Le motif du pays d’abondance dans le folklore occidental*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 48 (1947), pp. 3-36; G. COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna*, Torino 1980<sup>2</sup>.

dell'opposizione fra grasso e magro, più stratificata di quella tra ricchezza e povertà, tra prodigialità e risparmio, di altri testi carnevaleschi». <sup>68</sup>

4. A questo punto, definiti e individuati i temi e i limiti della parodia nella *Bataille*, occorre passare a un argomento particolarmente spinoso. Che cos'è, infatti, la *Bataille*? Ossia, per meglio formulare la questione, a quale tipologia letteraria, nell'ambito delle classificazioni medievali, può essere ascritta? L'individuazione del tema del capovolgimento della tradizione delle *chansons de geste* non basta, infatti, a definire perspicuamente un testo come questo, ché le medesime caratteristiche si sono riscontrate in testi affini (pur in un'accezione larga del termine) per intonazione e deformazione parodistica (o parodistico-scatologica) degli elementi traditi, ma differentemente connotati dal punto di vista tipologico, dal *fabliau* al poemetto eroicomico. Finora, per la *Bataille*, ho sempre adoperato la provvisoria definizione di "poemetto", in realtà abbastanza inadeguata (o comunque parziale) per ben definirne la tipologia (ma è pur vero che, a suo luogo, ho anche avvertito trattarsi di una definizione di comodo e, per dir così, interlocutoria). Si tratta ora di cercare di chiarire meglio il problema, servendomi dell'importante (e già citato) v. 2 della *Bataille* («Un fabel vuel renoverer»). I cinque mss. che hanno tramandato l'opera, con significative varianti spesso non solo testuali, mostrano a tal proposito un'oscillazione rivelatrice. Nei mss. A (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 837) e D (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 19152) il nostro "poemetto" è definito *fabel*; nel ms. B (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 1593) è detto *fabliau*; nel ms. C (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 2168) è poi chiamato *conte*; nel ms. E (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 25545), infine, *dit*.<sup>69</sup> Orbene, tali oscillazioni terminologiche sono un fatto ricorrente nella prassi degli autori e dei copisti medievali, soprattutto per quel che attiene al vasto campo della *narratio brevis*, il macrogenere del *narratif bref*, insomma il "racconto".<sup>70</sup> Jean Rychner, anzi, si è servito proprio degli *incipit* della *Bataille* nei vari mss. per esemplificare tali fluttuazioni terminologiche.<sup>71</sup> A proposito del v. 2 della *Bataille*, importa osservare, in tre codici su cinque, la denominazione *fabliau* (*fabel* è infatti solo una variante flessionale), ossia la variante piccarda di *fableau*: è si ricordi, altresì, che la Piccardia è terra di elezione e, forse, di nascita del *fabliau* nel XIII secolo, epicentro di una «regionale e concreta *matière de Picardie*» che si sviluppa «in opposizione alla universale e mitica *matière de Bretagne*». <sup>72</sup>

È dunque un *fabliau*, la *Bataille*? Appartiene, cioè, a quel genere (o, forse meglio, microgenere) della narrativa romanza, sviluppatosi fra il secolo XIII e il XIV, di cui ci è giunto un patrimonio di oltre 150 testi (ma le opinioni, a tal proposito, divergono, e spesso sensibilmente, a seconda dei punti di vista metodologici e delle prospettive ermeneutiche da cui, di volta in volta, prende il via l'indagine conoscitiva)?

<sup>68</sup> M. LECCO, ne *La Battaglia*, cit., p. 25.

<sup>69</sup> Sulla tradizione ms. della *Bataille*, cfr. la *Nota informativa*, ne *La Battaglia*, cit., pp. 39-41.

<sup>70</sup> Rimando, in generale, a *Il racconto*, cit.

<sup>71</sup> J. RYCHNER, *I "fabliaux": genere, stile, destinatari*, ivi, p. 147-157.

<sup>72</sup> M. PICONE, ivi, p. 34.

Quel genere le cui caratteristiche e tipologie hanno fornito lo spunto per un'amplissima messe di studi, dal Bédier al Faral, dal Nykrog al Rychner, e oltre?<sup>73</sup> È altresì interessante osservare come nel ms. B la *Bataille* sia definita *conte*, e *dit* nel ms. E. *Conte* e *dit* sono, infatti, altre due tipiche denominazioni di cui gli autori e i copisti medievali si servono spesso per qualificare i componimenti narrativi brevi. Anzi, alla base del *conte* è proprio l'*aventure*, che il giullare «renovele» (come al v. 2 della *Bataille*), cioè «riscrive secondo una nuova prospettiva retorica (allusione certo ai procedimenti di ironizzazione caratteristici del genere). *Conte* e *fabliau* coincidono quando il giullare racconta una *aventure* vissuta di persona. L'impiego di questa terminologia suggerisce che il bisogno di raccontare è fondamentale nel progetto fabliolistico: rarissimi sono infatti i *fabliaux* non narrativi». <sup>74</sup> *Dit*, d'altro canto, si oppone solo apparentemente a *fabliau*, per la sua pretesa veridicità: *fabliau*, infatti, rimanderebbe a *fable*, da cui a loro volta discendono la variante *fablel* e l'italiano "favolello" (mutuato dal latino *fabulellum*), in ogni caso una storia *nec vera nec verisimilis*, secondo le codificazioni medievali. <sup>75</sup> Nel prologo della *Bataille*, come si è visto, il poeta riproduce il *topos* della presunta veridicità del racconto, con un esordio che, improntato a un'apparente serietà, meglio marca lo scarto col carnevalesco che contraddistingue la più ampia e significativa sezione del testo. *Fabliau* (con la variante *fablel*), *conte* e *dit* sono, in ultima analisi, diverse definizioni dello stesso microgenere, tutte improntate alla voglia e al desiderio (anche a livello etimologico), da parte dell'autore, di raccontare, di dire, di parlare (altre definizioni che, pur con minor frequenza, si incontrano all'interno del *corpus* fabliolistico antico-francese sono *fable*, *proverbe*, *exemple*, *raison*, *reclame*, *matière*, *truffe*).

Che la *Bataille* sia un *fabliau*, almeno nelle intenzioni dell'anonimo autore, mi pare possa essere provato da altri elementi. Innanzitutto l'estensione del testo, che conta complessivamente 574 versi. Siamo quindi nel campo della *brevitas*, della *narratio brevis*, e quindi all'interno della medesima costellazione letteraria che include il *lai*, la *legenda* agiografica, l'*exemplum*, la *favola*, la *vida* e quindi la *novella* che tutti questi generi comprenderà e codificherà. <sup>76</sup> In secondo luogo, il fatto che la *Bataille*

<sup>73</sup> Cfr. J. BÉDIER, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris 1893; E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, in «Romania» 50 (1924), pp. 231-285; P. NYKROG, *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague 1957; J. RYCHNER, *Contributions à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Genève 1960.

<sup>74</sup> M. PICONE, ne *Il racconto*, cit., pp. 34-35.

<sup>75</sup> GIOVANNI DI GARLANDIA, *Poetria*, ed. G. Mari, in «Romanische Forschungen» 13 (1902), p. 926.

<sup>76</sup> La bibliografia su tale argomento è ovviamente sterminata. Fra i contributi più significativi, cfr. H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969; Fr. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990, pp. 302-319 e *passim*. Sulla *narratio brevis*, cfr. H.R. JAUSS, *I generi minori del discorso esemplare come sistema di comunicazione letteraria*, ne *Il racconto*, cit., pp. 53-62; P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica*, cit., pp. 341-408; A. D'ANDREA, *Il "sermo brevis"*. *Contributo alla tipologia del testo*, in ID., *Il nome della storia*, Napoli 1982, pp. 86-97; A. BISANTI, *Dalla favola mediolatina al "fabliau" antico-francese*, in «Quaderni Medievali» 31-32 (1991), pp. 59-105.

contenga un solo nucleo diegetico, narri, cioè, una sola *aventure* (appunto il contrasto fra Carnevale e Quaresima che, pur essendo suddivisibile in varie sezioni, come si è detto, narra comunque una sola azione nella quale non vengono elementi e personaggi accessori e ritardanti lo scioglimento, che deve essere il più possibile rapido ed efficace): infatti, coerentemente con la canonica tipologia dei *fabliaux*, la fine «esplica tutte le potenzialità del racconto, implicite nell'inizio: non rimane quindi nulla di inspiegato e non svolto, prima e dopo il racconto. Il senso della narrazione infatti coincide con l'intreccio». <sup>77</sup> Ancora, la veste metrica di ottosillabi rimati a coppie senza alcuna suddivisione strofica, che è lo schema metrico costante dell'intero *corpus* fabliolistico (ma anche dei *lais*, dei romanzi, della narrativa di stampo didattico e agiografico). Infine, proprio le caratteristiche di rovesciamento e parodizzazione dei temi della letteratura "alta", che sono anche essi procedimenti tipici dei *fabliaux*, in una ironizzazione che appunta i suoi strali non solo contro le *chansons de geste*, ma anche contro i *lais*.

A tal proposito, è noto come i rapporti fra *lai* cortese e arturiano, da un lato, e *fabliau* comico e scatologico, dall'altro, siano ben lontani da una rigida schematizzazione contrappositiva, per cui le differenze intercorrenti fra i due microgeneri sono a volte più apparenti che reali e, a voler indagare più a fondo il *corpus* della narrativa breve francese medievale, si nota come, col procedere dei decenni, all'interno dei due microgeneri si siano verificate delle modifiche che, man mano, ne hanno mutato parzialmente i tratti distintivi, reciprocamente avvicinandoli. È così che si registra, a un certo punto, la comparsa di *lais* «che, pur conservando i tratti tipici del genere, cominciano ad accettare tratti spuri, personaggi e motivazioni estranee al mondo cortese», mentre, per converso, «testi comici introducono elementi aristocratici, si servono di uno stile più rifinito e perfino alto, fino ad appropriarsi del registro cortese ma in connessione con personaggi non nobili». <sup>78</sup> Questo aspetto relativo alla penetrazione fra il *fabliau* e il *lai* non riguarda però, a mio modo di vedere, la *Bataille*, che, in virtù di tutti gli elementi che fin qui ho cercato di individuare, si mantiene vicina al *fabliau* divertente e ridanciano, anche se non scatologico e, una volta tanto, non giocato sulle consuete e alla lunga ripetitive e stantie storie di triangoli amorosi uomo-donna-prete (e simili): un *fabliau* che assume, come cifra stilistica inconfondibile, i temi della parodia e della contraffazione dei contenuti entro uno schema compositivo fortemente formalizzato. <sup>79</sup>

<sup>77</sup> M. PICONE, ne *Il racconto*, cit., pp. 35-36.

<sup>78</sup> Ch. LEE, in *Poemetti erotici*, cit., p. 17.

<sup>79</sup> Sull'argomento, cfr. A. VARVARO, *I "fabliaux" e la parodia*, in «Studi Mediolatini e Volgari» 8 (1960), pp. 257-299; G.C. BELLETTI, *Approssimazioni ideologiche al problema della letteratura antivillanesca medievale: le metamorfosi del villano nei "fabliaux" di Jean Bodel*, ne «L'Immagine Riflessa» 1 (1977), pp. 16-42 (poi, col tit. *Il problema della letteratura antivillanesca medievale e le metamorfosi del villano nei "fabliaux" di Jean Bodel*, in ID., *Saggi di sociologia del testo medievale*, Alessandria 1993, pp. 55-75); ID., *Su alcuni casi di presunta attenuazione della satira contro il villano nei "fabliaux"*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. Varanini - P. Pinagli, I, Padova 1977, pp. 91-113; M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit., pp. 237-272.

5. Il problema concernente la tipologia del testo della *Bataille*, che ho cercato di esaminare, sia pure a grandi linee, è stato finora affrontato un po' troppo sommariamente e, talvolta, con qualche sospetto di superficialità. Se è vero, infatti, che «del *fabliau*, la *Bataille* condivide almeno il tipo metrico della coppia di ottosillabi a rima baciata, senza divisioni strofiche»,<sup>80</sup> non mi pare invece pienamente azzeccata e rispondente alle più moderne metodologie di analisi dei testi letterari la discutibile affermazione che, per la *Bataille*, si possa adottare la famosa definizione di Joseph Bédier del *fabliau* come «conte à rire en vers».<sup>81</sup> La definizione, formulata nell'ambito dell'interpretazione data dal celebre studioso francese di tutta la letteratura fabliolistica come prodotto della borghesia in ascesa dei secoli XII-XIV, che si oppone al romanzo cortese espressione della nobiltà feudale, non solo non si attaglia più alla *Bataille*, ma è altresì superata e non più condivisibile per quanto riguarda l'intero corpus dei *fabliaux* antico-francesi. Si tratta, innanzitutto, di una definizione «troppo univoca»;<sup>82</sup> poi, se il termine *conte* può essere assunto per il *fabliau*, non è più ammissibile adottare l'espressione «à rire en vers». Infatti, non esistono «contes à rire en prose» nella letteratura francese medievale, e poi, se è vero che la maggior parte dei *fabliaux* mirano a suscitare il riso nel lettore (e nell'ascoltatore), è pur vero che racconti "seri" come *La housse partie* o *La bourse pleine de sens* vengono tradizionalmente classificati come *fabliaux*, e quindi anche l'espressione «à rire» va riveduta e corretta.<sup>83</sup>

La difficoltà di utilizzare una definizione, una classificazione univoca per un testo quale la *Bataille* è derivata, d'altronde, dal fatto che il *fabliau* in questione (penso che possiamo finalmente chiamarlo così) rivela significativi agganci con altri generi letterari e altri paradigmi.<sup>84</sup> Si è già detto dei rapporti, parodicamente intonati, con le *chansons de geste*. Ma l'opera può essere altresì rilegata anche al genere del *débat* allegorico, che prevede, al suo interno, ampia varietà di contenuti e di tipologie, dal contrasto alimentare (si pensi alla *Disputoison du vin et de l'iaue*) al *conflictus* fra il chierico e il cavaliere (all'interno del quale si trova spesso inserito il motivo del duello, svolto da figurazioni allegoriche e con armi simboliche, come nei duelli animali in *Florance et Blancheflor* e nel *Jugement d'Amours*, o come nel caso delle armature fatte di fiori in *Melior et Ydoine*), dalle varie "battaglie" allegoriche (pensiamo alla *Bataille des vins* di Henri d'Andeli) a certe forme di *tournoiement*, fra cui

<sup>80</sup> M. LECCO, ne *La battaglia*, cit., p. 16.

<sup>81</sup> J. BÉDIER, *Les fabliaux*, cit., p. 30.

<sup>82</sup> R. BRUSEGAN, introduzione a *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino 1980, p. IX.

<sup>83</sup> Kn. TOGEBY, *La natura dei fabliaux*, ne *Il racconto*, cit., pp. 141-145. Una discussione sulla definizione del Bédier anche in Ch. LEE, in *Poemetti erotici*, cit., pp. 13-18. Si veda, inoltre, il saggio della stessa Ch. LEE, *Dinamica interna della narrativa breve antico-francese*, in «Medioevo Romano» 8 (1983), pp. 381-400. Cfr. infine P. NYKROG, *Cortesia e borghesia: i "fabliaux" come parodia cortese*, ne *Il racconto*, cit., pp. 159-170.

<sup>84</sup> Cfr. M. LECCO, ne *La Battaglia*, cit., p. 16.

spicca la *Bataille de l'Enfer et de Paradis*.<sup>85</sup> Una produzione molto varia e diversificata, quella dei *débats* allegorici, che conta composizioni giustamente celebri come la *Bataille des Sept Arts* di Henri d'Andeli, nella quale sono rappresentate le dispute letterarie e filosofiche fra la scuola di Parigi e quella di Orléans, sotto forma di un combattimento fra Grammatica e Dialettica; o religiosamente intonate quali il *Débat du Corps et de l'Ame*, il *Dialogue de l'Eglise et de la Synagogue*, il *Débat du Croisé et du Décroisé* di Rutebeuf: composizioni, in ogni caso, al cui centro è posta la disputa o la discussione fra due avversari, generalmente allegorizzati, ognuno dei quali espone il proprio punto di vista, con la vittoria finale di uno dei due, proprio come avviene nella *Bataille* (impropriamente assegnata, dal Cohen, al genere dei *débats* religiosi e moralistici).<sup>86</sup> Nato nella Francia del nord, ovviamente debitore della tradizione mediolatina delle *altercationes* e dei *contrastus*,<sup>87</sup> il *débat* allegorico conobbe poi una nuova fioritura occitanica, nella *tenso*, discussione fra poeti da cui si svilupparono i *partimens* e i *jocs partiz* (famoso quello attribuito a Savaric de Mauléon, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria),<sup>88</sup> e ancora oitanica, nel *jeu-parti* in cui si cimentarono i più famosi trovieri del XII e XIII secolo, da Jehan Bretel ad Adam de la Halle.

Per meglio inserire la *Bataille* in un *milieu* storico-culturale maggiormente definito, si può inoltre operare un riferimento fra il nostro testo e gli svariati *débats* medievali (in latino e in volgare) incentrati sul contrasto fra il chierico e il cavaliere. Si tratta di un gruppo molto vario di componimenti, raccolti, ormai un secolo fa, da Charles Oulmont,<sup>89</sup> e abbondantemente studiati,<sup>90</sup> nei quali la questione, posta di volta in volta, riguarda chi ami meglio, chi una fanciulla debba preferire, fra un chierico e un cavaliere, essendo il primo più colto e raffinato, più prode e coraggioso il se-

<sup>85</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>86</sup> G. COHEN, *Débat*, sub voc., in *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da S. D'Amico, IV, Roma 1957, col. 282. Più sfumata, ma forse anch'essa non del tutto condivisibile, la posizione di Francesco Zambon, che ha assegnato la *Bataille* alla tipologia della *psicomachia* (di prudenziana memoria), pur rilevando giustamente che in essa sono individuabili «fini parodistici e satirici» (Fr. ZAMBON, *La letteratura allegorica e didattica*, ne *La letteratura romanza medievale*, cit., pp. 249-278, a p. 272).

<sup>87</sup> Cfr. H. WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1920 (rist. a cura di P.G. Schmidt, Hildesheim 1984); P.G. SCHMIDT, I "Conflictus", ne *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, diretto da G. Cavallo - Cl. Leonardi - E. Menestò, vol. I. *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 157-169; A. BISANTI, Il "Contrasto" fra la monaca e il chierico nel cod. F.M. 17 della Biblioteca Regionale Centrale di Palermo, in «Orpheus», n.s., 14 (1993), pp. 76-108 (ora, aggiornato e col titolo *Il "Contrasto" fra la monaca e il chierico*, in ID., *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*, Spoleto 2011, pp. 105-156).

<sup>88</sup> Lo si può leggere ne *La poesia dell'antica Provenza*, a cura di G.E. Sansone, II, Parma 1986, pp. 391-399.

<sup>89</sup> Ch. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen Age*, Paris 1911 (rist. Genève 1974).

<sup>90</sup> Cfr. almeno E. FARAL, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in ID., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris 1913, pp. 191-303; G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch» 15 (1964), pp. 51-84.

condo. La discussione viene spesso portata in giudizio davanti al dio d'Amore, nel suo canonico verziere, e dà luogo a un vero e proprio scontro in armi, un duello allegorico fra uccelli armati di fiori che si assaltano vicendevolmente e parodisticamente a colpi di becco, di ali e di zampe, finché il giudizio del dio d'Amore non premia il vincitore, che, generalmente, è il chierico (tranne in pochissimi casi, fra i quali, per es., il poemetto *Florence de Cheltenham* in cui la palma della vittoria va al cavaliere). Una forma di *débat*, questa, che trae le proprie origini da testi mediolatini del XII secolo quali il *Romaricimontis Concilium* (o *Concilium in monte Romarici*)<sup>91</sup> e la cosiddetta *Altercatio Phyllidis et Flore* contenuta nei *Carmina Burana*,<sup>92</sup> nutrita degli insegnamenti di Andrea Cappellano<sup>93</sup> e destinata a ispirare, fra l'altro, anche il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris:<sup>94</sup> una tradizione che, successivamente, sarà recuperata da vari imitatori nel campo delle letterature romanze, dal poeta di *Florence et Blanche-flor*<sup>95</sup> all'autore di *Hueline et Aiglantine*,<sup>96</sup> dal poeta del franco-italiano *Blanchefleur et Florrensse*<sup>97</sup> agli autori dei poemetti anglo-normanni *Blanchefleur et Florence* e *Melior et Ydoine*,<sup>98</sup> fino al *débat* spagnolo noto col titolo di *Elena y María*.<sup>99</sup>

Rilegare la *Bataille* a questo genere di composizioni rivela innanzitutto gli ampi margini di fluttuazione e le innegabili compenetrazioni all'interno delle tipologie letterarie. Ma, soprattutto, consente di individuare un motivo, una caratteristica evidente nel *fabliau* in oggetto, e cioè il suo fondamentale aspetto contrastivo, disputa-

<sup>91</sup> Il componimento è stato pubblicato da G. Waitz nel 1849, poi da Ch. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier*, cit., pp. 93-100, e quindi da P. MEYER, *Das Liebesconcil in Remiremont*, in «Nachrichten von der Kgl. Geschichte der Wissenschaften zu Göttingen» 11 (1915), pp. 1-19.

<sup>92</sup> *Carm. Bur.* 92 (inc. *Anni parte florida, celo puriore*). La si può leggere, fra l'altro, in *Carmina Burana*, II, hrsg. von A. Hilka - O. Schumann, Heidelberg 1941, pp. 93-103. Per una trad. ital., cfr. *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, Milano 1989, pp. 118-137. Testo, trad. inglese e commento in *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, ed. by P.G. Walsh, Chapel Hill 1993, pp. 101-125. Per una lettura del poemetto (che vanta una discreta bibliografia specifica) si vedano almeno S. TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, in *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli*. I. *Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di M. Marangio [et alii], Galatina (LE) 2008, pp. 587-602; e A. BISANTI, *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92) fra tradizione e innovazione*, in «Pan» 24 (2008), pp. 197-222.

<sup>93</sup> ANDREA CAPPELLANO, *De amore* XVIII 172-173: *Magis in amore clericus quam laicus est eligendus. Clericus enim in cunctis cautior et prudentior quam laicus invenitur et maiori moderamine se suaque disponit et competentiori mensura solitus est omnia moderari, et quia clericus omnium rerum scientiae habet scriptura referente peritiam. Unde potior ipsius quam laici amor est iudicandus* (ediz. a cura di Gr. Ruffini, Parma 1980, p. 168).

<sup>94</sup> Cfr. E. LANGLOIS, *Origines et sources du «Roman de la Rose»*, Paris 1890.

<sup>95</sup> Su questo testo, come su quelli successivamente citati, cfr. *Razón de amor. Tre contrasti spagnoli medievali*, a cura di M. Ciceri, Parma 1995, pp. 93-102 (in partic., su *Florence et Blanche-flor*, pp. 93-94).

<sup>96</sup> Ivi, pp. 94-95.

<sup>97</sup> Ivi, p. 95.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 87-90 e 96-102. Il testo critico, con trad. ital. a fronte di *Elena y María*, è pubblicato dalla stessa Ciceri alle pp. 108-137.

torio, dialogico in una parola, e quindi “teatrale” (o, meglio, “pre-teatrale”), pur entro una struttura narrativa sufficientemente omogenea e formalizzata.

6. Con questo, siamo giunti a un altro problema posto dalla *Bataille*, riguardante appunto il suo inserimento nell’ambito dei molteplici testi relativi al contrasto fra Carnevale e Quaresima, testi che vanno evolvendosi lentamente, ma costantemente, da un’iniziale connotazione narrativa a una sempre maggiore, e infine esclusiva, dimensione teatrale. Le modalità di approccio a questa zona delle letterature europee riguardante il tema del Carnevale sono state, sostanzialmente, orientate su due fronti, che però rivelano indubbi legami metodologici, soprattutto da quando i filologi e gli storici della letteratura hanno imparato (o, meglio, reimparato) a lavorare insieme agli antropologi e agli studiosi di tradizioni popolari, per una comprensione del fatto letterario che non rimanga avulsa dai suoi referenti folklorici e, viceversa, per un’indagine di tipo folklorico che tenga conto, anche e soprattutto, della produzione letteraria che, di taluni temi, rappresenta la meditata e retoricamente intonata codificazione. Un esame della ricca fioritura, fra il XIII e il XVI secolo, di testi in vario modo afferenti al motivo del contrasto fra Quaresima e Carnevale impone infatti di misurarsi col referente folklorico,<sup>100</sup> ma non esclude certo un’analisi dei testi letterari<sup>101</sup> e delle dimensioni teatrali e spettacolari che l’argomento propone.<sup>102</sup>

Una produzione, questa, che trae le sue fila e le sue origini letterarie da componimenti retoricamente intonati e, per dir così, di scuola. Fino a non moltissimo tempo fa, infatti, si riteneva che i testi più antichi in tal senso fossero il quinto (*De Quadragesima ad Carnisprivium*) e il sesto (*Responsoria contraria*) dei *Parlamenta et Epistole* di Guido Faba, risalenti al 1242-1243.<sup>103</sup> Ma oltre un ventennio fa è stato dimostrato, con ampiezza di argomentazioni, che è possibile risalire ancora più indietro, al XII secolo, durante la rinascita culturale francese. Michele Feo ha infatti estratto, dalle lettere di Bernardo di Meung, un minuscolo carteggio fra le Carni e la Quaresima, che si articola (come sarà poi in Guido Faba) in due lettere responsive, *Carnes piscibus ut recedant cum Quadragesima* e *Responsio Quadragesimae quod non recedet*, e

<sup>100</sup> Cfr. P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Torino 1976<sup>2</sup> (la prima ediz. risale al 1955), pp. 104-343 e *passim*; C. GAIGNEBET, *Le Combat de Carnaval et de Carême*, in «Annales E.S.C.» 27 (1972), pp. 313-354; ID., *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris 1974.

<sup>101</sup> Cfr. G. AMALFI, *El Contrasto de Carnevale e de Quaresima*, Napoli 1890; E. ROMANO, *I contrasti fra Carnevale e Quaresima nella letteratura italiana*, Pavia 1907; M. GRINSBERG - S. KINSER, *Les combats de Carnaval et de Carême*, in «Annales E.S.C.» 38 (1983), pp. 65-98.

<sup>102</sup> L. MANZONI, *Libro di Carnevale dei secoli XV e XVI*, Bologna 1881 (rist. anast., ivi 1968); A. D’ANCONA, *Origini del teatro italiano*, I, Torino 1891, pp. 535-547; G.B. BRONZINI, *Origini e continuità della drammatica popolare del Medioevo. La dimensione allegorica e carnevalesca, in Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare. Atti del VI Convegno di Studi del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, a cura di F. Doglio, Viterbo 1982, pp. 43-79; C. MAZOUER, *Theâtre et Carnaval en France jusqu’à la fin du XVIe siècle*, in «Revue d’Histoire du Théâtre» 35 (1983), pp. 147-161.

<sup>103</sup> Si possono leggere, fra l’altro, ne *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre - M. Marti, Milano-Napoli 1959, pp. 15-16.

che costituisce (almeno, per quanto ne sappiamo) il più antico “contrasto” fra il Carnevale e la Quaresima di tutta l’Europa medievale.<sup>104</sup> Lo studioso, poi, ha tracciato una puntigliosa e documentata storia delle epistole carnevalesche in latino, dal XII secolo fino a Guarino Veronese.<sup>105</sup> Si tratta, nel caso delle lettere di Bernardo di Meung, di due brevissimi componimenti, in prosa, tipicamente scolastici, contraddistinti da quel gusto dell’*altercatio* che caratterizza le esercitazioni epistolografiche del Basso Medioevo, e nei quali la componente del ritmo e del *cursum* assume un notevole rilievo, come ha successivamente dimostrato lo stesso Feo, che ha ripubblicato, in un altro suo importante contributo, le due lettere, tentandone quindi una lettura “versificata”.<sup>106</sup>

Composizione di scuola è anche il *De gula et ratione*, poi amplificato nel *De die Carnisprivii et die Veneris* dell’Anonimo Genovese.<sup>107</sup> Si tratta, quindi, di una tradizione che dall’Italia si estenderà alla Spagna, con la *Pelea que hobo Don Carnal con la Quaresma*, inserita nel *Libro del Buen Amor* di Juan Ruiz, arciprete de Hita; e alla Germania, coi vari, e più tardi, *Fastnachspiele*.<sup>108</sup> Più ampia e diversificata, ancorché disorganica, è invece la produzione di testi carnevaleschi di area francese, quali la ballata *Contre le Caresme* di Eustache Deschamps (fine del XIV secolo), il *Merveilleux Conflit* (del 1530 circa), e due testi propriamente teatrali, la *Bataille de Saint Pensard à l’encontre de Caresme* (anteriore al 1485) e il *Testament de Carmentrant*, dubbiosamente attribuito a Jehan d’Abundance (1540 circa).<sup>109</sup>

Un *jeu*, quello di Carnevale, che si presenta poi, nei vari testi ora citati, come riconducibile a due tipologie ben individuate: 1) la *lotta* fra Carnevale e Quaresima, sotto forma, appunto, di *battaglia* o di *guerra*; 2) il *processo* che Carnevale subisce a opera di Quaresima, seguito dalla sua *condanna* e dal suo *testamento*.<sup>110</sup> La *Bataille* segue, evidentemente, il primo tipo. E occorre aggiungere che in essa acquista un’importante caratterizzazione il personaggio di Quaresima, qui alieno dalle consuete tipologizzazioni riscontrabili nei testi affini. Se, infatti, Quaresima è generalmente presentata come la “Vecchia” per antonomasia, grigia, magra e intristita, così come il suo rivale Carnevale è giovane, grasso e rubizzo, oppure viene talvolta identificata con la Befana che a mezza Quaresima deve rassegnarsi a essere segata in un cerimoniale dall’innegabile spicco teatrale,<sup>111</sup> qui, nella *Bataille*, il barone Quare-

<sup>104</sup> M. FEO, *Il carnevale dell’umanista*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini [et alii], I, Roma 1985, pp. 25-93 (i testi, in ediz. critica, ivi, pp. 55-57).

<sup>105</sup> Ivi, pp. 24-46.

<sup>106</sup> M. FEO, *Lettere dal Medioevo fantastico*, in *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Fr. Wagner [et alii], Hildesheim 1986, pp. 531-569.

<sup>107</sup> Cfr. ANONIMO GENOVESE, *Poesie*, a cura di L. Cocito, Roma 1970, pp. 641-654.

<sup>108</sup> Cfr. R. CATHOLY, *Das Fastnachspiel des Spätmittelalters*, Tübingen 1961.

<sup>109</sup> Cfr. J. AUBAILLY, *Deux Jeux de Carnaval de la fin du Moyen Age*, Genève 1978.

<sup>110</sup> Cfr. P. TOSCHI, *Le origini*, cit., pp. 261-285.

<sup>111</sup> Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *Quaresima, sub voc.*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da S. D’Amico, VIII, Roma 1961, coll. 623-635.

sima (si noti che è diventato un uomo) è presentato con toni nettamente divergenti, e per ciò stesso significativi rispetto alla tradizionale iconografia.<sup>112</sup> Un vero e proprio personaggio, fortemente caratterizzato, che fornisce al testo una sua dimensione spiccatamente “teatrale”, di una “teatralità” intrigante, nella contrapposizione dicotomica con il barone Carnevale, ma anche innervata di spunti di contrasto, *débat* e tipologie spettacolari che si introducono nella varia e multiforme *facies* della *Bataille*.

Il teatro vero e proprio, nel Quattrocento e poi, soprattutto, nel Cinquecento, si impossesserà del motivo tipico del contrasto fra Carnevale e Quaresima. In una celebre lettera del 24 febbraio 1506, Giovanni Sabadino degli Arienti descrive a Isabella Gonzaga i modi di rappresentazione di un torneo spettacolare fra i due allegorici personaggi.<sup>113</sup> Cronache e descrizioni di spettacoli carnevaleschi abbondano fra il XV e il XVI secolo: a Roma ai tempi di Paolo II (1464-1471), di Innocenzo VIII (1487 e 1490), di Alessandro VI (1499 e 1501), di Giulio II (1505, 1508 e 1512), di Leone X (1519 e 1521); a Siena (1513); a Firenze per il rientro dei Medici (1513), e così via.<sup>114</sup> Un’ulteriore prova dell’evoluzione del tema in senso drammaturgico è rappresentata da *La guerra di Carnevale e Quaresima*, di autore anonimo, stampata nel 1544.<sup>115</sup> Si tratta di un testo di 59 ottave, che mostra ormai la completa assimilazione spettacolare della tematica carnevalesca, in una rappresentazione ampia e complessa che prevede ben trenta personaggi: infatti, oltre all’Angelo che recita il prologo e l’epilogo, vi sono Carnevale e Quaresima, Cappone e Berlingaccio seguaci del primo, soldati millantatori e spacconi, contadini e contadine che rimandano al vecchio *topos* della satira contro il villano, spie, connestabili, il boia e, immancabilmente, il diavolo. Il testo prevede inoltre innumerevoli cambiamenti di scena e certamente un non indifferente apparato rappresentativo. L’opera, pur con tutte le riserve che, sul suo conto, sono state formulate da uno studioso quale il Toschi,<sup>116</sup> porta comunque alle estreme conseguenze, spiccatamente drammatiche, tutti gli ingredienti profani a disposizione dell’anonimo cinquecentesco, in un’apparente vittoria finale di Quaresima, ma in una più sostanziale apologia di Carnevale, che è il personaggio positivo della rappresentazione, in una ridda continua e inesausta di episodi, di battute, di contrasti e di vivide scenette cui non è rimasta inoperante la suggestione di autori “carnevaleschi” quali il Pulci, il Folengo, il Berni.

<sup>112</sup> Cfr. M. LECCO, ne *La Battaglia*, cit., pp. 23-24.

<sup>113</sup> Fu pubblicata per la prima volta da R. RENIER, *Gaspere Visconti*, in «Archivio Storico Lombardo», s. II, 13 (1886), pp. 777-824 (alle pp. 823-824); quindi più volte (per es., in P. TOSCHI, *Le origini*, cit., p. 152; *Il teatro italiano. I. Dalle origini al Quattrocento*, a cura di E. Faccioli, t. II, Torino 1975, pp. 708-709). Per una breve analisi di essa, cfr. P. TOSCHI, *Le origini*, cit., pp. 153-154.

<sup>114</sup> Per i vari documenti, cfr. *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, a cura di G. Davico Bonino, t. I, Torino 1977, pp. 466-469; t. II, Torino 1978, pp. 398, 402-403, 405, 407, 410-411, 415-416, 430-431, 434-435 e 441-442.

<sup>115</sup> Cfr. V. De BARTHOLOMAEIS, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze 1943, pp. 165-185; A. D’Ancona, *Le origini*, cit., pp. 538-545; P. TOSCHI, *Le origini*, cit., pp. 156-157; *Il teatro italiano. I. Dalle origini al Quattrocento*, cit., t. I, pp. 271-290.

<sup>116</sup> Cfr. P. TOSCHI, *Le origini*, cit., p. 157.

Ho voluto dedicare questo lavoro alla *Bataille de Caresme et de Charnage* per ridiscutere vari problemi connessi con un testo in fondo breve e lineare, ma quanto mai complesso nelle sue interne e sotterranee significazioni. Un testo che si rivela un campione privilegiato di indagine letteraria e folklorico-antropologica, nella sapiente tessitura di motivi che rimandano al *fabliau*, al *lai*, al *débat*, al contrasto e, in ultima analisi, al teatro. Un testo, infine, macroscopicamente contrassegnato dalla costante e consapevole parodia dei temi e degli stilemi delle *chansons de geste*, in un procedimento compositivo di ironizzazione letteraria, in una libera intersecazione di piani narrativo-dialogici e serio-comici che è sintomatica spia di un ibridismo tipologico che è insieme sperimentazione e ricerca, tentativo di apertura verso nuove prospettive ad ampio raggio e specchio (volutamente deformato e deformante) dei modelli mentali e culturali che sono alla base del fatto letterario, inverandolo e giustificandolo.