



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in
Filologia e letteratura
italiana

Tesi di Laurea

***La topica misogina
nella letteratura
medievale:
dalla produzione
mediolatina alla
produzione in volgare***

Relatore

Ch. Prof. Riccardo Drusi

Correlatori

Ch.ma Prof.ssa Elisa Curti
Ch. Prof. Cristiano Lorenzi

Laureanda

Elisabetta Carnelos
Matricola 846339

Anno Accademico

2023/2024

*A Lorenzo,
a mia mamma e al suo compagno Franco.*

*Ai miei nonni,
Giuseppe e Graziella.*

Introduzione

È oramai assodato come la poesia *comica* medievale in lingua volgare sia il frutto di un'operazione del tutto consapevole e assai composita; un'operazione quindi letteraria, volta a parodiare la più solenne lirica amorosa precedentemente codificatasi a cavallo tra XI e XII secolo. Non solo, la matrice alla base, il collante tematico, antitetico al motivo cortese, suggerisce altresì la coscienza d'una comune cultura esemplificata da una posizione che, da un'originaria dipendenza, si affranca come a riconoscersi la legittimità d'«una letteratura come gioco fine a se stesso».¹

Il quadro è allora presto detto e muove dall'anima mediolatina del Basso Medioevo, dai *clerici vagantes* e dai goliardi, allorché era la Chiesa a gestire il monopolio culturale, sorvegliando l'insegnamento.

Ma dal latino al volgare il passo è più che altro linguistico, poiché i contenuti, alcuni del tutto innovativi, vengono riproposti anche nelle parlate 'nazionali'.

Così quell'anima mediolatina

[...] si continua nelle *coblas derisorias* dei provenzali e nelle *cantigas d'escanio y de maldecir* degli spagnoli, si arricchisce nei componimenti anticlericali e antiuxori di Rutebeuf di Francia e nel *Libro de buen Amor* di Juan Ruiz in Spagna; diffonde nell'Europa intera non solo voci di protesta, ma anche la tecnica scaltra del *vituperium* e delle *contentiones*, dell'*improperium* e dell'*iniura*.²

Semplificando, questa l'eredità che sarà poi accolta dalla poesia comica, certamente solleticata dall'intento parodico, ma forte altresì d'un già fecondo bacino di riferimento. Si pensi ancora alla letteratura d'intrattenimento, diffusissima nell'Europa romanza: la commedia mediolatina, i carmi satirici e licenziosi, la triade donna, taverna e dado, riscontrabili anche nei più celebri *Carmina Burana*. Tutto questo ebbe un impatto decisivo sulle letterature romanze e, in Italia, sui comico-realistici attivi prevalentemente nella Toscana del XIII secolo, orientati da una una traiettoria ancor viva e nitida.

Senza che si origini una vera e propria scuola, è evidente l'*humus* condiviso, ma l'eterogeneità delle voci anche solo ricondotte, a posteriori, alla compagine comico-realistica sollecita una certa cautela nell'approccio critico, quantomeno rispetto all'istintiva praticità di compartimentarle entro un fenomeno omogeneo e unitario. Pur essendoci motivi frequenti – la misoginia, la mutabilità della

1 ANTONIO ENZO QUAGLIO, *La poesia realistica e la prosa del Duecento*, Laterza, Bari, 1981, p. 11.

2 *Ivi*, p. 12.

Fortuna, la povertà, l'invettiva, il gioco d'azzardo, il vino, la gozzoviglia, il vizio e il piacere sessuale –, essi non sono praticati con la medesima sistematicità e insistenza, al punto da inibire ragionevolmente l'accostamento di alcuni autori, che restano all'interno del territorio comico-giocosso perché non altrettanto inquadrabili all'interno della lirica amorosa.

Che senso può avere, tanto per fare l'esempio più clamoroso [...], includere sotto la stessa etichetta la corona dei mesi di Folgore e la parodia che di essa compila, letteralmente verso per verso, Cenne dalla Chitarra? I due oggetti sono evidentemente incongruenti, l'intenzione dissacrante dell'aretino è indubbia ed esplicita [...].³

Ciò non origina né suggerisce una frattura tale da creare una discontinuità tra la lirica canonica, idealistica, e certa 'poesia di reazione', poiché le incursioni di affermati e illustri poeti – Guinizzelli, Cavalcanti, lo stesso Dante, etc. – mostrano al contrario un gusto della sperimentazione entro quella che con ogni evidenza rappresentava un'alternativa serenamente percorribile – quale era sempre stata d'altra parte, a partire dalla stessa poesia trobadorica, cui si contrappongono prove più licenziose, alcune a opera dello stesso Guglielmo IX, il più remoto dei trovatori finora conosciuti.

D'altra parte il campo della poesia comica è talmente vario, pur nella ripetitività dei modelli, che andrebbe analizzato il singolo caso; analisi che non potrebbe neanche prescindere da un approccio filologico che possa perlomeno attenzionare l'attribuzione della produzione poetica. Se per un Rustico Filippi abbiamo infatti una produzione bipartita, che testimonia la pacifica convivenza tra le due 'scuole', per un Cecco Angiolieri la produzione è esclusivamente e marcatamente comica. Non è allora da escludere come la trasfigurazione romantica di cui il poeta fu oggetto possa aver orientato l'attribuzione dei sonetti al solo filone parodico, scongiurandone la ricerca di prove per così dire cortesi.

Riconosciuto allora lo statuto poetico dei comico-realistici, sarà interessante aprire un'indagine che possa ricostruirne le fonti, in un percorso a ritroso a partire dalla produzione mediolatina, a sua volta ispirata agli *auctores* della latinità classica, in particolar modo l'Ovidio erotico dei *Remedia*, dell'*Ars amandi* e delle *Metamorfosi*.

Ci si soffermerà su di una particolare fisionomia femminile la quale, rispetto alla donna del trovatore prima e degli stilnovisti poi, si distingue per un composito carattere venale, epicureo, o

3 MARCO BERISSO (a cura di), *Poesia comica del Medioevo italiano*, BUR, 2011, p. 10.

quantomeno soggetto alle influenze della materia e da essa potenzialmente lordato. Non solo, laddove non vi è l'attacco diretto né una *descriptio* degradante né una vecchia ripulsa, la donna di rango inferiore, pur dolce e soave, sarà *naturalmente* sottomessa alle bramosie maschili, quindi sedotta, violata, stuprata, e se gravida, tempestivamente abbandonata.

Si analizzeranno allora testi dal velato o marcato antifemminismo, con un'evidente funzione morale, e testi in cui il modello misogino assume invece tinte tra il comico e il grottesco, che nel ribaltamento di ameni scenari e nella trasfigurazione dei generi più collaudati traggono nuova linfa.

Il tutto non senza riportare una breve indagine sulle condizioni delle donne del Basso Medioevo, partendo da una dovuta panoramica storico-culturale che focalizzi altresì il contesto e conseguente risvolto letterario.

1. Il panorama storico-letterario tra XI e XII secolo

1.1 La donna della lirica amorosa nella compagine mediolatina

L'orizzonte letterario che si delinea nel Basso Medioevo amalgama la latinità classica e le Sacre Scritture. D'altra parte, in un mondo in cui la fede cristiana è alla base dell'identità collettiva e individuale, la produzione letteraria mediolatina prima e volgare poi – non già due mondi separati quanto paralleli – non può che risentire dell'influsso della produzione destinata alla liturgia.

Una volta assorbitosi il disgregante fenomeno delle invasioni barbariche, infatti, l'Occidente, forte d'una identità religiosa condivisa e universalmente sentita, ha modo di espandersi. Cresce la popolazione, sorretta e compattata dai valori cristiani, che sollecitano il pullulare di parrocchie e monasteri dal forte impatto centripeto; si estendono i terreni coltivabili e rifioriscono i commerci. Sorgono o risorgono le città, protagoniste d'una rinascita culturale che tra XII e XIII secolo conoscerà poi il suo apice, complice la nascita e diffusione delle università e il pruriginoso pellegrinaggio di maestri e studenti.

Il XII secolo è infatti un secolo di grande rinnovamento: il sistema feudale continuava a imporsi nei territori di nuova acquisizione,⁴ ma le sedi originarie, dato il progressivo sviluppo delle autonomie urbane, cominciavano ad assistere ad un lento declino. La cavalleria stessa alimentava un sistema di valori basato sulla virtù personale, scalzando a mano a mano quello ereditario dell'antica nobiltà. La ripresa dello scambio e dei commerci, favorita dalle condizioni di pace interna, agevolava l'ascesa di artigiani e commercianti.

Le città

si distinguevano dalla campagna e dalle corti feudali non soltanto perché offrivano condizioni economiche e sociali nuove, ma anche perché elaboravano e favorivano la nascita di una nuova cultura che imponeva a sua volta notevoli mutamenti nei processi di acculturazione.⁵

Annesse alle cattedrali e alle abbazie, fiorivano nuove scuole basate sullo studio del Trivio e Quadrivio. Ciascuna città europea si specializzò progressivamente nell'insegnamento d'un

4 La conquista di Gerusalemme da parte dell'esercito crociato del 15 luglio 1099 portò alla nascita di stati cristiani sulla costa del Mediterraneo orientale.

5 PIERVITTORIO ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, Bompiani, Milano, 1989, p. XIV.

determinato ramo del sapere, il che portava allo spostamento e alla migrazione degli studenti attirati dai maestri più rinomati e seguiti.

Orléans godeva di grandissima fama come centro di studi letterari e di retorica (specialmente nel commento dei poeti latini), Chartres divenne il luogo più importante di insegnamento della matematica e delle scienze naturali, Tours, Laon e Reims furono anzitutto scuole di teologia. Ben presto il centro di studi più importante divenne Parigi, favorito dalla presenza delle scuole di Notre-Dame, dei canonici regolari di San Vittore e infine della collegiata di Sainte-Geneviève, cui si unirono in seguito numerose scuole laiche e private, situate sulla riva sinistra della Senna.⁶

Ecco allora che per non perdere il monopolio del sapere, nel III concilio Lateranense (marzo 1179) la Chiesa stabilì che ogni cattedrale organizzasse e aprisse una scuola. Il rinnovato interesse per i classici latini aveva incalzato il dialogo col mondo antico, sottoposto ad un'interpretazione allegorica, gravata o solo influenzata dal mondo cristiano.

Questo tuttavia non fermò maestri e studenti dall'associarsi in corporazioni autonome. Il fermento culturale e la rivendicata indipendenza economica dell'insegnante fu proprio ciò che tra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII secolo concorse maggiormente alla nascita delle università.

Indipendenti o meno, maestri e studenti – sempre più numerosi – appartenevano pressoché completamente all'*ordo clericalis*: qui gli autori ed esponenti della variegatissima e fiorente produzione letteraria, dalla poesia religiosa alla poesia d'amore.

In altre parole gli stessi uomini di Chiesa che sottoscrivevano il *contemptus mundi* e denunciavano la *tristitia temporis* potevano al contempo originare testi dall'esplicita sensualità.

Infatti, tra i monaci e i sacerdoti figuravano altresì chierici svincolati dal celibato, che accettavano al più l'abito o la tonsura, ingolositi o proiettati ai voti per il prestigio e i vantaggi della classe clericale, quali l'esenzione dal pagamento di gran parte dei tributi al potere civile, l'astensione dai lavori manuali e la conseguente distinzione sociale rispetto a cavalieri, borghesi e artigiani.

Costretti a norme meno severe [...] e più vicini al tessuto sociale dal quale provenivano e col quale erano in relazione dialettica, i chierici si fecero interpreti delle varie istanze culturali dell'epoca. Essi furono contemporaneamente severi moralisti e sfrenati gaudenti, gravi accusatori della modernizzazione della Chiesa e delicati poeti d'amore [...].⁷

6 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., pp. XIV-XV.

7 *Ivi*, p. XVII.

Questa produzione amorosa, imperniata sulla figura femminile, si rifà ai classici allora disponibili, non direttamente citati, ma integrati da un'*imitatio* che non è plagio: chi scrive entra in competizione coi propri modelli sino a fondersi e confondersi con essi. Si prenda Ovidio: il Sulmonese gode d'una fortuna tale da generare una nutrita schiera di componimenti apocrifi – dei veri e propri falsi – che si diffondono sotto il suo stesso nome. Una tale intertestualità, d'altra parte, poteva essere colta e goduta solo da un pubblico largamente erudito, un enclave di dotti che condividesse il medesimo bagaglio culturale. La fruizione è infatti chiusa, circolare, e così la ricezione.

Si costituiva così il canone degli *auctores* discussi nelle scuole, quindi letti e poi glossati. Fu tutto questo a spingere l'intensa fioritura d'opere, prosastiche e poetiche, in latino: non solo canti d'amore e inni liturgici e religiosi, ma anche componimenti satirici e poemetti giocosi. La diffusione dei generi e *tòpoi* su scala europea era facilitata proprio dall'utilizzo del latino, codice condiviso dalla classe colta e unica lingua formalmente codificata.

Protagonista di questa rinascita culturale è soprattutto la Francia settentrionale «con la sua intensa vita studentesca»,⁸ seguita dall'area renana, «dalla quale molti studenti giungevano alle scuole francesi».⁹

Quella vivace sensualità, che caratterizza il canto d'amore, siano canzoni, albe e pastorelle, descrizioni di donne, ritratti o dinamiche dal richiamo o risvolto esplicitamente erotico, non attinge tuttavia ai soli carmi latini. Assai suggestivo per la poesia d'amore mediolatina è infatti il *Cantico dei Cantici*. I voluttuosi dialoghi tra i due innamorati sono connotati da un marcato accento sensuale, e le incalzanti dichiarazioni s'aprono candidamente al desiderio reciproco. Il Medioevo accoglie complessivamente i canti quali allegoria dell'amore divino: la tensione erotica non è che l'espressione del desiderio di unirsi a Cristo.

La suggestione e il prestigio del Cantico ebbe notevoli risvolti sulla produzione liturgica e religiosa. A sua volta, la terminologia creata dai teologi e dai mistici cristiani contribuì non poco al lessico degli autori di poesie d'amore mediolatine.

È l'epoca del culto e della devozione alla Vergine, della stesura dei primi Uffici correlati all'Assunzione: le caratteristiche della Madre di Cristo confluiscono alla poesia profana, ma i testi stessi della preghiera sono ripresi dal *Cantico dei Cantici*.

8 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., 1989, p. XVI.

9 *Ivi*, p. XVII.

La donna, fonte di un'esperienza amorosa raffinata, si veste degli attributi della Madonna in una mescolanza che non appare blasfema poiché, ancora una volta, rientra nel gioco arguto della fede parodica al dio Amore di cui la donna è ancella terrena. Essa viene così invocata come rosa profumata, fiore del mondo intero e giardino di delizie, gemma preziosa, stella del mattino e luce di ogni luce, mentre la lode si confonde con la preghiera estatica e intensamente religiosa.¹⁰

Ancora una volta non c'è da stupirsi se i chierici fossero in grado di destreggiarsi tra il canto religioso e la lirica amorosa, forsanche erotica.

A tal proposito si pensi all'enorme fonte rappresentata dalle sillogi poetiche latine del Basso Medioevo, i celeberrimi *Carmina Burana* su tutti, in cui convivono canti satirici e morali, liriche d'amore, canti bacchici e giocosi.

Gli autori s'iscrivono complessivamente nell'apparentemente sguaiata compagine dei goliardi, fisionomie disincantate che dall'opposizione, dal capovolgimento, dalla parodia ricavano un'identità non necessariamente rivoluzionaria, ma ugualmente alternativa. L'inquietudine che nell'immaginario distingue quest'*ordo* culturale risiede più propriamente nel contesto universitario, «socialmente vario e particolarmente attento alla mutata realtà storica e culturale».¹¹ E dalla figura di spicco di Pietro Aberlato – il nuovo Golia, come lo definì Bernardo da Chiaravalle – diparte «l'esempio per quei chierici che si opponevano all'integralismo monastico e alla sua concezione della realtà».¹²

Abelardo è effettivamente rappresentativo: indipendentemente dalla realtà della leggenda che avvolge la sua figura (e quella di Eloisa), egli s'inserisce nel dibattito religioso poetando al contempo d'amore. È il riflesso, l'incarnazione della convivenza di cui sopra: gli uomini di cultura, tutti appartenenti all'*ordo clericalis* – se non studenti –, sono in grado di misurarsi nella produzione religiosa come in quella erotica e amorosa, suffragando così la compenetrazione degli stili, dei linguaggi, dei toni.

Nondimeno, Bernardo di Chiaravalle, carismatico cavaliere entrato ventiduenne a Cîteaux,¹³ in Borgogna, tra il 1111 e il 1112, allorché ne ebbe luogo l'esemplare conversione, dedicò gran parte dell'attività teologico-letteraria al commento del *Cantico dei Cantici*, cui lavorò per ben diciotto anni.¹⁴ Qui, come nel *De diligendo Deo*, egli sottolinea l'origine dell'amore carnale – non certo in

10 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., p. XXXVIII.

11 *Ivi*, p. XX.

12 *Ivi*, p. XXI.

13 Culla della Riforma cistercense.

14 Sino alla morte, avvenuta nel 1153.

termini di *voluptas*, quanto d'una forma altra di *caritas* – nell'amore stesso di Dio: in altre parole, essendo l'uomo creatura di Dio, non può che conoscerne l'amore amando prima di tutto se stesso e le altre creature. L'unione col Divino non esclude l'unione con altri esseri umani, anzi, la celebra, ma, ancor di più, nella sua veste disinteressata – chiaramente idealizzata – rappresenta potenzialmente un tramite con l'Altissimo.

Vi sono ulteriori fattori che concorrono al 'bifrontismo' della suddetta produzione letteraria, che riguardano e dipartono primariamente dal monachesimo, che nel XII secolo si divideva in «due diversi ambienti sociali; l'uno che potremmo definire 'tradizionale', l'altro 'moderno'». ¹⁵ Il primo fa riferimento ai monaci e alle monache entrati a far parte di case e istituzioni nate prima del XII secolo; si tratta dei cosiddetti 'monaci neri', solo successivamente chiamanti 'Benedettini'; il secondo, un nuovo monachesimo, per così dire, era costituito dai membri dei movimenti monastici e canonicali sorti tra XI e XII secolo. Detti 'monaci bianchi', essi comprendevano tra tutti Certosini (1084) e Cistercensi (1098), nonché i canonici regolari di San Vittore a Parigi.

La differenza tra i due ambienti risiedeva principalmente nel reclutamento dei nuovi membri:

le reclute dei *vecchi* ordini erano tratte dalla schiera degli oblati, dei bambini cioè che erano stati offerti dai loro genitori. La maggior parte di questi bambini erano figli e figlie di nobili famiglie, che, per una ragione o per l'altra, non desideravano che si sposassero, ma preferivano che diventassero monaci e monache. Alcuni di loro soffrivano di qualche menomazione fisica, e il monastero costituiva per essi un sicuro porto. ¹⁶

Portati al monastero in tenera età, spesso infanti, questi «oblati» venivano educati nelle scuole monastiche. Tale formazione rappresentava l'anticamera del noviziato, e la maggior parte di essi passava, in modo del tutto naturale, dalla scuola alla comunità monastica, entro un ambiente riparato e protetto, «il che comportava che la maggioranza dei monaci, di ambo i sessi, non aveva conosciuto altro che la vita del chiostro.» ¹⁷

Furono i nuovi ordini a decidere di porre fine a questo tipo di reclutamento; d'altra parte l'accesso volontario in monastero avrebbe sgravato dal peso dell'educazione dei giovani. Inoltre i genitori tendevano a offrire sempre meno i propri figli alle antiche comunità, arrivando a dissuaderli dall'entrata in monastero, che gradualmente diventò il frutto di una libera scelta, il che sta alla base

¹⁵ JEAN LECLERCQ, *I monaci e l'amore nella Francia del XII secolo*, Jouvence, Roma, 1984, p. 19.

¹⁶ *Ivi*, p. 20.

¹⁷ *Ivi*, p. 21.

del fatto che la maggior parte dei nuovi ordini traeva le proprie reclute dalla compagine adulta, uomini e donne provenienti da diverse categorie sociali.

Molti erano definiti «nobili» o «cavalieri». La difficoltà di precisare esattamente il significato delle parole *nobiles* e *militēs* è ben nota. Nel corso del dodicesimo secolo la idea e la corrispondente realtà espresse dal termine «nobiltà» divennero più precise e insieme assunsero una più vasta gamma di significati. Tale evoluzione si compì in periodi più o meno lunghi a seconda dei paesi e delle aree. In generale si può dire che tale processo comportava il passaggio dalla cavalleria (*militia*: termine che designava il guerriero e, normalmente, il guerriero a cavallo) all'inserimento nella gerarchia feudale (cioè il legame personale basato sulla *fides* o la *fidelitas*), e infine alla nobiltà, che consisteva nel titolo conferito in ricompensa degli uffici prestati. In breve si può dire che in alcuni casi si assisteva ad una promozione del servizio a cavallo alla cavalleria.¹⁸

Gli adulti che decidevano di entrare in monastero potevano essere quindi nobili e cavalieri, mentre altri solo cavalieri; altri ancora avevano studiato nelle scuole delle cattedrali, sorte in opposizione alle scuole ecclesiastiche; altri ancora erano individui disposti a lasciare moglie e marito per rispondere a quella che era a tutti gli effetti una chiamata divina, abbracciando così una nuova vocazione, come anche vedovi e vedove, o coppie di coniugi che entravano in monasteri dotati d'una comunità maschile e una femminile. In ogni caso, a differenza degli oblati, questi individui avevano una storia precedente all'acquisizione dei voti, consumatasi in altri ambienti (castelli, manieri, corti, campagne, città, etc.), sostenuta da ben altra formazione, a contatto con una più ampia compagine sociale: insomma «tutti avevano vissuto nel secolo»¹⁹.

Molti di questi monaci, uomini e donne, avevano per altro conosciuto l'amor profano, per esperienza diretta o dalla lettura dei testi letterari. Alcuni di essi erano a loro volta trovatori con all'attivo una nutrita produzione amorosa, laica.

Uno degli esempi più illustri ci è fornito da Hélinand, un tempo trovatore alla corte di Filippo Augusto, che si fece monaco a Froidmont, ove continuò a scrivere, sia in prosa che in versi. Ma si può citare anche il trovatore Folchetto (di Marsiglia) che scrisse, tra le sue numerose opere, anche quattordici canzoni d'amore. Entrato nel monastero di Thoronet nel 1196, ne divenne abate cinque anni più tardi e, nel 1203 fu nominato vescovo di Marsiglia. Di lui si legge che «un giorno digiunò a pane e acqua, in spirito di penitenza, dopo aver udito un poema da lui composto nella sua vita

18 J. LECLERCQ, *I monaci e l'amore*, cit., pp. 22-23.

19 *Ivi*, p. 24.

precedente». Dopo la sua morte i Cistercensi lo commemorarono come un santo e Dante, nel *Paradiso*²⁰, lo ha posto nel cielo di Venere.²¹

Non solo monaci, ma anche monache, quindi comunità femminili spesso affiancate, per ovvie ragioni, da monasteri maschili. È questo un ulteriore elemento che concorre alla compenetrazione tra lirica religiosa e poesia amorosa, specialmente per le implicazioni circa la produzione monastica consacrata all'amore – che comunque s'aggiunge ad un altro genere letterario, di natura chiaramente strumentale: i trattati dedicati all'educazione dei novizi, cui si applicava un processo di destrutturazione (una sorta di spoliazione di quanto si era stati sino ad allora, materialmente e spiritualmente, alla luce d'un radicale mutamento della scala dei valori e delle priorità), e ristrutturazione in chiave monastica.

La presenza della controparte femminile – vedove, nobildonne, vergini e vecchie –, testimoniata soprattutto in area cistercense esercitava al contempo un fascino casto, ma ugualmente impattante sulla sensibilità dei monaci.

La descrizioni cistercensi non si limitano alle immagini visive della Beata Vergine; noi troviamo menzionate giovani, splendide fanciulle e, qua e là, si trovano allusioni anche alle loro amorevoli carezze e ai loro baci.²²

È evidente come, nell'ambiente monastico, uomini e donne che un tempo avevano *conosciuto* altre forme d'amore si sentissero legittimate a integrarle entro l'estatico trasporto verso Cristo, a loro agio nell'ammetterne la liceità e ricorrendo in sede letteraria, ma anche liturgica e religiosa, a immagini dall'espressiva sensualità, in cui uomo e donna, entro la metafora nuziale, fungono al più da iconografico simbolo e rappresentazione della Fede in Cristo.

Non può davvero meravigliare né portare a sollevare presunte controversie – al massimo una conflittualità interna tra ordini e confessioni, estremismi, fanatismi, posizioni teologiche e personali, entro quello che per altro è il periodo delle *disputatio* e delle diatribe filosofiche su base cristiana – il fatto che uomini e donne di Chiesa aventi *conosciuto* e variamente esperito il mondo portassero con sé, nella forma come nei contenuti, il lascito di quella che era stata a tutti gli effetti un'altra vita.

20 *Paradiso*, canto IX vv. 64-142.

21 J. LECLERCQ, *I monaci e l'amore*, cit., pp. 27-28.

22 *Ivi*, p. 28.

Alla base di tanto ‘ardore’ nel racconto d’amore sta per l’appunto quel clima di rinascita culturale che abbraccia il XII secolo.

In questo periodo l’amore terreno diventa nuovamente protagonista della letteratura poiché, attraverso la sua celebrazione, la società del tempo esprime la riscoperta della dimensione terrena dell’esistenza e il desiderio di creare una nuova cultura [...].²³

E mentre la rinascita delle scuole favoriva la produzione in lingua latina, in Francia, nelle corti di Provenza, il volgare diveniva la lingua d’un nuovo programma poetico: l’amor cortese, foriero d’un nuovo codice amoroso, ispirato da nuove figure di donna non meno erotiche, ma evanescenti.

Le due produzioni, mediolatina e volgare, avanzano ora insieme, e mentre la *fin’amor* sublima la tensione sessuale nell’arte poetica, trovando una normalizzazione formale che la innalza «a sistema etico sociale e individuale»²⁴ nella sintesi ultima del trattato del Cappellano, i canti dei chierici, degli insegnanti e degli studenti, che ancora studiavano e scrivevano nella lingua di Ovidio, continuano a insistere sulle pastosità della vita, della materia e sulla sensualità della carne e d’una donna con cui giacere e godere.

L’aspetto composito del panorama letterario finora descritto si spiega con quello che deve essere uno sguardo onnicomprensivo del periodo che si snoda tra il XII e il XIII secolo, tanto denso da legittimare l’accettazione dei risvolti più antitetici, a conferma della risonanza delle più feconde diatribe intellettuali, filosofiche e religiose dell’epoca.

Le strade possibili, i sentieri percorribili sono molteplici, e tutti strettamente dipendenti dal focolaio da cui poi si diffondono, senza per altro attecchire ovunque, e sempre in base al genere letterario nel quale s’inscrivono – senza contare che una volta canonizzatosi, un genere, un movimento chiamerà automaticamente una reazione ostinata che si canonizzerà poi a sua volta.

Si prenda il caso della scuola di Chartres. La prospettiva naturalistica proponeva un’esplorazione fisica del reale che vide il suo apice nella filosofia di Bernardo Silvestre per la quale l’uomo replicava in se stesso il macrocosmo divino, che emergeva attraverso la sua vitalità istintiva, fisica e intellettuale. L’amore terreno diviene così l’atto, giusto e necessario, attraverso il quale la natura può continuare a perpetuarsi.

La scuola di Chartres concorse quindi alla rievocazione dei testi ovidiani, dalle *Metamorfosi* agli *Amores*, nell’esaltazione di una *voluptas* che, passando per Lucrezio e il Virgilio delle *Bucoliche*,

23 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., p. XXXIII.

24 *Ibid.*

invitava al godimento entro una cornice fortemente naturalistica, il *locus amoenus*, che riscattava l'amplesso – e la funzione della donna – quale semplice ed essenziale manifestazione del divino.

La figura femminile non è qui intoccabile né relegata all'astrazione della mente erotica: il desiderio si concreta, la donna è il tramite d'un piacere lecito, corporeo e parimenti totalizzante. La durata del canto non si estende dall'assenza dell'amata alla compresenza degli amanti, ma si esaurisce nel lasso che va dall'incontro al gioco del congiungimento fisico.

L'ideale femminile di studenti, goliardi, poeti – di questi *clerici vagantes* che prestano estro e sapere per vivere (o sopravvivere), in seno o liminalmente alla società – non può essere la dama feudale, indovinata appena da una postura o un dettaglio che dallo sguardo scivola al cuore. Essi non si riconoscono nelle strutture e sovrastrutture dell'aristocrazia laica.

Paradossalmente i chierici, esaltando l'amore come *voluptas* e *cupiditas*, forza fisica e sensuale, si mostrano meno cristiani dei poeti cortesi che coltivano forme d'amore puro e spirituale. Per i primi inoltre la poesia amorosa è spesso sottile gioco erudito che si prefigge di imitare e rielaborare la ricca casistica erotica di origine latina.

[...]

L'amore, per i chierici, è soprattutto devozione al dio dell'amore che impone il suo culto e i suoi riti in una mitologia speculare e rovesciata rispetto alla religione cristiana. Come quest'ultima prescriveva una norma di vita ascetica e severa seguendo i precetti evangelici, così la gioiosa vita d'amore riconosceva i propri testi sacri nelle opere di Ovidio.²⁵

La donna dei *Burana*, dei goliardi, come anche dei trovatori faceti, corrisponde in linea di massima a una molle e curiosa adolescente, una giovinetta ingenua, ma ugualmente intrigante, con la quale gustare la partita dell'amore. Laddove la giovinezza è ancora inesplorata, le resistenze della fanciulla sono vinte in nome dell'amore libero, e malgrado l'iniziale violenza, l'assedio alla roccaforte della verginità si traduce nel compiaciuto soddisfacimento di entrambi gli amanti.

Leggasi allora il canto 72, composto da Pietro di Blois.

Il poeta attacca ringraziando Venere, dea dell'amore, la quale ha finalmente consentito l'unione con la fanciulla da lungo tempo bramata.

A seguire il dedito impegno dell'uomo per ottenere ciò che realmente andava cercando e supplicando. La fanciulla aveva effettivamente concesso di vederla, parlarle, accarezzarla e infine baciarla:

25 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., p. XXXVI.

*Visu, colloquio,
contactu, basio
frui virgo dederat;*

ma in assenza dell'ultima e più dolce meta, questi non può dirsi appagato.

È qui espresso il motivo dei cinque gradi dell'amore – il vedere, il parlare, il toccare, il baciare e il fare l'amore –, già esposti da Donato (IV sec. d.C.) in un commento all'*Eunuchus* di Terenzio e diffusissimi nell'erotica mediolatina.

Mancando l'ultimo, e più importante, il poeta è 'costretto' a forzare la giovane, che, piangendo, alimenta la fiamma di lui, sempre più ardente. Quello che a tutti gli effetti è uno stupro è effettivamente descritto come una lotta cui segue il trionfo dell'uomo; tuttavia

Res utrique placuit.

E l'amata, esausta e tremante, accoglie ora l'amante, vezzeggiandolo coi suoi dolci baci.

*Et subridens tremulis
semiclausis oculis,
veluti sub anxio
sospirio
sopita.*

Vinta dall'uomo, la donna, ancora un po' turbata, s'assopisce.

Nella rotondità dell'esperienza amorosa, quella che nel genere provenzale della pastorella si traduce nel morboso trionfo della classe nobiliare sul mondo contadino, nella replica mediolatina e goliardica si dipana lungo una linea orizzontale in cui i due amanti, quasi paritetici, non partecipano della medesima condizione per un fatto, si direbbe, naturale: la fanciulla, l'ancella di Venere, è sopraffatta perché altro non potrebbe fare – non ne ha la forza, d'altronde. E sulla perdita della verginità vince di gran lunga il soddisfacimento di entrambi.

1.2 La donna nell'aristocrazia feudale: il modello cortese e la fin'amor

Al fiorire della produzione lirica in volgare, la poesia mediolatina accoglie a sua volta l'influsso delle innovazioni recate dai poeti romanzeschi in un dialogo spesso antitetico. Esempio del fenomeno della *fin'amor*, sviluppatosi nelle corti di Francia del XII secolo, ben diverso dal contraltare goliardico. Cirscritto all'aristocrazia, esso pertiene pressoché esclusivamente al mondo feudale, che codifica un sistema di valori volti a descrivere l'ambiente sovrastrutturale in cui esso s'identifica.

Rispetto alla tradizione pregressa, d'impronta religiosa e rigorosamente destinata ai letterati – per essere scritta in latino –, la novità principale della poesia provenzale risiede proprio nella sua ampia accessibilità, in quanto elaborata in *lingua romana*, in 'lingua romana', nonché per essere poesia propriamente laica.²⁶

Perno dell'amor cortese è il rapporto tra una castellana e un cavaliere, spesso vassallo del marito. La relazione è pertanto adultera, ma difficilmente si concreta nell'atto sessuale.²⁷ Il poeta, il trovatore allora sublima la tensione erotica scaturita dall'intrigo nella rinuncia e nella repressione, risolvendo ad appagarsi di quello stesso desiderio per il quale egli arde nel profondo del cuore da che la vista di Madonna ha incontrato i suoi occhi.

A differenza della poesia mediolatina, la dimensione del congiungimento degli amanti è qui negata. La resistenza alle lusinghe della carne è d'altra parte di natura ideologica: la disciplina eleva l'amante inscrivendolo in una cerchia che lo allontana moralmente e spiritualmente dagli strati inferiori, al contrario guidati dall'istinto, e la cui considerazione è largamente esemplificata dal genere della pastorella, la cui origine è infatti parimenti laica, volgare, probabilmente provenzale (non sono infatti documentate pastorelle mediolatine anteriori a quelle in volgare).

Ora, la pastorella è «uno di quei generi letterari minori che [...] forniscono una chiave di volta per interpretare la coscienza sociale e di classe del mondo aristocratico e borghese nei confronti del mondo contadino o, per l'appunto, pastorale, e insieme la violenza mentale, oltre che fisica, delle classi egemoniche nei confronti delle classi subalterne.»²⁸

26 MARIANTONIA LIBORIO, ANDREA GIANNETTI (a cura di), *Letteratura provenzale medievale. Antologia di testi*, Carocci, Roma, 2004, p. 14.

27 Quantomeno sulla carta.

28 ARMANDO BISANTI, *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Liguori Editori, Napoli, 2011, p. 143.

Lo schema prevede l'incontro tra una giovinetta e un cavaliere di passaggio nella campagna. Segue un contrasto tra i due durante il quale il nobiluomo avanza delle profferte sessuali che la ragazza generalmente rifiuta – il che tuttavia non basta ad allontanarlo. Nella maggior parte dei casi questi ottiene allora ciò che chiede usando violenza; lo stupro si consuma in un ridente verziere, o tra i boschi, in una indifferente cornice, primaverile o estiva, dal clima mite e soleggiato.

All'interno di un modulo compositivo e strutturale sufficientemente omogeneo [...] affiora [...] la realtà delle differenziazioni sociali e insieme emerge una sorta di "rovesciamento" della tipica concezione dell'amor cortese, magari ammantata, sovente, di falsa pudicizia nel glissare sull'atto d'amore e sull'amplesso dei due protagonisti, ma comunque evidente nella vantata autocelebrazione della conquista facilmente conseguita ed eminentemente sessuale che l'io narrante descrive [...].²⁹

È evidente allora come ciò che la lirica cortese aveva sublimato e relegato all'immaginario mentale, nutrito dall'astrazione poetica, trovi il proprio sfogo nelle donne del popolo o del contado, sulle quali è proiettato il diritto dei sensi.

La controversia che vede lo stesso cavaliere annullarsi per Madonna violare e deflorare una giovinetta silvestre si risolve così in una lecita vacanza dalla cortesia, dal codice morale di riferimento.

Se non una preterintenzionata misoginia, la pastorella incarna quindi una deriva sociale poi letteralizzata.

Solo lontano dall'ambiente sopraelevato della corte il nobiluomo ha modo di esprimere il soffocato o mitigato istinto sessuale, e lo fa su soggetti insignificanti, materia sociale inerme, il cui sopruso non ha alcuna implicazione. Non può esserci infrazione alla *fin'amor*, d'altra parte, se il fatto non reca in sé alcuna connotazione ideologica: il codice cavalleresco non viene meno, e conclusosi l'episodio, il cavaliere, dalle amenità della campagna verdeggiante topograficamente sfuggenti, può riconnettersi alla propria *questua*, nell'attesa di fare ritorno a corte, quel consorzio d'anime affini.

Ora, da un punto di vista storico risulta tuttavia ambizioso trarre conclusioni definitive circa la condizione della compagine femminile a cavallo tra XI e XII secolo.

Se la storiografia «è giunta a risultati ampiamente concordi per quanto riguarda i nuovi rapporti instauratisi tra gli uomini»,³⁰ non è altrettanto semplice ricostruire una più univoca storiografia della

29 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., pp. 143-144.

30 CHRISTINE KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, GEORGE DUBY e MICHELLE PERROT, Laterza, Bari, 1998, p. 251.

condizione femminile, e qualsiasi ipotesi non può che cadere di fronte all'assenza di elementi probanti, soprattutto per quanto riguarda l'XI secolo e gli strati sociali inferiori, per i quali valgono per lo più supposizioni e deduzioni indirette.

Prendendo in considerazione le implicazioni d'una società in cui la maggior parte della popolazione è chiamata al lavoro manuale e affrontando la questione col dovuto distacco, una figura costituzionalmente più debole può risaltare per la minor 'spendibilità', che appunto restringe il margine di 'collocabilità sociale'.

È verosimile che l'accoglienza riservata alla nascita di una bambina fosse meno entusiasta di quella riservata a un maschio [...]. A quel tempo, prevale nell'aristocrazia il principio della discendenza in linea maschile. È quindi ovvio che i genitori preferiscano il figlio maschio cui trasmettere il patrimonio. Sembrerebbe che fra il popolo la dissimmetria tra i sessi abbia minore peso, dato che la guerra, vocazione nobiliare, esclude le donne in modo più radicale di quanto non accada in altre attività produttive. Va tuttavia notato che anche il lavoro nei campi come anche altri lavori manuali privilegiano la forza muscolare. Con ogni probabilità, anche in questo ambito, la divisione sessuale dei compiti finisce con l'esprimere una gerarchia maschile dei valori che deprezza le attitudini proprie alla donna. Più o meno fondata che sia, prevale l'idea che le ragazze siano un peso: bisogna tenerle d'occhio, dotarle, trovar loro marito.³¹

Analogamente – e a maggior ragione, diremo – nell'ambiente aristocratico, una bambina, una fanciulla, una donna non sono che prede e pedine. Ancor prima che nasca, la bimba, in quanto ereditiera, rappresenta potenzialmente l'anello mancante d'una possibile alleanza politica, quindi, ancora infante, è strappata alla madre e alla casa paterna per vivere così nella casa del fidanzato sino a che il matrimonio non possa essere consumato.

Da queste prime righe s'intuisce come la posizione sociale giocasse un ruolo fondamentale nelle sorti della ragazza. La villana e l'aristocratica vivono un'infanzia dissimile, condividendo però la mancata, anzi negata disposizione di sé.

E la consapevolezza della differenza tra i due sessi è probabilmente instillata sin da piccoli, con maggiore margine di convivenza tra bambini e ragazzini negli strati più modesti, accumulati da un apprendistato condiviso finché la crescita e lo sviluppo sessuale non ne orientasse naturalmente la separazione: i ragazzi ai lavori manuali, le ragazze in casa.

31 C. KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, cit., pp. 251-252.

Possiamo presumere che qui la cellula familiare conservi più a lungo coesione e calore affettivo e che i rapporti della bambina col padre e i fratelli siano meno impersonali.³²

Nell'aristocrazia le bambine sono chiuse nel gineceo, intente nei lavori femminili, o sistemate in un monastero. La separazione è netta perché, come già accennato, il ruolo che l'uomo è chiamato a rivestire è completamente al di fuori della portata della donna.

Altro elemento condiviso dal sesso femminile indipendentemente dall'origine sociale è il culto della verginità, che solo il sacro vincolo matrimoniale può lordare, e al solo scopo di procreare. E non si tratta d'un valore meramente religioso, ma ugualmente, e soprattutto, sociale: la posta in gioco è l'onore della famiglia, oltre che della giovane, la cui purezza è posta a garanzia della propria salvezza.

Il modello virginale – che garantisce altresì al marito la paternità della discendenza, dei figli in assenza di mezzi per rilevarla o sincerarsene – finisce così per rappresentare l'essenza stessa della ragazza.

Così l'intero corpo sociale è concorde nell'allevarla come un angelo e coltivare in lei l'innocenza e l'atteggiamento difensivo. Il rischio si presenta soltanto quando i genitori decidono di farla sposare, abbandonandola nelle mani del maschio [...].³³

Il matrimonio è tuttavia fondamentale, e anzi nevralgico, tanto nella vita della donna quanto in quella dell'uomo, poiché perpetua la 'razza', garantendo la discendenza. Quello che allora sembra essere un *impasse* tra la custodia d'una virtù che risponde a Dio stesso e una urgenza socio-economica comincia ad avanzare verso una regolamentazione il cui onere è preso e affidato ai chierici, che ne sorvegliano l'applicazione ispirati e spinti da motivazioni evidentemente ideologiche, arrivando a misure cautelari mai precedentemente toccate.

Ora, le notizie riguardo i provvedimenti intrapresi coinvolgono per lo più le classi elevate, d'altra parte il matrimonio era uno dei mezzi più accessibili per gestire la rete di rapporti politici.

Non è escluso che non accadesse lo stesso fra i contadini o il popolo minuto delle città. Un'unione poteva servire ed estendere un piccolo lotto o a inglobare la botteguccia vicina. Non sono molte le regioni per le quali esista una documentazione in merito. Nelle famiglie di ordine cavalleresco, i figli

32 C. KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 261.

33 *Ivi*, p. 264.

e soprattutto le figlie sono al servizio della potenza e della ricchezza. Le unioni endogamiche, i ripudi – soprattutto se la donna è sterile –, le seconde nozze creano una «poligamia successiva» calcolata in funzione degli interessi patrimoniali.³⁴

Se la mentalità è la medesima, popolo e aristocrazia hanno tuttavia esigenze diverse: se il villano necessita d'una figura che amministri la casa, contribuendo alla sua produttività, il signore poggia lo sguardo su d'un orizzonte ben più vasto; una moglie è funzionale al perpetuarsi della stirpe, e più che sulla sua persona, egli conta sulla sua eredità.

Per questo motivo le classi inferiori sfuggono più facilmente al dato e alla cronaca – e tanto più la donna –, rappresentando una massa indistinta rispetto alla quale le altre classi rivendicavano la propria superiorità.

Fu questa loro chiusura a orientarne i gusti culturali: le dinamiche economico-sociali ebbero infatti delle ricadute in ambito letterario, e qui la figura della donna si vide oggetto d'una importante trasfigurazione, che molto ebbe a che vedere con i limiti imposti dalla sua condizione.

Si torni al modello cortese.

Si può parlare di una promozione della condizione femminile all'epoca feudale?³⁵

Stando all'emersione del fenomeno parrebbe in effetti che Madonna, al contrario della compagna di più basso rango, domini naturalmente il cavaliere che le porge omaggio. Occorre tuttavia approfondire.

La dama, dal latino *domina*, è effettivamente superiore al giovane, un celibe, perché sposata col suo signore, e in quanto tale irraggiungibile, ma quella d'abbassarsi per ottenerne i favori è pura finzione, pronta per altro a ribaltarsi.

Essendo un calco del contratto di vassallaggio, come il signore è obbligato a rendere al buon vassallo tanto quanto ha ricevuto da lui, così la donna sarebbe portata a ricambiare il servizio del cavaliere. L'esito parrebbe scritto, al contrario della dinamica interna, comunque scandita da momenti topici, che prevedono un assedio graduale, in un climax erotico che malgrado mostri una elevatissima considerazione della donna, è di totale dominio maschile.

Georges Duby, la cui indagine sta alla base di questa ricerca, sembra dare per scontato la risoluzione sessuale del rapporto, ma la *fiction* letteraria impone una certa cautela. In ogni caso, quali che fossero le effettive ricadute di tanto ardore e ardore, è bene comprendere come questo gioco poetico

34 C. KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 266.

35 *Ivi*, p. 310.

fosse il frutto d'una dinamica sociale – e non viceversa – in cui la figura femminile ora apparteneva al padre, ora al marito, in un continuo passaggio di proprietà. In altre parole, e come detto, il punto di vista resta sempre maschile.

L'entità dell'intrattenimento cortese risiede principalmente in due ragioni.

Madonna resta pur sempre la moglie d'un superiore, e la padrona della casa che il cavaliere frequenta. Come tale, e in quanto donna, debole e ingannatrice, essa è sorvegliatissima – d'altronde un unico seme può fecondarla, il solo motivo alla base della sessualità legittimata entro la sacra circoscrizione delle nozze, mossa di convenienza, risultato di lunghe trattative, estraneo pertanto al piacere, che l'uomo poteva ricercare altrove, «nel campo della gratuità e del gioco».³⁶ Corteggiarla è l'equivalente di un'avventura rischiosissima. Da qui, l'exasperazione d'una prudenza più che mai cautelare, contrassegnata da singoli momenti che via via restringono il margine d'azione della dama alla cui flebile estremità l'uomo attende la sua ricompensa.

L'altra ragione sta nel prestigio che il cavaliere, il vassallo, ciclicamente chiamato alla corte del suo signore per rendergli omaggio, avrebbe ottenuto nello sposare un simile modello.

Dedicandovisi, sforzandosi di trattare le donne con maggiore raffinatezza, dimostrando la propria abilità a catturarle, non certo con la forza, ma con carezze verbali o manuali, l'uomo di corte, fosse esso nobile o semplicemente ricevuto tra gli amici del principe, intendeva dimostrare di appartenere al mondo dei privilegiati, associati ai profitti della proprietà feudale e sottratti agli obblighi che pesavano sul popolo.³⁷

Duby insiste allora sull'urgenza squisitamente maschile del modello cortese, utilizzato per fini distintivi.

Ecco che cosa conferì tanta forza al modello proposto dai poeti e che lo fece imporre fino a modificare nel corso della loro vita l'atteggiamento di certi uomini verso le donne. Almeno verso certe donne, perché la divisione che separava gli uomini in due classi si ripeteva nella società femminile. Essa tracciava tra le donne una linea di demarcazione altrettanto netta, che isolava le «dame» e le «pulzelle» dalla massa delle villane, di cui il cortese era autorizzato a impadronirsi a suo arbitrio per farne brutalmente quel che voleva. Invitate a entrare anch'esse nel gioco, le prime si vedevano riconoscere il diritto di sguardi particolari e a qualche potere sul compagno maschio finché durava la partita.³⁸

36 C. KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 319.

37 *Ivi*, p. 316.

38 *Ivi*, pp. 316-317.

Si suppone tuttavia che anche le donne, le aristocratiche, chiaramente, avessero quantomeno goduto dell'effetto cavalleresco della *fin'amor*, che ammantava la castellana d'un riverenza esclusiva, pur restando quella stessa donna, quelle stesse donne – signore ed ereditiere, dame e principesse – strumento politico da accasare con unioni di convenienza, in cui l'amore sarebbe stato al più un gradevole, se non sperato, accidente.

La *fin'amor* è il (pericoloso) divertimento d'una società maschio-centrica; essa si esaurisce tra le mura del castello poiché al di fuori il cavaliere compiaciuto dell'intrigo sospeso con Madonna – che tale con ogni probabilità sarebbe rimasto –, avrebbe potuto abbeverarsi ad altre più facili fonti.

La generalizzazione di questo divertimento, che distingueva le persone dabbene da quelle comuni, da quei villani che si pensava che facessero l'amore come le bestie, ebbe per risultato di ridurre alle esigenze della buona creanza ciò che i poeti avevano descritto poco prima come un'impresa così pericolosa che sembrava al di fuori di ogni tentativo. Essenziale era osservare la misura.³⁹

Sostiene tuttavia Duby che la pregnanza del fenomeno attecchì sino a normalizzarsi, o a richiedere una normalizzazione. Al punto che «dopo l'ultimo terzo del XII secolo, nella Francia capetingia, i riti della cortesia avevano preso posto tra i comportamenti che preludevano al matrimonio».⁴⁰

Il corteggiamento fu allora sdoganato e dopo la conclusione del patto di matrimonio non era disdicevole per la futura sposa accettare le attenzioni del fidanzato il quale, nell'attesa di possederla, s'impegnava nel vincere quelle formali resistenze che sarebbero auspicabilmente crollate la sera delle nozze. Anche l'uomo sposato poté partecipare al gioco del corteggiamento: scelta un'amica, poteva servirla al pari dei giovani.

È qui che, secondo Duby, si colloca la stesura del *De Amore*, l'evasione d'una domanda, la risposta all'esigenza di regolamentare un *habitus* oramai consolidato.

Il terzo libro, il *De reprobatione Amoris* – allorché si assiste a un'apparente inversione di rotta rispetto a quanto sino ad allora prescritto e descritto –, celerebbe infatti il proposito di normalizzare la gestione del piacere maschile.

Andrea è un chierico istruito e indirizza l'opera a quella compagine di giovani e coltissimi uomini «che non sono ancora usciti da quel periodo della vita in cui le convenienze impongono di darsi all'amore».⁴¹ Per quanto sia legittimo, è tuttavia necessario dominare la passione per uscirne

39 C. KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 325.

40 *Ivi*, p. 324.

41 *Ivi*, p. 325.

fortificati. L'amore è una malattia, una prova che solo un uomo può superare. Il libro non è infatti indirizzato alle donne, dalle quale il Cappellano intona una schietta e iberbolica messa in guardia.

Ogne femina non solamente è avara, ma anche si è astiosa e maldicola d'altrui, mangia volentieri, vana, parla volentieri, inobediente fa pur le cose lle son vietate, ed è soperbia e vanagloriosa, bugiarda, ebiosa e molto sfacciata, e non tiene credença, tropo luxuriosa, pronta a fare ogni male, e niuno ama con dritto cuore.⁴²

Messa in guardia e capovolgimento solo apparentemente misogino, secondo Duby, che vede nel Cappellano uno dei fautori di questa riqualifica femminile che avrebbe interessato l'aristocrazia e il mondo feudale della Francia a partire dalla seconda metà del XII secolo, con l'istituzionalizzazione del corteggiamento, non più intrigo tra un vassallo e una nobildonna sposata, più spesso la moglie del suo signore, quanto buona norma ritualizzata tra fidanzati nel proposito di governare gli istinti maschili sino al matrimonio, deviando al contempo l'attenzione dei giovani inesperti, dei giovani esposti alle insidie della tentazione sessuale. La *fin'amor* sarebbe così diventata un modello di comportamento, con esito positivo sulla considerazione della donna, o meglio, della futura sposa, la donna per antonomasia – l'unica che non avrebbe dovuto rispondere della perdita della virtù femminile per eccellenza.

Osserviamo innanzitutto che Andrea Cappellano, come contrappeso a dichiarazioni misogine il cui stesso eccesso fa dubitare della sua piena sincerità, dà, uno dei primi, la parola alle donne, e presta loro, in alcuni dialoghi che inventa, discorsi il cui peso è nettamente superiore a quelli degli uomini. Il trattato rivela, d'altra parte, il vantaggio che poterono trarre le donne dall'estensione di tante usanze e tante pratiche che rendevano l'assalto sessuale meno brutale e meno pericoloso. La disciplina che la letteratura amorosa invitata a praticare valse loro di essere via via sorvegliate meno rigorosamente dal loro marito o dal loro padre. Le regole del gioco imponevano che questa tutela si allentasse e si può pensare che proprio nell'incontro intimo tra amante e amata, all'interno dello spazio di libertà così ricavato nei gradi più alti dell'edificio sociale, per quanto fosse così limitato, così effimero, così controllato dagli uomini, il potere femminile abbia cominciato a straripare fuori dai limiti del gineceo. Ma ci fu di più. Il progresso generale che raggiunge la maggiore intensità in Francia nel volgere del XII e XIII secolo liberava la persona dagli impacci collettivi che la imbrigliava. [...] Gli esercizi dell'amor cortese spogliarono molto presto di una gran parte della loro rozzezza il comportamento dei maschi e la politica matrimoniale dei lignaggi. Ascoltando le canzoni e i romanzi, gli uomini che desideravano essere civili dovettero riconoscere che la donna non è soltanto

42 GRAZIANO RUFFINI (a cura di), ANDREA CAPPELLANO, *De Amore*, Guanda, Milano, pp. 314-315.

un corpo di cui ci si impadronisce per goderne un istante o che s'insemina perché allevi discendenti e prolunghi la durata del lignaggio. Impararono che è anche necessario conquistare il suo cuore, cioè assicurarsi la sua benevolenza, e che bisogna per questo considerare l'intelligenza, la sensibilità e le virtù caratteristiche dell'essere femminile. Con *la fin'amour*, la cultura cavalleresca affermava certamente la propria autonomia rispetto alla cultura dei preti.⁴³

È bene precisare tuttavia che la conclusione di Duby deriva da un punto di vista vistosamente storico, che rischia di alterare, sino a trasfigurare, quello che dovrebbe essere trattato come ciò che primariamente e ontologicamente è, ossia un affare prettamente *letterario*. Rispetto alla donna infatti, la posizione di Duby appare piuttosto ottimistica, per quanto si sia qui ben lungi dal confutarla. Si accoglierà senza riserve tuttavia la posizione di Giuseppe Sansone che emerge dalla postfazione all'antologia in cui raccoglie alcune delle prove più licenziose dei trovatori europei, prove non scevre di donne intraprendenti, parimenti vogliose, non meno partecipi del poeta alle lusinghe della carne.

Il nodo autenticamente critico della teorica cortese risiede però nel fatto che la dama da amare è sempre e soltanto una donna sposata; e ciò [...] produce effetti dirompenti e difficoltà insormontabili per l'uomo medievale, il quale non vuole rinunciare alla propria identità cristiana, così come non intende ritrarsi dalla propria realtà erotica: sicché, nella misura stessa in cui si assume che non esiste amore se non fuori dal matrimonio, risulta necessario costruire un'etica *a latere* piuttosto che duramente alternativa. La quale, palesemente, non può formarsi se non nella rinuncia a ciò che da secoli la dottrina cattolica demonizzava come il peggiore dei mali, vale a dire quel peccato della carne di cui la donna-tentatrice è il tramite allettante ad immagine del diavolo [...]. La *fin'amor* in tal modo di costituisce – e necessariamente – sulla rimozione sessuale, almeno come emblema del suo essere primario.⁴⁴

Quanto al *De Amore*, opera certamente controversa su cui si tornerà, Marti in *Cultura e stile* accenna a un *paralogos*, una parodia, propendendo per la «bipolarità del libro del Cappellano», la quale

non può essere adeguatamente spiegata se non come la sistemazione didascalico-letteraria dei due aspetti di una sola tradizione d'arte e stile.⁴⁵

43 C. KALPISH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 327.

44 GIUSEPPE SANSONE (a cura di), *I trovatori licenziosi*, ES Editori, Milano, 1992, p. 124.

45 MARIO MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953, pp 7-8.

Si tratta delle facce d'una stessa medaglia: la coesistenza di più *tòpoi* che declinano e sviscerano un unico oggetto, la donna, e che nel tema amoroso si ritrovano, forse, ma non necessariamente, loro malgrado, a confrontarsi, a dialogare tra il mondo mediolatino e il mondo volgare.

2. L'antifemminismo e la misoginia tra letteratura mediolatina e volgare: presentazione di un tòpos

Ora, la traiettoria erotica, con la topica del desiderio e della profferta maschile, così come l'esaltazione dei piaceri, dal vino al buon cibo, sono motivi solo apparentemente incoerenti e controversi, pur inscrivendosi in uno spazio storico, qual è il Medioevo, la cui base identitaria è rappresentata dalla Fede cristiana.

Il rovesciamento dei valori, così come l'esaltazione d'una prospettiva edonica e godereccia propongono al più una visione diversa della realtà, o, meglio ancora, possibile, che, pur attaccandolo, non scalfisce il modello di riferimento – quello evangelico – del quale si richiama il ritorno alla perduta purezza.

Si pensi ai succitati rapporti rilevabili tra la lirica religiosa e la poesia d'amore: l'adorazione mariana riverbera nelle *descriptio muliebris*, così come il culto della verginità diviene un *tòpos* letterario che s'impenna sulla sua stessa irrinunciabile importanza – sul piano religioso, ma anche, e soprattutto, sociale. La trasgressione consiste spesso in un'evasione che nella sensualità del vivere depone una semplice alternativa, non già mera lascivia, ma il godimento d'una stagione della vita breve e intensa.

D'altra parte, l'*ordo clericalis*, che sorveglia la trasmissione della cultura, è composto dai più disparati esponenti, non tutti vincolati al celibato, ma tutti in grado di scrivere e poetare.

Si tratta d'una massa informe d'individui socialmente inquieti che non costituiscono tuttavia un'opposizione organizzata al rigorismo ecclesiastico e che non necessariamente partecipano alle grandi diatribe teologiche. Condividono lo stesso prestigio dei confratelli più ossequiosi e interessati alla comprensione e all'intellettualizzazione della Legge Divina.

Come già largamente affermato nei precedenti capitoli, non vi è allora da stupirsi per la coesistenza di *tòpoi* apparentemente contraddittori, e che questi siano poi frequentati dagli stessi autori.

Gli uomini del Medioevo partecipano così a due vite, quella ufficiale e quella del suo capovolgimento comico, che esprimono due aspetti contrastanti e insieme complementari della realtà, delimitati da precise circostanze spaziali e temporali. L'uomo del XII secolo può così conciliare la presenza devota alla messa con la sua parodia; non a caso gli autori delle parodie più sfrenate dei testi sacri e del culto erano religiosi di fede saldissima. Un esempio può essere fornito da Gualtiero di Châtillon, poeta di grande talento e di fortissima moralità, ma al tempo stesso autore di

testi per la Festa dei Folli, nella quale si esprimeva completamente la visione carnevalesca e parodica dell'esistenza.⁴⁶

In questo scenario – in cui Sacre Scritture, lirica d'amore e religiosa coesistono dialogando sino a compenetrarsi – la donna ha sicuramente una posizione di rilievo, ma parimenti problematica, quantomeno a un'analisi superficiale, e parte della poesia mediolatina presenta un orientamento fortemente antifemminista, finanche misogino.

Già Tertulliano, nel *De cultu feminarum*, rivolgendosi alle donne cristiane, ne raccomandava costumi pudichi come nell'anima così nel corpo, iniettando la massima diffidenza e ostilità rispetto alle donne pagane, superficiali e licenziose, dedite alla bellezza e alla seduzione, al trucco e all'acconcio. L'effetto è chiaramente caricaturale e foriero d'una retorica che nel corso dei secoli si sarebbe poi tramutata «in esercitazione stilistica di tono medio, variazione di qualche *slogan* misogino medioevale».⁴⁷

46 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., p. XLIII.

47 M. MARTI, *Cultura e stile*, cit., p. 5.

2.1 Due casi di condanna morale nella produzione mediolatina: la giovane incinta

Non sarà inopportuno affrontare a questo punto il canto 126 dei *Carmina Burana*, che ben dimostra la controtendenza moraleggiante, l'altra faccia, diremmo, della lirica d'amore.

Di seguito il testo per intero.

1. *Huc usque, me miseram!*

*Rem bene celaverma
et amavi callide.*

2. *Res mea tandem patuit,*

*nem venter intuimuit,
partus instat gravide.*

3. *Hinc mater me verberat,*

*hinc pater improperat,
ambo tractant aspere.*

4. *Sola domi sedeo,*

*egredi non audeo
nec inpalam ludere.*

5. *Cum foris egredior,*

*a cuncti inspicio,
quasi monstrum fuerim.*

6. *Cum vident hunc uterum,*

*alter pulsat alterum,
silem, dum transierim.*

7. *Semper pulsat cubito,*

*me designant digito,
ac si mirum fecerim.*

8. *Nutibus me indicant,
dignam rogo iudicant,
quod semel peccaverim.*

9. *Quid percurram singula?
Ego sum in fabula
et in ore omnium.*

10. *Ex eo vim patior,
iam dolore morior,
semper sum in lacrimis.*

11. *Hoc dolorem cumulat,
quod amicus exulat
propter illud paululum.*

12. *Ob patris sevitiā
recessit in Franciam
a finibus ultimis.*

13. *Sum in tristitia
de eius absentia
in doloris cumulū.*

Nelle tredici strofe, «contraddistinte da un dettato compositivo tendenzialmente semplice (ma non rozzo e corrivo) e, in genere, alieno da preziosismi stilistici particolarmente insistiti»,⁴⁸ una donna incinta, una fanciulla, lamenta la propria condizione inasprita dall'allontanamento dell'uomo, costretto a fuggire in Francia, di cui è ancora profondamente innamorata.

Isolata in casa, essa è percossa dalla madre (str. 2, 1 *Hinc mater me verberat*) e disprezzata dal padre (str. 2, 2 *hinc pater improperat*) e, quand'anche uscisse, si esporrebbe ai mormorii della gente, che l'addita (str. 7, 2 *me designant digito*) e condanna per aver peccato.

48 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 124.

Il canto, tramandato solo nel manoscritto Benediktbeuren, è una variazione «di notevole originalità»⁴⁹ d'un tema, il lamento femminile, piuttosto frequentato nella poesia d'amore mediolatina.

Colpisce la riuscita immedesimazione dell'anonimo autore, capace di trasmettere il dolore della ragazza attraverso immagini immediatissime, plastiche, a partire dall'attacco, nel quale la giovane è come fotografata nell'istantanea che la vede gravida e gonfia. La "cosa" non può più essere nascosta (str. 2, 1 *Res mea tandem patuit*), il parto è ormai vicino.

Ora, il fatto che nella bocca della fanciulla la gravidanza diventi «la cosa» (in latino *res*, termine dalla forte vaghezza, sostantivo generico che assorbe il suo significato dal contesto) muove una forte tenerezza, ma la condizione della ragazza è socialmente funesta, al punto che essa non riesce a nominarla direttamente. Traspare altresì il senso d'impaccio della giovane donna, che, ancor figlia a sua volta, si ritrova a ospitare in grembo il suo bambino, ancora estraneo.

Avendo incontrato il biasimo generale, essa siede sola in casa (str 4, 1 *Sola domi sedeo*): non osa uscire, né può più divertirsi con gli amici (str. 4, 2-3 *egredi non audeo, nec inpalam ludere*), poiché alla vista del ventre, la gente ammicca, guardandola come fosse un essere mostruoso.

Le immagini non sono evocative, bensì puntuali: il testo ricalca fedelmente ciò che gli occhi della donna vedono e colgono attorno a lei, circondata da sguardi indiscreti e gomitate improvvisate (str. 7, 1 *Semper pulsat cubito*). Il silenzio è assordante, come il vuoto che l'avvolge.

Di più, la gente vorrebbe mandarla al rogo per aver peccato – una sola volta (str. 8, 3: *quod semel peccaverim*).

In questo particolare, può forse leggersi, fra le righe, una riflessione, da parte della protagonista, riguardante il fatto che ella, sì, ha peccato e ha sbagliato, ma in fondo una sola volta – e poi, per amore, solo per amore – mentre coloro che la disprezzano e la giudicano hanno probabilmente – se non sicuramente – un carico di colpe e di peccati ben maggiore.⁵⁰

Quanto si evince è che quando il punto di vista non è maschile, l'esito nefasto del godimento, e dell'amplesso, ricade sulla donna, emarginata e schernita per essersi lasciata andare al piacere dei sensi, per aver perduto il proprio onore.

49 P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., p. 290.

50 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 130.

Il canto non tradisce un vero e proprio senso di condanna da parte dell'anonimo versificatore, ma è sintomatico dell'inclinazione a sovraresponsabilizzare la donna per aver partecipato alle gioie dei sensi; per questo essa è punita con l'abbandono e il disprezzo, cui si aggiunge l'*absentia* dell'amato, che inasprisce la pena.

Se un singolo individuo in cuor suo partecipa a tanto dolore – come tradiscono le righe del canto –, la morale collettiva è portata a deprecare il peccato sorda tuttavia al sacrificio del peccatore.

In conclusione di questa lettura di CB 126, possiamo affermare, senza tema di smentita, di trovarci in presenza di uno dei più sensibili e delicati componimenti della raccolta, per la capacità di introspezione psicologica mostrata dall'anonimo autore, per la semplicità e l'immediatezza del dettato poetico (semplicità e immediatezza, però, che non vanno certo confuse con mancanza di raffinatezza e/o sciatteria), per la scelta di conferire a una "voce" femminile il lamento triste e accorato (ma di una tristezza lene e non disperata) per una situazione di esclusione e di disprezzo, per una condizione di emarginazione in una società (possiamo ben arguirlo da ciò che vien detto nel testo stesso) bigotta, imbevuta di pregiudizi e facile a puntare il dito accusatore su colei che ha "peccato" per amore [...].⁵¹

È questa una tematica alquanto sentita nel Medioevo latino e moralista. Si pensi alla *Rota Veneris* (1194-1195) di Boncompagno da Signa, «singolare manualetto di avviamento alla composizione epistolografica di carattere amoroso, sapientemente bilicato fra dottrina retorica e *divertissement* novellistico e materiato di echi e suggestioni della letteratura erotica classica e mediolatina, da Ovidio a Giovenale, dal *Pamphilus* ad Andrea Cappellano.»⁵²

Fra i vari *exempla* di epistole amatorie inseriti da Boncompagno figura l'epistola della donna incinta, «uno *specimen* di quel che una fanciulla (o una donna), rimasta incinta prima del matrimonio, dovrebbe scrivere al proprio amante (*Pone, quod antequam nubat, efficiatur gravida, unde taliter scribit amasio suo*).»⁵³

Al pari della fanciulla dei *Burana*, questa lamenta la vergogna della propria condizione, arrivando ad augurarsi la morte, un male minore rispetto a una vita fatta d'infamia.

Non potendo avanzare l'ipotesi d'un rapporto d'*imitatio* tra l'anonimo autore del canto 126 e il trattatello di Boncompagno, ciò che emerge da entrambi i testi è «il sentimento di abbandono e di

51 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., pp. 143-144.

52 *Ivi*, p. 136.

53 *Ivi*, p. 131.

tristezza della sconsolata e infelice protagonista»,⁵⁴ nonché il senso di rovina che parimenti descrive le due donne.

Vi è tuttavia una singola differenza tra le due donne, così come tra le due analoghe dinamiche: se la fanciulla dei *Burana* rimpiange il suo dolce amico, di cui null'altro si dice se non che il padre l'ha costretto a migrare in Francia, quasi fosse un esilio, la donna di Boncompagno lamenta una fuga e una mancata promessa. È allora fieramente portata a ricontattare l'amante – la vicenda si svolge infatti in forma epistolare, il che presuppone la presenza attiva, quindi la risposta, del destinatario – per avanzare la pretesa, o meglio, la richiesta di quanto le spetterebbe: se non l'amore, la presa in carico del di lui figlio. Ed è dalla risposta stessa dell'uomo, oramai sposatosi e affatto intenzionato ad assumersi le proprie responsabilità e a ripagare le speranze disattese, che risuona e rimbomba la condanna della donna, emarginata e destinata a rimpiangere il caldo passato, quando, prima del rapporto amoroso, viveva, amata, nella casa dei genitori; come se ora dovesse *giustamente* pagare per quanto fatto e la pena fosse inevitabile.

In sintesi, se non è deprecata o ripulsa, la donna è idealizzata e bramata. I modelli sono ugualmente tipizzati e dipendono entrambi dal genere di riferimento. Come afferma Mario Marti in *Cultura e stile*, le donne sono evidentemente «predisposte a diventar miti poetici e pronte a dissolversi in pura iconografia nelle letterature in volgare».⁵⁵

54 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 132.

55 M. MARTI, *Cultura e stile*, cit., pp. 6-7.

2.2 Tre esempi provenzali

Anche la lirica provenzale, la *fin'amor*, osserva un contraltare parodico che ne abbassa drasticamente il tono, e dalla tensione erotica, dall'amplesso negato, il poeta, mantenendo inalterato l'assetto stilistico, accanto alla più mitica *midons*, accoglie, anzi ricostruisce, una donna corporea «che può essere oggetto d'impudico libertinaggio in quanto estranea alla prima».⁵⁶

Accanto al programma trobadorico si delinea allora un altro programma, ben più concreto, che guarda alla triplice ripartizione del rapporto amoroso.

A tal proposito, una lirica di Daude de Pradas, trovatore operante tra il 1214 e il 1282, illustra i tre piani della vita erotica «istituendo precise assegnazioni: il corteggiamento asettico in nome dell'*amor veraia* (amor verace, ovvero fino) che vieta il possesso, concedendo solo i piccoli doni del servizio devoto; la sorridente compagnia della fanciulla nel fiore della giovinezza, con cui intrattiene un'intesa il cui eros si limita ai palpeggiamenti e al *petting*, che è assunto alquanto sorprendente; l'incontro con la prostituta, con cui saziare le pressioni sessuali.»⁵⁷

I trovatori, quindi, già alle origini sapevano celiare e parodiare, satireggiare e ridere, non insensibili d'altronde al lascito classico e alla accosta tradizione latina medievale; e appare del tutto congruo, in tale cornice, che gli oggetti pittoreschi, pur se non sempre, siano quelli afferenti al sesso.⁵⁸

Ciò che accade nella lirica mediolatina rimbalza allora in quella volgare, che risuona altresì dei motivi già percorsi da chierici e goliardi.

Come già anticipato, la convivenza dei vari modelli, dei *tòpoi* e del trattamento riservato alla compagine femminile, ha fatto pensare a una contraddizione interna, a partire dal *De amore*, pietra miliare della trattazione erotico-sentimentale in cui si definisce cosa amore sia e non sia e come i due amanti – categoricamente maschio e femmina – debbano rivolgersi l'uno all'altra in base al rango sociale, a parità o disparità di esso. Si tratta infatti d'una sintesi delle esperienze culturali e letterarie contemporanee e precedenti, ivi canalizzate in quella che sembrerebbe profilarsi come una summa ambiziosamente definitiva.

56 G. SANSONE (a cura di), *I trovatori licenziosi*, cit., p. 130.

57 *Ivi*, p. 132.

58 *Ivi*, p. 134

Che fosse o meno il frutto d'una contraddizione, o d'una ritrattazione riparativa, perché il libro, e il suo autore, sopravvivessero alla censura, la sinistra semiante di questa donna lasciva, malvagia, che ruba, arraffa, e non ama, andava sicuramente ad abbeverarsi a una fonte ancor viva, destinata a gonfiarsi poi nei secoli successivi, tra il serio e il faceto.

Tanto per citare uno dei casi più esemplari, la vecchia mezzana, l'intermediaria chiamata a facilitare l'incontro dei giovani innamorati, spesso vincendo le reticenze della fanciulla con sorprendenti capacità retoriche, chiaramente indebitata con la Dipsas di ovidiana memoria, sbocciata nella commedia elegiaca a cavallo tra XII e XIII secolo, carica d'una propria caratterizzazione psicologica, sarà gradualmente assottigliata nella sonettistica dei comico-realistici, ridimensionata a un cameo, una comparsata che s'impenna ed esaurisce entro una cornice dal ritratto più o meno impressivo.

Il *tòpos* della vecchia figura altresì nell'antologia curata da Sansone. Non solo, l'anonima canzone presenta inoltre il motivo della sostituzione, già presente nella produzione mediolatina, teatrale soprattutto.

D'avere amante l'altrieri credetti,
per certo la migliore
che avessi visto in nessuna occasione
e quella ch'è più bella.
Vecchia decrepita e povera in canna,
d'amore ben parlante,
a lei mandai al fin di riverirla,
facendo un bell'accordo:
ed ecco come il patto è disgraziato!
Giacché le avevo dato
del vino vecchio e scuro,
pesce e porco salato,
e ancor l'avevo vestita e calzata:
eppure m'ha imbrogliato!
S'è presentata al posto dell'amica,
nell'ora in cui fa notte,
la gonna in su tenendo,
mentr'io le salto addosso.

Mi ritrovai con una testa calva,
con un collo nodoso e spalla aguzza,
mammella come borsa di pastore
che resta appesa e vuota,
il petto ossuto e piatto,
la pancia tutta pieghe,
smagriti i reni e la coscia rugosa,
ginocchia dure e gonfie.
E quando l'ebbi al fin riconosciuta,
eccomi pieno d'ira!
Ma nel frattempo presi una gran fuga,
e non mi son fermato.
Così tanto nel cuor mi son cresciuti
rancore e amarezza,
per cui ho perso qualsiasi diletto
d'amare per amore.
Cosa pensava la vecchia canuta
che più non ha calore?
E poi voleva anch'essere battuta
sopra quel suo tamburo!
Non c'è davvero lingua sì affilata
capace di ridere
un quarto solamente
dei mali che ho pensato
da cui costei dovrebbe venir colta
pel suo laido peccato:
e tosse e gotta e male essudativo
senza ch'abbian mai sosta,
e freddo e sete e pianto
con dolor sempre nuovo
che mai possa apparir che sia placato.
E che non sia colpita brutalmente
da tale malattia: senza ammazzarla
che la vada sfinendo.
Non abbia altri veleni
se non pane ammuffito
e della carne d'una vecchia scrofa

o di porco infettato,
pesce di mar che appesti da lontano
e vin rozzo acetato.
Che mai patisca tanto sì che infine
mi senta vendicato!

La trama è presto detta: il poeta assolda una vecchia per organizzare l'incontro con l'amata. All'appuntamento tuttavia si presenta la stessa intermediaria, pronta a godere dell'amplesso, evidentemente non paga del vino, del pesce, del maiale e del vestiario con cui l'uomo credeva di garantirsi il servizio. Astuta e vogliosa, essa è coperta dalle sue stesse sottane: al tatto d'una fisionomia totalmente inaspettata, l'uomo, inorridito, batte in ritirata, veemendo contro l'anziana, cui augura ogni genere di male vomitando un verboso *vituperium*.

Il ripugnante ritratto è tanto più pregnante per via del contesto sessuale, che sembra ribaltare gli schemi delle stesse pastorelle. Non è qui una giovane fanciulla a essere circuita o ghermita con la forza, ma un uomo, violato, per così dire, dall'astuzia d'una mezzana, profumatamente pagata per un servizio poi inevaso.

Si colga qui l'occasione per anticipare il tema della sostituzione. Ora, lo scambio (spesso grottesco) di persona, caro al comico, al basso, implica un premeditato travestimento; si tratta pertanto d'una arbitraria trasmigrazione dell'identità perché al di fuori della grazia e della giurisdizione di Dio, un deliberato atto di sovversione d'uno *status quo*. Come tale esso pertiene ai turpi giullari, i quali, mascherandosi, stravolgono il proprio corpo, alterando così l'ordine divino. È un atto contro natura che nel mondo medievale è fortemente condannato. Le vecchie megere che nella produzione mediolatina (si pensi al *De vetula*) e volgare tentano invano di godere d'un giovane uomo camuffandosi, coprendosi, mentendo dunque al malcapitato, compiono un atto effettivamente demoniaco, che nel riso, nel ghigno che ne segue si carica a ben guardare d'una latente risonanza morale.

La metamorfosi è accettata solo se diviene mezzo, e non fine, qual è al contrario nella letteratura goliardica. In quanto mezzo, essa diviene strumentale a un significato altro, allegorico, un «manto» dietro cui giacciono «verità ascose», come sostiene lo stesso Dante nel *Convivio*, citando l'Ovidio delle *Metamorfosi* nel *Convivio*.

Non solo, all'interno d'un significante che sta per qualcos'altro si sostanzia un rapporto anagogico, da cui un «sovrasenso» di carattere spirituale.⁵⁹

Esemplare il caso della «femmina balba» (di cui si parlerà anche in seguito). La donna osserva una subitanea metamorfosi allorché Dante inizia a guardarla – come se, brutta in se stessa, divenisse bella e seducente sotto lo sguardo dell'uomo: essa si dice sirena, «dolce sirena» (figura comunque dai connotati sinistri), ma quando, all'apparire di un'altra donna, santa e sollecita, e all'avanzare di Virgilio viene da questi spogliata dalle sue vesti, si rileva in tutta la sua putrida essenza; ed è l'odore delle interiora a provocare il risveglio di Dante. La trasformazione-rivelazione, che scopre la reale essenza e identità, è il solo mezzo attraverso il quale il poeta può riaversi dal sogno e tornare in sé.

Cambiando soggetto, e proseguendo con la rassegna, si apra una breve digressione su Marcabru, curioso e originale trovatore guascone attivo tra il 1129 e il 1150 la cui cifra identitaria risiede nel malumore, nella «dura aggressività di chi si mette dalla parte della morale, opponendo frontalmente *amor ad amar*, ossia cortese corteggiamento e brutale possesso, *falsa e fin'amors* [...]»⁶⁰ La poesia marcabruniana è una poesia moralista e polemica, in fiera controtendenza rispetto al modello trobadorico di riferimento e, diremmo, ufficiale. Marcatamente antimuliebre, la sua penna morigerata si scaglia contro le donne grette e venali arrivando a rifiutare le fondamenta stesse della lirica provenzale, amorosa in particolare, «che, nel suo aspetto decadente e falso, per lui è solo gabellatura di corruzione.»⁶¹

Tale atteggiamento però non è da assumersi semplicisticamente come rifiuto puro e semplice dell'amor cortese, bensì come critica delle sue deformazioni e, quindi, come ribaltamento, per altro espresso, del suo valore [...].⁶²

Marcabru non indulge allora nella seduzione, ma la parodia di quell'amore che disapprova compie un passo ulteriore e si intellettualizza.

59 «Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [che sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa delle superne cose dell'eternal gloria: sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che nell'uscita del popolo d'Israel d'Egitto Giudea è fatta santa e libera: che avegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate.», Dante, *Convivio*, II, 4.

60 GIUSEPPE SANSONE (a cura di), *La poesia dell'antica Provenza*, vol. I, Guanda, Milano, 1984, p. 98.

61 *Ibidem*.

62 *Ibid.*

In quello che è considerato l'esemplare fondativo del genere della pastorella, *L'autrier jost'una sebissa*, il dialogo tra uomo e fanciulla assume i caratteri d'un dibattito filosofico, e il contrasto si fa *disputatio*; una *disputatio* per altro condotta dalla pastora stessa, a dispetto della sua umile condizione – come sottolineato dall'accento alle vesti dimesse (di pelle, tela e lana), volte forse a sollecitare un'immediata associazione con l'ambiente da cui proviene – del tutto in grado di sostenere il confronto con il suo interlocutore, ridimensionato, per l'appunto, a un colloquante, certamente insidioso (e insistente), ma non abbastanza da minacciarne le fondamenta – morali, ma anche cognitive.

Il corteggiamento infatti naufraga, «frustrato dal lucido buonsenso, dall'acuta ironia, infine dall'onestà della *vilayna*, che riesce a sottrarsi alle lusinghe, alle ambizioni erotiche del cavaliere, richiamandolo al rispetto della distanza, imposta dai rispettivi ceti sociali.»⁶³

Il testo.

L'altro giorno, presso una siepe,
trovai una semplice pastora
animata di gioia e di buon senso;
era figlia di una contadina;
la mantella e la gonnella di pelle,
veste e camicia di tela grossa,
e scarpe con calze di lana.

M'avvicinai a lei lungo la piana:
«Ragazza», dissi io, «graziosa creatura,
mi duole che il freddo vi punga».
«Signore», mi disse la villana,
«ringraziando Dio e la mia nutrice,
poco m'importa se il vento mi scarmiglia,
ché sono gaia e sono sana.»

«Ragazza», feci io, «dolce creatura,
ho lasciato la mia strada
per venire a farvi compagnia,
perché una pastorella come voi
non deve, senza adatta compagnia,

63 M. LIBORIO, A. GIANNETTI, *Letteratura provenzale*, cit., p. 74.

pascolare tanto bestiame
in questa terra desolata.»

«Signore», fece lei, «quale che io sia,
ben so riconoscere senno e follia.
L'onore della vostra compagnia,
Signore», così mi disse quella villana,
«là dove s'addice, se ne stia,
ché taluni credono di avere la signoria,
ma non ne hanno se non l'apparenza».

«Ragazza dai modi gentili,
vostro padre era un cavaliere
che vi generò in vostra madre,
in quanto cortese villana.
Più vi guardo, e più m'apparite bella,
e di vostra gaiezza m'illumino,
se solo foste un po' benevola.»

«Signore, la mia gente e la mia razza
vedo che risale e appartiene
alla roncola e all'aratro,
signore», mi disse la villana,
«ma quanti si fanno cavalieri
lo stesso dovrebbero fare
sei giorni alla settimana».

«Ragazza», feci io, «una fata buona
v'impreziosì, quando nascete,
di una bellezza incantevole,
al di sopra di ogni altra villana;
ma certo vi sarebbe raddoppiata,
se potessi vedermi per una volta
io sopra e voi messa sotto».

«Signore, m'avete così lodata,
che per questo dovrei essere invidiata.

E visto che nel valore m'avete esaltata,
signore», così mi disse la villana,
«come ricompensa di ciò avrete,
mentre andate: *Aspetta pure sciocco, aspetta!*
A bocca aperta fino a mezzogiorno!»

«Ragazza, un cuore distante e sfuggente
si doma con la perseveranza.
Ben chiaro mi è, passando di qui,
che da una tale villana
si può avere buona compagnia,
con un'amicizia sincera,
senza ingannarsi l'un l'altro».

«Signore, l'uomo preso dall'impeto
giura e offre garanzie e promette ricompense;
in questo modo mi rendereste omaggio,
signore», mi disse la villana;
«ma, io, per un misero guadagno,
non voglio scambiare la mia verginità,
con l'essere chiamata puttana.»

«Ragazza, ogni creatura
ritorna alla sua natura.
Accompagnarci in compagnia
dobbiamo voi ed io, villana,
appartati, presso il pascolo,
così vi sentirete più sicura
per fare la dolce cosa.»

«Ma certo, signore; giustamente
l'idiota insegue l'idiozia,
il cortese, cortese avventura,
e il villano, la villana.
Viene meno il buonsenso
ove non si rispetti la misura:
questo dicono i vecchi.»

«Mia bella, col vostro aspetto
non ne ho viste di più perverse,
e con cuore più infido.»

«Signore, la civetta vi predice:
quello basisce se solo è dipinta,
e l'altro se ne aspetta la manna».

Prima di avanzare, ancora un paio di osservazioni.

Appare innanzitutto, già a partire dalla seconda strofa, la cristallina consapevolezza della pastora, grata per la propria salute e cosciente della propria condizione sociale, di cui gioisce – malgrado le difficoltà, si direbbe; per questa ragione nulla – nemmeno le lusinghe, le *avances* di un nobiluomo – potrebbe perturbarne lo stato (nutrito da un'inaspettata saggezza), men che meno il freddo pungente (per quanto spinoso per una giovinetta poco vestita, come evidenzia il cavaliere). La consapevolezza si conferma nelle distanze attenzionate dalla ragazza, che sembra rivendicare la marginalità della sua posizione al fine (soltanto) di allontanare il seduttore, perché questi eserciti la propria signoria coi suoi pari.

La pastora non cede nemmeno alle lodi; anzi, rimbalza, deraglia il discorso del gentiluomo riutilizzandolo a suo favore, e dato ch'egli l'ha lodata per il suo valore, non dovrà prendersi a male se essa vorrà rafforzarla, e confermarsi per la giovane virtuosa qual è ed è stata dipinta, declinando risolutamente l'invito a giacere con lui. Essa ben conosce le strategie degli amanti impetuosi, ma è ben disposta a rinunciare a un effimero afflato di piacere, se la posta in gioco è la sua verginità e un degrado, non solo morale, ma anche sociale (da villana – ma virtuosa – a «puttana»).

Il contrattacco dell'uomo è debole, e in ogni caso si scontra con la diffidenza e risolutezza della fanciulla, che inoltre dimostra di tenere in gran considerazione la saggezza dei «vecchi», che ben le insegnano a rispettare la misura. Ciò che il nobiluomo dovrebbe recare in sé, per applicarlo ovunque e comunque, è al contrario sostenuto e incarnato da una villanella, bella sì, ma impertinente e perversa. È qui allora che con un ultimo contrattacco dialettico – l'ultima parola, che poeticamente corrisponde all'ultimo distico, è pronunciata proprio dalla villana –, quest'ultima ricorda all'interlocutore di essersi illuso sulla sua disponibilità e il successo dell'assedio amoroso perché basatosi sulle apparenze, non molli né tenerelle, ma blindate e risolte.

Si passi ora al componimento successivo,⁶⁴ a sua volta anonimo, un'insolita pastorella risalente al XIV secolo, quindi piuttosto tardiva.

Mentre presso una riviera,
per distrarmi, solo andavo,
vidi in là lieta porcaia
sorvegliando i suoi maiali;
verso lei subito andai
lungo il solco d'un maggese.
Era laida e ripugnante,
scura, nera come pece;
era grossa come botte
ed aveva ogni mammella
grande da sembrare inglese.
Al vederla tanto orribile
mi cascarono le braccia!

Lì resto come un'idiota
ed io dissi: «Gentil donna,
così bella e raffinata,
ditemi or: siete pulzella?».
Nel frattempo, sotto l'abito
gratta e frega con vigore
quel corpaccio fatto male:
senza i lembi della gonna
il suo spacco avrei veduto!
Al contempo rispondeva
col vocione che muggiva:
«Ehi! Perché vieni a scocciarmi?
Va, per Dio, per la tua strada!»

Dissi allor: «Donzella amabile,
per voi offro grande pena.
Per favore, di buon grado
rispondiate a ciò che chiedo.»
«Per scansar, messer, contesa,

64 Sempre avendo come riferimento l'antologia di Sansone, che riorganizza i testi sulla base dei contenuti.

evitando brutte storie
per cui sia rimproverata,
vi dirò, purché lo possa:
non dipendo da marito
e non fui mai sella o tavola di qualcuno,
o messa sotto.»

«Or sarete colta in fallo,
ch'io so bene chi vi abbraccia!»

«Pel bovar non m'accusate!
Io sarei da tempo a terra
non avendo la sua gioia.
Così bene suona il piffero,
che mi dà vita e allegrezza!
Non c'è giorno che non beva
dal baril con me gran sorsi,
senza prove disoneste,
ché fra noi ciò non si fa.»
«Sembra dunque, mia porcaia,
che l'amiate a perfezione!»
«Certo! Più che ghiande il porco
o che i cavoli la scrofa!»

«Sì ben dite, mia sorella,
che mi state trafiggendo.
Io vi prego, tra le felci
andiamo ora a trastullarci,
e che più io non mi strugga.»
«Io non credo in questo maggio
mi vediate per tal via:
mal boccone ha chi spergiura!»
«Bella, dissi, val ben poco
passanastro senza occhiello:
che m'aiuti bontà vostra!»
«Mi farete far follia,
bel signore, ché v'amo molto.»

Si smentisce d'improvviso,
mentre prima era scorbutica:
«Poiché ben sapete eleggere,
lì rechiamoci al riparo
sopra quella nuova erbetta.»
Lei rimbecca la sua gonna,
per andare senza impaccio,
e mi porta sotto un faggio:
giunta lì, si lascia andare.
Dissi allor: «Bimba, davanti
siete troppo affascinante,
e perciò non mi vedrete
or passar per questo stretto.»

«Al vedermi ben disposta
già pensate a qualche inganno;
meglio il lampo mi colpisca
che non far sì gran peccato!»
Fila via per la sua strada;
se ne va, la gonna lacera,
larga da sembrare madia;
ma, passando un fiume, scivola
e si muove sì abilmente
che tal colpo ha la mascella
per cui resta là distesa.
Al vederla così destra,
tutto il posto le lasciai!

Umil Fiore, non si slaccia
la beltà da voi e purezza.
Siete fior di nobiltà
ed il cuor detta e martella
ch'è ben folle chi vi è contro.

Come afferma Sansone, il testo può definirsi una contropastorella. Il rovesciamento è d'altra parte immediato, poiché quando il poeta scorge una giovinetta in quella che potrebbe essere una radura

solcata da un fiumiciattolo, un dolce e ridente *locus amoenus*, ne è istantaneamente segnalata l'orrenda bruttezza, «cui s'aggiunge ora il condimento di rozza stoltezza [...]»⁶⁵ Non solo, la donna non è neanche una (amabile) pastorella, né una contadina, ma una laida porcaia, circondata dai suoi maiali – un attributo iconografico piuttosto riuscito. Lo spettacolo è clamorosamente denigrante, e la villana, sempre più ripugnante, conferma l'impressione dell'uomo con un linguaggio crudo e grossolano.

Il contrasto sembra tuttavia rispettare lo stilema della pastorella, in cui il cavaliere avanza verso la fanciulla con fare galante e lusinghiero. E così avanza il poeta, che palesa un finto interesse nei confronti della ragazza sino all'offerta sessuale, che essa infine accetta – tra ritrosie grottesche e ben poco credibili.

A questo punto lo scherno dell'uomo è all'apice e per evitare lo sgradevole spettacolo, nonché l'onere del proseguo, invita la porcaia a voltarsi. Irrata e offesa – avendo evidentemente compreso la risoluzione dell'uomo – è essa stessa ad andarsene, ma percorrendo la via del ritorno, scivola rovinosamente lungo la riva d'un fiume.

Il testo si conclude rivolgendosi a ben altra donna, nascosta da un *senhal*, da prassi effettivamente trobadorica – una donna ben diversa dalla goffa e riprovevole porcaia, cui il poeta può rivolgersi all'interno dello stesso testo senza che questa subisca il lordume dell'altra, a riprova della possibile convivenza delle due tipologie femminili, il cui confronto stridente per altro ispessisce la riuscita del canto.

65 G. SANSONE (a cura di), *I trovatori licenziosi*, cit., p. 135.

3. La vecchia mezzana

3.1 La commedia elegiaca e le donne del Pamphilus

Tra gli *auctores* che ispirarono la produzione mediolatina, soprattutto la lirica amorosa tra XII e XIII secolo, si distingue Publio Ovidio Nerone; l'Ovidio cosiddetto 'erotico', ma anche l'Ovidio delle *Metamorfosi*, prezioso repertorio mitografico cui attinse lo stesso Dante, che infatti mise il poeta di Sulmona nel «cieco mondo», nel Limbo, assieme a Omero, Orazio, Stazio, Lucano e Virgilio, tra i grandi spiriti che tuttavia non ebbero modo di ricevere il battesimo.

L'Ovidio erotico, rivisitato in chiave cristiana o moralizzato, inaugurava un filone «costituito da componimenti (commedie e trattati teorici e didascalici) che dagli *Amores* e dalle opere didascalico-erotiche di [...] (*Ars* e *Remedia*) traggono non solo gli elementi linguistici, ma anche gli aspetti formali e contenutistici.»⁶⁶

Tra queste figurano le cosiddette commedie elegiache, opere in lingua latina per lo più dialogate e/o caratterizzate da un'alternanza tra parti dialogate e parti narrate – da cui la categorizzazione letteraria – fiorite nella Valle della Loira a cavallo tra XII e XIII secolo e che trovano in Vitale di Blois, autore del *Geta*, uno dei massimi esponenti.

Il linguaggio è artificioso, ricercato, ma non privo di medievalismi derivati dalla lingua parlata.

I principali riferimenti sono i classici latini: oltre a Ovidio, gli autori guardano al teatro di Plauto e Terenzio, all'Orazio delle *Satire* e delle *Epistole*, a Virgilio, nonché Catullo.

A preponderare è il tema amoroso, spesso pregno d'un diffuso antifemminismo. La donna s'impone con comportamenti deplorabili: è infedele, insaziabile e voluttuosa, avida e scaltra; intrattiene rapporti extraconiugali, come Lidia nell'omonima commedia o Alcmena nel *Geta*, ma è anche subdola e ingannevole, come Viola nel *Babio* e Glicerio nel *Baucis et Traso*.

Tra queste commedie lo stesso Cappellano sembra rifarsi massicciamente al *Pamphilus*, che, direttamente o indirettamente citato,⁶⁷ presenta una caratterizzazione dell'amor profano in cui emergono soprattutto i profili femminili, nonché il "naturale" epilogo erotico (una vera e propria

66 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Istituto di filologia classica e medievale dell'università di Genova, volume III, 1980, p. 19.

67 «Se [...] il legame tra il *Pamphilus* e il *De amore* è mediato dal *Facetus* (ed è, mi pare, un fatto da sottolineare), in altre occasioni appare chiaro che Andrea si è riferito direttamente alla commedia.», *Ivi*, p. 27.

violenza ai danni d'una giovane virtuosa, Galatea – si noti il nome, parlante per così dire) del sentimento amoroso.

Secondo la ricostruzione di Stefano Pittaluga⁶⁸, il *Pamphilus* è antecedente alle commedie del Vitale, e databile all'inizio del XII secolo. Assieme ad altre opere di manifattura simile – stilistica, metrica e contenutistica – esso s'inserisce in una produzione che pur guardando al teatro latino (nel *Geta* vi è la presenza di un *prologus* di stampo terenziano), sembra utilizzarlo per lo più quale *auctoritas* di conferma, per poi virare su di una veste composita, in cui i soli dialoghi e le sole battute si alternano a sezioni narrative di raccordo, come se fungessero da ponte tra una scena e l'altra. L'impianto è scenico, per l'appunto, ma la fruizione è narrativa, e la dimensione letteraria. D'altra parte la Chiesa condanna il sollazzo fine a se stesso, e il teatro non è che la forma d'intrattenimento per antonomasia.

Tuttavia, laddove il rischio di contraffare l'ordine naturale – e perciò divino – è celato nella fisiologia stessa, laddove il corpo è negato, laddove il travestimento è sovversione, l'urgenza di sfogare la tensione del divieto confluisce in un *teatro* profano e 'diffuso', riadattato alla nuova società: mimi, istrioni, giocolieri, musici, danzatori, poeti e giullari – raffigurati nei manoscritti miniati e nei capitelli delle chiese – si esibiscono negli spazi pubblici e privati, mentre i rituali delle celebrazioni liturgiche e la gestualità del cerimoniale laico, per lo più politico, contemplanò un coinvolgimento fisico che attinge al teatro stesso. Questo il clima culturale in cui sorse il *Pamphilus* (ma anche il *De amore*, d'altra parte).

Interamente dialogata, la commedia non è comica nel senso più moderno del termine, ma presenta un contenuto che pur nella sua ricercatezza, resta agganciato al basso, alla dimensione terrena e carnale.

Il corpo è il denominatore comune delle commedie elegiache, ma nel *Pamphilus* certa raffinatezza di stile – a tal punto da essere adottato nelle scuole come testo di studio, a tal punto da essere provvisto d'un *Accessus* – lo rendono un riferimento di rilievo entro la trattazione sistematizzata poi dal Cappellano. Al contempo è proprio nella commedia che un contenuto tanto profano – una modificazione del tema della pastorella – può accomodarsi quasi indisturbato, benché non vi siano testimonianze circa una destinazione espressamente teatrale dell'opera. Non vi è la sublimazione artistica del trovatore, ma una narrazione visualizzata attraverso gli occhi del personaggio, entrate e colpi di scena, un dinamismo per il quale non pochi giunsero alla conclusione che, quantomeno, il proposito dell'anonimo autore fosse intenzionalmente scenico.

⁶⁸ In *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Istituto di filologia classica e medievale dell'Università di Genova, 1980.

Venendo alla trama, il *Pamphilus* vede l'omonimo giovane accettare, su invito di Venere, l'aiuto d'una mezzana per congiungersi con la ricca e pudica Galatea, di cui è disperatamente innamorato. La commedia s'apre col lamento del giovane che, ferito d'amore, intenzionato a guarirne, invoca la stessa Venere descrivendole l'oggetto, la natura e l'esito potenziale dei suoi sentimenti, in quello che, contenutisticamente, ma anche formalmente, parlando, non è che l'enumerazione dei *tòpoi* letterari sino ad allora riconducibili ad Amore, che prende e soggioga, gettando nella disperazione chi ne subisce la dittatura.

Altro elemento caratteristico è la vicinanza della fanciulla che – non solo per potenziali ragioni sceniche e/o narrative – è la vicina di casa. Costretto a vedersela ogni giorno, Amore, che muove dalla visione dell'oggetto amato, si rinnova e rinforza in Panfilo:

«Infatti il fuoco fa più male da vicino che da lontano: se lei fosse lontana, mi farebbe meno male.»⁶⁹

Non solo, ulteriore preoccupazione del giovane è l'estrazione di Galatea. Nel monologo Panfilo descrive brevemente la propria condizione: la ragazza è più ricca di lui, che non ha «né dote, né alto onore, né grande ricchezza»,⁷⁰ ma quel che ha è frutto del suo lavoro. Da lì prosegue con la supplica alla dea. Il tema figura anche nel *De amore*: laddove il Cappellano lo esplicita, conformemente alla natura e all'intento dell'opera, d'altra parte, è tuttavia sottinteso che due possano amarsi in virtù della sola nobiltà d'animo, che trascende il lignaggio e lo *status* socio-economico. Semplicemente, l'autore del trattato andrà a poi a sviscerare come il dialogo, la relazione, debba organizzarsi e cosa l'innamorato debba affrontare, prima o durante la dichiarazione stessa, in base al ceto: come dunque debba rivolgersi il plebeo alla plebea, il plebeo alla nobile, il nobile alla nobile, il nobile alla plebea.

La risposta di Venere rincuora il giovane sull'assoluta fattibilità dell'impresa:

«In molte situazioni l'astuzia e l'adulazione vengono in aiuto.»⁷¹

Si tratta d'un discorso dall'antifemminismo non proprio latente, il cui oggetto è la naturale e necessaria sottomissione del personaggio femminile. Esso serba quello che in fondo non è che un altro dei motivi dell'amor profano: la resistenza della donna, che, narrativamente funzionale,

69 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit., p. 63.

70 *Ivi*, p. 65.

71 *Ivi*, p. 69.

originando l'ostacolo quindi le strategie risolutive da cui muove la vicenda, e, di conseguenza, l'intrattenimento, culmina con la violenza sessuale.

E così Venere continua:

«Se si presenta l'occasione, incalzala con amabile violenza: ben presto sarà ella stessa a offrirti quello che non osavi sperare. Talvolta la modestia non le consente di esprimere i suoi sentimenti, ma quanto rifiuta con più forza è proprio quello che più desidera. Crede che sia più onorevole perdere la verginità con la violenza anziché dire: 'Fa' pure di me quello che vuoi.'»⁷²

È qui allora che la dea esorta il giovane a servirsi dell'intervento d'una terza figura che medi tra i due: un servo o una serva, che lodi l'innamorato in presenza dell'amata, perché questa si convinca a cedere e concedersi.

«È bene che ci sia sempre un intermediario tra voi, che con prudenza riferisca all'uno i desideri dell'altro, poiché la vecchiaia giudica con malanimo le azioni dei giovani e, pronta al rabbuffo, proibisce loro di parlare insieme.»⁷³

Ora, dal successivo dialogo tra Panfilo e Galatea si evince come quest'ultima rappresenti una delle rare eccezioni alla *femina pocanzi* descritta e protagonista del genere. Galatea è infatti una fanciulla sincera, ma al contempo sagace, al contrario della vecchia e subdola mezzana, l'intermediaria prescelta dal giovane.

I rapporti tra i due non possono consumarsi alla luce del sole: è il motivo della segretezza, che tornerà anche sulle labbra di Galatea, accorta e avveduta. La ragazza ben conosce l'intento di Panfilo nonché i mezzi cui sarebbe disposto a ricorrere per averla; non negherà allora la sua compagnia – d'altra parte

«Le convenienze e la cortesia vogliono che ogni fanciulla risponda a chi la interroga e che saluti le persone che incontra.»⁷⁴

Ma pretenderà la salvaguardia e il rispetto del suo onore:

⁷² *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit., p. 71.

⁷³ *Ivi*, p. 74.

⁷⁴ *Ivi*, p. 81.

«Tu desideri che stiamo insieme, ma io non accetto che stiamo insieme da soli: non sta bene che ci tratteniamo in luoghi appartati, perché i luoghi appartati sono pericolosi. Così nasce una cattiva reputazione. Perciò sarò più sicura se ti parlerò sotto gli occhi della gente.»⁷⁵

Ottenuta però anche la possibilità di scambiarsi baci, abbracci e carezze (ancora i gradi dell'amore), ma non altro (l'ultima roccaforte che le giovani ritrose proteggono strenuamente – come da copione, d'altra parte), Panfilo riflette sulla necessità di frequentare assiduamente Galatea, poiché solo la vicinanza potrebbe alimentare il sentimento, perché si saldi e permanga nei cuori.

«È la consuetudine che fa crescere ogni amore, è l'eccesso di consuetudine che lo fa scemare, è la mancanza di alimento che lo affievolisce. La fiamma aumenta sempre se aumenti la legna: togli la legna del focolare, subito la fiamma si spegne.»⁷⁶

A questo punto tuttavia, ottenuto parte di ciò che voleva, Panfilo è nuovamente preda dell'incertezza. È qui allora che entra in gioco il terzo elemento femminile.

«Qui vicino abita una vecchia dell'ingegno acuto ed espertissima nell'attendere alle arti di Venere. Messe da parte le preoccupazioni, mi recherò da lei e le esporrò il mio piano.»⁷⁷

Ora, entro la dinamica narrativa la donna è sia ostacolo che risoluzione, ma è la vecchia a essere il «centro motore»⁷⁸ della vicenda. La sua funzione è proprio quella di abbattere la pudica resistenza di Galatea sino a incastrarla sola con Panfilo, in quel *secretus locus* in cui, lontano da occhi indiscreti, il giovane può comprometterne l'onore per renderla la sua amante.

Subtilis et ingeniosa, esperta nelle faccende d'amore, avida di denaro, dispensatrice di consigli, pronta alla falsità e abile nella messinscena, la *anus* svolge il suo compito di *interpretes* con tutte le arti del mestiere, ed è grazie alla sua attività di «*go-between*» che l'azione scenica procede.⁷⁹

E gli stati d'animo dei personaggi sono influenzati dalle sue stesse parole. Siamo ben oltre alla comparsata della Dipsas di Ovidio (*Amores* I 8):

⁷⁵ *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit., p. 81.

⁷⁶ *Ivi*, p. 82.

⁷⁷ *Ivi*, p. 87.

⁷⁸ *Ivi*, p. 35.

⁷⁹ *Ivi*, pp.35-36.

La vecchia diviene a sua volta, con la sua ipocrisia e con il suo orgoglio professionale, un «tipo», un modello del carattere della mezzana nel teatro moderno [...].⁸⁰

L'eccezione rappresentata da Galatea entro la retorica antifemminista e misogina, testimoniata dalle parole che in apertura Venere rivolge a Panfilo, è in netto contrasto con la vecchia: tanto la fanciulla è sincera tanto la mezzana è falsa, e da questo contrasto nasce l'azione drammatica. In tutto questo Panfilo resta quasi sullo sfondo. È l'innamorato-tipo da cui si origina la vicenda e attraverso il quale si snocciolano i motivi del contenuto amoroso. Il monologo iniziale presenta le più consuete metafore retoriche, e forse proprio per questo sarà poi parodiato e preso come modello della dichiarazione d'amore del *plebeius* in Andrea Cappellano. Panfilo si pone infatti il problema della differenza di classe, che lo trattiene dal dichiararsi. Tuttavia, ciò che maggiormente lo preoccupa è la superiore ricchezza di lei. La commedia infatti non sembra fare alcun riferimento alla nobiltà di sangue, al rango, quanto allo *status* economico, tanto che lo stesso giovane rivendicherà le proprie qualità sulla base d'un guadagno rimediato lavorando onestamente. L'ambiente non è cortese, nel senso più letterale del termine, ma cittadino, borghese e «l'uomo avveduto, dotato di *ars* e *ingenium* e capace di esercitare l'*officium*, può superare le barriere economiche e sociali ed elevarsi, almeno in apparenza, al di sopra delle proprie condizioni».⁸¹

Al punto da consentire al giovane di violentare Galatea.

In tal senso la commedia differisce dalla *pastorella*, in cui lo stupro del nobiluomo è legittimato dalla posizione della donna. Ma l'incoerenza appare ugualmente risolta a monte, quando il giovane, disprezzando arrivisti e *parvenu*, rivendica la capacità di emergere col solo lavoro. Nel contesto urbano Panfilo ha modo di riscattarsi, quindi di confermare la propria superiorità sull'amata, per averla senza spiacevoli conseguenze.

80 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit., p. 36.

81 *Ivi*, p. 38.

3.2 L'Ovidio medievale: il De Vetula e gli Pseudo-Remedia Amoris

Conseguenza dell'enorme fortuna della poesia ovidiana è la smodata emulazione, che portò alla circolazione di componimenti apocrifi, spesso diffusi e poi tramandati sotto il nome stesso del Sulmonese: in altre parole, dei veri e propri falsi che originarono una letteratura *pseudo-ovidiana* di carattere amoroso.

Tra questi, il *De vetula*, poemetto di quasi 2400 esametri, composto da un anonimo versificatore prima del 1266-1268, merita una menzione più approfondita.

Il testo si presenta come l'ultimo scritto dello stesso Ovidio, che, da Tomi, in esilio e ben consapevole che non potrà più fare ritorno all'amata capitale, ripercorre la propria esistenza, dalla gaudente giovinezza alla vecchiaia, allorché inizia a prendere la vita con il distacco e il raccoglimento dei saggi. Si tratta d'un Ovidio diverso, cambiato: un intellettuale dedito allo studio, all'esercizio delle facoltà mentali, un Ovidio, in ultima analisi, cristianizzato, in cui sembra albergare una programmatica, ma al contempo spontanea, integrazione tra esigenze moderne e mondo classico.

Diviso in tre libri, nel primo di essi l'autore descrive la vita dell'Ovidio romano, indeciso su quale tipo di donna scegliere quale sua sposa – se una *virgo*, una *nupta* o una *vidua* –, ma altresì interessato ai passatempi offerti dalla Capitale – la caccia, l'equitazione, gli scacchi, etc.

Particolarmente interessante, poi, è il libro II dell'opera, che si configura come una sorta di vera e propria *commedia elegiaca*, sia per la tematica (di tipo amoroso), sia per il linguaggio (prettamente ovidiano, appunto), sia per le situazioni e i personaggi che in essa intervengono (dal motivo della mezzana allo scambio di persona).⁸² In questo secondo libro, infatti, viene narrata l'avventura galante di Ovidio il quale, al fine di poter godere delle grazie di una bellissima fanciulla della quale si è invaghito, ricorre alle arti esperte di una vecchia mezzana (personaggio, questo, memore sì della tradizione comico-elegiaca e fabliolistica medievale, ma anche della celebre *Dipsas anus* dell'elegia I 8 degli *Amores*). Solo che, al momento dell'amplesso, il poeta si ritrova nel letto (*horribile visu!*) il corpo disfatto e ripugnante della vecchia ruffiana. Passano quindi ben venti anni. La fanciulla vanamente desiderata dal poeta si è sposata ed è andata via da Roma. Quando ella vi fa ritorno, ormai vedova (e quindi, secondo la topica consueta, ben disponibile, essendo le *viduae* la categoria femminile più appetibile dal punto di vista sessuale), Ovidio non la vuole più, non perché la di lei

82 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 162.

bellezza sia ormai sfiorita, ma perché è lui stesso che è cambiato, vivendo la vita e vedendo le cose con maggiore distacco.⁸³

Il *De vetula* continuò ad avere fortuna anche nell'Italia del Trecento. Presente nella biblioteca raccolta dal Grande Siniscalco del Regno di Napoli, Niccolò Acciaiuoli, potrebbe essere passato anche tra le mani del Boccaccio durante gli ariosi anni partenopei, per poi influenzare la composizione del *Corbaccio*, opera dall'impianto inequivocabilmente misogino in cui un uomo rifiutato dalla vedova di cui è innamorato incontra in sogno il di lei marito che, in cambio di messe in suo onore, si offre quale guida per aiutarlo a uscire dagli affanni d'amore. Corbaccio viene esortato a cercare la propria felicità negli studi filosofici, e al contempo gli viene mostrato il vero volto dell'intero genere femminile, che nella dimensione onirica assume la fisionomia d'una fiera, mentre la donna per cui si strugge è mostrata per quello che realmente sarebbe, un'anziana, una vecchia ripugnante dalle «membra cascanti e vizze e fetide».

Al risveglio l'uomo è guarito dall'illusione d'amore, quindi libero.

La 'traversata' di Corbaccio ricorda il Purgatorio dantesco. Si torni allora al canto XIX, alla IV Cornice, tra gli accidiosi, quando a Dante appare in sogno un'orribile donna, una «femmina balba»⁸⁴

ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba.

Dante la guarda, sembra anzi non poterne fare a meno, e sembra essere lo sguardo dell'uomo a nutrire la smorta e ritorta figura.

..e come il Sol conforta
le fredda membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta

la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
come amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ella avea il parlar così disciolto,

83 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 162.

84 *Purgatorio*, XIX vv 1-33.

cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.

Alimentata, solleticata dall'attenzione di Dante, la donna, drizzatasi e acquisito un po' di colore, fiera e superba, da balbuziente qual era, ben presto discioglie la lingua:

«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!

Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!».

La femmina, simile a una sirena – si noti ancora una volta l'eco dell'Ovidio delle *Metamorfosi* –, trae piacere nell'ammaliare il marinaio, ed è fiera di aver deviato a sé, col suo canto, lo stesso Ulisse;⁸⁵ e chi vi s'avvezza, è ben raro che l'abbandoni, tanto ne è pago.

Ma prima che essa avesse la «sua bocca richiusa», un'altra donna «..apparve santa e presta».

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»
fieramente dicea; ed el venìa
con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra predea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.

Virgilio soccorre Dante, del tutto incapace di ritrarsi dalla donna, su cui ha ormai fatalmente poggiato lo sguardo. Al suo avanzare, gli occhi di Virgilio restano al contrario rivolti, fissi sull'altra donna, santa, presta e onesta. Agguantata la prima, ne strappa le vesti per mostrarne il ventre. Al puzzo, Dante si sveglia.

85 Nell'*Odisea* Ulisse, per non farsi sedurre dal canto delle sirene, si tura le orecchie con della cera e si fa legare all'albero della nave. Dante non aveva avuto accesso a Omero, ma un'altra interpretazione rileva nelle parole della donna un riferimento alle lusinghe di Circe, dalla quale Ulisse fu effettivamente vinto e tenuto prigioniero per un anno.

Ora, non è intento di questa analisi scendere nei diretti significati del canto dantesco, ma si coglierà qui l'occasione per ripercorrere la pregnanza di un'immagine topica, quella dell'essere femminile deforme e ignobile, che nel *De vetula* si accompagna inoltre alla dinamica della sostituzione – che sopravvive poi nel componimento provenzale citato nei capitoli precedenti. Quando Ovidio s'accorge di stringere *vetulam membrorum marcida*, compie una subitanea metamorfosi, che lo porta in seguito ad una riqualifica spirituale, ad un risveglio, e al varco d'una nuova vita. Così accade a Dante – ma la Commedia stessa è metafora d'un globale processo di metamorfosi e di individuazione del Sé –, che, dapprima affascinato, o meglio, magnetizzato da quella donna sinistra, si desta dalla sonnolenza dei sensi quando, all'intervento dell'altra figura⁸⁶ e di Virginilio, ne viene scoperto il ventre maleodorante. Ed è il puzzo a destarlo, non l'impatto visivo: quell'odore penetrante rivela l'essenza dell'avidità sirena. Dalla *cupiditas* ingorda alla liberazione di sé attraverso l'iconografico incontro con un fetido fantoccio di donna presentatosi dapprima sotto ben altre sembianze, effettive o distorte che fossero: Ovidio, Dante e Corbaccio compiono il proprio mutamento, la propria metamorfosi, e il ritrovo di sé, per un rinnovato proposito di vita, riconvertita.

La sostituzione è tematica e topica, e ha funzione strumentale, ma culmina necessariamente con lo sgradevole convegno con un essere ripugnante, ai sensi repellente, che non a caso comporta il conseguente allontanamento dell'anima, si direbbe, dalla materia gravata da tentazioni e dipendenze.

Lo stesso processo di strutturazione morale – dal basso verso l'alto, da una vita all'altra, dal sonno alla veglia – riguarda il giovane destinatario del *De Vetula*, che non a caso in alcune fonti è accompagnato dal sottotitolo *De mutatione vitae*.

Caratterizzata da una forte vena di misoginia e dall'intento parimenti precettistico è un altro poemetto risalente al XIII secolo ascrivibile alla produzione mediolatina di matrice ovidiana. Si tratta dello *Pseudo-Remedia Amoris* e consta di soli 32 distici.

Il componimento si struttura in due sezioni: dopo una prima quartina di carattere introduttivo, la prima parte illustra otto profili di donna – la *pinguis*, la *macra*, la *longa*, la *brevis*, la *candida*, la *nigra*, la *rubra*, la *pallida* – dai quali l'uomo deve tenersi alla larga, con le relative motivazioni; nella seconda parte, leggermente più breve e discorsiva, si esorta il destinatario, l'uomo e il giovane innamorato, «in linea con la ricca tradizione misogina mediolatina (e, in parte, secondo i dettami del modello ovidiano, che, però, vengono sovente stravolti e talora attualizzati) a guardarsi dalle donne,

86 La donna è stata interpretata come Beatrice, la Ragione, santa Lucia, la Temperanza, la Grazia Divina.

dai loro inganni, dalla loro perfidia e così via, fino alla tanto sospirata e attesa “liberazione” dall’amore, secondo la topica ben nota e attestata». ⁸⁷

Si leggano alcuni passaggi.

*Qui fuerit cupiens ab amica solvere colla,
Plenius e nostro carmine doctus erit.
Nosse decet primum, quantum sit femina turpis.
Et quantum noceat fetidus eius amor.*

La quartina rivela il destinatario del testo, ovvero chi intenda «sciogliere il collo dalla propria amante». Il tema della dittatura di Amore, che qui s’incarna istantaneamente nella donna, si traduce in una dolorosa prigionia. L’anonimo autore chiama allora in causa la chiave necessaria all’evasione del malcapitato: la natura stessa della donna, «e quanto nuoccia il suo *fetido* amore». Segue una lunga serie di *exempla* muliebri da evitare, un catalogo di otto tipi femminili «accoppiati a due a due in opposizione (la *pinguis* e la *macra*, la *longa* e la *brevis*, la *candida* e la *nigra*, la *rubra* e la *pallida*), per ciascuno dei quali lo scrittore indugia sugli aspetti negativi e, talvolta, anche un po’ repellenti (in ciò sulla scia della poesia misogina mediolatina).» ⁸⁸

*Si fuerit pinguis, gravis est ut plumbea massa,
Mollicie lutea turgida membra tument;
Que cute sudanti velud est axungia porci
Lubrica, sepe facit tedia tacta semel.*

*Macra placere nequit, quia pungunt hispida membra
Exteriusque patent ossa rigente cute;
Arida ligna quidem cito consumuntur ab igne,
Urit et assumptus sic perit eius amor.*

*Longa placet nulli nec habet sub pectore sensum,
Est fatue mentis, nescia quid sit amor;
Iumento similis nunquam saciatur ab ullo,
Cum se supponit, vix sua membra plicat.*

Si brevis est, forsitan per singula membra superbit,

87 A. BISANTI, *La poesia d’amore*, cit., p. 168.

88 *Ibid.*

*Uritur interius, voce superba furit;
Nil valet eius amor, quia tamquam vipera ledit,
Nec bene sufficiunt parvula membra ioco.*

Così la donna grassa (la *pinguis*) non è degna d'essere amata perché, pesante come il piombo, reca un corpo turgido, flaccido e molle; suda come un maiale, procurando al solo sfiorare un senso di ribrezzo. La donna magra (la *macra*), viceversa, non può fornire alcuna soddisfazione, poiché il suo corpo spigoloso e ossuto punge al semplice contatto e le stesse ossa sporgono fuori dalla sua pelle secca; il suo amore si consuma rapidamente, come un legno secco, che brucia più velocemente di un legno umido.

La seconda coppia oppositiva comprende la donna alta (la *longa*) e la donna bassa (la *brevis*).

La *longa* infatti non prova alcun sentimento nel suo cuore, è frivola e superficiale, non sa cosa sia l'amore ma, simile a una giumenta (animale tradizionalmente considerato come lascivo), non riesce a saziarsi dai suoi connubi con l'uomo e a malapena, durante l'amplesso, riesce ad avviluppare il proprio corpo a quello del partner. La *brevis*, al contrario, non potendo vantare una propria complessiva bellezza, si mostra superba per ogni parte del proprio corpo (ritenendo che sia bella di per sé) e, provando un fuoco che la brucia dentro, esterna questa sua condizione attraverso un linguaggio da cui trapela evidentemente la propria superbia; il suo amore non ha alcun valore, poiché ella nuoce come una vipera (ecco un'altra similitudine, anch'essa molto diffusa e topica) e la sua piccolezza non arreca alcun godimento durante il gioco amoroso.

Si noti l'associazione, chiaramente arbitraria, forse suggestionata, tra la fisionomia e il grado di intensità dell'amore esprimibile dalla donna, aspetto ancor più evidente negli ultimi quattro medaglioni (la *candida*, la *nigra*, la *rubra*, la *pallida*), in cui «il poeta segue la celebre teoria dei quattro umori, fondamentale, come è noto, nello sviluppo della coscienza e della conoscenza medica durante il Medioevo.»⁸⁹

*Candida si fuerit, pallor suus inficit ipsam,
Frigida membra gerens nescit amore frui;
Despicit hec omnes iuvenes sua corpora cernens,
Marmorea statua candidiora putat.*

*Sed cur nigra placet, que tacto corpore tingit?
Gaudia turpis amor nulla movere potest;*

89 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 169.

*Inferno similis tenet hec fuliginis instar,
Nocte quidem nulli crura levare vetat.*

*Rubra venenosa colera male sanguine fervet,
Igne, coquit pectus, corpus adurit amans;
Ledit, uti serpens, iaciens per membra venena
Et nulli prorsus corde fidelis erit.*

Secondo questa teoria, infatti, vengono posti in relazione i quattro umori (flemma, sangue, bile bianca, bile nera), i quattro temperamenti (flemmatico, sanguigno, collerico, melanconico), le quattro qualità (freddo, umido, caldo, secco), e, appunto, i quattro colori (bianco, rosso, pallido e nero).

La donna candida ha le membra fredde (il freddo è appunto in connessione col bianco), che non possono quindi scaldarsi al fuoco dell'amore; ella disprezza tutti i giovani che le si appressano e ritiene che il suo corpo sia più bello e più candido di una statua marmorea.

In contrasto cromatico, la *nigra* non può arrecare godimento, in quanto, appena la si tocca, ci si sporca.

La *rubra*, coerentemente col suo carattere sanguigno, collerica, infedele e velenosa, è al contrario divorata dal fuoco che le arde in petto, e così consuma il corpo dell'amante; ella nuoce come un serpente (altra similitudine topica – si ricordi tra l'altro che la *brevis* è paragonata a una vipera), e come un serpente schizza veleno da ogni parte del proprio corpo.

La donna *pallida*, invece, spesso diviene quasi *fusca*, simile ai demoni non solo per l'aspetto, ma anche per il fatto di essere esperta negli inganni; il suo sangue melanconico scorre più lentamente ed ella può essere considerata la peggior amante che vi sia al mondo.

Anche la catalogazione ha origine dalla produzione ovidiana: negli *Amores* il Sulmonese disserta sulle varie tipologie femminili discriminandole per inclinazioni psicologiche e aspetto estetico. L'obiettivo è quello di scovare quale tipologia di donna possa farlo innamorare, ma nessuna riesce a prevaricare sull'altra: Ovidio ama indistintamente, e il materiale che gli si offre è totalmente indifferenziato.

È evidente allora come il poemetto dell'anonimo versificatore ribalti la produzione ovidiana per integrarla nel proprio sistema morale. In altre parole il testo è formalmente ovidiano, mentre il contenuto radicalmente cristiano.

Ma è proprio la poesia misogina mediolatina che, con la sua vena violentemente antimuliebre, rappresenta una sorta di stravolgimento, di rovesciamento e di capovolgimento (talvolta volutamente parodico) della poesia d'amore classica (e, di conserva, anche della stessa poesia amorosa medievale). E così, fra l'altro, alla topica *laus* della bellezza muliebre caratteristica, per esempio, delle innumerevoli *descriptiones pulchritudinis* che si affollano nei testi mediolatini e romanzi, si contrappongono, nella coeva poesia misogina, le altrettanto topiche, corrispondenti e detrattorie condanne di quella stessa bellezza, in nome di precetti di tipo moralistico o, genericamente, gnomico-proverbiale.⁹⁰

Nella seconda parte l'autore sviscera e amplia la prima, offrendo al destinatario i rimedi pratici per guarire dal giogo, dalla prigionia d'amore, «anche in questo caso facendo largo ricorso a *tòpoi* antimuliebri di diffusa ricorrenza». Non solo, sono forniti altresì gli strumenti necessari perché i giovani giudichino da sé le insidie d'amore.

*A nostra iuvenis si quis vult arte doceri,
Talia pensando linquere debet eam.
Sed medie forme mulier per talia nunquam
Displicet, ymmo velud sit dea, sola placet;*

*Hec fovet interius gaudenti corde medullas
Cumque dolore gravi solvitur eius amor.
Estimet imprimis, quantum ledatur amando
Et que preterea dampna sequantur eum;*

*Efficitur fatuus, qui sic amat, ut modus absit,
Negligit officium quilibet inde suum.
Sepe novum veteri mulier preponit amico,
Sepius incestas unus et alter amat;*

*Decipitur iuvenis, non est tam pulcra puella,
Cuius amore gravi lesus ad yma ruit.
Ut putat: eius enim facies est picta colore,
Vestibus ornatur vilia membra bonis;*

Nil bene cernit amor, videt omnia lumine ceco,

90 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., pp. 176-177.

Fallitur in multis anxietate sua.
Vadat ad hanc iuvenis ieiunus mane repente,
Dum iacet in sompno nuda, soluta caput,

Gaudia tunc sumat, donec fastidia sentit,
Quod vult, plus faciat, quam sibi velle fuit.
Post hoc inspiciat, quantum sint turpia membra,
Que nulli placeant, si medicina vacet.

Hac ita dimissa iam diligat ipse laborem
Marceat et corpus forcius arte sua;
Sit cibus et potus modicus, ieiunia prosunt,
Nec petet hanc rursus, nec putet inde vicem.

La donna, che porta l'innamorato a trascurare i propri doveri, è un inganno vivente, e non è bella come egli pensa: il suo volto è alterato dal trucco, i capelli dalle tinture, così come il corpo è ornato con vesti sontuose. Il giovane è allora esortato a sorprendere l'amata prima ancora del risveglio, per verificarne il reale aspetto; quindi, dopo averla abbandonata, impegni il corpo nell'esercizio, moderi l'alimentazione e il bere, ricorrendo al digiuno, alle restrizioni, che, notoriamente, temprano lo spirito e deviano la mente dalle tentazioni.

Si tratta d'un *tòpos* diffusissimo della poesia misogina dai *Medicamina* ovidiani sino ai Padri della Chiesa (si pensi ai feroci consigli di Tertulliano alle donne cristiane) e alla letteratura in volgare tre-quattrocentesca

Il momento figura altresì nei *Remedia* di Ovidio, ma, ancora una volta, ribaltato: se il Sulmonese suggerisce di cogliere l'amante al mattino per sorprenderla in tutta la sua più autentica bellezza, il poeta medievale esorta il giovane a stanarla per coglierla *al naturale*, brutta e spettinata, prima che ella abbia il tempo di imbellettarsi, contraffarsi, diremo, per lui.

Siamo, insomma, in presenza di un componimento tipicamente *medievale*, nel quale gli echi della poesia ovidiana (che pur vi sono rilevabili con discreta, anche se non endemica, frequenza) cedono sovente il passo a una trattazione il cui scopo ultimo è quello di mostrare, ancora una volta e sulla scia della dilagante produzione misogina mediolatina, gli inganni delle donne, la loro scarsa affidabilità, le tecniche e le arti cui esse ricorrono per irretire i giovani e, per converso, i modi attraverso i quali i giovani malauguratamente incappati in quelle reti possono riuscire a liberarsi e a porre il sospirato *remedium* alla loro condizione di fatui e superficiali innamorati.⁹¹

91 A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., p. 186.

4. La poesia comico-realistica: alcune prove italiane

Pioniere in territorio italiano è Guittone d'Arezzo con una tenzone tra una "Donna" e "Guittone" nella quale i due personaggi s'insultano vicendevolmente, l'uomo per il rifiutarsi di lei, la donna per l'insistenza di lui nel tentativo di ottenerne i favori carnali.

Ai fini dell'analisi si prenderanno in considerazione solo i sonetti in cui recita il personaggio "Guittone".

I

Guittone

Villana donna, non mi disdire,
volendomi sprovvar fin amadore;
ch'eo fin non son, ver s'ò talento dire,
néd essere vorrea, tant'ài ladore.

Ca, per averti a tutto meo desiderare
non t'ameria un giorno per amore;
ma chesta t'ò volendoti covrire,
ché più volere terriami disnore.

Ché tu sé laida 'n senblanti e villana,
e croia 'n dir e 'n far tutta stagione,
e sé leggiadra ed altizzosa e strana,

chè 'n te noioso noia è per ragione,
donna laida, ch llegiadra sé e vanagloriosa
e croia, ch'è' d'altera oppinione.

La comunicazione non è velata, è anzi violenta e diretta: la donna è (solo) una «villana», mentre Guittone, il personaggio, non è certo un «fin amadore», ed è anzi *dichiaratamente* intenzionato ad averla, anticipando la totale estraneità del sentimento amoroso all'origine del suo intento, sulla qual cosa la stessa donna non s'illude, continuando a «disdire» le indegne profferte di lui.

Ora, il fatto che all'interno dello stesso manoscritto in cui figura la suddetta tenzone figuri al contempo una analoga tenzone di registro cortese parrebbe confermare le intenzioni parodiche di

Guittone, che si esplicano nel pedissequo, quasi schematico, ribaltamento degli elementi costitutivi dell'amor cortese.

Questo suggerisce ancora una volta la consapevolezza dell'atto in sé, dell'atto parodico, da cui lo statuto letterario della poesia comica, non già poesia di massa e popolino, non già il prodotto raffazzonato d'un giullare di strada, ma il frutto della letteralizzazione di una reazione anche ideologica.

Si potrebbe infatti azzardare l'insofferenza di Guittone circa una presunta ipocrisia della dinamica cortese.

La tenzone ruota infatti attorno al desiderio sessuale, segnalato attraverso la semantica animale (vedasi «covrire» per 'possedere sessualmente'): il 'corteggiatore' è rude, la donna ritrosa – benché la sua presenza sia altrettanto forte –, ma di poco conto, data l'estrazione sociale, aspetto non trascurabile.

La parodia non è qui raffinata: non vi è dissimulazione, ma un banale ribaltamento. Non è ironia, ma caricatura se vogliamo, segno forse di un'arte non ancora collaudata.

Non solo, la donna è laida e «croia» (ripetuto due volte nel testo), malvagia, caratteri forse inconsueti se considerato che il *vituperium* è rivolto a chi si vuol possedere. Tradizionalmente infatti laida è la vecchia, non certo una giovane donna.

Ed un *vituperium* diviene questo primo sonetto, in cui la donna, per quanto desiderata, è appellata alla stregua d'una prostituta.

II

Guittone

Certo, mala donna, malo accatto
farebbe l'om a star teco a tencione,
tant'ai villan parlar, accort'e adatto
e tanto pien di tutta rea ragione.

Per ch'io mi credo che sovente ài fatto
dann'e disnor a me con tuo sermone,
e manti omin'ài messo in mal baratto,
e d'altro non par c'aggi' oppinione.

Se vuoi ch'i' dice 'l ver, sì com'e' 'l saccia,
perché disditta sé, diraggiol bene:

ché tu, pensando ch'ài laida la faccia

e ssè croi' e villana, allor te tene
paura forte che gabbo non faccia;
perciò disdici, e far ciò ti conviene.

Nel secondo sonetto Guittone insiste nell'offesa: quella donna è una disgrazia, un malaffare per chiunque vi abbia a che vedere. L'accento è quindi posto sulla capacità di lei di reggere il confronto – il contrasto poetico –, la «tencione», con l'interlocutore.

Non è la prima volta che a una donna si attribuiscono abilità oratorie, soprattutto se laida (e vecchia), quasi a compensarne l'aspetto ripugnante.

La tradizione quasi iconografica dell'anziana ciarliera dall'eloquio persuasivo – la megera che va campando di furbeschi espedienti – rimbalza al Guittone parodico ed è come sintetizzata, ma anche gradevolmente rielaborata, nelle sembianze di quest'altra donna, per altro accusata di non darsi proprio per la sua «laida faccia». A trattenerla non sarebbe infatti un proposito virtuoso, ma la sua stessa bruttezza, di cui essa sarebbe completamente consapevole.

III

Guittone

Ai Deo, chi vidde donna viziata
di reo parlar, ritratto da mal'arte,
come tu che sé meco a ragion stata?
E' veggio che del gioco non ài par te.

Però parto vinciuto; e sì m'agrata,
poi sia vincente d'ogni mala parte,
non campi perciò tu a mal'usata,
ch'i' non vorria di malvalgia ritrarte.

Che Dio male ti dia, come sé degna,
e tollati la vit'aciò che danno
non fusse più di tua malvagia 'nsegna:

ché tutto vizio rio e inganno

è di te nato, e tuo penser non regna
inn-altro, che 'n criar vergon' e danno.

Nell'ultimo sonetto della tenzone Guittone ricalca e conferma le maligne abilità della donna, «resa viziosa da un parlare malvagio»,⁹² tanto che nessuno può eguagliarla. Per questo motivo, l'interlocutore si ritira sconfitto («però parto vinciuto») – non senza averla prima maledetta e ancora una volta ingiuriata.

L'esempio di Guittone raccoglie *in nuce* un primo richiamo a certo misoginismo – quello stesso atteggiamento alimentato dalla tradizione sinora trattata, che pulsa dalla letteratura cristiana dei Padri alla produzione mediolatina, religiosa, amorosa, satirica, dai trattati alla commedia elegiaca ai moralizzanti poemetti di carattere precettistico, per continuare a generare «compiaciuti ritratti di femmine ripugnanti, di vecchie laide, di ruffiane da taverna»,⁹³ che rivivono nella sonettistica mezzana dell'Italia centro-meridionale, dalla Toscana al Veneto tra XIII e XIV secolo.

Ora, se la poesia comico-realistica non può dirsi una corrente letteraria totalmente uniforme è perché alcuni degli autori lì ricondotti non rispondono sufficientemente ai requisiti, alle caratteristiche di nessun'altra compagine. Ciò che è certo è che da Guittone in poi, all'interno della sonettistica medievale, è possibile rilevare un gruppo di poeti che praticarono con successo i motivi cari alla poesia goliardica. L'Angiolieri su tutti vi impernia la produzione edita finora, e sulla figura d'una donna, Becchina, intesse una grottesca narrazione d'amore, mentre Rustico Filippi – il cui lascito si bipartisce perfettamente in ventinove sonetti amorosi e ventinove sonetti comici – si distingue per la «pratica poetica che privilegia la satira intesa quasi esclusivamente come attacco *ad personam*, spesso articolato in veri e propri cicli attorno al medesimo protagonista (Gemma, l'Acerbo, ecc.).»⁹⁴

Più generico, perché topico, un riuscitissimo sonetto in cui il poeta inveisce contro una vecchia. Di seguito il testo.

Dovunque vai, con teco porti il cesso,
oi buggeressa vecchia puzzolente,
che qualunque persona ti sta presso
si tura il naso e fugge immantente.

92 M. BERISSO, *Poesia comica*, cit., p. 75.

93 ANTONIO ENZO QUAGLIO, *La prosa realistica e la prosa del Duecento*, p. 11.

94 M. BERISSO, *Poesia comica*, cit., p. 91.

Li dent' i le gengie tuo menar gresso
che li taseva l' alito putente;
le selle paion legna d' alcipresso
inver' lo tuo fragor, tant' è repente.

Ch' e' per che s' apran mille monimenta
qunand' apri il ceffo: perché non ti scolpe
o ti rinchiude, sì ch' om non ti senta?

Però che tutto 'l mondo ti paventa:
in corpo credo figlinti le volpe,
ta·lezzo n' esce fuor, sozza giomenta.

Il sonetto svolge il tema dell' *improperium in vetulam*, tema percorso anche dal Guinizzelli in *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* (di seguito l'analisi).

A stupire del Filippi è la vivacità del ritratto, del quale tuttavia predomina il senso dell'olfatto, a partire dal primissimo verso. La vecchia, che sarà infine appellata «sozza giomenta», emana lo stesso lezzo della latrina: chiunque la incontri «si tura il naso» e sgombra la via. L'immagine è immediata, realistica: è una scena, se non quotidiana, data l'eccezionalità del puzzo, quantomeno possibile. Segue l'origine del tanfo: i denti, intasati di tartaro, la bocca, ché le seggette del cesso in confronto «paion legna d'alcipresso», il cui legno è notoriamente profumato.

Le terzine proseguono sullo stesso tono: il «ceffo», la bocca ricorda l'olezzo d'un sepolcro scoperchiato; sembra anzi l'abbia partorita una volpe, animale noto per il suo cattivo odore.

L'immagine, smisuratamente iperbolica, ma al contempo cruda e percepibile ai sensi, uno in particolare, costruisce un'ineffabile bruttezza. Ad arrivare è per lo più il senso di ripugnanza, al punto ch'essa stessa dovrebbe pentirsene per poi isolarsi.

Analogamente il sonetto di Guido Cavalcanti si scaglia con rabbia contro una vecchia, sino ad augurarle la morte.

Volvol te levi, vecchia rabbiosa,
e sturbignon te fera in su la testa:
perché dimor' ha' in te tanto nascosa,
che non te vèn ancider la tempesta?
Arco da cielo te mandi angosciosa

saetta che te fenda, e sia presta:
che se fenisse tua vita noiosa,
avrei, senz' altr' aver, gran gio' e festa.

Ché non fanno lamento li avoltori,
nibbi e corbi a l'alto Dio sovrano,
che lor te renda? Già se' lor ragione.

Ma tant' ha' tu sugose carni e dure,
che non se curano averti tra mano:
però romane, e quest' è la cagione .

Il sonetto si chiude sulla rassegnata constatazione che l'anziana resterà in vita, perché persino corvi e avvoltoi non riusciranno a cibarsi delle sue «sugose carni e dure».

Avvicinandosi alla conclusione di questa disanima, si legga un'altra delle più emblematiche prove comiche del Guinizzelli.

Chi vedesse a Lucia un var capuzzo
in cò tenere, e como li sta gente,
e' non è om de qui 'n terra d'Abruzzo
che non ne 'namorasse coralmente.

Par, sì lorina, figliuola d'un tuzzo
de la Magna o de Franza veramente;
e non se sbatte cò de serpe mozzo
come fa lo meo core spessamente.

Ah, prender lei a forza, ultra su' grato,
e bagiarli la bocca e 'l bel visaggio
e li occhi suoi, ch'èn due fiamme de foco!

Ma pentomi, però che m'ho pensato
ch'esto fatto poria portar dannaggio
ch'altrui despiacera forse non poco.

Laddove il trovatore – o gli epigoni successivi del XIII secolo – si limitavano a sospirare per l'intoccabile Madonna, qui si contempla uno stupro. L'estrazione della fanciulla non è specificata, ma è forse sottintesa, addirittura scontata. Probabilmente non occorre neanche sottolineare l'inferiorità sociale perché la sospirata violenza sia legittimata.

L'inconfessabile pensiero è infatti oggetto d'un pentimento che arriva tuttavia tardivo, a chiudere un sonetto dalle sonorità ineleganti (su tutte le rime in *-uzzo* e *-aggio*, non certo piane e leggere), che contrastano col ritroso ritratto della fanciulla, il cui «var capuzzo», quale ostacolo alla visione del «bel visaggio», sembra essere l'innescò stesso della dinamica erotica.

Pur essendo un evidente gioco stilistico, il verso presenta una sua propria ricercatezza: la donna, che non ha un titolo esplicito, è immediatamente chiamata per nome, la cui scelta non è certo casuale. Lucia (e si consideri allora l'omonima santa), dal latino *lux* 'luce', è accostato al verbo «vedere». Successivamente, all'altezza della seconda terzina, se ne nominano gli occhi, «ch'en du fiamme de foco!» – possibilmente un ulteriore rimando all'iconografia della santa. Questa è protettrice della vista, la facoltà necessaria all'innamoramento, ma l'innamoramento cui rinvia la narrazione del poeta, e la vista della donna, non ne produce innalzamento alcuno, ma, al contrario, uno scanzonato abbassamento all'istinto sessuale.

Come detto, con ogni probabilità, Lucia è una villana: essa sembra essere figlia d'un tedesco o d'un francese, ma non lo è. Lucia è Lucia e il poeta desidera averla contro la sua volontà, quasi che la resistenza di lei fosse un requisito al suo pieno soddisfacimento. Il pentimento tardivo è dichiarato nell'ultima terzina, allorché l'io afferma «ch'esto fatto», la violenza, «altrui despiacera forse non poco». Ora, è poco probabile che in quell'*altrui* alberghi ancora la fanciulla, sempre esplicitamente appellata; piuttosto, esso potrebbe riferirsi ai di lei parenti, offesi dalla virtù violata della ragazza.

All'interno del sonetto è possibile ravvisare in filigrana i motivi del genere della pastorella: il punto di vista del seduttore è dominante, e la «villana» non ha, salvo eccezioni e varianti, alcun impatto decisionale. Nulla di nuovo dunque nel comico italiano, ma, ancora una volta, la declinazione stilistica di motivi superstiti, che pulsano dalla letteratura mediolatina per acclimatarsi poi in territorio francese⁹⁵ e da lì scivolare appunto nella nostra penisola.

95 ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, III, 25,3: *Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere, quod petebas, et violento potiri amplexu.* Ancora una volta sulla liceità dello stupro di donne di rango sociale inferiore da parte di nobili e cavalieri. Il fatto che questo confluisse in un trattato definitivo conferma la praticabilità e l'accessibilità del motivo, non bastassero i generi in cui la concezione dell'amore passa più o meno necessariamente attraverso la violenza fisica.

La misoginia, coi suoi luoghi comuni, ha investito la donna nella sua totalità: si è visto con la giovane villana, che, non certo ripulsa, è tuttavia mercé d'intrighi e soprusi; emerge attraverso una maternità che è il frutto dell'abbandono sensuale, oltremodo biasimato; e si rinnova infine nella vecchia, una donna che ormai ha dato e che nient'altro ora può dare, se non prestarsi all'inganno per evitare di chiudere gli ultimi giorni di vita in miseria.

Ma la donna è anche ladra e meretrice, e come tale è presentata nel sonetto a seguire, *Accorri, accorri, accorri, uomo, a' la strada*, di Cecco Angiolieri.

– Accorri accorri accorri, uom, a la strada!

– Che ha', fi' de la putta? – I' son rubato!

– Chi t'ha rubato? – Una che par che rada
come rasoï', sì m'ha netto lasciato.

– Or come non le davi de la spada?

– I' dare' anzi a me. – Or se' 'mpazzato?

– Non so che 'l dà. – Così mi par che vada:
or t'avess'ella cieco, sciagurato! –

– E vedi che ne pare a que' che 'l sanno?

– Dì quel che tu mi rubi! – Or va con Dio;
ma anda pian, ch' i' vo' pianger lo danno.

– Ché ti diparti con animo rio?

– Tu abbi 'l danno con tutto 'l malanno!

– Or chi m'ha morto? – E che diavol sacc'io?

Il sonetto è stato recente oggetto d'un saggio di Giuseppe Marrani, che riprende l'interpretazione del Marti. Non convince infatti la lettura metaforica secondo la quale esso sarebbe una caricatura, una parodia dello Stil Novo, e nulla nel testo, soprattutto a una lettura più approfondita, autorizzerebbe tale interpretazione.

Chi grida al furto non è qui derubato della pace del cuore, ma della sua stessa borsa, dei suoi stessi averi, e da una donna (anche la stessa Becchina), «una che par che rada come rasoï'», tanto ripulite ha le tasche del malcapitato.

Si tratta quindi con ogni evidenza di una meretrice e borsaiola, come certifica soprattutto il misogino luogo comune del paragone col rasoio.⁹⁶

Luogo comune che si riscontra nella vecchia del *Fiore*, allorché, recatasi da Bellaccoglienza, cerca di persuaderla ad accettare i doni dell'Amante, forsanche a prearlo, per garantirsi una vita e una vecchiaia economicamente sicura, sino al Boccaccio, *Decameron* VIII 10, 7-8:

era in Palermo... assai femine del corpo bellissime ma nemiche dell'onestà... E essendo non a radere ma a scorticare uomini date del tutto, come un mercatante forestiere vi veggono... con lor piacevoli e amorosi atti e con parole dolcissime questi cotali mercatanti s'ingegnano d'adescare e di trarre nel loro amore... e di quegli vi sono stati che la mercatantia e 'l navilio e le polpe e l'ossa lasciate v'hanno, sì ha soavemente la barbiera saputo menare il rasoio.⁹⁷

La reazione dell'astante conferma l'interpretazione: egli chiede infatti perché l'uomo non l'abbia punita con la spada, come da prassi nel caso di legittima difesa dall'agguato di un borseggiatore. L'uomo insomma non solo è derubato, ma anche ripreso per la sua dabbenaggine. All'intervenire della donna, infatti («E vedi che ne pare a que' che 'l sanno?»), all'altezza della prima terzina, si rinforza la prospettiva per la quale questi meriti la derisione di cui è oggetto, e in quello che infine risulta essere un capovolgimento beffardo, si assiste al ribaltamento dei ruoli di ingannatore e ingannato.

Nel finale prendono «definitivamente corpo la burla e il vilipendio dell'amante stolido»⁹⁸, e così, dalle chiassose accuse delle quartine, «fino al dito puntato del v. 10 'Di' a tutti ciò che mi rubi!» del verso 10, in cui l'irritazione dell'amante ha un sussulto alla comparsa in scena della malfattrice», il sonetto si chiude sullo «smarrimento della vittima, che quasi è soggiogata dalle menzogne e dalle insolenze della femmina che lo ha abbindolato e spogliato di tutti gli averi.»

Al v. 13 Or chi m'ha morto? ('Chi mai allora mi ha completamente rovinato?') potrebbe cioè avere il tono, più che di una rabbiosa rivendicazione, di un'espressione gecchita e disorientata da parte di chi non vede riconosciuto da alcuno il proprio danno. L'ultima parola difatti è della carnefice che si

96 GIUSEPPE MARRANI, *Cecco e la ladra. Lettura di un sonetto angiolieresco* in DAVIDE MASTRANTONIO, EUGENIO SALVATORE, «Forme, strutture e didattica dell'italiano, Studi per i 60 anni di Massimo Palermo», Edizioni per Stranieri di Siena, 2023, p. 150.

97 *Ibid.*

98 *Ivi*, p. 152.

sottrae con parole villane e che lascia, si direbbe, sola in scena la propria vittima con un nuovo e sfrontato atto di ripulsa: E che diavol sacc'io?⁹⁹

Cade allora una visione parodico-centrica della produzione angiolierasca: Becchina è certamente una caricatura delle donne dello Stilnovo, o dell'amor cortese, ma, come si è finora argomentato, la coloritura di Cecco ha un'origine più remota, che risiede nella cultura letteraria mediolatina, «e non serve Beatrice perché una femmina rapace giunga a tendergli i suoi feroci tranelli.»¹⁰⁰

99 G. MARRANI, *Cecco e la ladra. Lettura di un sonetto angiolieresco*, cit., p. 152.

100 *Ivi*, p. 153.

Bibliografia

Paola Allegretti (a cura di), Dante Alighieri, *Fiore, Detto d'Amore*, Le Lettere, Firenze, 2011;

Franco Bellandi (a cura di), Giovenale, *Contro le donne* (satira VI), Marsilio, Venezia, 1995;

Marco Berisso (a cura di), *Poesia comica del medioevo italiano*, BUR, Milano, 2011;

Marco Berisso (a cura di), *Poesie dello Stilnovo*, BUR, Milano, 2006;

Ferruccio Bertini (a cura di), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, voll. I-VI, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1976-1998;

Armando Bisanti, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, Palermo, Officina di studi medievali, 1990;

Armando Bisanti, *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Liguori Editore, Napoli, 2011;

Armando Bisanti, *Voce, gesto, didascalia. Effetti di scena nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, in «Comicum choragium». Effetti di scena nella commedia antica, a cura di Maurizio Massimo Bianco, Gianna Petrone, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 123-158;

Francesco Bruni, *Dal «De vetula» al «Corbaccio»: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale in «Medioevo Romanzo»*, a cura di D'Arco S. Avalle, Francesco Branciforti, Gianfranco Folena, Francesco Sabatini, Cesare Segre, Alberto Varvaro, vol. I, 1974, pp. 161-216;

Stefano Carrai, Giorgio Inglese, *La letteratura italiana del Medioevo*, Carocci, Roma, 2013;

Raffaella Castagnola (a cura di), Cecco Angiolieri, *Rime*, Milano, Mursia, 1995;

Gianfranco Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960;

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Quodlibet, Macerata, 2022;

Christine Kalpish-Zuber (a cura di), George Duby e Michelle Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Laterza, Bari, 1998;

David Knowles, *L'evoluzione del pensiero medievale*, Il Mulino, Bologna, 1984;

Antonio Lanza (a cura di), Cecco Angiolieri, *Le rime*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990;

Jacques Le Goff, *Il Medioevo raccontato da Jacques Le Goff*, Laterza, Bari, 2007;

Jean Leclercq, *I monaci e l'amore nella Francia del XII secolo*, Jouvence, Roma, 1984;

Mariantonia Liborio, Andrea Giannetti (a cura di), *Letteratura provenzale medievale. Antologia di testi*, Carocci, Roma, 2004;

Gabriella Lodolo, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII*, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III convegno di studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 81-100;

Giuseppe Marrani, Cecco e la ladra. Lettura di un sonetto angiolieresco in «Forme, strutture e didattica dell'italiano, Studi per i 60 anni di Massimo Palermo» a cura di Davide Mastrantonio, Eugenio Salvatore, Edizioni per Stranieri di Siena, 2023, pp. 147-154;

Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953;

Stefano Pittaluga, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori editori, 2002;

Piervittorio Rossi (a cura di), *Carmina Burana*, Bompiani, Milano, 1989;

Graziano Ruffini (a cura di), Andrea Cappellano, *De amore*, Guanda, Milano, 1980;

Giuseppe Sansone (a cura di), *I trovatori licenziosi*, ES Editori, Milano, 1992;

Giuseppe Sansone (a cura di), *La poesia dell'antica Provenza*, vol. I, Guanda, Milano, 1984;

Maria Tasinato (a cura di), Tertulliano, *Gli ornamenti delle donne*, Pratiche, Parma, 1987;

Antonio Enzo Quaglio, *La poesia realistica e la prosa del Duecento*, Laterza, Bari, 1981;

Maurizio Vitale (a cura di), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1956;

Paul Zumthor, *Lingue e tecniche poetiche nell'età romanica*, Il Mulino, Bologna, 1963.

Indice

Introduzione.....	5
1. Il panorama storico-letterario tra XI e XII secolo.....	8
1.1 La donna della lirica amorosa nella compagine mediolatina.....	8
1.2 La donna nell'aristocrazia feudale: il modello cortese e la <i>fin'amor</i>	18
2. L'antifemminismo e la misoginia tra letteratura mediolatina e volgare: presentazione di un <i>tòpos</i>	28
2.1 Due casi di condanna morale nella produzione mediolatina: la giovane incinta.....	30
2.2 Tre esempi provenzali.....	35
3. La vecchia mezzana.....	48
3.1 La commedia elegiaca e le donne del <i>Pamphilus</i>	48
3.2 L'Ovidio medievale: il <i>De Vetula</i> e gli <i>Pseudo-Remedia Amoris</i>	54
4. La poesia comico-realistica: alcune prove italiane.....	63
Bibliografia.....	74