

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME V-1978

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

## IL GIARDINO RINSECCHITO

PER UNA RILETTURA DEL « LAI DE L'OISELET »

Nell'ampio panorama della narrativa breve in lingua d'oil, il *Lai de l'Oiselet* è un testo di singolare rilievo, che non mi pare abbia ricevuto finora tutta l'attenzione che merita. L'edizione più recente, quella di Weeks, risale al 1927, mentre l'unico studio monografico accompagna l'edizione, ancora più antica, curata da Gaston Paris nel 1884<sup>1</sup>. Il saggio del Paris, tuttavia, sembra più finalizzato all'esposizione e alla difesa delle sue teorie sull'origine orientale della narrativa europea, che non all'analisi in profondità del testo in quanto tale.

Il poemetto viene chiamato *lai* nei manoscritti, benché non si tratti ovviamente di un *lai* bretone in senso stretto, mancando del tutto elementi celtici e soprannaturali, e nemmeno possa essere considerato un *lai* parodico, alla stessa stregua del *Lai du Mantel mautaillié* o di quelli d'*Ignauze*, du *Lecheor*, ecc.<sup>2</sup>. L'*Oiselet* va dunque ricondotto a quel vasto corpus di poemi narrativi brevi

<sup>1</sup> Tutte le citazioni saranno tratte dall'edizione di Raymond Weeks, *The Lai de l'Oiselet*, in: *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle-Loomis*, Paris-New York, 1927, pp. 341-53. Il testo critico di Paris, pubblicato originalmente nel 1884, si trova in: Gaston Paris, *Légendes du moyen âge*, Paris, 1903, pp. 225-91. Quest'ultimo è stato successivamente ristampato, con qualche cambiamento ortografico, da Albert Pauphilet, *Poètes et romanciers du moyen âge*, Paris, 1952, pp. 495-508. Weeks osserva (341-42) che i cinque manoscritti del *Oiselet* a noi conosciuti, tutti conservati nella Bibliothèque Nationale di Parigi, formano due gruppi distinti; da un lato i mss. Fonds français 837, 24432 e Nouvelles acquisitions 1104, dall'altro i mss. Fonds français 25545 e 1593. Weeks dà solo il testo del ms. 837, mentre Paris ha tenuto conto di tutti e cinque i testimoni. Ho preferito il testo di Weeks, nonostante quello di Paris contenga qualche verso in più, perché ha il vantaggio di seguire una sola variante, e non è dunque un ibrido risultante della combinazione di due versioni diverse.

<sup>2</sup> Per una discussione di questi *lais*, mi sia consentito di rimandare al mio *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, in: C. Lee-A. Riccadonna-A. Limentani-A. Miotto, *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, pre-messa di A. Limentani, Padova, 1976, pp. 3-41.

in antico-francese, la più parte dei quali risale al XIII secolo, e la cui classificazione in generi e categorie letterarie risulta spesso problematica. Donovan definisce l'*Oiselet* un *lai* « didattico », rifacendo proprie le conclusioni di Paris, secondo le quali il poemetto esemplificherebbe le virtù della *courtoisie* contro i vizi della *vileinie*: come tale, esso andrebbe posto accanto a testi come il *Lai du Trot*, il *Lai du Conseil*, ecc., che vertono su aspetti particolari della dottrina cortese<sup>3</sup>. L'etichetta fornita da Donovan è fino a un certo punto accettabile: senonché ha il difetto di trascurare le intenzioni e i significati più profondi del testo, che certamente non può essere messo sullo stesso piano della maggior parte dei *lais* didattici o moraleggianti. Al di là di queste divergenze di interpretazione, tutti sembrano d'accordo sulla singolare « grazia » del poemetto e sul suo alto grado di rifinitura stilistica.

Nelle pagine che seguono, vorrei proporre una nuova lettura del *Lai de l'Oiselet*, in cui si cercherà di mettere in luce alcuni aspetti del *lai* che sono stati finora largamente ignorati. A questo scopo, sarà anzitutto necessario prendere in considerazione versioni contemporanee e precedenti dello stesso racconto. Con ciò, tuttavia, non si intende affatto seguire le tracce di Paris e offrire una lista esaustiva di possibili fonti, reperite nel patrimonio narrativo dell'India o della Persia o del Medio Oriente. Si tenterà piuttosto di capire, seguendo il diverso impiego di uno stesso schema narrativo, in che modo l'autore dell'*Oiselet* abbia fatto sua una materia non inedita, fino al punto di attribuire ad essa significati nuovi e originali. Nei limiti che ci si propone, si è perciò ritenuto di poter trascurare i pur numerosi precedenti orientali dell'*Oiselet*, per prendere in esame solo le versioni più recenti. Vale a dire: il *De rustico et avicula*, contenuto nella *Disciplina Clericalis*, e le sue traduzioni che si leggono nelle due versioni francesi della stessa opera, *Le Chastoiement d'un père à son fils*; accanto a queste, andranno pure considerate altre due versioni francesi contemporanee, pressoché identiche: quella intitolata *Les Trois savoirs*, e quella che forma parte del *Donnei des amanz*; e infine una versione che

<sup>3</sup> Mortimer J. Donovan, *The Breton Lay. A Guide to Varieties*, Notre Dame, Indiana, 1969, pp. 84-90 e p. 189, dove l'autore sostiene che il *lai* didattico è « exemplified by the *Lai de l'Oiselet* ».

sembra derivata dallo stesso *Lai de l'Oiselet*, inserita nei *Récits d'un ménestrel de Reims*<sup>4</sup>.

L'intreccio è pressoché identico in tutte le versioni. Un tale possiede un magnifico giardino, allietato dal canto degli uccelli. Un giorno gli riesce di catturare un uccellino, che lo implora di ridargli la libertà: l'uomo infatti, gli dice l'uccello, non ricaverà nessun guadagno dal tenerlo prigioniero, mentre, se lo lascerà libero, riceverà in cambio tre massime, tre *sens*, che gli riusciranno utili. Appena libero, l'uccello rivela le sue massime: non credere a quanto ti si dice, non lasciarti sfuggire quanto possiedi, non piangere su ciò che è perduto. Nel resto della storia si racconta di come l'uomo sia incapace di seguire anche queste tre semplici regole, che gli erano parse ovvie e banali.

Il *De rustico et avicula* va ben poco oltre questa scheletrica struttura narrativa; mentre le due versioni francesi della *Disciplina Clericalis*, e ancora di più i *Trois savoirs* e la versione del *Donnei*, si dilungano in descrizioni e amplificazioni. Il racconto compreso nei *Récits* è esso pure ridotto all'osso, pur derivando apparentemente dall'*Oiselet*<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> Die *Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi (das älteste Novellebuch des Mittelalters)*, ed. Alfons Hilka und Werner Söderhjelm, Heidelberg, 1911, *exemplum* 22.

*Le Castoïement d'un père à son fils*, in: E. Barbazan e D. Méon, *Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV, et XV siècles*, 4 voll., Paris, 1808, vol. II, p. 140.

*Le Chastoïement d'un père à son fils*, ed. Edward D. Montgomery, Jr., Chapel Hill, 1971, *exemplum* 19.

Gaston Paris, *Le Donnei des amanz*, «Romania», XXV, 1896, 497-541, vv. 926-1160.

Una discussione, con estratti, dei *Trois savoirs* si trova in: Paul Meyer, *Notice du Ms. 25970 de la Bibliothèque Phillipps (Cheltenham)*, «Romania», XXXVII, 1908, 209-235.

*Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, ed. Natalis de Wailly, Paris, 1876, § 460.

L'eccezionale fortuna della storia di *Barlaam e Josaphat* (che contiene la versione orientale del racconto dell'*Oiselet*, poi diffusa in Occidente) e della *Disciplina Clericalis* ha determinato l'inclusione del racconto dell'uccellino in varie altre collezioni di *exempla*, come, per esempio, le *Gesta Romanorum* (ed. Hermann von Oesterly, Berlin, 1872, p. 554); la *Legenda Aurea* (ed. Th. Graesse, 1890, rist. Osnabrück, 1969, cap. CLXXX); gli *Exempla* di Jacques de Vitry (ed. Thomas F. Crane, London, 1890, *exemplum* XXVIII); il *Dialogus Creaturarum* di Nicola di Pergamo (J. G. Th. Grässe, Tübingen, 1880, p. 250); e in un *exemplum* attribuito a Oddone di Sheriton (Léopold Hervieux, *Les Fabulistes latins*, Paris, 1896, vol. IV, p. 252).

<sup>5</sup> In comune con l'*Oiselet*, questo testo presenta infatti un elemento nuovo

si tratterebbe insomma di un passo indietro nei confronti dell'*Oiselet*, che è una versione estremamente amplificata, benché l'autore dei *Récits* sottolinei ulteriormente, per contrasto, le innovazioni introdotte dal poeta dell'*Oiselet*, che non hanno dunque né precedenti né seguito. Mentre infatti il testo latino e le sue traduzioni possono essere ricondotte alla categoria dell'*exemplum*, e lo stesso racconto dei *Récits* può essere considerato come una storia moraleggiante, l'*Oiselet* sembra costituire, per più di un verso, un caso a parte, con motivazioni e significati propri.

Veniamo dunque ad analizzare le varie modifiche e amplificazioni introdotte dal poeta dell'*Oiselet* rispetto alle sue « fonti ». Una prima differenza, fin dall'inizio, consiste nella specificazione del ceto sociale del proprietario del giardino. Il testo latino lo chiama, come non sfuggì a Paris, « quidam », e solo molto più avanti « rusticus ». Nelle versioni francesi costui è un « preudhom », un « paisant » o un « vilain ». Solo l'*Oiselet* scende in ulteriori dettagli:

Il avint jadis a un tans,  
 Bien a passé plus de cent ans,  
 Qu'il estoit uns riches vilains.  
 [....]  
 [...] riches ert de grant maniere,  
 (1-5).

Non si tratta dunque di un comune contadino, e il contrasto tra le delizie del giardino e la rozzezza di chi lo possiede non ha unicamente lo scopo di stabilire un'opposizione tra *courtoisie* e *vileinie*, come pure è stato suggerito<sup>6</sup> perché il poeta insiste sulla ricchezza del villano, sul fatto che si tratta di un *vilain riche*.

L'espressione *vilain riche* ha il sapore di una contraddizione in termini all'interno della tripartizione ideale della società medievale, dove il villano era collocato nell'ordine più basso. Ma è un'espressione che compare di frequente nella letteratura dell'epoca, e che è sempre connotata da significati peggiorativi. Basterà pensare ai

rispetto alle altre versioni, ovvero una lieve modifica in una delle massime. Cfr. su questo punto, l'ampia discussione di Paris, *op. cit.*, pp. 268-69.

<sup>6</sup> Questo sarebbe piuttosto il caso del *Donnei*, che è ambientato interamente in un quadro di casistica cortese: e in tutto il poemetto, e non solo nel racconto dell'uccellino, il villano rappresenta la *vileinie* opposta alla *courtoisie*.

molti *fabliaux* in cui il marito ingannato, spesso ad opera di una nobildonna caduta in miseria, è descritto in termini simili<sup>7</sup>:

Jadis estoit uns vilains riches  
 Qui mout estoit avers et chiches;  
 (*Le Vilain mire*, MR III, 74:1-2),

Alous estoit uns vilains riches,  
 Mès moult estoit avers et chiches,  
 (*Aloul*, MR I, 24:5-6)

Et cil estoit filz d'un vilein,  
 D'un usurier riche et conblé,  
 (*Berangier au lonc cul*, MR III, 86:16-17).

Il villano ricco è una figura sintomatica delle mutate condizioni economiche del XIII secolo: un'epoca in cui la borghesia guadagna terreno nelle città, mentre un gruppo di *nouveaux riches* fa la sua comparsa nelle campagne. Il villano ricco che diventa proprietario di terre appartiene dunque a un nuovo e aberrante gruppo sociale, che minaccia da vicino, almeno per quanto riguarda la proprietà terriera, l'aristocrazia: più in generale, la sua figura incrina l'ordine statico della società medievale.

Questo stato di cose sembra echeggiato con precisione in alcuni versi del *lai*. Il poeta, nel descriverci la proprietà posseduta dal villano, cioè un maniero circondato dal bel giardino, si sente in obbligo di informarci del come e del perché il villano ne sia entrato in possesso:

Cil qui le fist ne fu pas fols,  
 Ainz fu uns chevaliers gentiz.  
 Après le pere l'ot li filz,  
 Qui le vendi a cel vilain.  
 Ainsi ala de main en main.  
 Bien savez que par mauvès oir  
 Dechiéent viles et manoir.  
 (22-28).

<sup>7</sup> Cito tutti i *fabliaux* da Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, *Recueil général et complet des Fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1872-1890; rist. New York, 1964 (siglato MR).

Commenti che ricordano da vicino quelli dell'autore della versione sopra citata di *Berangier*:

Ainsi bons lignaiges aville,  
 Et li chastelain et li conte  
 Declinent tuit et vont à honte  
 [...].  
 Ainsi est noblece perie.  
 (24-26, 34)<sup>8</sup>.

Poste queste premesse, il trattamento di tutti gli altri elementi contenuti nel racconto di base va riconsiderato in una nuova luce. Il *lai* non può essere più visto come un *exemplum* moraleggiante: per il comportamento del proprietario del giardino, e per il modo in cui viene descritto, il testo ricade piuttosto nella sfera della satira sociale, e in particolare della satira diretta contro i nuovi ricchi, i borghesi e i contadini arricchiti.

Anzitutto, le azioni dell'uomo sono dettate da desiderio di profitto e di proprietà privata, e dalla sua avidità. Il contadino è spinto a catturare l'uccello perché:

Pense, se il le pooit prendre,  
 Assez tost le porroit chier vendre,  
 (185-86):

elemento, questo, che compare solo nel nostro *lai*. In un secondo

<sup>8</sup> In un saggio sulla situazione della nobiltà in Francia nel XIII secolo, Georges Duby osserva che i riferimenti a questo nuovo gruppo nella letteratura dell'epoca riflettono una situazione sociale reale: « In effetti a quest'epoca si diffuse largamente nella letteratura un tema molto espressivo di questo sentimento, quello del villano (*villain*) nuovo ricco [...] Intorno al 1200 appare nei romanzi un personaggio, l'uomo di bassa estrazione e maleducato, che però si è arricchito ed è salito fino al livello economico dei cavalieri, ha preso il loro posto, è divenuto signore, si è sostituito nella loro situazione, nella loro casa, nelle loro terre a dei nobili, infine scimmiotta in modo maldestro e villano i loro modi di vita; personaggio grottesco e scandaloso, ma reale [...] È una reazione di difesa contro i nuovi venuti che assaltano le proprie posizioni sociali; e una reazione d'inquietudine della nobiltà di fronte alle difficoltà economiche di cui comincia a scorgere la minaccia » (*Situation de la noblesse en France au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, in italiano in: *Terra e nobiltà nel medioevo*, Torino, 1971, pp. 220-29, a p. 225).

tempo il villano pensa di rinchiudere l'uccellino in gabbia, come nelle versioni precedenti del racconto, ma anche stavolta il poeta tiene a mettere in chiaro le vere intenzioni dell'uomo, che agisce così per avere qualcosa di suo, da non condividere con nessun altro: l'uccello deve infatti cantare solo per lui. Ma quando l'uccello gli dice che non avrebbe mai cantato in cattività, l'uomo si propone di mangiarlo: altro elemento che, benché non nuovo, serve qui a sottolineare l'avidità e la golosità, che sono vizi contro cui punta la satira medievale nei confronti del gruppo sociale degli arricchiti<sup>9</sup> Questo aspetto dell'indole del villano è denunciato dallo stesso uccello, quando si lamenta delle ragioni che hanno condotto l'uomo nel giardino:

« Et cis i vient por mieus mengier! »  
(182),

e rispunta fuori dalle parole dell'uomo, quando ordina all'uccello di sbrigarsi e rivelargli i suoi consigli, perché si è fatta l'ora di pranzo:

« Il est », fet il, « tens de mengier.  
Aprenez le moi erraument! »  
(312-13).

Quando l'uccello, alla fine, si rende conto che è vano tentare di ragionare con un villano (233-36), gli promette di svelargli i tre *sens* in cambio della libertà. Le massime saranno tali:

« Qu'ainc ne sot hon de vo langage,  
Si te porroient mout valoir ».  
(242-43).

Queste parole stuzzicano il senso degli affari dell'uomo, che pensa di poter fare profitto di queste rivelazioni, intendendo per profitto un vantaggio economico. Libera dunque l'uccello, ma quando apprende le tre massime va su tutte le furie, giacché le giudica « paroles d'enfant » (321). Tuttavia è proprio l'infondata fiducia nella sua intelli-

<sup>9</sup> Su questa componente dell'*Oiselet*, si veda Jean V. Alter, *Les Origines de la satire antiburgeoise en France. Moyen Age - XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1966, p. 124.



genza che lo rende terribilmente credulo. Come osserva Alter, « Le succès qu'il connaît dans l'exercice de son métier, le porte à estimer très haut sa propre perspicacité. Il lui semble peu concevable qu'on puisse tâcher et réussir à l'induire en erreur. La prétention va ainsi de pair avec une crédulité assez naturelle chez un homme qui tire vanité de son intelligence, mais qui se trouve absorbé dans une branche étroite de l'activité humaine »<sup>10</sup>.

Così, dopo avere insultato l'uccello per avergli rivelato simili banalità, l'uomo non solo viene raggirato dall'uccello, ma è anche ingannato dalla sua credulità e vanagloria. Qui pure, il materiale tradizionale del racconto si carica di nuove sfumature. L'uccello gli fa osservare che, se lui avesse effettivamente conosciuto la prima massima, non lo avrebbe lasciato libero; e aggiunge che, se lo avesse ucciso, avrebbe scoperto qualcosa che lo avrebbe reso ricco per il resto dei suoi giorni: una pietra preziosa, del peso di un'oncia, nascosta nel suo corpo. Il villano si abbandona a questo punto a scene di disperazione e di cordoglio, nello stile del tradizionale lamento medievale: solo che qui il lutto non è riferito alla perdita di qualcuno, ma di qualcosa: la ricchezza sfumata<sup>11</sup>. L'uccello aggiunge allora beffa alla beffa: è impossibile che porti in sé una pietra così grande dal momento che il suo peso non supera l'oncia. In questo modo l'uomo ha mancato di seguire tutti e tre i precetti, perché, dopo essersi lasciato sfuggire ciò che possedeva, ha prestato fede a quanto gli veniva raccontato, e poi ha pianto su cose che non erano mai state sue, né potevano esserlo.

Il ritratto del villano, quale risulta dal vivace dialogo, corrisponde esattamente alla figura del nuovo ricco che ritroviamo nella satira medievale contro questo ceto. Il villano attribuisce un prezzo all'uccello: il suo valore è ridotto al profitto che ne può ricavare, mentre l'uccello protesta che il suo valore non può essere ridotto in termini economici (203-5). Ma l'uomo non riesce a immaginare nessun'altra forma di valore: la sua vita è condizionata dall'avidità di accumulare ricchezza. Il poeta dell'*Oiselet* ha dunque amplificato ciò che nelle altre versioni era solo uno scarno

<sup>10</sup> Alter, *op. cit.*, p. 120.

<sup>11</sup> La versione del *Donnei* ci offre una simile scena di lamenti. Poiché non è possibile avanzare ipotesi su eventuali rapporti tra questo testo e l'*Oiselet*, bisogna supporre che i due poeti si siano valse di elementi tipici del lamento. Comunque sia, la scena sembra alquanto incongrua nel *Donnei*, dove non c'è nessuna insistenza sull'avidità dell'uomo, mentre nell'*Oiselet* il personaggio è stato gradualmente portato verso questo punto dall'accumulazione di tutti gli aspetti stereotipati del suo ceto.

battibecco tra l'uomo e l'uccello, definendo la provenienza sociale dell'uomo, e caricandolo di tratti negativi.

Un'altra importante innovazione del poeta dell'*Oiselet* è il breve sermone che l'uccellino pronuncia prima dell'inizio dell'azione principale, e che ha lo scopo di riassumere i difetti maggiori dei nuovi ricchi. Questo sermone sottolinea ulteriormente, e ci aiuta a cogliere, il senso di quanto segue, giacché l'uomo, nel corso del dialogo e con il suo comportamento, esemplificherà quanto l'uccellino aveva in precedenza enunciato, rivelandosi invidioso, avido e goloso:

« Or m'ot cil vilains plains d'envie,  
 Qui mieus aime assez le denier  
 Qu'il ne face le dosnoier.  
 Puis que mon chant li est faillis,  
 Est il au covoitier sougis.  
 Cil me soloient escouter  
 Por deduire et por mieus amer,  
 Et por lor cors mieus rehaitier.  
 Et cis i vient por mieus mengier! »  
 (174-82).

L'altra idea espressa in questi versi, che agli uccelli non piace cantare per i villani, non è del tutto nuova: l'autore del *Donnei* afferma qualcosa di simile nell'introduzione alla sua opera<sup>12</sup>. Nel *Donnei*, tuttavia, il villano si caratterizza più per la mancanza di *joie* che per la sua avidità di denaro, ed è dunque assimilato al *jaloux* della letteratura cortese (41-6). L'accento maggiore, nel *Donnei*, sembra posto sul carattere del personaggio, in modo da poter mettere a contrasto *courtoisie* e *vileinie*, e non sulla sua origine sociale, antitetica a quella del nobile<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Lo stesso concetto si ritrova in una *chanson* anonima: *Le Rossignol et le vilain*, il che ci suggerisce che il tema era abbastanza tipico. Il testo si trova in: Karl Bartsch, *Altfranzösischen Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, Libro II, No. 27.

<sup>13</sup> *Vilein* sembra opposto a *courtois* solo una volta nell'*Oiselet* (v. 92), quando il poeta dice che anche se uno è vecchio o giovane, cortese o villano, il canto dell'uccello lo farà sentire giovane e innamorato. Si tratta di un paragone per sottolineare la bellezza del canto dell'uccello, che riesce ad accendere i sentimenti perfino dei vecchi e dei villani, normalmente incapaci di sentire l'amore.

Nel suo sermone, definito come un « exanple » (122), l'uccello dichiara che le donne e gli uomini innamorati devono anche essere dei buoni fedeli, perché Dio predilige gli amanti cortesi, mentre disprezza il comportamento dei villani. È evidentemente sulla base di questo passaggio che Donovan deve essersi fondato per definire l'*Oiselet* un *lai* « didattico », un'esaltazione della condotta cortese. Gaston Paris, dal canto suo, aveva visto nel sermone dell'uccellino un ardito tentativo di sintesi dell'amore divino e di quello terreno<sup>14</sup>. Tali osservazioni sembrerebbero però più calzanti per l'introduzione al *Donnei*, che non per l'*Oiselet*.

Se infatti consideriamo la provenienza sociale dell'uomo, su cui tanto insiste il nostro poeta, il significato del sermone risulta alquanto modificato. Ai versi 174-182, sopra riportati, il villano viene opposto, in ciascuno dei suoi tratti negativi ai tratti positivi di « Cil qui me soloient escouter » (179). Costoro sono:

Clerc et dames et chevalier,  
 Qui la fontaine avoient chier,  
 Qui plus longuement en vivoient  
 Et mieus par amors en amoient,  
 Si en fesoient les largueces,  
 Les cortoisies, les proeces,

(167-72).

Nella sua trattazione della satira « morale » contro la classe dei nuovi ricchi, Alter osserva che il Medioevo concepiva due tipi ideali di uomo, il cavaliere e il chierico: « Le premier de ces parangons est le chevalier sans peur et sans reproche [...] L'autre est le clerc, le porte-drapeau de l'esprit qui cherche à garder sa place dans une société fondée sur la force ». Tali figure sono certamente un'astrazione, come lo è la figura del nuovo ricco, che può essere definita solo negativamente in contrasto con il cavaliere e il chierico: « En nous fondant sur l'importance qu'ils présentent dans les écrits satiriques nous verrons six défauts majeurs: avarice, crédulité, grossièreté, lâcheté, mensonge et impiété. On remarque immédiatement qu'elles renvoient effectivement aux antonymes des qualités prêtées aux chevaliers — générosité, courage, droiture, bon

<sup>14</sup> Paris, *op. cit.*, pp. 262-63.

goût — et aux clerics — intelligence, piété, élévation d'âme »<sup>15</sup>. Non tutti i ritratti satirici di questo gruppo, ovviamente, avrebbero fatto esplicito riferimento al cavaliere o al chierico ideali, ma le loro immagini stereotipate sarebbero state ben presenti, come termini di paragone, sia all'autore che al suo pubblico. Il poeta dell'*Oiselet* ha voluto essere ancora più esplicito, elencando le qualità positive dei cavalieri e dei chierici, e mettendole direttamente a confronto con i vizi del villano ricco.

La predilezione divina, nel sermone dell'uccellino, per i buoni amanti cortesi potrebbe pertanto essere interpretata in due modi. Da un lato, potrebbe semplicemente avere il senso di un appello a una forza superiore che sta dalla parte delle idealità cortesi, senza che ciò implichi necessariamente un tentativo di conciliare l'amore divino con quello profano, come voleva Paris<sup>16</sup>. Dall'altro, sembrerebbe anche valida una seconda interpretazione, complementare della prima: e cioè che, mediante il ricorso al beneplacito divino al comportamento cortese, la Chiesa verrebbe presentata come schierata, di fatto, al fianco della nobiltà, facendo blocco contro l'abnormità del nuovo ricco, che veniva a incrinare, con la sua ricchezza, l'equilibrio ideale dei tre ordini. Già si è visto come il poeta dell'*Oiselet* lamenti il fatto che il ricco villano ha sottratto il maniero a un nobile cavaliere, approfittando dei dissesti economici di quest'ultimo<sup>17</sup>; ma non va dimenticato che nello

<sup>15</sup> Alter, *op. cit.*, pp. 114-15. Cfr. anche Duby, *art. cit.*, p. 227: « Cosa contrappone il cavaliere al nuovo venuto? Il secondo è avaro il primo è nobile perché spende allegramente tutto quello che ha, ed è coperto di debiti ».

<sup>16</sup> Anche se ciò fosse, comunque, una tale sintesi non era del tutto sconosciuta alla poesia erotica dell'epoca: basti pensare ai molti casi, nella lirica provenzale, in cui l'amante invoca l'aiuto di Dio nelle sue imprese sentimentali: anche qui, dunque, Dio è dal lato dei « cortesi ». Si veda, per esempio, Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric*, 2 voll., Oxford, 1968, dove l'autore osserva che l'amore trascende il piano umano, al punto che « such feelings imply (and sometimes event prompt the explicit statement) that human and divine love are not in conflict with each other but on the contrary can become identified » (vol. I, p. 5).

<sup>17</sup> Duby infatti osserva: « Verso il 1200 avviene un cambiamento: i cavalieri non riescono più a trovare chi possa far loro un prestito tra i parenti, gli amici, i signori, tra gli altri cavalieri; è necessario rivolgersi agli uomini d'affari delle città, a dei 'villani'. Essi stentano a rimborsare questi debiti e circa dopo il 1200, segno di maggiore difficoltà, debbono vendere [...] vendere anche delle

stesso tempo anche la Chiesa aveva ragione per opporsi al crescente potere del denaro nelle mani delle classi basse in ascesa: e ciò oltre che per motivi ideologici, anche perché la Chiesa vedeva in questa situazione una minaccia alla struttura sociale nella quale essa aveva goduto di una notevole ricchezza<sup>18</sup>. Di fatto, dunque, il poeta dell'*Oiselet* ci raffigura il chierico e il cavaliere come coalizzati insieme, per l'occasione, contro una minaccia comune.

L'ultima innovazione introdotta nell'*Oiselet* riguarda il ruolo attribuito al giardino e al personaggio stesso dell'uccellino. Per Gaston Paris, l'uccello sarebbe il messaggero degli ideali cortesi: e tale spunto sarebbe stato probabilmente tratto da altri testi, come il *Fablel du dieu d'amour* o *Florence et Blancheflour*; del resto, l'uccello è presentato come una creatura essenzialmente cortese anche nel *Donnei des amanz*. Tuttavia, alla luce di quanto si è sopra osservato, il ruolo dell'uccellino sembra ora più complesso.

L'uccello svolge infatti, all'interno del giardino, un ruolo tutto particolare, giacché, come osserva Paris, « par une idée singulièrement poétique, le conteur français imagine, en faisant du vergier une merveille toute féérique, d'en attacher la beauté, la durée et la constante fraîcheur au chant même de l'oiselet »<sup>19</sup>. È dunque la presenza stessa dell'uccello, e soprattutto il suo canto, che trasforma il giardino in un luogo di delizie:

[. . .] li vergiers durer ne pot  
De si la que li oiseillons  
I venist chanter ses douz sons,  
(102-4).

terre, dei frammenti della loro signoria a dei non-nobili, i quali hanno denaro e tramite questi acquisti diventano i villani nuovi ricchi, beffeggiati dalla letteratura» (*art. cit.*, p. 226).

<sup>18</sup> Ancora secondo Duby, il modello di una società tripartita era stato creato, per buona parte, dalla stessa Chiesa, che di fatto godeva degli stessi privilegi economici della nobiltà, dando così luogo a due, e non tre classi: quella dei « seigneurs » (nobiltà e clero) e quella dei « travailleurs », sicché: « la conscience que cette classe (les seigneurs) prend d'elle même fait tenir pour un scandale, sinon pour un péché, qu'un travailleur puisse se hisser au-dessus de sa condition au point de partager le privilège des prêtres et des guerriers, de vivre dans l'oisiveté grâce au travail d'autrui » (*Guerriers et paysans. VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle. Premier essor de l'économie européenne*, Paris, 1974, p. 192).

<sup>19</sup> Paris, *op. cit.*, p. 258.

Così, quando alla fine l'uccellino vola via, la sua fuga non significa soltanto la presa in giro finale del villano, come avviene ad esempio nel *De rustico et avicula* (« Talibus dictis deriso rustico avis in nemoris avia devolavit »<sup>20</sup>; ma segna la distruzione e la rovina del giardino: fuggendo, l'uccello porta con sé la bellezza, e si lascia dietro un paesaggio di desolazione:

Quant ce ot dit, si s'en vola,  
[ . . . . ]  
Les fueilles cheïrent du pint,  
Li vergiers cheï et secha,  
Et la fontaine restancha.

(381-86).

Adesso il villano ha fondate ragioni per piangere, come l'uccellino commenta prima di spiccare il volo:

« Maintenant, ce m'est vis, ploras  
Ce qu'ainc n'eüs ne ja n'avras ».

(377-78).

Mentre tuttavia il passaggio del giardino dalle mani di un nobile cavaliere a quelle di un ricco villano sembra riflettere una situazione non infrequente nel XIII secolo, il giardino si carica di significati, che ne fanno qualcosa di più di una semplice proprietà terriera. Il giardino è infatti descritto come un tipico *locus amoenus*:

Li vergiers fut et biaux et lons.  
Il estoit a compas roons.  
Enmi estoit une fontaine,  
Qui mout estoit et cler et saine,  
[ . . . . ]  
Onbre li fesoit un bel arbre,  
Dont les branches bel s'estendoient,  
Qui sagement duites estoient.

(41-50).

E in questo contesto l'uccello figura come un elemento imprescindibile del paesaggio. Il *locus amoenus*, com'è noto, è una delle

<sup>20</sup> *Ed. cit.*, p. 34.

ambientazioni di repertorio della scena d'amore nella lirica e nel romanzo cortese. Scenario tipico dunque dell'incontro degli amanti, il *locus amoenus* finisce con l'identificarsi, nel nostro poemetto, con il mondo cortese *tout court*. Mondo che, caduto in mani sbagliate, non può più continuare ad esistere, e che viene infatti distrutto dall'uccellino, incapace di accettarne la degradazione.

Se il giardino rappresenta il mondo cortese ideale, l'uccello che con il suo canto dà ad esso vita, può essere identificato con lo stesso poeta. E per di più di un motivo.

Nell'ideale rapporto di patronato, il poeta dipendeva da un patrono, che non si limitava a dargli di che vivere, ma che pretendeva di essere celebrato e glorificato nelle poesie del poeta<sup>21</sup>. In qualche modo, dunque, l'esaltazione del mondo aristocratico era affidata ai poeti, benché le numerose lamentele da parte dei poeti sul conto dei loro patroni ci facciano sospettare che a questa situazione ideale corrispondesse spesso una realtà ben diversa. Al di là del sistema del patronato, il poeta aveva effettivamente « creato » l'ideale mondo cortese. Il modello di comportamento cortese, descritto dai trovatori e dai trovieri, era evidentemente una finzione letteraria, seppure fondata, per chi accetti le note tesi di Koehler, su certe aspirazioni dell'aristocrazia. Non appena il poeta cessa di cantare questo mondo ideale, il *locus amoenus* scompare con il suo canto. Il ruolo dell'uccellino nel nostro testo sembra esemplificare con precisione questo stato di cose: il giardino deve a lui la vita, e solo lui può causarne la distruzione.

L'identificazione dell'uccello con il poeta è ulteriormente confermata dal modo in cui il suo canto viene descritto nel *lai*. L'autore ci informa che è tanto melodioso che:

Ja ne fust nus hon si dolanz,  
Se l'oiselet chanter oïst,  
Que maintenant ne s'esjoïst,

<sup>21</sup> Dronke osserva che una delle funzioni principali della poesia era una funzione celebrativa: « A ruler maintains around him a body of courtiers and officials; they try to win praise and glory in his eyes, and he in theirs. For praise and glory to be truly won, however, they must be celebrated in some lasting mode. Hence the very nature of a court implies the need for the arts, and in particular for the art of celebration by poetry and song, which has the greatest potentiality of diffusion » (*The Medieval Lyric*, London, 1968, pp. 24-25).

Et oubliast ses granz dolors,  
 Et s'ainc n'eüst parlé d'amors,  
 S'en fust il maintenant espris,  
 (84-9).

Quanto viene qui detto non pare esclusivo del canto di un uccello, ma può essere anche riferito alla musica e alla poesia, che, secondo il pensiero estetico medievale, ristabilivano l'armonia nel mondo, e dunque nell'animo umano, esortando all'amore <sup>22</sup>.

Il canto dell'uccello era del resto considerato come portatore di gioia e di amore, costituendo una componente essenziale di ciò che Zumthor chiama il « registre de la saison joyeuse », i cui motivi ricorrenti sono: « le beau temps (avec les termes clés *tens novel, dous tens, tens pascour, esté* et quelques analogues); la 'verdure' (*prael, buisson(et), arbroisel*); presque toujours le 'chant des oiseaux' (*oisel, rossignol, aloete, chanter, douz chant, lor latin*), 'la joie de la nature' (*baudour, joie*) [...] » <sup>23</sup>. Tali motivi si trovano costantemente associati con l'amore e con lo stato d'animo del poeta, fino al punto di presiedere in numerosi casi (a cominciare almeno dalla prima lirica trobadorica) all'atto stesso della composizione.

Ma anche a prescindere dal *topos* del canto dell'uccello come fonte di gioia, esiste un'identificazione semantica delle due differenti forme di canto (quello del poeta e quello dell'uccello) nel verbo *chanter*. Già in latino *canere, cantare* si riferisce sia a uomini e donne che cantano, sia al canto di un poeta, sia al canto di un uccello. All'interno del contesto cortese, l'uomo che canta è precisamente il poeta, colui che compone; e *canso, chançon* è la poesia lirica per eccellenza, letteralmente cantata e accompagnata da una melodia. Esiste dunque un preciso parallelismo tra il poeta e l'uccellino, dal momento che entrambi risultano soggetto del verbo *chanter*, e che ogni attività associata al cantare può essere indifferentemente riferita all'uno o all'altro. Già nella lirica del primo trovatore, Guglielmo d'Aquitania, il canto dell'uccello è trattato

<sup>22</sup> Cfr. Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1963, pp. 56-57, e anche Dronke, *The Medieval Lyric*, p. 24.

<sup>23</sup> Zumthor, *op. cit.*, p. 158.



in termini di poesia. L'identificazione tra l'uccello e il poeta è ulteriormente sottolineata dal fatto che, come si è detto, l'uccello è parte essenziale del *locus amoenus*, cioè della scena d'amore: ma il poeta lirico è di norma lui stesso l'amante, e dunque attore nello scenario cortese.

Nell'*Oiselet*, il parallelo tra il canto dell'uccello e la poesia risulta anche da certe scelte lessicali:

Et li oisiaus a longue alaine,  
 Qui desus le pint li chantoit  
 Un chant qui deliteus estoit.  
 Li lais ert mout bons a entendre  
 (118-21).

Il sermone dell'uccello è dunque chiamato un *lai*; e anche prima, quando l'uccello viene presentato al lettore, il suo canto è descritto ricorrendo alla terminologia poetica contemporanea:

Li oisiaus fu bien afetiez  
 A dire lais et noviaus sons,  
 Et rotruenges et chançons;  
 Gigue, ne harpe, ne viele  
 N'i vousist pas une cenele,  
 (74-8).

L'impiego di un tale vocabolario (quasi specialistico) avrebbe senz'altro ricordato ai lettori il mestiere dei trovieri e dei menestrelli, favorendo l'identificazione dell'uccello con il poeta<sup>24</sup>. Nel nostro caso, questa identificazione permette di trasferire dall'uccello al poeta il pesante giudizio sui nuovi ricchi e la volontà di distruzione di un universo creato attraverso il canto.

Nella realtà storica, con l'accentuarsi della crisi della nobiltà,

<sup>28</sup> Ricorrono espressioni simili in un altro testo abbastanza diverso dell'*Oiselet*, *Les Deux bordéors ribauz* (MR I, 1), dove due menestrelli litigano su quale sia il più bravo: uno sa suonare una *viele*, una *harpe* e una *gigue* (78-82) e sa maneggiare un ampio repertorio di generi:

« Ge sai conter beax diz noveax,  
 Rotruenges viez et noveles,  
 Et sirventois et pastoreles. »  
 (257-59)

l'udienza del poeta cortese era venuta lentamente mutando. Per di più il desiderio da parte dei nuovi ricchi di imitare l'aristocrazia, li spinse a sviluppare un interesse per forme di letteratura che erano state in precedenza associate con la nobiltà. Il nostro uccellino vede la sua libertà seriamente minacciata, ora che il giardino è passato nelle mani di un *roturier*: « Ja en prison ne chanterai! » (221).

All'interno del vecchio ordine, il poeta aveva goduto di una certa libertà sia creativa che di movimenti. Dalla fine del XII secolo, con il crollo economico della piccola nobiltà, si assiste a una tendenza verso la concentrazione del potere attorno alle corti più influenti, che disponevano di un seguito fisso: tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, il poeta è quasi diventato un menestrello di corte, tenuto a riflettere le idee della corte presso cui viveva, in una produzione sempre più stereotipata e moraleggiante<sup>25</sup>. In presenza di questa situazione, veniva meno anche la scelta tra il patrono borghese o neoricco e le nuove grandi corti: nell'uno o nell'altro caso, l'emergere dei ceti bassi incrina irrimediabilmente l'ordine ideale della società, e con esso il ruolo stesso del poeta al suo interno. Ci si può piegare alla realtà dei fatti, ma la ricompensa non è sempre piacevole: « Tel loier a qui vilain sert! » (202), osserva l'uccello al momento della cattura. O, all'inverso, il poeta può scegliere un atteggiamento del tutto negativo, o addirittura distruttivo nei confronti di quanto ha creato con il suo canto.

Come si vede, siamo ben lontani dall'*exemplum* dell'uccello scaltro che si fa burla di un uomo poco sveglio. Eppure l'impalcatura narrativa del vecchio *exemplum* è ripresa dall'autore dell'*Oiselet* con modifiche minime, ma tutte significative. D'altro canto, il *lai* non si riduce nemmeno a un catalogo satirico dei difetti dei nuovi ricchi sullo sfondo di una mitica età dell'oro,

<sup>25</sup> È il caso, ad esempio, di Jean de Condé e di Watriquet de Couvin. Entrambi legati a una corte, sono autori tardivi di *fabliaux*, ma anche di molte poesie moraleggianti. È curioso notare che, in Watriquet de Couvin, anche i *fabliaux* si tingono di toni moralistici, in contrasto con la tradizione di questo genere. Cfr. Roy J. Percy, *Realism and Religious Parody in the Fabliaux: Watriquet de Couvin's Les Trois dames de Paris*, « Revue Belge de Philologie et d'histoire », L, 1972, 744-54.

come avviene ad esempio nella letteratura degli *Estats du siècle*, ma rivela una precisa presa di coscienza, da parte dell'autore, di quanto accade intorno a lui e di quale potrà essere il suo destino di poeta.

Collocato in questa prospettiva più ampia, l'*Oiselet* contiene elementi che troviamo attestati anche in altre opere narrative contemporanee. La disgregazione del mondo cortese e feudale è una delle componenti principali della struttura tematica e narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo, che condurrà alla fine a drastici cambiamenti nel sistema dei generi narrativi medievali. Koehler ha rilevato che la struttura caotica e pluricentrica di questi testi, nonché la mutata funzione dell'avventura, riflette un nuovo ordine sociale, e segna la presa di coscienza dell'irrimediabile rovina della vecchia classe feudale, descritta nella *Mort Artu*: « La réalité historique est reproduite sous forme d'un univers caotique dans lequel la société féodale du royaume d'Arthur, décrite jusque là sous de couleurs idéales se détruit elle-même »<sup>26</sup>. All'incirca nella stessa epoca, i romanzi in prosa e l'*Oiselet* denunciano, in una forma diversa e con diversi strumenti letterari, la medesima trasformazione della società, marcando anche la fine di un'epoca letteraria.

Nello stesso periodo, in un altro genere contemporaneo, forse più strettamente legato all'*Oiselet*, cioè nei *fabliaux*, si percepisce lo stesso senso della crescente importanza delle classi basse, e con esse del denaro. Dicendo questo, non si vuole ovviamente riproporre l'opinione di Bédier, secondo la quale i *fabliaux* sarebbero un genere borghese *tout court*, ma va sottolineato come molto spesso essi riflettano (e di solito con fastidio) la minacciosa presenza di una nuova classe. Si è già osservato sopra che molte delle caratteristiche del villano ricco dell'*Oiselet* compaiono anche nei *fabliaux*: ancora più significativo sembra l'interesse per il valore degli oggetti, e la continua necessità di denaro che affligge molti protagonisti di *fabliaux*. Atteggiamenti simili sembrano scon-

<sup>26</sup> Erich Koehler, *Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques*, in *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, 1967, pp. 48-52.

tati e ovvi, se riferiti a borghesi o villani arricchiti, ma nei *fabliaux* talvolta gli eroi (alla rovescia) sono dei cavalieri squattrinati, pronti a vagabondare per mezzo mondo in cerca di che vivere. Nel *Chevalier qui fit les cons parler*, per esempio, perfino il torneo viene ridotto a una semplice fonte di guadagno, piuttosto che essere un'occasione per dimostrare il proprio coraggio<sup>27</sup>. Naturalmente, questi elementi sono sfruttati nei *fabliaux* anche come capovolgimento dell'ideologia cortese, ma è evidente che essi tradiscono comunque un interessamento per questioni di denaro fino a poco prima inconcepibile<sup>28</sup>.

In conclusione, se si condivide la lettura qui proposta, apparirà chiaro che il *Lai de l'Oiselet* non è semplicemente una (più o meno nostalgica) difesa degli ideali cortesi, come pretendeva Paris, né un testo didattico e moraleggiante, come ha suggerito Donovan. Siamo piuttosto in presenza di un intervento preciso, quasi di protesta, contro uno stato di cose percepito ormai come irrimediabile. L'arte del poeta risiede soprattutto nell'abile manipolazione di un materiale tutt'altro che nuovo, che esce però dalle sue mani arricchito di significati completamente diversi, pur senza cadere nella meccanicità della facile satira sociale. Si tratta, se si vuole, di un messaggio in codice, che acquista però tutta intera la sua forza non appena penetrato il simbolismo di cui si vela.

CHARMAINE LEE  
Firenze

<sup>27</sup> MR VI, 147; simile a questo è anche l'eroe di *Le Presire et le chevalier* (MR II, 34). Sull'argomento, si veda: Marie-Luce Chêneric, « *Ces curieux chevaliers tournoyeurs* ». *Des fabliaux aux romans*, « Romania », XCVII, 1976, 327-68.

<sup>28</sup> Si potrebbe però citare di sfuggita un altro testo anteriore, l'*Yvain* di Chrétien de Troyes, con l'episodio della « pesme aventure ». Il significato esatto dell'episodio è ancora poco chiaro, ma una possibile interpretazione potrebbe essere incentrata sull'odio dell'eroe cortese per la nuova società industriale, basata sullo sfruttamento delle ragazze da parte di un solo uomo. Ma rimane il sospetto che il disgusto, e perfino la paura dell'eroe (e del poeta) per quest'ordine di cose derivi dal fatto che le ragazze sfruttate sono nobili: e ciò spiegherebbe meglio la partecipazione del poeta al lamento della ragazza, mentre sembrerebbe impossibile che l'autore voglia apertamente simpatizzare, come pure è stato suggerito, con le componenti più oppresse della società, in un'epoca in cui di fatto nessuno ne prendeva le parti.