

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME VI-1979

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

## IL VECCHIO E IL NUOVO MONDO DI ANDRE DE LA VIGNE

1. Quasi a controbilanciare il disaccordo sulla *sottie* come forma drammatica avente diritto a statuto<sup>1</sup>, una sostanziale convergenza di opinioni rende superflui ulteriori dibattiti sulle origini: che si situano nella morte della *fêtes des Fous*, soppressa con violenza dalla Chiesa e rinata poco dopo sotto altre spoglie<sup>2</sup>. Quello che era già teatro spontaneo acconsente dunque, per forza maggiore a trasformarsi in spettacolo 'riflesso', rappresentato su vere scene e recitato da giocolieri e attori appartenenti a corporazioni specializzate. Il che, tradotto nei termini socio-politici che caratterizzano le cause della metamorfosi, corrisponde ad un'evoluzione variamente riscattata dal nuovo impasto scenico-linguistico. In altre parole, la decantata libertà carnevalesca defunge nella sostanza per risuscitare nella forma e si affretta a colmare l'irrecuperabile perdita con un esercito di surrogati burattineschi: sulla scena della *sottie* si affollano i *sots*, in gergo *suppostz*, di una Mère Sotte bifronte (saggia o demente?) cui fanno concorrenza altri *meneurs de jeu*: il Prince des Sotz, Folle Bobance, Folie, Haulte Follie, Plaisant Folie. Quello della 'follia' è insomma un segno svalutato e quasi irricognoscibile. Originariamente adibito ad una satira dotata del privilegio di immunità, passa a contrassegnare disinvoltamente

<sup>1</sup> L'apporto più valido e recente alla tesi della discriminazione dei generi è offerto dalla terza sezione de: *Le Monologue, le Dialogue et la Sottie*, Paris, 1976, di Jean-Claude Aubailly, a cui si rimanda anche per una storia dell'annosa questione (pp. 280-285). Dello stesso autore si può anche consultare con profitto: *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris, 1975.

<sup>2</sup> La filiazione non è certo così diretta come sembra ritenere B. Swain (*Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, New-York, 1932, pp. 75-76). Nel fenomeno della nascita di corporazioni teatrali è essenziale tenere presente il ruolo giocato dai collegi e dalle *basoches* in corrispondenza con l'intensificarsi delle attività giuridiche. Si veda, a tale proposito, J.-Cl. Aubailly, *Le Théâtre médiéval...* cit., pp. 54-58.

l'aborrito bersaglio, il potere, il disordine nefasto. Il Caos come vita ed espansione è solo una comparsa fra i protagonisti tornati nei ranghi.

In coincidenza con questo snaturamento che colpisce fra il '400 e il '500 ogni movimento letterario dissidente, la voce della *sottie* viene ad identificarsi pericolosamente con quella delle istituzioni e del Signore; e l'audacia varia dal grado zero di un piatto moralismo ad un 'giusto mezzo' autorizzato se non legalizzato dalla politica reale. Si dice che sotto Luigi XII lo spazio d'azione della *sottie* fosse estremamente ampio. Eppure un autore come Gringore, in arte Mère Sotte, scrisse e interpretò due *sotties* sfacciatamente filomonarchiche riversando tutta la carica sovversiva di cui era capace sul nemico numero uno di una Francia disastrosamente impegnata nelle guerre d'Italia (il *Jeu du Prince des Sotz* e la *Sotie nouvelle des Chroniqueurs*). Sola audacia che gli si può riconoscere: il fatto di avere impersonato lui stesso Giulio II, paludato in un doppio costume 'a sorpresa' (*Jeu du Prince des Sotz*). A meno di un secolo di distanza si confondono ormai sbiadite le dichiarazioni di fede di Toussains in quella che è considerata, a dispetto del titolo, la prima *sottie* (*Moralité de 1427*):

v. 945 Or pourroit aucun demander  
 Dont vient cela qu'aucuns folz scevent  
 Ainsi parler, cuidant qu'ils resvent.  
 Mais la cause y est bonne et belle,  
 Toute nottoire et naturelle.  
 Vous savés que telz foulz ne chaut  
 Quel temps il face, froit ou chaut,  
 Et sont sovent en grans perils,  
 Mais il ont toux leurs esperis  
 Tant destoubrez et despeschez  
 Qu'il ne sont de riens enpeschez  
 Par faintasiez n'autrement.  
 Por ce voient il clerement  
 Les chousez et puis lez recitent  
 Tout au vray [...] <sup>3</sup>.

È significativo che le rappresentazioni più arrischiate appartengano ai primordi del genere (del 1440 circa è la *Moralité de*

<sup>3</sup> La citazione è tratta da J.-Cl. Aubailly, *Le Monologue...* cit., p. 413.

*Mestier, Marchandise, Pou-d'Acquest, le Temps-qui-court et Grosse Despençe* dove un irruardoso biasimo investe l'ancor vivo Carlo VIII). Come se, trattenuta dalle briglie sempre più tese di una censura più o meno latente, l'urgenza di denuncia arrivasse gradatamente a compromessi offrendo al pubblico palliativi di diverso tipo<sup>4</sup>. Ne è del resto testimonianza il monocorde e pessimistico compianto che occupa gran parte del *corpus* delle *sotties*. Gli attacchi sono distribuiti fra le classi, *in primis* la Chiesa, poi gli avvocati e i mercanti, ma sostanzialmente, sul banco degli accusati brillano per assenza i veri intoccabili. Nel 1516 Francesco I dette il classico giro di vite con una famosa ordinanza e nel dicembre dello stesso anno il popolarissimo attore Jehan Du Pont Alais fu arrestato e portato ad Amboise con altri due membri della compagnia. L'imputazione era quella di aver messo in scena una *pièce* in cui si scherniva Maria Luisa di Savoia, regina madre, malamente celata sotto il nome e le spoglie di Mère Sotte. Non è escluso, tra l'altro, che l'interprete dello scottante ruolo fosse Gringore e la connessione spiegherebbe eventualmente l'improvvisa scomparsa del polivalente autore dalle scene parigine.

In ogni caso nelle *sotties* erano raramente menzionati con scopo oltraggioso alti funzionari o autorevoli rappresentanti del clero ancora in vita. È vero che i nomi di Georges e Louis d'Amboise tralucono nei Gemini dell'*Astrologue* e che lo stesso Georges è accoppiato a Jacques d'Amboise nella *Sotise à huit personnaiges*; così come il nome di Germain de Bonneval, consigliere e ciambellano di Carlo VIII, spicca a tutte lettere nella *Sottie des Chroniqueurs*. Ma le frecciate sono attutite, più che da encomiabili inviti alla rettitudine, dal risalto che autori e attori intendono dare all'innocenza di Luigi XII e Carlo VIII, ambedue forviati da cattivi consiglieri.

Non è certo un caso che i motivi di questo temperamento delle manifestazioni più francamente libere e liberatorie coincidano con quelli solitamente avanzati per giustificare la vacuità, la cortigianeria e il formalismo spinto della produzione letteraria coeva.

<sup>4</sup> La violenza del tardo *Triologue entre l'ambassadeur du Roy François, le portier d'Enfer et le Prince des diables* (1544) è ridimensionata dal quadro delle lotte religiose in cui si inserisce. Si tratta infatti di una *pièce* di propaganda del protestantesimo.

Dominato dalla presenza ingombrante dei « Grands Rhétoriciens », il secolo prerinascimentale appare tuttora a molti come il luogo di un aberrante delirio, colpevole di parti mostruosi o, nei casi più felici, di vile asservimento al dio della lingua e al re del momento. Nell'ottica tradizionale, la generazione di questi pomposi *facteurs*, sacrificata e costretta al silenzio da cause di effettiva sopravvivenza, avrebbe deviato il flusso interrotto di energie convogliandolo in esperimenti verbali sempre più ardui<sup>5</sup>. Qualcosa di simile, ammesso e non concesso che la spiegazione sia quella giusta, avviene per la *sottie*. Lungi dal « dire chiaramente le cose », giusta l'ottimistica affermazione di Toussains, i *sots* sperperano in burle edulcorate ed esibizioni atletiche il vigore della protesta. E, a ben considerare editti e censure, non si può dar loro torto. Per di più, il copione che hanno in mano è redatto con qualche eccezione proprio dagli ampollosi « Grands Rhétoriciens » e la comicità che rimbalza sul pubblico è di marca artificiosamente verbale. Poche sonorità-base si ripercuotono iterando gli stessi motivi e giocando sull'equivoco e la paronomasia: su ciò che è uguale ma diverso e su ciò che è diverso ma pare uguale. Nella *Sottie des Sots triomphants qui trompent Chascun* (circa 1475) l'intreccio è fornito da una tromba che è strumento e assieme 'gabbo', poiché, con logica tutta da *sottie*, se *tromper* significa 'ingannare', il senso di *trompe* sarà plausibilmente quello di 'inganno'. Di qui un fuoco di battute sulla *trompe*, il *trompeur* e il *tromper*, un po' al modo della *Sottie à cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copieuz et farcez* (prima del 1488), dove *coppie-coppier* ('copia'-

<sup>5</sup> Dal silenzio o da un'ottica distorta (Sainte-Beuve, G. Paris, H. Guy), storiografia e critica letteraria sono tuttavia passate ad una rivalutazione più o meno entusiastica. Citiamo, per quest'ultima fase, i lavori di H. Chamard (*Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paris, 1920), F. Simone (*La scuola dei « Rhétoriciens »*, in « Belfagor », IV, 1949, e anche in *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, 1968, pp. 268-301), A.-M. Schmidt (*L'Age des Rhétoriciens*, in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures*, III, Paris, 1963), P. Guiraud (*La rime et les source médiévales de la poésie formelle*, in *Essais de stylistique*, Paris, 1969, pp. 245-263), P. Jodogne (*Les « Rhétoriciens » et l'Humanisme. Problème d'histoire littéraire*, in *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, 1970, pp. 150-175) e P. Zumthor (soprattutto *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, 1978).

‘gioco’ e ‘copiare’-‘burlarsi’) e *lardons-larder* (‘lardello’-‘pesce d’aprile’ e ‘lardellare’-‘farsi beffe’) rimbalzano da un ruolo all’altro in una giostra di riflessi sonori e rifrazioni di senso. Ma la lista dei giochi etimologici ed allitteranti che entrano nella costituzione delle farse oltre che delle *sotties* sarebbe infinita. Da questo giudizio fondamentalmente riduttivo e che male mette a fuoco sia i fondi che i primi piani è comunque recuperabile l’idea dell’esercizio retorico in senso lato come valvola di sfogo, giacché è vero che nell’amministrazione alterata della fabbrica dei *sots* sono queste *jongleries* a far quadrare i bilanci, a risolvere la contraddizione fra le « institutions d’origine carnavalesque et la pratique des rhéteurs »<sup>6</sup>. Insomma, cacciata dal terreno delle *res*, la trasgressione tipica della ‘festa’ torna sul piano dei *verba* e si esplicita, secondo le parole di P. Zumthor, nella tendenza all’« affaiblissement des éléments rationnels et ‘monistes’ du discours », al « dialogisme qui transgresse une loi tout en maintenant les formes »<sup>7</sup>. Tecniche e modi di pensiero tradizionali vengono assorbiti e manipolati con pratica ludica cosicché il conformismo dell’esibizione è percorso e come stravolto da virtuosismi spettacolari, frutto di premeditato studio.

2. Resta il dubbio che questa rivincita che il piano formale, con esuberanze e sfrenate scorrerie, si prende sul piano dei messaggi non sia il solo segno che aiuti ad individuare uno spazio creativo veramente autonomo. Tra la fine del ‘400 e gli inizi del ‘500, quando si intensificano le *sotties* in cui i *sots* capeggiati da un *me-neur de jeu* impersonano ormai solo vizî e follia negativa, pare difficile riconoscere i sintomi di una ribellione che non sia orchestrata secondo gli astratti precetti validi in ogni epoca. Plaisant Folie nella *Pipée* (circa 1500), Folle Bobance nell’omonima *pièce* (1500) e Folie nella *Moralité de Chascun, Plusieurs, le Temps, le Monde* (fine del XV sec.) spadroneggiano burbanzose seminando liti, intrighi, corruzione e depravate abitudini. Del 1511 è la *Sottie des Sotz ecclesiastiques qui jouent leur bénéfice au content*, a cui certo si ispirò Rabelais per la « rivista » dei *Sots* (*Tiers livre*, cap. XXXVIII).

<sup>6</sup> P. Zumthor, *Le masque et la lumière* cit., p. 133.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Gli ecclesiastici in questione, uniti sotto il minimo comun denominatore della simonia, si appellano a Haulte Follie per averne consigli su come « passare il tempo ». Haulte Follie propone un gioco di carte che degenererà, dopo furiosi scambi di prebende e vescovadi, in una rissa collettiva.

Ma già tre anni prima era toccato ad André de La Vigne mettere in scena *sots* corrotti e intemperanti per dimostrare i venefici effetti di abusi e follie. La *Sotise à huit personnaiges* è il prodotto della maturità di un poeta che esemplarmente riassume i dati del « grand rhétoriqueur ». Passato sotto varie bandiere, dal duca di Savoia a Carlo VIII e a Luigi XII, André de La Vigne ha a suo attivo, nel 1508, una trilogia teatrale (il *Mystère de Saint Martin*, la *Moralité de l'aveugle et du boiteux*, la *Farce du munyer*) e cumuli di prose e versi di circostanza contrassegnati da raffinatezze e punte espressive in cui forse solo Molinet gli fu pari. E, come nel caso del maestro borgognone, la vena dell'eloquenza si alterna a quella della parodia diffondendo l'ombra di un dubbio sul senso da dare alle discordanze malcelate, alla copiosa fabbricazione di neologismi sospesi fra lo sforzo umanistico e la contraffazione voluta<sup>8</sup>. Che certi sospetti non siano campati in aria lo dimostrano le *Complaintes et Epitaphes du roy de la Bazoche* (1501), sorta di pluralistico 'lamento in morte di' che, per il pretenzioso vaniloquio, va annoverato fra i precedenti dell'*écolier limousin*:

- v. 1      Au point perfis que spondille et musculle,  
             Sens vernacule, cartillage, auriculle  
             D'Isis aculle Dyana crepusculle  
             Et l'heure aculle pour son lustre assopir,  
             Aurora vient, qui la cicatricule  
             Du diliculle, dyametre obstaculle,  
             Emmaticule et la neigre maculle  
             Adminiculle [...] <sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Per notizie su André de La Vigne, si rimanda ai lavori di E.L. Kerdaniel (*Un rhétoriqueur: André de La Vigne*, Paris, 1919 e *Un auteur dramatique du XV<sup>e</sup> siècle: André de La Vigne*, Paris, 1925) e Ph. A. Becker, *Andry de la Vigne*, in « Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig », phil.-hist. Klasse, 1928, Bd. 80, 2 Heft.

<sup>9</sup> André de La Vigne, *Les Complaintes et Epitaphes du roy de la Bazoche*,

Sul versante opposto, sconclusionate tautofonie ammiccano alle onomatopoeie diaboliche già presenti nel *Mystère de Saint Martin*:

- v. 129 Tric, trat, troc, trop trousselant triquetroque,  
Trainc très terreux, trep de triquenoque,  
Traistre trousson, triquénique tribrarque,  
Truye troussine [...].

Tali epitaffi sono legati a doppio filo alla *Sotise* del 1508. Corre infatti parallela alla comune matrice comica, la relazione con l'attività della Basoche di cui sicuramente André de La Vigne fece parte. Nel 1501 è per la morte di Pierre de Baugé, re della Basoche parigina<sup>10</sup>, che il poeta prende la penna e la *Sotise à huit personnages* fu commissionata e rappresentata dai *basochiens* di Tolosa<sup>11</sup>. L'azione della *pièce* — ché, stando agli schemi di J.-Cl. Aubailly<sup>12</sup>, si tratta appunto di *sottie-action* — consiste in un intrigo organizzato da Abuz e dai *sots* a lui fedeli contro il Mondo che, vecchio e stanco, si addormenta lasciando il campo ai congiurati. Febbrilmente i sei *sots*, fior fiore del vizio, si danno a costruire il Nouveau Monde mettendo assieme pilastri che rispondono ad un requisito: sono tutti quanti il rovescio di una qualità positiva. Ma, appena pronto, il Nouveau Monde crolla sotto i salti dei *sots* che, impazziti d'amore per Sotte folle (qui raffigurata come una dragonessa inviccinabile), hanno perso ogni freno e ritegno. Il vecchio Mondo può dunque tornare e ammonire i riottosi condannando le loro intemperanze con formule logore e arcinote di cui forniamo qui un saggio:

- v. 1554 O cueurs haultains, farsés d'iniquités,  
Vitieux, parvers, qu'avés tout bien quicté,

in A. de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1855-1878, t. XIII, pp. 383-413 (il t. XIII, come i tre che precedono, sono curati anche da J. de Rothschild).

<sup>10</sup> Cfr. A. Fabre, *Les Clercs du Palais*, Vienne-en-Dauphiné, 1882, pp. 70 e ss.

<sup>11</sup> Cfr. l'introduzione all'edizione della *Sotise* nel *Recueil général des Sotties* a cura di E. Picot, Paris, 1904, t. II, p. 3.

<sup>12</sup> Sulla base di coincidenze strutturali nonché contenutistiche, J.-Cl. Aubailly distingue tre tipi principali di *sotties*: *sottie-parade*, *sottie-jugement* e *sottie action*. A tale problema è dedicato un intero capitolo (*Les structures internes de la sottie*) di *Le Monologue...* cit., pp. 286-349.

Voyent tieulx faitz prandrez vous cognoissance?  
 Helas, pancez que jamaiz Vérité  
 Ne peult faillir: ayez donc cherité,  
 De voz meffaictz saississant repentance [. . .] <sup>13</sup>.

A parte certi precisi attacchi inseriti nelle sequenze dei pilastri, il tema generale della *sottie* sembra l'illustrazione pedissequa di una *laudatio temporis acti* che è poco definire convenzionale. Eppure, per la sapiente articolazione di artifici ritmici e metrici da cui deriva una comicità che varca i confini dell'intellettualismo, la *pièce* è considerata, e non a torto, un autentico capolavoro <sup>14</sup>. Nello spazio che intercorre fra la ballata iniziale e la ballata finale, si dispongono *lais*, *trioletts*, *rondeaux*, canzoni, strofette e iterazioni di versi che si accavallano in una continua elusione del ritmo facile, 'mnemonico' (il tipo ab/bc/cd . . . e derivati). La *sottie* di André de La Vigne si pone, insomma, sotto il segno della ridondanza che viene ad essere la molla dell'azione teatrale in quanto stabilizza, fa procedere e porta a compimento determinati momenti-chiave della *pièce*, recuperando fra l'altro tecniche proprie del genere comico. L'effetto dovuto all'inerzia <sup>15</sup> tipico del susseguirsi dei « bee » di Pathelin ricorre nel momento conclusivo, allorché i *sots* si appellano al *meneur de jeu* (Abuz) per far fronte al cataclisma che i loro stessi salti hanno provocato. Abuz risponde ogni volta nello stesso modo e come a sproposito, mettendoli cioè di fronte alle loro responsabilità. Sei sono i *sots* e sei volte il ritornello 'stonato' sigla una sentenza senza appello:

vv. 1440, 1444, 1448  
 1454, 1456, 1460    Regardez quel fust vostre enraige!

<sup>13</sup> Citiamo il testo dal *Recueil général des Sotties*, cit., t. II, pp. 21-104 (*Sotise à huit personnages, c'est à savoir le Monde, Abuz, Sot dissolu, Sot glorieux, Sot corrompu, Sot trompeur, Sot ignorant et Sotte folle*). Segnaliamo che la numerazione dei versi, mantenuta per comodità, andrebbe modificata in due luoghi (vv. 74-75 e 540-541).

<sup>14</sup> Tale era già l'opinione di C. Lenient, *La Satire en France au Moyen âge*, Paris, 1883, p. 369. Opinione condivisa da J.-Cl. Aubailly, *Le Monologue...*, cit., p. 332.

<sup>15</sup> Si veda, di L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Milano, 1977, pp. 94-95.

All'ultima replica il Sot dissolu (= la Chiesa) fa eco con il verso-formula della « falsa comprensione del linguaggio »<sup>16</sup>:

v. 1461 Nous n'entendons point ton langage.

L'iter seguito non è dunque identico a quello di *Pathelin*. Nella farsa l'inerzia porta ad una risposta meccanica e perciò astuta nel momento in cui la domanda si discosta dalla serie abituale. Qui le due serie, domanda e risposta, sono omologhe e non c'è sorpresa finale (il *trompeur trompé*) ma un incrocio, peraltro non funzionale, con il procedimento comico del « fraintendimento lessicale ». Esiste insomma una tendenza ad investire la resa scenica nel fenomeno ripetitivo puro e semplice, sorretto solo da ausiliari occasionali. Nell'iterazione della *devise* dei *sots* è, ad esempio, evidente lo sfruttamento di un tipo letterario che grande fortuna ebbe nel teatro comico quattro-cinquecentesco (l'imbonitore: notissimo quello di Rutebeuf). Nella *Sotise* di André de La Vigne lo speciale lancia un autentico *cri*:

vv. 201-202 e                    Fuseaux a vendre! Bons fuseaulx!  
205-206                        Gagne petit, qui dort, qui groigne.

Su questo modello gli esponenti delle altre classi foggiano i loro vanti e scandiscono grida che brillano di comicità riflessa, potenziata dal dislivello fra una professionalità — del tutto presunta — e la sua degradazione a bassa ciarlataneria. Urlano a squarciagola, in una sequenza tutta 'da mercato', preti, avvocati, soldati e commercianti offrendo con boria canagliesca truffe e milanterie a non finire:

#### SOT DISSOLU

vv. 121 e 123                    Voule, voule, voule, voule, voule!

<sup>16</sup> Tale formula è dovuta all'articolo di H. Lewicka, *Un procédé comique: la fausse compréhension du langage*, in *Etudes sur l'ancienne farce française*, Paris, 1974, pp. 67-72. L'identificazione del procedimento è tuttavia dovuta a B.C. Bowen, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, 1964, pp. 28 e 47.

## SOT GLORIEUX

- vv. 146-147 e           A l'assault, a l'assault, a l'assault, a l'assault!  
150-151                A cheval! Sus! En point! En armes!

## SOT CORROMPU

- vv. 168, 170-172,       Procureurs, advocatz, Procureurs, advocatz!  
175-177 e 180        Veu le procès et veu le cas,  
                              Tout produict en darniere instance [...].

Sempre su di un meccanismo ripetitivo è fondata la scena centrale della scelta dei pilastri su cui edificare il Nouveau Monde. Abuz chiede ad ogni *sot* su quali basi vorrebbe far poggiare la costruzione e formula di volta in volta una proposta, per così dire, ossimorica: basata cioè su una virtù e sul suo contrario. Arrivato il turno del Sot ignorant (= il Popolo), scatta anche nella risposta il funzionamento automatico proprio della domanda per cui all'offerta di Bene e Male, ripetuta per sei volte, fanno seguito sei dinieghi e sei assensi espressi con termini invariati:

- vv. 1112, 1120, 1128    Hostés, point n'est a ma plaisance.  
1136, 1144, 1152
- vv. 1116, 1124, 1132    Mectez, car c'est mon assurance.  
1140, 1148, 1156

Consegue da questo succinto campionario che l'iterazione sfugge di proposito al procedimento della sorpresa in quanto interruzione dell'inerzia: procedimento in cui è da riconoscere invece la caratteristica precipua del comico farsesco. Si tocca così il punto nevralgico della questione dei generi teatrali profani che innumerevoli interferenze rendono difficili da distinguere. Uno dei tanti criteri che possono essere impiegati al fine di meglio delimitare i confini fra farse, *sotties* e *moralités* risiede nella specificazione del grado e della qualità comica usata nelle differenti 'sceneggiature', fermo restando che occorre tener presente « les structures séman-tiques d'ensemble »<sup>17</sup> in cui gli espedienti sono calati. Forzando leggermente la mano alle conclusioni di H. Lewicka:

<sup>17</sup> H. Lewicka, *Etudes...* cit., p. 17.

On a beaucoup parlé du comique purement verbal de l'ancienne farce. Nous avons même abondé en ce sens. Cependant, à y regarder de plus près, l'amusement formel considéré comme une fin en soi est moins fréquent qu'il ne semble au premier abord [...]. Ils [scil. enumerazioni, litanie di ingiurie, gerghi, *patois*] s'intègrent dans une structure supérieure et corroborent le comique de caractère ou de situation. Ainsi les jargons de Pathelin « mourant » ne sont pas uniquement des « touches dialectales » comiques: elles font rire le public qui comprend le bon tour joué au drapier désorienté: ailleurs elles servent de caractéristique sociale [...]<sup>18</sup>.

potremmo affermare che la farsa contiene giochi verbali complessi, cioè orchestrati con un massimo di premeditazione rispetto al minimo che appare nelle *sotties*. È del resto opinione comune che queste ultime fondino la loro manifestazione ludica su semplici scoppi verbali improntati al nonsenso o al polisenso:

Par contre, les « traces de fatrasie » dont parle Picot dans sa définition de la sottie [...] c'est-à-dire, les contrepèteries et autres amusement verbaux, comme la « décomposition secondaire » — personnage: par sonnage, par son aige, etc. —, les « cris » ou énumérations abasourdissantes sont un trait inhérent à la sottie<sup>19</sup>.

Quello che si è notato a proposito delle iterazioni ininterrotte della *sottie* di André de La Vigne trova di fatto una verifica nelle massicce congiunzioni allitterative e paronomastiche che, unitamente alle rime equivoche anche interne, sovrappongono alla lettera del testo un fitto tracciato di ossessive ricorrenze. Si tratta di un livello « distinct des autres niveaux du langage (y compris le niveau phonématique comme tel), mais non intégrable à l'un quelconque de ceux-ci »<sup>20</sup>. A testimonianza di quanto l'organizzazione 'sonora' sia solidale con quella dell'azione teatrale basterà citare qualche scambio di battute dalla scena delle « fondamenta »:

#### SOTTE FOLLE

v. 522 Pour n'esfondrer faisons lui le fons d'air  
Ou habunder d'eau pour le faire honder

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>20</sup> P. Zumthor, *Le masque et la lumière*, cit., p. 247.

Et desbonder, quant le voudrons donder.  
 Bien fault ronder, qui peult, son fundement.

ABUZ

Qui dit ton mot bien fondé ment:  
 Tu parles selon ta nature.

SOT DISSOLU

Fames tousjours a l'avanture  
 Sont fundees sur l'air ou l'eau.

Stabilito che il tema dominante è qui quello della costruzione e della scelta di un *fundement*, uno schieramento strategico della parola-chiave copre le variazioni ben più significative sul tema sillabico (on > *honder, donder, desbonder*) e rovescia l'assunto con gustose operazioni che rimandano all'inconsistenza, alla beffa e all'oscenità. Per quest'ultimo dato, qualora la presenza del termine *fons* non sembrasse abbastanza eloquente, ricorriamo ad una corrispondenza interna, tratta dalla *Farce du Munyer*. Nel punto culminante della *pièce*, André de La Vigne inscena una disputa fra i diavoli sull'illanguidirsi della caccia alle anime. Lucifero sprona all'azione il neghittoso Berith e gli insegna come impadronirsi del bottino:

LUCIFFER

Qu'on te puisse au gibet deffaire,  
 Fils de Putain, ord et immonde!  
 Doncques, pour ton estat refaire,  
 Il te fault aller par le monde,  
 A celle fin que tu confonde  
 Bauldement ou à l'aventure,  
 Dedans nostre abisme profonde,  
 L'ame d'aucune creature.

BERITH

Puis qu'il fault que ce mal procure,  
 Dy moy doncques legierement  
 Par où l'ame faict ouverture,  
 Quand elle sort premierement?

## LUCIFFER

Elle sort par le fondement:  
Ne fais le guet qu'au trou du cu<sup>21</sup>.

Con tali presupposti l'impresa di Berith avrà esiti scontati sulla cui natura è superfluo arrestarci. Qualcosa di simile, anche se in sfera non scatologica, avviene per il motivo più volte sfruttato dello strumento musicale. Il Mondo si presenta munito di un *cor* e Abuz gli oppone una *trompe* da cui esce una melodia ammaliatrice. Per quel processo di trasferimento definibile come ' proiezione del linguaggio figurato ' e che ci pare essere caratteristico della *sottie*, nel suono confluisce l'inganno e nel sonno l'esautoramento:

## ABUZ

v. 104 Monde, il te fault endormir  
Et reposer ta fantasye.  
Couche toy cy, et melodie  
Ouyras, te donnant salut.  
Tromper, trompant, trompe, trompé !

A differenza della *Sottie des sots triumphans*, dove frammenti di *tromperies* erano dislocati in vari ruoli, troviamo qui concentrato in un verso l'intero paradigma. Il che dà anche la misura di una diversità costituzionale, che ci permette cioè di distinguere *sotties* basate sulla drammatizzazione del linguaggio figurato e *sotties* che hanno un intreccio più complesso pur sfruttando occasionalmente il doppio livello di una (pseudo) etimologizzazione. Del resto un'etichetta analoga isola lo schema farsesco del *proverbe en action* dove l'« expression proverbiale est prise littéralement et mise en action », secondo la definizione della Bowen<sup>22</sup>. Lo scarto fra i due tipi è, in sostanza, minimo. Per dare una misura del divario fra i possibili nuclei di farse e *sotties*, ricordiamo la *Farce de Mahuet badin*. Premessa: la madre raccomanda a Mahuet di vendere le uova « au prix du marché ». Epilogo: Mahuet consegna le uova ad un fur-

<sup>21</sup> E. Fournier, *Le Théâtre français avant la Renaissance (1450-1550)*, Paris, s.d. (1872), p. 169.

<sup>22</sup> B. C. Bowen, *Les caractéristiques essentielles...* cit., p. 28.

bacchione che pretende di chiamarsi « prix du marché », senza naturalmente chiedere un compenso.

Il meccanismo di questi giochi verbali attualizzati non è, in fin dei conti, affatto diverso da quello della « scomposizione secondaria » delle rime equivoche che un posto così importante occupa nel funzionamento ludico della *sottie*. Si tratta, in entrambi i casi, di ottenere un effetto speciale animando lo scarto fra omofonia e allografia o fra definizione letterale e definizione traslata.

3. L'abilità di André de La Vigne non si limita tuttavia alla stretta connessione fra artifici ritmico-verbali e messaggio burlesco (e si ricorda che i primi tendono, nel panorama generale dei « Grands Rhétoriqueurs », ad un'esistenza autonoma); attraverso l'invenzione della beffa ai danni del Mondo tralucono infatti residui scarnificati e sapientemente ridotti ad uso del pubblico di un *topos* risalente all'Antico Testamento e su cui il Medioevo aveva già molto ricamato. Quella della Torre di Babele è un'allegoria, come bene ha messo in luce Maria Corti, dalla « vita complicata »<sup>23</sup>. Ma qui non interessa tanto ripercorrere la storia delle applicazioni, via via adeguate ai canoni etico-politici in vigore, quanto analizzare la trasformazione del modello e verificarne gli scopi. Per ciò che concerne i mutamenti, appare chiaro che la folle impresa dei *sots* incastra nel tema tramandato dal *Genesi* numerosi elementi desunti dalla fase della creazione. Di qui consegue un miscuglio di sacro e profano, di *civitas Dei* e *civitas diaboli* che difficilmente potrebbe essere considerato innocente. Abuz, in quanto capomastro e *meneur de jeu*, incarna il satanico Nembroth (non biblico ma ormai legato per antica consuetudine a Babele) che guida i suoi nella costruzione e la scelta di *Confusion* come piano di base rinvia alla stessa matrice. *Confusion* è infatti il segno caratteristico, fin dall'Antico Testamento, della perdizione: « Venite igitur, descendamus et confundamus ibi linguam eorum » dice il testo del *Genesi* (11, 7). Nella *Sotise* tuttavia, la *confusio linguarum*, già probabile metafora politica e cittadina in altre rivisitazioni tra cui quella dantesca, diventa degenerazione di costumi, decadenza dei raggruppamenti

<sup>23</sup> Libera sintesi dell'affermazione di M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, 1978, p. 247.

sociali (*status*) significati dalle maschere dei *sots*. Con analogo spostamento d'obiettivo, la causa del crollo passa dall'incomunicabilità degli artefici alla follia d'amore, massima espressione della stoltezza umana:

## SOTTE FOLLE

- v. 1398 Celluy qui fera plus beau sault,  
Sans faillir, mon amy, j'en foiz.

## ABUZ

Hault le bois, compaingz, hault le bois!  
Qui la gainera sans esmay?

## OMNES

C'est moy, c'est moy, c'est moy, c'est moy.

## ABUZ

- v. 1432 Or sus, sus, villains, a l'asault!  
Qui gainera doncques l'honneur!

*Dicant omnes pugnando vehementer,  
intantumque Mundus cadat super eis:*

Hay avant!

*Abuz, dum videt cadere Mundum dicit:*

A Dieu, mon labeur!

## OMNES

Hé, Dieu, tout s'en va par abysme.

Sul versante edenico si dispongono invece gli scenari stilizzati in cui si specchia l'immagine rovesciata del Giardino di biblica memoria. Ricucendo le scarse indicazioni di André de La Vigne, J.-Cl. Aubailly delinea l'apparato scenico della *pièce* con tratti che ricompongono la ben nota simbologia:

Quant à la *Sotise* d'André de la Vigne, elle se déroule vraisemblablement devant un décor de fond symbolisant un jardin planté d'arbres

verts (vv. 38 et 44) et portant chacun un écriteau puisque Abuz, lorsqu'il va les secouer pour en faire tomber ses suppôts, les appelle « arbre de Dissolution » (v. 120), « arbre de Corruption » (v. 163), « arbre de Tromperie » (v. 196), « arbre d'Ignorance » (v. 216), « arbre de Folye ». C'est sans doute devant ce décor que les sots construisaient pierre à pierre les colonnes du nouveau monde<sup>24</sup>.

L'altra vistosa coincidenza riguarda le allegorie numeriche: sei sono i *sots* e uno il Creatore come sei sono i giorni in cui il mondo fu generato da Dio. Giacché poi l'edificio deve riflettere la stessa armonia dell'archetipo, Abuz si lancia con diabolica perizia nel vertice dei calcoli: a ogni *sot* è affidata la costruzione d'un pilastro, per cui il Nuovo Mondo poggerà su sei sostegni. A loro volta, le colonne avranno un basamento composto di sei pietre o, fuori metafora, di sei vizî selezionati con cura particolare. Risultato: trentasei perversioni dell'animo umano. Tanta maestria messa al servizio di Satana, come insegna la morale di ogni favola, sprofonderà nel nulla. Babele, Sodoma o Gomorra che sia, la città di Abuz è stata eretta per disintegrarsi, ossia per dimostrare che l'opera del malvagio è votata comunque a cattiva fine.

Ma, in seconda istanza, l'atto di ribellione della ' stirpe di Caino ' è il luogo in cui si dispiega una denuncia particolareggiata e riferita ad una situazione reale. Come in altre *sotties* e moralità l'impegno satirico si innesta nel momento della propaganda del vizio, quando il vanto di Simonia, Lubricità, Inganno, ecc. si trasforma in tiro al bersaglio e colpisce tale congrega di commercianti o talaltro fosco figuro identificato nell'arraffatore di benefici (Jacques d'Amboise), nel cattivo consigliere (Georges d'Amboise) o nell'ipocrita con tonsura (René de Prie). Con queste mordaci allusioni, la *Sotise à huit personnages* riscatta in gran parte la grigia convenienza dell'allegoria generale e rende più che mai dialettico tanto il ruolo dei *sots* quanto quello della Follia.

Scandagliando ulteriormente vengono alla luce frammenti inquietanti grazie ai quali la parentela ormai irricognoscibile con le licenze carnevalesche sembra riprendere vita. Merita credito l'interpretazione tutta ' escrementale ' che I. Nelson offre del ritornello che scandisce la ballata di chiusura pronunciata dal Mondo:

<sup>24</sup> J.-Cl. Aubailly, *Le Monologue...* cit., p. 374.

Ce n'est pas jeu que se fier au Monde:  
 Bien est deceu qui se fie en ce Monde.

Se intendiamo *fier* nell'accezione più corrente, i versi suonano come ammonizione e incitamento ai valori canonici. Ma, poiché « *fier* en argot, veut dire 'chier' [...] »<sup>25</sup>, ciò significa che tra la *littera* e la *sententia* si apre una voragine. Come se alla prima allegoria (costruzione e distruzione del Nuovo Mondo come prova della bontà del Vecchio) si sovrapponesse la seconda, di matrice ironica (il Vecchio Mondo beffeggiato). Certo, se questo fosse l'unico sintomo di un comportamento parodico, non varrebbe gran che. Vale la pena allora di avanzare un'ipotesi di duplice lettura anche per la ballata che si situa all'estremo opposto della *Sotise*. Entrando in scena, Monde si lamenta della degenerazione dell'uomo e in tre tappe elucida il tralignamento dalla perfezione originaria. Dapprima, sul filo di una metafora dai molteplici irraggiamenti, si mostra come la musica armoniosa dell'universo sia purtroppo diventata discordante (il *cor* e i *tuyeaux* donati da Dio); poi l'obiettivo passa alle fasi della creazione — sole, cielo, pianeti, mare, terra, animali e frutti — fino ad inquadrare quell'essere, ahimè immondo, che è l'uomo. Infine Monde indugia nel ricordo del peccato, impiegando termini e nessi non del tutto trasparenti:

v. 17    Mon Createur, quant il me aparsonna,  
           Appart sonna chacun effect; dez lors  
           Pour l'homme humain, duquel la parsonne a,  
           Le parc sonne a, maiz il s'en fuyt d'este hors,  
           Donnant a sortz par bien divers assortz,  
           Ses champs, ses ortz a nourrir vices ortz,  
           En ses consors se mectant hors de bonde:  
           C'est grand pitié que de ce povre Monde.

Si tratta, grosso modo, della fuga dell'uomo, dell'abbandono di terre e campi che si trasformano in ricettacolo di vizi. Segue l'*envoi*, denso di accenni profetici e minatorî (« Quando arriverà la morte, allora si accorgeranno della gravità delle nefandezze compiute... »). Fin qui il senso letterale. Tuttavia è probabile che

<sup>26</sup> L'interpretazione è riferita da P. Zumthor, *Le masque et la lumière* cit., p. 135.

il lessico usato nel punto culminante del lamento (la citata str. III), nasconde tecnicismi propri della messinscena teatrale. Sappiamo che *parc* era il palcoscenico dei *Mystères* e che i due sinonimi, *camp* e *hourt*, stavano ad indicare gli *eschaffauts*, cioè le costruzioni adibite agli attori e occasionalmente anche agli spettatori<sup>26</sup>. L'atto dei *laboratores* che disertano le terre mimetizza, in tale prospettiva, una trasgressione particolare, relativa al genere drammatico. Ossia il sacro che viene abbandonato per il profano, la saggezza che è cacciata dalla follia.

Data per vera l'ipotesi, se ne deduce una tesi fortemente contestualizzata, una specie di proiezione interna nella formula-*sottie*. Il Mondo, rammentando con rammarico azioni sceniche più consone al suo stato, accuserebbe il tipo di rappresentazione in cui, schernito sia come vittima che come eroe, è costretto a sostenere un ruolo grottesco. Concludendo: se la congettura sovraesposta è fondata, la *Sotise* neutralizza l'insegnamento esplicito con sotterranee infiltrazioni parodiche. Non c'è insomma una verità rovesciata (sul tipo di: « Il Nuovo Mondo è meglio del Vecchio »), ma una rinuncia a formulare qualsivoglia dottrina. Nella *querelle* fra Antico e Moderno André de La Vigne non attribuisce nessuna palma di priorità e, con giocoso cinismo, boccia sia le giuste querimonie del primo che le arti malvagie del secondo.

4. Per André de La Vigne quella del vecchio e del nuovo è un'opposizione che entra a far parte di una simbologia personale. Nel 1508 l'editore Guillaume Eustace pubblica due opere teatrali dello stesso autore: una è la *Sotise à huit personnages* di cui abbiamo or ora parlato e l'altra è una moralità che si intitola, per l'appunto, *Le Nouveau Monde*<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, 1906, p. 70 e *passim*; H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, 1973, pp. 61-86; E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

<sup>27</sup> Il numero sorprendentemente alto di corrispondenze stilistiche e lessicali con la *Sotise* non lascia adito a dubbi sull'identità dell'autore che, verosimilmente, si palesa con una sorta di firma al v. 1252: « C'est la vigne, c'est l'olivier [...] ». Citiamo il testo dell'edizione di Guillaume Eustace, di cui esistono due esemplari alla B.N. di Parigi.

Per misurare l'esatta portata di questa coincidenza, occorre tenere presente l'importante fattore della contemporaneità che palesa l'intenzione di realizzare un dittico saldamente unito. I due disegni — i due testi — sono infatti complementari e, per dimostrare l'impossibilità di scindere l'uno dall'altro, basterà arrestarci su un'osservazione elementare. Se, fra i dodici personaggi della moralità — Benefice grant, Benefice petit, Pragmatique, Election, Nomination, l'Ambitieux, Legat, Quelcun, Vouloir extraordinaire, Pere Saint, Provision Apostolique, Université — non vi è ombra del Nouveau Monde e se di Mondo Nuovo non si fa mai parola in tutto il testo, come si motiva la scelta del titolo? La risposta ci viene data in qualche modo dalla storia, o 'preistoria', che la *Sotise* contiene. Edificato *per* essere distrutto, ché l'episodio ha valore di *exemplum*, il Tempio di Abuz ha il torto di poggiare sulle colonne sballate e di albergare corruzione e depravati costumi. Conta fino ad un certo punto che André de La Vigne usi, al posto di tinte fosche e toni abbrunati, colori sgargianti e contrasti che sprizzano allegria: quando sono in ballo i *sots* queste leggerezze sono preventivate. Ciò che importa è che, da qualsiasi parte lo si consideri, questo capolavoro 'nero' non è certo additato a modello. Nel 1508 André de La Vigne ha più di cinquant'anni e la sua sicurezza sociale e materiale è alquanto precaria. Con la morte di Carlo VIII i rapporti con la corona si sono fatti più deboli; il « rhétoriqueur » non è al seguito di Luigi XII nella campagna contro Genova e si affanna, di lontano, a incensare il monarca con versi osannanti. Alle prime avvisaglie del conflitto col Papa, compone un libello pro-chiesa gallicana e, precedendo il più esplicito *Jeu du Prince des Sotz* del collega Gringore (1512), stila una difesa della Prammatica Sanzione che costituisce l'argomento centrale della moralità.

Nella *pièce* il gruppo e la tesi da confutare fanno capo ad un grottesco Pere Saint, al secolo Giulio II, che lancia imprecazioni degne d'un facchino:

- v. 801      Fougito putana scanfarda  
              ou te matharò altramento [. . .].
- v. 807      Endare villana ou paoure  
              Te farò yo et semper may.

Dall'altra parte della barricata la Pragmatique non è da meno. Dalle parole passa ai fatti e acciuffa il Santo Padre legandogli le mani:

- v. 817 Or, puis que ainsi il s'en despite,  
Sus tost qu'on luy lye le mains,  
Hores demourerés au moings!  
Vela la corde de la malle [. . .].

PERE SAINT

- v. 823 Domine de', quantos doloures  
Pode lo myo coro portare!

A forza di offensive e controffensive la zuffa diventa generale, il Papa tira fuori un nodoso bastone e si mette a colpire la Prammatica che stramazza a terra. Si ha l'impressione che, a dispetto del cerimonioso epilogo in cui Université decreta pomposamente la vittoria del gallicanesimo, la moralità caschi a bella posta nella burletta e trasformi la disputa in rissa di inurbani bettolieri.

Idealmente e di fatto, questo diverbio da cialtroni si riaggancia al piano che Abuz architetta nella *Sotise*:

SOT GLORIEULX

- v. 435 Abuz, serois tu pas bon maistre  
Pour abbatre ce Monde vieux  
Et en reffere ung aultre mieulx  
Cent mille foyes que cestui cy?

*Ostendit Mondum rotundum*

ABUZ

Voire dea, n'en ayés soucy,  
Car j'en feray ung tout nouveau,  
Plus gentil, gay, plaisant et beau  
Que cestui cy cent mille foyes.

È chiaro che, a prescindere momentaneamente dal contesto, l'abbozzo combacia col disegno compiuto in altra sede e il titolo della *moralité* nel suo complesso lo conferma: *Le Nouveau Monde, avec l'estrif du Pourveu et de l'Ellectif, da l'Ordinaire et du Nom-*

*mé, c'est ung livre bien renommé, ensuivant la forme auctentique, ordonné par la Pragmatique.*

Il mondo tutto nuovo che, con tipica antifrasi, Abuz definisce « gentil, gay, plaisant et beau », rimbalza dallo schermo naturale in cui l'autore-operatore lo proietta (l'inganno perpetrato da Abuz ai danni di Monde) al piano del testo su ordinazione, della satira politica guidata e blandamente acquiescente (il diverbio sulla Prammatica Sanzione); muore insomma nella *Sotise* ma resuscita nella moralità che incarna l'universo di inganni e disastrose contraddizioni in cui l'umanità è costretta a destreggiarsi.

In questo quadro, com'è da intendersi l'intervento finale e decisivo di Université nel *Nouveau Monde*? Tutto farebbe supporre che si trattasse di una proposta di risanamento affidato ad una forza laica sovrastante, nella finzione, sia il potere dello Stato che quello della Chiesa. Favorevole alla tesi conciliare e sottoposta di recente a tassazioni papali — nel 1502 e 1503 ebbe luogo un ricorso per la salvaguardia dei privilegi e contro l'esazione della 'decima'<sup>28</sup> — l'Università vede nella difesa del principio gallicano un sicuro mezzo per difendere la propria autonomia. C'è insomma, qualcosa di vero nel ritratto caricaturale di C. Lenient: « L'Université, gardienne des libertés gallicanes, grondeuse, hargneuse e querelleuse de profession, d'autant plus jalouse des privilèges du pape que les siens venaient d'être restreints, jetait les hauts cris à chaque nouvel empiètement »<sup>29</sup>. André de La Vigne, che nel 1504 si era dichiarato « escolier estudiant en l'Université de Paris »<sup>30</sup>, renderebbe allora omaggio all'istituzione rovesciando la gerarchia: notoriamente considerata « fille du roy » o progenie del papa, Université diventa nella moralità onnipotente e minaccia di mandare all'inferno Pere saint (Giulio II) e Quelcun (Luigi XII). Assunti definitivamente i poteri di Dio, finisce poi per assolvere il primo:

#### UNIVERSITÉ

v. 1241 L'absolution clere et plaisante  
Vous bailleray, escoutés moy [...],

<sup>28</sup> Bulaeus, *Historia Universitatis Parisiensis*, Frankfurt am Main, 1966 (Parisiis, 1665-1673), t. VI, pp. 6 e ss. e 13 e ss.

<sup>29</sup> C. Lenient, *La Satire en France*,... cit., p. 374.

<sup>30</sup> L. de Laborde, *Le Parlement de Paris*, Paris, 1863, p. XLIII e E. Fournier, *Le Théâtre français*... cit., p. 157.

e rimbrottare il secondo ricordando l'esempio degli avi:

v. 1257 O vous, Quelcun, qui sur tout autre passe,  
 Vous grans ayeulx firent qu'on remontasse  
 Et soubstint Pragmatique qu'on casse  
 Par faulx vouloir;  
 Vous en debvriés plourer, gemyr, douloir [...].

Ma è assai dubbio che l'autore della *Sotise à huit personnages* voglia qui rivalutare il 'terzo potere', corporazione sempre più sclerotica, retta da un'oligarchia di docenti e aperta ormai solo a studenti danarosi<sup>31</sup>. La disputa fra re, papa e Università, al di là dell'esito della *pièce*, è semmai l'esemplificazione di un ordine perpetuamente turbato da brighe e trame nefaste che hanno per molla la sete di autorità. Al pari degli altri protagonisti, Università entra nel gioco del Mondo Nuovo o, per meglio dire, nel campo di battaglia della corruzione.

Non è qui il caso di discutere sull'efficacia in senso lato della *pièce*. Prendendola per una *sottie* e, per di più, « médiocre », Lenient andava invano cercando qualità comiche a suo avviso inesistenti. Lo infastidiva soprattutto l'*explicit* (« L'unzieme de juin en Attique, / Mil cinq cens huit sous la tente / De l'Université plaisante »): « Plaisante! C'est elle du moins qui l'affirme; car la pièce permet d'en douter »<sup>32</sup>. La *plaisanterie* è invece duplice. Université salta infatti da una carica subalterna alla dignità suprema e, secondariamente, scioglie i viluppi, ahimè inestricabili, del potere ristabilendo una pace del tutto convenzionale. Con una soluzione chimica e posticcia, il duello tra mondo antico e nuovo è ben lungi dall'aver termine; in sostanza, una via d'uscita non esiste.

Il gioco sulle denominazioni (vecchio-nuovo) è del resto autorizzato da tutto un filone tematico della *sottie* in cui lo scopo dell'azione consiste nel ripristinare Bon Temps, cioè le vecchie e rim-

<sup>31</sup> Cfr. J. Le Goff, *Les intellectuels au moyen âge*, Paris, 1976 (1957), pp. 139-148 e 170-7. Inoltre, sempre di J. Le Goff, *La conception française de l'Université à l'époque de la Renaissance*, in *Les Universités européennes du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1967, pp. 98-99 e, di S. Stelling-Michaud, *Quelques remarques sur l'histoire des Universités à l'époque de la Renaissance*, in *Les Universités européennes...* cit., pp. 78-79.

<sup>32</sup> C. Lenient, *La Satire en France...* cit., p. 375.

piante epoche del passato, oppure nel condannare Temps-qui-court, il presente responsabile di ogni male, e i Gens Nouveaux, simbolo inequivocabile dell'« équipe régnante »<sup>33</sup>. Se, come crediamo, il *Nouveau Monde* è parente stretto del gruppo, quella di André de La Vigne, *suppôt* ingabbiato nel ruolo angusto di cortigiano, è una denuncia tanto più abile in quanto velata da allegorie superficiali e devianti: una specie di vendetta in forma di rebus. Ed è noto il debole dei *Rhétoriqueurs* per l'anamorfoosi e l'enigmistica. Ma l'abbinamento *Sotise-Moralité* contravviene a quella regola del gioco che consiste nel mettere l'utente sull'avviso con determinati segnali. Le strofe a letture multiple, retrograde o legate a scomposizione del verso, le reviviscenze dei *carmina figurata*, i rebus piccardi portano bene evidenziata l'impronta che li qualifica con spazature e didascalie proprio in omaggio ai canoni estetici in vigore. Gli *Arts de seconde Rhétorique* sono, del resto, uno statuto parziale di questo trionfo dell'esibizione.

Completamente in armonia con tali principî, gli scritti di André de La Vigne sono tuttavia meno impermeabili di quanto non sembri alle pressioni di una coscienza che non si identifichi totalmente con la corte. Non si vuole con questo postulare una consapevolezza politica, quanto meno anacronistica. La precisazione serve semmai a mettere in rilievo la possibilità di un'alternativa al dilemma dei « Grands Rhétoriqueurs »: grandi *perché* inventori di un'arte fatta di parole e di ritmi ma facilmente esposti, per le stesse ragioni, all'accusa di logorrea e ideologia retriva. Il trucco escogitato da André de La Vigne per manifestare il suo dissenso alla satira ' di regime ' prospetta una nuova forza magnetica nel campo del problema, con conseguente riassetto dei dati: la « vacuité partielle de sens » riscattata da una profonda « cohérence signifiante »<sup>34</sup> è solo una prima tappa verso esiti inattesi e non ancora del tutto esplorati. A certi livelli si può scoprire, al contrario, una ' pienezza di senso ' che di questo linguaggio diverso si fa scudo e, attraverso il rito, soddisfa i suoi impulsi.

GIOVANNA ANGELI  
Firenze

<sup>33</sup> J.-Cl. Aubailly, *Le Monologue...* cit., p. 363.

<sup>34</sup> P. Zumthor, *Le masque et la lumière* cit, p. 256.