

Charmaine Lee

Introduzione a

La soggettività nel Medioevo, Manziana, Vecchiarelli, 1996

riprodotta con l'autorizzazione dell'autrice
per il modulo monografico di Filologia medievale
tenuto nell'a.a. 2006-2007 dal Prof. Costanzo Di Girolamo



UNIVERSITÀ DI NAPOLI FEDERICO II

Lo scopo di questa antologia, indirizzata in primo luogo agli studenti di filologia romanza, è quello di riunire un certo numero di testi che documentano l'affiorare e lo sviluppo nella letteratura e nella cultura medievale di aspetti di soggettività e della tendenza all'autobiografismo. Queste modalità di scrittura, che sono date scontate nella letteratura moderna, sono tutt'altro che ovvie quando si tratta del Medioevo, che non conosce un genere specificamente autobiografico. Le manifestazioni della soggettività andranno cercate, dunque, in generi diversi.

Il genere autobiografico, come lo concepiamo oggi, nasce con le *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, pubblicate postume tra il 1782 e il 1789. Questo non solo per la nuova direzione che prende la tradizione delle scritture dell'io dopo questa data, ma anche perché «più in generale, nella coscienza del pubblico prende forma una nuova idea di letteratura memoriale, per la quale venne coniato, appunto in quel torno d'anni, il neologismo 'autobiografia'». L'originalità delle *Confessioni* consisterebbe nel fatto che in esse, per la prima volta, si tenta «di costruire un'identità individuale originale e irriducibile, a partire da un'introspezione non sorretta da motivazioni religiose e non orientata verso l'obiettivo, di necessità precostituito, della redenzione».¹

L'ideologia medievale, invece, lasciava poco spazio alla costruzione di quell'identità individuale appena evocata. Il mondo medievale era concepito come rigorosamente strutturato e gerarchizzato dalla forza divina. Il ruolo del singolo era di conformarsi a quest'ordine affinché ne fosse mantenuta la stabilità. Questo è ben illustrato, per esempio, dall'organizzazione ideale della società feudale, struttura di origine divina che rifletteva l'ordine celeste. La società era divisa in tre *ordines*: *bellatores* (la cavalleria), *oratores* (il clero), *laboratores* (i villani), e l'armonia tra di essi era mantenuta dall'idea di *servizio*. I *bellatores* avevano il compito di difendere, gli *oratores* di pregare e i *laboratores* di produrre il cibo. Il ruolo dell'uomo era determinato dalla sua classe di appartenenza, che a sua volta era determinata da Dio. Le azioni del singolo avevano un senso solo all'interno del gruppo, che a sua volta faceva parte del più grande progetto divino. Tale concezione della società, formulata esplicitamente per la prima volta verso la fine del X secolo da Adalberone di Laon nel *Carmen ad Rotbertum regem*, sarebbe rimasta in vigore come modello ideale per gran parte del Medioevo, anche se la sua validità, mai totale comunque, si riferisce soprattutto al periodo definito della prima età feudale.

¹ Cito da M. Barenghi, «Vite, confessioni, memorie», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi & C. Di Girolamo, vol. III, Torino 1995, pp. 497-568, a pp. 497 e 501.

Una simile visione del mondo non poteva non avere un'influenza sulla scrittura del tempo e sul modo in cui gli autori si ponevano nei confronti delle loro opere. Innanzitutto gli autori stessi rimangono spesso solo dei semplici nomi e molte opere sono anonime. Infatti l'atto della scrittura non era attribuibile all'autore, ma alla sua ispirazione da parte di Dio. Tale idea, elaborata nei commenti alle Sacre Scritture, rendeva superfluo il ruolo dell'autore nella composizione del testo. A questo si collega anche il particolare concetto medievale di originalità, che non implicava tanto la creazione di un'opera nuova, quanto la rielaborazione di qualcosa di già scritto. Modelli forti in questo caso erano gli *auctores* studiati nelle scuole, gli autori cristiani ma anche i classici pagani, il che spiega anche l'alto tasso di luoghi comuni presenti in molta letteratura medievale. Un autore, per esprimere un determinato concetto, poteva fare ad esempio ricorso a un *topos*, a un'immagine o un'espressione precostituita, che sarebbe stata immediatamente riconosciuta dal pubblico come facente parte della tradizione. Se dunque l'autore non è del tutto responsabile per la sua opera, che deve in ogni caso rientrare in una tradizione preesistente, è impensabile che possa fare della propria vita, che è qualcosa di unico e irripetibile, l'argomento dell'opera.

Al contrario, l'opera doveva avere un significato che trascendesse il singolo in modo da abbracciare la collettività di cui l'autore faceva parte: sia essa un ceto sociale particolare (cavalleria o clero: i contadini non avevano ovviamente parola) o l'umanità intera. Così, nelle letterature romanze, il genere più tipico del primo periodo feudale è l'epica, genere collettivo per eccellenza. Michail Bachtin osserva che «la parola epica è parola fondata sulla tradizione. Il mondo epico del passato assoluto per sua natura è inaccessibile all'esperienza personale e non ammette un punto di vista e una valutazione personale».² La materia dell'epica è costituita da quei momenti della storia di un popolo che sono serviti a consolidarlo, momenti in cui il popolo riconosce le sue origini. L'eroe epico sarà anche eccezionale, al di sopra della massa, ma le sue azioni e il suo eventuale sacrificio sono per la sua stirpe. Così, nell'esempio più 'puro' di epica romanza, *La Chanson de Roland* (databile intorno al 1070), Orlando muore per salvare i Franchi, o piuttosto la nascente nazione francese. Nel momento stesso della morte i suoi pensieri si rivolgono prima alla nazione e alla stirpe e solo dopo a se stesso, e questo per farsi perdonare le sue colpe ed essere accolto nel regno dei cieli. Nella grande riorganizzazione in cicli della materia epica, compiuta verso la fine del XII secolo, cicli 'etichettati' verso lo stesso periodo da Bertrand de Bar-sur-Aube nel suo rifacimento della canzone di *Girart de Vienne*, è il fondatore della stirpe che dà il nome al ciclo e non l'eroe principale. Così il ciclo caratterizzato dalle gesta di Guglielmo d'Orange, per esempio, per il pubblico medievale era il ciclo dell'antenato di questi, Garin de Monglane. Ciò sottolinea ancora una volta come non era l'individuo che contava, bensì le sue azioni in favore della sua gente.

² Cfr. M. Bachtin, «Epos e romanzo» [1938, 1941], in *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 445-482, a p. 458.

Se l'epica non può, per sua natura, essere un genere personale, ci si potrebbe aspettare, almeno da un punto di vista moderno, che l'altro grande genere volgare, quello lirico, comparso poco dopo la prima epica, lo fosse, dato che è un genere che si esprime con la prima persona. Di fatto non è così. Nella canzone *Pos vezem de novel florir*, il primo trovatore a noi noto, Guglielmo IX d'Aquitania (1071-1126), nel fare un elogio delle sue proprie capacità compositive, insinua anche che la canzone migliora se è intesa bene. In effetti si sta rivolgendo a un pubblico di intenditori, gli unici capaci di dare il senso corretto al componimento. Chi erano questi buoni intenditori (*bons entendadors*)? Senz'altro corrispondevano a coloro che vengono indicati nella strofa precedente della stessa canzone come gli unici in grado di amare, cioè di condividere la sua esperienza in questo campo. Guglielmo non canta tanto il suo amore per una donna, quanto piuttosto il significato che tale amore può avere per il suo pubblico, per il suo gruppo di appartenenza, che è quello delle corti feudali del Sud della Francia sul finire dell'XI secolo. La lirica d'arte nel Medioevo romanzo (e occidentale) nasce come poesia sociale prima che come poesia personale e conferma ancora una volta la regola che l'esperienza del singolo, eroe epico o amante cortese che sia, è importante solo in quanto riflette un'esperienza collettiva.

Proprio in quanto si rivolge a una collettività, la letteratura medievale è anche quasi sempre didattica. Il comportamento dei singoli serve a modellare quello degli altri. Questo è tanto più vero per quei generi che si rivolgono all'intera cristianità, com'è il caso dell'agiografia, che ha per oggetto le sole vite che è lecito raccontare, le vite dei santi. I primi testi della letteratura romanza medievale appartengono a questo genere, testi francesi come la *Sequenza di Sant'Eulalia* o la *Vie de Saint Alexis*, o occitani, come la *Sancta Fides* e il *Boecis*, in cui la vita del filosofo Boezio viene omologata a quella di un martire cristiano. Chiaramente, la vita di un santo non è la biografia di una persona normale, ma il racconto di un'esistenza eccezionale, che assume un significato universale e rappresenta un modello da imitare per tutti i cristiani. A sua volta, però, la vita del santo è modellata su quella di Cristo, è *imitatio Christi*: di qui, come osserva Michelangelo Picone, «il senso di omogeneità che regna fra le varie *legendae*, dovuto sia all'unicità dell'archetipo cristologico, sia alla ripetizione di tale archetipo nelle sue numerose attualizzazioni storiche che sono gli stessi santi cristiani».³ Per citare solo un esempio, nella storia di Santa Fides, vergine e martire come Sant'Eulalia, troviamo motivi come l'abbandono della ricchezza, comune anche alla *Vie de Saint Alexis* (e a tante altre vite); l'impossibilità di far ardere la santa, come nella storia di Sant'Eulalia; e l'uso di una graticola per tale malriuscito tentativo, come nella storia del martirio di San Lorenzo. La specificità insomma della singola vita si perde dietro un modello uniforme in cui molti dettagli sono perfettamente intercambiabili e tesi al messaggio finale che è l'edificazione dei fedeli.

³ Cfr. M. Picone, *Il racconto*, Bologna 1985, p. 12.

*

Un simile panorama sembrerebbe escludere, come si diceva, la possibilità di una scrittura di tipo soggettivo, semplicemente perché questa non sarebbe rientrata negli orizzonti di attesa di un pubblico plasmato da un'ideologia così poco interessata al singolo. Nonostante ciò, in anni recenti l'attenzione degli studiosi si è rivolta alla questione dell'individuo nell'ideologia medievale e alla comparsa di una qualche forma di scrittura soggettiva al suo interno. Basterà ricordare il lavoro di Paul Zumthor sull'esistenza dell'autobiografia nel Medioevo, il bel libro di Michel Zink sulla soggettività letteraria, e infine il recentissimo volume di Aron Gurevič dedicato più in generale al problema dell'individualità nel Medioevo.⁴

L'espressione 'Medioevo' si riferisce in effetti a un arco di tempo piuttosto lungo e che non può essere ridotto a un unico blocco statico e immutabile. Se nei testi romanzati del primo periodo feudale, la scrittura può essere classificata come 'collettiva', le diverse indagini sulla nascita per così dire dell'individuo nel Medioevo sembrano concordare sull'importanza del momento di passaggio tra la prima e la seconda età feudale. Una serie di cambiamenti al livello sociale e ideologico, intorno al XII secolo, convergono per creare un clima diverso in cui l'individuo avrà più spazio. Tali cambiamenti possono essere riassunti in alcuni punti.

Abbiamo iniziato parlando dei tre *ordines* in cui era divisa la società medievale, accennando anche al fatto che tale divisione non era mai stata uno specchio fedele della società, ma è soprattutto intorno al XII secolo che la sua realtà viene intaccata. È in questo periodo che, per una serie di motivi, si comincia a sviluppare un sistema economico basato sulla produzione e lo scambio delle merci, ben diverso dunque dal sistema feudale, basato com'era sull'idea dello scambio di servizi. L'attività economica si concentra nelle città, che vivono un momento di slancio sconosciuto dalla fine dell'Impero romano, attirando molta gente dalla campagna. Tutto questo implica una maggiore mobilità che alla fine rende meno nette le barriere tra i gruppi sociali. Un mercante, un *laborator*, potrà essere più ricco di un nobile, un *bellator*, decaduto e impoverito; tutto ciò inverte effettivamente l'ideale rapporto fra le classi. Ci si rende conto che il posto del singolo nella società non è fissato per sempre dalla volontà divina. Anzi, la nuova classe artigianale e mercantile costituisce un gruppo che basa la sua ricchezza precisamente sulle proprie forze e sulle proprie capacità. L'uomo insomma impara a badare a se stesso.

Questo risveglio degli scambi commerciali, con lo spostamento dei mercanti da una città o da una fiera all'altra, porta con sé anche un rinnovamento dell'attività culturale incentrato sulle città: le idee viaggiano insieme con le mer-

⁴ P. Zumthor, «Autobiografia nel Medioevo?», in *Lingua, testo, enigma* [1975], Genova 1991, pp. 227-247, e «L' 'io' della canzone e l'io del poeta», ivi, pp. 248-270; M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris 1985; A. Ja. Gurevič, *La nascita dell'individuo nell'Europa medievale*, Bari 1996.

ci. Sarà infatti nelle città del XIII secolo che nasceranno le università come corporazioni di studenti o di maestri, che sarebbero state impensabili senza il modello delle corporazioni di artigiani che le hanno precedute. La nascita delle università rappresenta uno dei punti culminanti del rinnovamento dell'attività intellettuale legato appunto allo sviluppo delle città.

In questo contesto la filosofia dominante del tempo, la Scolastica, da sempre incentrata sulla questione del rapporto tra fede e ragione, sposta maggiormente l'enfasi sulla necessità per l'uomo di esercitare la facoltà della ragione, di usare la propria intelligenza. Allo stesso tempo compare un certo interesse scientifico per il mondo della natura, che rileva una maggiore autonomia di questa rispetto al Dio che l'ha creata. L'uomo che viene investito con più responsabilità nel proprio destino e il rinnovamento della speculazione scientifica, grazie anche all'apporto di conoscenze nuove derivate dalla scienza araba, formano alcune delle basi di ciò che si usa chiamare il Rinascimento del XII secolo. Importanti in questa nuova direzione presa dal pensiero medievale furono i vari filosofi che componevano la cosiddetta Scuola di Chartres, e inoltre Abelardo, maestro a Parigi nella prima metà del XII secolo, su cui si tornerà.

Queste nuove tendenze non potevano non avere conseguenze in ambito religioso, anche perché mettevano effettivamente in dubbio alcuni dei dogmi basilari della Chiesa, come quelli che riguardavano la posizione dell'uomo rispetto alla divina provvidenza e l'uso che è permesso all'uomo di fare della ragione. Nel XII secolo si assiste anche ad altre manifestazioni di dissenso, con le dottrine teologiche in vigore che porteranno al proliferare di movimenti ereticali di cui il più noto, ma non l'unico, è quello cataro o albigese, molto diffuso nel Sud della Francia. La Chiesa dunque corre ai ripari e lo fa tramite l'opera di uomini come Bernardo di Chiaravalle (1091-1153) dell'ordine dei Cistercensi, che scrisse e predicò sia contro Abelardo che contro gli albigesi. Bernardo negava il valore dell'uomo nonché quello della ragione e rivalutava invece l'ascesi mistica come via al Signore. La spiritualità di Bernardo influenzò poi tutto il movimento degli ordini mendicanti che sarebbero nati nel secolo successivo, anche per contrastare il dilagare delle eresie, di cui la personalità più nota è quella di San Francesco d'Assisi. L'ascesi mistica, però, anche se lontana dal razionalismo di un Abelardo, pone nondimeno una certa enfasi sul singolo e sul suo rapporto personale con Dio. È l'uomo che dovrà liberarsi del peccato e purificare la sua anima al punto da potersi unire alla divinità. Un nuovo rapporto fra l'uomo, i suoi peccati e Dio si era andato anche instaurando fin dalla riforma gregoriana alla fine dell'XI secolo, che dava più spazio alla confessione, fino ad arrivare alla delibera del IV Concilio Laterano nel 1215 che stabiliva la necessità di confessarsi almeno una volta all'anno. Così l'uomo era incoraggiato a rivedere spesso le proprie azioni, dato anche che si era ormai diffusa la credenza che sarebbe stato giudicato non più nel Giudizio Universale ma al momento della morte. Non faceva più parte di una collettività di peccatori, ma era importante come peccatore singolo.

*

Anche nella letteratura di questo periodo si registrano delle novità. Innanzitutto è durante il XII secolo che nasce il nuovo genere del romanzo in cui il protagonista, da combattente per la collettività, diventa un eroe che deve compiere una ricerca personale prima di potersi mettere al servizio della società. Il romanzo arturiano, così come codificato da Chrétien de Troyes, segue in genere questa falsariga, fino ad arrivare ai romanzi incentrati sulla ricerca del graal, che acquisterà a mano a mano un significato mistico e trascendente.

Non è tuttavia tanto la comparsa di questo nuovo genere che interessa qui, quanto l'atteggiamento nuovo assunto da alcuni degli autori dell'epoca rispetto alle loro opere. Proprio Chrétien de Troyes, attivo nell'ultimo terzo del XII secolo, ha potuto essere additato come autore di almeno cinque romanzi perché 'firma' le sue opere e elenca una parte di esse nel prologo del romanzo *Cligès*; insiste inoltre, nell'*Erec e Enide*, sulla necessità di usare responsabilmente le capacità che Dio gli ha dato [Testi 8 e 9]. Tali affermazioni, anticipate anche nelle opere di Maria di Francia [Testo 7] sembrano testimoniare una maggior consapevolezza da parte degli autori rispetto alla composizione delle loro opere. È pur vero che questi autori sono poco più di un nome e che attribuiscono i loro talenti a Dio, ma ciò che è importante è che sono loro a dovere utilizzare tali talenti nel modo migliore. Più in generale sembra intravedersi qui ciò che si diffonderà nel XIII secolo, nel quadro dei commenti alle Sacre Scritture, con la comparsa di quello che è stato definito il 'prologo aristotelico'.⁵ Le Sacre Scritture non sono più viste come ispirate da Dio, ma sono attribuibili a un autore, con il suo proprio stile di scrittura, che è stato a sua volta ispirato da Dio. Così all'autore umano viene attribuita una maggiore responsabilità nella creazione letteraria.

Nelle letterature volgari questa novità è in parte presente nelle *vidas* e nelle *razos* che accompagnano le liriche dei trovatori nei canzonieri o codici antologici che le hanno tramandate. Le *vidas* (*vida* < VITAM) e le *razos* (*razo* < RATIONEM), su cui si tornerà anche più avanti, sono dei brevi testi narrativi in prosa che costituiscono sostanzialmente un commento alle poesie dei trovatori. Compilate nella forma in cui le conosciamo ora a partire dal 1220, principalmente dal trovatore Uc de Saint Circ, che operava alla corte trevigiana dei da Romano, le *vidas* e le *razos* attribuiscono a eventi della vita del poeta lo spunto per il componimento delle poesie. Nei codici, la *vida* generalmente precedeva tutte le poesie di un singolo autore e fissava i termini generali della sua esistenza e le varie dame di cui si era innamorato e che lo avevano ispirato a cantare [Testo 16], mentre la *razo* raccontava un episodio particolare della storia d'amore da cui era scaturita una poesia [Testo 17]. È chiaro che per i redattori di questi testi l'autore era da considerare la *causa efficiens* dei suoi componimenti.

⁵ Cfr. A. J. Minnis e A. B. Scott con D. Wallace, *Medieval Literary Theory and Criticism (c. 1100-1375): The Commentary Tradition*, Oxford 1988, p. 198, nonché A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot 1988 (1984¹).

Un successivo passo importante nel confermare l'*auctoritas* dell'autore umano è quello del commento a se stesso, dell'affermazione di responsabilità in prima persona, come fa Dante già nella *Vita nuova* e ancora più marcatamente nel *Convivio*. Entrambe le opere si presentano come una serie di liriche commentate dall'autore, come si può capire chiaramente dal brano della *Vita nuova* qui riportato [Testo 27], in cui Dante spiega la genesi e il senso dei sonetti *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente onne salute*. Ovviamente, la *Vita nuova* non è solo importante perché segna un'evoluzione nella tradizione dei commenti letterari; è anche un testo scritto in prima persona, che rivela la presenza di una forte soggettività, quella dell'*auctor/actor* Dante Alighieri, e rappresenta uno dei punti culminanti della traiettoria della letteratura soggettiva nel Medioevo che stiamo tentando di delineare.

Nel *Convivio* Dante spiega anche le circostanze in cui è lecito parlare di sé [Testo 28]. Mentre non lo si può fare per autoelogiarsi, la cosa è permessa se ci si vuole scagionare da qualche accusa, com'era il caso di Dante mandato in esilio, ed è inoltre permesso se il discorso potrà poi avere qualche utilità per gli altri. Come è d'uso nei testi dell'epoca, Dante cita delle *auctoritates* per appoggiare le sue affermazioni. Queste sono da un lato Boezio, che scrisse il *De consolatione philosophiae* mentre era in prigione accusato di tradimento da Teodorico, e dall'altro, Sant'Agostino, autore delle *Confessioni*. Boezio e soprattutto Agostino rimarranno i modelli per eccellenza dell'autobiografismo per tutto il Medioevo. Le *Confessioni* costituiscono l'ultima grande opera autobiografica dell'Antichità, ma l'autore era comunque un autore cristiano che già anticipava l'atteggiamento verso l'uomo vigente nei primi secoli del Medioevo. Le *Confessioni* dunque furono scritte per la gloria di Dio, che nonostante i numerosi peccati di Agostino, lo ha accolto nella comunità dei cristiani. L'opera ha principalmente un'utilità dottrinale e serve da esempio ad altri peccatori. Con la nuova insistenza sulla penitenza e la confessione che si fece avanti tra XII e XIII secolo non è difficile capire come il modello agostiniano, insieme a quello di Boezio, avvicinato all'agiografia, fosse recuperato per servire da ispirazione per i primi esempi di scrittura aventi per soggetto l'io dell'autore.

*

A dire il vero ci fu qualche esempio più precoce di scrittura autobiografica prima del XIII secolo, che rappresenta il momento di svolta in questo genere. Questi sono il *De vita sua* di Ghiberto di Nogent (1055-1125)⁶ e la *Historia calamitatum* di Abelardo (1079-1142). Dell'opera di Ghiberto solo il primo dei tre libri in cui è diviso può a rigore rientrare nel genere dell'autobiografia, sempre in chiave di confessione. Il racconto dell'infanzia di Ghiberto, per esempio, che parla dei molti studi da lui compiuti, mette l'accento sul suo orgoglio: Ghiberto studia per la gloria, di cui poi si pentirà. D'altro canto, come osserva Gurevič,

⁶ Cfr. J. F. Brenton, *Self and Society in Medieval France: The Memoirs of Abbot Guibert of Nogent*, New York 1970.

non ci dice niente riguardo al luogo e alla data della sua nascita e neanche il nome della madre, alla quale è pur dedicato ampio spazio nella storia della sua infanzia.⁷ Il suo racconto è anche costellato da visioni, che è il modo in cui l'uomo medievale descriveva il suo mondo interiore, e sarà un altro tratto caratteristico dell'“autobiografismo” dell'epoca.

L'opera di Ghiberto è stata tramandata da una sola copia del XVII secolo, segno che non aveva riscosso grande successo all'epoca della sua composizione. Maggiore fortuna ebbe invece la *Historia calamitatum* di Abelardo, seppure con qualche ritardo. I codici contenenti la *Historia* e la corrispondenza tra il filosofo e la sua allieva e amante Eloisa, risalgono alla fine del XIII secolo. Ciò dimostra che fu a quest'epoca e non prima che si cominciò a considerare accettabile raccontare la propria vita. La tardiva diffusione dell'opera ha anche dato luogo a speculazioni sulla sua autenticità, soprattutto per quanto riguarda le lettere di Eloisa. L'importante però è che l'opera fu sentita come autentica proprio nel momento in cui le condizioni culturali permettevano la circolazione di testi che si presentavano come scritte in prima persona.

Anche la *Historia* [Testo 2], scritta intorno al 1132-34, segue i modelli di Boezio e Agostino. Nella premessa Abelardo indirizza il suo scritto a un amico in difficoltà nella speranza che la storia delle proprie disgrazie possa consolarlo. Segue poi il racconto della sua brillante carriera come maestro a Parigi e della nascita del suo amore per la giovane Eloisa (aveva sedici anni rispetto ai suoi quaranta), nipote di Fulberto, canonico di Notre Dame, di cui era riuscito a diventare precettore. Centro della vicenda è la terribile vendetta di Fulberto, compiuta non tanto per la seduzione di Eloisa, ma per il fatto che dopo la nascita di un figlio e il matrimonio riparatore la coppia si era di nuovo separata e Fulberto pensava che Abelardo non volesse far fronte alle sue responsabilità. Abelardo poi racconta di come lui e Eloisa entrarono in convento e della fondazione del monastero del Paraclete vicino a Troyes in Champagne, che poi cedette a Eloisa e alle sue consorelle. Questa storia, che è in sostanza una confessione, segue anche il modello agiografico, poiché Abelardo riesce a trarre un esempio dalla sua evirazione, che rappresenta in effetti il momento della sua conversione, quando entra nel monastero di Saint Denis e rinuncia alla passione umana, ma non all'orgoglio per la propria opera intellettuale, che sottende tutta la *Historia*.

Meno sicura della decisione di rinunciare al mondo dei sensi è Eloisa, che dice di aver letto per caso la *Historia* e di essere stata spinta a rispondere a Abelardo, iniziando uno scambio di lettere unico nel suo genere per l'epoca. La sua prima lettera a Abelardo è un'appassionata dichiarazione d'amore, che continua nella seconda [Testo 3]. Eloisa non riesce ad accantonare la passione, vive ancora nel ricordo di Abelardo e lo prega di farsi vivo più spesso, almeno epistolarmente. Nella sua risposta alla prima lettera, Abelardo accenna ai suoi nemici e chiede, in caso di morte, di essere seppellito al Paraclete. Ciò scatena la risposta di Eloisa, che dice di non poter immaginare la vita senza di lui. La lettera poi

⁷ Gurević, *op. cit.*, pp. 138-140.

scivola su temi penitenziali: anche Eloisa chiede clemenza per i suoi peccati, benché si abbia la sensazione che non è così sicura di aver peccato, se non in quanto ha causato le disgrazie di Abelardo. A questo punto Elisoa cita una serie di esempi nel più tradizionale stile misogino del Medioevo, che confermano, tra l'altro, ciò che dice Abelardo sulla sua grande cultura, rara in una donna dell'epoca. Qui Eloisa segue più da vicino un modello di scrittura religioso, mentre la prima lettera può essere ravvicinata alla cosiddetta canzone di donna (*chanson de femme*), in cui una giovane abbandonata si lamenta.

Più in generale la storia dell'amore di Abelardo e Eloisa ricalca il modello cortese. Eloisa, apprendiamo dalla *Historia*, non voleva sposare Abelardo non solo perché riteneva che ciò gli avrebbe impedito la carriera, ma anche perché pensava che la passione rimaneva più pura fuori dal matrimonio. Questo era precisamente una delle basi dell'amore cortese, come era stato formulato dai trovatori provenzali. Nella corrispondenza fra i due, però, accanto a un Abelardo freddo e ormai teso verso la filosofia e la meditazione, troviamo un'Eloisa appassionata e supplicante. Ciò capovolge i tradizionali ruoli cortesi, dove l'amante supplica la dama altera, e ravvicina Eloisa alle canzoni delle trovatrici in cui un simile rovesciamento avviene. In ogni caso vediamo come l'uomo medievale, perfino quando parla di sé e dei suoi sentimenti, lo fa secondo schemi già consolidati dalla tradizione: in questo caso, la letteratura cortese e quella penitenziale.

Dagli esempi precoci di scrittura soggettiva di Ghiberto e di Abelardo e Eloisa si può anche osservare come i primi a praticare tale scrittura appartenessero all'ambito degli intellettuali, dei *litterati*, cioè di coloro che conoscevano il latino. Erano non a caso questi gli ambienti che per primi avevano speculato con rinnovato interesse sul ruolo dell'uomo nel mondo. È qui che troviamo i germi della letteratura soggettiva romanza. Saranno ancora alcuni poeti che si esprimevano in latino a lasciare degli esempi di testi in cui sembra che l'autore parli di sé. Si tratta dei cosiddetti Goliardi. Attivi durante il XII secolo, essi dicevano di appartenere alle schiere dei chierici vaganti, cioè, studenti, ex-studenti, chierici senza fissa dimora o occupazione. Gli studenti, la classe degli intellettuali, erano di fatto un altro prodotto dell'urbanizzazione che ebbe luogo a partire dal XII secolo. Le grandi scuole, le università, come si è visto, si trovavano nelle città e gli studenti viaggiavano per raggiungerle. Nasce così un altro gruppo che contravviene, come il ceto artigianale e mercantile, agli *ordines* canonici della società medievale. Lo studente non è necessariamente nobile, non fa del tutto parte del clero e non è certamente un villano che lavora la terra. È a questa nuova classe di intellettuali che va associata la poesia goliardica, attraverso la quale si crea l'immagine del poeta povero e emarginato, ma che si fa beffa delle norme sociali. Un buon esempio di questa letteratura è la *Confessione* dell'Archipoeta [Testo 6].

Chi fosse con precisione questo poeta non si sa, ma dalle sue opere (solo dieci poesie di attribuzione sicura) si evince che doveva essere o francese o, più probabilmente, tedesco e che il suo protettore era Reinald von Dassel, arcicancellie-

re di Federico Barbarossa e poi arcivescovo di Colonia, morto nel 1167. È a Reinald che sono indirizzate le liriche dell'Archipoeta: la *Confessione*, scritta in Italia e recitata a Pavia, risale presumibilmente al 1163, quando Reinald si trovava in questa città. Non a caso il componimento si presenta come una 'confessione', si collega cioè a una delle modalità in cui è lecito parlare di sé. La lirica segue lo schema della confessione in cui il poeta prima descrive la sua vita, poi elenca i suoi peccati, parla del suo modo di scrivere e infine si dichiara pentito e chiede perdono. La sua vita è quella del vagante, mai in un posto fisso, mai con lo stesso padrone, frequenta donne e taverne. Anzi, i suoi peccati sono legati proprio a questo: la lussuria, il gioco e il bere. Si capisce, però, che questi alla fine sono valori positivi per lui; senza di essi non potrebbe scrivere. L'Archipoeta si distingue dal coro dei poeti (*poetarum chori*), dalla massa, perché si gode la vita nelle taverne e ne trae ispirazione. Che ciò fosse vero o no ha un'importanza relativa; è invece importante l'immagine che il poeta crea di sé, quella di un uomo emarginato, ma molto umano e perfino un po' comico. Come ha osservato Varvaro, questa personalità che si propone diversa dalla norma è plasmata da una serie di immagini e espressioni topiche, spesso di origine biblica, confermando ancora una volta come il poeta medievale aderisca sempre a una tradizione.⁸

Tra i poeti volgari, il primo che sembra accogliere il modello penitenziale è il monaco cistercense Hélinant de Froidmont nei suoi *Vers de la mort* [Testo 13]. Anche Hélinant era un *litteratus*: fu allievo di Radolfo di Beauvais, che a sua volta era stato allievo di Abelardo, e scrisse diverse opere latine. Si era dedicato alla vita frivola e dissoluta per poi convertirsi e entrare nell'ordine cistercense nel monastero di Froidmont, nei pressi di Beauvais. I *Vers de la mort* (1194-97) scaturiscono anche da questa esperienza e si inseriscono in quel clima di cambiamento ideologico e sociale del XII secolo che portò la Chiesa a valorizzare, come si è detto, il pentimento del singolo. Sono anche tra le prime opere a mettere in scena la morte personificata, che non risparmia nessuno, che funge da livellatrice e giustiziere sociale, un'immagine destinata a grande fortuna nel tardo Medioevo, quando sarebbe stata associata a visioni terrificanti dell'aldilà. In Hélinant quest'ultimo aspetto non compare ancora e l'autore cerca di convincere il suo pubblico, con la ragione, del fatto che conviene rinunciare a potere e denaro, perché tanto non servono a niente contro la morte. Conclude infatti che alla vita ricca e agiata «Mieuz aim mes pois et ma poree» [Preferisco i miei piselli e la mia zuppa], cibi umili, sinonimi di una vita semplice.

L'opera di Hélinant riscosse molto successo e sembra avere influenzato, in parte, un altro genere che si presenta come assai più autobiografico, che è quello dei *Congés* (congedi, addii). I *Congés* scaturiscono da momenti di crisi nella vita dell'autore. Si caratterizzano poi per la ripetizione di un'invocazione all'inizio di strofa, come *Morz* impiegato da Hélinant. Come alcune strofe dei *Vers de la*

⁸ A. Varvaro, *La letteratura medievale fra ideologia e realtà sociale*, Napoli 1972, pp. 86-87.

mort dirette a conoscenti di Hélinant, così nei *Congés* le singole strofe sono indirizzate agli amici e conoscenti da cui il poeta intende congedarsi. Oltre al contenuto, i *Congés* riprendono la forma metrica dei *Vers de la mort*, forma che sembra inventata da Hélinant stesso, e che consiste in strofe di dodici ottonari con schema *aabaabbbabba*. Tale forma metrica caratterizzerà parte della poesia di tipo personale del Medioevo francese.

I *Congés* sono un genere che risale al XIII secolo, quando i vari fili tessuti nella scrittura soggettiva medievale convergono. I primi *Congés* che conosciamo sono quelli di Jean Bodel [Testo 15], un borghese originario di Arras, che verso il 1202 pensava di partire per la Quarta Crociata e invece dovette abbandonare la sua città e chiudersi in un lebbrosario, dove sarebbe morto intorno al 1210. Il suo non è tanto un poema di pentimento quanto di rimpianto, di ringraziamento e di richiesta di aiuto materiale ai diversi amici, che saluta con toni non solo tristi ma spesso anche pieni di autoironia. Si fondono qui il modello penitenziale e di confessione di Hélinant con quello del poeta-personaggio umile e emarginato (qui per motivi di salute) della poesia goliardica. I *Congés*, di cui conosciamo solo tre esemplari, sono anch'essi un genere associato a poeti provenienti dalle città, nella fattispecie tutti da Arras, grande centro dell'industria tessile del nord-est della Francia. Questi autori sono anche poeti di mestiere che praticavano diversi generi. Jean Bodel è autore di un poema epico, *La Chanson des Saisnes*, di un pezzo teatrale, *Le Jeu de Saint Nicholas*, e di diversi fabliaux. È proprio in uno di questi, *Les Deus chevaus* [Testo 13], che troviamo una sua affermazione di 'proprietà letteraria' in un prologo che sembra parodiare quello del *Cligès* di Chrétien de Troyes. È stato spesso notato come l'io del poeta in questa poesia personale somigli proprio ai personaggi dei fabliaux, nonché a quelli del teatro. Vi è una specie di teatralizzazione dell'io, messo in scena come un attore in una commedia: nei *Congés* la scena è la città di Arras, i personaggi, i cittadini.

Una simile drammatizzazione dell'io dell'autore è tanto più chiara nell'ultimo autore di *Congés*, Adam de la Halle, nato ad Arras verso la metà del XII secolo e morto forse a Napoli nel 1288 circa. Intorno al 1276, Adam decide di lasciare la sua città natale, della quale non ha niente di buono da dire, e di riprendere gli studi interrotti a Parigi. Prima di partire si congeda dai suoi amici e dalla sua dolce amica. Come si può vedere, i motivi che lo spingono a comporre i *Congés* [Testo 24] non sono quelli drammatici di Jean Bodel, e il testo è piuttosto breve: solo tredici strofe nel metro di Hélinant. Intorno alla stessa data, però, e per lo stesso motivo, Adam compone una commedia, il *Jeu de la feullie* [Testo 25], probabilmente il primo esempio di teatro comico profano del Medioevo. Il *Jeu* riprende lo stesso tema della partenza per Parigi, dove Adam non andrà mai, ma in forma drammatica e con Adam tra i personaggi, nel ruolo dell'aspirante studente senza soldi e inoltre ingannato dall'amore: la bella amica dei *Congés* è diventata una moglie brutta. Adam fa di sé un personaggio da teatro comico, plasmato da modelli letterari, per lo più comici, e nello stesso solco dei goliardi: Adam spera proprio di diventare un *clericus* lontano da casa.

La novità di opere come i *Congés* e il *Jeu de la feullie*, nonché di alcune scene di taverna contenute nel *Jeu de Saint Nicholas* di Jean Bodel, è anche l'attualizzazione della materia. Non si raccontano vicende di un lontano passato pseudo-storico o idealizzato come nell'epica o anche nel romanzo arturiano, né si scrivono poesie per una dama lontana e irraggiungibile come nella lirica cortese, ma si mette in scena la varia umanità delle città francesi del XIII secolo. Questo caratterizza anche il genere del fabliau, che abbiamo menzionato prima e che anche Jean Bodel coltivava. I fabliaux sono racconti comici o parodici brevi che hanno molto in comune con la caratterizzazione del poeta presente nei *Congés* o nella *Feullie*, fino al punto che alcuni hanno visto nel fabliau, recitato da un giullare, un germe del teatro comico. Il fabliau, infatti, presenta spesso un *clericus* in veste comica come personaggio positivo e talvolta racconta vicende che l'autore dice di avere visto o vissuto personalmente. Questi testi senz'altro sono stati importanti nel creare le basi di un genere che si vuole personale, perché si ha l'impressione che è solo presentandosi come il protagonista spesso comico e patetico del fabliau che è possibile narrare una vicenda in prima persona.

Tale impressione è rafforzata da un precoce esempio di racconto comico in prima persona, che è il cosiddetto *Gatto rosso* di Guglielmo IX d'Aquitania [Testo 1]. Qui l'operazione di travestimento è scoperta: sappiamo che l'autore è un grande signore feudale, ma si finge un povero pellegrino solitario e muto per portare a termine la seduzione di due dame, Agnese e Ermessenda, mogli presumibilmente di due suoi vassalli. *Farai un vers pos mi sonelh* è una poesia lirica, musicata e cantata nella tradizione trobadorica, ma dal punto di vista del contenuto già somiglia molto alla tradizione comica dei primi testi che appaiono come autobiografici.

Dai generi comico-narrativi come i fabliaux e da quelli comico-confessionali come i *Congés*, si arriva alla creazione di un nuovo tipo di poesia che possiamo definire lirico-narrativa, il *dit*, che fa a meno della musica tipica della lirica cortese. Uno dei primi e più importanti esponenti del genere è Rutebeuf. Attivo principalmente a Parigi tra il 1249-1277 e all'incirca contemporaneo di Adam de la Halle, Rutebeuf era probabilmente uno di quei chierici che Adam non è mai riuscito a diventare. Come la maggior parte dei poeti urbani, Rutebeuf pratica generi diversi, tra cui ancora il fabliau e il teatro religioso, ma deve la sua fama letteraria e soprattutto la sua immagine di poeta povero e sfortunato a una serie di *dits* in cui si lamenta della sua cattiva sorte. Tra questi vi è la *Complainte* [Testo 23], composta probabilmente nel 1262, poco dopo un'operetta affine, *Le mariage* (il matrimonio). La *Complainte* comincia infatti dove finisce il *Mariage*, ancora con un lamento sulla moglie brutta e vecchia, sulla nascita del figlio, il costo della balia, la malattia, tanti debiti da pagare e tutti gli amici scomparsi. Termina con un appello di aiuto economico al Conte Alfonso di Poitiers, fratello di Luigi IX. La *Complainte* si rivela così come una richiesta di denaro a un mecenate, nella stessa vena della lirica dei Goliardi, mentre non sappiamo affatto se ciò che Rutebeuf ci dice sulla sua situazione esistenziale sia

vero. Gran parte del testo è topico: basti pensare, per esempio, al riferimento alla moglie brutta, che ricorda da vicino Adam nella *Feullie*. Ma è la particolare selezione di motivi tradizionali, tragici e comici, che crea la personalità del poeta Rutebeuf nel gruppo di poesie sulla sua disgrazia, personalità che può cambiare a seconda del genere in cui scrive.⁹

Con Rutebeuf, dunque, ma anche con Adam de la Halle e gli altri autori che coltivano questo tipo di letteratura in apparenza soggettiva, nasce la figura del poeta maledetto, destinata a grande fortuna nella tradizione francese, arrivando fino a Baudelaire. Il più grande dei poeti maledetti del Medioevo è senz'altro François Villon. Villon, sulla cui vera identità vi sono molti interrogativi, fu attivo a Parigi alla metà del XV secolo. La sua opera più nota è il *Testament*, dal cui titolo si può già intuire che siamo ancora all'interno della tradizione penitenziale: Villon si appresta a lasciare la vita. Il *Testament* è in effetti un'antologia di testi lirici collegati da parti narrative in versi, un modello tra l'altro piuttosto frequente nella letteratura soggettiva del Medioevo, come si vedrà. Il personaggio dello studente nullatenente che ha guai con la giustizia ma tanta allegria propone ancora quella commistione alla Rutebeuf di motivi tragici e comici. Abbiamo visto come Rutebeuf, a seconda del genere che pratica, assume personalità diverse; anche Villon è capace di questo all'interno dello stesso testo. Nel nostro brano [Testo 42] lo vediamo assumere l'identità della vecchia che rimpiange la sua gioventù, che propone ancora la topica descrizione cortese rovesciata. Si tratta di un racconto incastonato in un altro con l'io Villon che sente l'io Heulmiere che si lamenta. Allo stesso modo, nell'ultima ballata, è un'altra voce che racconta la fine di Villon. Lascia il mondo, ma con un bicchiere di vino, il che ci riporta indietro ai motivi della taverna nella *Confessione* dell'Archipoeta. Villon non è, come si è voluto vedere, il primo poeta moderno che mette in gioco tutto se stesso, è invece l'ultimo poeta del Medioevo, che raccoglie e rielabora in modo originale tutta la tradizione della poesia 'personale' nata qualche secolo prima.

*

Quello che si è tracciato è solo un filone della graduale personalizzazione della letteratura medievale. Un secondo filone può essere isolato nella tradizione della lirica cortese. Ancora una volta, è verso il XIII secolo che avviene il cambiamento e una testimonianza importante in questa direzione è di nuovo il genere narrativo delle *vidas* e *razos*. Le *vidas* e le *razos* storicizzano l'io della lirica e da un'esperienza condivisibile da tutti (tutta la corte) ne fanno un'esperienza soggettiva del singolo, prendendo alla lettera ciò che dicono le liriche e costruendone intorno ad esse un racconto. Ciò risulta chiaro dalla *vida* di Jaufrè Rudel [Testo 16] se paragonata alla sua lirica più nota, *Lanquan li jorn son lonc en mai*

⁹ Sulla 'personalità poetica' di Rutebeuf vedi N. F. Regalado, *Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study in Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*, New Haven and London 1970, soprattutto pp. 282-311.

[Testo 4]. Alcuni dei motivi tipici di Jaufre, come l'amore di lontano, il pellegrinaggio, la Terrasanta, l'albergo oltremare, vengono interpretati alla lettera e messi insieme per creare la trama di una delle *vidas* più suggestive, che presenta Jaufre come martire per amore di una dama mai vista prima. Allo stesso modo si è costruita la *razo*, che racconta l'episodio della vita di Rigaut de Berbezilh da cui è nata la lirica *Atressi con l'orifanz* [Testo 17]. Dall'immagine dell'elefante che ha bisogno dell'aiuto degli altri per rialzarsi quando cade, utilizzata nella lirica (immagine derivata dai bestiari), viene creato il racconto delle cento dame e dei cento uomini che devono invocare il perdono per l'amante Rigaut, presso la sua dama. Le *vidas* e le *razos* trasformano un io lirico in una terza persona narrativa e dimostrano che per il pubblico del XIII secolo non bastavano più le allusioni generali della lirica, c'era bisogno di riferimenti concreti, di una *storia* d'amore.

Prova di una simile necessità narrativa è un'altra importante opera dello stesso periodo, il *Roman de la Rose* [Testo 19] nella parte attribuita a Guillaume de Lorris.¹⁰ Il *Roman de la Rose* è in sostanza la trasposizione narrativa della situazione lirica. La grande novità di Guillaume consiste nell'aver fatto dell'io lirico un io narrativo, abbandonando dunque la narrazione in terza persona, e nell'aver introdotto nella letteratura cortese alcuni aspetti di quella didattica. Tutta la vicenda si svolge in un sogno, una visione allegorica in cui i personaggi altri non sono che personificazioni dei sentimenti e dei valori della lirica cortese. Il giardino in cui si muove il protagonista è popolato dai suoi sentimenti. L'amante si innamora di un bocciolo di rosa e tenta di coglierlo, ma riuscirà solo a dargli un bacio prima di essere respinto da una serie di personaggi che rappresentano le difese dell'amata. Qui termina il racconto di Guillaume. Nonostante l'opinione diffusa secondo la quale la sua opera sarebbe incompiuta, non era affatto necessario che l'amante cogliesse la rosa, poiché nella tipica situazione lirica, il rapporto non veniva consumato. Ma è chiaro che a un certo punto il pubblico lo ha sentito come incompiuto, e voleva un inizio e una fine. Così, oltre alla sproporzionata continuazione di Jean de Meun, che termina con il violento strappo della rosa, il testo generò anche un'altra conclusione [Testo 20], non di altissimo valore letterario, in cui l'amante gode della rosa e poi si risveglia. Il modello del *Roman de la Rose* ebbe un'enorme successo e influenzò gran parte della letteratura sentimentale del tardo Medioevo, non solo francese, che raccolse il motivo del sogno o della visione allegorica come modi per l'introspezione, e la commistione di lirica cortese e narrativa, spesso in prima persona.

Prima ancora della *Rose*, però, assistiamo ad alcuni mutamenti che coinvolgono i generi lirici e narrativi che sono indizio dell'inadeguatezza dei vecchi modelli e di un desiderio da parte dell'autore di essere presente nella sua opera. Un testo significativo in questo senso è il romanzo, del 1200 circa, del *Bel in-*

¹⁰ Scritto intorno al 1240, il *Roman de la Rose* fu continuato e concluso una quarantina d'anni più tardi da Jean de Meun, che aggiunse 18000 versi ai 4000 di Guillaume, travisando completamente l'opera per farne una specie di *summa* del sapere dell'epoca.

connu (Bello sconosciuto) di Renaut de Beaujeu. Si tratta di un romanzo arturiano, ma accanto alla narrazione in terza persona compare l'autore in prima persona, che è presente all'inizio e alla fine del testo [Testo 12] e interviene nel tessuto del racconto per paragonare la sua storia a quella del protagonista, creando l'illusione di un filo autobiografico parallelo al romanzo. Eccezionale la fine del romanzo, dove l'autore dichiara che, se la sua dama vuole, lui è disposto a cambiare la conclusione. Ciò sottolinea la finzione romanzesca, creazione dell'autore, rispetto anche al 'vero' rapporto fra autore e dama. Il romanzo alla fine funziona come una canzone d'amore, composto per piacere alla dama e potenzialmente non compiuto, come appunto incompiuto era il classico rapporto cortese.¹¹

È ancora con la funzione della canzone cortese che, secondo Richart de Fourival, è stato scritto, intorno al 1250, il suo celebre *Bestiaire d'Amour* [Testo 21]. L'originalità di Richart, come di Guillaume de Lorris, è stata di avere adattato una materia legata alla letteratura didattica alla situazione cortese. In questo caso si tratta dei bestiari, opere in cui le attitudini comportamentali degli animali (reali o fantastici) vengono utilizzate per illustrare la Bibbia o diversi punti dottrinali. Richart usa invece le immagini animali per descrivere aspetti dell'amore e introduce i vari comportamenti delle bestie all'interno di un discorso che è una lunga supplica alla sua dama. Egli stesso ci dice che ha scelto questo modo di rivolgersi a lei perché tutte le canzoni che le aveva mandato sono rimaste inascoltate. Sottolinea ancora l'inadeguatezza della canzone cortese rispetto alla parola e alle immagini con le quali sperava di colpirla. Anche qui il testo prende spunto dalla sua esperienza 'personale', come si capisce anche dal riferimento alla memoria, e in ciò l'opera può essere paragonata alle *vidas*. L'appello di Richart, inoltre, come la *Rose* di Guillaume de Lorris, ha ricevuto una risposta anonima, la *Reponse du Bestiaire*, a riprova di una necessità di concludere la vicenda rimasta aperta nel *Bestiaire*.

L'intreccio tra lirica e narrativa era comparso anche sotto forma dell'incastro di brani lirici nel tessuto della narrazione nel romanzo di Jean Renart, *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, dell'inizio del XIII secolo, una tecnica ripresa poco dopo da Gerbert de Montreuil nel *Roman de la Violette*. Ma l'esempio più interessante per il nostro discorso è offerto dal tardo duecentesco *Roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, attribuito a un certo Jakemes [Testo 26]. Qui il protagonista del romanzo è l'omonimo troviero, il Chastelain de Coucy, di cui il romanzo racconterebbe la storia d'amore, costruita intorno al motivo del cuore mangiato: il marito della dama, geloso, le fa mangiare il cuore del Castellano. Le liriche inserite nel romanzo sono effettivamente quelle del troviero, o almeno quelle che gli venivano attribuite all'epoca, per cui il romanzo si configura come una serie di *vidas* e di *razos*. Jakemes fa insomma un passo

¹¹ A questo proposito si veda J. S. Guthrie, «The Je(u) in *Le Bel inconnu*. Autoreferentiality and Pseudo-Autobiography», *Romanic Review*, 75 (1984), pp. 147-161.

avanti rispetto alle *vidas* per costruire un romanzo biografico in base a indizi contenuti nell'esiguo canzoniere del poeta lirico.

*

Il termine 'canzoniere' porta a un altro ambito in cui è possibile seguire l'evoluzione delle tendenze (auto)biografiche del periodo¹². Le prime poesie dei trovatori e poi dei trovieri hanno spesso il carattere di poesie di circostanza, di componimenti sparsi indirizzati a questa o a quell'altra corte. I componimenti non erano organizzati in un modo particolare. Gradualmente, durante il corso del XIII secolo, si fa più forte la tendenza del poeta a ordinare i propri componimenti per dare loro un significato globale e una qualche trama narrativa. È stato additato come precoce esempio di tale fenomeno il troviero Conon de Béthune (attivo dal 1180 e morto nel 1219), le cui canzoni contengono un'implicita storia d'amore, in cui il poeta rinuncia a una prima dama troppo altezzosa e ne sceglie un'altra. L'edizione moderna delle sue liriche dispone i testi in modo da creare questa storia ma, come ha osservato Formisano, nessun codice dà le liriche in quest'ordine e la storia rimane a livello virtuale.¹³ Nonostante ciò, Conon è un poeta eccezionale per l'epoca, perché talvolta parla effettivamente di sé, come nella canzone *Mout me semont amours que je m'envoie* [Testo 11], dove si lamenta del fatto che alla corte reale viene preso in giro per il suo modo di parlare artesiano e non conforme al nascente standard francese.

Il primo poeta, però, di cui possiamo essere certi che le liriche furono ordinate secondo un determinato schema è il trovatore Guiraut Riquier, attivo dal 1254 circa al 1292. Guiraut classifica e data i suoi componimenti, riunendo una serie di canzoni dedicate a una sola dama, la cui morte lo spingerà poi a comporre canzoni per la Vergine. La morte della dama dà il senso del passare del tempo, un tratto questo reso molto più esplicito nella serie di sei pastorelle, dove Guiraut corteggia la stessa pastora fino a che sia lui che lei invecchiano. Anche le *vidas* e le *razos* costituiscono un tentativo di ordinare le liriche e le prose narrative in modo da formare una narrazione continua, ma con Guiraut (e forse precedentemente con Peire Vidal e Peire Cardenal) si congiungono il biografismo delle *vidas* con il riconoscimento della responsabilità dell'autore nella creazione artistica, legando indissolubilmente le vicende presentate nel testo alla vita del poeta. Si hanno con Guiraut i primi passi in direzione di un canzoniere d'autore.

La lirica occitanica finisce con Guiraut, prima dunque che il suo esempio potesse essere seguito e portato avanti da altri; ma il suo modello avrebbe dato frutti fuori dalla Provenza. Nella tradizione oitanica, grazie anche alla strada aperta da Guillaume de Lorris nella *Rose*, si avranno, a partire dal XIV secolo e

¹² La parola *canzoniere*, con riferimento alla lirica medievale, designa i grandi codici antologici. Nell'uso italiano, ha la sottoaccezione di 'raccolta d'autore', normalmente con una strutturazione e un'organizzazione interna, come i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca.

¹³ Cfr. L. Formisano, «Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil», in *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno* (Messina 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina 1993, vol. II, pp. 131-152.

fino alla fine del Medioevo (e oltre), una serie di autori che sistemeranno le loro liriche secondo una trama narrativa. Principale innovatore in questa direzione è Guillaume de Machaut (1300-1377) autore di alcuni *dits*, dove tale termine non indica più il genere tragicomico praticato da Rutebeuf, ma un racconto allegorico con incastri lirici. Rimane però il fatto che il *dit* è spesso legato a una narrazione in prima persona. Tra i testi di Machaut il più importante in questo senso è il *Voir dit*, il ‘Detto vero’, in cui il poeta narra una sua passione senile per una giovane donna, Péronne d’Armentières, il cui nome viene dato in forma criptica nel testo. L’opera si presenta come una narrazione in distici di ottonari (la forma tipica della narrativa antico-francese), in cui sono inseriti pezzi lirici, alcuni dei quali forse composti prima del *Voir dit*, e lettere in prosa che gli amanti si sarebbero scambiati. Interessante qui è il fatto che Péronne viene presentata a Guillaume da un amico come una sua ammiratrice [Testo 36]. Si tratta dunque di un *amor de lonh* alla rovescia, ma per motivi letterari, dove viene automatico associare l’io che vive la vicenda con il poeta Machaut. Cosciente del suo ruolo di autore, Machaut, si preoccupò infatti di raccogliere i suoi scritti in lussuosi codici, corredati da miniature che lo raffigurano mentre scrive. Alla fine della sua vita, inoltre, scrisse un prologo sotto forma di racconto allegorico, che doveva sicuramente precedere le sue opere complete nei manoscritti, creando un grande libro dedicato a se stesso.¹⁴

La direzione intrapresa da Machaut in senso autobiografico o pseudoautobiografico trovò diversi imitatori, come si è detto, nei poeti del tardo Medioevo. Il più grande di questi fu forse Jean Froissart (1337-1401 circa), nelle cui opere diventa sempre più chiaro il fatto che le storie d’amore sono una finzione e che l’io che conta veramente è quello dell’autore in quanto creatore.

Un po’ più avanti nel tempo, Charles d’Orléans (1394-1465) curerà personalmente la sistemazione delle sue liriche, che avranno un’impronta narrativa spaziando dagli amori giovanili fino alla malinconia e alla solitudine della vecchiaia. Si è cercato di negare la presenza di spunti autobiografici nelle sue poesie, osservando come segua le modalità della letteratura allegorica tardocortese.¹⁵ È tuttavia innegabile che quando Charles, in alcune poesie [Testo 41], parla di prigionia, fa effettivamente riferimento a esperienze vissute, dal momento che fu imprigionato per venticinque anni dagli Inglesi dopo la battaglia di Azincourt nel 1415. Così, la metaforica prigionia d’amore di origine trobadorica diventa reale, come il tema della lontananza della donna amata, riferito forse a sua moglie, Bonne d’Armagnac, rimasta in Francia e morta durante la sua assenza. Infine, il senso di malinconia e di solitudine, espresso nelle liriche più tarde, anche se tipico dell’epoca, corrisponde a quello che sappiamo di Charles, che, tornato in Francia, alla fine dei suoi giorni evitò il coinvolgimento nella vita

¹⁴ Si vedano le pagine su Machaut compilatore delle proprie opere in S. Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca and London 1987.

¹⁵ Si veda ultimamente Mühlethaler nella sua edizione delle *ballades* e i *rondeaux* (Charles d’Orléans, *Ballades et rondeaux*, a cura di J.-C. Mühlethaler, Paris 1992).

politica. Charles d'Orléans è in qualche modo un poeta molto più lirico nel senso moderno del termine del suo contemporaneo Villon che, come abbiamo visto, rimane una maschera creata dalla tradizione.

*

In area iberica, sul finire del Medioevo, la tradizione inaugurata dal *Roman de la Rose* e seguita da Machaut e Froissart si farà sentire, per esempio, nei *decires* allegorici del Marchese di Santillana, e soprattutto in un genere in prosa, quello della *novela sentimental*. Questi romanzi, fortemente influenzati ormai anche dalla tradizione italiana della *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini e la *Fiammetta* di Boccaccio, sono narrati in prima persona. L'autore vi ha spesso il ruolo di testimone degli avvenimenti quando non vi è addirittura coinvolto. È frequente il ricorso al modello epistolare, per cui si hanno vari io che presentano diversi punti di vista. Il genere sembra nascere intorno alla metà del XV secolo con la *Estoria de dos amadores*, terza parte del romanzo *Siervo libre de amor* di Juan Rodríguez del Padrón, mentre il massimo esempio è senz'altro la *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro (1492) [Testo 43], che richiama ancora nel titolo il motivo della prigione d'amore. Storia del tragico amore di Leriano e Laureola, il testo, che utilizza la forma epistolare, inizia narrato da un io, testimone degli eventi, che diventerà complice, se non mezzano, del tragico amante Leriano. Questo genere continua ad essere coltivato nel secolo successivo, quando troverà anche seguaci in area portoghese con Bernardim Ribeiro, autore del *Meninha e Moça* (troppo moderno per trovare posto qui), un testo che si presenta come autobiografico e narrato dalla protagonista femminile. È chiaramente una pseudoautobiografia sentimentale, dove la voce femminile ricorda la lirica al femminile delle *cantigas d'amigo* galego-portoghesi.

Facendo un passo indietro e verso un'altra area romanza, gli sviluppi della lirica che abbiamo tracciato per la Francia avevano avuto degli importanti e precoci esempi in Italia. L'autobiografia poetica del tipo del *Voir dit* è ovviamente rappresentata dalla *Vita nuova* di Dante, mentre l'ordinamento delle liriche, come quello di Charles d'Orléans, aveva trovato una sua codificazione ben più strutturata nel canzoniere di Petrarca [Testo 35].

Della *Vita nuova* come commento letterario e come espressione della presa di coscienza del ruolo dell'autore, si è già detto. Anche Dante, infatti, è un 'compilatore', come lo sarà Machaut. All'inizio della *Vita nuova* ciò è reso esplicito dall'affermazione che nel suo *libello* egli ha intenzione di includere solo alcune delle parole che trova nel più grande «libro della mia memoria». Vi è dunque una selezione cosciente dei suoi ricordi, in modo da dare un senso alla sua storia, da farne un'opera letteraria: si sa tra l'altro che alcune liriche furono composte prima della *Vita nuova* e poi incluse. Tale procedimento non è tanto lontano da ciò che avviene nelle moderne autobiografie, che sono sempre la storia di una vita vista da un determinato punto e riordinata a partire da questo. Prima si è visto come quest'opera abbia alcune cose in comune con le *vidas* e le *razos* dei

trovatori, non in ultimo la forma. Il prosimetro, l'alternanza di prosa e di liriche, utilizzato da Dante ricorda l'ordinamento di *vidas*, *razos* e liriche all'interno dei canzonieri provenzali, con le liriche che scaturiscono dai diversi momenti della sua storia con Beatrice. Un altro modello senz'altro presente a Dante era quello del *De consolatione philosophiae* di Boezio, anch'esso un testo narrativo con inserti lirici. Boezio, abbiamo visto, era citato esplicitamente da Dante nel *Convivio* come un esempio di scrittura autobiografica da seguire. Nella *Vita nuova*, dunque, troviamo non solo tutta la tradizione lirica romanza, anche filtrata dall'allegorismo del *Roman de la Rose*, che Dante conosceva, e dal *dolce stil novo*, ma anche la tradizione filosofica che è alla base del soggettivismo medievale e che dà uno spessore nuovo alla storia d'amore. La morte di Beatrice porterà l'autore a una ricerca più trascendente, che si avvicina talvolta alla tradizione mistica. La via intrapresa nella *Vita nuova* avrebbe trovato la sua espressione più alta nella *Commedia*, che è in fondo una narrazione in prima persona, scritta in forma di visione allegorica e non priva di elementi che risalgono in ultima analisi al modello dei *Vers de la mort* di Hélinant.

L'esempio di Dante, anche per quanto riguarda la scelta della lingua, il volgare invece del latino, era presente a Petrarca nei suoi *Rerum vulgarium fragmenta*, il primo vero esempio di canzoniere d'autore ordinato per raccontare una storia. Come nel caso di Dante, i limiti della *fin'amor* trobadorica sono superati in Petrarca con la morte di Laura (ma tale sviluppo era già stato abbozzato da Guiraut Riquier), da cui scaturiscono i sonetti in morte. Ancora una volta, però, sappiamo che Petrarca aveva lavorato per tutta la sua vita al canzoniere. Così non tutti i sonetti in morte di Laura furono scritti dopo la sua morte, non tutti quelli in vita prima. Il primo sonetto di tutta la collezione fu probabilmente composto tra il 1349-1350 come prologo quando Petrarca tentava di dare forma al 'libro' della sua memoria, senza che questo libro corrispondesse sempre a una vera esperienza vissuta.¹⁶ L'autobiografia nel Medioevo, dunque, rimane sempre una presunta autobiografia o pseudoautobiografia, in cui ciò che cambia è la percezione che il pubblico ha del rapporto dell'autore con l'opera: da entità di poco conto diventa una soggettività presente nel testo e perfino da identificare con l'io che parla.

*

Finora abbiamo seguito le due linee fondamentali della nascita di una letteratura soggettiva nel Medioevo, quella confessionale-consolatoria e quella derivata dall'io lirico, che vengono per esempio a confondersi nell'opera di Dante. Intorno a queste due linee gravitano altri testi o gruppi di testi che si presentano come 'autobiografici'. Il genere del *dit*, per esempio, in cui un io che parla serve a garantire la veridicità della storia anche a scopi esemplari, si accosta alle *novas* occitaniche e alla loro continuazione in area catalana, le *noves rimades*. Il gruppo principale delle *novas* sono di Raimon Vidal, datano all'inizio del XIII secolo

¹⁶ Cfr. F. Rico, «Rime sparse, *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*», *Medioevo romanzo*, 3 (1976), pp. 101-138.

e sono accomunate dalla presenza di un io narrante che racconta una vicenda, che va intesa come esemplare, di cui è stato testimone. In *Abril issia* [Testo 18], per esempio, la lezione è indirizzata ai nobili che sono diventati meno generosi con poeti e giullari. Il nucleo centrale è imperniato sulle perplessità del *joglaret*, espressi anche in prima persona, sulla decadenza dei costumi cortesi. Per risolvere i suoi dubbi, il giullaretto si era recato alla corte del mecenate e poeta Dalfi d'Alvernhe, ma, insoddisfatto, si rivolge al narratore principale, identificabile con l'autore per il fatto che l'incontro avviene nella piazza di Besalú, paese natale di Raimon Vidal.

Un altro testo, difficilmente classificabile, ma che si può definire in un certo senso una pseudoautobiografia sentimentale, come il *Voir dit* o la *Vita nuova*, è il *Libro de buen amor* dello spagnolo Juan Ruiz (1330 circa) [Testo 33], un'opera non priva, tra l'altro, di tratti che la avvicinano al fabliau e al *dit*. Senza soffermarci qui sulle difficili questioni riguardanti il significato globale o il termine *buen amor*, osserviamo che il testo si presenta come il racconto in prima persona di un'educazione sentimentale, spesso frustrata. La forma adottata è ancora una volta quella narrativa in versi, la *cuaderna vía* tipica della narrativa colta in castigliano medievale, con inserti lirici e un prologo in prosa. L'io che narra, che si identifica quasi sempre con Juan Ruiz, Arciprete di Hita, sfugge a una definizione, ma tende ad oscillare tra il tipo tragicomico, già visto nei *dits* francesi, e quello della letteratura penitenziale, a riprova delle numerose influenze sull'autore, che vanno dalla letteratura religiosa alla favola e al fabliau, fino alla letteratura cortese e al *Roman de la Rose*; il tutto spesso riproposto con una forte dose di ironia e parodia. Nei brani antologizzati vediamo il primo risveglio dell'Arciprete all'amore e poi uno dei suoi allucinanti incontri con una *serrana*, donna delle montagne che sembra essere una parodia delle pastorelle occitaniche e francesi, dove il testo narrativo funziona come una *razo* rispetto alla lirica che segue. Juan Ruiz, inoltre, si riallaccia alla tradizione didattica e mette spesso in guardia il suo pubblico dal comportarsi come fa lui, cercando di impartire insegnamenti sulla base della propria esperienza.

Se l'io del *Libro de buen amor* è alquanto sfuggente, altri autori appaiono molto più concreti e coscienti del loro ruolo come educatori e del valore delle loro opere. Uno di questi è senz'altro Juan Manuel. Contemporaneo di Juan Ruiz, Juan Manuel (1282-1348) era principe reale e fu autore di diverse opere tutte più o meno classificabili come didattiche e vertenti sul comportamento del nobile nel mondo contemporaneo. Anche se Juan Manuel usa molto materiale tradizionale, personalizza al massimo le sue opere. Nel *Libro de los estados* [Testo 31], diretto alle due classi principali, la nobiltà e il clero, non fa altro che riscrivere la leggenda di *Barlaam e Josaphat*. Quando però il saggio Julio, arrivato alla corte del re Morabán, racconta del suo allievo precedente, il capitolo è autobiografico e il suo pupillo, don Johan, non è altro che l'autore stesso. Juan Manuel compare ancora come don Johan alla fine di ogni capitolo di un'altra sua opera, il *Conde Lucanor*, per trarre la lezione finale. Anche nel *Lucanor* il mate-

riale della prima parte, cinquanta *exempla*, è tradizionale, tratto per lo più dalla favola esopica, ma l'intervento dell'autore in prima persona serve a personalizzare il caso in discussione. Juan Manuel aveva inoltre un forte senso della sua responsabilità di autore, come risulta chiaro dalle preoccupazioni, espresse nel prologo del *Lucanor* [Testo 32], che le sue parole potessero essere travisate da copisti poco attenti e dall'invito rivolto ai lettori a consultare gli originali.

La tradizione iberica è caratterizzata da principi che sentono il dovere di plasmare i comportamenti dei loro sudditi, sia scrivendo in proprio che incoraggiando opere dottrinali, e ciò a cominciare da Alfonso X, detto el Sabio. Nel XV secolo in Portogallo questa tradizione continua con un'opera come il *Leal conselheiro* di Dom Duarte [Testo 40]. Compilato e sistemato verso la fine della vita del suo autore, nel 1438, per volontà della moglie, il *Leal Conselheiro* è una raccolta di tutti gli scritti e le meditazioni di Dom Duarte su vari aspetti della vita pratica e morale, basata sulle proprie esperienze, come annuncia nel prologo. Un esempio chiaro del procedimento è quello del brano qui antologizzato [Testo 40] in cui Dom Duarte racconta come era stato colto dal *mal du siècle*, la malinconia, e come era uscito dal suo stato depressivo, con l'aiuto del Signore, un rimedio che suggerisce a tutti gli afflitti come lui.

*

L'io che fa da garante per il testo emerge ancora in un altro tipo di scrittura in prima persona che risale sempre al XIII secolo, quella storiografica, dove gli eventi vengono riportati da un testimone oculare. Tale sviluppo sembra iniziare con i ricordi di chi ha partecipato alle Crociate, in primo luogo la Quarta Crociata (1202-1204), finita con la presa di Costantinopoli. Si sceglie ora la prosa, sentita come stile adatto ai racconti veritieri. I primi due storiografi francesi, ambedue crociati, anche se con ruoli molto diversi, sono Geoffroi de Villehardouin, autore della *Conqueste de Constantinople* (1207), e Robert de Clari autore di una *Chronique* (1206). Per questi testi si può parlare di un resoconto personale, anche se di fatto gli autori parlano di sé in terza persona, come semplici partecipanti alle vicende narrate.

Un altro simile esempio di ricordi di guerra in Oriente è quello di Filippo di Novara (1195 circa - dopo 1264). Cavaliere lombardo, Filippo sceglie il francese come lingua letteraria (è autore anche di un trattato pedagogico-morale, *Les quatre âges de l'homme*), anche perché al servizio degli Ibelins a Cipro, uno degli stati franchi d'Oriente. È in parte alla guerra di questa famiglia contro Federico II in Terrasanta e a Cipro (1218-1243) che sono dedicate le sue *Mémoires* [Testo 22]. Il testo originale di Filippo è andato perduto, ma la parte più storica è stata incorporata in un'opera più tardiva, le *Gestes des Chiprois* di Gérard de Montréal. Si sono conservati così i ricordi personali delle azioni intraprese da Filippo, benché riportati in terza persona. I suoi ricordi prendono inoltre una forma eccezionale per un'opera storiografica, poiché Filippo inserisce dei pezzi lirici nella sua narrazione. Si veda qui la lettera che avrebbe scritto in versi (ales-

sandrini) a Balian d'Ibelin per dire dell'assedio dell'Ospedale San Giovanni di Nicosia [Testo 22]. I brani in versi servono a fermare la narrazione in momenti di maggiore intensità e funzionano ancora una volta come l'alternanza di prosa e versi nelle *vidas* e le *razos*. Filippo inoltre si riferisce ai suoi nemici con i nomi di personaggi del *Roman de Renart*, il che avvicina il testo a un *dit* allegorico.

Diverso è invece il caso di un altro grande storico francese, Jean de Joinville (1225-1317), autore dell'*Histoire de Saint Louis* [Testo 30]. Joinville era siniscalco di Champagne e compone la sua storia di Luigi il Santo su richiesta della regina Giovanna di Navarra, moglie di Filippo IV il Bello, sotto forma di memorie a scopi esemplari. Il nucleo principale dell'opera è costituito dai ricordi della Sesta Crociata (1248-54), alla quale Joinville aveva partecipato al fianco del re. Qui le imprese in cui l'autore era coinvolto, come la volta che fu catturato dai Saraceni in Egitto, sono narrate in prima persona.

*

La storiografia in prima persona, di cui si potrebbero citare, ovviamente, molti altri esempi, forma una categoria a parte nella scrittura soggettiva, legata al bisogno di verità. Un ulteriore tipo di scrittura soggettiva, dedicata a una diversa 'verità' è quella della mistica. Si è già visto come una nuova enfasi sull'ascesi mistica era stata alla base del pensiero di Bernardo di Chiaravalle ed era stata usata come contrappeso al razionalismo di Abelardo. È dunque ancora nel corso del XII e del XIII secolo che vediamo un fiorire di mistici. L'esperienza mistica è ovviamente soggettiva, una ricerca personale della divinità, prima ancora di essere una fonte di ispirazione per gli altri. Fedele però all'antirazionalismo predicato da San Bernardo, il mistico non assume responsabilità per le sue visioni o i suoi scritti, attribuendoli a Dio. Forse per questo l'esperienza mistica è spesso appannaggio delle donne, che solo con l'avallo della divinità potevano sperare di essere ascoltate in un mondo dominato dagli uomini. Il racconto delle loro visioni è frequentemente marcato da un erotismo espresso anche tramite i topoi della letteratura cortese, come è il caso di Hadewijch di Anversa o Mechtilde di Magdeburgo (il Nord Europa si rivela terreno più fertile per questo tipo di scrittura) e anche della francese Marguerite Porete, bruciata per eresia a Parigi nel 1310. Alcune mistiche riuscirono a guadagnarsi molto rispetto per le loro idee e a influire sulla Chiesa dei loro tempi. Tra queste possiamo ricordare Ildegarda di Bingen (1098-1179) e Santa Caterina da Siena (1347-1380). Anche se erano personalità molto diverse, Ildegarda una badessa colta, Caterina un'umile terziaria domenicana che si dice incolta, furono entrambe ascoltate dalla Chiesa, ma dopo che le loro visioni e l'interpretazione di queste furono accettate come ortodosse. Queste donne furono infatti seguite da un amico confessore che garantiva la correttezza di quanto dicevano: i due testi qui antologizzati sono diretti a queste figure intermedie. Ildegarda è autrice di numerose opere dottrinali, scientifiche e perfino poetiche e musicali. Gran parte della sua opera è autobiografica in quanto è attraverso il ricordo delle sue visioni che arriva a formulare il

suo pensiero, ma principalmente autobiografiche sono la *Vita* e la lettera a Gilberto di Gembloux [Testo 5], in cui riferisce in quale modo avvengono le sue visioni. Caterina da Siena è soprattutto autrice di lettere, genere che si caratterizza come personale: lettere ai potenti e lettere al suo confessore Raimondo di Capua. In una lettera [Testo 37] scrive a Raimondo per raccontare un episodio della sua vita, quando aiutò un condannato a morte sul patibolo, dove vediamo come le sue visioni di Cristo siano tinte di erotismo e di immagini spesso cruente, suggerite in questo caso anche dall'episodio particolare.

*

Come si diceva, molti degli scritti mistici del Medioevo sono opera di donne, e in generale è stato osservato da Peter Dronke che di frequente la scrittura femminile (per quel poco che ci è stato tramandato) è «una risposta che sortisce da bisogni interiori, più che da propensione artistica o didattica»;¹⁷ è spesso dunque una scrittura più personale, come era stato il caso di Eloisa, spinta a scrivere per rispondere a Abelardo. Così, quando andiamo a considerare quegli esempi di testi che possiamo definire autobiografici nel senso vero della parola, non ci dovrebbe sorprendere di trovarne alcuni scritti da donne. Una delle prime vere autobiografie medievali è rappresentata dalle *Memorie* di Leonor López de Córdoba [Testo 39], scritte forse intorno al 1412 quando Leonor cercava disperatamente di essere riamessa alla corte della reggente di Castiglia, Caterina di Lancaster, dalla quale era stata allontanata. Il caso di Leonor illustra bene i motivi più contingenti di scrittura di cui parla Dronke, e tutti i dettagli che seleziona l'autrice dalla sua vita (come la nobiltà della sua famiglia e la propria religiosità) mirano allo scopo che si era proposta.

Più o meno contemporanea di doña Leonor era la più grande figura di letterata femminile francese, Christine de Pizan (1365-1431 ca.). Christine scrive nel solco di Machaut e di Froissart, ma, grazie alle sue origini italiane, conosceva anche Dante e altri autori italiani. Era autrice di collezioni di liriche ordinate in modo da creare un racconto, come le *Cent ballades d'amant et de dame*, e di numerose opere allegoriche dedicate anche ai problemi delle donne come *La cité des dames* e *Le livre des trois vertus*. Scrisse anche alcuni testi autobiografici, tra cui il *Livre de la mutacion de Fortune* [Testo 38]. L'opera, che si inserisce nei numerosi scritti sui rovesci e i capricci della Fortuna, tipici del tardo Medioevo, adotta la forma della narrazione allegorica in versi (distici di ottonari), inaugurata dal *Roman de la Rose*, anche se Christine cerca di distanziarsi da quest'ultimo con l'affermazione che non racconterà un sogno. Le fonti del testo sono numerose e includono Brunetto Latini, Dante e Cecco d'Ascoli, ma l'argomento è la sua vita e il ruolo che in essa ha avuto la fortuna.

Non sono solo le donne a scrivere di sé. Sparsi qui e lì nella tradizione romanza medievale possiamo individuare alcuni altri esempi di autobiografie. Un

¹⁷ P. Dronke, *Donne e cultura nel Medioevo* [1986], Milano 1988, p. 7.

primo caso sorprendente, data la tradizione, quella trobadorica, a cui appartiene, è costituito dalla cosiddetta *Lettera epica* di Raimbaut de Vaqueiras [Testo 10]. Raimbaut era attivo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo: è morto forse nel 1207 in Grecia insieme con il suo protettore Bonifacio I di Monferrato. È infatti a quest'ultimo che è indirizzata la lettera. La forma è quella dell'epica occitanica: lasse rimate di decenari concluse da un *petit vers* (qui *senher marques*), ripreso all'inizio della lasse seguente. Il genere ricalca anche quello del *salut*, genere epistolare coltivato da alcuni trovatori per rivolgersi direttamente alle loro dame, ma lo scopo finale si riavvicina a quello della poesia goliardica o del *dit*, perché consiste in una richiesta di aiuto materiale. È per questo che Raimbaut ricorda le azioni militari pericolose e spesso rocambolesche che aveva intrapreso insieme a Bonifacio, aprendo uno squarcio sulla vita feudale dell'epoca ben più realistico di quello fornito da *chansons de geste* o sirventesi cavallereschi.

La versificazione dell'epica più tardiva, gli alessandrini ma ordinati in strofe rimate di dodici versi, che ricordano la strofa di Hélinant, sono stati scelti dal catalano Ramon Llull per parlare di sé nel *Desconort* [Testo 29]. Condensare la vasta attività della lunga vita di Llull (1235-1315) in poche righe è arduo. Nato a Mallorca, dopo una vita da cavaliere, un matrimonio e dei figli, Llull si converte e si avvicina agli ambienti e alla mistica francescana. Tutto il resto della sua vita e della sua opera, scritta in latino, provenzale, catalano e arabo, è dedicata alla conversione degli infedeli. La vita di Llull ci è nota grazie proprio al fatto che una personalità così forte non poteva non parlare o far parlare di sé. Fece redigere in stile agiografico la sua biografia, la *Vida coetània*, ma compare anche come personaggio nel romanzo, *Libre de Evast e de Aloma e de Blanquerna son fill*, e nel poema *Desconort*. In queste opere, che non sono presentate come autobiografie, un tratto caratteristico è che Ramon si identifica con più di un personaggio. Il *Desconort* (sconforto), rientra nella tradizione della confessione. Scritto in un momento di crisi nella vita dell'autore, mette in scena il personaggio Ramon che incontra un eremita e gli racconta la sua vita e la bontà delle sue opere. È chiaro che Ramon è l'autore, ma anche l'eremita può essere identificato con lui, facendo del testo dialogato una rappresentazione del conflitto interiore di Llull.

Llull è una personalità complessa che rappresenta un punto alto della cultura medievale e che non trova imitatori; e lo stesso potremmo dire di Petrarca, che rappresenta un altro momento di forte personalizzazione della scrittura. Si è già visto come Petrarca sia un punto di arrivo della tradizione della (pseudo)autobiografia lirica nel suo canzoniere; ma Petrarca, come e ancora di più del suo modello Dante, si pone al centro delle sue opere. Le sue *Lettere familiari* sono un buon esempio; non sono estemporanee lettere scritte ad amici che espongono le sue opinioni, ma vere opere d'arte, destinate a essere lette non solo dal diretto destinatario, ma dalla posterità. Tutta l'opera di Petrarca è insomma scritta per la gloria di Petrarca, sicché non sorprenderà il fatto che era anche autore di testi più specificamente autobiografici, come il *De vita solitaria* e il *Secretum* [Testo 34]. Il *Secretum*, opera in latino come tutta la produzione pe-

trarchesca tranne i *Rerum vulgarium fragmenta*, si colloca verso lo stesso punto della vita dell'autore da cui era partito Dante alla ricerca di Beatrice, «nel mezzo del cammin di nostra vita», quando cioè aveva intorno ai quarant'anni. Petrarca da questo momento nel tempo guarda indietro e ripercorre la sua vita, e soprattutto il suo amore per Laura, riproponendo in un certo senso il tema del suo canzoniere, per scorgere i suoi errori e cercare di cambiare strada in futuro. Fin qui, il *Secretum* funziona come una moderna autobiografia, ma la forma scelta da Petrarca ne evidenzia ancora la matrice medievale. Si tratta di un dialogo sognato, ispirato formalmente al modello di Boezio e di Cicerone (autore amato da Petrarca), ma anche a quello confessionale di Agostino. Gli interlocutori sono infatti Francesco (cioè Petrarca) e Sant'Agostino, dove, come nel caso dell'eremita del *Desconort*, Agostino esprime anche le opinioni dell'autore.

L'esempio di Petrarca serve a sottolineare ancora una volta un aspetto fondamentale della scrittura soggettiva medievale, che è, come aveva già osservato Dante nel *Convivio*, l'esigenza di un motivo e di un modello per parlare di sé. Tutte le opere a cui abbiamo qui in ultimo accennato, e che abbiamo descritto come vere e proprie autobiografie, possono essere ricondotte in un modo o nell'altro a una *tradizione*, che corrisponde a uno dei tipi di letteratura soggettiva che abbiamo prima delineato: la tradizione confessionale (Petrarca e Llull), quella del sogno allegorico (Christine de Pizan, Petrarca), quella goliardica (Raimbaut de Vaqueiras). Perfino il testo apparentemente meno letterario fra questi, le *Memorie* di Leonor López, sono state redatte, dice l'autrice, per consolare gli afflitti e dunque andrebbero inserite nella tradizione consolatoria già presente in Abelardo.

*

Si è cercato in questo *excursus* e nell'antologia che segue di seguire le svariate modalità attraverso le quali si manifesta la soggettività nella letteratura romanica medievale, aggiungendo alcuni esempi dalla coeva letteratura latina. Come dovrebbe essere chiaro, molte di queste opere potrebbero far parte di più di un filone. Alcune avrebbero potuto costituire un gruppo a parte esemplificato dal prosimetro dantesco, anche se non tutte le loro parti narrative sono in prosa. Un altro raggruppamento possibile poteva essere quello della scrittura femminile, ponendo Eloisa accanto a Ildegarda, Caterina da Siena, Leonor López e Christine de Pizan. Ancora, i prologhi potevano essere accorpati, in quanto sono spesso il momento nel testo in cui l'autore parla delle sue intenzioni e si scopre di più. Proprio per questo motivo, nel mettere insieme l'antologia, si è rinunciato a raccogliere i testi per tipologie o per temi, preferendo un semplice ordine cronologico fissato, in linea di massima, sulla data di composizione delle opere. Anche questa disposizione, tuttavia, è in gran parte aleatoria per almeno tre motivi: perché molte opere sono difficilmente databili; perché si è preferito accorpare insieme i brani di autori rappresentati con più di una selezione, mentre a rigore tra essi andrebbero intercalati brani di altri autori; e infine perché anche un ordi-

ne cronologico idealmente rigoroso è falsato dal fatto che in alcune aree romanze il Medioevo ‘dura’ di più che in altre: è chiaro che le opere di Petrarca, morto nel 1374, vanno considerate preumanistiche, mentre lo stesso non si può dire della *Cárcel de amor* e neppure delle liriche di Charles d’Orléans o di Villon.

La prospettiva di questa antologia ci ha inoltre suggerito di rinunciare, nelle pagine precedenti, a inquadramenti complessivi delle opere, soprattutto quelle più dense di significato come la *Vita nuova*, il *Convivio* o il *Secretum*, preferendo di trattarle semplicemente come esempi di un particolare fenomeno della cultura romanza medievale. Le inclusioni e le esclusioni sono ovviamente dettate da motivi di spazio e dalle finalità di questo libro, sicché non sono state incluse, per esempio, alcune opere italiane che utilizzano la finzione autobiografica come quelle di Boccaccio, così influenti per la *novela sentimental* spagnola.¹⁸ La stessa storiografia è rappresentata da due soli testi, assunti ad esempio di una tradizione molto più ampia.

Charmaine Lee, *La soggettività nel Medioevo. Un’antologia di testi latini e romanzi*, Manziana, Vecchiarelli, 1996, pp. 240 (ISBN 88-85316-84-0), pp. 5-44

¹⁸ Un panorama di questi testi, esaminati come scrittura soggettiva, è fornita da G. Rabitti, «Epistolari e scritture autobiografiche nel Tre e Quattrocento», in *Manuale di letteratura italiana*, cit., vol. I, Torino 1993, pp. 830-864, alle pp. 847-852.