

SOCIETÀ FILOLOGICA
ROMANA

Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

ROBERTO ANTONELLI

XVIII

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

· MMXXII ·

Società Filologica Romana c/o Dipartimento di Studi europei,
americani e interculturali, "Sapienza", Università di Roma,
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

Rivista annuale, anno 2022 n. 18, nuova serie.

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 514/2005 del 19/12/2005
ISSN 0391-1691

ISBN 979-12-5469-363-6 (carta) 979-12-5469-364-3 (e-book)

Tutti i diritti riservati © Società Filologica Romana

Direttore responsabile: ROBERTO ANTONELLI

Direzione: ROBERTO ANTONELLI, SABINA MARINETTI, MIRA MOCAN,
MADDALENA SIGNORINI, RICCARDO VIEL

Comitato scientifico: FABRIZIO BEGGIATO (Università di Roma "Tor
Vergata"), CORRADO BOLOGNA (Scuola Normale Superiore di Pisa),
MARÍA MERCEDES BREA (Universidade de Santiago de Compostela),
PAOLO CHERCHI (University of Chicago), PAOLO GIOVANNI MANINCHEDDA
(Università di Cagliari), LUCIANO ROSSI (Universität Zürich)

Comitato editoriale: SABINA MARINETTI (coord.), GIORGIO BARACHINI,
SILVIA CONTE, SILVIA DE SANTIS, LORENZO MAININI

Distribuzione e abbonamenti: Viella editore Via delle Alpi 32
00198 Roma
mail: abbonamenti@viella.it

Abbonamento annuale: Italia € 40,00
Estero € 50,00

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*

INDICE

SAGGI

- S. MARINETTI, *Restauri tipologici nella Chanson de Roland* Pag. 9
- M. MOCAN, «*e fannole volgere una ruota*». *La rappresentazione della Fortuna nella Commedia miniata del ms. 8530 della Bibliothèque de l'Arsenal* » 37
- P. SERRA, *I diversi rivoli della Fontaine de toutes sciences. Sui volgarizzamenti toscani e veneti del Libro di Sidrac* » 79
- A. MACCIÒ, «*Per la via battuta*»: *dinamiche di trasmissione e rielaborazione della Voie d'Enfer et de Paradis* » 113
- C. ROSSI, *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei frammenti di manoscritti medievali* » 161

ARCHIVIO MONACI

- M. STAFFIERI, *Gaston Paris: «caro collega» e «vecchio amico» di Ernesto Monaci. Analisi di un necrologio autografo inedito* » 197
- M. VENEZIALE, *Paul Meyer - Ernesto Monaci. Carteggio* » 229

A PROPOSITO DI

- R. SALOMÃO KHÉDE, *Celso Cunha filólogo e linguista* » 279

TAVOLA ROTONDA

- Dante poeta-giudice del mondo terreno,*
di Roberto Antonelli (Viella, Roma 2021) » 303
- Lecture di: LUCA AZZETTA, PAOLO CHERCHI, GIORGIO INGLESE, CLAUDIA VILLA

- BIOGRAFIE - BIOGRAPHIES » 333

SAGGI



“PER LA VIA BATTUTA”:
DINAMICHE DI TRASMISSIONE E RIELABORAZIONE
DELLA *VOIE D'ENFER ET DE PARADIS*

Abstract

The contribution focuses on the vast *Fortleben* of the *Voie d'Enfer et de Paradis* by Pierre de l'Hôpital (1315-1336) and sheds light on the dynamics of transmission and re-adaptation in which the text was involved during the fourteenth century. On the basis of new elements derived from a contrastive analysis, the study aims firstly at confirming the hypothesis, supported by S. Menegaldo, of the filiation of Jean de Le Mote's allegorical voyage (1340) from Pierre de l'Hôpital's homonymous poem. Secondly, the paper traces as exhaustively as possible the processes of spectacularization and staging implemented in the text by its anonymous rewritings, namely the *Songe de la voie d'enfer et de la voie de paradis* (of which an approximate dating is also proposed) and the *Speculum mondiale* morality play.

Keywords: Pierre de l'Hôpital; Jean de Le Mote; *Voie d'Enfer et de Paradis*



Nella sua ampia e dettagliata monografia su Jean de Le Mote, *dernier ménestrel*, Silvère Menegaldo ha avuto il merito di ipotizzare la filiazione della *Voie d'Enfer et de Paradis* dell'autore *hennuyer* (1340 – da qui in poi *VEP*₂) dal testo omonimo – *VEP*₁ – del *clerc* Pierre de l'Hôpital (1315-1336)⁽¹⁾. Del nome di Pierre de l'Hôpital si ha notizia

(1) S. MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel? Jean de Le Mote, une poétique en transition (autour de 1340)*, Droz, Genève 2015, pp. 203-259. Per i riferimenti alla *VEP*₂ – tramandata dal solo testimone manoscritto Paris, BnF,

unicamente dalla rubrica introduttiva del più recente testimone della *VEP*, che gli accorda l'epiteto di *frere*⁽²⁾. A ben vedere, l'erudizione che egli dimostra di possedere e il fatto che il protagonista degli eventi (suo *alter ego* letterario) sia definito appunto *clerc* per tutto il corso della narrazione, autorizzano a riconoscere all'autore la qualifica di chierico; si sarebbe probabilmente trattato, secondo S. Menegaldo, di un monaco, più specificamente di un frate ospitaliere dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme⁽³⁾.

I componimenti dei due autori fanno parte di un coeso gruppo di viaggi allegorico-didattici collocabili a cavaliere dei secoli XIII e XIV, conosciuti dapprima come *Voie(s) de Paradis* e poi – a partire proprio dal testo di Pierre de l'Hôpital – *Voie(s) d'Enfer et de Paradis*⁽⁴⁾.

fr. 12594, cc. 169^b-197^r – si consulti l'unica edizione del testo a oggi esistente: JEAN DE LE MOTE, *La Voie d'Enfer et de Paradis. An Unpublished Poem of the Fourteenth Century by Jehan de La Mote*, a c. di M. A. PETY, Catholic University of America Press, Washington 1940 (Reimpr. AMS Press, New York, 1969). L'edizione critica della *VEP*, è in fase di prossima pubblicazione.

(²) Cfr. St.-Omer, BM 752, c. 175^r. La tradizione testuale della *VEP*, è definita dai seguenti testimoni manoscritti: Paris, BnF fr. 1543, cc. 99^v^a-151^b, 744⁸ vv. (ms. A): sec. XV in.; Cambrais, BM 176, cc. 11^a-65^r^b, 7394 vv. (ms. B): sec. XV; Paris, BnF fr. 24313, cc. 11^a-26^v^b, 4320 vv. (ms. C): sec. XIV; St.-Omer, BM 752, cc. 175^r^a-217^r^b, 6237 vv. (ms. S): sec. XVI. Questa tradizione si ripartisce in un gruppo testimoniale β (= AB) che diverge dai manoscritti C e S – latori, spesso, di lezioni presumibilmente riconducibili all'originale. È verosimile che un'ulteriore famiglia σ (= ABS) biforchi la parte più alta dello stemma discostandosi dal *vetustior* C. Sono infine ben documentabili tracce di due contaminazioni intercorrenti tra B e S e tra C e B (o β). Per ragioni in parte esterne a alla configurazione stemmatica (tenuto conto, in special modo, del buono stato di conservazione del testo) si farà qui riferimento, perlopiù, alla lezione della *VEP*, così com'è restituita dal ms. A.

(³) MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., pp. 240-241, n. 105.

(⁴) Si tratta della *Voie de Paradis* databile tra il 1218-1219 e il 1261-1262 e facente seguito al *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdenc (1215 ca. o 1225), della *Voie de Paradis* o *Voie d'Humilité* di Rutebeuf (1261-1262), della *Voie de Paradis* di Baudouin de Condé (successiva alla precedente, ma collocabile anch'essa nella seconda metà del XIII secolo) e delle due *VEP*. In Francia, la letteratura dei viaggi allegorico-didattici può dirsi conclusa con la trilogia di Guillaume de Digulleville (1330-1355), composta dal *Pèlerinage*

Ciò che contrassegna la seconda tipologia di racconto, difatti, è la biforcazione intenzionale del tradizionale itinerario intrapreso dal soggetto visionario in una pellegrinazione doppia e speculare, che abbraccia cioè l'intero spazio della geografia morale (e in parte escatologica) compreso tra il limite dell'inferno e la soglia del paradiso celeste⁽⁵⁾.

Ciò premesso, al di là della diversa forma metrica dovuta alla scelta della strofe di Elinando in Jean de Le Mote⁽⁶⁾ e del *couplet* di *octosyllabes à rimes plates* in Pierre

de Vie humaine (in due redazioni), dal *Pèlerinage de l'Âme* e dal *Pèlerinage de Jésus Christ*.

(⁵) La *VEP*, offre al lettore la prospettiva di un doppio apprendistato al Male e al Bene, configurandosi in un'opposizione simmetrica tra un primo pellegrinaggio all'inferno e un secondo al paradiso, entrambi iscritti nella cornice di un sogno e nella direzione tracciata dalle soste di un chierico visionario presso i sette vizi capitali, sotto la guida di *Desesperance* (nell'ordine, *Orgueil*, *Envie*, *Avarice*, *Ire*, *Accide-Preesche*, *Gloutrenie* e *Venus/Luxure*), e le corrispettive virtù, in compagnia di *Esperance* e *Carité* (nell'ordine, *Umilité*, *Carité*, *Pacience*, *Larguesce*, *Sobriété*, *Caasté* e *Ysneleté*), a cui si affianca la triade penitenziale di *Contricion*, *Confesse* e *Satiffacion*. I vizi e le virtù sono personificati da altrettante dame di corte pronte ad accogliere il viandante nel loro castello, così da insegnargli ciascuna la propria dottrina attraverso cataloghi di anti-comandamenti (nel caso dei vizi) e “buoni” comandamenti (nel caso delle virtù), rispettivamente corredati da *exempla* satirici e reminiscenze scritturali. Prima di essere interrotto da un breve risveglio del protagonista, il passaggio dal primo al secondo viaggio onirico è reso possibile dall'immediata riconversione a cui lo spettacolo dell'inferno induce il chierico protagonista, e quindi dalle ipostasi sorelle di *Contricion*, *Confesse* e *Satiffacion* che riabilitano il viandante a una condotta di vita virtuosa.

(⁶) La *strophe d'Hélinand* (dodici *octosyllabes* disposti nello schema rimico *aab aab bba bba*) è così chiamata in ragione del suo *inventor* Hélinand de Froidmont, autore dei *Vers de la Mort* (1194-1197). «Impiegata fra XII e XVI secolo in circa un centinaio di componimenti, per lo più di carattere morale-didattico e religioso-devozionale – ma non solo – questa forma metrica è particolarmente in voga lungo tutto l'arco del XIII secolo, con una concentrazione fortissima – per non dire pressoché esclusiva – dei componimenti nell'area piccarda e vallone». M. MARGANI, *Strofa di Elinando e strategie di compilazione nelle miscellanee di XIII-XV secolo*, in «Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali», 3 (2017), pp. 135-156, a p. 136. Sull'uso della strofe elinandiana in Jean de Le Mote cfr. MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., pp. 242-259.

de l'Hôpital⁽⁷⁾, il dato che sicuramente salta all'occhio a un primo confronto tra la *VEP*₁ e la *VEP*₂ è l'esatta uguaglianza della tipologia testuale e dell'isomorfismo narrativo:

(...) l'imitation paraît être incontestable au niveau de la structure narrative, tant d'ailleurs de la macro-structure (la combinaison de deux songes parallèles, l'un conduisant à l'Enfer, l'autre au Paradis, ainsi que des quatre parcours métaphysique, moral, pénitentiel et temporel) que de la micro-structure (la séquence de rencontre avec chaque Vice ou Vertu)⁽⁸⁾.

Nondimeno, S. Menegaldo pone fin da subito l'accento sulle rilevanti differenze che intercorrono tra i due viaggi allegorici. Al livello strutturale della composizione dei testi, innanzitutto, la *VEP*₁ si articola in uno schema diegetico tripartito in due opposti percorsi morali (conducenti alla fuggevole visione dell'inferno e del paradiso) e in un itinerario penitenziale intermedio (= Vizi / Penitenza / Virtù), laddove Jean de Le Mote opta piuttosto per una bipartizione del *récit* in due percorsi contrapposti e a loro volta suddivisi in una prima unità morale e in una seconda metafisica – quest'ultima inerente, cioè, alla visita effettiva del penitente all'inferno e al paradiso (Vizi / Inferno // Virtù / Paradiso)⁽⁹⁾.

(7) La *VEP*₁ comprende un totale di 7608 versi.

(8) MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 221. Sull'adozione degli anti-comandamenti nelle due *VEP* cfr. F. POMEL, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au moyen Âge*, Champion, Paris 2001, pp. 197-205.

(9) Il narratore della *VEP*₂, addormentatosi, sogna di avere «*tro grant volenté (...) / d'apprendre et cognoistre la voie / d'Infer*» (str. 7, vv. 76-78). Subito gli si fanno avanti due guide: un *grant homme a chiere lie*, che è *Murdre*, e *Desesperance* sua moglie, *dame jolie*. I due promettono al visionario di portarlo al *bel sejour* infernale all'ottavo giorno di viaggio, a patto che egli faccia tappa, prima, presso i sette vizi capitali (nell'ordine, *Orgueil*, *Envie*, *Ire*, *Paresse*, *Avarice*, *Gloutonnerie* e *Luxure*). «The introduction and reception of the poet at each one of these stations (...) change only in personages and scenery. The descriptive procedure is the same, monotonous and characterless». PETY, *Introduction*, in JEAN DE LE MOTE, *La Voie* cit., pp. 1-22, a p. 14. La sezione "metafisica" della prima unità

Ciò non rimane senza conseguenze al livello della narrazione. Pierre-personaggio, infatti, da un lato riesce a scampare all'inferno perché – esclama – *tous suy en vie* (cfr. *VEP*₁, v. 2980 [ms. A, c. 119^a]), e quindi è ancora libero di pentirsi; dall'altro lato però egli rimane, per lo stesso motivo, escluso dal paradiso celeste (vv. 6814-6815 [ms. A, c. 145^v^a]): «Fille, en cel estre – risponde Dio a dama *Carité*, che intercede per lui – / A tout son corps n'entrera mie». Al contrario, l'evoluzione del viaggio morale di Jean de Le Mote in viaggio metafisico prevede l'intervento obbligato della morte, di

narrativa consiste in una visita all'inferno di cui non si ha riscontro in Pierre de l'Hôpital: raggiunto l'apice dell'agio e del piacere presso *Luxure*, il protagonista inizia a rendersi conto della brutta piega che sta prendendo il suo viaggio; egli tenta dunque la fuga dalla muta dei vizi che gli danno la caccia. Il tragitto è però interrotto dalla visione sconcertante della Morte ipostatizzata. Alla sua vista, il pellegrino viene meno e i vizi, tornati in pieno possesso della loro vittima, ne fanno subito omaggio a Morte, che gli scocca un dardo nel petto. Un gruppo di demoni armati di rampini strappano l'anima al malcapitato e, dopo averne abbandonato il corpo ai vermi, portano via il bottino al grido della canzonetta *Nous l'en menon, menons dampner!* (str. 147, v. 1764). Segue la visita alle sette stazioni dell'inferno (una per vizio), le cui torture rispondono chiaramente alla logica retributiva del contrappasso. Desiderosi ciascuno di assicurarsene l'esclusiva, i sette vizi si contendono l'anima del *viator*, e quando infine si decidono a scaraventarla nell'acqua gelida degli iracondi, il protagonista riesce a salvarsi *in extremis* pronunciando un *Avé* («Cils Avés dont maint sont lavé» [str. 194, v. 2322]): in suo soccorso intervengono infatti due angeli che reintegrano l'anima del narratore nel suo corpo, riportandolo là dove era stato colpito da Morte (str. 195-197). Il sogno prosegue e il narratore desidera ora vedere il paradiso. Le due nuove guide *Confession* e *Satisfaction* scortano il reo confesso presso *Humilité*, *Souffisance*, *Diligence*, *Deboinaireté*, *Carité*, *Abstinence* e *Caasté* «(...); on remarque, cependant, en comparaison du parcours des Vices, un appauvrissement sensible des description, d'ampleur le plus souvent minimale et platement mélioratives, ce que ne suffisent pas à compenser l'usage de la réification allégorique ou bien les énumérations pléthoriques de personnifications secondaires». MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 219. Dopo un'ultima confessione, il narratore ascende al paradiso e supera i sette cieli (uno per ogni virtù) fino a godere della *visio beatifica* di Dio e della Vergine. Avuta la certezza della propria salvezza da un lungo discorso rivoltogli dal Creatore (str. 324-338), il narratore può finalmente risvegliarsi nella dimora del suo *maistre*, Simon de Lille (str. 339-340).

una Morte del visionario che, senza interrompere la cornice esterna del *songe*, assume la perturbante forma allegorica di un uomo trafitto da più di cento frecce e col capo avvolto da un bendaggio, in atto di cavalcare un bue nero e lentissimo⁽¹⁰⁾. Se il tema del pentimento posto a divisorio tra i due itinerari coincide, in Pierre de l'Hôpital, con un risveglio intermedio dell'io storico-contingente, nel testo dell'*hennuyer* basterà invece che i due angeli accorsi in aiuto del narratore reintegrino l'anima di questi nel corpo del suo sé visionario (lasciato in balia dei vermi là dove Morte lo aveva trafitto). In Jean de Le Mote, quindi, non si dà più alcun ritorno momentaneo del soggetto nel *saeculum* "al di qua del sogno", nella cornice esterna, cioè, della realtà empirica immanente: tuttalpiù, si fa un passo ulteriore con l'incastonatura di una morte apparente all'interno della dimensione onirica, come se si trattasse di una trascendenza di secondo grado che incrementa le potenzialità del viaggio allegorico conferendo al protagonista una massima libertà d'azione in entrambi gli aldilà morale e metafisico. Nello schema che segue, si dà un raffronto d'insieme tra le strutture dei due testi (tripartita, nel primo caso, bipartita nel secondo), con l'ulteriore specificazione dei "gradi di trascendenza" relativi a ciascuna macro-sequenza narrativa:

⁽¹⁰⁾ Negli stessi termini, in Pierre Michault, *Danse des aveugles* (1465 ca.), è raffigurata Atropo come allegoria della morte angosciante. «Sans avoir connaissance du texte de Jean de le Mote, B. Roy et C. Martineau-Géniéys qui se sont intéressés à ce motif du bœuf lent s'accordent sur son interprétation: il s'agit, par opposition à la mort cavalière, de souligner le caractère inexorable de la mort. B. Roy souligne ainsi que l'idée d'obstination se trouve déjà chez les mythographes médiévaux à propos d'Atropos et interprète le motif comme un changement dans la représentation de la mort: la composante de la rapidité se spécialiserait dans la danse macabre tandis qu'en contrepoint, l'iconographie du bœuf relèverait d'une "ritualisation de la lenteur" qui génère une forte angoisse: (...)», POMEL, *Les voies* cit., p. 438.

		VEP ₁	VEP ₂
0° → 1°	Songe A (<i>Voie d'Enfer</i>)	x	x
1°	Percorso dei vizi	x	x
1°	Veduta dell'inferno e pentimento	<u>x</u>	
2°	Morte temporanea		x
2°	Visita all'inferno e pentimento		<u>x</u>
1° → 0°	Iter penitenziale e risveglio intermedio	<u>x</u>	
0° → 1°	Songe B (<i>Voie de Paradis</i>)	x	
2° → 1°	Risurrezione dell'io-visionario		x
1°	Percorso delle virtù	x	x
1°	Ingresso nell'Eden e veduta dell'empireo	x	
2°	Visita al paradiso celeste (+ <i>visio beatifica</i>)		x
0°	Risveglio definitivo ed epilogo	x	x

L'aldilà rappresentato dalla VEP₁ si colloca entro un altrove *unicamente* morale (1°), il quale, pur senza escludere la contemplazione degli spazi metafisici, consente al protagonista di risvegliarsi e di tornare al grado zero della realtà immanente prima di ripiombare in un secondo *songe* (B). La cornice onirica della VEP₂, per converso, non trova alcuna soluzione di continuità e, casomai, progredisce in un secondo grado di trascendenza dato dall'innesto, nella forma del viaggio allegorico tradizionale (*en songe*, appunto), dell'antica tipologia visionistica di un rapimento *in spiritu* (2°). La corrispondenza omotetica del pentimento, sul piano testuale e narrativo, quindi, non si dà più nel regresso dal sonno alla veglia (1° → 0°), ma nell'*altro* dalla morte temporanea a uno stato di sonno comatoso (2° → 1°). Opportunamente, S. Menegaldo addebitava alla prudenza dottrinale del *clerc* Pierre de l'Hôpital tanto la reticenza tabuistica nei riguardi dello spazio infernale⁽¹¹⁾, quanto il silenzio sul

(11) Jérôme Baschet parla, al riguardo, di una «retenue toute cléricale à l'égard de la description infernale». J. BASCHET, *Les justices de l'Au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, École française de Rome, Roma 1993, p. 476. M. Cavagna dimostra, a sua volta, come il pozzo dell'inferno "inferiore" (la regione più profonda dell'abisso escatologico) sia tendenzialmente rimasto soggetto a interdizione almeno

paradiso celeste e la *visio beatifica*, il cui *spettacolo* resta di fatto precluso al soggetto estatico perché non in grado di sopportarlo, né, *a fortiori*, di riferirlo (cfr. vv. 6755-6760 [ms. A, c. 145r^b]) – a meno di non risultare mendace⁽¹²⁾. La voce narrante di Pierre de l'Hôpital insiste particolarmente sul punto, assicurando di non aver potuto godere della *gloire plainne de paradis* (vv. 6766-6768 [ms. A, c. 145r^b]) e allegando di seguito l'esempio di san Paolo in I Cor. 2, 9: «Sed sicut scriptum est quod oculus non vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascendit quae praeparavit Deus his qui diligunt illum»⁽¹³⁾. Nei confronti del predecessore, l'autore della *VEP*₂ si fa naturalmente meno scrupoli⁽¹⁴⁾. D'altronde, il fatto stesso che Jean-personaggio sia reiteratamente definito *vallet* (e non, appunto, *clerc*) autorizza a ricondurre gran parte delle

fino ai racconti sulla visione di Tondalo: «(...)»: dopo aver assistito ai tormenti inflitti ai peccatori nelle regioni dell'Inferno superiore, tutti i visionari che hanno preceduto Tungdal si arrestano sul bordo del baratro inferiore. Fino alla metà del XII secolo, questo baratro rimane uno spazio inviolato e costituisce un vero e proprio tabù. Il protagonista della visione non solo non vi accede fisicamente, ma non può nemmeno scorgere dall'alto gli orrori che esso nasconde a causa dell'oscurità che lo avvolge. Tuttavia, se le tenebre impediscono la vista, gli altri sensi del visionario sono sollecitati in modo non meno efficace, in particolare l'olfatto (...) e soprattutto l'udito: (...)». M. CAVAGNA, *La Visione di Tungdal e la scoperta dell'Inferno*, in «Studi Celtici», 3 (2004), pp. 207-260, a p. 217.

⁽¹²⁾ Cfr. *VEP*₁, vv. 6781-6784 (ms. A, c. 145v^a): «Mais je ne cuide ne tieng mie / Que mortelz homs qui soit en vie / Le puist ne veoir ne sentir / Racompter, s'il ne veult mentir». Si tenga parimenti conto del fatto che gli anni Trenta del secolo XIV ospitarono un dibattito teologico sul tema della *visio beatifica* cui prese parte lo stesso papa Giovanni XXII. Cfr., al riguardo, C. TROTTMANN, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École française de Rome, Roma 1995.

⁽¹³⁾ R. WEBER, R. GRYSO (hrsg.), *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2007² [1969], p. 2483.

⁽¹⁴⁾ In tal senso, Jean de Le Mote si colloca piuttosto sul solco tracciato dalla visione di Tondalo «(...)», qui est l'une des rares visions à pousser aussi loin l'exploration du Paradis céleste, même si finalement la vision béatifique de Tondale n'est qu'à peine suggérée. Les choses sont en revanche plus explicites dans la *Voie de Paradis* de Baudouin de Condé, (...); et plus encore dans la *Voie de Paradis* anonyme, qui d'ailleurs a peut-être inspiré Jean de Le Mote, (...). MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 231.

diversità tra i testi al differente statuto dei loro autori⁽¹⁵⁾. A ciò potrà nondimeno addebitarsi, in ultima istanza, il prevalere dell'*oratio recta* monologante, in un caso, e delle sezioni descrittive nell'altro, così come la divergenza di uno stile tendenzialmente polemico-satirico (Pierre de l'Hôpital) dall'altro più giocosamente ironico (Jean de Le Mote) e ancora, soprattutto, il diverso peso specifico assunto nei due testi dalle unità diegetiche edificanti del pentimento e delle virtù. La *VEP*₂, infatti, non consacra una specifica unità narrativa all'itinerario penitenziale, che non solo manca quindi di autonomia, ma pure si rivela incoerente a causa della posposizione di *Repentance* (ridotta al rango di portinaia di *Humilité*) a *Confession* e *Satisfaction*⁽¹⁶⁾. Inoltre, in Jean de Le Mote si nota un generale impoverimento nelle descrizioni riservate alle virtù rispetto ai vizi, e se è vero che non ci si deve stupire del fatto che il settenario delle virtù abbia sollecitato in misura minore l'immaginazione del poeta, nondimeno, la stessa evidenza non sembra affatto così scontata nel caso del suo predecessore «(...), peut-être moins inspiré dans sa mise en scène des Vices, mais plus inventif dans celle des Vertus, si bien qu'il n'y a pas chez lui, à cet égard, de différence très sensible entre les deux parcours»⁽¹⁷⁾.

Al netto e in virtù degli scarti sussistenti tra i due testi, resta in ogni caso facile comprendere come l'*inven-tio* della *VEP*₂ difficilmente avrebbe potuto darsi senza il

⁽¹⁵⁾ Cfr. *Ibid.*, pp. 238-242.

⁽¹⁶⁾ «(...) : coïncé entre la seconde entrée en songe et le début du parcours des Vertus, le moment du repentir et de la confession manque d'autonomie, de même que les personnifications de Confession et Satisfaction, d'abord présentées comme les guides du narrateur (str. 200), ainsi que celle de Repentance, qui n'est que la portière d'Humilité et dont, en outre, l'intervention en troisième position, sur le plan doctrinal, n'est guère cohérente. L'importance prêtée au thème du repentir et de la confession, en somme, malgré une certaine récurrence, paraît bien moindre chez Jean de Le Mote, ce qui réduit d'autant la part proprement catéchétique de son propos». *Ibid.*, p. 230.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, pp. 219-220.

precedente di Pierre de l'Hôpital. Infatti, se è vero che tra i due componimenti il discrimine principale risiede soprattutto nel rispetto ovvero nel superamento dell'ulteriore frontiera metafisica da parte dell'*homo viator*, il secondo caso presume pur sempre, a monte, la netta definizione del confine che si è inteso valicare. L'irruzione nella nuova dimensione escatologica, cioè, trova il suo fondamento nella contemplazione che del medesimo spazio è concessa a Pierre-personaggio pure dall'interno, si badi, di un universo morale che ne detta l'esclusivo perimetro d'azione e di movimento. Jean de Le Mote, in tal senso, recupera appieno la lezione del modello con l'evidente obiettivo di spingerla *più oltre*, esplorandone le potenzialità rimaste inattuata e in ciò collocandosi nel solco di una dinamicissima tradizione di rivisitazioni e riscritture dei testi che ha trovato impegnato, *in primis*, Pierre de l'Hôpital (emulo di Rutebeuf)⁽¹⁸⁾, ciascun autore riproponendo criticamente un modello precedente per superarlo e ridefinirne lo statuto nel canone. Si può allora affermare

que les deux Voies sont trop proches l'une de l'autre pour ne pas être liées, pour que l'une n'imité pas l'autre, ou plutôt ne récrive pas l'autre, (...); et que dans ce cas, c'est Jean de Le Mote qui paraît le mieux placé pour être l'imitateur, non seulement pour des raisons de chronologie, mais aussi parce qu'on a la connaissance, en ce qui le concerne, d'un précédent (...)⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁸⁾ «La Voie de Rutebeuf a pu inspirer (...) les Voies du siècle suivant comme la *Voie d'Enfer et de Paradis* de Jean de Le Mote (1340) et celle, inédite, (...) du manuscrit B.N.F. fr. 1543 (après 1315)». F. POMEL, *Espace et architecture dans la Voie d'Humilité de Rutebeuf: allégorie et mnémotechnie*, in «Méthode!», 9 (2006), pp. 29-35, a p. 29. Sulla questione dei rapporti tra i due testi di Rutebeuf e Pierre de l'Hôpital cfr. A. MACCIÒ, *Allegorizzare, esorcizzare, infondere. Strategie didattico-edificanti di un viaggio allegorico nell'aldilà*, in *Trasmettere il sapere, orientare il comportamento: tipologia linguistica, generi testuali, modelli culturali della prosa educativa*, a c. di R. FRESU, G. MURGIA, P. SERRA, Franco Cesati, Firenze 2020, pp. 155-164, alle pp. 157-158.

⁽¹⁹⁾ MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 223.

Nondimeno, S. Menegaldo lamenta pur sempre l'«absence d'éléments véritablement probants»⁽²⁰⁾ che dichiarino esplicitamente la filiazione di un testo dall'altro, salvo menzionare due *loci paralleli* quantomeno indiziari dell'effettivo contatto. Il primo viene dal castello girevole di *Envie*, che l'autore della *VEP*₂ descrive rielaborando la personalità del vizio così com'è tratteggiata dal suo predecessore:

«Qui est cilz castiaus, douce amie?»	<i>Tant alai arriere et avant</i>
«Frere, dist elle, c'est Envie,	Od ceulz qui m'alèrent guiant,
Moult est pereilleuse l'entree,	Que veïsmes en un destour
Moult est cremue et redoubtee:	Ensement k'une vielle tour
Sur fossés est la voie estroite,	Brisie, et une roche entour.
Mauvais y fait aler en coite,	<i>Mais quant estre cuidai devant</i>
Car tourés et angles y a!»	<i>Derriere le vi; s'oy paour.</i>
Celle voie assez m'ennuia	Sus le coste, puis au retour,
Anchois que [je] l'eüsse apprise;	Elle aloit adés tournoiant.
Attainte n'y seroit ne prise	
Envie, voir, par nulle forche:	<i>Car quant je le cuidie a destre</i>
<i>Quant trouver le cuid'on u porche</i>	<i>Trouver, elle estoit a senestre,</i>
<i>Devant, elle est hors par derriere</i>	<i>Et puis devant, et puis derrier.</i>
<i>Et s'en va bien par tel maniere</i>	<i>Nulz ne sçavoit trouver son estre</i>
<i>Qu'il n'est nulz qui trouver le sache:</i>	Tant estoit desguisee et <u>prestre</u> ⁽²¹⁾
«Il n'a layens rue ne plache	La tour. Mais la n'avoit vivier,
Ou il n'ait tendu lach ou cordes,	Maison, sale, hostel, ne clochier.
Mais s'a men conseil tu t'accordes	
Je t'i metteray seurement,	<i>VEP</i> ₂ , str. 44-45, vv. 520-535
Mais que me sieves sagement».	

*VEP*₁, vv. 467-486 (ms. A, c. 102v^b)

⁽²⁰⁾ *Ibidem*: «(...) si les deux texte sont proches sur le plan structurel, ils ne se rejoignent guère dans le détail de l'expression. C'est pourquoi, entre les deux Voies, il est très difficile de relever des similitudes de détail, susceptibles de manifester nettement qu'il y a eu imitation et que cette imitation s'est opérée de Pierre de l'Hôpital vers Jean de Le Mote». *Ibid.*, p. 222.

⁽²¹⁾ La congettura è mia. Come negli altri casi, infatti, l'editore del testo ha preferito lasciare intatta l'omissione del manoscritto (cfr. JEAN DE LE MOTE, *La Voie* cit., pp. 38, 152). La mia ipotesi di risanamento propone dunque l'integrazione, in clausola, della forma con [r] epentetica (assai usuale in concomitanza del nesso [s + t]) del femminile di *prest* agg.: «[D'une chose] Bien préparé à son usage, bien agencé». DMF *prêt* 2 C2(a).

Dal confronto è evidente che i vv. 529-532 di Jean de Le Mote rielaborino virtuosisticamente i vv. 478-481 di Pierre de l'Hôpital, attribuendo l'elusività tipica del carattere dell'invidioso (che nella *VEP*₁ contrassegna la *persona* ipostatica di *Envie*) allo spazio di pertinenza del vizio, adattato al *topos* romanzesco del castello rotante⁽²²⁾.

Il secondo indizio a cui fa riferimento S. Menegaldo, emendando debitamente un errore di lettura dell'editore, è l'identificazione di *Perece* con *Accide* (str. 283, v. 3391)⁽²³⁾: il carattere isolato del grecismo segnala un contatto con Pierre de l'Hôpital, che utilizza indifferentemente i due termini per designare il vizio (l'equivalenza è esplicitata più volte nella *VEP*₁)⁽²⁴⁾: «L'occurrence de Jean de Le Mote se trouvant dans un passage où le "vallet" confesse de nouveau tous ses péchés (str. 283), l'emprunt pourrait venir plus précisément du f. 121r [vv. 3259 sgg. N. d. R.]

⁽²²⁾ «Disons simplement, sans entrer dans les détails, que la description du château d'Envie chez Pierre de l'Hôpital (...), quoique peu claire dans sa formulation, semble bien reposer sur une analogie entre la nature d'Envie qui est de rester cachée, et la disposition de sa demeure, (...). Apparemment dérouter par cette description, Jean de Le Mote, retrouvant là un classique du roman arthurien, fait de la demeure d'Envie un château tournoyant, (...)». MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 222, n. 50. Sul motivo cfr. S. CIGADA, *Il tema arturiano del "Château Tournant". Chaucer e Christine de Pisan*, in «Studi medievali», 2 (1961), pp. 576-606, e R. WOLF-BONVIN, «Circulez, il n'y a rien à voir». *Le Château tournoyant de La Mule sans frein (Païen de Maisière)*, in *Le Monde et l'Autre Monde. Actes du colloque arthurien de Renne (8-9 mars 2001)*, a c. di D. HÛE, C. FERLAMPIN-ACHER, Paradigme, Orléans 2002, pp. 425-446.

⁽²³⁾ *Accide*, infatti, e non *Acorde*, come invece legge M. A. Pety in JEAN DE LE MOTE, *La Voie* cit., p. 117, lasciando così il luogo, nel contesto, totalmente privo di senso. Cfr. MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 222, n. 51.

⁽²⁴⁾ Cfr., innanzitutto, Pierre de l'Hôpital, *VEP*₁, v. 1901 (ms. C, c. 121^r): «Accide, qu'on nomme Preesche» – si tratta di un *octosyllabe* che a sua volta è verosimilmente ricalcato su Rutebeuf, *Voie de Paradis*, v. 369: «Accide, la tante Peresce». Cfr. RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, a c. di M. ZINK, Librairie générale française, Paris 2001, pp. 341-399, a p. 366. Ma cfr. ancora Pierre de l'Hôpital, *VEP*₁, v. 3263 (ms. A, c. 121^r): «Et puis d'accide, c'est de presche», e vv. 6844-6845 (ms. A, c. 145^v): «Ne de Preesche l'endormie, / C'est d'Accide qui tous biens seche».

de la *Voie* de Pierre de l'Hôpital, où commence justement la confession du narrateur: (...)»⁽²⁵⁾.

Ciò detto, alle considerazioni di S. Menegaldo possono sommarsi alcuni ulteriori confronti testuali atti a confermare in via definitiva la teoria della filiazione della *VEP*₂ dalla precedente, specie se considerati in un quadro d'insieme. Per esempio, il *grant palais hatain* in cui dimora il vizio d'orgoglio nella *VEP*₂ (str. 16, v. 184) è contraddistinto da una straordinaria serie di affreschi che, nella rappresentazione delle campagne militari di Alessandro, degli amori di Lancillotto e Ginevra e della distruzione di Troia (str. 18), rielabora uno spunto già presente, *in nuce*, nell'ipotesto:

Haultez sales y a levees	Onques Dieux n'ala riens creant,
Et hault palais a desmesure	Bos, mer, terre, ciel, desrubant,
Painturés de fine peinture	Dont li palais ne soient plain.
Et de fin or cler reluisant,	Voire d'ymages qui sont grant
A veoir sont moult deduisant	Eslevé d'or fin reluisant
Contre le solail, quant reluisant	D'azur et d'argent sans estain.
Aus yeux qui les esgardent nuisent.	
Pres du palais estoit la tour,	Les aires furent tresgetees,
Moult haulte et de moult noble atour,	D'argent et d'or enluminees,
Fondee fu par grant maistrise;	Et eschequetees d'azur.
Un'aigle d'or a sus assise	Les parvois estoient dorees,
Qui moult reluit et reflambie.	Dessus l'or estoient fourmees
	Bestes, tout contreval le mur.

*VEP*₁, vv. 144-155 (ms. A, c. 100v^a)

*VEP*₂, str. 16-17, vv. 187-198

Si consideri ugualmente l'indugio della voce narrante – comune a entrambi i testi – sulla descrizione del ricco servizio di piatti e vassoi alla mensa di *Orgueil*⁽²⁶⁾. Ancora presso *Orgueil*, risalta, nei due testi, la coincidenza del particolare di un lussuosissimo letto coperto di seta in cui il protagonista passa la notte (il dettaglio è evidentemente troppo specifico per ipotizzare che Jean de Le Mote non rielabori qui l'episodio della *VEP*₁):

⁽²⁵⁾ MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 223, n. 53.

⁽²⁶⁾ «On retrouve la même insistance sur la richesse de la vaisselle (...), mais dans des termes tout différent, excluant une reprise textuelle». *Ibid.*, p. 216.

Mener me fist en une chambre
 Noblement painturee a lambre;
 La m'avoit on fait un lit faire
 Qui n'estoit pas couvert de haire
 Ne de flossaie, mais de soie!
 Je ne cuit [qu']en lieu ou je soie
 Je voie jamais quieutepointe
 Qui soit si belle ne si cointe.
 Moult me couchay a grant delit
 Car bien fu prouveüs men lit!

VEP₁, vv. 413-422 (ms. A, c. 102r^b)

Lors me mena en une tour
 Orguelz, qui tant a de valour,
 Ou il faisoit honneste et gent,
 Car des le temps anchiennour
 Fu faite, moult y ot d'onnour.
 Un grant lit paré cointement
 Me moustrentent apertement
 Pour prendre mon repositement;
 Couvert d'un sanguin couvertour,
 Tissu de soie, d'or, et d'argent.
 Ou lit sans lonc divisement
 Me couchai sans avoir freour

VEP₂, str. 36, vv. 421-432

Parimenti, è notevole la convergenza dei due testi nella sezione dedicata al peccato d'accidia. Al di là dell'identico trattamento allegorico con cui si descrive il desolato paesaggio del suo feudo⁽²⁷⁾, in tutt'e due i casi l'ipostasi del vizio è presentata mentre giace indolente e sonnacchiosa nel suo letto *mal aparilliet*⁽²⁸⁾, nonostante l'arrivo degli ospiti (l'unico scarto sostanziale sta nel ruolo di cameriera assolto per l'occasione, in Pierre de l'Hôpital, dalla sbadata portinaia *Vagation*, che non ricorre invece in Jean de Le Mote):

*Et quand Preesche, l'endormie,
 Oÿ Vagations qui crie,
 .I. petit sen cieff descouverti
 Et assés peu ses yeuls ouvrri
 Et dist: « M'amie, moult me poize
 Quant vous me faites si grand noize,
 S'encore .i. peu dormi eüsse,
 Plus aize toute jour en fusse ».*

VEP₁, vv. 1831-1838 (ms. C, c. 11v^b)⁽²⁹⁾

Orguel Perece salua,
 Et Envie me presenta
 A lui et me fist asseïr
 Delés son lit, et m'acosta
 Sus un viés tapis qui fu la.
*Adont prist Perece a ouvrir
 Ses ieux qu'adés voelent dormir,
 Pour moi un petitet veïr.*

VEP₂, str. 89, vv. 1057-1064

⁽²⁷⁾ Cfr. Pierre de l'Hôpital, VEP₁, vv. 1771-1804 (ms. C, c. 11r^b-v^a) ~ Jean de Le Mote, VEP₂, str. 84-85, vv. 1004-1020.

⁽²⁸⁾ Cfr. Jean de Le Mote, VEP₂, str. 87, v. 1039. Cfr. altresì *Ibid.*, str. 87, vv. 1042-1044: «Perece au corps mal affaitiet, / Mal apris, et mal enseigniet, / La fu couverte d'un jupel».

⁽²⁹⁾ Cfr. altresì Pierre de l'Hôpital, VEP₁, vv. 1847-1850 (ms. C, c. 11v^b): «Adont Preesche s'estendi, / Baailla, ses bras hault tendi, / Pezamment se leva atant / Tout en frotant et en gratant».

Un ulteriore confronto si impone in apertura della sezione testuale dedicata all’avarizia, la cui ipostasi è raffigurata, in un caso e nell’altro, mentre tiene ossessivamente conto delle sue monete e le ripone scrupolosamente in un cofanetto⁽³⁰⁾:

Tost s’en couru Fraude le sage,
Avarice avec sen lignage
Trouva, qui monnoy comptoit
Et en gran sacqués le mettoit.
*VEP*₁, vv. 927-930 (ms. A, c. 105v^b)

En l’escafaut ou elle [*Avarice*] estoit
Un buffet devant li avoit,
Arrazé de tout monnoie,
Adés les comptoit et nombroit,
A autre cose n’entendoit.

*VEP*₂, str. 103, vv. 1225-1229

Alla lezione del ms. A, riconducibile al ramo testimoniale β (*sacqués* A, c. 105v^b : *sacquiiaus* B, c. 8v^a), si affianca la variante alternativa *escrins* (ms. C, c. 6r^b e S, c. 180r^b)⁽³¹⁾, la quale appunto si rivela perfettamente sinonimica del *buffet* della *VEP*₂.

Ma non basta; Jean de Le Mote, infatti, fa suo e approfondisce il motivo del fiume nero e ghiacciato⁽³²⁾ con cui Pierre de l’Hôpital innovava, a suo tempo, il catalogo dei tormenti infernali proposto da Onorio d’Autun e assunto a modello nella *VEP*₁, che così declinava

⁽³⁰⁾ L’immagine trae presumibilmente origine dal profilo di *Avarice* figurante nella serie delle allegorie incise nel muro che, in Guillaume de Lorris, separa il futuro amante de *la Rose* dal giardino di *Déduit* – cfr. vv. 227-234: «Avarice en sa main tenoit / Une borse qu’ele reponoit, / En quel creoit si durement / Qu’el demorast trop longuement / Ainçois c’on en poist traire. / Mais ele n’avoit de ce que faire, / Ele n’aloit pas a ce beant, / Que de la borse ostat nient». GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose. Édition d’après les manuscrits BN 12786 et BN 378*, a c. di A. STRUBEL, Librairie générale française, Paris 1992, p. 52.

⁽³¹⁾ Gli stessi mss. C e S, va detto, recano in clausola la forma alla terza plurale dei verbi *mettre* e *compter*, includendo quindi nell’attività contabile di *Avarice* anche il resto del suo *lignage*.

⁽³²⁾ Si tratta dell’*yawe obscure et hideuse* (str. 193, v. 2307) che punisce i peccatori di *Ire* e in cui anche l’anima del malcapitato protagonista è destinata a essere scaraventata, non fosse che per l’intervento salvifico dei due angeli inviati *in extremis* dalla Vergine.

la seconda pena (del gelo estremo) teorizzata dall'autore dell'*Elucidarium*⁽³³⁾:

D'autre part voy une riviere
Noire et bruiant oultre maniere,
Plainne de froidure et de glace:
Garde moy Dieux que ens ne glace!

VEP, vv. 3005-3008 (ms. A, c. 119r^b)

Après ce qu'ainsi me fui plains,
Doloreus, de tous tourmens plains,
M'en menerent crueusement
Par Infer qui tant fu vilains,
Jusqu'a une yawe, on ne vit ains
Si laide par mon enscient,
Si grant, plus noire qu'errement
Et si courroit plus roidement
Que quarrel qui est d'arc empains.
De celle yawe li quatre vent
Issoient hors si froidement
Que riens n'estoit des frois mondains.

En l'eawe qui si froide estoit,
Glaçons gros ens mellés avoit.
En celle yawe ot grant plenté
D'ames, dont cascune gisoit
En l'yaue, et tant de dolour sentoit
Que ja coers ne l'aroit nombré;
Car cil froit glaçon engelé
Les avoient souvent hurté
Si fort que tout les deschiroit.
En tous temps, yver et esté,
Orent ainsi en l'yaue esté
Que nuls d[']jeuls noier ne pooit

VEP, str. 190-191, vv. 2269-2292

⁽³³⁾ Cfr. *Elucidarium* III, § 4, *De malorum deductione ad inferos, et de poenis quas ibi sustinent* (in *PL*, CLXXII, 1159d-1160c): «Secunda poena est intolerabile frigus, de quo dicitur: Si igneus mons mitteretur, in glaciem verteretur. De his duabus dicitur: *Illic erit fletus et stridor dentium* (*Matth.* xxiv, 51), quia fumus excitat fletum oculorum, frigus stridorem dentium». Della ricorrenza in entrambe le *VEP* dello stesso tormento del fiume ghiacciato (a ben vedere non così consueto, perlomeno nella letteratura allegorico-didattica francese), poté accorgersene già J. Baschet, che riteneva anonimo l'autore della *VEP*: «L'accident géographique qui a le plus de succès reste la rivière (...). Dans *Le chevalier errant*, chez J. de Le Mote où elle constitue le seul décor naturel et dans *La voie enfer*, anonyme (B.N. fr. 1543, f° 99v°-152) où elle fait figure intruse au sein d'une liste de peines reprises de l'*Elucidarium*

A conferma dell’effettiva derivazione della *VEP*₂ dalla *VEP*₁, infine, intervengono considerazioni che prescindono da un confronto puntuale tra *loci paralleli*. Basti menzionare, per esempio, il caso dell’elezione di *Desesperance* a miglior guida della *voie d’enfer* (certo in compagnia del marito *Murdre*, nel caso di Jean de Le Mote) o ancora, a un livello piuttosto macrostrutturale, il fatto che per il compimento di ogni viaggio sia stata adottata, da entrambi gli autori, un’identica cronologia interna di otto giorni:

Bien te monsteroye la voie
D’infer, se talent en avoie.
Nulz ne t’i poroit mieulz mener
De moy; mais c’est sans retourner,
Quar tous chiauls qu’en infer je maine
Jou laisse la, nul n’en ramaine.
Je t’i sçaray tresbien mener:
S’a men gré te veuls ordener
En .viii. jours bien je t’i merray,
De toi haster m’entremetray

*VEP*₁, vv. 47-56 (ms. C, c. 11^b)⁽³⁴⁾

Compains, ne te desplaise pas,
Puis qu’en Infer aler vorras,
il te faurra moult endurer;
Sept jours et sept nuis y mettras.
Chiés Orguel anuit soupperas;
Demain Avarice au soupper
Verras, puis Pereche, c’est cler;
Puis porras Envie trouver;
Et après Ire trouveras,
Et Glouternie aussi disner;
Au septisme jour, sans doubter,
A l’ostel Luxure gerras.

L’endemain au witisme jour
Tu verras Infer tout entour,
Dehors, dedens, et a tous lés.

*VEP*₂, str. 10-11, vv. 109-123

d’Honorius Augustodunensis». J. BASCHET, *Les conceptions de l’enfer en France au XIV^e siècle: imaginaire et pouvoir*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 40/1 (1985), pp. 185-207, alle pp. 189, 204, n. 20.

(³⁴) Faccio qui riferimento al manoscritto C, c. 11^b, dacché gli altri tre testimoni A, c. 99^v^b; B, c. 11^v^a; e S, c. 175^r^b ricorrono contestualmente nell’identico errore di alterare il numerale .viii., sostituendolo con .vii. (si tratta di un tipo di innovazione assai usuale in fase di copiatura). Senza poter scendere qui nel dettaglio, va fatto presente che si tratta di un’alterazione da emendare in sede di edizione, e ciò non solo e non tanto perché l’itinerario intrapreso dal protagonista e da *Desesperance* si compie effettivamente in otto giornate, ma quanto più in ragione del fatto che, tenuto conto della simmetria sovrintesa alle unità diegetiche del testo, l’ipostasi di *Esperance* proporrà specularmente al pellegrino – circa quattromila versi più avanti – di condurlo al paradiso nell’arco temporale, non a caso, di otto giorni (il dato è riportato unanimemente dagli stessi

La scansione temporale del tragitto in otto giorni non è un fatto casuale, si tratta anzi di un riferimento puntuale all'Ogdoade patristica (*ογδοαδες*), cioè alla domenica in quanto giorno (della resurrezione) del Signore, dal momento in cui Cristo ha vinto la morte il primo giorno dopo il sabato, appunto l'ottavo: «Octo ad diem Dominicae Resurrectionis sive omnium sanctorum futuram resurrectionem pertinent. De qua in titulo psalmi scribitur. In finem pro octava»⁽³⁵⁾. In perfetta analogia, i protagonisti dei viaggi allegorici di Pierre de l'Hôpital e Jean de Le Mote approdano in otto giorni a un traguardo che, risolvendosi nel pentimento, si profila di fatto come una vera e propria figura di resurrezione.

Avvalorata la tesi della diretta continuità tra i due poemetti, ciò che qui interessa maggiormente ribadire una volta di più è l'irriducibile discriminazione che, pur differenziando tra loro i testi, nondimeno testimonia (più ancora di quanto non farebbero eventuali altre concordanze) una logica relazione intertestuale. Lo sfioramento della dimensione morale e l'ingresso del soggetto nell'aldilà metafisico, che si dà con la *VEP*₂, introducono una nuova cornice (concentrica e interna alla prima) il cui *enchâssement* è chiuso dalla doppia cerniera dell'apparente decesso del *viator* – trafitto da un dardo di Morte – e quindi dalla sua anticipazione prolettica consistente nel mancamento in cui il soggetto incorre, improvvisamente, alla vista perturbante dell'avversaria. Si tratta di una vera e propria *manque-à-être*, di un *venir meno*, cioè, che nel testo è suggellato dall'intervento ulteriore della (pur apparente) morte fisica. Si tenga conto, peraltro, del tratto semantico di "angosciosa inesorabilità" sotteso all'incedere lento dell'immagine allegorica del bue, opposta e complementare alla rapidità della morte a cavallo o

testimoni A, c. 130^r^b; B, c. 39^r^a; e S, c. 203^r^a). Sulla questione ci si riserva di tornare in uno studio dedicato, nello specifico, ai problemi ecdotici posti dalla tradizione manoscritta della *VEP*₁.

⁽³⁵⁾ RABANI MAURI *De Universo* 18, 3 (in *PL*, CXI, 491).

della danza macabra⁽⁶⁶⁾. La comparsa improvvisa e imprevedibile di una Morte così ipostatizzata, che irrompe obliquamente nel *récit* intersecando inesorabilmente la traiettoria del fuggiasco disperato, genera un effetto anamorfico (o effetto *τύχη*) in virtù del quale il visionario è reso, lui stesso, oggetto di ciò che vede, al punto da scomparire definitivamente (o quasi)⁽⁶⁷⁾. L’alterazione dello sguardo dovuta all’irruzione di un determinato imprevisto provoca, infatti, una lacerazione interna al soggetto *percipiens* proprio perché tale (perché soggetto, cioè, di una visione da cui dipende il punto prospettico ora andato distrutto): è la cosiddetta *funzione quadro*⁽⁶⁸⁾.

(66) Sull’argomento cfr. B. ROY, *Images de mort II. La mort sur un bœuf*, in *Le sentiment de la mort au Moyen Âge. Études présentées au V^e colloque de l’Institute d’études médiévales de l’Université de Montréal*, a c. di C. SUTTO, L’Aurore, Québec 1979, pp. 277-279, e C. MARTINEAU-GÉNIEYS, *Le Thème de la Mort dans la Poésie française de 1450 à 1550*, Champion, Paris 1978.

(67) L’effetto anamorfico è centrale nelle riflessioni estetiche di J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, trad. it. di A. SUCETTI, Einaudi, Torino 2003 [1964]: cfr., in particolare, i capitoli VI-IX. «Le deformazioni anamorfiche sono appunto quei fenomeni di disturbo dell’ottica geometrica nei quali un’alterazione del *perceptum*, la deformazione anamorfica di alcuni suoi elementi, produce e determina un’alterazione radicale del *percipiens*. Le deformazioni anamorfiche mettono in evidenza come tutta la percezione dell’ottica geometrica sia costruita sull’omissione dello sguardo, cioè di quel che irrompe obliquamente e improvvisamente nel *perceptum* e così facendo fa fuori il punto prospettico, il soggetto della visione, soggetto che pertanto non è nullificante attraverso lo sguardo – come sostiene Sartre – ma nullificato dallo sguardo». A. PAGLIARDINI, *L’oggetto sguardo nell’insegnamento di Lacan*, «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», 5 (2014), pp. 64-77, a p. 73.

(68) Si pensi al caso emblematico de *Gli Ambasciatori* di Holbein (1533): «(...) è un quadro particolare, in quanto *si fa quadro*, incarna la funzione quadro, proprio grazie alle sue proprietà anamorfiche, cioè implicando nel quadro un dettaglio che, percepibile solo in determinate condizioni e improvvisamente, sovverte radicalmente le coordinate del quadro, la sua rappresentazione, il suo significato. Il dettaglio è il teschio, il quale però non ha questo potere anamorfico in quanto teschio, dunque in quanto rappresentazione della morte, simbolo della castrazione. Non ha proprietà anamorfiche per il suo significato, non è la dimensione contenutistica quella che conta – seguendo questa strada si farebbe un grave errore di lettura. Il teschio ha il potere di far diventare quadro

Lo sgomento indotto nel *viator* dal proprio sguardo assume, nella fattispecie, la forma dell'annientamento fisico, della totale cancellazione di sé, di assenza o buco nella catena significativa. Detto altrimenti, dalla visione di un soggetto già scisso in io-contingente e io-visionario si origina l'ulteriore di/visione dell'io-negato – in quanto (momentaneamente) defunto – quale condizione indispensabile dell'insorgere, sulla scena, di un Reale finora rimasto tabuisticamente interdetto: l'*enfer*. È allora evidente che il salto in avanti compiuto dalla *VEP*₂, con la *funzione quadro* determinata da Morte e il conseguente attraversamento di uno spazio infernale oramai reso pienamente accessibile, poggia necessariamente sullo sfondo/cornice del precedente di Pierre de l'Hôpital, sul cui scenario morale l'epigono innesta l'aggiunta o il prolungamento protesico dei nuovi episodi escatologici – ciò che marca e dimostra, una volta di più, il carattere preliminare (e certo condizionale) del primo testo in rapporto al secondo.

Il caso di Jean de Le Mote dimostra chiaramente l'ampio successo riscosso dal testo di Pierre de l'Hôpital, il quale risulta peraltro documentabile dai due rimaneggiamenti che ne seguirono (entrambi adespoti e a tutt'oggi inediti) e che segnarono le tappe di una progressiva teatralizzazione della *VEP*₁; dal primo di essi, conservato in tre testimoni manoscritti⁽³⁹⁾ e conosciuto come *Songe de la voie d'enfer et de la voie de paradis* (da qui in poi *Songe-VEP*), dipese la sceneggiatura di una

il quadro in quanto dettaglio anamorfico che irrompe nel quadro e lo sovrverte, lo fa crollare, lo rompe: (...). Questa increspatura, questa frattura del dettaglio è ciò che fa del quadro un quadro, lo fa diventare funzione quadro, cioè apparizione nel quadro, nel *perceptum* della sua rottura, la quale fa crollare la rappresentazione del quadro e fa di questo ciò che punta, che fissa, l'osservatore. Questo dettaglio che irrompe nel quadro e lo fa propriamente quadro è l'oggetto sguardo per Lacan». *Ibid.*, p. 74.

⁽³⁹⁾ Paris, BnF fr. 1051, cc. 11^a-65^v^b, 8130 vv. (ms. D): sec. XV; Gent, Universiteitsbibliotheek, 352, cc. 11^a-8^v^b, 1295 vv. (ms. E): sec. XIV, seconda metà; *Les Enlumines*, ms. TM775, cc. 11-139v, ca. 6360 vv. (ms. T): sec. XV.

moralità tramandata acefala da un *codex unicus* sotto il titolo di *Speculum mondiale*⁽⁴⁰⁾. Si è di fronte, in sostanza, a una preziosa trafila testuale che testimonia di per sé, è bene ripeterlo, l'ampia fortuna di cui godette la prima versione del testo ascritta a Pierre de l'Hôpital; nei casi di drammatizzazione di antecedenti narrativi, infatti,

les hypotextes choisis sont d'abord des textes réputés, voire des succès européens, à l'exemple du conte de Grisélidis [Dec. X, 10] ou du *Pèlerinage de Vie Humaine*. Les dramatiser contribue à la légitimation des performances. En outre, (...), l'adaptation scénique prolonge et amplifie le succès de ces oeuvres, tout en assurant leur mémorisation par les récepteurs⁽⁴¹⁾.

Il processo di rielaborazione a cui andò incontro la *VEP*₁ contribuisce notevolmente a convalidare l'ipotesi – ultimamente sostenuta da Estelle Doudet⁽⁴²⁾ – secondo cui il teatro delle moralità deriva, principalmente, dalla drammatizzazione di forme narrative precedenti. La genesi dello *Speculum mondiale* è assolutamente analoga, in tal senso, alle altre del *Jeu de Pèlerinage de Vie Humaine* e della *Moralité de Bien Avisé et Mal Avisé*, tratti entrambi dalla prima redazione del primo *Pèlerinage* di Guillaume de Digulleville (1330-1331)⁽⁴³⁾, così come del *Jeu des sept pechiés et des sept vertus*, derivato a sua volta dal *Miroir de Vie et de Mort* di Robert de L'Omme (1266). Con le loro rispettive rielaborazioni, i tre testi di Robert de

(40) Paris, BnF fr. 1534, cc. 861^a-1391^b (ms. F): sec. XV.

(41) DOUDET, *Moralité et jeux moraux. Le théâtre allégorique en français (XV^e-XVI^e siècle)*, Classique Garnier, Paris 2018, p. 258.

(42) *Ibid.*, in particolare pp. 257-261.

(43) Al *Jeu de Pèlerinage de Vie Humaine* va aggiunto il caso ulteriore della *Passion Notre Dame*, che drammatizza gli episodi del pianto della Vergine ricorrenti in un *exemplum* del *Pèlerinage de l'Âme* e nel *Pèlerinage de Jésus Christ*. Per i rapporti di filiazione sussistenti tra il primo *Pèlerinage de Vie Humaine* e la *Moralité de Bien Avisé et Mal Avisé* cfr. S. LE BRIZ-ORGEUR, *La réécriture du Pèlerinage de vie humaine dans la Moralité de Bien Avisé et Mal Avisé*, in *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, a c. di F. DUVAL, F. POMEL, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008, pp. 365-392.

L'Omme, Pierre de l'Hôpital e Guillaume de Digulleville dimostrano insomma quanto i componimenti allegorici e in particolare la tipologia dei viaggi nell'aldilà abbiano vissuto, tra XIV e XV secolo, una precisa *mouvance* che altera le forme narrative originarie per trarne dei riadattamenti destinati alla rappresentazione scenica, trasferendo così i medesimi racconti dal supporto manoscritto alla pubblica piazza della città medioevale, debitamente allestita. Si tratta, peraltro, di un processo in cui Gérard Genette identificava l'origine stessa del teatro nella cultura occidentale, a partire dall'antichità classica:

Cette pratique s'est maintenue tout au long de l'histoire en passant par les Mystères (d'après la Bible) et les Miracles (d'après les Vies de saints) du Moyen Âge, le théâtre élisabéthain, la tragédie classique, jusqu'à l'usage moderne de l'«adaptation» dramatique (et aujourd'hui, plus fréquemment, cinématographique) des romans à succès, y compris ces auto-adaptations tant pratiquées au XIX^e siècle (ainsi Zola, de *Thérèse Raquin* à *Germinal*) et encore par Giraudoux, qui en 1928 «porte à la scène» son roman *Siegfried et le Limousin*⁽⁴⁴⁾.

Al teatro dei misteri e dei miracoli va quindi certamente aggiunta la drammaturgia delle moralità, «mail-
lon faible de l'univers théâtral ancien»⁽⁴⁵⁾, il cui *corpus* sembra eludere i tentativi di una definitiva sistemazione entro gli stabili confini di un preciso “genere”. Non più classificabili in base ai vecchi criteri tematici dettati dall'opposizione “religioso-serio *vs.* profano-comico”, che

(44) G. GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982, p. 396. Definita da G. Genette come “transmodalizzazione intermodale”, la *mise-en-drame* contempla dinamiche di riscrittura che non sempre determinano *ipso facto* un'evoluzione transmediale delle forme (com'è nel caso in esame). Per transmedialità è da intendersi la più generale trasformazione di codice e di genere a cui sono sottoposte le opere implicate nei processi di riadattamento.

(45) DOUDET, Terra incognita: la longue “invention” de la moralité française (XVI-XXI^e siècle), in, *Les pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, a c. di V. DOMINGUEZ, M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010, pp. 139-156, a p. 139.

ne facevano una sorta di genere misto o “di transizione”, le moralità della scena medioevale sono state descritte nel modo forse più perspicuo da Alan Knight⁽⁴⁶⁾. Egli, facendo riferimento al pensiero agostiniano e basandosi piuttosto sul parametro dei *modi* della rappresentazione, distinse i drammi del teatro medio-francese in generi storici, concepiti cioè come temporalmente distanti rispetto al presente della loro *mise-en-scène*, e generi ipotetici o fictionali: «The hypothetical or fictional genres are atemporal and psychological in conception, and for the medieval audience they made the invisible inner world of man visible on the stage»⁽⁴⁷⁾. Le moralità, in particolare, esibendo quasi sempre sulla scena dei personaggi allegorici, si collocano senza dubbio nella seconda categoria e si profilano quindi come un vero e proprio “teatro dell’invisibile”. La separazione tra generi storici e fictionali, infatti, non andrà intesa tanto in relazione al *mythos*, cioè alla finzione rappresentata (che può indiffe-

(46) Il teatro delle moralità conobbe una crisi irreversibile quantomeno a partire dalla pubblicazione, nel 1549, della *Deffence et Illustration de la Langue françoise* di Joachim du Bellay, il quale, opponendovi commedie e tragedie di ascendenza classica, ne segnava un declino definitivamente sancito con lo stigma del *Volkgeist* ottocentesco (dacché l’età romantica considerava il genere come la pedante forma teatrale di una borghesia moralizzatrice). Si dovette così attendere il 1886 perché Louis Petit de Julleville (*La comédie et les moeurs en France au Moyen Âge*) tentasse una prima definizione delle moralità, catalogandole appunto come “genere di transizione” tra le due tipologie del teatro religioso e del teatro comico. Sul solco tracciato da Petit de Julleville si mossero in seguito altri grandi storici, come Eugène Lintilhac, con l’*Histoire générale du théâtre en France* (1904-1910), e Gustav Cohen, che nel *Théâtre en France au Moyen Âge* (1928-1931) distingueva ulteriormente le stesse rappresentazioni in moralità religiose, da una parte, e moralità profane dall’altra. Una svolta decisiva verso una più idonea definizione del genere si dovette quindi ad Alan. E. Knight, che in *Aspects of genre in Late Medieval French Drama* (1983) modificò radicalmente, e per la prima volta, i criteri di inquadramento delle stesse forme teatrali. Per un’analisi più dettagliata sulla storiografia delle moralità rimando qui a DOUDET, Terra incognita cit., e EAD., *Moralité* cit., pp. 47-68.

(47) A. E. KNIGHT, *Aspects of genre in Late Medieval French Drama*, Manchester University Press, Manchester 1983, p. 24.

rentemente ispirarsi a fatti storici o essere interamente inventata), quanto piuttosto in rapporto all'*éthos*, alla dimensione comica o morale degli stessi personaggi⁽⁴⁸⁾.

Il genere delle moralità domina effettivamente la scena teatrale in Francia tra il XV e il XVI secolo e la sua evoluzione si accompagna alla semantica storica della parola che lo designa: oltre a definire l'ambito tematico e, con esso, qualsiasi forma discorsiva investita di una funzione pedagogico-edificante (indirizzata quindi a orientare il destinatario di un *récit* o di una *pièce* all'esercizio di una precisa condotta *morale*), nel corso del secolo XIV il termine venne parimenti a designare l'orientamento interpretativo tipico dell'allegoria, per cui «*écrire ou lire "moralement", c'est inviter à comprendre autre chose que ce qui est dit ou montré*»⁽⁴⁹⁾.

L'attitudine "morale" del discorso chiama dunque in causa il dispositivo allegorico, che prevede uno scarto tra un significato recondito e ciò che la lettera del testo dà a vedere⁽⁵⁰⁾. La drammaturgia delle moralità e il genere narrativo della *visio* richiedono entrambi ai propri fruitori un medesimo intervento della vista nell'interpretazione dell'opera⁽⁵¹⁾, cioè una mobilitazione dello sguardo nell'atto ermeneutico da cui lo spettacolo (del testo o della scena) deriva il suo senso. In tutt'e due i casi, infatti, si assiste alla rappresentazione di un invisibile a cui fanno segno delle immagini destinate a essere elaborate, come dati processuali, da un pubblico che le doterà di significato ricavandone il quoziente atletico nascosto. La "lettura" ermeneutica del dato consiste, allora, in un processo di visualizzazione che orienta

⁽⁴⁸⁾ DOUDET, *Terra incognita* cit., p. 153.

⁽⁴⁹⁾ DOUDET, *Moralité* cit., p. 76.

⁽⁵⁰⁾ «S'il a souvent été dit que les farces caricaturent des types sociaux et que les mystères peignent des acteurs de l'histoire biblique, antique ou contemporaine, les rôles mis en scène par les moralités et jeux moraux sont, selon l'*Instructif de la seconde rhétorique*, "de parabolée maniere". Ce sont des fictions qui ne cachent pas leur statut de masques». *Ibid.*, p. 267.

⁽⁵¹⁾ POMEL, *Les voies* cit., p. 401.

lo *spettatore* in un percorso immaginario da cui dipende la decodifica del materiale visibile (di nuovo, del testo o della scena) in segmenti di verità. Ad animare una così complessa dinamica interpretativa, lungo il confine sfrangiato che incrocia le prime moralità e la tipologia narrativa dei viaggi allegorici, è certamente il dispositivo dell'allegoria, che, solo, può garantire a un “aldilà del visibile” tutta la propria percettibilità. Sulla scorta del *Roman de la Rose* e in funzione della forma allegorica, i testi visionari del XIII e del XIV secolo si dotano infatti della cornice paradigmatica del *songe*, dove per *songe* si intende non la manifestazione epifanica del “sogno” in sé o *rêve* (rievocata dalla voce dell'io-narrante), quanto piuttosto la distensione psicosensoriale che la presuppone, cioè la disponibilità intellettuale-immaginativa dettata da uno stato mentale ipovigile che, in fase di ricezione, deve necessariamente essere condiviso dal fruitore (lettore/ascoltatore o spettatore) del testo⁽⁵²⁾. L'espedito del *songe* offre così alla letteratura visionaria uno strumento deitico-ostentativo sul quale poter proiettare lo spettacolo delle fantasmagorie allegoriche, come se si trattasse di un pannello che, anticipando la “scena” (la *σκηνή* del teatro), assuma la funzione di una quarta parete che provoca e orienta la cattura immaginaria di chi legge o ascolta. Ciò detto, a questo primo espediente si somma l'altra dimensione scenica tipica del genere, consistente nella schisi per cui l'io-loquente si sdoppia in un io-visionario e in un sempre supposto io-contingente, il quale – in occasione dei saltuari risvegli del suo *alter* – si fa primo lettore e interprete della propria visione. Altrimenti detto, nei viaggi allegorici dell'aldilà si racconta in

(52) Le considerazioni relative al dispositivo letterario del *songe* sono svolte alla luce dell'intervento di F. Pomel, dal titolo *Allégorie et fiction: le songe-cadre comme paradigme*, tenutosi giovedì 13 febbraio 2020 nell'ambito della quinta sessione del seminario *Le Moyen Âge pour laboratoire: l'invention théorique de la littérature médiévale*, dal titolo *Allégories médiévales: entre fiction et incarnation* (Université Paris Diderot [5, rue Thomas Mann, 75013 Paris – Les Grands Moulins, aile C, 6^e étage, salle 685C “Pierre Albouy”]).

qualche modo di una scena in cui l'attore protagonista è, a un tempo, il primo spettatore di se stesso, in una sorta di teatro in diegesi⁽⁵³⁾. È tuttavia il meccanismo allegorico a implicare, già di per sé, una prima forma di teatralità intrinseca⁽⁵⁴⁾: il tropo dell'allegoria e la rappresentazione scenica procedono entrambi, infatti, sul binario di una doppia isotopia, per cui ciascun segno rimanda, pressoché simultaneamente, non tanto a uno quanto a due referenti, biforcandosi in una diffrazione semica a cui la teatrologia medioevale ha assegnato il termine di «diafora»⁽⁵⁵⁾. Nel caso dell'allegoria, la diafora dei significanti si attiva senz'altro a partire da un "nome parlante" che definisce immediatamente le ipostasi, e di seguito procede per l'attribuzione a esse di un corpo e di una psicologia, di un'oralità e di una gestualità, di uno spazio

⁽⁵³⁾ Va ricordato che all'origine di una simile evoluzione, nella letteratura visionaria di ambito galloromanzo, andranno collocati i due volgarizzamenti della visione di Tondalo e l'*Espurgatoire seint Patriz* di Maria di Francia. Attraverso l'espedito della rituale e ripetuta messa alla prova del soggetto visionario, che abbandona così il ruolo di spettatore di una visita guidata per indossare i panni del protagonista di avvenimenti narrativi, i due testi inaugurano infatti un processo di "drammatizzazione" che verrà pienamente accolto dai viaggi allegorici successivi. Cfr. POMEL, *Les voies* cit., p. 130.

⁽⁵⁴⁾ L'espressione è tratta da F. POMEL, *La théâtralité des Pèlerinages de Guillaume de Digulleville*, in *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, a c. di D. HÜE, D. SMITH, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2000, pp. 159-170.

⁽⁵⁵⁾ Se nella retorica oratoria la diafora consiste nella semplice ripetizione di una stessa parola a cui viene attribuita una nuova accezione, nella "retorica dello spettacolo" di André Lescombes si intenderà per "diafora" una particolare anomalia del codice per cui a ciascun segno sono assegnati due referenti. In tal senso, la diafora è un effetto della sillepsi, tropo teatrale consistente nella parificazione tra il reale fenomenico e la verità mitica che suggerisce. Per un maggiore approfondimento rimando qui almeno a A. LESCOMBES, *Du masque au visage: diaphore théâtrale et typologie du personnage dans les Cycles anglais*. Atti del IV Colloquio della SITM, a c. di F. DOGLIO, M. CHIABO, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo 1984, pp. 349-362; cfr. altresì Id., *Syllepse et diaphore dans la réception théâtrale des Cycles anglais*, in *Formes teatrales de la tradició medieval*. Actes del VII Colloqui de la Sociéte Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Girona, Juliol de 1992, a c. di F. MASSIP, Institut del Teatre, Disputació de Barcelona, Barcelona 1996, pp. 293-302.

e di un corredo che ne rimarcano la doppia referenza (concettuale e finzionale) elevandole a personaggi teatrali “in potenza”. Non è d'altronde un caso che, da tempo, la critica identifichi nella forma allegorica la permanente tentazione di ricondurre l'analogia alla soglia della rappresentazione⁽⁶⁶⁾, promovendo le personificazioni alla “realtà aumentata” di *dramatis personae* – una tendenza di fatto pienamente compiuta nei processi di rielaborazione della *VEP*, in pieno XIV secolo.

Tornando ai testi, il primo rimaneggiamento modifica la *VEP*, nella misura in cui ne indirizza il *récit* verso una forma drammatizzata a cui soltanto lo *Speculum mondiale* approderà definitivamente. Il *Songe-VEP* interviene infatti sul componimento di Pierre de l'Hôpital senza stravolgerlo, ma semplicemente abbreviandone alcune prolissità – relative alle sezioni maggiormente catechetiche e dottrinarie – e ricalcando, per contro, il tono pittoresco delle numerose puntate satiriche di cui soprattutto la prima unità narrativa della *Voie d'Enfer* è disseminata. Secondo quanto ipotizzava, a suo tempo, Alexis P. Paris, il *Songe-VEP* potrebbe essere stato rappresentato in pubblico più di una volta⁽⁶⁷⁾. Tuttavia, tenuto conto dell'articolazione della materia diegetica, del suo isomorfismo e delle numerose analessi, va detto che una *performance* orale era verosimilmente già prevista

⁽⁶⁶⁾ «La dramatisation de la métaphore traduit une tentation permanente de l'allégorie: conduire l'analogie jusqu'à la représentation, faire voir ce qui n'est que langage». A. STRUBEL, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Slatkine, Genève-Paris 1989, p. 49.

⁽⁶⁷⁾ «De tous ces poèmes français, le plus remarquable me semble celui dont nous allons parler. Il doit remonter pour le moins à la fin du XIV^e siècle; (...). En le soumettant à quelques coupures, il étoit aisé de lui donner la forme dramatique et de le jouer publiquement, et je ne doute pas qu'on ne l'ait fait plus d'une fois». A. P. PARIS, *Notice d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, portant le n° 73375, et renfermant le Songe de la voie d'enfer et de la voie de paradis*, in «Bulletin du bibliophile», 9 (1849-1850), pp. 20-29, a p. 21. Va detto, in ogni caso, che A. P. Paris non sembra fosse a conoscenza dello *Speculum mondiale*.

per il testo di Pierre de l'Hôpital⁽⁵⁸⁾ nella forma di una lettura pubblica resa possibile dall'intervento di un "lettore" intermediario tra il testo e i suoi fruitori:

Je ne sui pas chius qui s'efforche
 De plaire a tous communement;
 Non, mais as bons tant seulement
 E[t] a chiaus qui vaurront bien faire
 Et a mes [dis] prend[r]e examplaire
 De mal laisser et Dieu servir
 Pour sa grant grace deservir:
 Tel sont pecheur qui se porront
 Convertir *quant mes dis orront.*

VEP₁, vv. 7466-7474 (ms. A, c. 150r^b)

Alle prime evidenze riscontrabili nella VEP₁⁽⁵⁹⁾ si aggiungono ora alcuni dati paratestuali che segnalano chiaramente la fruizione collettiva del *Songe-VEP*.

(⁵⁸) È chiaro che la ritualizzazione del *récit* e la ricorsività dei suoi moduli rispondono, con tutta ragionevolezza, alla programmazione di sedute di lettura calcolate sulla base della soglia di attenzione di un supposto uditorio. La serie di sequenze tendenzialmente identiche della VEP₁ prevede, nell'ordine, il percorso e l'arrivo del protagonista presso il castello di un vizio (o di una virtù); la descrizione di uno spazio simbolicamente connotato; l'incontro con personificazioni secondarie poste a presidio di ogni stazione; la descrizione del vizio (o della virtù) capitale; le presentazioni reciproche e l'alleanza compromissoria (pattuita con eventuali istanze, reticenze, dichiarazioni, insegnamenti, consigli, omaggi del viandante all'ospite di turno, ecc.); il banchetto; il pernottamento; il risveglio mattutino e la nuova partenza.

(⁵⁹) Si consideri ancora il valore meta-discorsivo dei vv. 7149-7154: «Qui des pechiez n'a congnaissance / Esquiever nes puet sans doubtance, / Pour ce les fai je chy congnoistre / Que mals n'en puist venir ne croistre / Et que li bon qui dire l'oënt, / Quant pur se sentent, Dieu en loënt». Si noti, infine, che la VEP₁ è definita *dit* (v. 7217) o *dit petit* (v. 7566) dal suo stesso autore, cioè come facente parte di un genere letterario appunto caratterizzato dalla sua fruibilità collettiva: «il serait intéressant d'isoler les écrits les plus touchés par la lecture *pour l'autre*, et ceux, au contraire, les plus sujets aux nouveaux usages de la lecture *pour soi*, tels les ouvrages de dévotion. Florence Bouchet a amorcé cette étude, en mettant en première ligne, parmi les textes qui revendiquent un public d'auditeurs, les chansons de geste en vers du XIV^e siècle, la poésie lyrique et le *dit*». H. HAUG, *Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse: un mythe?*, in «Le moyen français», 65 (2009), pp. 1-23, a p. 14; cfr. altresì F. BOUCHET,

Innanzitutto, i manoscritti latori del rimaneggiamento non mancano di riportare, in aggiunta alle originarie formule incidentali, delle rubriche designanti volta per volta l'identità di ciascun locutore, così da provocare una ridondanza delle marche di oralità dovuta alla somma di una presentazione narrativa e di un'autopresentazione dialogata dei personaggi allegorici⁽⁶⁰⁾. Va rilevato, soprattutto, come tutte le sezioni diegetiche del testo e gli interventi diretti del protagonista siano stati registrati sotto la rubrica *l'acteur*. Nelle moralità in medio-francese, l'appellativo di *acteur* designa normalmente il narratore, cioè colui che si occupa di riassumere delle scene non rappresentate per assicurare la coerenza della *pièce*⁽⁶¹⁾ e che nel *Songe-VEP*, entrando “anacronisticamente” nella storia a fianco all'io finzionale sdoppiato (in io-contingente e io-visionario), diventa a tutti gli effetti una presenza concreta agli occhi dei destinatari: «Les personnages nommés acteurs dans les moralités travaillent la tension entre livre et spectacle»⁽⁶²⁾. Un ultimo indizio sulla ricezione orale del *Songe-VEP* è dato, infine, dai numerosi motivi ornamentali e dallo straordinario ciclo illustrativo di tredici miniature che contrassegnano, accompagnandone il testo, il lussuoso ms. fr. 1051 della BnF, che si è siglato D⁽⁶³⁾. In particolare, considerata la

Le discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles: pratiques, poétique, imaginaire, Champion, Paris 2008, pp. 41-47.

⁽⁶⁰⁾ Cfr. POMEL, *La théâtralité* cit., p. 163. «Les formes dialoguées de l'allégorie tendent ainsi à s'émanciper du récit pour s'apparenter à des formes théâtrales».

⁽⁶¹⁾ «“Acteur” désigne communément le personnage appelé *narrator* par les critiques anglophones, c'est-à-dire le metteur en récit. Avant qu'au début du XVII^e siècle, le mot ne s'infléchisse pour désigner le comédien, il a en moyen français le sens général de metteur en forme d'une œuvre, rapprochant son action de celle de l'auteur». DOUDET, *Moralité* cit., p. 189.

⁽⁶²⁾ *Ibidem*.

⁽⁶³⁾ L'eccezionalità delle tredici illustrazioni è stata ben evidenziata da L. Ungeheuer, secondo cui «le cycle illustratif du Fr. 1051 est a priori original, comme l'est une illustration aussi riche pour un traité de morale [sic]. (...). Le format exceptionnellement allongé de onze des treize miniatures constitue la première originalité du cycle illustratif. Cet élément,

dimensione dei quadri (che nella *mise-en-page* occupano sempre la larghezza di una colonna e possono talvolta arrivare a una lunghezza comprensiva di ventitré righe di testo su un totale di trentacinque), non è da escludersi che le miniature ivi contenute siano state concepite per poter essere apprezzate anche da una distanza di qualche metro e da più di uno spettatore⁽⁶⁴⁾. Potrebbe darsi, cioè, che l'*acteur* accompagnasse ogni sessione di lettura con l'esposizione al pubblico della relativa illustrazione, in modo non dissimile da quanto si sarebbe ottenuto con l'espedito scenico dell'*ostendatis*, assai diffuso nella predicazione e consistente in un cenno del locutore volto a indirizzare l'attenzione del pubblico allo svelamento di veri e propri quadri viventi costituiti da attori nascosti dietro paramenti, posti sopra apposite impalcature⁽⁶⁵⁾. L'eventualità confermerebbe un modo di fruizione del

sans doute imposé au peintre par une mise en page qu'il n'a pas choisie, est exploité par lui pour les besoins de la narration». L. UNGEHEUER, *Le Maître de la Légende dorée de Munich. Un enlumineur parisien du milieu du XV^e siècle, formation, production, influences et collaborations* (Thèse de doctorat d'Histoire de l'Art), École Pratique des hautes Études, Paris, 2015, p. 323. L'intera serie decorativa, la cui realizzazione può essere collocata a Parigi nel decennio 1450-1460, è attribuibile, in parte, al Maestro della *Légende dorée* di Monaco (cc. 11^a, 31^a, 61^b, 91^b, 29v^a, 37v^b, 391^a, 58v^b) e, in parte, a una mano operante nello stile della miniatura di *saint Étienne* del Breviario di Bedford (cc. 14v^a, 171^b, 201^b, 23v^a, 25v^b). *Ibid.*, p. 324.

⁽⁶⁴⁾ Il maggior numero di quadri consta di una lunghezza pari a 18 righe di testo (così le miniature dedicate ai peccati di orgoglio [c. 31^a], accidia-pigrizia [c. 171^b], ghiottoneria [c. 201^b] e lussuria [c. 231^a] e le altre raffiguranti l'ingresso dell'inferno [c. 25v^b], la confessione del viandante pentito [c. 29v^a] e il suo conseguente "risveglio intermedio" [c. 391^a]). La decorazione iniziale relativa alla scena scolastica copre un'estensione di 16 righe, mentre in 20 righe sono comprese le miniature dedicate all'avarizia (c. 91^a) e a un racconto esemplare esposto da *Satiffacion* (c. 37v^b). Le due rappresentazioni dell'invidia (c. 61^a) e dell'avarizia (c. 14v^a) raggiungono invece una lunghezza di ben 23 righe e soltanto un ultimo quadro raffigurante il paradiso terrestre misura 19 righe (c. 58v^b).

⁽⁶⁵⁾ Distinguendole dai veri e propri drammi, L. Petit de Julleville definiva queste pratiche spettacolari con la nozione di *mystères mimés*, a cui facevano ricorso predicatori come Olivier Maillars o Michel Menot per animare i loro sermoni. Cfr. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, t. 1, Cerf, Paris 1880, p. 200.

testo che H. Haug definisce pragmaticamente nei termini di una lettura pubblica “per l’altro” (quindi oralizzata) in opposizione a una lettura privata “per sé”:

(...) du côté de la lecture *pour l’autre*, les pratiques de lecture publique ont été sous-évaluées. De nombreux témoignages littéraires et historiques attestent la vigueur de ce mode de réception des œuvres au XIV^e et au XV^e siècle. L’oral faisait bel et bien partie du paysage littéraire du Moyen Âge tardif⁽⁶⁶⁾.

In modo non dissimile, Fabienne Pomel sostiene, a propria volta, come la doppia redazione del *Pèlerinage de vie humaine* di Guillaume de Digulleville (1330-1331 e 1355) rispecchiasse la destinazione delle due versioni del componimento alle diverse modalità ricezionali di una prima lettura pubblica oralizzata e di una seconda individuale e, per così dire, “silenziosa”⁽⁶⁷⁾.

Ciò detto, in merito agli interventi più significativi che il *Songe-VEP* attua sul componimento di partenza, bisogna certo soffermarsi sulle più o meno estese porzioni testuali interpolate nel corpo della versione originale del testo. Fatta eccezione per l’inserzione di maggior peso, consistente nell’*enchâssement*, all’interno del monologo di *Satiffacion*, di un *exemplum* omiletico di poco meno che un centinaio di versi⁽⁶⁸⁾, le altre aggiunte non superano

(66) HAUG, *Le passage* cit., p. 7. Nello smentire la classica teoria della diffusione progressiva e unilaterale di una fruizione individuale e silenziosa del testo a discapito di una lettura pubblica e oralizzata, la studiosa afferma che «(...) les textes émanant de la nouvelle société de l’écrit des XIV^e et XV^e siècles mettent en lumière un véritable engouement pour les pratiques de lecture *pour l’autre* ou lecture publique – que nous définirons comme la lecture à voix haute de littérature écrite à une personne ou un groupe d’écoutants». *Ibid.*, p. 12.

(67) F. POMEL, *Mémoire, mnémotechnique et récit de voyage allégorique. L’exemple du Pèlerinage de vie humaine de Guillaume de Digulleville*, in, *Medieval memory. Image and text*, a c. di F. WILLAERT, H. BRAET, T. MERTENS, T. VENCKELEER, Brepols, Turnhout 2004, pp. 77-98, alle pp. 95-98.

(68) Benché l’assenza di antroponimi contribuiscia a nascondere l’origine colta del racconto, il nuovo episodio volgarizza e a un tempo riadatta la storia di Erone il Vecchio, di cui si fa parola nel secondo gruppo delle *Collationes* che Giovanni Cassiano dedicò, in base agli insegnamenti ricevuti da Mosè di Scete, alla somma virtù della discrezione

la ventina di *octosyllabes* e, soprattutto, non alterano le sequenze narrative né, più in generale, l'architettura del racconto di Pierre de l'Hôpital.

Diversi risultano gli effetti a cui sortisce la nuova materia testuale. Talvolta, per esempio, le prosopopee dei vizi si soffermano a specificare ulteriormente il proprio *modus operandi* e quello dei loro affiliati. È il caso di dama *Avarice*, che precisa in che termini suole affiancarsi, nel lavoro, a muratori e carpentieri⁽⁶⁹⁾:

Avec maçons et charpentiers
 Je m'employe assez volontiers,
 Et s'il ne fault en l'edifice
 Que une journee et je y puisse
 Mettre la main, je di qu'il fault
 A baptre entour et bas et hault
 Pour amender l'empirement:
 Ainsi d'un jour en faiz cent.

Ms. D, c. 121^b

In tal caso, l'interpolazione di tre distici fa da *pendant* ai vv. 1361-1362 di Pierre de l'Hôpital, che corrispondono, nella pericope, al primo *couplet* "charpentiers: volontiers". Ancora per bocca di *Avarice*, l'autore del *Songe-VEP* si dilunga maggiormente, con una breve digressione, sulla compravendita delle cariche ecclesiastiche e sulla generale corruzione del clero⁽⁷⁰⁾. In un'altra

(II, § 5: *De morte Heronis senis* (cfr. *PL*, XLIX, 529-531). Va detto, tuttavia, che il racconto interpolato nel *Songe-VEP* (cfr. ms. D, cc. 37^v^a-38^v^a; ms. T, cc. 96^v-98^r; per lo *Speculum Mondiale* cfr. ms. F, cc. 117^v^a-118^r^b) è direttamente tratto dal precedente riadattamento in versi *octosyllabes* che dell'*exemplum* offre il *Roman des trois ennemis de l'homme* (prima metà del sec. XIII), attribuito a un certo Symon e conservato integralmente nel manoscritto parigino dell'Arsenal, Rés. 5201, pp. 252b-253b. Per uno studio specifico sull'argomento cfr. A. MACCIÒ, *Sul riuso letterario della tradizione omiletica: il caso di un episodio delle Collationes di Cassiano*, in «Itineraria», 20 (2021), 297-318, a p. 304 ss.

(69) La stessa ipostasi, nella *VEP*, si limita appena a menzionare le due categorie d'artigiani nello spazio di un solo *couplet* (vv. 1361-1362): «Avec machons et carpentiers / M'entremés jou moult volentiers».

(70) cfr. ms. D, cc. 12^v^b-13^r^a: «Par symonnie sont donnez / Beneficez et accordez, / Ja clerc tant soit il bien lectré / En dix ans n'avra impetré /

inserzione, elaborata a partire da due distici di Pierre de l'Hôpital occorrenti nel monologo di *Accide*⁽⁷¹⁾, il *Songe-VEP* fa esporre alla prosopopea del vizio alcuni consigli su come cavarsela quando ci si trovasse costretti a lavorare a giornata:

Et se tu doiz aucunement
 Labourer a aultruy journee,
 Dormir te doyz *grant* matinee:
 Va environ *prime* ou après
 Et ne soyes ja trop engrés
 D'ouvrer trop curieusement,
 Et si te repouse souvent
 Et divise aux aultrés ouvriers
 De Charlemaigne et d'Oliviers,
 De Rolant ou du roy Artus
 Ou de ce *que* soit avenus
 En la ville, ce soir devant,
 Ainsi mainras le temps avant.
 Et ce cil a qui ouvreras
 Te blasme de ce que feras
 Et *que* pour honte tu te mettes,
 A ouvres pren gard et aguettes
 Deux bons ouvriers, entr'eulx te met,
 Si te soubzlegera leur fait,
 Et si leur laisse de l'ouvrage
 Bonne part, si feras *que* saige.

Ms. D, c. 17^v^a

Ce *que* ung brigant sans mestier, sans lectre, / Soit il advoultre ou filz de *prestre*, / Impetrera en quatre jours / Car de donner soit il bien le cours. / N'y a portier ne huissier de salle, / Nul qui pouvre honne ne ravalle: / Jamais entrer ne les laioint / Si l'argent avant ne veoint; / Et pour vray dire brief et court, / Se cil qui n'a amis a court, / De cousin ou de conseiller, / De cleric ou de familier, / Soit escuier ou chappellain / A qui il peüst mettre en la main / Or ou argent, drap ou vaisselle, / Il n'orra ja bonne nouvelle / De supplicacion qu'il baille, / Ains faudra qu'a sentence faille. / Des cardinaulx ne di ge mie / Qu'il *procurent* par symonie, / Mais ilz ont leurs faulteurs moyens / Qui leur font faire leurs presens, / Ainsi les cardinaulx s'excusent / Que pas de symonie n'usent, / Mais jamais requeste n'orroit / S'or et argent assez n'avroint».

(71) Cfr. Pierre de l'Hôpital, *VEP*, vv. 1943-1946 (ms. A, c. 112^r^a): «Se tu oeuvres en compaignie, / Donne leur la grignieur partie: / Le mains que pues pren des ouvrages / Du labour, si feras que sages».

Con abilità macchiettistica e un'*allure* di ironico realismo, l'autore del *Songe-VEP* chiude infine la pericope coi versi che seguono, nei quali *Accide* raccomanda al suo apprendista indolente di andare a dormire togliendosi i vestiti tutti in una volta (o, meglio, di buttarsi sopra il letto ancor prima di esserseli slacciati, onde evitare di infreddolirsi):

Quant au vespre coucher t'iras,
 Ensemble te desvestiras
 De tes drapeaux, non pas par piesces,
 Et si est bon que tu te ciesces
 En ton lit ains que te deffubles
 Pour le froit quant il est horribles.

Ms. D, c. 17^v^a

Per parte sua, *Venus/Luxure* amplifica il suo originario monologo⁽⁷²⁾ per descrivere i metodi abortivi a cui sovente ricorrono i peccatori della sua schiera:

Et s'aucune douleur avient
 Et que par aventure avient
 Qu'il y ait point d'enfant conceü
 Du bien qu'il ont par moy eü,
 S'ilz meurtrissent ou estaignent
 Ou en eau le noyent ou baignent
 Ou, ençoys qu'il soit hors yssu
 Du lieu ou il est conceü,
 Ilz boivent herbes ou poyson
 Pour le meurtrir contre rayson
 Et le mettent hors nicement
 Et tres desordonneement,
 Qui sont choses abhominables
 Aux gens et moult espoventables

Ms. D, c. 241^b

(72) Cfr. Pierre de l'Hôpital, *VEP*, vv. 2687-2690 (ms. A, c. 1171rd): «Mais s'aucune quetivetés / En vient, c'est abortivetés, / Mordre d'enfant et homicide / Dont les gens ont paour et hyde». Si noti la scomparsa, nel *Songe-VEP*, del difficile cultismo *abortivetés*.

Alla maggiore spettacolarizzazione del testo concorre, parimenti, una riuscitissima *descriptio* di *Desesperance*, di cui il *Songe-VEP* tratteggia iperbolicamente l’accesso d’ira provocato in lei dal pentimento del chierico. Infatti, laddove Pierre de l’Hôpital si limitava ad alludere al suo disappunto, rinunciando a elaborarne una pur facile descrizione⁽⁷³⁾, il rifacitore del testo propone una sconcertante animalizzazione del personaggio:

De dueil conmanche a escumer,
 Tripper, saillir, venir, aler,
 Les yeulx reversoit en la teste,
 Il ne sembloit pas qu’el eust feste.
 Plus devinst noire que charbon,
 Longuement fut en pamaison.
 Et quant elle fut revenue,
 Je cuid qu’il ne soit beste mue,
 Ours ne lyon, chamoil ne bugle
 Qui gitast le brait si orrible
 Qu’elle fist, puis me print a dire:
 «Tu entreras de mal en pire,
 Car touz les deables vois querre
 Qui leans te mainront grant erre!»

Ms. D, c. 271^{a-b}

La tendenza alla *mise-en-drame* è ben testimoniata anche dall’enfatizzazione dei toni con cui il rimaneggiamento evoca il terrore delle pene infernali, già descritte nel testo d’origine⁽⁷⁴⁾. Nondimeno, il *Songe-VEP* innova pure nella misura in cui arricchisce di elementi inediti i numerosi cataloghi della *VEP*. Al folto gruppo di

(73) Cfr. Pierre de l’Hôpital, *VEP*, vv. 2985-2990 (ms. A, c. 1191^a): «Quant Desesperance entendi, / A peu qu’elle ne se pendi / De dueil: fourseene en grant ire / Dist qu’a[s] grans dyablez l’ira dire, / Qui moult tost querre me venront / Et vausisse ou non m’en menront».

(74) Cfr. ms. D, c. 271^a: «A brief parler il n’a en terre / Tourment de fouldre ne de guerre, / De mortalité ne de famine, / Ne secheresce ne crestine, / Ne d’aulture tourment quel qu’il soit, / Qui a celui se comparoit, / Non pas se trestouz les tourmens / Qui furent et seront touz temps / En ce mond touz en ung estoient / Je croy que pas ilz ne feroient / Tant de mal, par le mien penser, / Com le maindre tourment d’enfer».

mestieranti che popolano il corteo di dama *Avarice* (ms. D, c. 12^v^a), per esempio, si uniscono stilisti (*cousturiers*), carriolai (*broutiers*), ciabattini (*savatiers*) e calzolai (*chaussetiers*); e se in occasione del banchetto di *Avarice* il narratore specifica – com'era da aspettarsi – che *Nous n'eüssmes ne po(n)mes ne poires* e che *Sus la table n'eüit point de sel* (ms. D, c. 13^v^a), poco dopo, da *Gloutonnie*, fanno la loro comparsa le eccellenze di Saint Jongon⁽⁷⁵⁾ e di Nevers nella lista dei vini offerti ai convitati (ms. D, c. 19^v^b)⁽⁷⁶⁾. Ancora nella sezione narrativa dedicata a *Gloutonnie*, l'anonimo fa prova del suo gusto per la ricalcatura espressiva e l'esagerazione pittoresca incorporando, nel corteo del vizio, nuove e interessanti ipostasi. Se le prime consistono in specifici interdetti imposti dal buon galateo, com'è nel caso di *Boyre-au-premier-morcel*⁽⁷⁷⁾, *Plain-grant-hanap-a-grant-musel*⁽⁷⁸⁾, *Menger-de-route-sans-arrester* (ms. D,

(75) «Saint-Gengoul ou Gengoux-le-Royal, (*Géogr.*) *Sancti Gengulphi fanum, Gangulphense oppidum*, appelé dans les vieux titres *Jangon, Jengon, Jangoult, Jengoul*, petite ville du Mâconois, située dans les montagnes, sur la grande route d'Autun à Mâcon et Tournes, diocese de Châlons. Ses vins sont réputés les meilleurs du Mâconois». *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. IV (N – Z), a c. di B. ROBINET, D. DIDEROT, J. B. LE ROND D'ALEMBERT, J.-M. PAPILLON, M. M. Rey, Amsterdam 1776-1777, p. 699b.

(76) Un'interessante amplificazione della forma allegorica ricorre invece nella descrizione della campagna circostante il castello di dama *Accide-Preesche* (ms. D, c. 16^r^a), che si contraddistingue per essere «D'espines et de chardons plaine / Et oncques ne fut labouree, / Herbue estoit et bien poiplee / De ronces, de genestes, d'orties / Poignans et du soleil sarties. / Arbre fors on n'y trovast / Qui proufitable fruit portast».

(77) Cfr., per esempio, Siena, Biblioteca comunale, ms. K. V. 24, c. 44 (X sec. ex.), v. 22: «Mensa submota, manus ablue, postea pota». S. GLIXELLI, *Les contenances de table*, in «Romania», 47/185 (1921), pp. 1-40, a p. 29. Per le attestazioni in volgare del precetto cfr. *Ibid.*, pp. 15 (vv. 201-204) e 32 (vv. 55-56).

(78) Cfr., per esempio, BONVESIN DE LA RIVA, *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, in *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. I, p. 711, vv. 177-180: «La quarta pos le quaranta – si è, ki vol odire: / ni graëllinì ni squelle – ni li napì di' trop impire. / Mesura e modho dé esse – in tutè le cosè ke sia: / ki oltra zo vargasse, – no ave fà cortesia».

c. 191^a) o addirittura *Gros Morsel*⁽⁷⁹⁾ (ms. D, c. 191^b), man mano che l’elenco procede vengono introdotte attitudini e immagini sempre più farsesche e sboccate:

Suër-*par-force-de-mangier*
 Fut ainsi comme au derrenier;
 Grasse Joe *et* Barbe Moillee,
 Poitrine-de-saulce-soillee
 Si y vindrent a grant aleüre;
 Bouffer-*par-fort-menger*, Ardure-
 D’etranglotir-toust-la-viande
 Vindrent tantost a la commande;
 Au desiner vinst dame Yvresce:
 Avec elle, *par grant* noblesce,
 Furent Pisser-de-soubz-la-table
 Et Vomir aussi y fut il
 Qu’on dit “escorche le goupil”.
 Chie-en-braye *et* Tumbe-en-la-boe
 Que Gloutonnie moult fort loe
 Y furent, *et* au darrenier
 Y fut A-Table-Sommeiller.

Ms. D, c. 191^b

Val la pena soffermarsi, in particolare, sul caso di *Vomir* che, si dice, *escourche le goupil* (o *le regnart*, stando alla variante perfettamente idonea, ma comunque innovativa – perché guasta la rima – tramandata dal ms. T, c. 47r):

(...), le mot [*renard*] est entré dans un certain nombre de locutions. L’une des plus anciennes est *écorcher le renard* (fin XV^e s.), fréquente chez Rabelais, reprise sous la forme *piquer un renard* (1849, Flaubert), qui ne s’est pas maintenue. D’abord argotique, *aller au renard*, puis (fin XIX^e s.) *piquer un renard*, exprime l’action de vomir, soit à cause du bruit du renard se grattant la gorge, soit de la coutume consistant à passer la queue du renard par sa gueule en retournant sa peau, soit encore par allusion à la nausée que donne l’odeur du renard

(79) Cfr., per esempio, Siena, Biblioteca comunale, ms. K. V. 24, c. 44 (X sec. ex.), v. 6: «Manducare vita donec sint fercula trita»; Milano, Ambros. N 95 sup., c. 33, v. 39: «Sume bolum tantum ut possis bene volvere quantum»; Londra, Mus. Brit., Harl. 3362, c. 6, rub. *Stans puer ad mensam*, v. 20: «Maxillamque bolo caveas expandere magno». S. GLIXELLI, *Les contenances* cit., pp. 13, n. 1 e 28 var. 6 A.

qu'on écorche. Ces expressions, dont l'origine est obscure, sont archaïques⁽⁸⁰⁾.

Della perifrasi *écorcher le goupil / é. le renard* si annoverano appena un paio di attestazioni: ne registra una il Tobler-Lommatzsch alla voce *goupil*, rilevandola dalla canzone di gesta de *Les Narbonnais*⁽⁸¹⁾; una seconda occorrenza – ma con la variante sinonimica del *renard* – è invece censita dal *Dictionnaire du Moyen Français* nei *Faitz et Dictz* di Jean Molinet (1467-1506)⁽⁸²⁾. Tanto più interessanti risultano, allora, i due usi che dell'espressione fa Jean de Le Mote nella *VEP*₂, ricorrenti, non a caso, all'inizio della sezione di *Gloutonnie* e nel momento in cui il protagonista si addormenta nella di lei dimora – nell'ultimo caso, il narratore scompone la formula fissa per sottintenderne appena, in modo ironicamente allusivo, il significato metaforico⁽⁸³⁾:

Adont demandai a Envie
Qui fu celle dame prisie,
Qui si honneste hostel tenoit.
Et elle dist: "C'est Glouternie,
Saches bien s'elle estoit t'amie
Que tes corps riens n'y perderoit,
Car elle est large en tout endroit.
Ceste dame si se pourvoit,
Boit et mengüe a une fie,
Que, se le goupil n'escorchoit
Aprés, riens ne li sambleroit
Garde est largece en li vertie.

*VEP*₂, str. 114, vv. 1357-1368

Ainsi m'aprist et enseigna
Gloutonnie, ou tant de biens a,
Comment me porroye chevir.
Mais en itel point m'atourna
Gloutonnie quant on soupa,
Que tout vestu me fist gesir,
En l'aire rouffler et dormir.
Si fis mon cavech⁽⁸⁴⁾ sans mentir
D'un goupil c'on y escorscha;
En ytel point me fist servir.
Toute nuit jusqu'a l'esclarchir
M'endormi Gloutonnie la.

*VEP*₂, str. 123, vv. 1465-1476

⁽⁸⁰⁾ *Dictionnaire historique de la langue française*, a c. di A. REY, Le Robert, Paris, 2010⁴ [1993], s.v. *renard*.

⁽⁸¹⁾ Cfr. T-L *goupil* t. 4, col. 478.

⁽⁸²⁾ Cfr. DMF *renard* A.

⁽⁸³⁾ Si tratta cioè della rivitalizzazione di una cataresi, fatto che pre-supporterebbe un uso largo e diffuso, perlomeno nell'ambito dell'oralità, della stessa locuzione. Cfr. R. LANDHEER, *La métaphore, une question de vie ou de mort?*, in «Semen», 15 (2001), pp. 25-37.

⁽⁸⁴⁾ «Il faut bien lire "cavech" et non "cauech" comme le fait l'éditrice, qui propose une glose très approximative dans son glossaire; "cavech"

L'uso che Jean de Le Mote fa della locuzione, nella seconda occorrenza «(...) *laisse entendre que le narrateur s'endort sur un lit de vomisseur – conséquence de ses excès de table*»⁽⁸⁵⁾.

Ora, tenuto conto della derivazione del viaggio allegorico di Jean de Le Mote dal precedente di Pierre de l'Hôpital, così come dell'infrequenza che si registra per la locuzione metaforica *écorcher le goupil* (di cui può censirsi, di fatto, soltanto l'altra attestazione de *Les Narbonnais*), bisognerà ipotizzare, ancorché cautamente, che Jean de Le Mote avesse tratto spunto, per la redazione della *VEP*₂, non tanto dalla versione della *VEP*₁ attribuibile direttamente a Pierre de l'Hôpital, quanto piuttosto dal *Songe-VEP* – donde la rimarchevole coincidenza, in un testo come nell'altro, dello stesso modismo. Se valida, l'ipotesi consentirebbe di datare orientativamente la stesura del *Songe-VEP* sulla base del *terminus ante quem* del 1340 (anno di composizione della *VEP*₂) e sul *terminus post quem* definito dalla cronologia del poemetto di partenza (1315-1336). È d'altronde plausibilissima, va riconosciuto, l'eventualità che un'immediata circolazione e una fortunata e produttiva diffusione dell'opera di Pierre de l'Hôpital avessero attivato pressoché contestualmente specifici meccanismi di recupero intertestuale, dal più aderente rimaneggiamento (*Songe-VEP*) a una più elastica rivisitazione (*VEP*₂ di Jean de Le Mote). Molto meno verosimile è invece l'ipotesi alternativa, la quale, circoscrivendo la stesura del *Songe-VEP* entro la seconda metà del secolo XIV⁽⁸⁶⁾, di fatto comporterebbe una ri-

est en fait une forme du mot “chevet” (cf. l'article afférent du *DMF*), qui désigne ici l'“oreiller”». MENEGALDO, *Le dernier Ménestrel?* cit., p. 238, n. 94.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 238.

⁽⁸⁶⁾ Per una cronologia più bassa del *Songe-VEP* e dello *Speculum mondiale* si esprime a suo tempo Antoine Thomas: «La rédaction remaniée (mss D et E) ne saurait être attribuée à l'auteur de la rédaction primitive. Nous estimons qu'elle appartient à la fin du XIV^e siècle, sinon au commencement du XV^e. (...) le *Speculum mondiale*, à première vue, semble plutôt appartenir au début du XV^e siècle qu'à la fin du XIV^e». A. THOMAS, *Anonyme, auteur de la Voie d'enfer et de paradis*, in *Histoire*

attivazione del testo di Pierre de l'Hôpital successiva di diversi decenni tanto alla stesura della versione originaria del componimento, quanto all'ulteriore rielaborazione dell'opera fornita dall'autore *hennuyer*.

Dal *Songe-VEP*, si è detto, trasse direttamente ispirazione lo sceneggiatore dello *Speculum mondiale*. Della diretta derivazione della moralità dal rimaneggiamento si può dare facilmente dimostrazione, d'altronde, attraverso la presenza, all'interno della *pièce*, della nuova materia testuale interpolata dall'autore del *Songe-VEP* nella versione originaria del poemetto⁽⁸⁷⁾. Sull'eventualità che lo *Speculum mondiale* sia stato effettivamente messo in scena, gli studiosi si mostrano concordi. Secondo T. Piezzoli, «bien que nous ne possédions pas de trace de sa représentation, la pièce a certainement été jouée»⁽⁸⁸⁾. Per A. Thomas, analogamente, «on peut croire que l'œuvre (...) fut représentée à Paris (...)»⁽⁸⁹⁾. L'ipotesi dell'ambientazione parigina, in particolare, è confermata dal fatto che *Avarice* menzioni puntualmente alcune strade e taverne della città:

De tieulx vins trouverés assés
 Outre lez pons, en la rue Saint Jaque,
 Quer certes il y a grant temps ja que
 J'en y (ay) despensay sans serpe;
 Et en la rue de la Herpe,

littéraire de la France, vol. XXXVI, a c. di P. FOURNIER, C.-V. LANGLOIS, H. OMONT, A. THOMAS, Imprimerie nationale, Paris 1927, pp. 86-100, alle pp. 97-98. Alle conclusioni di A. Thomas si attenne anche Thérèse Piezzoli: «Deux auteurs anonymes ont, au XV^e siècle, repris l'œuvre primitive pour en donner deux nouvelles versions». T. PIEZZOLI, *La Voie d'Enfer et de Paradis. Poème du XIV^e siècle*, in *Ecole nationale des chartes. Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1952*, Ecole des chartes, Paris 1952, pp. 87-90, a p. 88. Ora, la corretta datazione del manoscritto *vetustior* del *Songe-VEP*, siglato E (Gent, Universiteitsbibliotheek, 352, cc. 11^a-8^v^b), risalente alla seconda metà del XIV secolo, consente di escludere definitivamente che il testo sia stato redatto in un'epoca così tarda.

⁽⁸⁷⁾ Basti qui segnalare l'occorrenza dell'episodio di Erone il Vecchio, di cui si è già detto, nel testo della moralità: cfr. ms. F, cc. 117^v^a-118^r^b.

⁽⁸⁸⁾ PIEZZOLI, *La Voie* cit., p. 88.

⁽⁸⁹⁾ THOMAS, *Anonyme, auteur* cit., p. 99.

Lassus est la Housse Gillet,
 J'en ay brassé de maint pillet,
 Neis a l'Ymaige Nostre Dame;
 Sy ay ge en la Cité, par m'ame,
 Aux Mamoursès et a la Caige
 Et a l'Espee tout davantaige,
 Près Chastellet, a la Coquille.

Ms. F, c. 91v^b

Rispetto alla *VEP*₁ e al *Songe-VEP*, lo *Speculum mondiale* abbrevia notevolmente l'estensione del testo per ovvie ragioni di *mise-en-scène*. Risultano giocoforza eliminate, innanzitutto, le sezioni narrative interposte tra i discorsi dei personaggi, essendo sostituite dalle rubriche in latino che identificano direttamente ciascun locutore e dalle didascalie che forniscono spicce indicazioni per la scena. La complementarità del volgare (per il testo) e del latino (per le rubriche e le didascalie) si rivolge, evidentemente, alle distinte categorie sociali degli spettatori, generalmente illetterati, e degli organizzatori e committenti della rappresentazione, colti e probabilmente ecclesiastici⁽⁹⁰⁾. L'impressione generale è comunque di un indubbio impoverimento del testo, in buona parte sostituito da una rappresentazione performata su un palcoscenico reale e dunque non più elaborata dal teatro

(90) Varrà qui la stessa riflessione proposta da Luigi Allegrì a proposito del *Jeu d'Adam*: «L'uso del volgare per i dialoghi è chiaramente il segno e lo strumento più importante di questa funzione, ma per comprendere il meccanismo della comunicazione sociale è altrettanto importante il fatto che le didascalie siano in latino, perché i due linguaggi si rivolgono a due categorie ben distinte: i dialoghi in volgare agli spettatori illetterati perché il messaggio giunga il più chiaramente possibile, le didascalie in latino agli organizzatori dello spettacolo, colti e con ogni probabilità ecclesiastici. Perché è chiaro che, se pure il dramma non ha più rapporti diretti con la liturgia e non si svolge più dentro la chiesa e con la diretta ed esclusiva partecipazione dei chierici, il committente e l'*impresario* dello spettacolo, la sede in cui si elaborano le strategie comunicative e i relativi contenuti, è comunque sempre la struttura ecclesiastica». L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma 2011¹¹ [1988], pp. 193-194.

mentale di un lettore/ascoltatore che medita esclusivamente sul mero dato linguistico: «La transmédialité inverse la dynamique des œuvres, transformant l'épaisseur théâtralisée d'un récit en un canevas scénique incomplet par définition»⁽⁹¹⁾.

Ciò detto, va sicuramente rilevata l'innovazione apportata dalla messinscena nella sezione del componimento in cui il viandante e la sua guida raggiungono l'ingresso dell'inferno. Allorché *Desesperance* esorta l'io-visionario a varcarne la soglia, infatti, la *pièce* apre *ex abrupto* allo spettatore la dimensione infernale, dando parola direttamente a chi vi abita: nella scena, Lucifero incita il suo aguzzino Satana che, assieme a Cerbero, biasima e tortura le anime dannate in una sequenza che si ripete identica per ciascuno dei sette vizi capitali di cui il malcapitato di turno è accusato (cfr. ms. F, cc. 104v^b-106v^b). Il nuovo scenario infernale introdotto dalla moralità non deve stupire, considerato il protagonismo assunto nel primo teatro francese dall'elemento demoniaco, in quanto principale strumento persuasivo di una pedagogia della paura su cui buona parte della drammaturgia medioevale sembra muoversi. Non è un caso che lo spettacolo terrifico si apra improvvisamente, nella scena, come «una presenza inquietante da elemento *altro*, che disturba gli spettatori ma attraversa anche le strutture drammaturgiche e teatrali con la carica perturbatrice di un corpo estraneo»⁽⁹²⁾. La scenotecnica del teatro medioevale francese era costituita peraltro da luoghi deputati, ordinariamente definiti entro i due poli fissi del paradiso e dell'inferno, la cui rispettiva disposizione sulla piazza prevedeva una differenza simbolica nell'altezza relativa delle scene. Per mezzo di impalcature provviste di appositi tendaggi e decorazioni, il paradiso, in particolare, risultava collocato su un piano più

⁽⁹¹⁾ DOUDET, *Moralité* cit., p. 260.

⁽⁹²⁾ ALLEGRI, *Teatro* cit., p. 197.

elevato rispetto alle altre *maisons*⁽⁹³⁾. Una struttura del tutto analoga dovrà quindi presumersi anche per la sceneggiatura che qui interessa, come d'altronde confermano anche alcune indicazioni di regia. Per esempio, nel momento in cui la sentinella *Impietas* corre *en ce pallais lassus a Yre* (cfr. ms. F, c. 95^v^b – si noti, in particolare, il valore deittico del dimostrativo), il margine del manoscritto riporta la dicitura «tunc vadat ista ad dumam et dicat», in cui il latino *duna* designa evidentemente uno spazio scenico rialzato⁽⁹⁴⁾ e che nella finzione teatrale corrisponde al *pallais* in cui dimora la personificazione del vizio capitale. Ancora, laddove l'ipostasi di *Carité* si

(93) Si sa che il paradiso si trovava sempre a una certa altezza rispetto al livello delle altre scene: «L'auteur du Jeu d'Adam nous a cependant révélé que le paradis est constitué par une élévation, sans doute un “échafaud”; celui-ci est entouré de rideaux et d'étoffes de soie qui montent assez haut pour que les personnages du paradis soient cachés jusqu'aux épaules. Des fleurs odorantes et de feuillages y sont répandus; “qu'il y ait là des arbres d'essences diverses couverts de fruits afin que le lieu paraisse très agréable”». G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Âge. Nouvelle édition, revue et augmentée*, Champion, Paris 1951, pp. 53-54. «D'un côté un jardin fleuri, c'est le paradis, de l'autre (...) l'enfer. Il est essentiellement composé de trois éléments: un tour de forteresse, sur le plan de celles dont étaient flanquées les villes du moyen âge; un puits où Jésus ayant brisé les portes d'enfer jette Satan, et une entrée généralement en forme de gueule monstrueuse, qui s'ouvre et se referme pour livrer passage aux diables. Il faut y ajouter un parloir ou place où les diables tiennent à la vue du public, souvent au-dessus de la porte, ou sur une des plate-formes de leur forteresse, leurs orageuses assemblées. (...); souvent, on se contente plus simplement d'un puits, c'est le “pit” des mystères anglais, parfois d'une vaste chaudière, comme celle où les démons précipitent Néron. Un tonneau dans lequel Lucifer est assis, enchaîné, suffit à l'imagination allemande pour évoquer les régions infernales. Qu'on compare à cette simplicité archaïque la complication d'un enfer français au XV^e siècle! Le gardien Cerberus, qui le moyen âge a hérité de l'antiquité, “fait son cry” comme le héraut d'une commune». *Ibid.*, pp. 92-93.

(94) Così il Du Cange definisce *duma*: «Mons, collis apud vett. Gallos», *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, t. 3, L. Favre, Niort 1884-1887, col. 214c. E ancora «Dunum, dunus, duna, vetere Gallorum lingua montem vel collem significat. Unde factum, ut omnium pene oppidorum, quae collibus aut montibus inaedificata sunt, nomina in Dunum terminentur. (...)». *Ibid.*, col. 215a: s.v. *dunum*.

reca presso dama *Velocitas-Yneleté*, chiedendole di aiutare il protagonista a scalare la montagna del paradiso terrestre, il codice reca a margine: «tunc ascendat et dicat» (cfr. ms. F, c. 134^v^b). Accettata la richiesta di soccorso, una seconda didascalia riferita ora a *Velocitas* specifica analogamente, pochi righe di seguito, «tunc descendat». Chiaramente, le forme dei verbi *ascendere* e *descendere* non possono qui che riferirsi, di nuovo, all'impalcatura che avrebbe dovuto riprodurre la montagna edenica. Se alcune didascalie offrono quindi preziose informazioni per comprendere l'allestimento dello spazio teatrale, altre specificano le tecniche recitative e le modalità attoriali previste dalla rappresentazione. È il caso, per esempio, della curiosa istruzione fornita agli interpreti del chierico e di *Desesperance* da un'indicazione occorrente nel momento in cui i due attori devono superare – evidentemente, uno sulle spalle dell'altro – la barriera di spine che circonda la dimora di *Yre*: «Tunc ascendat clericus super scapullas desperationis (...)» (cfr. ms. F, c. 95^v^b).

Talvolta, lo *Speculum mondiale* sfrutta accortamente gli elementi più spettacolari già presenti nel testo di partenza. È di notevole interesse, in tal senso, il motivo del mantello bagnato (o coperto) di lacrime grazie a cui dama *Contricion* riesce a proteggere il penitente dagli attacchi che i diavoli gli sferrano contro⁽⁹⁵⁾. L'autore dello *Speculum mondiale* approfitta del dispositivo

⁽⁹⁵⁾ La tradizione manoscritta della *VEP*₁ diverge, leggendo, in un caso, *mantel moulliet* (cfr. ms. C, c. 19^v^a = ms. S, c. 193^v^a: *moulié*) e, nell'altro, *mantel couver[t]* (cfr. ms. A, c. 120^r^b = ms. B, c. 26^v^a: *couvert*) *de larmes*. L'innovazione è imputabile ai mss. A e B (gruppo β) e va presumibilmente attribuita all'influenza esercitata dalla crescente e pressoché esclusiva diffusione, a partire dal secolo XIV, del motivo dello *Schutzmantel* in ambito iconografico. Sul tema mi permetto di rimandare ad A. MACCIÒ, *Variazioni e usi artistico-letterari dello Schutzmantelmadonna in alcuni inediti del Trecento francese*, in *Transitions et variations mariales du Moyen Âge à nos jours*, a c. di E. BARALE, A. CICCHELLA, M. DEL SAVIO, G. C. PRIOLO, Classiques Garnier («Rencontres»), Paris, prossima pubblicazione.

spettacolare per trarne un accessorio indispensabile al corredo di *Contricion*, com'è desumibile dall'enfasi posta da Cerbero e Satana sullo strumento atto a provocare la loro sconfitta:

Contrictio

Beau frere n'en doubt mie,
Je t'en deffendray bien, sans doute:
Jamai ne te feront, n'en doubtie.
Puis qu'a mon conduit je t'ain
A toy ne mettront ja la main.
Il ne t'en fault ja plus doubter
Soubz mon mantel te veuil bouter.

Desperatio

Sus sus, anemis, arouté[s],
Allés ce cleric et engroutés,
Traiés, boutés, tirés, ferés!
Or y perra que vous ferés
Sy vous eschappe, c'est grant honte!
Il en fera fables et compte
Par toux lez lieux ou il sera,
Ne jamais ne vous doubtera,
Quer il se veult prendre a bien fere.

Lucifer

Avant! Avant! Alés luy traire
Saiettes ardans ensouffrees,
De temptation empennees.
Soit mis a mort, tost l'actie!

Sathan

Seurement en nous vous fiés,
Sus Cerberus! A luy couron!

Cerberus

Or tost, tost! Que trop demouron,
[Tunc vadat et dicat]

Haro! Je n'en puis aprochier
Et nous vendra-l'en reprocher
Qu'ainssy se soit de nous moqué!
Il est embireliquoqué
Du mantelet Contraction
Que n'y puis ferir horion.
Tire ton arc, sy tire bien raide!
[Tunc trahat]

Sathan

Sy fay je, mes trop me refroidie
Contraction mes enguenettes!
Mes viretons et mes saettes,
Qui de feu estoient empreintes,
Elle m'a trestoutes destaintes
O son mantel qui est mouillé!
Jamais, s'il n'estoit despoillé,
Ne le vainciron. Or retournon,
Rien n'y faisons, trop sejournon.

Ms. F, cc. 108v^a-109r^a

Da mero espediente narrativo (in Pierre de l'Hôpital), il mantello portentoso diventa ora un costume teatrale che, al centro della scena, definisce la *persona* che lo indossa. Nel teatro allegorico, infatti, l'abito coincide col fulcro di una “estetica del rapporto” che permette di legare assieme il corpo (reale) dell'attore, il corpo (fittizio) della *persona* e il concetto astratto da cui l'ipostasi

stessa dipende⁽⁹⁶⁾. Il mantello “ignifugo” di *Contricion* – che, di fatto, ripropone in chiave penitenziale la diffusa iconografia dello *Schutzmantelmadonna* – determina, a ben vedere, il progredire dell’azione scenica spegnendo (appunto perché inumidito di lacrime)⁽⁹⁷⁾ le frecce incendiarie che i due diavoli scagliano sul protagonista, e delle quali è presumibile che fosse simulato il lancio, sul palco, in ragione di un’indicazione di regia diretta con ogni probabilità all’interprete di Satana: « tunc trahat ».

Nondimeno, le didascalie registiche incidono sul testo anche sotto il profilo narrativo, sviluppando autonomamente alcuni nuclei del racconto: è il caso del rapporto vigente tra *Desesperance* e le orde diaboliche. Laddove, infatti, tanto la *VEP*₁ quanto il *Songe-VEP* menzionano il mesto ritorno all’inferno della malvagia consigliera in compagnia degli altri diavoli (nulla potendo contro la protezione offerta dalla dimora di *Confesse* al viandante contrito), lo *Speculum mondiale* ribalta ironicamente il ruolo di *Desesperance*, che da condottiera delle forze demoniache diventa ora lei stessa bersaglio e vittima dei loro tormenti:

⁽⁹⁶⁾ «Porter en scène des corps d’acteurs, supports de corps de fiction qui eux-mêmes donnent corps à des idées implique une problématisation de la lecture analogique. Elle se noue particulièrement autour de l’habit de théâtre. Vêtir, dévêtir un personnage allégorique, c’est en effet questionner la relation entre la visibilité d’un corps, le processus de visualisation, autrement dit de représentation mentale, déclenché par le spectacle, et la construction d’une interprétation». E. DOUDET, *Esthétique du rapport: l’habit des allégories au théâtre (XV^e-XVI^e siècle)*, in *Voir l’habit. Discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVII^e siècle*, a c. di P. MOUNIER, D. DUPORT, Peter Lang, Bern, 2014, pp. 243-256, a p. 244.

⁽⁹⁷⁾ Indicando poco prima all’attore protagonista il modo e la postura della propria voce nel dialogo con dama *Contricion*, un’annotazione a margine – *plorando* – non fa che confermare l’importanza attribuita al pianto e la sua associazione al pentimento (cfr. ms. F, c. 108r^v).

L'acteur

Atant venimes a la porte
 Dont Contricion les clefs porte:
 Tantost l'ouurit, dedens entrames
 Et apres nous l'uys refermames.
 Quant les deables s'en apperceürent
 Moult doulens et courrouciez furent,
 Et dirent que perdu m'avoient,
 Car leans entrer ne pourroient.
 Atant arriere retournerent
 Et en enfer droit s'en alerent,
 Desesperance en ont menee
 Qui de dueil estoit forcenee
 De ce qu'eschappé luy estoye.

Songe-VEP, ms. D, cc. 28v^b-29r^a

Sathan

« Haro, haro, las que feroy?
 Desesperance estrangleroy!
 Sus, sus Cerberus, fier et frappe,
 Menon-l'en, garde qu'elle n'eschappe! »

*Tunc ducat Desperationem infernum
 percuciendo*

Speculum mondiale, ms. F, c. 109r^b

Fornendo agli attori precise indicazioni di stile riguardanti la recitazione, la didascalia in latino della sceneggiatura (e quindi la *performance* della scena) innova la tradizione del testo introducendo un'azione teatrale che doveva risultare, nella *pièce*, inattesa e particolarmente esilarante.

In sintesi, l'evoluzione “transmodale” e nello specifico drammatizzante che interessa le dinamiche di riscrittura della *VEP*₁ – e più in generale della tipologia narrativa del viaggio allegorico – si accompagna all'ulteriore valico del confine “transmediale” tra testo, iconografia e teatro. Bisogna perciò prendere coscienza, una volta di più, del fatto che il concetto normativo di “genere” e le classi tipologiche che ne derivano vanno problematizzati in virtù dell'emersione di tensioni e dinamiche evidenti, le quali, implicando il *transfert* di un medesimo messaggio dal supporto manoscritto alla *σκηνή* del palcoscenico, non solo documentano la produttività dei processi osmotici tra le diverse “forme del discorso”, ma soprattutto dimostrano la fragilità dell'ulteriore e forse più definito confine vigente tra letteratura e *τέχνη*⁽⁹⁸⁾. A maggior

(98) Prima del XVI secolo, ogni tipo di rappresentazione è da intendersi come pratica tecnica. Cfr. DOUDET, *Moralité* cit., p. 47.

ragione, continua a dimostrarsi ineludibile un approccio al testo (e ai testi) che tenga conto delle diverse angolature prospettiche determinate dal reticolo transmodale, transmediale e talvolta – *lato sensu* – transculturale in cui lo stesso oggetto d'indagine si rivela immancabilmente implicato.

ANDREA MACCIÒ