

Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes

a cura di
Anna Maria Cabrini
Alfonso D'Agostino

© 2019 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes
a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino

Prima edizione: dicembre 2019
ISBN cartaceo 978-88-5526-154-8

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 112, f. 239r.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

A DENTI STRETTI: LE TENEBRE DEL DESIDERIO DI JEAN PAULUS

1. A MARGINE

La storia dell'eremita Jean Paulus occupa una posizione decisamente periferica nel quadro della narrativa breve di epoca medievale: ne conosciamo, è vero, diverse forme, in particolare in lingua d'oïl e in italiano, ma si tratta per lo più di opere a testimone unico, che dunque non dovettero avere ampia diffusione; pubblicate ormai molto tempo fa, hanno incontrato da allora un interesse limitato presso la critica. Le ragioni di questa fortuna ridotta sono con ogni probabilità intrinseche alla storia stessa, che combina tratti propri con elementi che la avvicinano a narrazioni diverse; tanto è vero che i tentativi di ricostruire le relazioni tra i diversi testi che la declinano hanno portato a ipotizzare filiazioni e movimenti in direzioni disparate, senza arrivare a un risultato del tutto soddisfacente;¹ senza contare che in vari casi il nome originario del protagonista è andato perdendosi, sostituito, come si vedrà, da quello di figure più e meno celebri dell'agiografia medievale.

Altrettanto defilata è la posizione dei testi appena menzionati nel *corpus* sondato dalle ricerche sulla follia nella letteratura medievale: in tale ambito, a quel che mi risulta, la figura di Jean Paulus è stata ritenuta meritevole di attenzione solo da pochi, tra cui Jean-Marie Fritz (1992: 25, 316). Lo stesso Fritz, del resto, insisteva fin dall'inizio del suo saggio sulla marginalità caratteristica del folle durante il Medioevo, tanto in ambito sociale quanto nella produzione scritta, e così pure nelle arti figurative, dove venne relegato quasi sempre in secondo piano, ad esempio tra le decorazioni marginali dei manoscritti (ivi: 1-3). Per questo è utile iniziare il percorso con un'immagine emblematica, vale a dire l'incisione di Dürer che presento qui di seguito.

¹ Cf. Morawski 1947 e Cazelles 1982.



Albrecht Dürer, *Die Buße des Heiligen Johannes Chrysostomus* (1496 ca.)

Il centro della scena è occupato da una giovane donna con il suo bambino, entro una conca della roccia, mentre sullo sfondo appare un castello; ciò che più mi interessa tuttavia è la piccola figura sulla sinistra in posizione bizzarra: un vecchio dalla lunga barba, completamente nudo, che cammina a quattro zampe, con dei raggi attorno alla testa che ne manifestano la santità. Nell'opera tedesca da cui l'artista ha tratto il soggetto, non ancora identificata con certezza,² il vero protagonista della storia doveva essere comunque l'uomo, identificato – erroneamente – con S. Giovanni Crisostomo, come indicato nel titolo dell'incisione; eppure egli vi si trova relegato in un angolo, a tutto vantaggio della giovane donna a cui si lega, come vedremo più avanti, il momento chiave del suo destino.

² Tra le varie alternative le più probabili sono le *Heiligenleben* stampate a Norimberga nel 1488 da Anton Koberger, oppure la *Meisterlied* studiata da William 1935: 28-33.

Già da questa posa si capisce che il protagonista, nel momento, per così dire, fotografato da Dürer, non si sta comportando da persona *sana di mente*; ma nei testi di cui ci occuperemo nelle pagine che seguono il ritratto è decisamente piú particolareggiato e inquietante. La rappresentazione piú incisiva in tal senso si ha, io credo, in un passaggio ormai prossimo alla conclusione della versione oitanica piú antica e piú fortunata della storia, ovvero la *Vie de Saint Jehan Paulus* in versi, composta a quanto sembra nel nord della Francia nella prima metà del XIII secolo.³

2. LA BESTIA DERISA

In un passato imprecisato, il lunedì dell'Angelo, il re di Tolosa, che ha perduto anni prima la figlia in circostanze misteriose, si reca a caccia nella foresta; i suoi cacciatori si sparpagliano nel folto in cerca di selvaggina, e alcuni di loro si imbattono in una strana creatura, pelosa come un orso; i cani la circondano abbaiano, ma quella non reagisce, anzi appare del tutto mansueta, anche quando uno degli uomini scende da cavallo e l'afferra per la criniera (vv. 1636-1656):

Ses compaignons apele et huche
 A mout grant joie et a grant feste:
 «Trouvé ai le plus fiere beste
 C'onques mais veneour ne virrent».
 Quant il Poënt, si descendirent,
 La sont venu plus que le pas,
 Si le saisissent par les bras,
 Que il avoit pelus et maigres.
 Tous cois se tient, n'est fel ne aigres.
 Retourné l'ont de chief en chief,
 Gardent, si ont veü le chief,
 Bouche et nés et eus et orelles.
 «Par foi,» font il, «ce sont mervelles;
 Ichis samblans est d'ome tous».

³ Essa ci viene tramandata nei mss. Chantilly, Bibliothèque du Chateau, 0475 (primo quarto del XIV sec.), ff. 22v-26r; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3518 (fine XIII sec.), ff. 203v-215v; Bibliothèque nationale de France, fr. 1553 (terminato nel 1284), ff. 421r-432v e 2162 (metà XIII sec.), ff. 81r-94v; il testo si legge in *Vie de Saint Jean Paulus* (Allen): 84-127, da cui provengono le citazioni che seguono, in attesa di una nuova edizione a cui sto lavorando.

Il l'esgarderent par desous,
 S'ont veü les membres humains,
 Gambes et cors et piés et mains.
 «Ceste beste les autres passe;
 Ainc mais ne vint tel en no nasse.
 Dehait ait qui le laissera!
 Portons l'au roi, si le verra».

Condotta davanti al re, questa creatura, pelosa e smunta, si lascia buttare a terra senza dire una parola, per essere sottoposta a un altro esame ancora più umiliante (vv. 1674-1683):

Li serjant disent as barons:
 «Segnour, nous vous disons por voir,
 Que vous poés ichi veoir
 Tous les membres que li hom porte».
 Ausi com une beste morte
 Le reversent a droiture,
 Toute lour moustrent la nature,
 «Que li hom porte» ce fu drois.
 «Segnor,» ce lor a dit li rois,
 «Je voel la roïne la voie».

Alla notizia dell'arrivo a palazzo di questo essere la regina accorre con tutte le damigelle, elegantemente vestite; e anche loro esaminano come si deve *la sua natura*, tra grandi risate (vv. 1716-1726):

Li uns des venours l'enverse,
 Quant son quemandement entent;
 Par les quatre membres le prent,
 Toute li moustra a droiture
 Deseure et desous sa nature.
 Adont i ot mout grant risee.
 L'une a l'autre del doit butee;
 «Veés vous, dame, une tel rien
 que li home ont?» «Oie, mout bien.
 Comment a beste tés atours?»
 Fait li une: «Chou est un ours».
 «Tais» fait l'autre, «uns leus garous».

I paragoni con l'orso e con il lupo mannaro sono, evidentemente, beffardi, poiché il protagonista non mostra il minimo cenno di ferocia.⁴ Tuttavia è chiarissimo che Jean Paulus *appare a tutti gli effetti come una bestia*, non solo per il fatto di essere privo di vestiti, e di muoversi a quattro zampe (come nell'incisione), ma in quanto è ricoperto di peli dalla testa ai piedi, nonché completamente muto e chiuso in sé stesso; paradossalmente, in assenza della parola, l'unica cosa che ne indica con chiarezza la natura umana sono i genitali. D'altronde nei versi precedenti lo si era visto compiere altri atti che manifestavano una netta alterità rispetto a ciò che è tipicamente umano, come il fatto di cibarsi esclusivamente di cibi crudi addentandoli a terra, *senza usare le mani*, e di bere allo stesso modo (vv. 1578-1580):

Pumetes mangoit et rachines,
Quant il les trouvoit la dedens
Comme beste les prent as dens.

Ancora prima vi era stata invece l'erranza priva di una direzione precisa, associata all'aggressività belluina verso chi si trovasse sulla sua strada (vv. 1226-1231):

Or repaierons a Jehan,
Qui vait par le forest pensant,
En sanblanche d'ivre dasant
Une eure amont et l'autre aval,
grant talent a de faire mal;
voloit mordrir et home et fame.

Ora quasi tutti questi tratti, incluso il ludibrio di cui abbiamo letto sopra, sono ricorrenti nelle rappresentazioni letterarie medievali della follia; anzi, sono per così dire canonici di *un certo tipo di folle*, vale a dire colui che, originariamente dotato di senno e di una posizione entro la società, perduta la ragione per qualche motivo, si allontana dal consesso civile rifugiandosi nella foresta, dove vaga alla deriva regredendo a uno

⁴ Si tratta in effetti di paragoni corretti, trattandosi, nel primo caso, dell'animale ritenuto per secoli più simile all'uomo (cf. Pastoureau 2007); e nel secondo di un essere metamorfico che associa la natura umana e quella lupina, benché a questa altezza venisse immaginato per lo più nella forma di un semplice lupo (sulle varianti nella sua rappresentazione lungo i secoli si veda Millin 1993).

stato sub-umano, avvicinandosi pericolosamente alla natura ferina al punto da risultare irriconoscibile; rifugge così a ogni contatto con gli uomini, attaccandoli o venendone attaccato qualora ne incontri (salvo i casi in cui si imbatte in un eremita benevolo, che invece lo aiuta, pur mantenendo le distanze); infine, per varie ragioni, dopo un tempo variabile rinsavisce, e torna al proprio posto, quando la storia lo richiede. È quello che accade, per esempio, a Yvain, lo *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes (vv. 2804-2809, 2824-2830):

Lors se li monte uns torbeillons
 El chief si granz, que il forsane,
 Lors se dessire et se depane
 Et fuit par chans et par arees,
 Et leisse ses genz esgarees
 Que se mervoillent, ou puet estre.
 [...]
 Les bestes par le bois agueite,
 Si les ocit et si manjue
 La veneison trestote crue.
 Et tant conversa el boschage,
 Come hon forsenez et salvage...⁵

3. UNA FOLLIA CODIFICATA?

Tale genere di follia è stato catalogato da Cesare Segre (nel suo saggio sui *Quattro tipi di follia medievale*) come *follia cavalleresca*; definizione che come è noto fa riferimento a coloro che ne sono affetti: essa tocca infatti, dopo Yvain, molti cavalieri fra i più celebri, da Lancillotto a Tristano a tanti altri (Merlino, Daguenet, Amadas, ecc.), fino ad arrivare, naturalmente, a Orlando paladino e al valoroso Hidalgo di Cervantes (*Don Chisciotte* I 25). Le ragioni della perdita del senno sono diverse, anche se in prevalenza essa dipende dalla perdita dell'amore, dall'avversione della persona amata; in tal caso dunque la follia inizia dove l'amore finisce, e la sua scomparsa può associarsi al rifiorire dell'amore (si tratta quindi di due condizioni alternative, non sovrapponibili); la fortuna particolare di questo motivo nella narrativa lunga, in effetti, si

⁵ Chrétien de Troyes, *Yvain* (Foerster): 78-9.

lega proprio al fatto di essere temporaneo, e di riguardare personaggi di spicco che possono tornare quelli che erano. Ciò che importa qui, ad ogni modo, è che, come scriveva Segre (1990: 92),

Questi cavalieri, nell'impazzire, sembrano seguire un cerimoniale ben preciso. [...e...] Il rito della follia è insomma la rinuncia al sistema di valori secondo il quale il cavaliere, quando è da senno, opera. In effetti, il cavaliere impazzito viene a rassomigliare all'*uomo selvaggio* [...] Questo personaggio mitico presenta molti tratti affini: vive solitario nelle foreste, si nutre di bacche e di carni crude, talora non fa uso della parola. [...] L'elemento più caratteristico, la lunghezza dei capelli (con aumento della forza fisica) è differenziale rispetto ai pazzi di popolo, segnati da un'esclusione e da un marchio di diversità (il taglio dei capelli), non invece rispetto ai pazzi cavallereschi, che anch'essi si lasciano crescere disordinatamente le chiome. E talora l'iconografia del pazzo e quella dell'uomo selvaggio coincidono (Nabucodònosor impazzito è rappresentato in vecchie xilografie come un *uomo selvaggio*).

4. C'È DEL METODO...

Il ritratto del nostro Jean Paulus porta i segni dello stesso stampo, o se si preferisce condivide lo stesso codice. Eppure se ci addentriamo meglio nella sua storia ci accorgiamo che il messaggio che veicola è in parte diverso, per almeno due buoni motivi. Anzitutto, la condotta bestiale di Jean Paulus non è spontanea e irriflessa, al contrario; dipende da una scelta consapevole e meditata del protagonista, che *si sceglie* per così dire *una parte*, e vi rimane fedele – per sette anni – nonostante le privazioni e le vessazioni a cui va incontro. Da questo punto di vista egli si potrebbe dunque avvicinare a Tristano e a Don Chisciotte, che *interpretano la parte del folle*, per motivi diversi, e in modo diverso tra loro, perché Tristano non recita la parte del cavaliere dissennato, ma del 'pazzo di popolo', ridicolo e innocuo (Segre 1990: 90); senonché – e qui passiamo al secondo motivo – la finzione di Jean Paulus non è comica ma tragica, e risponde a un bisogno di espiazione.

Egli si è infatti macchiato di una colpa terribile, tanto più in quanto la sua vita, prima della caduta, era improntata alla santità; per lungo tempo aveva vissuto solo, recluso in una specie di eremo (ricavato in quello che era stato il rifugio di un'orsa), vivendo di preghiera e di rinunce. La sua caduta naturalmente è stata provocata dal demonio, che dopo aver tentato a più riprese di corromperlo senza successo col mi-

raggio di ricchezze e onori, ha fatto ricorso all'arma finale a sua disposizione, cioè una donna; precisamente la giovane figlia del re di Tolosa a cui ho accennato all'inizio: condottala per magia fuori dal palazzo di suo padre nel mezzo di una tempesta provocata ad arte, il Maligno l'ha lasciata, in preda al panico, davanti alla cappella di Jean, inginocchiato in preghiera (vv. 1122-1141):

Jehan se regarda arriere,
 Qui mout estoit en grant effroi,
 S'a veüe le fille au roi.
 Vestue estoit comme roiaus
 De riches dras enperiaus.
 La fache avoit blanche et vermelle.
 Quant il le voit, mout s'esmervelle
 Comment la vint si faite dame.
 Quant la pucele a veü l'ome,
 Ele court a lui si l'enbrache.
 Or ne set Jehans que il fache,
 Car cele de douchor l'enoint,
 Qui par paour a lui se joint;
 N'i entendoit autre folie.
 Et Jehans auques s'amolie.
 Li anemis les aguilonne,
 Il point l'un et l'autre tangounne,
 Si les a ans deus escaufés,
 Que Jehans fist ses volentés.
 Bien l'a deables trebuchié.

Appena Jean si è reso conto di ciò che ha fatto, il Diavolo ha rincarato la dose, rivelandogli compiaciuto l'identità della giovane; di fronte all'enormità del fatto e alle inevitabili conseguenze, ecco che il santo viene preso dal panico e commette il suo delitto (vv. 1192-1196):

Il le courut a bras saisir,
 Si com deables li enorte,
 En vers son puch courant l'en porte;
 De mautalent estraint les dens,
 Par ire le jeta dedens.

Qui sta dunque l'atto folle di Jean Paulus, compiuto *serrando i denti* per il furore; la sua atrocità, nonché la sua verosimiglianza, io credo, anche agli occhi del lettore di oggi, non vengono sminuite dall'estrema asciuttezza del racconto, che peraltro è frequente in casi del genere (penso ad

esempio alle versioni medievali del romanzo di Apollonio re di Tiro, a me particolarmente care, in cui l'incesto del re Antioco con la figlia viene accennato in poche parole, e talvolta coinvolgendo apertamente il diavolo nella meccanica degli eventi). Capiamo insomma che la scelta della bestialità, caratteristica tradizionale di colui che è uscito di senno, rappresenta l'espiazione di quel brevissimo e terribile momento di follia; ma non si tratta, come ha scritto Fritz (1992: 41; si veda anche Karl 1913: 432), di una penitenza generica, bensì dell'assunzione esplicita del medesimo *habitus* belluino che lo ha spinto al delitto, rinnegando in un istante tutta la sua condotta precedente.

In questa elaborazione di una feroce simmetria tra la colpa e l'espiazione sta, dunque, il nocciolo oscuro della storia; ma va chiarito che in questa versione esso costituisce un punto di arrivo, non di partenza. Il racconto si apre infatti con una lunghissima visione delle pene infernali da parte di San Basilio (benché il modello paia piuttosto la *Visio Pauli*),⁶ al quale un'anima dannata annuncia la nascita di Jean e il suo destino; poi si racconta della vita della madre del protagonista, della giovinezza di quest'ultimo, e infine alla sua rinuncia a una vita di agi per il romitaggio. L'architettura complessiva iscrive dunque la vicenda principale entro l'orizzonte più ampio di una condanna puntuale delle follie umane, che allontanano l'uomo da Dio e lo precipitano nell'abisso.

5. IL NUCLEO ORIGINARIO E LE RISCRIITTURE

Se però prendiamo in considerazione gli altri testi francesi e italiani osserviamo che il nucleo fosco della storia non solo rimane stabile, ma assume pregnanza anche maggiore. Già nella riduzione oitanica in prosa del testo in versi (conservata in almeno un testimone, copiato ad Arras alla fine del XIV secolo),⁷ che risulta nel complesso molto fedele alla sostanza del modello, la visione delle pene infernali e le altre vicende che precedono l'entrata in scena del protagonista occupano soltanto un quinto del totale. Nel *Miracle as personnages* l'azione scenica inizia diret-

⁶ Cfr. Karl 1913: 434-5 e Karl 1928.

⁷ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palat. 141, ff. 319v-322v (Arras, finito il 14 agosto 1399 da Jehan li Escobiers).

tamente con il protagonista già nell'eremo, con il diavolo che si dispera non riuscendo a corromperlo (vv. 39-48):

L'ennemi
 Haro! ne sçay conmente je brasse
 Que cel hermite la deçoive
 Si que de moy ne s'aperçoive.
 En li n'a orgueil ne bouffoys:
 Je l'ay tempté par maintes foys
 De largement mengier et boire,
 De luxure et de vaine gloire;
 Mais plus li fais temptacion,
 Plus se met en devocion;
 Ainsi ne le puis attrapper...⁸

Lo stesso vale per i testi italiani piú antichi, pubblicati in parte da Alessandro D'Ancona nel 1865 e in parte da Karl Kümmler nel 1906; per esempio nel cantare conservato nel ms. 2971 della Biblioteca Riccardiana e nell'Ottoboniano latino 3319 della Vaticana, che a sua volta denomina il protagonista San Giovanni Boccadoro come le versioni tedesche, la vicenda si concentra immediatamente sull'eremita, accennando brevemente a una serie di crimini da lui compiuti negli anni precedenti la sua conversione ascetica (vv. 9-14):

Se m'ascoltate, giente, un bel sermone
 che di novellamente fu trovato
 contar vi voglio, e dir d'un peccatore
 che lungo tempo al soldo era stato.
 Rubato e morto ave' molte persone,
 e non se n'era giammai confessato... (*Leggende* [D'Ancona]: 87)

Mentre nelle altre due versioni, entrambe in prosa, l'una toscana (ms. Riccardiano 2734) e l'altra settentrionale (ms. Codex 313, Rare Book and Manuscript Library della Pennsylvania State University di Philadelphia) il primo personaggio che compare in apertura è la vittima dell'assassinio, la giovane fanciulla figlia del re, che avanza così in primo

⁸ *Miracles* (Paris-Robert): 95; l'opera drammaturgica è conservata nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 819-820, che raccoglie diverse sacre rappresentazioni offerte dalla confraternita di Saint-Éloi della gilda degli orefici di Parigi nel corso del XIV secolo, e in forma frammentaria in un altro codice parigino (Bibliothèque nationale de France, fr. 1006).

piano, come nell'incisione di Dürer. Il testo toscano, dove Jean Paulus prende il nome di Albano, inizia appunto con queste parole:

Avea in India uno re che avea una sua donna molto savia, e avea una figliuola di buono 'ngegno. La donna si morio, e rimase la figliuola. Il padre amava questa sua figliuola di sopra tutte le cose del mondo, e amavala tanto che dovunch'egli andava la menava seco, a uccellare, a cacciare, e a ogn'altro diletto. E tanto crebbe la fanciulla ch'ella fu in età d'undici anni. E un dí il re con questa sua figliuola e con molti altri andò a cacciare in una grandissima foresta (ivi: 69).

È dunque il Destino, e non il demonio, a condurla sulla soglia dell'eremo. Variazioni supplementari come queste aiutano indubbiamente a semplificare e condensare la diegesi, sfumando al contempo alcuni fra i tratti piú inquietanti della storia, nel primo caso dipingendo fin dall'inizio il protagonista come un uomo violento e pericoloso, e perciò portato al delitto; nel secondo collocando gli eventi in un lontano altrove, e rendendone cosí meno prossima l'efferatezza. Tuttavia del delitto non si tace nulla, anzi talvolta se ne accentua la violenza, come nel testo di cui abbiamo appena visto l'inizio, dove l'atto di lussuria si fa vero e proprio stupro, e cambia la modalità dell'assassinio:

E incontanente tolse un coltello e segolle le vene della gola, e cosí l'uccise; e, morta che l'ebbe, fece nella sua casellina medesima una fossa e sotterrovela drento. E poi, considerato piú oltre, uccise 'l cavallo e sotterrollo fuori della casa colla sella e colla briglia (ivi: 73).

Il dettaglio del cavallo e della sua sepoltura, che per la complessità logistica produce – almeno agli occhi di chi scrive – un involontario effetto comico, si spiega non solo con l'intento di rispettare una certa verosimiglianza dei fatti, ma anche con la volontà di moltiplicare le colpe dell'eremita, che sarà cosí costretto a spergiurare la sua innocenza agli uomini del re, giunti a lui seguendo le tracce degli zoccoli; comprenderà cosí quanto sia facile macchiarsi di colpe – la lussuria, l'omicidio, lo spergiuro – che poco prima aveva affermato essere incomprensibili e del tutto aliene da sé.

6. LO SCIoglIMENTO DELLA STORIA

Torniamo però alla prima *vita* oitanica, e ai dettagli dello scioglimento della vicenda, che ho lasciato in sospeso, e che chiariscono definitivamente il contenuto dell'immagine da cui siamo partiti. Si tratta come prevedibile di uno scioglimento positivo, nel quale il perdono divino si manifesta, improvvisamente e miracolosamente, proprio a quel pubblico che assisteva tra le risate, come abbiamo visto, all'umiliazione di Jean Paulus; un'umiliazione che costituiva, ora lo capiamo, il momento conclusivo dell'espiazione, in quanto manifestazione alla comunità della sua condotta bestiale: proprio ciò che aveva cercato di evitare uccidendo la principessa. A questo punto nella sala compare una giovane, sontuosamente vestita, che porta in braccio un infante, e questi inizia improvvisamente a parlare (vv. 1741-1753):

Li enfes li coumenche a dire:
 «Jehan,» fait il, «Tant as souffert
 Paine et travail par le desert.
 Cuites es de canque fesis,
 Ice te mande Jhesu Cris.
 Son comant ne doi pas celer».
 Quant li baron oënt parler
 L'enfant de si petit aage,
 Esbahi sont tout li plus sage.
 Jehan, qui a la terre jut,
 Fu trestous cois, ne se remut,
 Ne croit a la raison c'a oïe.

Ci vorrà una seconda e piú esplicita esortazione del bambino perché Jehan, fino ad allora rimasto a quattro zampe, si alzi e apra la bocca, intonando un *Te Deum* per la gioia, mentre tutti quanti si fanno il segno della croce, colmi di vergogna. Ma prima che il santo possa comunicare con gli altri è necessario ancora un passaggio (che ricorda il caso di Bislavret nel *lai* di Maria di Francia) (vv. 1780-1794):

Li rois l'apela doucement.
 Un tout seul mot ne li respont.
 Uns sages hom au roi respont
 En l'oreille, comme voiseus:
 «Sire,» fait il, «il est honteus
 Por ce qu'il est nus et apers.
 Commandés que il soit couvers,

Tout le gabent par le maison».

Li rois entent qu'il dist raison,

Si quemanda en es le pas

Qu'il fust vestus de riches dras.

En une cambre l'en menerent,

Mout richement le conreerent,

Mout bel li ont vestu le cors,

Au roi le ramenerent fors.

Solo una volta adeguatamente vestito – ma sempre peloso – Jean può prendere la parola, e raccontare così tutta la storia. Le sue rivelazioni gettano ovviamente nella disperazione il sovrano e la regina; quest'ultima anzi intima al marito di prendere l'assassino e bruciarlo, o ancora meglio di scorticarlo vivo. Ma il sovrano, che ha assistito al miracolo della parola dell'infante, ha un'idea migliore, e chiede a Jean di condurli al pozzo, e di porvisi davanti pregando Dio di restituire la fanciulla (che scopriamo chiamarsi Sabina) ai suoi genitori, sana e integra come era quando il diavolo l'aveva condotta da lui; cosa che puntualmente accade (vv. 1942-1949):

Tantost se drece amont li gente;

Par le main l'ont hors du puç mise,

De la samblance et de la guise

Que li Sathans l'i aporta,

Quant de la cambre le jeta.

Onques si membre n'en cangierent

Ne si vestement n'empirierent.

Vermelle iert com rose nouvele.

La principessa si rivela così, rediviva nella sua integrità fisica, come l'emblema della colpa e assieme della redenzione del fedele; il fatto che Dürer la rappresenti in una specie di grotta invece che in un pozzo dovrebbe dipendere dalle esigenze compositive, mentre la presenza del bambino è dovuta al fatto che nella sua fonte (come nelle *Heiligenleben*) la giovane era rimasta viva nel pozzo, e aveva partorito un figlio, a sua volta sopravvissuto.

7. UNA DOPPIA FOLLIA

Concludendo, fra i tratti che mi sembrano piú interessanti di questa storia multiforme e terribile vi è l'intersezione fra due accezioni diverse del termine *folie*, che furono per secoli altrettanto diffuse e fra loro contigue, come si può vedere, ad esempio, da un passaggio del *Livre de Sydrac* (capitolo 172 della redazione lunga), enciclopedia dialogica della fine del Duecento, che riunisce in forma di domanda e risposta una miriade di idee comuni, desunte dalle fonti piú varie:

Le roy demande: «Comment s'afolent la gent?»

Sydrac respont: «La gent deviennent foulx par moult de manieres. Les uns sont né simples comme folx, les autres perdent le sens de maladie, les autres de la foiblece de la teste, les autres de mauveses humeurs, les autres de trop perdre du sanc, les autres de grant chaleur, les autres de mauvés ombre qui se moustre a euls et les espovente, les autres de feblesse de lor cuer, les autres de trop veillier, les autres de trop geuner qui leur seche la cervelle, les autres de doumages que il reçoivent, si en maintent grant dueil, et de moult d'autres manieres. Et de toutes ces folies chascune porte son doumage, et a poine font mal a autre.

Mes il y a autres manieres de folies qui sont mauveses pour euls qui l'ont et pour l'autre gent, c'est assavoir ceulz qui mal vivent et qui tolent a autrui, et qui emblent, et qui robent, et qui tuent la gent, et qui fausement jurent, et qui s'enyvrent, et ceulz qui portent faus tesmoign, et ceulz qui getent la gent em poine, et ceulz qui encoulpent la gent, et par maintes autres manieres. Et de teulx foulz l'en s'en doit moult garder, car par leur folies font mal a eulz et aus autres gens. Les autres folies avant nonmmees ne grievent mie la gent, ains em portent leur somme et leur poine (*Livre de Sydrac* [Ruhe]: 97-8).

Da un lato troviamo dunque la follia come malattia mentale innocua, dovuta a cause molteplici, che porta a far del male a sé stessi, dall'altro la follia come peccato morale pericoloso per la società, praticata quotidianamente da chi ruba, uccide, o spergiura. Il nostro eremita peloso costituisce la rappresentazione emblematica della contiguità tra queste due follie: l'atto criminoso, favorito dall'istigazione diabolica, e l'alterazione mentale, definita dai tratti canonici della bestialità; ma nel suo caso esse non si limitano a giustapporsi: si combinano, per via di narrazione, con un effetto terapeutico e salvifico.

Proprio di questo effetto viene data una dimostrazione supplementare nelle ultimissime righe delle versioni francesi, quando il santo, dopo aver fatto del male al prossimo, e dopo aver mortificato sé stesso subendo i maltrattamenti altrui, si volge a fare del bene agli altri. Ci viene

detto infatti che una volta recuperato il proprio posto entro la comunità, egli guarisce a sua volta un folle (vv. 2010-2020 del testo oitanico più antico):

Or oiés comment Deus l'oneure.
A chou qu'il va le maistre rue,
Eis un desvé qui jete et rue;
Nus hom nel pooit detenir.
Quant li sains hom li voit venir,
Lieve sa main, si le segna.
Diables tan le resongna
Que maintenant issi du cors
Ausi bruians com fust un tors.
La gent forment s'en espeüre,
Mais li sains hom les asseüre.

Il cerchio, in questo modo, si chiude perfettamente, e con esso anche il nostro percorso: colui che è disceso nell'abisso del proprio animo, e ha attraversato lucidamente le tenebre della follia ha infine l'opportunità – per mezzo dell'esorcismo, naturalmente, non della terapia – di guarire gli altri, e di riaccompagnarli opportunamente verso la luce.

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Chrétien de Troyes, *Yvain* (Foerster) = Kristian von Troyes, *Yvain (Der Löwenritter)*, Textausgabe mit Einleitung hrsg. von Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1913.
- Kümmel 1906 = Karl Kümmel, *Drei italienische Prosalegenden: Euphrosyne, Eremit Johannes, König im Bade*, hrsg. nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses, 1906.
- Leggende* (D'Ancona) = Alessandro D'Ancona, *La leggenda di Sant'Albano, prosa inedita del secolo XIV, e la storia di San Giovanni Boccadoro, secondo due antiche lezioni in ottava rima*, Bologna, Romagnoli, 1865.
- Livre de Sydrac* (Ruhe) = *Le livre de la fontaine de toutes sciences*, Edition des enzyklopädischen Lehrdialogs aus dem XIII. Jahrhundert herausgegeben von Ernstpeter Ruhe, Wiesbaden, Reichert, 2000.
- Miracles* (Paris-Robert) = *Miracles de Nostre Dame par personnages*, publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par Gaston Paris et Ulysse Robert, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1876-1893, 8 t.
- Vie de Saint Jean Paulus* (Allen) = *Vie de Saint Jean Paulus*, I. Verse, e II. Prose, ed. by Louis Allen, in William 1935: 83-133 e 134-40.

LETTERATURA SECONDARIA

- Cazelles 1982 = Brigitte Cazelles, *Le corps de sainteté d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des 12 et 13 siècles*, Genève, Droz, 1982.
- Fritz 1992 = Fritz, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Age. XIIe-XIIIe siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Karl 1913 = Louis Karl, *La légende de saint Jehan Paulus (la légende en vers, en prose et le miracle)*, «Revue des langues romanes» 56 (1913): 425-45.
- Karl 1928 = Louis Karl, *Notice sur la Vision de saint Basile dans la légende de saint Jehan Paulus*, «Revue des langues romanes» 65 (1928): 304-23.
- Millin 1993 = Gaël Millin, *Les Chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI^e-XX^e siècle)*, Brest, UBO, 1993.
- Miquel i Planas 1940 = Ramón Miquel i Planas, *La Leyenda de Fray Juan Garín, ermitaño de Montserrat*, Barcelona, Orbis, 1940.
- Morawski 1947 = Joseph Morawski, *La Vie de saint Jehan Paulus. Origine et évolution d'une légende Médiévale*, «Les Lettres Romanes» 1 (1947): 9-36.

Pastoureau 2007 = Michel Pastoureau, *L'ours: histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007 [trad. it. Torino, 2008].

Sacchi 2013 = Luca Sacchi, *Un volgarizzamento italiano inedito della «Historia Apollonii regis Tyri» dalla collezione di Hermann Suchier*, «Carte Romanze», I/2 (2013); 251-73.

Segre 1990 = Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

William 1935 = Charles Allyn William (ed. by), *The German Legends of the Hairy Anchorite, with Two Old French Texts of La Vie de saint Jehan Paulus*, Urbana, University of Illinois, 1935.

INDICE GENERALE

| | |
|--|-----|
| Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, <i>Presentazione</i> | 3 |
| Claude Cazalé Bérard, <i>Il libro delle delizie di Yosef Ibn Zabara</i> | 11 |
| Luca Sacchi, <i>A denti stretti: le tenebre del desiderio di Jean Paulus</i> | 37 |
| Cristina Zampese, « <i>In tanta mattezza</i> ». <i>Semantica delle alterazioni mentali nel Decameron</i> | 55 |
| Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Boccaccio e la «matta bestialità»</i> | 73 |
| Johannes Bartuschat, <i>Magia, illusione e follia nelle novelle sugli artisti (dal Boccaccio al Cinquecento)</i> | 91 |
| Anna Maria Cabrini, « <i>Una gabbia di pazzzi</i> ». <i>Deliri d'amore e altra follia nelle Novelle di Matteo Bandello</i> | 109 |
| Giuseppe Polimeni, <i>Conche, conchette, secchie, secchiette, mastelle, mastellette</i> . <i>La pazzia e i suoi discorsi nelle Piacevoli notti di Straparola</i> | 133 |
| Sandra Carapezza, <i>L'amore furioso negli scritti sul Decameron di Sansovino</i> | 153 |
| Antonio Gargano, <i>Amore e follia nella novella cervantina El celoso extremeño</i> | 173 |
| Maria Rosso, <i>Malinconia e alienazione amorosa in quattro Novelle esemplari di Cervantes</i> | 193 |