

I colori del racconto

a cura di
Luca Sacchi
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I colori del racconto
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

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.

TINTE ADDOSSO. CROMATISMI COMICI NEI *FABLLAUX*

1. IN BIANCO E NERO

T rattare dei cromatismi nelle pagine dei *fabliaux* può sembrare un paradosso, per la rarità degli spunti che essi offrono in materia: ne danno conferma i riferimenti esigui a tale genere entro gli studi sui colori nella lingua e nella letteratura francese antica, a partire dallo storico lavoro lessicografico di Ott (1899).¹ In effetti questi racconti comici, ambientati prevalentemente in interni, si fondano in larga parte su meccanismi elementari, dove ciò che spicca sono le pulsioni e i movimenti dei personaggi, nonché i dialoghi che essi intrecciano, mentre i costumi e fondali vengono solo abbozzati, rimanendo, per così dire, in bianco e nero. Ha scritto in proposito Ménard (1983: 38):

Nous regrettons la rapidité d'allure du récit et la sécheresse des notations. Nous souhaiterions des développements plus étoffés, des détails concrets plus nombreux, davantage de chair et de couleur. Nous aimerions que les personnages et le décor ne soient pas réduit à des lignes schématiques, car il nous intéressent autant que l'aventure.

Laddove però emerge un riferimento al colore, questo rappresenta di rado un elemento accessorio; al contrario, esso possiede sovente una considerevole pregnanza, rivelandosi funzionale al meccanismo narrativo, e può contribuire in maniera decisiva all'effetto comico; d'altro canto la rapidità di tale pennellata lascia sempre molto di implicito, sollecitando qualche supplemento di indagine. Prenderò in considerazione tre

¹ Vi compare ad esempio, a proposito di *escarlote* (*ibi*: 130), un accenno all'opera di cui mi occuperò al § 3; anche in anni più recenti gli studi sui colori nel Medioevo (come i saggi riuniti in *Conleurs* 1988, o il recente Pulliam 2012) sono rivolti ad altri generi, tra cui spicca il romanzo: da alcuni di essi si trarrà profitto nelle pagine seguenti. Per un aggiornamento complessivo sulle linee di ricerca relative ai *fabliaux* cf. Collet–Maillet–Trachsler 2014.

esempi di questo tipo, tutti risalenti al XIII secolo: si tratta di opere molto note, in cui le potenzialità del ricorso al colore spiccano con particolare chiarezza. Varie altre se ne potrebbero aggiungere, a conferma dell'opportunità di coinvolgere anche il filone comico nell'elaborazione ideale di una storia cromatica della narrativa breve medievale.

2. IL PIGMENTO OGGETTIVANTE

Iniziamo da una scena a tinte forti, stupefacente nella sua bizzarria e nella sua perfidia. Ci troviamo a Orléans, in un contesto borghese, nella casa di un tintore; nel momento in cui, apparecchiata la tavola e servita un'oca allo spiedo, Picon e la moglie si siedono a mangiare, egli sembra ricordarsi all'improvviso di un'incombenza legata al suo mestiere: ha lasciato a bagno nella tinta rossa un crocefisso, ed è ormai ora di andare a toglierlo dalla tinozza (*Le prestre taint*, vv. 375-380; *NRCF*, VII: 328):

«Alon garder ou est le teint,
Se mon crucefiz est bien teint,
Que l'en le m'a hui demandé.
Alon le trere, de par Dé!
Dansele, fetes cler le feu,
Si le metron en plus haut leu.»

Alzatosi dal desco e recatosi nel laboratorio, l'uomo estrae dal colore, con l'aiuto della moglie e della serva, il crocefisso, che si rivela ad altezza naturale, ma dal peso ben superiore al previsto (vv. 387-391 e 396-407; *ibi*: 328-9):

Par piez, par cuises et par braz
Lors le pranent de totes pars,
Sus le lievent plus d'une toise.
«Dieus, fait dant Picons, com il poise!
N'oi crucefiz qui tant pesast!» [...]
Fors l'en ont tret a molt grant peine.
Or oiez ja grant aventure:
Il est si pris en la teinture
Qu'il est plus teint et plus vermeil
Qu'au matinet n'est le soleil
Au jor quant il doit plus roier.
Onc nel semondrent de mengier,
Einz l'asitrent les le foier:
Apoié l'ont, ce n'est pas fable,

Puis revont seoir a la table,
 Si se rasant au mengier,
 Et recommencent a mengier.

Il gioco verbale sul fatto che il crocifisso viene appoggiato al focolare *invece che fatto sedere a tavola* rivela, come il pubblico d'altronde sa fin dall'inizio, che la sua natura è ben diversa da quella di una statua: si tratta in effetti di un uomo in carne e ossa, il quale si trovava nelle stanze della moglie di Picon al momento del ritorno inaspettato di quest'ultimo; per nascondersi si è buttato, nudo come un verme, nella tinozza del colore; sicché ora rimane rigido come un pezzo di legno, esposto allo sguardo di tutti, rosso come il sole nascente. Come ovvio il tintore ne è consapevole, e anzi si deve proprio a lui la finzione che ridicolizza e umilia il presunto amante; presunto in quanto la moglie, che non ha mai avuto alcuna intenzione di concederglisi, lo ha illuso per vendicarsi, attraverso la beffa, dei tentativi continui di ottenere con ogni mezzo i favori di lei. Un ultimo dettaglio, fondamentale, moltiplica l'effetto grottesco e allo stesso tempo sacrilego della scena: l'uomo *in rosso* è un sacerdote, che per rivalersi dello scorno subito in precedenza dalla donna aveva minacciato di scomunicare sia lei sia il marito.

La suspense della scena, marcata da questa «esplosione di luci e colori [...] nel buio della stanza»,² dura solo pochi attimi, finché non viene interrotta dagli effetti del fuoco; lo sviluppo dell'azione ci porta quindi, come prevedibile, al basso corporeo (vv. 408-427; *ibi*: 329):

Li prestre fu et gros et cras,
 Le chief tenoit un poi en bas,
 N'ot vestu chemise ne braie.
 Le cler feu, qui vers son dos raie,
 Li fet son baudoïn drecier.
 Or n'ot en li que corecier!
 La dame o un cil le regarde,
 Et dant Picons s'en est pris garde ;
 Sa mesnee vot fere rire,
 A sa fame commence a dire:
 «Dame,» fet il, «je vos afi
 Que mes tel crucefiz ne vi
 Qui eüst ne coille ne vit,
 Ne je ne autre mes nel vit!»

² Traggo la frase dalle note di commento di *Fabliaux* (Brusegan): 430.

La dame dit: «Vos dites voir.
 Cil n'ot mie trop grant savoir,
 qui le tailla en tel maniere.
 Je cuit qu'il est crevez derriere,
 I l'a plus granz que vus navez
 Et plus gros, que bien le sanez!»

Nonostante la posa dolente col capo reclinato, il prete ha dunque una reazione fisica incontrollabile, indotta dal tepore del focolare, che porta al culmine l'oscenità della sua figura; e ai commenti beffardi di messer Picon seguono quelli della moglie, che si prende gioco anche di lui, a rivelare, come in molti altri *fabliaux*, di essere tutt'altro che subalterna all'uomo. La reazione finale del marito, per quanto frutto di una recita, chiude adeguatamente la vicenda: all'annuncio che egli intende tagliarne con l'accetta gli attributi, la statua prende vita e fugge urlando dalla casa.

Nella letteratura medievale il ricorso in chiave comica alla figura del 'crocifisso vivente' è attestato sparsamente con variazioni considerevoli, come nel breve e sanguinario *fabliau* del *Prestre crocifîé*, dove l'evirazione viene portata a termine, e nel *Moniage Renouart*,³ lo si ritrova in seguito nelle carte di vari novellieri italiani, tra cui Sacchetti (LXXXIV), Morlini (LXXIII) e Straparola (VIII 3).⁴ Ma è senza dubbio nella versione di Gautier le Leu (seconda metà del XIII sec., Hainaut)⁵ – particolarmente abile nella satira anticlericale – che esso trova l'esito più originale proprio grazie al colore rosso, del quale è implicitamente in gioco la valenza sacrale che lo lega alla Passione.⁶ Come il Cristo in croce, anche il prete tinto viene umiliato e deriso, e tuttavia la sua indegnità come ministro della chiesa non potrebbe risultare più evidente; il rosso dà evidenza anche alla passione carnale che lo attanaglia, e forse preannuncia la dannazione che incombe su di lui.

In questa rara comparsa della professione del tintore nel genere fabliolistico, la polisemia del colore, tra sacro e profano, è dunque centra-

³ In *Fabliaux* (Brusegan): 296-301 si trova collocato di seguito al *Prestre taint*.

⁴ Cf. *ibi*: 429-30, Van Os 1978 e Sobczyk 2013; si veda inoltre il paragrafo seguente.

⁵ Sull'autore cf. Livingston 1951 e 1992; del nostro *fabliau* si è occupato fra gli altri anche Hicks 1988.

⁶ Cf. Pastoreau 2016: 58-63; il motivo della beffa attraverso il colore viene ripreso da Bandello nella novella XLIII, dove assistiamo al raddoppiamento degli amanti, l'uno tinto di verde, l'altro di nero.

le, ma si accompagna a una precisa notazione materica, nel passaggio in cui vengono indicati i componenti della sostanza colorante (vv. 343-346; *ibi*: 327):

Le prestre saut du baing et entre
En autre cuve qui fu pleine
De teinte de brasil et de greine,
Ou la dame le fist saillir:⁷

Proprio su questo versante bisogna segnalare, a margine, un dato di fondo che non pare sia stato chiarito dagli esegeti, vale a dire la ragione dell'applicazione di tali pigmenti, comunemente usati per tingere le stoffe, a una statua lignea: applicazione che pur nella sua fizionalità avrebbe dovuto risultare quantomeno plausibile, poiché su di essa si reggeva, con evidenza, tutta la scena dell'ostensione burlesca. In mancanza di elementi sicuri possiamo supporre che si voglia alludere a un trattamento preliminare alla doratura, in cui però si faceva in genere ricorso a un materiale diverso, ossia il bolo rosso (o bolo armeno), di origine argillosa, funzionale a consolidare la presa del metallo prezioso sulla superficie.⁸

Tornando, per chiudere, alla costruzione fantastica della scena, un fatto risulta fra gli altri particolarmente suggestivo, cioè che la semplice tinta sulla pelle abbia l'effetto di trasformare – temporaneamente, certo – il corpo del prete in un oggetto, facendogli perdere i connotati umani. Il colore in quanto pigmento, forse proprio per la sua rarità e forza d'impatto, si rivela insomma sufficiente a definire, ed eventualmente a stravolgere, l'identità di ciò che ricopre, modellando la realtà, o meglio la percezione dei corpi e degli oggetti.

2. LA FANTASMAGORIA DEL COLORE

Proprio il fatto appena accennato ricompare nel secondo testo di cui ci occupiamo, dove per una curiosa combinazione rispunta anche la figura

⁷ Per la verità i due pigmenti, uno vegetale (il *brasil*, o legno rosso, da *braise*), l'altro di origine animale (il *chermes*, o *graine*) erano fin dall'antichità alternativi fra loro, cf. Pastoreau 2016: 37-8.

⁸ Cf. Thompson 1956: 207-8.

del ‘crocifisso vivente’, ma a parti invertite, e ridotta a elemento accessorio (Douin de Lavesne, *Trubert* [Donà]: 36, vv. 67-87):

Cil qui par aventure guile
 s'en est entrez dedanz la vile;
 tout contremont s'en est alez
 tant qu'a un huis est arestez
 ou ot peint uns viez croucefiz
 et apareillié de verniz.
 Iluec s'est li bers arestuz;
 il ne fu pas de parler muz,
 ainz a le mestre salué
 et cil li a bon jor horé.
 Cil met son chief en la meson
 si a veü en un anglon
 un croucefiz au mur drelié
 qu'en la croiz est apareillié;
 bien cuide et croit veraiemant
 uns hom soit de char et de sanc.

La figura che si rivolgerà al *mestre* chiedendogli che diavolo abbia fatto di male il poveretto messo in croce è il protagonista eponimo dell'opera (che rientra nella categoria dei *fabliaux* solo se consideriamo il genere con una certa elasticità), villano che unisce in sé una disarmante dabbaggine e un'astuzia diabolica⁹ Della prima si è avuta prova nei versi precedenti, quando Trubert ha venduto la propria vacca al mercato per metà del suo prezzo, spendendo poi metà dei soldi per comprare una capra; lo stesso sembra valere per la richiesta che egli fa nei versi seguenti all'artista di dipingere l'animale di tutti i colori, lasciandogli in cambio tutto il denaro che gli rimane (vv. 113; *ibi*: 38):

«Li maistres la chievre apareille,
 inde, jaune, vert et vermeille;
 mout en a feite bele beste.
 Li soz en demaine grand feste.»

Poco dopo però la tintura della ‘bestia’ si rivela foriera di sviluppi assai interessanti: trasformata da quei pochi tocchi di colore, essa non risulta più una semplice capra, ma un animale meraviglioso, che come tale vie-

⁹ Sull'opera, oltre alla già citata edizione di Donà (con traduzione italiana), si vedano tra gli altri Barillari 1999 e Zufferey 2007.

ne concupito da persone altolocate. Sarà così proprio grazie a essa che Trubert otterrà somme di denaro consistenti, nonché l'accesso al letto della duchessa di Borgogna, e addirittura la possibilità di infierire fisicamente sul corpo del duca, allontanandosi poi indisturbato. Anche qui, come nel testo precedente, la metamorfosi della capra in *bele beste* avviene grazie alla semplice pigmentazione multicolore del suo vello: l'interesse dei nobili per una creatura simile non pare tuttavia una semplice invenzione dell'autore, quanto piuttosto il riuso beffardo di un motivo presente nel romanzo cortese, dove gli oggetti (e le creature) multicolori, come quelli bianchi candidi, appartengono per lo più alla sfera del sacro o del magico, come il cappello della fata dalle Bianche Mani nel *Bel Inconnu*, (XIII sec.), e più tardi la *Bête glatissante* nel *Perceforest* (XIV sec.).¹⁰

In un passaggio successivo del medesimo testo il ricorso al colore per alterare l'identità viene compiuto dal protagonista sul proprio stesso corpo; intenzionato a presentarsi in qualità di medico al duca sofferente (per le botte che lui stesso gli ha somministrato in precedenza), si tinge per prima cosa il viso e le braccia con un'erba (vv. 1075-1083; *ibi*: 96):

D'une jaune herbe a teint son vis
 et sa gorge et ses mains ausi.
 Tant s'est desfiguré Trubert
 nus hom ne set dire en apert
 que ce fust il quant ce ot fet.
 Que vos feroie je lonc plet?
 Merveilles s'est bien desguisez,
 puis s'est tantost acheminez
 vers le chastel ou li dus fu.

Cambiando colore, Trubert diventa automaticamente irriconoscibile, e può presentarsi senza timore a corte con un suo infallibile unguento, che in realtà è semplice sterco di cane. Sulle ragioni della scelta del giallo mancano al momento indizi sicuri, ma sembra dubbio che esso potesse venire associato in qualche maniera alla professione medica; di certo la nuova colorazione epidermica non rende il protagonista particolarmente strano o esotico agli occhi dei personaggi che incrocia. Viene semmai il sospetto che la scelta di questo colore sia legata in parte, se non del tutto, alla sua connotazione negativa, data l'associazione frequente con

¹⁰ Cf. Rozoumniak 2006: 483 e (per la *bête*) Bozóki 1974.

la malizia e il tradimento: in tale chiave esso è frequente nelle figurazioni di Giuda, e si ritrova, per restare nel campo letterario oitanico, nell'episodio della prima *branche* del *Roman de Renart*, in cui la volpe, caduta accidentalmente in una vasca di tinta gialla, approfitta dell'irriconecibilità così acquisita per farsi beffe di uomini e animali.¹¹

Che Trubert si presenti al duca non solo camuffato in maniera del tutto approssimativa, ma addirittura segnato da un colore che ne rimarca la pericolosità, senza che nulla di tutto ciò venga colto dal suo antagonista, si accorderebbe perfettamente con il meccanismo paradossale dell'opera, dove le vittime del *vilain* risultano costantemente inermi, e incapaci di smascherarlo, nonostante i mezzi elementari con cui egli si traveste. Di fatto le sue maschere possiedono quasi sempre una componente cromatica, come quando egli si ripresenta per l'ultima beffa in abiti femminili, con indosso una cuffia e un vestito bordato di pelo 'sbiancato col gesso', venendo preso per una vergine innocente. A ogni nuovo sviluppo, insomma, il ricorso al colore offre al popolano una chiave privilegiata d'accesso allo spazio aristocratico, che grazie ad esso può venire gioiosamente e sadicamente violato.

4. LA VESTE CONTESA

Arriviamo così all'ultimo testo, su cui vorrei soffermarmi un poco più a lungo. Si tratta del *Chevalier à la robe vermeille*, coevo ai precedenti, ma di autore anonimo.¹²

Il titolo del *fabliaux* ci offre già tre elementi chiave, vale a dire il colore in gioco – di nuovo il rosso vivo, il *vermeil* –, il fatto che questa volta al centro dell'azione vi è un vestito (*robe*); infine, che tale vestito è indossato da un cavaliere; siamo in effetti di fronte a un racconto in cui tutti gli attori principali appartengono alla nobiltà. L'intreccio questa volta è molto semplice, e ruota attorno al medesimo evento chiave del *Prestre taint*: mentre il nostro cavaliere si sta dando buon tempo con la moglie di un 'ricco valvasore', questi torna improvvisamente a casa nel corso della notte, costrin-

¹¹ Cf. Pastoureau 2019: 111-7, part. 114-115; altre considerazioni molto utili sui travestimenti di Trubert, compreso quello del medico, si trovano nello studio di Pierreville 2008.

¹² La bibliografia su di esso è piuttosto scarsa, cfr. Labile-Lerquin 1992; devo l'interesse per questo testo alla correlazione della tesi magistrale di Martina Ghirighelli, Università degli Studi di Milano, a.a. 2010-2011, relatore Alfonso D'Agostino.

gendo gli amanti ad alcune rapide contromosse (vv. 82-102; *NRCF*: II, 302):

Ençois qu'il fust prime de jour
 Fu il a l'ostel revenuz.
 "Dont est cil palefroiz venuz,
 Fet il, cui est cel esprevier?"
 Lors vosist cil estre a Perrier
 Qui dedanz la chambre enclos iere!
 Entre le lit et la mesiere
 S'est colez, mes tant fu surpris
 Qu'il n'a point de sa robe pris
 Fors ses braies et sa chemise.
 Asez a robe sor li mise
 La dame: manteaus, peliçons.
 Li sires iert en granz friçons
 Du palefroi que il remire;
 Encor ot au cuer greignor ire
 Quant il s'en entra en sa chambre:
 Quant voit la robe, tuit li membre
 Li fremisent d'ire et d'angoisse.
 Lors destreint la dame et angoise,
 Et dit: "Dame, qui est ceanz?
 Il a un palefroi laienz!
 Qui est il? Dont vient cele robe?"

L'amante riesce dunque a nascondersi nello spazio a fianco del letto, e la moglie lo copre rapidamente con vestiti e pellicce; ma delle sue vesti egli recupera solo le *braies* e la *chemise*, mentre il resto rimane sulla cassapanca: una spia direi più che evidente della presenza di un uomo, che si aggiunge agli altri due indizi altrettanto chiari, cioè il cavallo e lo sparviero in attesa accanto dalla porta del palazzo. È qui però che si manifesta la prontezza d'ingegno – o se si vuole la malizia – della moglie, la quale, come è d'altronde sempre consigliabile in casi simili, nega l'evidenza, e con assoluto sangue freddo chiede al marito se non abbia incontrato il fratello di lei, appena partito (vv. 104-118; *ibi*: 302-3):

Et la dame, qui bel le lobe,
 Li dist: "Foi que devez seint Pere!
 N'avez vos rencontré mon frere,
 Qui orendroit de ci s'en part?
 Bien vos a lessié vostre part
 De ses joiaus, ce m'est avis,
 Por tant seulement que je dis
 Que tel robe vos serroit bien.

Onc plus ne li dis nule rien,
 Einz despoilla tot meintenant
 Cele bele robe avenant,
 Et prist la seue a chevauchier.
 Son palefroi qu'il avoit chier,
 Et son oisel et ses chenez,
 Ses esperons cointes et nez,
 Freschement dorez, vos envoie.

Tanto l'abito quanto il palafreno e lo sparviero, e ancora i segugi e un paio di speroni d'oro, che si trovano vicino alla veste, non sono altro che dei doni per lui; in tal modo nell'animo del valvassore il sospetto lascia rapidamente il posto alla cupidigia, mascherata da una serie di rimostranze iniziali; la dama le rintuzza rapidamente, ribadendo l'obbligo cortese di accettare i doni altrui (vv. 129-144; *ibi*: 303):

Li dist: "Dame, vos dite voir!
 Du palefroi m'est il mout bel,
 Et des chenez et de l'oisei,
 Mes un petit i mespreïtes
 De ce que la robe preïtes,
 Car ce semble estre covetise!
 - Non fet, sire, mes grant franchise!
 car on doit bien, par seint Remi,
 Prendre un beau don de son ami;
 Car qui de prendre n'est hardi
 De doner est acouardi!"

Rabbonito in tal modo il marito, la donna lo invita nel letto e provvede a farlo rilassare, finché non si addormenta beato tra le sue braccia; a questo punto tocca col piede l'amante per dargli il via libera, e questi recupera rapidamente in silenzio tutte le sue cose, abito compreso, e se la fila. Lo sviluppo comico si ha la mattina dopo, quando il valvassore, svegliandosi quasi a mezzogiorno, ordina al suo scudiero di portargli il vestito ha avuto in dono, rifiutando quello verde che gli viene presentato (vv. 171-182; *ibi*: 304):

Li vavator, qui en bon point
 Estoit de son riche present,
 A dit c'on li aport avant
 A vestir sa robe vermeille.
 Uns escuiers li apareille
 Une robe vert qu'il avoit.
 E quant li vavator la voit

Si li a dit inelepas:
 “Ceste robe ne veu ge pas!
 Einz veil l'autre robe essaier,
 Dont richement me sot paier
 Mes serorges, que je mout pris.”

A questo punto la moglie finge di cascare dalle nuvole: prima rimbrotta il marito anche solo per l'idea di poter vestire abiti che non siano su misura, figuriamoci vestiti indossati prima da un altro, come se fosse un vile menestrello; poi dichiara di non aver mai visto l'abito vermiglio, né tantomeno gli altri presunti doni del fratello, che non incontra da mesi: è evidente dunque che il marito è preda di allucinazioni. Non ottenendo alcun aiuto dai servi, i quali si guardano bene dal contraddire la loro signora, il valvassore è indotto a pensare di essere in effetti stregato (*enfantosmez*), stato dal quale solo la devozione potrà salvarlo. La consorte rincara la dose: non basterà certo un'atto di devozione qualsiasi, come una puntata al vicino santuario di Saint-Leu-d'Esserent, a pochi chilometri da Senlis; è opportuno semmai un lungo pellegrinaggio, fino a Santiago di Compostela, che preveda visite ad altri luoghi santi sulla via del ritorno, passando per le Asturie. Un percorso insomma sufficiente a tenerlo lontano da casa per mesi, con le conseguenze anticipate sottilmente dalla menzione dell'ultimo santuario a cui recarsi, quello di Saint-Ernoul, che sarebbe stato protettore dei mariti cornuti. La chiusa dell'autore risulta così tanto paradossale quanto gustosa (vv. 312-317; *ibi.* 308):

Cest dit as mariez pramet
 que de folie s'entremet
 Qui croit ce que de ses ieus voie,
 Mes cil qui tient la droite voie
 Doit bien croire sanz contredit
 Tout ce que sa fame li dit!

Senza dubbio il motivo centrale della storia, condiviso con altri *fabliaux* (come quello delle *Tresces*) consiste nel raggio della moglie che porta il protagonista a credere di essersi sognato ciò che ha effettivamente visto, o di essere preda di qualche malattia mentale, perdendo così il controllo sulla realtà; motivo che avvicina il nostro testo a molti altri rac-

conti e novelle dei secoli successivi.¹³ Si tratta inoltre di un ennesimo esempio della supremazia della donna posta al centro del triangolo, motivo per il quale è stato oggetto di studio nell'ambito dei *gender studies*.¹⁴ Ma non mi risulta siano state sondate le ragioni che fanno della *robe vermeille* un oggetto esibito dal cavaliere e concupito dal valvassore, al di là del semplice pregio del tessuto; dato ovvio, che però a quest'epoca avrebbe potuto riguardare anche altri colori. La presenza dell'aggettivo *vermeille* anche nel titolo sembra infatti attribuire al colore un valore specifico, centrale nell'architettura del racconto. In realtà sulle ragioni della scelta dell'abito da parte del cavaliere l'autore ci dà qualche indizio, laddove il giovane si prepara per l'appuntamento galante (vv. 29-43; *ibid.*: 300-1):

Et quant cil oï la novele,
 Robe d'escarlate novele
 A vestue de fres ermine;
 Comme bachelers s'achemine
 Qui amours meinent a esfroi.
 Montez est sor son palefroi,
 Ses esperons dorez chauciez;
 Mes por le chaut fu deschauciez.
 Et prist son esprevier mué,
 Que il meïmes ot mué,
 Et menoit deus chenez petiz,
 Qui estoient tres bien feïtiz
 por fere as chans saillir l'aloë.
 Si com fine amour veut et loë
 S'est atornez. D'iluec s'en part...

«Così come la *fine amour* vuole e consiglia» (42): l'accento non è dunque a una passione generica, ma a un sentimento cristallizzato dalla letteratura; più precisamente l'amore cortese descritto e narrato nei romanzi che presso l'aristocrazia avevano avuto grande successo; è qui infatti che l'uno o l'altro degli oggetti e ornamenti riuniti dal cavaliere sono appannaggio non solo di valorosi cavalieri, ma di innamorati celebri, e talvolta costituiscono veri pegni d'amore, come ha messo in rilievo tra gli altri Jane Burns (2002). Così, ad esempio, gli speroni d'oro fanno pensare a quelli donati da Blancheflor a Floire nel romanzo omonimo

¹³ Cf. ad es. Bianciotto 2003.

¹⁴ In particolare da parte di Jost 2007 e Leech 2006.

(secondo la redazione ‘aristocratica’), al momento della partenza per Babilonia (vv. 2881-2882):

Uns eperons d’or et d’amor
li chauça bele Blancheflor.¹⁵

Lo stesso vale per la veste rossa, che possiamo avvicinare per esempio a quella che nello *Chevalier au Lyon* viene ricevuta da Yvain in vista del matrimonio con Laudine (vv. 1883-1884; *Yvain* [Roques]: 58):

Et avoec ce li aparaille
robe d’escarlate vermoille.

L’ipotesi piú probabile è perciò che il nostro cavaliere intenda agghindarsi con un campionario completo degli attributi dell’amante cortese, il che suggerisce di per sé un eccesso tale da indurre al sorriso, per quanto benevolo; e lo stesso vale per la scena in cui, incastrato malamente tra il letto e il muro, egli è costretto ad assistere in silenzio al diletto dei coniugi. D’altronde che il suo ardore sia ben altra cosa dalla sublime *fin’amor* lo si era capito subito, quando, appena giunto dalla dama, aveva tentato di accostarlesi per le spicce, tenendosi i vestiti addosso, e ricevendone un velato rimbrotto (vv. 56-64; *NRCF*: II, 301):

Droit au lit ou trovee l’a,
Si la vit bele, grase et tendre:
Sanz demorer et sanz atendre
Se voleit tot vestu couchier.
Et la dame, qui mout l’ot chier,
I mist un poi de contredit;
debonerement li a dit:
“Amis, bien soiez vos venuz!
Les moi vos coucherez tout nuz,
Por avoir plus plesant deliz.”

Certo la conclusione della storia offrirà al personaggio prospettive piú che rosee, ma mi pare indubbio che anch’egli sia esposto al ridicolo a pieno titolo, in ragione della distanza tra la sua vera natura e l’ideale che

¹⁵ Il testo si legge in *Floire et Blancheflor* (Pelan): 83; cf. Burns 2002: 226-9, dove si ricordano gli strali di S. Bernardo contro questo genere di lussi dell’aristocrazia del suo tempo.

vorrebbe incarnare. Quanto al marito, che senza dubbio fa più ridere, la chiave del suo interesse per l'abito deve essere del tutto diversa, perché diversi sono i suoi gusti, come ci viene detto in apertura di racconto (vv. 18-25; *ibid.*: 300):

Et li vavaseur pour son preu
 Entendoit a autre maniere,
 Qu'il avoit la langue maniere
 A beau parler et sagement,
 Et bien savoit un jugement
 Recorder: c'iert touz ses deliz.
 Pour aler as plez a Senlis
 Apresta un matin son erre.

Il testo è avaro di dettagli, ma pare di capire (e così lo hanno interpretato in genere i critici), che egli sia appassionato di giurisprudenza, e per questo si rechi ad assistere ai processi a Senlis; non sembra cioè che li presieda, ma che possa in qualche maniera parteciparvi, in ragione della sua eloquenza e della capacità di *ricordare le sentenze*. Il dato, che non viene più ripreso in seguito (se non per dirci che nel giorno fatidico il processo è stato inopinatamente rinviato), deve avere qualche valore, proprio perché marca l'opposizione rispetto al cavaliere, il quale si distingue nei tornei e nella caccia. Ora, è vero che il valvassore manifesta interesse in primo luogo per il palafreno e per il falco, ma il desiderio di vestire la veste vermiglia, al momento del risveglio, è palese, così come conferma il rifiuto dell'abito verde, che potrebbe legarsi invece all'attività venatoria. È probabile che proprio l'accento ai processi sia la chiave di un diverso valore simbolico del mantello rosso bordato d'ermellino, in quanto simbolo del potere temporale, appannaggio del sovrano, ma demandato in alcuni casi ai propri rappresentanti, come coloro che amministrano la giustizia: già a questa altezza cronologica, infatti, entrambi gli elementi caratterizzano l'abito del giudice, come ancora oggi accade per i nostri magistrati di cassazione; addirittura, come ha mostrato Richard Jacob, la giustizia stessa può apparire personificata in una figura femminile vestita allo stesso modo.¹⁶

Se tale ipotesi è corretta il valvassore, analogamente al cavaliere, apprezza l'abito in quanto simbolo di uno status a cui ambisce; ma la sequenza degli eventi rivela puntualmente i limiti di tale aspirazione, per l'incapacità totale di cogliere l'evidenza delle prove della colpevolezza della

¹⁶ Jacob 1994: 60-1 e tav. XXVI.

moglie, e la facilità con cui giunge a dubitare della propria sanità mentale. In ultima analisi dunque il racconto metterebbe alla berlina entrambi i personaggi maschili, incapaci di incarnare realmente l'ideale a cui aspirano, rappresentato dalla veste vermiglia.

Concludo con tre minime annotazioni. Per prima cosa, in tutti e tre i testi esaminati fin qui, ma anche in tutti gli altri che mi è capitato di esaminare, il colore appare quasi sempre in rapporto al corpo, come tinta che lo colora in tutto o in parte, o come vestito che lo avvolge; tale fatto, che peraltro ricompare in diversa misura in altri generi, è per i *fabliaux* in fondo prevedibile, dato il ruolo chiave che in essi assume la fisicità. In secondo luogo su tale corpo, come abbiamo avuto modo di osservare, il colore, sempre saturo e brillante, senza sfumature, produce degli effetti notevoli, giungendo fino a travisarne l'identità in funzione dell'effetto comico; e solo in seconda battuta (eventualmente) arricchendolo di risvolti simbolici. Infine, quando risvolti di questo genere si distinguono, il ricorso al cromatismo pare frutto dell'intento di produrre un abbassamento della sua valenza canonica; ciò avviene in particolare col rinvio allusivo alla narrativa alta, e più in generale alla condizione aristocratica, la cui attenzione nei confronti del codice cromatico era quasi istituzionale, tanto per l'affermazione dello status quanto per le convenzioni del rapporto amoroso.

Riusati così in chiave ironica, pur nel fascino dei loro toni sgargianti, i colori rivelano in fondo, al di là del sorriso che suscitano, il proprio limite: cioè l'incapacità di mutare davvero, se non per qualche istante, la sostanza delle cose, l'elementarità degli istinti, la monotonia implacabile del desiderio.

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Fabliaux* (Brusegan) = *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a c. di Rosanna Brusegan, Torino, Einaudi, 1980.
- Floire et Blancheflor* (Pelan) = *Floire et Blancheflor*, éd. du ms. 1447 du Fonds français, avec notes, variantes et glossaire par Margaret M. Pelan, Strasbourg, Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 1956².
- NRCF = *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux (NRCF)*, publié par Willem Noomen et Nico van den Boogaard, avec le concours de H. B. Sol, Assen, Van Gorcum, 1983-1994, 10 voll.
- Douin de Lavesne, *Trubert* (Donà) = Douin de Lavesne, *Trubert*, a c. di Carlo Donà, Parma, Pratiche, 1992.

LETTERATURA SECONDARIA

- Barillari 1999 = Sonia Maura Barillari, *La maschera e il labirinto. Considerazioni sul Trubert di Douin de Lavesne*, «Medioevo Romanzo» 23 (1999): 417-42.
- Bianciotto 2003 = Bianciotto, Gabriel, «Des Tresces et du Chevalier a la robe vermeille», in Antonella Amatuzzi, Paola Cifarelli (éd.), *Favola, mito ed altri saggi di letteratura e filologia in onore di Gianni Mombello*, «Franco-italica» 23-24 (2003): 273-89.
- Bozóki 1974 = Edina Bozóki, *La « Bête Glatissant » et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens*, «Revue de l'histoire des religions» 186-2 (1974): 127-48.
- Burns 2002 = Jane Burns, *Courtly Love Undressed. Reading Through Clothes in Medieval French Culture*, Penn State University Press, 2002.
- Collet-Maillet-Trachsler 2014 = Olivier Collet, Fanny Maillet, Richard Trachsler, *L'Étude des fabliaux après le "Nouveau recueil complet des fabliaux"*. Sous la direction Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Couleurs* 1988 = Aa. Vv., *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988 («Sénéfiance» 24).
- Hicks 1988 = Eric Hicks, *Fabliau et sous-littérature: regards sur le Prestre taint, «Reinardus»* 1 (1988): 79-85.
- Jost, *The non-conformist fabliau genre and its transgression: a Bakhtinian analysis of two Old French fabliaux*, in Kristin L. Burr, John F. Moran, Norris J. Lacy (eds.), *The Old French Fabliaux: Essays on Comedy and Context*, Jefferson · London, McFarland, 2007: 120-33.

- Labie-Lerquin 1992 = Labie-Leurquin, Anne-Françoise, *Chevalier à la robe vermeille*, in Geneviève Hasenohr, Michel Zink (éd. par), *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992: 264.
- Leech 2006 = Leech, Mary E., *Dressing the undressed: clothing and social structure in Old French fabliaux*, in Holly A. Crocker (ed.), *Comic Provocations: Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, New York, Palgrave MacMillan, 2006: 83-96.
- Livingston 1951 = Charles H. Livingston, *Le jongleur Gautier Le Leu. Étude sur les fabliaux*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1951.
- Livingston 1992 = Charles H. Livingston, *Gautier Le Leu*, in Geneviève Hasenohr, Michel Zink (éd.), *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, pp. 491-2.
- Ménard 1983 = Philippe Ménard, *Les fabliaux: contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- Ott 1899 = André Ott, *Étude sur les couleurs en ancien français*, Paris, Bouillon, 1899.
- Pastoreau 2016 = Michel Pastoreau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016 [ed. or. Paris, Éditions du Seuil, 2016].
- Pastoreau 2019 = Michel Pastoreau, *Giallo. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019 [ed. or. Paris, Éditions du Seuil, 2019].
- Pierreville 2008 = Corinne Pierreville, *Le déguisement dans Trubert: l'identité en question*, «Le Moyen Âge» 114 n. 2 (2008): 315-34.
- Pulliam 2012 = Heather Pulliam, *Color*, «Studies in Iconography» 32 (2012): 3-14.
- Rozoumniak 2006 = Elena Rozoumniak, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles: étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, Thèse doctorale, Paris IV Sorbonne, 2006.
- Sobczyk 2013 = Agata Sobczyk, *Les crucifix comiques dans quelques textes du Moyen Âge français*, «Quêtes littéraires» 3 (2013): 16-23.
- Thompson 1956 = Daniel V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, Dover Publications, 1956.
- Van Os 1978 = Jaap A. Van Os, *Le fabliau du prestre crucifié et le problème du crucifix vivant*, «Marche romane» 28 (1978): 181-83.
- Zufferey 2007 = François Zufferey, *Considerations onomastiques sur Trubert*, «Romania» 125 (2007): 481-97.