

## Modulo di storia del teatro moderno e contemporaneo

*Età moderna, eredità classica e medievale, evoluzione delle forme nella modernità*

Università degli studi "La Sapienza" di Roma

Facoltà di lettere e filosofia – aa 2010/2011

Cattedra della prof. Mara Fazio

Programma delle lezioni del corso a cura del dott. Valerio Iacobini

[teatro moderno. Dal Rinascimento ai primi anni dell'Ottocento]

# Eredità medievale dello spettacolo moderno

---

### *Breve storia di un modello "carsico"*

*Giovedì 21 ottobre – h16:00 / 18:00*

*Aula IV*

- Funzioni antropologiche del teatro medievale
- Un modello "sregolato": spontaneità senza codifica
  - \* Sacre rappresentazioni e mystères
  - \* Farse e spettacoli di strada
  - \* Alcuni esempi di teatro medievale
- La codifica dello spazio scenico in età medievale.
- Primi abbozzi delle professionalità dello spettacolo
- Varietà e ricchezza della spettacolarità medievale: altre forme di spettacolo (I tornei, i cortei...)

Lo spettacolo medievale non ha un potere modellizzante come il teatro greco, dunque ce ne occupiamo "in contrasto" o in antitesi con quella che sarà la spettacolarità del Rinascimento, vera rivoluzione copernicana di un mondo relegato, durante gli anni del medioevo, ad improvvisati catafalchi di strada o manifestazioni ancora largamente impregnate di socialità se non proprio di ritualità.

Ma il Medioevo come secolo buio è una prospettiva che tutta la critica storica, artistica e letteraria ha a buon ragione abbandonato, ed oggi l'età di mezzo è piuttosto un serbatoio di invenzioni ed idee, un periodo ricchissimo di spunti, proprio per via della sua pluralità e disarticolazione in molteplici tendenze spesso anche antitetico fra di loro.

Dunque il Medioevo teatrale non concorre alla formazione di alcun canone, ma è certamente in dialogo con il moderno ed addirittura col contemporaneo, nella misura in cui questi periodi ne colgono gli spunti o anche solo la spettacolarità diffusa, pervasiva.

È il Medioevo il momento in cui forse si esprime in modo assoluto la corrente "pratica" del mondo teatrale. V'è infatti tutto un fermento teatrale spontaneo, che si esprime nelle fiere, nei mercati, nei cortei municipali, nelle piazze e durante le funzioni religiose. Però vi si incontrano pochi, pochissimi testi, e tutti per lo più legati alla tradizione cristiana, alle Scritture o alla ribollitura di volgari filastrocche popolari, connesse, come vedremo, alle trame ed alle narrazioni degli esempi più alti e maturi della drammaturgia rinascimentale.

È un teatro magro di letteratura ed intelletto, fatto di imbonitori e cerretani, un teatro "circense", che si confonde facilmente con le puttane, i mendici ed i falsi medici, e che da questa sterminata varietà umana

riuscirà a cavare una forma di grandissimo successo e risonanza europea: la Commedia dell'Arte, che pur nel disegno intellettuale dei suoi rari teorici, non rifiuterà mai la prossimità con questo mondo antisociale di mendicanti e di reietti.

## **Rappresentazioni sceniche nel mondo medievale**

Dopo la caduta dell'impero romano (sacco di Roma del 410 → caduta di Ravenna nel 476) sia la tradizione scenica classica, che quella latina si perdono e lasciano la propria eredità a spettacoli avviliti, stanchi, malamente rappresentati e con uno scarso seguito di pubblico.

Sopravvive del ricchissimo patrimonio dello spettacolo classico l'ormai consolidata tradizione istrionica che dagli spazi eletti, dai teatri e dalle arene, si riversa per le strade.

Il panorama è così confuso che non si può tracciare alcuna linea di demarcazione fra l'attore ed il saltimbanco, fra il venditore di strada, l'imbonitore e l'attore.

Il periodo di vuoto totale si verifica dal 500 circa fino agli anni 800 - 1000, quando ricompare qualche dialogo anonimo ispirato a Terenzio di cui sembra si possa ritenere possibile una qualche forma di messa in scena.

## **Nascita del dramma medievale e forme della rappresentazione sacra**

Il teatro medievale ha un suo proprio ceppo originario, che nulla ha a che vedere con le vestigia della tradizione classica. L'evoluzione del teatro dell'evo di mezzo muove infatti da posizioni eminentemente religiose, per riversarsi in manifestazioni di carattere popolare.

L'esigenza iniziale è illustrare gli episodi delle sacre scritture, una pratica relativa soprattutto ai misteri pasquali, quelli che – non è un caso – mantenevano la più immediata prossimità con le manifestazioni religiose pagane (per esempio è primaverile, come si è visto nella precedente lezione, la celebrazione delle Grandi Dionise).

La Passione di Gesù Cristo era inoltre un ottimo terreno di esercizio delle arti drammatiche, per via soprattutto della sua divisione in tappe e quadri, con episodi isolati e facilmente trasportabili in rapidi scambi di battute e raffigurazioni simboliche.

Inizialmente furono i sacerdoti a creare delle piccole rappresentazioni in ambito celebrativo, nel corso della messa pasquale: niente di più che qualche scambio rapido di battute, che però dovettero avere un certo successo pedagogico fra i partecipanti alla messa, tale da indurre adattamenti sempre più complessi.

La forma più antica del dramma di Pasqua è un dialogo di quattro versi in cui una coppia di sacerdoti, abbigliati di bianco come angeli, s'incontra con altri due sacerdoti le cui vesti indicano che sono donne:

*Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae?*

« Chi cercate nel sepolcro, o donne cristiane? », chiede uno degli angeli.

*Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.*

« Gesù di Nazareth che è stato crocifisso, o spiriti celesti », replicano le donne, ed essi subito rispondono:

*Non est hic: surrexit sicut praedixerat.*

*Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.*

« Non è qui: è risorto come aveva predetto. Andate, annunziate che Egli è risorto dal sepolcro ».

È qui evidente che abbiamo le basi di una vera azione drammatica: poiché la scena dovette piacere agli spettatori, subito si inserirono delle aggiunte. Maria Maddalena si attarda indietro e incontra Cristo vestito da giardiniere; Pietro e Giovanni corrono freneticamente verso il sepolcro, l'uno superando l'altro nella corsa; le Marie comprano dei profumi a un piccolo banco posto fuori del sepolcro e così via.

Nel corso della messa in latino queste rappresentazioni estemporanee dovevano essere di notevole interesse per i partecipanti, in quanto presumibilmente alcune scene di Natalità e Passione erano esibite in lingua volgare.

[San clemente, a Roma. Il dipinto murale, o meglio la sua cornice inferiore, narra la storia occorsa ad un ricco patrizio romano chiamato Sisinnio [Sisinium] la cui moglie, con suo sommo disappunto, frequenta le messe celebrate dal santo. Il nobile convinto che ciò sia dovuto al fatto che il santo abbia stregato la moglie, ordina ai suoi tre servi, chiamati Gosmari, Albertello e Carboncello di catturarlo. I servi, vittime di una sorta di illusione miracolosa, invece del santo legano e tentano di trascinare via una pesantissima colonna.

Accanto ai protagonisti sono presenti alcune brevi frasi consistenti negli ordini gridati dal patrizio Sisinnio ai suoi servi e consistenti in esortazioni ma anche pesanti ingiurie per le difficoltà riscontrate nel rapimento del santo da parte dei suoi servi e che egli attribuisce alla loro incapacità.]

Le rappresentazioni divennero però ingombranti nel contesto delle funzioni religiose e così si sposteranno al di fuori delle chiese, nelle piazze antistanti le chiese, come per portare nella città una parte della messa e delle celebrazioni cristiane, in "racconti agiti" dei fatti della vita del Cristo.

### Teatri medievali e messa in scena

Date le premesse (teatro spontaneo e di "secondo grado", in quanto legato ad un più ampio contesto religioso), è evidente come il problema dello spazio scenico medievale sia di grande complessità.

Cerchiamo di sintetizzare l'estetica e la pratica teatrali medievali in alcuni punti di carattere generale.

1. Chiesa come teatro, il centro della rappresentazione è il sepolcro di Cristo risorto. Può essere un altare laterale oppure un luogo effimero appositamente creato. Altri elementi possono segnare le altre tappe della Passione. [illustrazione]

Il percorso era di solito ellissoidale, sul tracciato periferico della navata. Il pubblico seguiva con lo sguardo il passaggio da una stazione all'altra, spesso confuso con gli attori, o addirittura incluso nella rappresentazione come massa o folla funzionale al racconto.

Il sistema della finzione segue gli attori nel loro percorso.

2. Nel momento in cui il dramma della Passione esce dalle chiese viene riprodotta nelle piazze la medesima organizzazione in stazioni. Inizialmente sono adibite a questa funzione dei banchi, che via via diventano catafalchi rialzati, cui si associano alcuni oggetti della simbologia patristica. Questi piani rialzati sono di varie fogge e dimensioni, e col tempo evolveranno alla forma più complessa delle *mansiones (loci deputati)*, baldacchini in legno con due accessi e, nel migliore dei casi, con un “cielo” a fare da copertura, ma anche da rifugio per angeli e divinità.

Un esempio ormai tipico della sacra rappresentazione medievale è l'arcinoto disegno di Jean Fouquet, rappresentante il martirio di Santa Apollonia. **[illustrazione]**

Fouquet sceglie non già di raffigurare l'episodio reale del martirio, ma la sua rappresentazione scenica in forma di mistero.

Per cui, in primo piano si vede la tortura della santa, condotta da una sorta di direttore di scena.

Sullo sfondo vediamo una serie di mansiones, riportate in tutti i dettagli, con tanto di pubblico e di scalette.

Su di un lato vediamo uno di questi catafalchi adibito a casa degli angeli, o Paradiso, affiancato da una mansion di musicisti. Il trono della mansion centrale sembra essere stato abbandonato dall'imperatore, che vediamo vicino alla santa. Sulla destra, infine, campeggia un panorama infernale, con i personaggi stipati nello spazio ristretto del catafalco.

3. Il pubblico medievale si trova di fronte ad uno spettacolo altamente convenzionale, in cui gli accadimenti sono presentati in maniera assolutamente a-realistica.
  - a. Simbolismo delle mansiones;
  - b. Disposizione della mansiones;
  - c. Uso dello spazio reale attorno ai *loci deputati*.

Lo spazio della scena non ha limitazioni, per cui l'azione si può trasferire alla bisogna da una mansion all'altra, pur continuando la scena ad essere ambientata in quella principale.

Nelle rappresentazioni più complesse le mansiones erano disposte anche longitudinalmente ed ospitavano le scene come in un grande palco.

Accenniamo qui ad una fondamentale distorsione spazio/temporale nel mondo allegorico della rappresentazione medievale: ivi lo spazio viene enunciato o sottinteso; così senza alcun interesse illusionistico si potevano avere sulla stessa mansion personaggi nell'universo della finzione narrativa anche molto distanti fra loro (simultanea: un miracolo viene eseguito mentre a fianco si svolgono altre vicende spazialmente molto distanti fra loro), oppure su diverse mansiones personaggi che nella finzione dovrebbero essere prossimi.

Lo spazio è organizzato piuttosto in modo funzionale.

Il tempo della rappresentazione è piegato e possono essere presenti su scena anche personaggi di secoli, epoche, episodi biblici differenti. È una sorta di fenomeno del “doppio orologio”, in cui due dimensioni temporali diverse possono convivere.

Oppure, come nelle rappresentazioni pittoriche e nelle miniature medievali, nello stesso spazio si dà lo stesso personaggio moltiplicato su momenti differenti: vedi la miniatura di Fouquet su Lotario, dove l'incoronazione a Reims, ha come sfondo il colloquio di questi con Riccardo senza paura, re di Normandia, con cui egli concluse la pace.

4. In alcuni casi le mansiones potevano essere disposte circolarmente, a formare una sorta di arena, un circolo in cui il pubblico era un tutt'uno con lo spettacolo, che poteva alludere alla folla includendola nella rappresentazione (in ambito anglosassone questa disposizione prende il nome di *theater on the round*, in ambito spagnolo abbiamo il *corral*). **[illustrazioni]**

5. In altri casi, come ad esempio le processioni che muovevano a Parigi dalla rue St. Denis, le mansiones erano dei catafalchi semovibili, trainati durante il corteo e di volta in volta arrestati nelle varie tappe che corrispondevano alle stazioni delle maestranze cittadine (nel mondo anglosassone: *pageant*).

La rappresentazione dell'inferno, molto apprezzata dal pubblico, fu probabilmente uno degli stimoli che spinsero lo spazio scenico a farsi più complesso ed ardito, ed a sviluppare nelle mansiones alcune macchine elementari (carrucole, montacarichi, botole) per la realizzazione di qualche trucco scenico.

Il *pageant* è connesso agli ingressi trionfali e darà un nuovo impulso artistico al teatro; si pensa infatti che lo sfarzo e l'attenzione per i costumi che lo caratterizzarono furono elementi alla base delle origini del teatro profano moderno.

6. Accanto a queste forme di spettacolo v'erano poi rappresentazioni moraleggianti, itineranti e poco attrezzate, forme di espressione teatrale spontanee e povere di cui possiamo dire poco, e la cui testimonianza viene soprattutto da alcune *farce* (farse) francesi del XV secolo.

Mentre per il *pageant* ed il corteo abbiamo sovente l'esecuzione delle storie e dei quadri delegata ad attori non professionisti (religiosi, confratelli delle organizzazioni commerciali e mercantili delle città) è proprio da questa ultima forma di arte povera, dai banchetti e dal "colportage" che muoverà i primi passi il professionismo attoriale.

Specie per le mansiones, vengono sviluppati congegni mirati più che a potenziare l'illusione scenica, a rendere più agevole la realizzazione dell'effetto scenico.

Le maschere avevano un ruolo fondamentale mentre i costumi andavano dagli abiti più comuni alle invenzioni ed idee più precise. È probabile che i colori dei costumi corrispondessero alle corporazioni responsabili delle messe in scena.

E sono appunto le corporazioni gli elementi di maggiore dinamismo teatrale nel medioevo.

Allo stesso tempo vediamo farsi strada altre organizzazioni sempre di carattere corporativo, ma che avevano quale finalità specifica l'organizzazione di un determinato evento religioso. Con il tempo queste associazioni divennero così importanti ed organizzate, da arrivare a controllare il mercato dello spettacolo della città.

È il caso, ad esempio in Parigi, della *Confrérie de la Passion*, che, ufficializzata con editto di Carlo VI nel 1402, finirà per controllare le licenze per le recite fino quasi alla fine del Seicento [ed a vario titolo in tutta Europa le rappresentazioni teatrali saranno connesse alle organizzazioni di beneficenza, che attraverso i proventi delle concessioni a pubbliche rappresentazioni mantenevano le loro attività caritatevoli].

In Roma si registra la presenza della confraternita del Gonfalone.

Gli spettacoli delle corporazioni francesi erano assai variopinti:

1. Bando, annuncio processionale e lettura di un "cry";
2. Successione delle scene in corteo in un percorso che si estendeva dalla estrema propaggine est della città di Parigi, fino all'île-de-la-cité;
3. Ogni corporazione aveva in cura una stazione e realizzava a proprie spese il catafalco e le scene da rappresentare.

Sempre in Parigi e sempre nel tardo Medioevo, l'"offerta spettacolare" della città va differenziandosi.

Così vediamo attive altre "confraternite di buontempi" a vario titolo legate all'attività universitaria della città.

Fra tante organizzazioni dello spettacolo più o meno formalizzate le più importanti e le più strutturate sono la *Confrérie de la basoche* (o *Basoche du Palais* – 1300 ca.) e les *Enfants sans soucis*, che ruotavano attorno al palazzo di giustizia la prima e all'università la seconda, ma i cui margini reciproci sono spesso sfumati.

[immagine]

Mettono in scena, queste compagnie gioiose, degli spettacoli a metà fra la farsa ed il processo giocoso e rubano dal linguaggio del diritto e dalla goliardia studentesca alcuni stilemi con cui compongono spettacoli spesso aperti al pubblico, altre volte chiusi alla sola cerchia dei confratelli.

Le scene di passione ed i martirologi che si rappresentavano per le strade a celebrare eventi della politica cittadina e nazionale o religiosi. Erano manifestazioni popolari spesso grossolane e comunque crudamente realistiche anche nell'infliggere pene corporali agli astanti: un retaggio che ricorda quello ancora in voga in alcune parti dell'Europa meridionale dei flagellanti e dei battenti.

Ciò che rende originali questi spettacoli è un certo gusto per il genere mescolato, per cui con gli episodi sacri più austeri spesso troviamo anche un umorismo grossolano e lazzi intesi a dare respiro comico alla sacra rappresentazione.

Lo stesso Jehan d'Abundance introduce nella *Moralité, Mystere et Figure de la Passion de nostre Seigneur Jesus Christ* giochi fisici e lazzi: nella *pièce* compaiono ben cinque intermezzi eclettici, ed è significativa l'esistenza di una distinzione interna al mistero fra azione comica ed azione seria, segno di un cosciente dispositivo di dosaggio dei pezzi comici, a dimostrare come almeno nel panorama dei misteri l'attenzione degli autori fosse focalizzata sul gradimento del pubblico.

La fama storica dei *sot* risiede probabilmente nell'abilità esecutiva di pezzi "acrobatici". Durante misteri e moralità non è raro vedere alcune loro sporadiche comparse: può accadere sia per fornire informazioni al di fuori della finzione (in una momentanea "sospensione della credulità"), sia per appelli diretti allo spettatore.

Rileviamo allora un dato fondamentale, e cioè che questa particolare categoria di imbecilli scenici – che si differenziano dai *niais* soprattutto per una certa carica enigmatica ed una ridotta attitudine ad orchestrare tranelli e *jeu de ruse* – possiede un buon coefficiente di freddezza scenica, che con anacronismo brechtiano potremmo nominare "epica del ruolo": il *sot* è un personaggio esterno alla narrazione. A differenza del *niais*, non attiva nessuna *machine à rire* e può servire da supplemento esterno, didascalia o segno marcato di finzione. Questa natura *straniante* del *sot* è più evidente nei pezzi seri: troviamo per esempio "figurini biomeccanici" nel mistero della *Passion de Troyes* o nella moralità di *Saint Bernard de Menthon*.

Le comparse "fuori contesto" assecondano una pratica scenica probabilmente consolidata: sappiamo che a Parigi i *sot* partecipano alla "cultura scenica ufficiale" e li vediamo prendere parte agli allestimenti delle confraternite della Passione. Si registrano per esempio lazzi di *sot* nelle rappresentazioni sacre e profane donate all'Hôpital de la Trinité, all'Hôtel de Flandres ed all'Hôtel de Bourgogne, fino all'installazione in pianta stabile di una non meglio precisata confraternita "sottesca" in una casa detta dei *Sotz Attendants*, in Parigi, rue Darnétal.

In questi casi di ibridazione, fra l'altro molto comuni, si possono scorgere talvolta i riflessi della satira rusticale, modulata a partire dalla commedia latina e dalle atellane e che possiede molti tratti in comune con lo spirito sovversivo del medesimo personaggio presente nella pastorale italiana o nell'attività ben più corrosiva di Ruzzante. Questo esercito di *niais*, *sot* e Jehan si trasformerà, con spiccata assonanza, nello "stoltoastuto" tipo dello Zanni (Giovanni | Gianni) italiano.

## Rappresentazioni semi-teatrali: tornei, entrate e mascherate

Il divertimento per sé, senza lo spirito esplicitamente mistico dei misteri, sta nelle rappresentazioni che chiamiamo qui “semiteatrali”.

1. Pagane → tornei e trionfi;
  2. Connesse ai cicli stagionali e religiose → carnevali (carnosciali)
- Il **torneo** era una gara caratterizzata da una forte valenza simbolica nei costumi e nei colori.
  - L'**entrata** era un allestimento effimero all'aperto che accoglieva una delegazione oppure un sovrano con strutture fastose in legno e carta, riproducenti *tableaux vivants* allegorici.

Queste forme di spettacolo liminari alla rappresentazione sacra non sono mai completamente divise dall'estetica degli “eschaffauds” (mansiones), che vengono utilizzati anche in questo tipo di eventi.

### Teatralità medievale in 4 punti:

1. Misteri ciclici;
  2. Verso la formazione di un palco unico a partire dalla struttura fratta delle mansiones (processo che si completa soltanto nel corso del 1400/1500);
  3. Attori e compagnie erranti;
  4. Intermezzi.
- a. Stretta connessione fra pubblico ed attori;
  - b. Principio non illusionistico, ma allegorico;
  - c. Distorsione spaziotemporale.

Generi:

1. Misteri e sacre rappresentazioni
2. Farse ed imbonimenti
3. Teatralità diversa (feste, tornei, celebrazioni municipali)

### Un esempio di festa del tardo medioevo francese

Nel suo *Ceremonial françois* Theodore Godefroy riporta un estratto dagli *Offices de France*, stilato da Jean Chenu “Advocat en Parlement”, in cui viene descritta l'entrata di Carlo VII nella riconquistata città di Parigi, nel 1437: la descrizione è molto interessante e dimostra che nella capitale v'era una vivace coesistenza di “saperi teatrali” in grado di progettare macchine festive e cortei ben organizzati, legati alla dimensione festiva medievale, di matrice municipale, caratterizzata dalla persistenza delle forme della sacra rappresentazione.

Nelle pubbliche rappresentazioni del 1437 si fa facile esibizione della sgargiante cultura araldica medievale e l'immaginario di cuccagna è ancora il punto di riferimento semantico della trasformazione dello spazio civile in meraviglia, privo com'è di quella traslazione intellettuale che si vedeva già nell'*ortus conclusus* delle feste e dei giardini italiani coevi, colmi di divinità elleniche e romane.

*Le roy ayant passé la porte saint Denis vint au Ponceau, où un artifice estoit une fontaine, & sur icelle un pot couvert d'une fleur de lys, laquelle du haut des ses trois feuilles iettoit Hypocras, vin & eau en abondance ; dans cette fontaine se promenoient deux Dauphins. Dessous cette fontaine estoit l'arcade pour passer, peinte en azur fermée de fleurs de lys [...]*

Il trionfo assume molto facilmente le forme processionali, eredità del teatro religioso. Il potere è una assegnazione divina, proviene dall'alto e dal trascendente, e per questo ha bisogno di affermarsi in eventi che conservino forti analogie con le forme religiose come territorio culturale in comune con le rappresentanze civiche.

Il sovrano prende parte ad una manifestazione religiosa, che mostra innanzi tutto l'immanenza della sua autorità. Come nelle feste sacre, allora, l'ingresso reale è occasione per mettere in scena le vicende evangeliche del Cristo.

*& dessus une terrasse l'Image de saint lean Baptiste monstrant l'Agnus Dei, entouré d'un chœur de Musiciens habillez en forme d'Ange, chantans en toute melodie.*

*Devant la Trinité estoit un grand theatre, sur lequel estoient representez les Mysteres de la Passion, et ludas faisant sa trahison, ces personnages ne parloient, ains representoient ces Mystères par gestes seulement.*

*A la seconde porte Saint Denys, dite depuis la porte au Peintre, estoient les Images de saint Thomas, saint Denys, saint Maurice & saint Louys Roy de France, au milieu desquels estoit celle de sainte Geneviefue Patrone des Parisiens.*

*Devant le Sepulchre estoit un autre theatre, où furent representez le Resurrection du Sauveur du monde, & son apparition à la Magdelaine.*

*A la porte de sainte Catherine derriere Sainte Opportune, estoit un autre theatre, où estoit le S. Esprit descendant sur les Apostres & Disciples.*

---

La sfilata diventa una processione, una via crucis, e laddove si fa riferimento esplicito al mondo silvestre dei pastori – universo culturale d'elezione nello spettacolo moderno – è per ripetere la scena della natività, nello stesso *mélange* religioso-allegorico della *sottie* e dei misteri.

*Devant le Chatelet estoit un grand rocher, & terrasse couvert d'un bocage & pastis agreable, où estoient les pastoureux avec leurs brebis, recevans les nouvelles par l'Ange de la Nativité de notre redempteur, & chantans Gloria in Excelsis Deo. Et au dessous l'arcade du dit rocher estoit un Lict de Iustice, où estoient trois personnages representants la Loy de Grace, la Loy Eserite & celle de Nature. Et contre les boucheries estoient representez le Paradis, le Purgatoire, & l'Enfer, & au milieu l'Archange saint Michel pesant dans une balance les ames des trépaszez.*

---

Nella cronaca non emergono particolari mondani e non si fa alcuna allusione alla moda o alla mondanità dell'incontro spettacolare. La vita più propriamente sociale sembra rimanere esclusa dalla rappresentazione pubblica e civica, che si fa dialogo "alto" fra la monarchia e i vari organi della municipalità che organizzano e partecipano dell'evento di ricongiunzione con il re di Francia.

## Qualche esempio di rappresentazione

### Jeu de ruse demoniac: la passione di Gréban.

Arnoul Gréban è autore di diverse *pièce* religiose, fra cui la più significativa è senza dubbio il *Mystère de la Passion* messo in scena per la prima volta ad Abbeville dal 23 al 26 maggio del 1455 (in corrispondenza dunque con i riti pasquali variamente legati alle feste popolari di fertilità) ma pubblicato appena tre anni dopo, nel 1458.

La persistenza di questo mistero nel tempo ne testimonia il grande successo, dovuto proprio alla spigliata ibridazione letteraria attraverso la quale vi si descrive la vita del Cristo redentore.

L'opera conta 35.000 versi divisi in quattro giornate con prologo ed "epilogo" e prevede un allestimento di tutto rispetto, nell'ordine dei 224 interpreti, e a dispetto del titolo non si occupa solo delle vicende neotestamentarie della morte e della resurrezione, ma anche del peccato originale, e della promessa del messia.



Nel 1486 il testo di Arnoul Gréban subisce una mutazione per mano del genero Jean Michel che lo riadatta per una rappresentazione ad Angers. Il rimaneggiamento di Michel coglieva la qualità più significativa della *pièce*, valorizzandone il gusto per il genere misto ed aggiungendo “pezzi sapidi” ad uno svolgimento drammatico allegorico già impregnato di reminescenze dalle *diableries*.

Il testo è dunque punteggiato di grottesco ed episodi comici al di là di una lettura pedante delle sacre scritture; e diremmo anzi che il comico non vi ricopre il ruolo di semplice contrappunto alla narrazione principale, ma ne permette lo svolgimento, sicché tutte le azioni drammatiche divine sono mosse in realtà dalla *machine à rire* demoniaca, cuore pulsante della recezione in quanto momento narrativo e linguistico privilegiato per cogliere lo sguardo del pubblico.

L’alternanza del registro comico con quello drammatico non è qui meccanica, ma entra in gioco nel farsi della tensione teologica e nello sviluppo della “cosmologia da catafalco”, di per sé demandate ad un procedimento per allegorie.

Le *diableries* sono il polo di attrazione degli sguardi e l’orizzonte di attesa dello spettatore: sotto un’ottica teologica il diavolo costituisce la controparte che rende visibile la santità ed il riso fa da contraltare al registro serio e mistico ricoprendo l’importante funzione di vettore di tale contenuto. Nell’economia dello spettacolo ciò si traduce nella contrapposizione d’un mondo reale e contemporaneo, caratterizzato dalla superfetazione dei registri, con uno eterno ed immutabile, cui è propria la mistica allegorica.

Le opposizioni dei diavoli al volere divino sono gli ostacoli al raggiungimento della redenzione, ma ciò che rende grottesco il mondo del male è che ogni azione perseguita per impedire i piani divini è, con paragone calcistico, un “assist” servito alla squadra avversaria: ogni mossa condotta dal maligno nella sua partita contro Dio consente in realtà l’avanzamento verso la più alta verità divina, la resurrezione, che – vittoria sulla cultura della morte – si rende possibile proprio *perché* Cristo è condotto al martirio dalle forze demoniache.

La rappresentazione si fa specchio di questa realtà e la comparsa dei demoni segna sempre l’approdo ad una dimensione minuta, declinata al presente perché realistica, non astratta ed in costante interferenza con il mondo reale, con la piazza della rappresentazione e la municipalità che la organizza e la accoglie. Così ecco una precisissima organizzazione del tempo della storia: il prologo usa il futuro e pertanto si colloca nel passato rispetto al tempo della narrazione. Esso storicizza l’azione e ci ricorda in primo luogo che la verità divina *coinciderà* per un momento con l’arco di una esistenza umana in Cristo; che il fatto biblico *prenderà* con l’avvento del salvatore una sua gravidanza storica i cui effetti saranno reali sul *presente*. Ma quale presente?

Il presente dello spettatore di fronte alla sacra rappresentazione: il presente storico, invece, sarà rappresentato in termini espliciti solo alla fine, nell’attualità e nell’urgenza dell’epilogo, in cui le considerazioni morali parlano della Passione finalmente come di un fatto passato.

Ciò che era futuro nel prologo diventa presente nella rappresentazione, dove i personaggi si esprimono nell’attualità: ciò che rimane fisiologico della performance in quanto coesistenza o *contemporaneità* di presenze e di sguardi (in inglese la dicitura per le arti performative è giustamente declinata al “present continuous”, *performing arts*).

In questa temporalità presente esistono però i diavoli, personaggi che pur comparando nel “presente continuativo” della scena sono *esseri* del passato, ovvero con un tempo di ritardo rispetto alle scelte del divino, ciò che significa ritardo rispetto ai tempi del creato. Arnoul Gréban è maestro nel rendere questa idea di *décalage* cronologico e gioca sullo sfasamento (proprio della drammatica) fra il tempo dello sguardo dello spettatore e quello interno alla rappresentazione (e vissuto pertanto dai diavoli), anticipando la tecnica shakespeariana del “doppio orologio”. Il fine di esporre gli sguardi del pubblico alle decisioni divine prima ancora del maligno è precisamente quello di fare del tempo – e dei livelli di conoscenza associati ai vari membri nel gioco nella ricezione – un elemento utile alla narrazione.

Gli spettatori hanno già visto la scena della natività quando invece Lucifero apprende solo dopo che Cristo è nato, e per giunta da una diceria: Satana, suo messaggero in terra, non ha saputo far meglio che ascoltare la buona novella da dietro una porta. Quando la Sacra Famiglia fugge dall'Egitto nessun diavolo può sapere dove sia nascosta mentre il pubblico ha una idea precisa della posizione degli attori sulla scena.

Possiamo immaginare come una simile casistica potesse aprire infinite possibilità espressive agli attori e soprattutto essere motivo di appello diretto al *parterre*, che si sentiva chiamato in causa in prima persona perché "sapiente" ovvero capace di uno sguardo sull'insieme *temporale* della creazione, che nel mistero corrisponde ad avere una visione d'insieme, divina, della linea narrativa.

Il presente del salvatore non è insomma quello dei diavoli che rispetto alla grandezza di Dio sono idioti, grotteschi, estremamente limitati perché estremamente reali. Il male è quindi ridicolo, fallace, ma anche *reale* per assunto.

L'evento teatrale è presente: il catafalco è così la dimensione dove il divino si congiunge con la realtà e lega i suoi piani a quelli della terra, demoniaca; luogo di realizzazione, di declinazione del passato alle urgenze dell'attualità, il catafalco è lo spazio più consono all'espressione temporale. Ad un quadro biblico astratto improntato all'allegoria, il demone aggiunge la propria presenza nel passato, presenza di chi non è stato ancora illuminato dalla luce divina: dal simbolismo si discende al prosaico, al mondano, a ciò che è gretto e volgare ma che è anche comprensibile in quanto "risibile".

La dipendenza fra le due dimensioni (cosmologiche e letterarie) è assolutamente reciproca: nessun comico senza un contrappunto alto, nessun Dio senza un Lucifero. E c'è di più. Questo approccio "temporale" della struttura narrativa e formale alla conoscenza della verità divina è l'acuta trasposizione scenica di noti principi retorici: nello spazio concreto dell'*eschaffaud* lo spettatore assiste ad un *exemplum*, alla realizzazione pratica, insomma, di principi altrimenti incomprensibili nello spazio monolitico dell'astratta allegoria.

Inoltre, ciò che è presente sta a rappresentare anche un'urgenza o attualità stringente. E quale migliore tecnica per mettere in moto le emergenze presenti se non quella di coinvolgere il pubblico nella narrazione? Quando i diavoli scendono in terra essi scendono dal catafalco; simulando la loro ascensione al contrario, essi si mischiano alla folla, dove ripetono la loro presenza minacciosa e costante nella vita d'ogni credente. È un cortocircuito fra vero e falso che si ripete anche col rito dell'eucarestia elargita al pubblico durante il più umano dei momenti della vita di Cristo: l'ultima cena.

Scaturiti come *exempla* dalla penna di Gréban, i demoni sono anche i personaggi più prossimi all'uomo, perfettibili perché imperfetti, schiavi della fisica, della materia dei corpi e della umana (limitata) conoscenza. Essi stanno in basso, coi piedi per terra e le mani nella pasta del peccato. *Exempla*: chi non si identificherebbe infatti con questi disgraziati con l'ossessione dei banchetti e del peccato, costretti a sbattersi da un catafalco all'altro anche solo per comprendere la perfezione del grande disegno (ed esserne soggiogati)?

Rileviamo ora che l'orizzonte di attesa del pubblico (riflessi comici al sacro per favorire un altro riflesso fisiologico, quello del riso e così la memoria) non dà vita al comico come corpo esterno alla narrazione, ma influenza fortemente la struttura ed il senso del procedere drammatico.

È un elemento, questo, che gioca un ruolo fondamentale nella formazione del gusto moderno per lo spettacolo e storicamente vediamo come le moralità assumano una quantità sempre maggiore di "coefficiente grottesco", quasi a compensare l'assuefazione del pubblico agli sketch ed al comico.

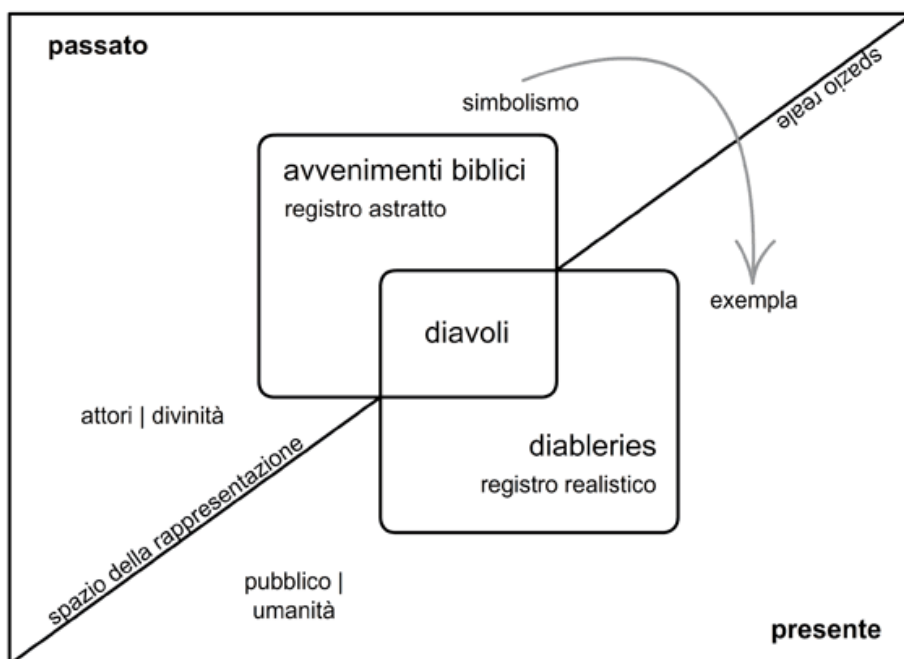


Figura 1. Schema sintetico della Passione di Gréban

Nell'arco di tempo che va dalla formazione all'estinzione dei misteri notiamo insomma un effetto reale del e sul pubblico ed una reciprocità di quest'ultimo con lo spettacolo, di cui consente l'evoluzione e da cui riceve un impulso al cambiamento di gusto in una dinamica di *complicità* reciproca catafalco / platea.

### Maître Pathelin & co.

- Il *comico verbale* informa tutta l'espressione drammatica profana.
- *Nomi parlanti*: circa un terzo delle farse in nostro possesso ha per protagonisti personaggi con nomi che vogliono dire qualcosa, che ne esprimono attitudini, personalità o valore simbolico.
- Ampio uso dei *refrain*: ne testimonia la notorietà il fatto che nei testi a stampa le canzoni inserite nelle farse compaiono spesso soltanto in forma sintetica o di titolo, mentre solo raramente vengono trascritti per intero. Li incontriamo sia come canzonette d'introduzione (con i personaggi che arrivano cantando); sia alla fine, come appendici morali o piacevoli o utili contenitori di insensatezza conclusiva; sia all'interno dello sviluppo drammatico, dove vengono usati dai personaggi con il fine di evadere alle risposte.

### Qualche esempio

Nella *Farce du pasté et de la tarte* un "Coquin" si rivolge direttamente al pubblico, dichiarando le proprie finalità mendaci in modo rapido, con uno scatto metateatrale degno di Shakespeare o Molière; nella sconcia farsa delle *Femmes qui font escurer leurs chalderon* una serie di scenette e metafore oscene è seguita da un consiglio diretto ai gentiluomini del pubblico: che non tralascino di aver cura del calderoni delle mogli perché il nostro attore-riparatore è stanco delle attenzioni delle donne d'altri.

La farsa delle donne *Malle teste et tendre du cul* – altro procedimento dialogico osceno improntato per paradosso formale sulle forme della conversazione filosofica – esprime in più passi indicazioni di esecuzione piuttosto significative, che lasciano intendere come la *pièce* fosse pensata per la rappresentazione: non compare alcuna indicazione tipografica esplicita per marcare i cambi di scena, è vero, ma in un passo del dialogo il marito taglia artificialmente la conversazione con un «lcy concluons qu'il n'est femme | Qu'il n'ayt mal cul ou malle teste»; subito dopo si dà per scontata l'uscita di scena dei due uomini e vediamo le due donne impegnate in una conversazione intima e segreta. Più avanti la nota di scena "esce" dalla battuta e si

fa esplicita: in un passo tragi-grottesco si legge ad esempio il gerundio *plorando*. L'uso del latino per esprimere una attitudine scenica indica il rapporto di queste composizioni "popolari" con la retorica, anche se più avanti l'enfasi gestuale è delegata al *language familier* quando in una nota di scena per simulare uno scatto d'ira e di disperazione si indica all'attrice di prendere il marito per il volto, o nei vari «en chantant», «en riant», indicati di fianco alle battute.

Scavando fino all'ossatura minima dei temi e degli intrecci della farsa si ricava la regola generale che informa le avventure dei personaggi e dei tipi, semplificata nel detto popolare «à trompeur trompeur et demi»: nella farsa si svolgono per lo più *jeu de ruse*, giochi di scaltrezza e di inganno in cui il truffatore ed il truffato si scambiano una o più volte di ruolo. Il debole non ha diritto né alla solidarietà del pubblico, né a quella dell'autore della farsa, che disegna un mondo ludico, il cui funzionamento interno trascende, contraddice o esibisce la morale dominante.

Nessuno spazio a schematizzazioni sociali ma piuttosto un delirio di contraddittorietà e battute di bassa lega, intessute per lo più di giochi linguistici, filastrocche e norme proverbiali. La dominante è un gioco biomeccanico, regolato dalle leggi dell'astuzia, in cui la trama narrativa è spesso smagliata, vaga o semplicemente pretestuosa. In questa folle biomeccanica il salto verbale, (*saut*, come *sot*, pronuncia [so]), doveva essere accompagnato da quello atletico dell'attore, che variava così anche i registri dei monologhi giocosi.

Un mondo dei pazzi, soggetto alla legge del più forte, in cui le relazioni si sclerotizzano in un moto perpetuo di vittorie fra canaglie ed alterchi familiari; tendenza alla schematizzazione delle forme che esclude qualsivoglia azione di riflessione sociale: ogni compatimento per la condizione del ricco e del povero è azzerato. Nella farsa la *moquerie* è "democratica", e se la prende indistintamente con servi e padroni, ricchi e poveri.

In questa visione del mondo caratterizzata da leggerezza morale e disinvoltura etica il gioco d'astuzia si profila come unica forma di salvazione nei confronti di un prossimo sempre pronto ad approfittare dell'occasione propizia per ottenere un vantaggio o compiere il tradimento.

Riconosciamo nella farsa una sorta di pessimismo pragmatico, una crudeltà di base i cui toni sfiorano quelli della saggezza popolare e del luogo comune e che contrasta sinistramente con la tensione "festiva" cui questi personaggi sembrano costantemente sottoposti.

Lo stolto è stolto e merita per questo di essere messo alla berlina: a meno che non sappia prendersi una rivincita. Fra la folla degli ingannatori è forse possibile tracciare un'unica debole distinzione fra quelli che ingannano per propria iniziativa e quelli che invece esercitano l'astuzia per vendetta, gli uni non meno crudeli degli altri.

Nella farsa, anche il luogo letterario somiglia ad un modulo meccanico che può essere trasferito in altri contesti o replicato nelle trame e nelle loro molteplici varianti: diventa pezzo di bravura per l'attore ma anche storia alla quale alludere in diversi contesti narrativi. Le storie ricorrono, si trasferiscono dalla poesia popolare alla canzone *grivois*, dalla novellistica alla letteratura latina e ritorno e la farsa se ne impregna. A comporre trame intessute fittamente e non sempre districabili.

## Pathelin

L'avventura farsesca più nota e studiata è senza dubbio il primo capitolo della trilogia di Pathelin (1460 ca.), capolavoro comico della prima drammaturgia francese.

All'incipit di questa trama fondamentale per il teatro francese, si leggono una serie di battute sull'astuzia degli avvocati e degli uomini di legge, truffatori legalizzati, che vivono alle spalle della gente onesta. Ed ecco allora l'avvocato Pathelin mettere subito in atto il primo colpo rispettando la fama della categoria: pur non avendo soldi e nonostante le reticenze della sua compagna, che lo invita ad evitare ogni specie di

espediente illegale per la sopravvivenza (specie dopo alcuni precedenti penali di cui l'autore ci lascia all'oscuro), l'avvocato si risolve di andare a comperare della stoffa, benché povero in canna. Si reca così dal drappiere e si fa passare per cliente sprovveduto: ottiene la stoffa ad un prezzo altissimo e riesce a convincere il mercante a farsi dare il panno senza alcun anticipo, promettendo di rendere il denaro la sera stessa, irrorato da una abbondante bevuta e da una ricca abbuffata di *fois gras* a casa sua.

Quando il negoziante va a casa dell'avvocato per consumare il promesso festino e ritirare il denaro ecco la sorpresa: coadiuvato dalla moglie, Pathelin si finge gravemente malato da settimane e sostiene di non essere mai uscito di casa fin dalle prime avvisaglie della sua misteriosa malattia nervosa.

Una lunga scena di vaneggiamenti e di follia simulata, in cui il protagonista si esprime per parole bizzarre, sconosciute o latine, fino a mettere in fuga il drappiere che prima pensa di aver sbagliato persona, poi, nella sua dappocaggine, si convince che sia stato il diavolo stesso a rubare la stoffa.

I due personaggi sono però destinati a incontrarsi in tribunale, per pura fatalità: nella scena successiva compare un pastore che intraprende un lungo alterco con il drappiere; subito dopo questo «Thibaut» va a raccontare il suo caso all'avvocato Pathelin, per farsi difendere nel processo che si prepara. È un crimine ridicoloso, il suo: ha mangiato ben trenta agnellini da latte in tre anni fingendoli al suo padrone morti per malattia. Pathelin fa l'errore di non domandare chi sia il padrone in questione: consiglia al pastore di fingersi matto, invitandolo a rispondere per monorematiche belanti ad ogni domanda e muove insieme a lui per il processo, dove è subito riconosciuto dal drappiere. Inizia qui la scena più delirante e moderna della farsa.

Mentre il pastore ad ogni domanda risponde col suo *bee*, il povero drappiere è turbato e confuso di vedere Pathelin in tribunale: non riesce a capacitarsi che relazione possano avere fra di loro i due truffatori e confonde la causa degli agnellini con le stoffe rubate qualche giorno prima.

Cerca così di spiegare al giudice i capi d'accusa contro il pastore, ma fa una grande confusione e riesce solo a blaterare qualche frase sull'uno e l'altro furto.

LE DRAPPIER

[...] Ores je disoye,

A mon propos, comment j'avoye

Baillé six aulnes... Doy je dire,

mes brebis... Je vous en pri, sire,

Pardonnez moy. Ce gentil maistre...

Mon bergier, quant il devoit estre

Aux champs... Il me dist que j'auroye

Six escus d'or quant je vendroye...

Dis je, depuis trois ans en ça,

Mon bergier m'en couvenança

Que loyaulment me garderoit

Mes brebis, et ne m'y feroit

Ne dommaige ne villenie,

Et puis... Maintenant il me nye

Et drap et argent plainement.

(à Pathelin)

Ha! Maistre Pierre, vrayement...

(le juge fait un geste d'impatience)

Ce ribault cy m'embroit les laines

De mes bestes, et toutes saines

Les faisoit mourir et perir

Par les assommer et ferir

De gros bastons sur la cervelle...  
Quant mon drap fust soubz son esselle,  
Il se mist au chemin grant erre,  
Et me dist que j'alasse querre  
Six escus d'or en sa maison.

Va da sé che l'uomo di legge si inquieta e prende tutti per matti: in questa follia generalizzata l'unico sensato sembra Pathelin, che riesce a convincere il giudice a togliere la seduta. Il mercante di stoffe se ne andrà adirato a controllare se il malato è ancora a letto ed il pastore per non pagare Pathelin si fingerà folle un'altra volta ribaltando lo stesso stratagemma del belato contro l'astuto avvocato.

«A trompeur trompeur et demi», perché tutti i personaggi della farsa sono crudeli e meschini: il drappiere vuol approfittare del cliente, Pathelin vuole tutto e subito pur essendo povero in canna, il pastore ruba e non si fa scrupoli a mentire e spergiurare. Il mercante e Pathelin sono infine vittime delle proprie stesse *monomanie* per il denaro.

Benché si tratti senza ombra di dubbio di uno dei *plot* più riusciti della drammaturgia farsesca, Pathelin conserva qualcuno dei difetti più frequenti nelle trame più complesse delle farse, primariamente quello della sproporzione fra le parti: la scena della malattia di Pathelin occupa la maggior parte della composizione e si giustifica soltanto come occasione per l'esibizione del *performer*, cui il tema della falsa pazzia apre senza dubbio orizzonti performativi di grande leggerezza e comicità, ma a prezzo appunto dell'equilibrio complessivo della trama.

Lo sforzo del lettore viene in parte ricompensato dall'uso calibratissimo della lingua: in Pathelin gli espedienti di comico verbale propri della farsa vengono messi in un contesto narrativo compatto ben diverso da quello farraginoso e smagliato della maggior parte delle *pièce*.

### Altri personaggi in farsa

Testimonianza preziosa di trama basata sul furto d'un segno convenzionale è la composizione francese *du Pasté et de la tarte*<sup>1</sup> – conosciuta nell'edizione cinquecentesca del '47-'57 ma la cui datazione è fissata al 1470 – piccolo capolavoro per vivacità della scena e sicurezza del dialogo: qui le battute sono rapide e la situazione comica di sicuro effetto, tanto che pur non avendo un intreccio particolarmente sviluppato questa *pièce* conserva ancora oggi una grande attualità burlesca.

La situazione è semplice e la sua forza risiede specialmente nella meccanica di scena, farcita da sequenze gustose di botta-risposta (svolta ancora con l'espedito onomatopeico delle monorematiche e la reiterazione idiota delle battute) e guarnita d'una sana dose di bastonature: due «coquins» sono talmente poveri da essere addirittura nudi; li osserviamo tremare al freddo ed alle intemperie, afflitti da una fame atavica quanto la loro miseria.

LE PREMIER

Ouyche.

LE SECOND

Qu'as-tu ?

LE PREMIER

Si froyt que tremble,

Et si n'ay tissu ne fillé.

LE SECOND

Sainct Jehan nous sommes bien ensemble,

Ouyche.

---

<sup>1</sup> ATF, t.II, pp.64-79.

LE PREMIER

Qu'as-tu ?

LE SECOND

Si froyt que tremble.

LE PREMIER

Puvre bribeurs, comme il me semble,

Ont bien pour ce jourd'huy vellé.

Ouyche.

LE SECOND

Qu'as-tu?

LE PREMIER

Si froyt que tremble,

Et si n'ay tissu ne fillé;

Par ma foy, je suis bien pelé.

LE SECOND

Mais moy!

LE PREMIER

Mais moy encore plus,

Car je suis de fain tout velus,

Et si n'ay forme de monnoye.

Da qui a metter su l'impresa dei morti di fame il passo è breve: i due decidono di dividere la loro micagna risolvendosi a spartire le elemosine. Nella scena seguente il primo piomba in una pasticceria e mentre cerca di domandare la carità alla padrona indisponente orecchia gli imperativi del marito: l'uomo ha preparato un paté che vuole dividere per il pranzo con gli amici; manderà pertanto qualcuno a ritirare la preziosa vivanda e la moglie dovrà premurarsi di non consegnarla a chi non abbia «enseigne certaine», ovvero un gesto chiave, che in questo caso è tirar la donna per il dito. Inutile raccontare come il nostro *coquin* scappi subito dal compare, la cui ricerca di risorse non è stata d'altra parte proficua: siccome il primo è stato riconosciuto, sarà lui a dover recarsi dalla pasticceria e fare il segno distintivo; il trucco ha successo ed i due poveri furfanti si ingozzano del paté, mentre il padrone della pasticceria torna a bottega irritato. I suoi amici non si sono presentati all'appuntamento: la moglie gli domanda se non abbia già mangiato il pasticcio e questi si mette ad urlare che no, che il pasticcio non lo ha mai neanche mandato a ritirare. Il padrone manesco inizia così a bastonarla, mentre vediamo in parallelo i due poveri disgraziati decidere di scroccare ancora qualche leccornia cercando di sfruttare al massimo l'identico stratagemma.

LE SECOND

Ne parle plus de tel sotie:

Car bien sçay que je n'rray mye.

Aussi j'ay fait mon fait devant;

C'est à toy de faire.

LE PREMIER

Or avant

Je y voy donc; mais garde ma part

De ce remenant.

LE SECOND

Sus la hart,

Sois seur que ce qu'avons promis

Te tenray, enten-tu, amis?

Et à cecy ne touchera nulz

Tant que tu sera revenus,  
Je te le prometz par ma foy.  
LE PREMIER  
T'est trop bon; or bien m'en voy.  
Attens moy cy.

Possiamo supporre che sulle promesse del primo di trovare ancora il resto del paté potevano esprimersi le capacità comiche degli attori che donavano ambiguità al giuramento ammiccando al pubblico e motivando il tradimento successivo del primo *coquin*.

Stavolta è l'altro truffaldino che muove per la bottega; vedendolo il pasticcere sbotta, lo prende per la gola e vuole che gli si restituisca il maltolto: questi allora riferisce che l'autore del furto è il suo compare ed anzi si offre di riportarlo lui stesso nel negozio a fargli consegnare la sua razione di botte. Per far entrare il compare nella bottega dove il padrone lo attende col manganello lo spione gli dice che la moglie si sente più sicura a consegnare il pasticcio all'uomo di fiducia che l'aveva già ritirato la prima volta. Il compagno si incammina per la bottega tutto contento e speranzoso ed ecco anche per lui una pioggia di bastonature.

A volte le ragioni dei litigi sono del tutto occasionali e puntano a far ridere in sé, senza una vera idea di intrigo alla base. È il caso di oggetti immateriali come i peti e delle puzze del corpo di cui la *Farce du pect*, del 1476, invita i coniugi a fare equa divisione.

Nel testo Hubert chiama insistentemente la moglie per mettere in tavola la cena. I due cominciano così a sgombrare la sala da pranzo; sollevando una catasta di stoffe la donna emette un sonoro peto.

HUBERT  
Sus donc ! O que ay-je ouy sonner ?  
LA FEMME  
Je ne sçay. Peult-estre  
De vous baisser une esguillette  
Est rompue, ou quelque lasset.  
HUBERT  
Par le sang de bien, c'est ung pet.  
Je ne sçay dont il peut venir.  
LA FEMME  
Vous me feriez bien deviner  
Qui l'a faict.  
HUBERT  
Vous.

La donna nega insomma che la puzza sia sua e ne nasce così tutta una questione ridicola, tanto che Hubert, pedantissimo e rigido nelle sue convinzioni, la trascina dal procuratore rinunciando pure al pasto. In colloquio privato con l'uomo di legge la moglie ammette la sua colpa, ma – replica il procuratore – sebbene il peto sia uscito dal suo deretano la responsabilità è evidentemente anche del marito, che le impose lo sforzo che fu causa delle venefiche esalazioni.

Il procuratore ammette così il caso in tribunale: gli argomenti volgari e giocosi si susseguono. Hubert sostiene fermamente che la moglie deve ripagarlo in qualche modo dello spavento per lo scoppio improvviso e della violazione del suo legittimo diritto a respirare aria pura in casa sua.

L'acme della "vicenda giudiziaria" è il vigore aristotelico dell'inchiesta giuridica.



LE JUGE

[...] N'espousaste-vous ceste cy  
Et prise alors tout[e] pour femme ?

HUBERT

[...] Je ne l'espousay, ne pris lors  
En mariage que son corps ;  
Mais d'espouser son cul, arriere !

LE JUGE

Et s'elle eust esté sans derriere  
L'eussiez-vous prinse ?

[...]

LA FEMME

Monsieur, je vous prouveray  
Que, si tost que fuz espousée,  
Toute la première journée  
Que avecques luy je fus couchée,  
Ou toute vive on me des*pièce*,  
Mon cul fut la première *pièce*  
Par ou il me print, somme toute.

La sentenza del giudice ci informa sulla fascia sociale destinataria della composizione drammatica: la famiglia protoborghese dell'artigiano e del libero commerciante, abituati a risolvere le questioni private dal notaio e dal procuratore e che avevano un'idea di convivenza non dissimile da quella d'impresa e bottega. Del resto fra gli argomenti contro la moglie il protagonista Hubert non esita a mettere in campo la questione della proprietà della casa.

La questione della flatulenza è collegata ad espressioni idiomatiche, per cui al peto corrisponde una questione di poco conto.