

Jean-Yves Tilliette

SCRITTURA LETTERARIA E SACRA SCRITTURA:
LA LETTERATURA LATINA DEL SECOLO XII
AL CONFRONTO CON LE LETTERATURE VOLGARI

«Quando rifletto sul secolo XI, devo confessare che lo penso e lo considero come il secolo più importante del Medioevo»¹, scriveva Claudio Leonardi, in piena coscienza di andare contro l'opinione comune, che tende a concedere la preminenza al luminoso XII secolo. Leonardi giustifica in modo convincente la sua affermazione, ricordando i fatti positivi che fanno dell'epoca una svolta nella storia della società, della cultura e della spiritualità. Sono indiscutibili questi fatti e, per avere una volta qualificato, con grande scandalo di alcuni, la riforma della Chiesa nota come «riforma gregoriana», come «rivoluzione culturale», non posso che essere d'accordo con questo giudizio².

Mi chiedo, tuttavia, se l'allontanamento relativo di Leonardi dal XII secolo, che appare evidente nella sua bibliografia, più ispirata all'alto Medioevo intriso dall'influenza di Gregorio Magno o al tardo Medioevo di profeti e mistici, non sia dovuto anche a ragioni più personali. Nel bellissimo e profondo articolo su «L'intellettuale nell'Alto Medioevo» che apre la sua raccolta di *opera minora* e suona come una professione di fede, si sente la nostalgia di un'epoca, quella dei primi secoli medievali, durante la quale prevaleva una concezione olistica del mondo, dove il compito del pensiero non era altro che quello di cercare la traccia di Dio nelle parole e nelle cose. La «rottura abelardiana» stabilisce invece una sorta di distanza fra uomo e mondo e fra l'uomo e Dio, tra i quali s'interpone la ragione³.

1. C. Leonardi, *Il secolo del cambiamento, in Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 405-14.

2. J.-Y. Tilliette, *Lexique de l'évangélisme et systèmes de valeurs au XII^e siècle*, in *Évangile et évangélisme (XII^e-XIII^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1999 (Cahiers de Fanjeaux, 34) pp. 121-40 (p. 122).

3. C. Leonardi, *L'intellettuale nell'Alto Medioevo*, in *Il comportamento dell'intellettuale nella società antica*. Atti delle Settime Giornate Filologiche Genovesi 1979, Genova, Istituto di Filologia Classica Medievale, 1980, pp. 119-39 (repr. in *Medioevo latino* cit., pp. 3-21).

Abelardo, si dice, è il padre dell'uomo moderno – quello, si potrebbe dire in termini hegeliani, della coscienza infelice.

Non capita spesso a Claudio Leonardi, per quanto ne sappia, di riferirsi all'autorità di Charles Homer Haskins. Ma se leggo bene l'analisi critica lucida e perspicace della nozione di umanesimo sviluppata dalla breve prefazione agli Atti del II Congresso Internazionale di Latino Medievale che organizzò a Firenze nel 1993, egli si mostra un po' reticente riguardo all'idea (anacronistica?) di «rinascita» che lo studioso americano prende in prestito da Jacob Burckhardt. È che il termine ha una portata ideologica oltre che storiografica. Secondo luoghi comuni, che possono essere troppo semplicistici – ma la nostra esperienza di lettori li verifica in gran parte –, le opere letterarie del XII secolo sembrano essere caratterizzate, rispetto a quelle che le hanno precedute, dalla scelta di soggetti più secolari («secolarizzazione»), da una maggiore attenzione alle cose così come sono («naturalismo») e dall'approfondimento della consapevolezza di sé («nascita dell'individuo»). Da questo triplice punto di vista, il rapporto tra l'uomo, il mondo e Dio sta cambiando. Non è mio compito riprendere in poche pagine l'immensa questione dell'apparire dell'uomo moderno – per dirla in termini pomposi. Ciò che desidero modestamente, a partire dall'evocazione di alcuni testi che appartengono alla letteratura nel senso moderno e stretto del termine, è discutere l'ipotesi secondo la quale l'«intellettuale» come definito da Jacques Le Goff abbia, nel XII secolo, sostituito l'«esegeta» che, secondo Leonardi, lo precedette⁴. La promozione della ragione, che presto sarà aristotelica, è davvero un colpo fatale all'«egemonia cristiana» o al contrario la letteratura, nelle sue forme rinnovate, conserva a modo suo la traccia dell'ideale perduto?

LA LETTERATURA SCENDE SULLA TERRA

Bisogna riconoscere innanzitutto che l'osservazione fatta da Haskins, e da molti altri dopo di lui, compreso Peter Dronke⁵, sembra essere ben consolidata: tracce di modernità letteraria si possono infatti vedere a inizio secolo in opere i cui autori sembrano prendere le distanze dal «grande

4. Leonardi, *L'intellettuale* cit., pp. 135-7.

5. P. Dronke, *Il secolo XII*, in *Letteratura latina medievale (secoli XI-XV): un manuale*, cur. C. Leonardi et al., Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 231-302 (231-39). Bisogna tuttavia segnalare che, nell'ultima parte della sua opera, dal libro del 2003 su *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World*, Dronke si è preferibilmente interessato al primo millennio cristiano.

racconto» biblico o ecclesiastico a favore di curiosità e di disposizioni della mente più mondane. Citerò due esempi, uno poetico e l'altro prosaico.

La tradizione storiografica attribuisce ai «poeti della Loira» la qualità di predecessori di un umanesimo rinascite. Se ciò che intendiamo con questo è solo l'essere imbevuti della conoscenza degli *auctores*, non possiamo dire che innovano: la poesia dotta delle epoche carolingia ed ottoniana è anch'essa satura di reminiscenze inconscie e riferimenti impliciti, ma convocati a proposito, a Virgilio, Orazio o Lucano. Ciò che cambia, tuttavia, negli ultimi decenni dell'XI secolo, sono da un lato le condizioni della comunicazione letteraria, dall'altro la funzione dell'oggetto letterario. Se ancora la poesia si diffonde all'interno di una cerchia di addetti ai lavori, come già accadeva nell'«Accademia Palatina» di Carlo Magno e Alcuino, ora essi sono legati fra di loro non da un progetto politico, ma dal loro gusto per i testi stessi: in una formula sintetica e un po' riduttiva, ma tutto sommato appropriata, Gerald Bond parla di *Ovidian subculture* a proposito di questa «comunità testuale»⁶. Così si definisce un atteggiamento veramente nuovo nei confronti degli autori classici: la lettura appassionata delle loro opere e il riuso che ne viene fatto non servono più solamente a conferire lustro alle opere moderne, ma indirizzano il modo in cui i membri della comunità guardano al mondo. All'interno di un tale gruppo, che non è confinato in un piccolo spazio geografico, il tono degli scambi, sotto forma di epistole ed epigrammi, è amichevole, a volte tinto di affettuosa ironia. Diverse poesie di Balderico di Bourgueil disegnano l'immagine di un ritiro letterario e campestre, che ricorda ciò che Orazio dice sulle tranquille serate con gli amici che organizza nella sua villetta della Sabina (*serm.* 2, 6, 65-117), o evocano in anticipo i discorsi insieme eruditi ed amichevoli che Coluccio Salutati scambia nella sua casa di campagna con giovani ammiratori (Leonardo Bruni, *Dialogus ad Petrum Paulum Histrum*). E soprattutto, il *colloquium* condiviso da questi appassionati dilettanti – per usare un termine che nessuno più di Balderico ha usato nella poesia – ha come oggetto privilegiato la composizione poetica per sé stessa, concepita come fine a sé, non come celebrazione di Dio, dei suoi santi o del sovrano, ma intrattenimento studioso, esercizio di reciproca ammirazione che porta ad affidare ai propri versi e a quelli dei propri amici il compito di immortalare la propria memoria. Questa profana preoccupazione di affidare alle parole elegantemente disposte la propria sopravvivenza qui sulla terra è anch'essa un atteggiamento veramente innovativo (o, per dirla meglio, che si riallaccia a ideali antichi).

6. G. Bond, 'Locus amoris': the Poetry of Baudri of Bourgueil and the Formation of the Ovidian Subculture, in «Traditio», 42 (1986), pp. 143-93.

Tratto da un genere completamente diverso, il secondo esempio è quello dell'*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth. Con quest'opera, la storiografia esce dal monastero. Il suo autore afferma di tradurla, probabilmente in modo fuorviante – ma qui non importa – da un «libro bretone molto antico», tanto da testimoniare una cultura estranea all'ordine imperiale e alla rivelazione cristiana. Al di là dell'originalità nella scelta della materia, ciò che è notevole, e iscrive questo testo in una temporalità completamente diversa da quelli che lo hanno preceduto, è la scansione cronologica che stabilisce: dalle prime righe del prologo, l'autore afferma di prendere la penna per evitare, secondo un noto topos, che la memoria dei re «che abitarono [la Gran Bretagna] prima dell'Incarnazione» sia persa, o anche «di Artù e di molti altri, dopo l'Incarnazione, che gli succedettero»⁷. Qui vediamo due sistemi di periodizzazione scontrarsi: quello tradizionale, che fa della nascita di Cristo il centro della storia, e quello che attribuisce questo ruolo cardinale al regno di Re Artù... Attraverso un tale riorientamento della prospettiva, l'autore cerca e trova un pubblico che non è più quello della storiografia monastica. A ciò si aggiunge che la *Historia* è scritta in un linguaggio di assoluta semplicità, che ripugna a complesse costruzioni sintattiche, tanto che a volte sembra essere modellata sul linguaggio volgare, e evita gli effetti, anche se spesso ricercati all'epoca, della prosa in rima o ritmica (tranne, e naturalmente non è un caso, quando afferma di trascrivere discorsi o lettere). Non vediamo lì il segno dell'incapacità dell'autore a padroneggiare le tecniche della retorica: egli è perfettamente in grado di usare uno stile complicato, come dimostra ad esempio nella sua *Vita Merlini* in esametri. Piuttosto, a mio avviso, questa semplicità è artefatta: forse, modellata com'è sul modello dello stile di Darete Frigio, noto per essere il più antico e quindi il più autorevole degli storici⁸, poiché ha partecipato agli eventi che racconta, mira a produrre un effetto di veridicità; ma soprattutto, intende rivolgersi a un pubblico diverso da quello dei soli dotti. In un momento in cui la comprensione del latino, almeno passiva, è ben attestata da parte dei laici di un certo rango⁹, è chiaro che l'opera

7. Cum [apud historiographos] nichil de regibus qui ante incarnationem Christi inhabitauerant, nichil de Arturo ceterisque compluribus qui post incarnationem successerunt reperissem (*The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*. I: Bern, Bürgerbibliothek, ms. 568, ed. N. Wright, Cambridge, Boydell & Brewer, 1984, p. 1). L'ordine delle parole suggerisce al lettore dotato di un po' d'immaginazione che la seconda delle «incarnazioni» menzionate da questa frase fa riferimento alla nascita di Artù, avvenuta, come quella di Cristo, in condizioni estranee all'ordine della natura.

8. *Apud gentiles primus Dares Phrygius de Graecis et Troianis historiam edidit* (Isidoro di Siviglia, Or. 1, 42, 1).

9. M. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Oxford,

di Goffredo di Monmouth, e tutta l'immaginazione fantastica e guerriera di cui è il veicolo, sono fatte per incontrare un'eco presso gli *illitterati*, nel senso tecnico che ebbe allora questo termine¹⁰. Questo sarà effettivamente il caso: il notevole e rapido successo della *Historia* è attestato dal numero alto e dalla diffusione dei manoscritti che la trasmettono, ma anche dalle reazioni che suscita, tra le quali la sua traduzione quasi immediata in linguaggio volgare da parte del chierico anglo-normanno Wace non fu certo la meno importante.

LATINO E VOLGARE: DUETTO O DUELLO?

Ed è qui che tocchiamo ciò che costituisce il principale fenomeno letterario del Medioevo centrale, l'ascesa delle lingue volgari alla qualità di *scriptae* – un fenomeno importante, ma che la ricerca in mediolatina generalmente si astiene dal valutare, per effetto sgradito delle separazioni rigide tra discipline accademiche¹¹. Tuttavia, la questione del quasi monopolio esercitato dal latino sulla produzione scritta fino al 1080, almeno nei paesi di lingua romanza, vale senza dubbio la pena di essere posta. Infatti, questo non era ovvio. Dopo tutto, la Bibbia fu prestissimo tradotta in lingua gotica e ci furono menti esaltate che desideravano, già nel V secolo, che i barbari liquidassero l'eredità greco-latina contaminata dal paganesimo¹². Tuttavia, se il latino ha continuato ad imporsi, è probabilmente per ragioni pratiche – la sua vasta diffusione e ricchezza concettuale, garantita dalla parola scritta, che nessuna delle lingue concorrenti poteva rivendicare – e ideologiche – il prestigio dell'idea imperiale rafforzata dalla sua dimensione sacra e il fatto di essere, con l'ebraico e il greco, una delle tre lingue bibliche; ma ciò è anche avvenuto, come Gustavo Vinay ha suggerito in pagine ispirate, a causa della sua lunga storia

Blackwell, 1993², pp. 231-42; M. Aurell, *Le Chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2011, pp. 80-114.

10. Leonardi, *L'intellettuale* cit., pp. 126-30; Clanchy, *From Memory* cit., pp. 224-52.

11. L. Jaeck, *De la littérature latine à la littérature française : une transition victime du cloisonnement académique*, in «Perspectives médiévales», 36 (2015), rivista in linea. URL: <http://journals.openedition.org/peme/7852>; DOI: <https://doi.org/10.4000/peme.7852>.

12. Vede ad es. il *De gubernatione Dei* scritto circa 440 dal prete Salviano di Marsiglia (ed. e trad. G. Lagarrigue, *Salvien de Marseille, Œuvres II: Du gouvernement de Dieu*, Paris, Éd du Cerf, 1975). Sulle ragioni spirituali che giustificano quest'atteggiamento «iconoclasta», ci si può riferire a C. Leonardi, *L'esperienza di Dio in Giovanni Cassiano e Salviano di Marsiglia*, in «Renovatio. Rivista di teologia e cultura», 13 (1978), pp. 198-219 (repr. in: *Medioevo latino* cit., pp. 25-47).

come lingua di cultura: «Ad un certo punto, in tutta Europa, il latino si è rivelato come l'unica lingua viva e si è affermato per la consapevolezza che tutte le altre parlate erano dialetti impotenti ad esprimere anche sentimenti più semplici appena si elevassero al disopra della limitatezza familiare, tribale, regionale». È un'enorme quantità di esperienze, sentimenti e valori, alimentati da tutte le generazioni che lo hanno preceduto, a cominciare da Virgilio, che si rivela al chierico carolingio quando entra a scuola. Prosegue il Vinay: «Il barbaro avidamente studia il latino perché ha sete di universalità, bisogno di sfuggire alla povertà del particolare, e suo premio è che *amor* gli rivela realtà impensate: è l' 'amor' di Didone ed è l' 'amor Dei' »¹³. Con il senso di emozione drammatica che lo caratterizzava, Vinay evoca poi il confronto allo stesso tempo fecondo e brutale tra latino e lingue volgari. Al fine di acquisire lo status di lingue letterarie, esse si impegnano, con i propri mezzi, a diventare universali. E il giorno in cui la parola 'amour', 'amore', 'liebe' sarà carica di echi riferiti alla Bibbia e all'*Eneide*, alle *Metamorfosi* e alle *Confessioni*, il latino medievale avrà finito di svolgere il suo ruolo in quanto letteratura. «L'aspetto drammatico del latino medievale», aggiunge lo studioso italiano, «non è dunque nell'essere una realtà conchiusa e già in blocco condannata, ma nel destino che ha immanente di diventar tale quando avrà alimentato di sé l'avversario»¹⁴, cioè le altre lingue.

Probabilmente c'è qualche esagerazione in questa conclusione. Vinay, che condivideva la predilezione di Leonardi per l'alto Medioevo, anche se i loro metodi e progetti scientifici hanno poco in comune, non si è molto interessato al XII secolo, con la notevole eccezione di un importante articolo dove, appunto, studia il rapporto tra letteratura latina e vernacolare¹⁵. Mi sembra che l'indagine debba essere ulteriormente ripresa. Non, come fece diligentemente Edmond Faral, in termini di genealogia (si pensi al suo libro su *Les sources latines des contes et romans courtois*), ma di continuità, persino d'interazione. Questo è ciò che cercherò di fare qui, tramite lo studio di alcuni esempi, grazie ai quali spero di evidenziare per contrasto alcune caratteristiche specifiche della letteratura latina del XII secolo.

Che l'alto Medioevo, da Beda a Remi d'Auxerre, abbia sviluppato un pensiero linguistico di alto livello è fuori dubbio: i lavori di Louis Holtz, Vivien Law o Bengt Löfstedt sono sufficienti per dimostrarlo. D'altra par-

13. G. Vinay, *Prolusione*, in: *Peccato che non leggessero Lucrezio*, Spoleto, CISAM, 1989, pp. 6-7.

14. *Ibid.*, p. 8.

15. G. Vinay, *La commedia latina del secolo XII (discussioni e interpretazioni)*, in «Studi medievali», n.s. 18 (1952), pp. 209-71 (repr. in *Peccato cit.*, pp. 173-241).

te, è solo nell'ultimo quarto dell'XI secolo che possiamo identificare gli elementi di una riflessione sulla stilistica, anche se gli autori avevano da tempo sviluppato tecniche che producono espressività¹⁶. È infatti durante gli anni Ottanta del secolo XI che Marbodo di Rennes, nel *De ornamentis verborum*, dimostra l'efficacia di una parola modellata dalla retorica dell'*e-locutio*, Bernardo di Utrecht, nella prefazione al suo commento all'*Ecloga Theoduli*, esamina la questione dei generi letterari, e soprattutto Alberico di Montecassino pone le basi per una scienza destinata ad un avvenire brillante, quella del *dictamen*. Ricordo qui che questo sostantivo, derivato del frequentativo di *dicere*, «dire con cura», assume poi il significato di «scrittura lavorata, ornata, obbediente a certe esigenze formali» prima di specializzarsi in usi più tecnici, in relazione al genere che incarna la prosa d'arte per eccellenza, l'epistolografia; è, per dirlo brevemente, l'equivalente lessicale meno inesatto di ciò che abbiamo definito dal XVIII secolo come «letteratura»¹⁷. Quali che siano le circostanze storiche, in particolare politiche, di questo emergere, non posso fare a meno di notare che esso è quasi immediatamente concomitante con le prime realizzazioni geniali delle letterature di lingua volgare, le canzoni di Guglielmo IX per la letteratura occitana, la *Chanson de Roland* per quella di oitanica. Senza dubbio questa coincidenza cronologica non deve essere interpretata in termini di azione e reazione. È improbabile che il latino si senta alla fine dell'XI secolo minacciato nelle sue prerogative dalla competizione del volgare e i due fenomeni – la nascita della letteratura francese e occitana e la teorizzazione della scrittura in latino – costituiscono piuttosto due testimonianze parallele della nuova situazione socio-culturale, vale a dire l'adesione di un pubblico più ampio, soprattutto laici, all'alfabetizzazione e alla necessità di soddisfarne le esigenze. La questione della congruenza tra messaggio, stile e pubblico è stata esplorata con finezza da Erich Auerbach¹⁸. Pertanto, mi asterrò qui dal considerare la dimensione comunicativa del

16. Cfr. P. Bourgain, *Au siècle d'Abbon: le style des auteurs fleurisiens*, in *Abbon, un abbé de l'an mil*, ed. A. Dufour et G. Labory, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 389-404; ead., *La compositio et l'équilibre de la phrase narrative au XI^e siècle*, in *Latin Culture in the Eleventh Century*. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies, ed. M. Herren, C.J. McDonough, R.G. Arthur, Turnhout, Brepols, 2002, vol. 1, pp. 83-108 (repr. in Ead., *Entre vers et prose. L'expressivité dans l'écriture latine médiévale*, Paris, École nationale de chartes, 2015, pp. 275-90 et 291-313).

17. La parola *litteratura*, cioè l'impadronirsi delle *litterae*, si riferisce alla scrittura alfabetica, quindi all'insieme della cultura scientifica che essa trasmette e non solo ai testi che hanno un valore estetico.

18. E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità Latina e nel Medioevo* (trad. it. F. Codino), Milano, Feltrinelli, 1960.

linguaggio letterario, per attenerci alla realtà dei testi e per riflettere su come, in una nuova situazione, il latino si impegni a giustificare le proprie pratiche letterarie o addirittura a reinventarle.

LA LETTERATURA TORNA NEL CIELO

Così, *artes, dictamina* o *poetriae*, che forse sarebbe sbagliato distinguere troppo chiaramente le une dalle altre, nel corso del secolo XII e nella prima metà del XIII, cercano di descrivere un linguaggio caratterizzato da un alto grado di artificialità. Nella poesia, i nuovi modelli di scrittura che vengono apprezzati, sotto l'influenza in particolare dell'opera di Ildeberto di Lavardin, si distaccano decisamente con l'imitazione stilistica degli *auctores* classici, e soprattutto tardo-antichi, che fino ad allora avevano prevalso¹⁹.

Mi pare tuttavia tanto più interessante analizzare questi nuovi modi di scrivere, che si potrebbe definire come «retoricizzazione del linguaggio poetico», esaminando un'opera che appartiene ad un genere comunemente indicato come «popolare»: la poesia animale. Forse è proprio per questo motivo che mi sembra fornire un buon punto di osservazione per misurare il divario tra due modi di trattare lo stesso tema, uno latino, l'altro vernacolare – in questo caso, la versione in lingua colta sembra aver preceduto nel tempo quella dell'antico francese. L'*Ysengrimus*, un poema epico in sette libri composto a Gand verso la metà del XII secolo, potrebbe aver ispirato diversi episodi del *Roman de Renart*²⁰. Qui ci interessa uno degli episodi più famosi, chiamato «pêche à la queue» o «fishing with tail», che viene raccontato alla fine del terzo ramo del romanzo e tra la fine del pri-

19. P. Bourgain, *Le tournant littéraire du milieu du XII^e siècle*, in *Le XII^e siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle*, ed. F. Gasparri, Paris, Le Léopard d'Or, 1994, pp. 303-23; J.-Y. Tilliette, *La création littéraire du XII^e siècle vis-à-vis de la tradition: fidélités et ruptures*, in *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, ed. H. J. Schmidt, Berlin-New York, de Gruyter, 2005, pp. 425-39.

20. *Ysengrimus*, ed. et trad. J. Mann, Leiden-New York-Copenhagen-Köln, 1987. Sul rapporto abbastanza complesso fra l'*Ysengrimus* ed il *Roman de Renart*, si vedrà L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris, H. Champion, 1914; H. R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, de Gruyter, 1959; J. Mann, *The Roman de Renart and the Ysengrimus*, in *A la recherche du Roman de Renart*, ed. K. Varty - R. Bellon, New Alyth, Lochee, 1988, vol. 1, pp. 135-62; J. M. Ziolkowski, *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry, 750-1150*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 198-234.

mo libro e l'inizio del secondo nella versione epica. Nella versione francese il passaggio dura centotrenta linee ottosillabiche (*Roman de Renart*, ramo 3, 377-510), mentre nel poema latino occupa più di trecento distichi (*Ysengrimus* I, 529 - 2, 158). Consideriamo semplicemente la parte finale. Nel *Roman*, tutto accade molto velocemente: vedendo che il lupo è imprigionato nel ghiaccio, un signore di nome Constant, che stava cacciando nelle vicinanze, inizia a colpirlo con la sua spada; Ysengrin si dibatte; Constant manca il suo segno, tagliando la coda del lupo, che è in grado di fuggire. In tutto, l'episodio è raccontato in soli 30 righe (*loc. cit.*, 475-507). La stessa storia nell'*Ysengrimus* ne occupa più di 150 (*loc. cit.*, 2, 1-158). Perché una tale differenza?

Nell'opera francese, l'effetto comico deriva dalla brevità, dalla vivacità e dallo stile sincopato del racconto. Il poeta latino al contrario costruisce il suo stile attraverso l'amplificazione, che le arti della poesia avrebbero raccomandato agli scrittori alcuni anni dopo. In effetti, l'autore dell'*Ysengrimus* offre ai suoi lettori una battaglia epica, compresi tutti i cliché che il genere comporta. Ma è la parodia di una battaglia. L'aggressore del lupo non è un *châtelain cossu* (signore benestante) ma una vecchia, Aldrada, che brandisce un'arma molto più rustica, un'ascia invece di una spada. Vedendo il suo avvicinarsi, il lupo trasforma la nobile immagine della supplica virgiliana – *tollens ad sidera palmas* è un cliché epico²¹ – in una attitudine completamente ridicola: *Sursum plantas extenderat omnes* (2, 49), «ha esteso tutte le piante dei suoi piedi», tutte e quattro le zampe nell'aria. Un altro tratto epico è il guerriero che invoca gli dei per la protezione prima di entrare in battaglia. Questo è ciò che fa Aldrada, ma i santi che chiama in aiuto, in una litania torrenziale che dura oltre quaranta linee, sono un gruppo piuttosto strano. Implora sant'Osanna e sua moglie Excelsis (a causa di *Hosanna in excelsis* e poiché la finale *-is* fa pensare a un nome femminile), sant'Anna, «nata dai lombi di Phanuel» e madre della Vergine Maria (qui due personaggi biblici sono confusi), sant'Alleluia che è associata a san Pietro e san Michele «il piumato» (*pennatus Michael*), poiché questa formula di lode è associata a questi due santi in un famoso inno liturgico, le sante Helpwara e Noburgis, che, se esistevano, probabilmente non avevano nulla al di là di un seguito molto locale, a meno che non fossero solo giochi di parole giocosi, santa Brigitta d'Irlanda, meglio conosciuta per la sua protezione delle anatre e delle oche che per la sua caccia ai lupi, e così via. Solo per buona misura, l'anziana signora aggiun-

21. Secondo il database «Poetria nova», la formula *tendit (o tollit) ad sidera palmas* viene usata cinque volte nell'*Eneide*, due nelle *Metamorfosi*, una nell'*Ilias Latina*, due nella *Tebaide* di Stazio, e così via.

ge a questa litania due *Pater nuster*, dieci *Dei paces* e quattro *Miserele*, senza contare un *Oratus fratrus* e un *Paz vobas*²², in una gioiosa presa in giro delle risposte ai canti dalla messa. Con la sua folle grandiloquenza, il burlesco si avvicina qui alla poesia del *nonsense*.

Questa stupida enumerazione, in gran parte costruita su giochi di parole e doppi significati, apparentemente prende in giro contadini e rustici, di cui la tradizione letteraria medievale, sia in francese che in latino, si divertiva a sottolineare la stupidità, ma soprattutto tenta di sovvertire i codici tradizionali della scrittura epica. Gli autori anonimi del *Renart* e dell'*Ysengrimus* reagiscono in modo completamente diverso al testo che era probabilmente la loro fonte comune, che oggi non abbiamo più. Mentre il primo sfrutta il dinamismo del racconto per trovare materiale per una storia divertente e diverte il suo pubblico con avventure buffe e personaggi animali, il secondo gioca con testi, scontrandosi comicamente con riferimenti liturgici e allusioni all'epopea virgiliana per un pubblico colto che avrebbe saputo identificarli: un carnevale di animali qui diventa un carnevale di parole.

Dobbiamo tuttavia ridurre l'intento dell'*Ysengrimus* a questa dimensione puramente giocosa, a quella di sofisticato intrattenimento per iniziati, capaci di cogliere gli effetti di «secondo grado»? In realtà, la portata del poema è molto diversa, come suggerito dai suoi editori Ernst Voigt e poi Jill Mann. Fin dalla favola esopica, la poesia animale ha avuto la funzione di sostenere un'intenzione morale o satirica. Così, il *Roman de Renart* dipinge un ritratto sarcastico dei vari *états du monde* che compongono la società del suo tempo, fino a quando non si caricherà, nei rami più tardi, di intenzioni politiche. Il bersaglio principale dello *Ysengrimus* è identificato con precisione: sono i monaci malvagi, incarnati dall'eroe eponimo del poema, stupido, crudele e goloso. Il suo mantello grigio è insistentemente paragonato al cucullo monastico. Infatti, quando Ysengrin richiede di essere ammesso nel monastero di Saint-Pierre-au-Mont-Blandin presso Gand, i monaci, riconoscendolo come uno di loro, non provano difficoltà ad aprirgli la porta, fino a quando il suo insopportabile comportamento

22. (...) sanctorum multa uocantur / Que plebeius habet nomina nota canon : / Scilicet Excelsis cum coniuge sanctus Osanna / (...) Et quam rex Phaniel de sura euererat Annam, / Qua mater domini, sancta Maria, sata est, / Et qua promicuit pennatus matre Michael, / Alleluia Petro coniuge fausta diu, / Helpuara Norburgisque, bone implorantibus ambe, / Et pecorum tutrix Brigida seua lupis. / (...) Hos anus atque alios, quos est mora dicere, sanctos / Pollicitis captat, uoce fideque uocat, / Bisque Pater nuster sanctum et Credinde reuoluit, / Quinque Dei paces et Miserele quater, / Oratus fratrus, Paz uobas clamat et infert... (*Ysengrimus* 2, 59-68 e 95-9, ed. Mann, pp. 264-8).

finirà per infastidirli²³. Peggio ancora, è un falso profeta che richiama letteralmente con ogni suo misfatto l'avvertenza rivolta da Cristo ai suoi discepoli: *Attendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium; intrinsecus enim sunt lupi rapaces* (Mt 7,15). Subito dopo il passaggio di cui abbiamo appena letto un estratto, Ysengrin, su consiglio infido di Renart, cercherà (ma senza successo) di sostituire il suo pelame stracciato dalle forche e dalle mazze dei contadini furiosi col vello dell'ariete Joseph. Come ho dimostrato altrove, esaminando le disavventure che l'autore fa subire al suo eroe, o anti-eroe, nel corso del poema, sono infatti coloro che considera responsabili del pietoso fallimento della seconda crociata quelli a cui si mira, a cominciare dal cistercense Bernardo Paganelli, *alias* Papa Eugenio III, considerato come un ipocrita, spinto in realtà dalla cupidigia²⁴. L'ultima scena, che vede il lupo, come il Maometto della leggenda nera – altro falso profeta –, divorato vivo da un'orda di suini affamati, in una sorta di vendetta simbolica, assume un forte tono apocalittico. Perciò, il saccheggio deliberato del linguaggio epico corrisponde alla sregolatezza del mondo. Gli effetti indotti da questo testo sono dunque molto più potenti del semplice piacere della beffa e della parodia. La vertigine di parole a cui l'autore si abbandona connota l'irruzione di uno strano e angosciante universo alla Hieronymus Bosch; imita il caos derisorio del mondo sublunare. Mentre l'energia, la vivacità del romanzo nell'antico francese sono al servizio della satira, il latino dell'*Ysengrimus*, attraverso la sua retorica violenta, sostiene un proposito che è dell'ordine dell'escatologia. La differenza di lingua è un segno indiscutibile della differenza di prospettiva.

Ora possiamo mettere alla prova questa ipotesi su testi che, contrariamente ai precedenti, hanno per argomento il soggetto nobile *par excellence*, il racconto della guerra di Troia, e fare un paragone fra due poemi, uno francese, l'altro latino, composti a circa vent'anni di distanza nello stesso ambiente, la corte di Enrico II Plantagenêt e di sua moglie Alienor d'Aquitania. Il *Roman de Troie* di Benoît di Sainte-Maure e la *Ylias* di Giuseppe di Exeter sono due riscritture prodigiosamente amplificate e complesse del cosiddetto diario di Darete sull'assedio di Troia. Benoît usa la caduta della città Frigia, un evento considerato come l'origine di più nazioni occidentali e di parecchie dinastie reali, come sfondo per sviluppare la miriade di possibilità dei due soggetti preferiti dal suo pubblico aristocratico e cavalleresco, la guerra e l'amore. Ma promette anche di insegnare ai suoi

23. L'episodio copre una buona parte del libro 5 dell'*Ysengrimus* (vv. 317-1128).

24. J.-Y. Tilliette, *La peau du loup, l'apocalypse. Remarques sur le sens et la construction de l'Ysengrimus*, in «Médiévales», 38 (2000), pp. 163-76.

lettori saggezza e gloria. Dall'invocazione a Salomone nel prologo, il testo si carica pure di un intento didattico: scene di ambasciata, discorsi e deliberazioni, che possono servire di supporto ad una formazione retorica, mirano ad introdurre il pubblico curiale ai metodi del buon governo, mentre le molte e precise descrizioni dei luoghi offrono una visione enciclopedica del mondo e tracciano l'immagine della città ideale. Per quanto riguarda la morale della storia, è incarnata dalla figura di Ettore, il tragico eroe del racconto. Nei termini ben formulati di una recente editrice dell'opera, «attraverso la figura del guerriero, del capo, dell'oratore, si può leggere la convinzione del chierico [*sc.* Benoît], che l'uomo deve sfidare il destino, andando contro l'ordine degli dei e il più rispettabile dei sentimenti umani, al fine di raggiungere quella che crede essere una causa giusta: questo è il suo dovere verso sé stesso, i suoi uomini e il suo paese»²⁵.

L'epopea di Giuseppe di Exeter, scritta diversi anni dopo, sembra opporre a questo nobile ideale una risposta sardonica²⁶. La cronologia qui è importante: tutto accade come se l'autore di lingua latina, ricollegandosi al genere reso celebre da Virgilio e Stazio, intendesse far valere i propri diritti su una materia indebitamente usurpata dal «romanzo» nel primo senso del termine, cioè adattata al linguaggio volgare. Da qui forse la scelta di uno stile volutamente tormentato, di incredibile complessità e raffinatezza, che sembra riservare agli *happy few* l'accesso alla narrazione eroica²⁷: come nel caso dell'*Ysengrimus*, a volte si ha la sensazione che la scrittura prenda sé stessa come oggetto. Ma ancora una volta l'impressione che si sia in presenza di un brillante esercizio di stile si rivela fuorviante o comunque insufficiente ad esaurire le intenzioni del testo. Come ho cercato di mostrare altrove, il manierismo sfrenato di uno stile sempre teso verso il sublime gioca il ruolo di specchio distorto. Proprio come l'altra grande epopea di orientamento classico del Medioevo, l'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, Giuseppe afferma con forza, quasi negli stessi anni, che la fama terrena è solo delusione ed illusione. L'eroismo del guerriero non è altro che una maschera delle passioni più profonde e saldamente radicate nel cuore degli uomini: avidità, crudeltà e lussuria. Bisogna solo esaminare il ruolo centrale svolto nell'*Iliade* di Giuseppe dalla «cattiva donna», Elena, rispetto a Benoît de Sainte-Maure che privilegia la

25. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie. Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne D 55*, E. Baumgartner - F. Vieliard (ed. et trad.), Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 14.

26. Joseph Iscanus, *Werke und Briefe*, L. Gompf (ed.), Köln, Leiden, 1970.

27. W.B. Sedgwick, *The Bellum Troianum of Joseph of Exeter*, in «Speculum», 5 (1930), pp. 49-76.

commovente Polissene. I loro ritratti contrastanti sembrano a prima vista obbedire fedelmente alle regole retoriche definite più o meno nello stesso periodo da Matteo di Vendôme; ma in realtà, se il fisico allettante di Polissene è senza sorpresa un riflesso della sua bellezza morale, sottili spunti testuali avvertono il lettore esperto, in grado di misurare la deviazione discreta dalle regole, che il ritratto altamente sviluppato della regina adultera di Sparta è proprio quello di un mostro, la cui bellezza esteriore nasconde a malapena la nefandezza. Il poema termina con il suo trionfo immorale. Argomentando contro il coraggio cavalleresco, il che corrisponde al fatto che si combatte per il possesso di una donna malvagia, il poeta, che sta per comporre un'*Antiocheide*, di cui sono stati conservati solo piccoli brani, suggerisce infine che le uniche guerre che vale la pena combattere sono quelle religiose e che solo la riconquista di Gerusalemme, liberata dalle mani dell'infedele, potrebbe riscattare la tragedia di Troia²⁸. Piuttosto che a pensare a sé stessi come eredi dei guerrieri greci e troiani, è a convertirsi che i cavalieri dei tempi moderni sono invitati. Quella di Giuseppe di Exeter, che a prima vista poteva sembrare un'impresa doppiamente condannata all'infertilità (perché rielabora il più logoroso degli argomenti epici, la guerra di Troia, e perché imita esagerando – fino al limite dell'inintelligibilità – lo stile di uno dei poeti classici preferiti del XII secolo, Stazio) conquista tutta la sua dimensione, etica oltre che estetica, solo in relazione all'intertesto costituito dal romanzo in antico francese. Spinto dalla competizione con la nuova letteratura, il poema latino reinveste la vecchia narrazione di un nuovo significato.

Infine, consideriamo un altro caso in cui l'opera in latino compete con una tradizione che, per quanto ne possiamo sapere, la precedette in un linguaggio volgare. A metà del XII secolo, dal tempo della sua versione più antica in langue d'oïl, il *Roman des Sept Sages* divenne estremamente popolare. La trama è probabilmente ben conosciuta, di origine orientale: il figlio di un imperatore, un giovane principe molto saggio e sensibile grazie all'insegnamento dei sette saggi, è falsamente accusato di stupro dalla sua matrigna. Una volta processato, si rifiuta ostinatamente di parlare davanti alla corte; le stelle gli hanno detto che l'unico modo per salvarsi è rimanere in silenzio. Il processo dura sette giorni. Uno per uno, l'imperatrice e uno dei sette saggi raccontano al giudice una storia esemplare, un aneddoto o un apologo, che dovrebbe dimostrare la colpevolezza o l'inno-

28. J.-Y. Tilliette, *La Descriptio Helenae dans la poésie latine du XII^e siècle*, in «Bien dire et bien apprendre», 11 (1993), pp. 419-32; Id., Introduction, in *L'Iliade. Épopée du XII^e siècle sur la guerre de Troie*, trad. F. Mora et al., Turnhout, Brepols, 2003, pp. 5-45.

cenza dell'imputato. Non sorprende che le parole dei saggi finalmente vincano, che il buon diritto trionfi e che la vera criminale venga punita. Come è stato dimostrato dai critici, questa narrazione e le storie che contiene illustrano il programma educativo di un principe. In linea con la tradizione sapienziale da cui provengono (in particolare quella della *Disciplina clericalis* di Petrus Alfonsi) esse forniscono al giovane nobile secolare le massime e le conoscenze grazie alle quali potrà regnare con equità e generosità²⁹.

Intorno al 1200, un monaco lorenese dell'ordine di Cîteaux, Giovanni di Haute-Seille, riscrisse questo scenario in latino con il titolo di *Dolopathos* – il nome del sovrano e giudice – ma imponendo tre modifiche molto profonde³⁰. In primo luogo, tolse il potere di parola della cattiva regina. Durante i sette giorni del processo, solo le voci dei saggi, che parlano con verità e giustizia, possono essere ascoltate, dissipando lentamente la cecità del re. Inoltre, il precettore del giovane principe, chiamato Lucinio, non è altro che Virgilio. Si potrebbe scorgere qui l'indicazione che l'autore voleva strappare il racconto dalle sue origini orientali e agganciarlo più saldamente alla tradizione latina. Soprattutto, egli voleva rappresentare il profeta della quarta egloga: maestro di ogni apprendimento. Virgilio è infatti rappresentato come proprietario di un libro misterioso che contiene i segreti del mondo e del tempo. Infine, e questa è la trasgressione più spettacolare dello scenario originale, la narrazione del processo stesso è preceduta e seguita da due importanti aggiunte di lunghezza quasi uguale; la prima che racconta la carriera e la fama del re Dolopathos quando era giovane, la nascita miracolosa e l'infanzia di suo figlio Lucinio, mentre l'altra spiega come quest'ultimo fu convertito al cristianesimo da un santo eremita.

Qual è lo scopo di una tale strategia narrativa? qual è, in breve, il «valore aggiunto»? Criticando, in una prefazione dal tono piuttosto acceso, ipotetici rivali, Giovanni de Haute-Seille si arrabbia contro «filosofi o, per dirla meglio, deliranti» (*philosophantes quos melius dixerim delirantes*) che, «affermando ciò che non è né vero né plausibile, sono arrivati a un punto di stupidità tale da affaticarsi, dopo essere andati a cercare fantasmi in favole piene di mostri, per associare elementi eterogenei tra loro»³¹. Ma

29. Cfr. ad es. Y. Foehr-Janssens, *L'art de ne rien dire: philosophie du mutisme dans le Roman des Sept Sages de Rome*, in «Micrologus», 18 (2010), pp. 91-111.

30. *Historia septem sapientum*. II: *Johannis de Alta Silva Dolopathos sive de rege et septem sapientibus*, ed. A. Hilka, Heidelberg, Carl Winter, 1913.

31. *Fuerunt eciam (...) philosophantes quos melius dixerim delirantes, qui nec uerum nec uerisimile quid dicentes ad tantam eciam stulticiam deuenerunt ut quibusdam monstruosarum fabularum laruis repertis diuersas partes sibi que repugnantes coniungere niterentur* (*Dolopathos*, ed. Hilka, p. 3).

cos'altro farà Giovanni de Haute-Seille nel suo *Dolopathos*, se non intrecciare storie fantastiche e terrificanti da varie fonti? Senza badare alla coerenza del proprio discorso, aggiunge però che tali scritti possono avere una certa utilità informativa e morale per i lettori in quanto, divertendoli, li informano dei fatti e delle persone del passato, infondono in loro l'amore per il bene e il disgusto del male. Ciò che va ricordato da questa affermazione, a parte le giustificazioni che dipendono dalla topica, è che le favole hanno il loro effetto benefico sulla mente del lettore «agendo come giullari» (*joculatorum uice*)³².

All'altra estremità del testo, l'autore ritorna, in un breve paragrafo conclusivo, al passaggio della prefazione appena citato: «Che il lettore – dichiara – non mi rimproveri di aver scritto cose incredibili o impossibili, e che non mi condanni per il fatto che aver imitato coloro di cui ho rimproverato i vizi nella mia povera prefazione (...) Anche se questi eventi non si sono verificati, dobbiamo credere che la loro esistenza sia possibile»³³. E invoca in sua difesa fatti altrettanto incredibili, ma provati poiché attestati dalla Bibbia: la trasformazione dei loro bastoni in serpenti da parte dei maghi del Faraone, nel capitolo 7 del libro dell'Esodo, o l'episodio necromantico della pitonessa di Endor, raccontato dal primo libro di Samuele. Con la giustificazione di tali precedenti, Giovanni de Haute-Seille può a sua volta mettere in scena una strega come fa nel racconto *Creditor*, un orco come in *Polifemo*, vampiri come in *Striges* o metamorfosi animali come in *Cygni*.

Ma non è questo il punto. Ciò che l'autore suggerisce implicitamente qui è che le favole che racconta sono potenzialmente dotate della stessa efficienza spirituale della narrazione biblica. È alla luce di questo suggerimento che dobbiamo capire ciò che egli sta dicendo. Una delle difficoltà che a volte si incontrano leggendo la parte centrale del *Dolopathos* è capire il rapporto tra la cornice narrativa e le storie che vi sono racchiuse, e qual è la sua forza persuasiva. In una favola come *Canis*, la famosa storia del «santo levriero» (quindi una storia di innocenza perseguitata) questa relazione è sufficientemente chiara. Ma cosa fare, per esempio, di *Gaza*, il cui eroe, redento alla fine, è un ladro, un parricida e un infanticida, quindi un personaggio piuttosto sgradevole? Si concepisce che una tale narrazione,

32. Cf. P. Bourgain, *Latin Culture and Oriental Wisdom*, in *Latinitas perennis*. Volume II: *Appropriation and Latin Literature*, ed. Y. Maes, J. Papy, W. Verbaal, Boston-Leiden, Brill, 2009, pp. 163-77.

33. *Lectorem rogo ne incredibilia uel impossibilia me scripsisse contendant nec me iudicet reprehensibilem, quasi eox imitatus sim quorum uitia in libri paefatiuincula carpsierim. (...) Quamquam etiam etsi facta non sint, fieri tamen potuisse credendum* (*Dolopathos*, ed. Hilka, p. 107).

nella versione volgare dei *Sette Saggi*, dovesse essere posta nella bocca della regina e servire l'accusa. Ma la verità è che ci sono, come sanno tutti gli esegeti, due modi di leggere: quello dei laici, letterale e ingenuo, quello dei chierici, sottile e profondo, in grado di far dire a un testo qualcosa di diverso da quello che dice – secondo il significato etimologico della parola *allegoria*. Il racconto *Gaza*, nel *Roman des Sept Sages* in volgare, è interpretato in senso letterale; nel *Dolopathos* latino va invece interpretato secondo l'allegoria, che ne fa l'illustrazione dell'agire misterioso della grazia. Sarebbe troppo lungo dimostrarlo in dettaglio, ma credo che si possa provare, pur guardandosi da forzature ermeneutiche, come ciascuna delle favole rivisitate da Giovanni de Haute-Seille possa essere decifrata alla luce di questo tipo di interpretazione. Tutte dicono qualcosa sul paradossale meccanismo della redenzione. Lontano dal trattato di educazione politica che è il romanzo francese dei *Sette Saggi*, il vero soggetto del *Dolopathos* – le cui ultime parole sono una citazione di sant'Agostino – è la grazia, nel doppio senso della parola, giudiziario e teologico, il primo (l'assoluzione di Lucinio) usato per metaforizzare il secondo.

Pertanto, la cronologia della storia è di importanza cruciale. Fissata con insistenza e precisione dall'autore, corre dal regno di Augusto (*Sub divo Augusto* sono le prime parole del testo) fino alla fine di quella di Tiberio (... *ultima Tyberii Cesaris tempora*). Ciò significa che coincide più o meno con il sacrificio redentore di Cristo e con l'apostolato dei suoi primi discepoli. Ed è uno di loro, presentato come un «ebreo di Roma», che converte il giovane principe al cristianesimo. La narrazione è quindi esattamente contemporanea al punto di articolazione della storia umana, dal passaggio dell'era *sub lege* all'era *sub gratia*. Da quel momento in su, la vecchia saggezza non ha più luogo. La terza e ultima parte della narrazione si apre con la morte simultanea di Virgilio e di Dolopathos. Virgilio incarna naturalmente la filosofia pagana, soprattutto se si tiene conto dei poteri straordinari che gli attribuiscono le leggende del XII secolo. Per quanto riguarda Dolopathos, che ha svolto un ruolo inquietante, anche sinistro, durante il processo di suo figlio, egli vede esaltata la sua fedeltà alla legge con un elogio focoso; se consideriamo che all'inizio dell'opera, insistenti indizi testuali tendevano ad equipararlo tanto a Mosè (il suo regno, come descritto qui, è adornato con tutti i colori della Terra Promessa) quanto ad Abramo (pronto a sacrificare il caro bambino della sua vecchiaia) possiamo a buon diritto chiederci se Giovanni non intendesse fargli impersonare la tradizione ebraica. Questi padri defunti saranno presto sostituiti da un altro, che assume il loro modello superandolo, il sant'uomo, *natione Romanus, genere Judaeus, professione Christianus*. La fede cristiana è radicata

nella storia. Giovanni de Haute-Seille, che non a caso ha letto Pietro Comestore, lo sa bene. Alla fine dei conti, il suo progetto mira meno a insegnare al lettore una lezione morale che a mostrargli le vie della salvezza eterna. Nella prefazione, l'autore, dopo aver chiamato in causa il valore degli insegnamenti dei filosofi, aveva invitato il suo lettore «ben disposto all'ascolto» a leggere le favole *à plus haut sens* per ricevere la luce della verità. È sicuramente a questo scopo che mirano le pratiche ipertestuali che regolano il passaggio dal francese al latino.

PER CONCLUDERE: IL LATINO, LA MEMORIA, IL SACRO

I pochi esempi che sono stati presentati qui ovviamente non sono sufficienti a riflettere pienamente e fedelmente la realtà della coscienza letteraria del XII secolo. Ma evidenziano il fatto che la letteratura, ancora una volta nel senso moderno del termine, cioè un uso del linguaggio al servizio del piacere estetico, rimane subordinata a un fine cristiano, oppure orientata da esso. Sembra, quindi, che l'«intellettuale» del tempo, se si impegna a fare un'opera di immaginazione – o forse proprio perché osa farlo – non abbia completamente rinunciato ad essere un «esegeta», come intendeva Claudio Leonardi. Ma questo probabilmente deriva prima di tutto dalla scelta di un mezzo linguistico – poiché ora c'è scelta. A metà del XII secolo, Filippo di Harvengt, abate del convento premonstratense di Bonne-Espérance nell'Hainaut, uomo di grande cultura e raffinato stilista, elogiò la lingua latina: «Mentre Dio vuole che le diverse nazioni umane usino molte e varie lingue e che le regioni in così gran numero siano o differenziate dalla diversità del loro parlare o accomunate dalla sua similitudine, Egli vuole, credo, che goda di una sorta di privilegio di rispetto e di amore il linguaggio idoneo, secondo la Sua volontà, alla celebrazione religiosa ed alla trasmissione, attraverso la scrittura (*litteris*), ai posteri»³⁴. Se l'uso delle lingue è regolato dalla volontà di Dio – il verbo *vult* torna tre volte nella frase –, quella stessa volontà ha voluto definire tra loro una gerarchia. Filippo prosegue evocando la dignità passata delle lingue ancestrali (*datae patribus*), ebraico e greco, la cui distanza nel tempo e nello spazio ha cancellato l'uso e che ora sono conosciute solo per fama;

34. Cum (...) pluribus et dissimilibus linguis Deus uti velit diversas hominum nationes, et vel ab invicem discerni vario, vel eodem confoederari labio plurimas regiones, eam linguam, nisi fallor, quodam reverentiae et amoris privilegio vult praeferi, quam versari inter sacra ecclesiastica et ad posteros litteris vult transferri (Filippo di Harvengt, ep. 17 ad Henricum, PL 203, col. 154).

è quindi la lingua attuale (*presentem*), il latino, che deve suscitare da parte degli uomini l'adesione dell'intelligenza e del cuore, in quanto porta un duplice valore, sacramentale e memoriale. Quando attingono dalla memoria dei secoli racconti popolari (Renart e Ysengrin), classici (la guerra di Troia) o orientali (i Sette Saggi), per estrarne una lezione spirituale, gli scrittori latini del XII secolo probabilmente non l'hanno dimenticato.

ABSTRACT

Literary Writing and Holy Writ. Twelfth-Century Latin Literature Faced with Vernacular Literatures

The twelfth century humanist is supposed to be the period of the Middle Ages when authors abandoned the function of "exegetes" which, according to Claudio Leonardi, was theirs in previous eras, to assume that of "intellectuals". And indeed, various poetic or narrative works seem to bear the mark of a certain secularization. We try to show here, through the sometimes sharp dialogue that Latin literature maintains with vulgar literatures, that this conversion is not complete nor radical, and that Latin works, even dedicated to entertainment, undertake to echo the voice of God. The examples given concern the comparison between the *Ysengrimus* and the *Roman de Renart*, the *Roman de Troie* by Benoit de Sainte-Maure and the *Iliad* by Joseph of Exeter, and finally two versions, Latin and French, of the *Roman des Sept sages*.

Jean-Yves Tilliette
Université de Genève
jean-yves.tilliette@unige.ch