



## Fillide - Il sublime rovesciato

La cavalcata scatologica e la f(r)eccia d'amore: Audigier, Ovidio e il Lai d'Aristote

 [Stampa](#)

[numero 14 – aprile 2017]

*I cut down trees,  
I eat my lunch,  
I go to the lavatory.*

Monty Python, Lumberjack Song, 1969

Quando nel 1960 il filologo belga Omer Jodogne proponeva una nuova edizione di *Audigier* (quella precedente aveva già compiuto 150 anni, cfr. MÉON 1808), poema epico di sapore eroicomico, e soprattutto scatologico, la sua introduzione aveva forti accenti apologetici. La profusione di scuse e precauzioni potrebbe lasciar pensare a un eccesso di pudore da parte di un rispettabile professore, strutturato, come chi scrive, presso la gloriosa Université catholique de Louvain. Pia illusione! In realtà, la quantità di escrementi che attraversa questo piccolo capolavoro della letteratura medioevale è assolutamente ingestibile, e a tal punto indigesta che anche un lettore smaliziato finirà per storcere la bocca. Certo, quando nel suo glossario Jodogne traduceva il sostantivo *ferinauz* in 'polvere farinosa' (*poudre farineuse*) possiamo dubitare della sua buona fede. Il sostantivo indica infatti la 'forfora' (*pellicules*, in francese), ingrediente che il cuoco di Audigier sponde, direttamente dalla fonte – la sua fronte tignosa –, sulla salsa all'aglio destinata a rifocillare l'eroe in una delle pochissime lasse (la XXXVIII) non infestate dalla materia fecale.

L'edizione di Lucia Lazzerini (1985, poi 2003), con una gustosa traduzione italiana a fronte ha dato un impulso determinante alla diffusione di quest'opera. Tutte le citazioni e le traduzioni al testo nel presente articolo saranno tratte da questa edizione di riferimento. Nella sua ricca introduzione, la Lazzerini analizza una serie di elementi – sia tematici, sia formali – che rinviano a una distorsione parodica della tradizione epica medievale. I parallelismi con la tradizione della *chanson de geste*, a partire dallo stile formulare, appunto, fino agli elementi eroici e guerreschi, sono flagranti e alcune canzoni – *Aiol*, soprattutto, ma anche la versione in decasillabi del *Roman d'Alexandre* – possono essere considerate come un'ispirazione diretta.

La prima traduzione francese, a fronte di una nuova edizione, sta per essere pubblicata da Alain Corbellari presso la collezione Champions Classiques, insieme al *Voyage de Charlemagne à Constantinople*. Mentre attendiamo con impazienza questa promettente pubblicazione, ricordiamo che lo stesso Corbellari è anche l'editore del *Lai d'Aristote*, opera che il lettore di *Fillide* non può affatto ignorare (cfr. CAVAGNA 2010). Come indicato dal titolo, questo nostro contributo si propone, tra l'altro, di rivelare alcune connessioni tra questi due poemetti – un omaggio all'amico e collega Alain Corbellari sembra quindi più che doveroso – che del resto sono probabilmente contemporanei – la datazione dei due oscilla tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo – e presentano un'estensione molto simile: *Audigier* si compone di 517 decasillabi assonanzati distribuiti in 44 lasse; il *Lai d'Aristote* è composto da 579 ottosillabi a rima baciata.

Ma prima di iniziare, notiamo che, nonostante tutto, il dorso di una remora fa capolino tra le torbide acque dei nostri appunti e sembra volerci dire che forse l'orientazione umoristica della rivista non costituisce un alibi sufficientemente solido per giustificare l'inserzione di Ovidio. Rispediamo l'importuno pelagico nelle profondità degli abissi e impediamogli di dirottare la prua della nostra nave. Come un marinaio zelante, disposto a confrontarsi con i meandri più sordidi della stiva, il lettore curioso ci accompagnerà fino alla fine di questa nostra ricognizione (o deriva?), che ci porterà – forse – a scoprire qualche sponda ovidiana parzialmente inesplorata.

### Riassunto

L'inizio del poema narra le avventure di Turgibus, il padre dell'eroe Audigier, la cui codardia – ha il cuore grande come quello di una pulce (v. 10) e quando sente un grido di battaglia va a nascondersi (v. 15) – e la cui scarsa prestantza fisica – ha il collo lungo e gracile come quello di uno struzzo (v. 11) – sono compensate da una formidabile capacità digestiva. Dopo aver «cacato da

riempirne il cappuccio», infatti, Turgibus «ficca i diti nella merda, e poi li ciuccia» (12-13), senza subire la benché minima conseguenza.

Le prime lasse mettono in scena tre dei suoi *exploits* guerrieri che formano una sorta di progressione attraverso i tre «regni» vegetale, animale e fecale. Turgibus affronta vittorioso un ramo di ortiche e quindi sconfigge un ragno. Ma ben presto questo climax trionfale viene interrotto, non da un altro cavaliere bensì da uno «stronzo» (*uns estrons*) di cui peraltro non vengono precisate le dimensioni. Lo stronzo lo abbatte dal suo cavallo e Turgibus, conformemente al costume, gli rende omaggio e si dichiara suo vassallo baciandolo tre volte.

La lasse V, che analizzeremo in dettaglio qui sotto, narra l'incontro di Turgibus con Rainberge, la futura madre di Audigier. Un rituale amoroso *sui generis* sancisce la loro unione che sfocerà rapidamente nel matrimonio e nella concezione del futuro erede. Purtroppo l'eroe non conoscerà mai suo padre perché la natura prende ben presto la sua rivincita: alla lasse X, Turgibus muore in un fosso in seguito a un assalto di pipistrelli e di scarafaggi. La sua anima esce dal deretano e il corpo viene seppellito sotto una massa di escrementi di mosche e di urina di cani rabbiosi.

La lasse XI descrive la nascita dell'eroe che viene al mondo tra le scrofe ed i maiali: in pochi versi l'autore descrive un parto epico e grottesco che sembra anticipare, di qualche secolo, quello di Gargantua. Ma mentre la madre di quest'ultimo, Gargamelle, soffriva di stitichezza, Audigier viene al mondo in mezzo a un mare di letame. La sua giovinezza si riassume in alcune tappe fondamentali: il battesimo – con asperzione di urina al posto dell'acqua benedetta – e l'investitura cavalleresca, che avviene su una montagna di letame (lasse XVI).

Notiamo che il rapporto tra Audigier e il suo cavallo, Audigon, ricorda quello tra Don Chisciotte e il suo Ronzinante: nonostante la scarsa prestantza – ha la testa grossa e il collo magro (v. 201) – l'eroe lo considera come il miglior cavallo che si possa immaginare (*ains mais ne fu veüe si bone beste*, v. 206), il che ricorda precisamente le parole di Cervantes: *el caballo de Gónela*, «*que tantum pellis et ossa fuit*», *le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban* (Don Quijote, I,1).

La cerimonia dell'investitura si svolge in presenza di un pubblico formato da una anti-élite di baroccai, vecchie orrende e carbonai (v. 210-211). I festeggiamenti sono però funestati da quella che si rivela immediatamente come l'antagonista di Audigier: in segno di spregio e di protesta, la laida vecchia Grimberge si mette a «cacare» in mezzo alle carole e alle danze imbrattando così l'onore del novello cavaliere che, conformemente al codice cavalleresco, giura vendetta. Parte quindi in missione punitiva, ma è ben presto fermato da un avversario temibile: un cespuglio (lasse XX). Questo elemento vegetale, che ricorda gli *exploits* del padre, lo disarciona, ma Audigier risale coraggiosamente a cavallo e riesce a mutilare il suo avversario. Cavalca quindi trionfalmente verso la casa di Grimberge e delle sue tre orribili figlie.

Audigier si avventa sulla vecchia che lo abbatte senza la minima difficoltà e subito lo sovrasta, sedendosi a cavalcioni e piazzandogli sul volto il suo lercio deretano. Una delle figlie esorta la madre ad ucciderlo, ma la vecchia ha un alto senso della giustizia ed esclama: «non si deve ammazzare il prigioniero; piuttosto gli farò baciare il mio didietro» (v. 306-307). Dopo aver ripulito la vecchia, Audigier tenta la fuga, ma viene subito ripreso. La ferocia di Grimberge assume allora proporzioni iperboliche: la vecchia lo inghiotte, lo digerisce e lo espelle attraverso il deretano. Infine lo asperge di urina e lo abbandona in mezzo al prato.

Audigier torna dal suo parentado e mente per cercare di salvare il suo onore. Racconta di aver sconfitto la vecchia e di averle risparmiato la vita per magnanimità. L'indomani torna però alla carica e subisce lo stesso trattamento: la vecchia si siede sul suo volto e lo obbliga per la seconda volta a un orrido lavaggio. Questa volta la focalizzazione è ancora più serrata e ripugnante perché le labbra dell'eroe aderiscono (il francese medievale conserva il verbo *aerdre*) all'ano della vecchia.

Tornando a casa, Audigier non riesce a dissimulare il suo stato deplorabile, eppure ricorre di nuovo alla menzogna lamentando un'infermità. La madre, vedendolo così pallido e coperto di escrementi, si abbandona a un tenero ricordo del suo defunto marito, cui Audigier è perfettamente somigliante. Per rifocillarlo, fa quindi preparare un pasto, che comprende un arrosto di nibbio (*l'escouffe*, uccello necrofago), di corvo e di cornacchia, il tutto condito da una salsa a base di aglio e di forfora del cuoco (lasse XXXVIII).

Il poema ha comunque un lieto fine. La madre di Audigier gli procura una fidanzata, di nome Troncecrevace, tradotto in «Fottifregna» e la descrive così: «Ha unghie più lunghe di un becco di gazza, non si lavò le mani un giorno in tutta la sua vita e il solco tra le chiappe non l'ebbe mai pulito: né mai ricorderà quanta cacca lei fa» (v. 461-464). Questi pochi tratti sono sufficienti per far innamorare Audigier che si dichiara pronto a sposarla. Anche qui assistiamo a una serie di rituali poco ortodossi, che saranno analizzati più in dettaglio, e che sfociano nella scena finale ovvero il matrimonio dell'eroe.

## L'arco, la freccia e la farfalla

Analizziamo in dettaglio la lasse V che presenta l'incontro tra i futuri genitori di Audigier. La lasse si apre su un motivo apparentemente tradizionale: Turgibus passeggia per la foresta in groppa al suo cavallo.

*Molt fu quens Turgibus de grant renon.  
 Il prist un jor son arc et son boujon  
 si en fist un beau trait par avison.  
 De l'arc, qui est plus roit que n'est un jonc,  
 il entesa la flesche jusqu'au penon.  
 A cel cop perça l'ele d'un papeillon  
 que il trova seant lez un buisson,  
 qui puis ne pot voler se petit non.  
 (v. 37-44)*

Il conte Turgibus fu di gran fama  
 Un giorno prese su l'arco e il bolzone  
 e fece un gran bel tiro, mirando da campione.  
 Con l'arco, ch'è più rigido di un giunco,  
 tese la freccia fino alla penna.  
 Con quel colpo bucò l'ala a una farfalla  
 ch'egli trovò a seder presso un cespuglio  
 e che poi non poté volar più che poco poco.

Il valore simbolico delle armi nella mentalità medievale è ben noto (LE GOFF 1985). Il cavaliere Turgibus, eroe parodico protagonista di *exploits* derisori sceglie qui l'arma del codardo per eccellenza, l'arco, che permette di colpire a distanza e che occupa l'estremo inferiore nella scala dei valori in cima alla quale si situa la spada. La descrizione dell'arco sottende un significato sessuale abbastanza esplicito poiché è «rigido». Le similitudini incentrate sull'aggettivo *roit* evocano tradizionalmente, nella letteratura dei *fabliaux* e delle novelle, il sesso maschile. Gli esempi sono innumerevoli. Ma qui la similitudine è immediatamente stravolta in quanto il termine di comparazione è un giunco, pianta acquatica il cui stelo evoca tutto tranne la rigidità. Insomma, la distorsione parodica di questo ritratto anticavalleresco e antieroico si spinge fino alla materializzazione fisica della virilità.

Turgibus, ironicamente descritto nel primo verso della lassa come cavaliere «di grande fama», scaglia dunque la sua freccia contro una farfalla trapassandole un'ala. Questo fatto d'armi si iscrive innanzitutto nella lista delle gesta anti-eroiche narrate nelle lasse precedenti che, lo ricordiamo, erano strutturate secondo un climax ascendente: l'ortica, il ragno, lo stronzo. Umiliato dalla scottante sconfitta contro la materia fecale, Turgibus sembra fare un passo indietro per tornare a confrontarsi col regno animale, scegliendo ovviamente un avversario di dimensioni ridotte, inoffensivo e perfettamente irrisorio. Notiamo che le espressioni *combattre les papillons* e *chasser aux papillons* esprimono in francese medievale l'idea di 'perdere tempo' o 'dedicarsi a occupazioni futili' (*Dictionnaire du moyen français*, alla voce *papillon*).

Dall'altro lato, questa scena anticipa e prepara l'incontro amoroso tra Turgibus e la sua futura sposa. Elemento tipico del paesaggio primaverile, la farfalla si iscrive in una rete metaforica complessa. Anche se non viene citata nei bestiari tradizionali – quello di Pierre de Beauvais e quello di Richard de Fournival – la farfalla è considerata un simbolo amoroso in vari testi di ispirazione allegorica, come il *Livre des eschez amoureux moralisés* di Evrart de Conty (fine del XIV secolo):

*Or venons donc après au papeillon qui assez proprement plaisance signifie et regardons a ses propriétés. [...] Il se joue et tourne volentiers entour la chandelle, sy qu'il s'en art ses eles bien souvent, et ainsy est soupris et deceus et ne peut plus voler. [...] les folz amans se amusent et se arrestent as choses dessusdites et tout entour tournient bien souvent, tant qu'ilz s'ardent les elles et sont pris, miex que le papeillon n'est pris a la chandelle.* (GUICHARD-TESSON / ROY 1993, p. 719)

Veniamo dunque alla farfalla, che simboleggia la leggiadria, e prendiamo in esame le sue proprietà. [...] La farfalla gioca e gira in tondo attorno alla candela, e spesso arriva a bruciarsi le ali: è quindi presa alla sprovvista e intrappolata e non può più volare. [...] gli amanti folli si divertono e si concentrano sulle azioni suddette, e girano spesso in tondo fino a che si bruciano le ali e sono catturati, come la farfalla che è catturata dalla candela.

Gli amanti folli, inebriati dalla passione amorosa, sono esplicitamente comparati alla farfalla che, attirata dalla luce, si brucia le ali sulla fiamma della candela.

Nel nostro testo, l'immagine della farfalla e quella, metonimica, dell'ala perforata dalla freccia, contribuiscono a creare una rete metaforica complessa che comprende – e riabilita, in qualche modo – anche l'arco e la freccia, che allude quindi all'immagine dell'Amore alato, alla futilità e alla pericolosità dei giochi amorosi, all'incontro e alla ferita d'amore. Ferita che del resto presenta delle caratteristiche molto diverse nei due testi citati: la farfalla amorosa, che si brucia le ali, 'non può più volare' (*ne peut plus voler*), mentre quella ferita dalla freccia di Turgibus 'non può più volare tanto bene' (*puis ne pot voler se petit non*). Ovviamente non si tratta qui di suggerire un rapporto di filiazione diretta tra i due testi, ma semplicemente di sottolineare il diverso impiego di metafore largamente diffuse.

L'elemento farfallesco è insomma particolarmente produttivo nell'elaborazione della parodia: in quanto elemento ambiguo, si carica qui di una connotazione topica allo stesso tempo positiva – dettaglio di una scena primaverile, l'ala perforata come metafora dell'innamoramento – e negativa – cacciare la farfalla come gesto antieroico, futile e irrisorio. La farfalla serve quindi simultaneamente come indizio passivo del riconoscimento del lettore dell'ipotesto parodiato, e come elemento attivo della distorsione parodica (nell'elaborazione parodica, questi due ruoli, ugualmente necessari, sono generalmente giocati da elementi formali o tematici distinti).

## La *defecatio* amorosa e il mantello macchiato

L'incontro amoroso, anticipato e prefigurato dall'attacco alla farfalla, è narrato nella seconda metà della lassa, e comprende un rituale quantomeno inatteso:

Rainberge fu issue de sa maison,  
 qui n'avoit a cel ore point de baron.  
 Vers le vassal s'en torne a estupon  
 si li a tot monstre et cul et con.  
 «Venez avant – fait ele – filz a baron,  
 acroupez vos lez moi et si chion.  
 Ge mengai ersoir prunes a grant foison  
 si me saillent du cul li noeillon,  
 ne ge n'ai aporte point de torchon:  
 vos avez bele cote de vermeillon,  
 forbissiez m'en le cul a cel giron,  
 ou autrement n'aurez de m'amor don».  
 «Dame, – dist li vassaus – nos le feon;  
 ja por tant de service ne la perdron».  
 Lors li forbist le cul tout environ;  
 Adonc s'entrefiancent a croupeton.

Rainberge era uscita di casa;  
 a quel tempo non era sposata.  
 Verso il vassal si gira, stando accovacciata,  
 e tutto gli ha mostrato, culo e fregna.  
 «Venite avanti, – fa lei – o figlio di barone,  
 accoccolatevi qui accanto, e facciamo la cacca!  
 Ho mangiato iersera prugne a profusione  
 e ora i nòccioli mi schizzan dal culo,  
 ma non ho portato nulla per nettarmi;  
 voi avete una bella cotta di scarlato:  
 pulitemi il culo con la falda,  
 altrimenti non avrete il dono del mio amore».  
 «Signora, – disse il vassallo – lo faremo ;  
 per cotanto servizio certo non lo perderemo».  
 Quindi le pulì il culo tutt'intorno;  
 e così si fidanzano stando coccoloni.

(v. 45-  
60)

Nella sua entrata in scena, Rainberge manifesta la sua femminilità in maniera destabilizzante ed aggressiva. L'incontro amoroso, tradizionalmente affidato ad un gioco di seduzione che prende le mosse da uno scambio verbale, si risolve qui in una manifestazione corporale assolutamente brutale. Non appena scorge il cavaliere, Rainberge si manifesta in posizione accovacciata, mostrandogli tutto, ovvero «culo e fregna» (rassicuriamo il lettore: la traduzione è perfettamente conforme al contenuto e al registro del poema). Invita quindi l'eroe ad accovacciarsi accanto a lui per «cacare insieme» (qui Lucia Lazzerini traduce in «facciamo la cacca», mentre in seguito utilizzerà, in maniera del tutto opportuna, il verbo «cacare». Il registro dell'autore è assolutamente triviale e provocatorio. Il verbo «chier» si è mantenuto in francese moderno, dove occupa esattamente lo stesso registro).

Dopo aver lanciato l'invito ed esposto in dettaglio il menù della sera precedente, composto di una gran quantità di prugne, ingoiate intere, compresi i noccioli che ora vengono espulsi con le feci, Rainberge formula infine la richiesta amorosa, che consiste in un servizio molto particolare: il cavaliere dovrà pulirle il culo col suo mantello. Solo così potrà ottenere la sua ricompensa amorosa.

Quali guanti possiamo indossare per interpretare questo incontro amoroso che valica ogni frontiera del pudore e del buon gusto? Com'è noto, la lirica medievale comprende un vero e proprio sottogenere – la pastorella – che mette in scena una sorta di incontro anti-cortese, volto alla soddisfazione immediata del desiderio sessuale. Un genere che a sua volta ha fatto l'oggetto di una distorsione parodica nella «sotte chanson».

La figura idealizzata e inaccessibile della dama cortese, destinataria assente del canto del trovatore innamorato, cede il suo posto a una figura antonimica tanto dal punto di vista sociale – si tratta di una pastorella o una porcara – che da quello corporale – la pastorella ha una presenza fisica ben reale ed è del tutto accessibile e sensibile alle *avances* del suo amante.

La nostra scena potrebbe essere interpretata come una rielaborazione, in chiave scatologica, del meccanismo narrativo della pastorella. Il cavaliere incontra la pastorella nel bosco. La fanciulla gli presenta una richiesta in modo diretto – se mi vuoi devi promettermi di sposarmi – oppure indiretto – il mio fidanzato mi offre scarpe, cinture o gioielli. Rainberge, che del resto si presenta come un essere ripugnante (era un po' guercia e tignosa, v. 65), richiede un servizio in senso proprio: il cavaliere deve utilizzare il suo mantello per pulirle il culo, dopo che lei ha espulso i noccioli delle prugne mangiate la sera prima.

Notiamo che, nel discorso di Rainberge, il primo e l'ultimo verso formano una frase coerente che sembra rispettare perfettamente il codice tradizionale della terminologia cortese. La sua allocuzione comincia con un invito, «*Venez avant – fait ele – filz a baron*», che la pone immediatamente su una posizione di autorità. Chiamando il cavaliere *filz a baron* la donna si rivolge a lui come se fosse il suo vassallo, il che sembra perfettamente coerente con la metafora amoroso-feudale. La fine del suo discorso fa allusione alla ricompensa, il guiderdone, accordata tradizionalmente all'amante nel caso in cui questi sia riuscito nelle difficili prove che scandiscono il cammino della conquista amorosa. La risposta del cavaliere, designato dal poeta «li vassaus» (v. 57), completa il paradigma semantico cortese evocando il «service» che accetta di prestare, confermando il gioco dialogico intertestuale coerente col canone lirico della *fin'amor*.

Insomma, facendo astrazione dell'oggetto della richiesta e del contesto scatologico che contamina tutta la scena – i due sono accovacciati e stanno andando di corpo all'unisono – si potrebbe affermare che siamo in presenza di una situazione cortese: l'amante è interamente sottoposto alla dama come un vassallo inginocchiato davanti – ma qui è piuttosto di lato, notiamo che

persino il rapporto prossemico viene stravolto – al suo signore. Il carattere topico e perfettamente coerente del distico formato dal primo e dall'ultimo verso del discorso di Rainberge si trova insomma neutralizzato dallo scarto e dalla farcitura escrementizia. In questo gioco verbale bisogna riconoscere un processo poetico tipico del «fatras» e delle «sottes chansons». Rinviamo per esempio al celebre trovatore Watriquet de Couvin, che si diverte a farcire un distico tratto da una canzone cortese con una serie di elementi assolutamente incongrui e dissonanti – culi, stronzi, budella – privilegiando l'isotopia scatologica (SCHELER 1868, pp. 295-309).

Il nostro autore utilizza questo procedimento in diversi passi del poema. Prendiamo ad esempio il momento in cui la madre di Audigier gli presenta la sua promessa sposa:

«Audigier, – dit Rinberge – voiz t'espousee.  
Hersoir mejna navez et civotee,  
si huma plain vaissel d'une brouee,  
se vos avez beü de sa fumeë,  
jamais n'auriez garde de coup d'espee».

«Audigier – dice Rinberge – eccoti la fidanzata.  
Iersera ha mangiato rape e cipollata,  
e ha bevuto un vaso pieno di una certa brodaglia  
che, se aveste annusato il fumo ch'emanava,  
non avreste più timore di colpi di spada».

(v.

479-483)

Anche in questo caso, il primo e l'ultimo verso della battuta sembrano perfettamente consoni allo stile formulare epico, in quanto rinviano rispettivamente all'elemento rituale della presentazione della sposa (cf. l'emistichio di 4 sillabe *voiz t'espousee*) e al topos della temerarietà del cavaliere (*jamais n'auriez garde de coup d'espee*). Il contenuto del monologo inserisce una serie di elementi assolutamente incongrui che rinviano – come accade spesso – al pasto della sera prima e al paesaggio olfattivo che ne è la diretta conseguenza.

Ma torniamo alla scena del mantello usato come carta igienica. Il servizio che la dama impone al cavaliere è in tutto e per tutto un servizio scatologico e degradante. Come vedremo qui di seguito, la posizione della donna accovacciata, in atto di defecare, è un vero e proprio leitmotiv che attraversa – saremmo tentati di dire «infesta» – la totalità del poema.

## Ovidio e la scatologia

L'immagine della donna accovacciata che espleta i suoi bisogni corporali è evocata, *mirabile dictu*, in un testo classico perfettamente consacrato dalla tradizione. Questa sorta di icona scatologica occupa infatti, nei *Remedia amoris*, un ruolo assolutamente centrale. Attraverso una preterizione trasparente e squisitamente ironica, Ovidio dichiara di non osar suggerire all'amante, desideroso di guarire dalla sua passione amorosa, di spiare la sua amata nel momento in cui questa sta appunto andando di corpo:

Quid, qui clam latuit reddente obscena puella,  
Et uidit, quae mos ipse uidere uetat?  
Di melius, quam nos moneamus talia quemquam!  
Ut prosint, non sunt expedienda tamen.  
(437-440)

Che dire di quel tale che, nascosto,  
Mentre la donna liberava il corpo dal suo peso osceno,  
Vide quanto il costume stesso vieta di vedere?  
Mi guardino gli dèi dal consigliare tali espedienti!  
Per quanto giovino, non vanno tuttavia sperimentati.

(LAZZARINI 1986, p. 101)

Quale rimedio più efficace, per stimolare il disamore, dell'osservare la donna nel momento più degradante dal punto di vista fisiologico? Quale miglior modo per provocare il disgusto e la voglia di allontanarsi dalla donna amata? Nei *Remedia amoris*, questo rimedio «estremo» viene a completare una serie di consigli concentrati appunto sulla sfera corporea. Fingendo di fare uno sforzo per superare il pudore ( *et pudet, et dicam*, v. 407), Ovidio consiglia di ammirare il corpo della donna nelle parti che sono meno attraenti e nel momento, quello che segue l'amplesso, in cui l'uomo prova un senso di repulsione.

Com'è noto, i *Remedia amoris* hanno avuto un importante successo durante tutto il Medioevo, in ragione del loro contenuto «morale», rispetto a quello dell'*Ars amandi*, trattato considerato licenzioso. I *Remedia* sono stati utilizzati come manuale scolastico (PELLEGRIN, 1957) e molti dei manoscritti latini sono provvisti di un ricco apparato di glosse esegetiche. Una ricerca mirata sui passaggi citati sarebbe senz'altro di grande interesse, ma questa sarà l'oggetto di una successiva indagine.

Per tornare al nostro poemetto, possiamo affermare che l'incontro amoroso dei genitori di Audigier costituisce un vero e proprio anti-incontro. È proprio il più potente – e il più repellente – dei rimedi contro l'amore proposti da Ovidio che suggella l'unione tra Turgibus e Rainberge. Questi due discutibili personaggi – l'anti-cavaliere dagli *exploits* irrisori e l'anti-dama dall'aspetto e dalle maniere rivoltanti – si innamorano attraverso il gesto considerato come il più efficace per guarire dall'amore. La farfalla non brucia le sue ali al fuoco dell'amore: una delle sue ali è perforata dalla pusillanime freccia del cavaliere. La seduzione passa attraverso

un servizio d'amore scatologico nel quale la dama si presenta sotto il suo aspetto più ripugnante. La dama degrada il cavaliere e contamina il suo mantello.

Anti-eroi di una anti-canzone di gesta, Turgibus e Rainberge si rivelano quindi dei formidabili anti-amanti. Nata nel contesto di un incontro-rimedio contro l'amore, la loro unione è un amore invertito, un amore che non ha ragione di esistere e che poggia le sue fondamenta su un ammasso di escrementi.

Sarebbe certo eccessivo parlare di un rapporto di filiazione tra il precetto scatologico di Ovidio e il nostro poema. Eppure, a ben guardare, lo studio della fortuna di Ovidio nel medioevo – che peraltro è di grande attualità, come dimostrato dalla bibliografia recente – riserba delle sorprese.

Tre dei volgarizzamenti dei trattati ovidiani hanno attirato la nostra attenzione. Il primo è una parafrasi che unisce l'*Ars amandi* e i *Remedia amoris* in un solo poema in quartine di alessandrini in monorima, realizzata da un certo Guiart. Eccone un passaggio, estratto dall'unico manoscritto conservato, il codice parigino BnF, français 1593:

... quant tu la baiseras  
Si soëf la met jus que ne la blece pas.  
A une main li lieve la chemise et les dras,  
L'autre main met au con, aussi come par gas.  
Et s'ele s'escrie, quant sentira ta main:  
«Fuez vos deseur moi, certes pas ne vous aim»  
Com plus le te dira et tu plus la destrain.  
Join toi pres nu a nu, si en feras tot ton plain.

... quando la possiederai  
Mettila giù dolcemente in modo da non farle male.  
Con una mano solleva la sua camicia e la biancheria,  
L'altra mano mettila sulla fica, come per scherzo.  
E se quando sentirà la tua mano lei griderà:  
«Scendi, non starmi sopra, non ti amo affatto»  
Quanto più griderà tanto più tu stringila, | Stalle addosso, col tuo  
corpo nudo, e approfittane a pieno.

Questo breve estratto rende l'idea del tono triviale che assume il trattato ovidiano nel volgarizzamento di Guiart. Purtroppo, nella parte che riprende i *Remedia amoris*, il consiglio scatologico non è stato tradotto. Eppure, la materia fecale non è del tutto assente, anzi, è per così dire a portata di mano. In effetti, nel manoscritto parigino, il volgarizzamento ovidiano è situato in mezzo a due racconti brevi, intitolati rispettivamente «il fabliau della merda» e «il contadino dai coglioni neri», in cui la merda regna sovrana:

N 62° « Li Fabliaus de la merde », fol. 180v

N 63° « L'Art d'amours par Guiart », fol. 181r

N 64° « Dou Vilein à la coille noire », fol. 184r

Il «fabliau della merda» mette in scena un'allegria commedia matrimoniale basata su uno scambio di indovinelli. Un uomo sfida sua moglie a riconoscere, al tatto, un oggetto misterioso: si tratta dei suoi testicoli. La donna contraccambia proponendo al marito una scommessa basata sullo stesso principio: se l'uomo non indovinerà l'oggetto che lei gli metterà in mano dovrà pagarle da bere. L'oggetto è appunto una merda appena prodotta dalla donna. Poiché il tatto si rivela insufficiente – la merda ha la stessa consistenza della pasta o della cera –, l'uomo la mette in bocca, la mastica e la inghiotte e solo allora riconosce la sua natura. Complimentandosi per la sua arguzia, la moglie gli offre del vino.

Anche l'altro testo, il «Vilein à la coille noire», parla di una coppia. Qui la donna scopre che i genitali di suo marito sono di colore scuro, manifesta il suo disgusto e minaccia di chiedere il divorzio. Il marito la mette in guardia, dicendo che potrebbe avere brutte sorprese, ma la donna non si lascia intimidire e si rivolge al vescovo accusando il marito di essere impotente. I due sono quindi convocati davanti all'alto prelato e il marito passa al contrattacco accusando la moglie di sprecare il suo fieno per pulirsi il culo. Ma la donna protesta giurando di non pulirsi il culo da almeno un anno. Ecco svelata l'origine del problema, ovvero del colore scuro dei genitali dell'uomo. Nell'ilarità generale, il vescovo riconcilia gli sposi.

Il secondo testo che ci interessa è l'unica vera e propria traduzione dell' *Ars amatoria* (Roy 1974). L'autore, che scrive in prosa, segue fedelmente il testo di Ovidio ma aggiunge una lunga glossa, scritta di suo pugno, che comprende alcune inserzioni liriche. Ed è proprio in una di queste inserzioni che l'elemento scatologico viene in superficie:

Il n'a si belle dame  
de a Agien sur Loire,  
qui bien la poursuivroit,  
qui ne meïst en foire  
son blanc cul, s'elle avoit  
contre une couille noire.

Non esiste una dama tanto bella,  
di qui a Gien sulla Loira,  
che, tampinata a dovere,  
non accetterebbe di riempire  
il suo culo bianco di diarrea  
se avesse contro di sé dei coglioni neri.

(Van den Boogaard 1969, p. 172)



L'allusione al *fabliau* sopracitato non potrebbe sembrarci più esplicita. Eppure, a ben vedere, la dimensione intertestuale è criptata, nel senso che la conoscenza del racconto erotico-scatologico è una *conditio sine qua non* per apprezzare questo passaggio, o meglio per comprenderne il significato. Notiamo infatti che il quarto verso comporta un *calembour*, un gioco di parole, ovviamente intraducibile, basato sull'identità tra il termine *foire* (< *foria*) 'diarrea' e *foire* (< *feriam*) 'fiera'. L'attivazione del codice intertestuale non lascia dubbi sull'allusione escrementizia, ma una prima lettura, superficiale, porta a riconoscere nella locuzione *mettre en foire* l'idea di 'esporre, mettere in vendita' (*Dictionnaire du moyen français*, alla voce *foire*<sup>1</sup>).

La giustapposizione tra il trattato ovidiano e i due racconti scatologici, che abbiamo rilevato qui sopra, è tutt'altro che casuale. Questa glossa conferma, ancora una volta, che la ricezione medievale di Ovidio si tinge spesso e volentieri di marrone.

Il terzo volgarizzamento ovidiano cui vogliamo alludere si trova precisamente nell'unico codice medievale che conserva Audigier, ovvero il manoscritto parigino BNF fr. 19152. Ancora una volta, si tratta di un adattamento francese dell'*Ars amandi*, realizzata da un certo Maistre Elie. Anche questa versione è abbastanza fedele all'originale e in ogni caso non sembra scivolare verso un registro triviale. Ma questo manoscritto contiene anche un'altra serie di testi brevi che sembrano formare una rete di motivi dedicati alla variazione sulla tematica amorosa e in particolare sul rapporto gerarchico tra uomo e donna. Lo studio di questa costellazione testuale meriterebbe senz'altro di essere approfondito.

Per ora ci limiteremo a formulare due osservazioni. Da un lato, l'associazione tra Ovidio e il riso scatologico, che trova una realizzazione concreta nella giustapposizione tra il «fabliau della merda» e il volgarizzamento di Guiart, non sembra aver infastidito il pubblico medievale, che era senz'altro ben disposto verso i consigli e le suggestioni, talvolta un po' rivoltanti, formulate da Ovidio – i cattivi odori, lo svelamento corporale, alcuni aspetti dell'alimentazione – e che si ritrovano, disperse e rielaborate in maniera assai originale, nel nostro poema. Dall'altro lato, l'analisi dello stesso manoscritto che conserva *Audigier* rivela la presenza, nel fascicolo attiguo a quello che conserva il poema, del celebre *Lai d'Aristote*, delizioso poemetto cortese che – inutile ricordarlo al lettore di "Fillide" – mette in scena il saggio filosofo a quattro zampe cavalcato dalla fanciulla seduttrice. Ed è proprio questa rappresentazione della fanciulla posta a cavalcioni sull'anziano filosofo che ispirerà il seguito delle nostre indagini.

## La cavalcata scatologica

Nella trama narrativa di *Audigier*, l'immagine della donna accovacciata viene riproposta costantemente, come una sorta di leitmotiv o di icona scatologica che scandisce le tappe fondamentali del poema. Al momento della sua entrata in scena, la vecchia Grinberge, «brutta, vecchia e schifosa più del demonio» (v. 214), che sarà l'antagonista dell'eroe, decide di rovinare la festa che segue la sua investitura e, con poco senso del pudore, si mette a «cacare» in mezzo alla folla danzante:

Molt li desplot la joie du chevalier  
et, por lui faire honte et corroucier,  
se descouvri la dame sanz atargier:  
tres enmi les quaroles ala chïer.

Molto la infastidì la gioia del cavaliere  
e per svergognarlo e farlo arrabbiare  
s'alzò la sottana senza esitare:  
proprio in mezzo alle danze andò a cacadere.

(v. 215-218)

Lo sfregio è pubblico. L'onore del cavaliere è macchiato, e anche il pavimento. Secondo il procedimento epico delle «lasse incatenate», l'inizio della lassa seguente riprende i versi e le immagini salienti della scena che precede:

Molt par a fait la velle grant hardement,  
qui chia es quaroles, voiant la gent

Certo la vecchia ha agito molto audacemente  
a cacar fra le danze, sotto gli occhi della gente

(v. 225-226)

L'atto di cacadere in pubblico diventa un vero e proprio attentato all'onore del cavaliere. L'autore insiste due volte sul carattere pubblico, e quindi ufficiale, per così dire, di questa provocazione. La folla è attonita e Audigier giura vendetta, ma un «ragazzotto» lo mette in guardia: «Non la minacciate con troppa insistenza, ché se quella grida aiuto, immantinente, ne verranno qui, di vecchie, più di cento» (v. 235-237). La vecchia è quindi dotata di un autentico potere in senso feudale, in quanto può contare su un ampio numero di alleate (una vera e propria armata geriatrica).

Audigier decide quindi di procrastinare la vendetta ma, ahinoi, le sue sofferenze sono appena cominciate. Sarà infatti nello scontro diretto, fisico e corporale, che la posizione accovacciata della vecchia – *anus horribilis* per il novello cavaliere – si farà sentire in tutta la sua gravità. Appena giunto a casa di Grinberge per lavare la sua onta, Audigier viene disarcionato dimostrandosi, come suo padre Turgibus, un guerriero di infima qualità. La vecchia si precipita su di lui e lo sovrasta fisicamente:

Adonc sailli sor lui a molt grant joie  
sor le vis li asist son orde roie.

Saltò allor su di lui tutta pimpante:  
gli piazzò sopra il lercio deretano

(v. 300-301)

Il termine *joie*, in rima, non è casuale ma fa parte del linguaggio tipico della *chanson de geste*. La gioia e il furore provati dall'eroe epico nelle scene di battaglia si trasformano, nell'atteggiamento di Grinberge, nella gioia per l'umiliazione scatologica inflitta al cavaliere. Colui che si proponeva di lavare la pubblica onta si trova insomma costretto a lavare il privato deretano.

L'umiliante scena del lavaggio si ripete per ben due volte. Infatti Audigier torna all'attacco per cercare di prendere la sua rivincita. Questa volta, il parallelismo con la scena dell'incontro amoroso dei suoi genitori diventa esplicita, in quanto comprende una ripresa formulare, ancora una volta assolutamente caratteristica della poesia epica. Alla lassa XXXIV, troviamo dapprima una promettente prolessi narrativa:

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| Et baisera son cul et puis son con, | Poi lui le bacerà culo e bernarda       |
| Et sor le vis li ert a estupon.     | Mentre sul viso gli starà accovacciata. |

(v. 403-404)

La scena è descritta due volte nella stessa unità strofica – segno di un'indiscutibile pregnanza ermeneutica – perché ben presto la prolessi cede il posto all'azione:

|  |   |
|--|---|
| Grinberge a descouvert e cul et con      | Grinberge ha messo a nudo culo e fregna |
| et sor le vis li ert a estupon;          | e sulla faccia gli s'era acciambellata; |
| du cul li chiet la merde a grant foison. | dal cul le cade merda a profusione.     |

(v. 410-412)

Come anticipato, questi due passaggi riprendono le stesse formule e le stesse rime utilizzate alla lassa V, che abbiamo già analizzato qui sopra:

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| Vers le vassal s'en torne a estupon | Verso il vassal si gira, stando accovacciata, |
| si li a tot monsté et cul et con.   | e tutto gli ha mostrato, culo e fregna.       |

(v. 47-48)

La sequenza dell'umiliante lavaggio deretano viene quindi amplificata, nelle lasse XXXV e XXXVI, attraverso l'accumulazione di dettagli macabri e ripugnanti. Il poeta precisa che le labbra di Audigier aderiscono perfettamente all'ano della vecchia che si dichiara infine soddisfatta constatando che il suo deretano è ormai perfettamente terso.

Le due protagoniste femminili di *Audigier* – la madre e l'antagonista dell'eroe, entrambe laide ma dotate di grande forza fisica e sociale, incarnazione dell'anti-femminilità – si accovacciano spesso e volentieri per andare di corpo e si fanno ripulire – col mantello o con la lingua – dai due protagonisti maschili, Turgibus e Audigier. La ripresa formulare cristallizza un gesto osceno e sconcertante che, in virtù della sua frequenza, assurge al rango di rito; un gesto che si iscrive in due registri affatto divergenti – il registro amoroso e quello guerriero – creando in entrambi un effetto di rottura; un gesto che fornisce una possibile chiave di lettura dell'intero poema e che simboleggia il brutale capovolgimento del rapporto di dominazione, fisica e sociale, dell'uomo sulla donna.

Nel registro amoroso, Rainberge seduce Turgibus rivelando la propria fisicità sotto il suo aspetto più ripugnante – precisamente quello che Ovidio esorta ad evitare – obbligandolo ad accompagnarla durante la *defecatio* e a ripulirla con il suo mantello. Dimostrandosi assolutamente docile e obbediente, il cavaliere non ne esce certo senza macchia – l'estetica medievale è molto sensibile al codice di abbigliamento, sappiamo quanto l'abito faccia il monaco – e il rituale cui viene sottoposto ha un chiaro esito umiliante e degradante.

Nel registro guerriero, Grinberge umilia Audigier sia in pubblico – defecando nel bel mezzo della folla danzante, alla festa per la sua investitura – sia in privato, obbligandolo a pulirle il culo con la sua lingua. La vecchia manifesta la sua superiorità dapprima sul piano sociale rivendicando, tramite il gesto di pubblico spregio, la propria impunità, e in seguito sul piano fisico. L'immagine grottesca della laida vecchia accovacciata sul volto di un novello cavaliere – il cui unico atto eroico, per il momento, è consistito nel duello contro un cespuglio – cristallizza l'umiliazione suprema del vincitore sul vinto.

L'immagine della vecchia Grinberge seduta a cavalcioni sul giovane Audigier può essere letta, secondo la nostra ipotesi, come la deformazione in chiave scatologica della cavalcata erotica di Fillide, scena che costituisce il punto culminante del *Lai d'Aristote*. Ricordiamo, semmai ce ne fosse bisogno, che il vecchio filosofo aveva privato la giovane donna del suo amante, Alessandro, e che per vendicarsi, Fillide utilizza tutte le armi della seduzione, convincendo Aristotele a mettersi a quattro zampe per farsi cavalcare.

L'autore del nostro poema sembra divertirsi a capovolgere, punto per punto, gli elementi costitutivi della cavalcata erotica: l'umiliazione di Audigier è la conseguenza di un conflitto e di una provocazione di pubblico dominio, mentre il gioco di seduzione architettato da Fillide è una piccola vendetta privata; il rapporto di età tra l'uomo e la donna, ovvero tra il cavaliere e la sua



montura è invertito; l'umiliazione di Aristotele, essenzialmente simbolica, è attualizzata attraverso lo sguardo divertito di Alessandro che assiste alla scena, mentre quella di Audigier è fatta a porte chiuse, se escludiamo le figlie di Rainberge (davanti al suo parentado, Audigier dissimulerà la sconfitta) e riguarda essenzialmente il piano fisico ovvero, per utilizzare la formula di Michail Bachtin, il «basso corporale».

Il fatto che *Audigier* e il *Lai d'Aristote* siano stati copiati, a qualche carta di intervallo, sullo stesso manoscritto non sembra insomma del tutto casuale e sembra anzi invitare a riflettere su un'ispirazione comune.

## La donna accovacciata, la moglie e la figura anti-materna

La continuità tra la madre, Rainberge e l'antagonista, Grinberge, suggerita dalla consonanza dei nomi, è rinforzata dalla pratica rituale del ranicchiamento scatologico, che esso avvenga a lato o sopra l'eroe maschile. I due personaggi femminili si trovano addirittura sovrapposti, per così dire, in occasione di una scena dal contenuto assolutamente iperbolico. Dopo aver subito la sua prima umiliazione, Audigier – che a immagine di suo padre «ha il cuore più grosso di un topo» (v. 174) – tenta di fuggire ma Grinberge lo riacciuffa, lo disarciona e lo inghiotte «come una cialda» (v. 344).

Du cheval l'abati enmi la pree  
Aussi le tranglouti com une oublee  
Et quant ele senti qu'el fu enflee  
A terre s'acroupi, li cus li bee.  
Audigier s'en oissi, criant: «Outree!»

Lo buttò giù da cavallo in mezzo al prato,  
e poi se lo inghottì come una cialda.  
E quando si senti così rigonfia,  
s'accovacciò per terra: il cul le si spalanca.  
Audigier se n'uscì gridando: «Avanti!».

(v. 343-347)

Questa scena sembra ripetere quella del parto di Rainberge (lasse XI-XII). L'eroe rivive la sua esperienza prenatale nel ventre della vecchia ma ovviamente – come stupirsene, a questo punto ? – il parto avviene per via rettale. Questa ennesima attualizzazione dell'immagine della donna accovacciata, pretesto per il capovolgimento scatologico del parto e strumento che permette di rinforzare la sovrapposizione delle figure femminili chiamate Rainberge e Grinberge, conferisce alla vecchia una natura ambigua e ambivalente, connotandola allo stesso tempo come anti-madre e come essere mostruoso, legato a un immaginario di tipo infernale. Pensiamo ad esempio alle immagini di parto mostruoso descritte dalla *Visione di Tungdal* (CAVAGNA 2017). Ma d'altra parte, come sottolinea Lucia Lazzerini nella sua introduzione, questa scena rinvia anche all'immagine simbolica della Terra-Madre e lascia intravedere un sostrato mitico-folklorico legato all'idea della rigenerazione.

Dopo che Audigier ha portato a termine i suoi *exploits* igienico-cavallereschi, l'immagine della donna accucciata viene attualizzata un'ultima volta. Ma questa volta assistiamo ad un ritorno al registro amoroso: il rituale di fidanzamento dell'eroe riproduce, specularmente, l'incontro amoroso tra i suoi genitori. È infatti durante una seduta in *tête à tête* – verrebbe da dire *cul à cul* – che Audigier mette l'anello al dito alla sua futura sposa:

Audigier prist la dame par le mantel,  
si l'en a enmenee en un praiel  
puis la fist acroupir enz el plus bel:  
en chiant li a mis el doi l'ennel.  
Ele li a chîé un tel moncel,  
n'entrast pas a trois foiz en son chapel.  
«Dame – dist Audigier – ice m'est bel,  
que nous fumerons bien nostre prael.  
La fumée m'en monte jusqu'au cervel  
et la flairor m'en vient jusqu'au musel»

Audigier prese la dama per il mantello  
e l'ha portata con sé in un praticello;  
poi la fece accoccolare nel bel mezzo:  
cacando le ha messo al dito l'anello.  
Lei gli ha cacato un tal monticello  
Che in tre volte non entrebbe dentro al suo cappello.  
«Signora – disse Audigier – di questo son contento:  
concimeremo bene il nostro praticello.  
Il fumo mi sale fino al cervello  
E fino al muso me n'arriva l'olezzo».

(v. 486-495)

La continuità tra le due scene è lampante. Le due coppie sperimentano la gioia di una defecazione condivisa. Notiamo però che i due ruoli sono in qualche modo invertiti – ovvero rimessi nell'ordine convenzionale – poiché questa volta è la figura maschile, Audigier, che conduce le danze, per così dire, prendendo la dama per il mantello e facendola accoccolare al suo fianco. Se il mantello di suo padre era stato degradato e avvilito al rango di carta igienica, quello della dama funziona qui come correlativo oggettivo del primo contatto fisico tra i due promessi sposi e recupera quindi la dignità perduta.

## Rigenerazione e ottimismo: il concime e la merda nel cappello

Come abbiamo visto, Turgibus era stato degradato e cavalcato, metaforicamente e scatologicamente, dalla sua futura sposa Rainberge, mentre quest'ultima scena sembra ristabilire, in uno slancio di ottimismo, una sorta di equilibrio tra i due promessi sposi. In una delle ultime scene del poema è lo stesso Audigier che, proclamando la propria gioia a gran voce, fornisce una chiave di lettura attraverso la metafora agreste del concime sparso sul praticello.

La materia fecale, fino a questo momento associata al disgusto, al capovolgimento grottesco e parodico, trattata come scoria e strumento di umiliazione, viene ormai riabilitata e indicata come fonte di rigenerazione. Rigenerazione della materia epica, della materia amorosa, del concetto stesso di eroismo e soprattutto del rapporto uomo-donna. Rigenerazione che passa attraverso il capovolgimento radicale del canone e che trova un suo ennesimo, olezzante, correlativo oggettivo nel «cappello», menzionato al v. 490. Il poeta precisa che la quantità di merda prodotta dalla futura sposa è tre volte superiore alla capacità contenitiva del «suo cappello». L'aggettivo possessivo non ha un referente preciso, ma il dettaglio è secondario rispetto alla gravidanza simbolica di questa immagine: il cappello traboccante di escrementi. Ancora una volta, notiamo un eco interno che ci riporta all'inizio del poema, e in particolare al ritratto di Turgibus:

Et quant il a chié plaine s'aumuce  
ses doiz boute en la merde, puis si les suce.

E quando ha cacato da riempirne il cappuccio,  
ficca i diti nella merda, e poi li ciuccia.

(v. 12-13)

La merda nel cappuccio e la merda nel cappello. Sottolineiamo la gravidanza di questa immagine che suggerisce l'inversione del rapporto ano-testa. Le scorie emesse dall'apparato gastrico vengono ad occupare, metaforicamente e metonimicamente, il posto della materia cerebrale. Quale migliore formula per sintetizzare il principio che informa e struttura il poema in tutte le sue componenti?

## Conclusioni

Questa nostra lettura di *Audigier*, basata sul riconoscimento di alcuni elementi di continuità con i trattati d'amore di Ovidio e con il *Lai d'Aristote* – confermati peraltro dalla compresenza dei testi negli stessi supporti manoscritti – permette di sottolineare la ricchezza ermeneutica di questo poema scatologico. In particolare, abbiamo cercato di apprezzare la gravidanza semantica di alcune scene e di alcuni motivi – prima di tutto quello della donna a cavalcioni – che costituiscono dei veri e propri leitmotiv intertestuali.

La materia fecale, che struttura e contamina il poema da cima a fondo, si carica di volta in volta di significati nuovi e rinnovabili. Che sia nel registro amoroso o nel registro guerriero, l'eroe maschile diventa destinatario, recipiente e pulitore. Il servizio amoroso è declinato, o meglio inclinato verso il basso corporale mentre l'affronto guerresco si risolve in un'umiliante cavalcata. La dissacrazione di ogni modello cortese, di matrice epica o lirica, assume delle tinte di una virulenza inedita e fa di questo poemetto un *unicum* nella pur ricchissima e diversificata produzione parodica medievale. Ma alcuni elementi del testo sembrano decisamente trascendere i limiti della parodia e si prestano a una lettura meta-letteraria. La metafora del concime, in particolare, che cristallizza il rinnovo della materia, dev'essere messa in relazione da un lato, – gli echi interni sono una moltitudine – con la nascita scatologica di Audigier e dall'altro con l'inizio del poema che mette in scena una metafora ai nostri occhi assolutamente innovativa ed efficace.

Tra le tante metafore legate alla composizione letteraria, ricordiamo soprattutto quelle agricole legate alla semina – Chrétien de Troyes, nel prologo del *Conte du graal* – alla diffusione dei frutti – Marie de France, nel prologo dei suoi *Lais* – e all'immagine dell'aratro che lascia i solchi sul prato (il celebre indovinello Veronese). Le altre metafore, ben note, sono quelle legate alla fatica del fabbro ( *Roman de la Rose*) o ai lavori di filatura. Ebbene, il nostro poema si apre con una metafora straordinariamente originale che – il lettore l'avrà indovinato – comporta una buona dose di escrementi:

Tel conte d'Audigier qui en set pou  
mais ge vos en dirai trusqu'a harou.  
Ses peres tint Cocuce, un païs mou  
ou les genz sont en merde juses a cou.  
Par un ruisel de foire m'en ving a nou:  
onques n'en poi possir par autre trou.

C'è chi narra d'Audigier e ne sa poco,  
ma io ve ne dirò la storia fino in fondo.  
Suo padre fu signor di Cocuzza, un paese molle  
dove la gente è nella merda fino al collo.  
Per un ruscello di squacquera ci arrivai a nuoto:  
non ne potei mai più uscir per altro buco.

(v. 1-6)

Il poema si apre su un motivo tipico dell'esordio epico medievale, ovvero l'allusione alla rivalità tra giullari (v. 1-2). Presenta quindi brevemente il padre dell'eroe e le caratteristiche salienti del suo feudo – con l'immediata comparsa della materia fecale, in particolare nell'espressione, ancora oggi universalmente diffusa, della gente che vive nella «merda fino al collo» (v. 3-4). E finalmente l'autore intinge la sua penna nel marrone inchiostro, o meglio si tuffa intrepido in un fiume di diarrea introducendo questa straordinaria e innovativa metafora gastrica della scrittura.

## BIBLIOGRAFIA

CAVAGNA Mattia (2010), La figura femminile nel *Lai d'Aristote* di Henri de Valenciennes, "Fillide" 1, <http://www.fillide.it>

CAVAGNA Mattia (2017), *La Vision de Tondale et ses versions françaises (XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles). Contribution à l'étude de la littérature visionnaire latine et française*, Champion, Paris

CHALUMEAU Chloé (2011), *La scatologie dans Audigier: de la chanson de geste au fabliau*, "Questes", 21, pp. 55-71. In linea: <https://questes.revues.org/2654>

CORBELLARI Alain (2003), *Les Dits d'Henri d'Andeli*, Champion, Paris

*Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet: <http://www.atilf.fr/dmf>.

DOSS-QUINBY Eglal, GROSSEL Marie-Geneviève, Samuel N. ROSENBERG (éds.) (2010), *Sottes chansons contre Amours: parodie et burlesque au Moyen Âge*, Champion, Paris

GUICHARD-TESSON Françoise, ROY Bruno (éds.) (1993), *Evrart de Conty*, Li Livre des eschez amoureux moralisés, CERES, Montréal

KÖRTING Gustav (Hg:) (1968), *Jacques d'Amiens*, L'art d'amors und Li remedes d'amors . *Zwei altfranzösische Lehrgedichte von Jacques d'Amiens*, Vogel, Leipzig

JODOGNE Omer (1960), *Audigier et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème*, "Le Moyen Âge", 66, pp. 495-526

LAZZARINI Caterina (a cura di e traduzione) (1986), *Ovidio*, Rimedi contro l'amore, Marsilio, Venezia

LAZZERINI Lucia (a cura di e traduzione) (1985), *Audigier, poema eroicomico antico-francese in edizione critica con versione a fronte*, Sansoni, Firenze

LAZZERINI Lucia (a cura di) (2003), *Audigier, il cavaliere sul letamaio*, Carocci, Roma

LE GOFF Jacques (1985), *Lévi-Strauss en Brocéliande*, in *Id.*, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, Paris, p. 151-187

LEVRON Pierre (2011), *Mélancolie et scatologie: de l'humeur noire aux vents et aux excréments*, "Questes", 21, p. 72-88. In linea: <https://questes.revues.org/2659>

MEON Martin (éd.) (1808), *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XVe siècles, tirés des meilleurs auteurs, publiés par Barbazan, nouvelle édition, augmentée et revue sur la manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Warée, Paris

ROY Bruno (éd.) (1974), *L'art d'amours, traduction et commentaire de l'Ars amatoria d'Ovide. Édition critique*, Brill, Leiden

SCHÉLER Auguste (éd.) (1868), *Dits de Watriquet de Couvin*, Devaux, Bruxelles

VAN DEN BOOGAARD Nico H. J. (1969), *Rondeaux et refrains. Du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>.*, Klincksieck, Paris(v. 486-495)