

IL CIARLATANO E I SUOI SPETTACOLI: UN PONTE TRA LO SCIAMANO E L'ATTORE*

Roberto Tessari¹

A partire almeno dal XIII secolo e sino alle soglie del XX, in buona parte d'Europa, una ricca gamma di arti dello spettacolo viene praticata ed esibita al più vasto pubblico popolare in strettissima simbiosi con l'attività di quanti offrono ogni possibile sorta di farmaci agli abituali frequentatori delle piazze paesane e cittadine nei giorni di mercato. In molti casi, se ne fanno 'attori' protagonisti quegli stessi particolarissimi terapeuti e specialisti che, a partire dal secondo Cinquecento, la storia finirà col far conoscere a tutti assemblandoli sotto il cartiglio troppo spesso infamante della *ciarlataneria*. Si tratta di un fenomeno tanto durevole quanto imponente:

tale, in ogni caso, da esigere che vengano indagate con la massima attenzione sia l'insieme delle fenomenologie cui – nel tempo – ha dato vita, sia le forme e le ragioni di un potenziale nesso originario tra medicina e spettacolo, sia le più importanti interazioni che entrarono in gioco nel rapporto tra la prima e il secondo.

Per accingersi ad operare in questa prospettiva, crediamo non si possa prescindere da una domanda: esistono, prima del XIII secolo, segnali espliciti o possibili tracce di rapporti significativi tra ambiti terapeutici ed esercizio di artifici spettacolari? Come dovrebbe essere ovvio, rispondere in termini corretti a un simile quesito presuppone l'aprirsi a un concetto di malessere e ad un concetto di terapia entrambi adeguati alle condizioni e alle credenze delle differenti forme di società cui, di volta in volta, si riferisce l'indagine. A un certo stadio di civiltà tribale, tipico dei primordi in tutti gli angoli del pianeta (e tuttora presente entro non poche zone residuali), l'individuo che si fa carico di curare – affrontandole entro quella dimensione mitologico-religiosa cui la cultura del suo gruppo di appartenenza li connette inscindibilmente – crisi e sofferenze psichiche e fisiche di chiunque è lo sciamano, non a caso denominato *medicines man*

* Conferência realizada no I Encontro Nacional de Etnocinologia – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil, em 15 de abril de 2016.

¹ Roberto Tessari é professor no Departamento de Línguas e Literatura Estrangeira e Culturas Modernas da Universidade de Turim/Itália. Conferencista e dramaturgo, publicou muitos estudos sobre a Commedia dell'Arte, dramaturgia e artes do espetáculo (concepção, iluminação, cenário) do séc. XVIII, bem como sobre os principais protagonistas do teatro do séc. XX: de Pirandello à Carmelo, de Luca a Tadeusz Kantor.

per quel che attiene alle sue varianti americane. La latitudine dell'ambito 'terapeutico' entro cui si svolgono le pratiche sciamaniche si estende da ogni sorta di malessere fisico al buon esito del trapasso di ognuno dalla vita alla morte, da tutti i tipi di disturbo psichico (persino gli interventi di trapanazione del cranio riscontrati su molti teschi preistorici vengono perlopiù attribuiti a rituali curativi posti in opera da queste pratiche) alla risoluzione delle crisi di lutto scatenate dalla scomparsa di qualsiasi membro d'una famiglia o d'una tribù. Per operare entro coordinate tanto estese, lo sciamano si configura in via preliminare come unico *medium* tra la realtà sensibile dolente e le cause non percepibili d'uno stato di criticità sofferente: tra materia *patiens* e spirito *agens*, tra chiara apparenza e verità invisibile, tra immagini che si vedono con gli occhi e *mundus imaginalis* di cui si può avere solo esperienza visionaria. E' un atto di mediazione tale da richiedere, da parte di chi lo compie, la rinuncia all'identità e alla coscienza che appartengono al suo *status* quotidiano, e l'abbandono a una qualche forma di *trance* in grado tanto di sprigionare dai vincoli del corpo il doppio trans-materiale del soggetto agente quanto (se del caso) di prestare consistenza corporea a spiriti delle dimensioni supere ed inferie.

La *trance* – dis-identificazione talora supportata (oltre che, in certi casi, da sostanze allucinogene) da maschere finalizzate ad evidenziare visivamente il processo di metamorfosi, nonché da musiche ipnotiche di strumenti quali i tamburi - costituisce il viatico indispensabile affinché possano aver luogo gli avventurosi e pericolosi voli e viaggi che il doppio demonico dello sciamano deve compiere per incontrare le cause ultime dei malesseri su cui intende operare, e per scoprire i rimedi che possono sanarli. Coloro che sono presenti al compiersi del rito assistono e partecipano a simili esplorazioni seguendone le peripezie attraverso le posture assunte e le parole pronunziate e cantate dallo sciamano. Ma lo fanno entro un contesto spaziale già da quest'ultimo predisposto attraverso una scarna 'scenografia' e un'altrettanto essenziale 'costumistica': entrambe affatto simboliche, ed entrambe concepite al fine esclusivo di cifrare segnicamente sull'abito dell'officiante i poteri spirituali di cui è divenuto padrone, e di trasfigurare

lo spazio dove la cerimonia si compie in compiuta mappa dell'intero cosmo immaginale (grazie alla presenza di oggetti naturali pregni di sensi magici; e, soprattutto, d'un palo che rappresenta l'*axis mundi*: linea ideale di orientamento, e via praticabile tra alto e basso; tra la dimensione supera, quella terrena e quella infera). Gli avventurosi viaggi 'terapeutici' che si compiono entro un simile contesto, si attuano e si impongono all'attenzione degli astanti in una forma che non è quella del racconto né quella della ri-evocazione memoriale: vengono evocati vionariamente – in virtù di presenza, *phonè* e gesto - attraverso la partecipazione e l'emozione immediata di chi ne sta vivendo tutta la drammatica attualità (pur se - eccetto lui – gli altri protagonisti e gli antagonisti del suo dramma restano invisibili allo sguardo degli spettatori). Non a caso, proprio a conclusione di un'opera capitale sullo sciamanesimo d'ogni continente, Mircea Eliade nel 1951 sente il bisogno di scrivere:

Bisogna anche dire qualcosa del carattere drammatico della seduta sciamanica. [...] Ogni seduta veramente sciamanica finisce per diventare uno spettacolo senza uguali nel mondo dell'esperienza quotidiana. I giuochi col fuoco, [...] l'esibizione di prodezze magiche svelano un altro mondo, il mondo favoloso degli dèi e dei maghi, il mondo in cui tutto sembra possibile, in cui i morti tornano alla vita e i vivi muoiono per poi resuscitare, in cui si può istantaneamente sparire e riapparire [...]. Qual bel libro si potrebbe scrivere sulle 'fon τ 'i estatiche della poesia epica e del lirismo, sulla preistoria del τ lo spettacolo drammatico e, in generale, sul mondo favoloso sco τ perto, esplorato e descritto dagli antichi sciamani...².

² M.Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni mediterranee, Roma 2005, pp. 540-541. Dopo l'auspicio di Eliade, lo studio dei rapporti tra sciamanesimo e origini dello spettacolo è stato coltivato soprattutto nell'ambito del teatro tibetano (cfr. A.Attisani, *Fiabe teatrali del Tibet*, Titivillus, Firenze, 1996, pp. 169-174; A.Attisani, *A ce lba mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana*, Olschki, Firenze 2001, pp. 122-138), e di quello giapponese (cfr. B.Ortolani, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, a cura di M.P.D'Orazi, Bulzoni, Roma, 1998).



La riflessione dello studioso romeno, dunque, culmina evidenziando vigorosamente quello che ritiene un vincolo *essenziale* tra le forme in cui si esplica ogni “seduta” di trance sciamanica e la “preistoria dello spettacolo drammatico”. Le remote origini delle arti performative, in altri termini, andrebbero investigate entro un ambito fenomenologico di attività rituali tutte finalizzate a scopi terapeutici.

Ma l'ipotesi circa l'esistenza d'un tanto enigmatico quanto stretto vincolo tra medicina e arti dello spettacolo non investe solo la dimensione originaria dello sciamanesimo. Sembra, anzi, affacciarsi con insistenza – sia pure in termini antropologici affatto diversi – dal contesto dello scambio economico diffuso in molte culture europee dopo l'Anno Mille. Per tratteggiare quella dimensione urbana che costituisce il fondamentale brodo di coltura dei giullari, Edmond Faral descrive in questi termini (non senza alludere a precise testimonianze storiche) un generico modello tipologico di fiera cittadina e paesana tipica della Francia medioevale:

Le fiere, che si tenevano nelle città e nei villaggi durante i giorni consacrati a certi santi, offrivano l'arena ideale alle loro esibizioni. A Provins, la sera del giorno di mercato, si assisteva a una vera e propria 'ritirata' tra giochi di luce, nel corso della quale i guardiani notturni percorrevano le strade portando torce accese, accompagnati da giullari che suonavano i loro strumenti musicali. Durante il giorno, strade e piazze erano affollate da imbonitori, e da venditori di teriaca e di essenze esotiche. In mezzo a loro, stavano affabulatori e mimi, acrobati e danzatori equilibristi, in breve: chiunque possedesse in una qualche misura le arti del divertimento. Le grida dei ciarlatani, di quanti esibivano pretese meraviglie e dei guitti non scoraggiavano né i narratori di *fabliaux* né i cantori di gesta epiche; la rotta, la ghironda, l'arpa riuscivano a farsi ascoltare, nonostante lo strepito delle buccine, delle trombe, dei flauti e delle raganelle³.

E' una ambientazione spazio-temporale (piazze e strade, durante le ricorrenze cronologiche di fiere e mercati) caratterizzata in primo luogo dalla contiguità e dalla concorrenza di *offerte commerciali* quantomai eterogenee: beni destinati a ogni sorta di consumo, prodotti medicinali, merci voluttuarie, mirabilia truffaldine proposte da veri o presunti ciarlatani ante-litteram, e una miriade di piccoli spettacoli d'intrattenimento (acrobazie, esibizioni d'animali ammaestrati, numeri musicali, affabulazioni, danze, piccole scene comiche, ecc. ecc.) realizzati da artisti di varia qualità. Si tratta, com'è facile intuire dalla portata dell'interscambio mercantile e culturale che esso comporta, d'un fenomeno socio-economico ed antropologico della massima importanza. Eppure, i documenti che potrebbero testimoniare – nei differenti ambiti europei – fattori specifici, forme di relazione tra i fattori, varianti morfologiche, mutazioni epocali risultano oltremodo scarsi. Il che non è senza relazione con i tabù e il disprezzo da sempre riservati ai ceti bassi, con la bassa stima di cui hanno sempre fruito sia il commercio 'equo' sia quello truffaldino, con l'addirittura *infima* dignità normalmente attribuita (e – nel Medioevo soprattutto, ma non solo – sancita da interdetti religiosi) agli spettacoli popolari d'arte varia. Anche nel caso del composito mondo giullaresco, “La piazza del mercato è [...] il luogo privilegiato dell'incontro tra popolo e giullari”: tanto “che *uscire al mercato* è espressione tipica per indicare uno spettacolo rivolto al popolo e ai borghesi, così come *andar per corte* o simili significa naturalmente rivolgersi ai signori”⁴.

Non sarebbe scorretto sostenere che il modello proposto da Faral si sia mantenuto, pur subendo tutte le variazioni imposte da certi imprescindibili fattori geografici e storici, abbastanza fedele a se stesso per svariati secoli; che risulti diffuso nella maggior parte delle culture europee; che sia caratterizzato da un livello di interscambio tra culture diverse piuttosto intenso. Per quanto, a rigore, non sembri possibile tracciare un quadro storico *scientificamente attendibile* delle modalità e degli sviluppi delle forme di intrattenimento pubblico offerte dalle piazze

³ E. Faral, *Histoire des jongleurs, bateleurs et saltinbanques au Moyen Âge*, Arts secrets reprint, Orthez, 2011, p. 89.

⁴ L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 90.

cittadine e paesane europee sino al Quattrocento, siamo comunque in grado di tracciarne - a grandi linee sommarie – una sorta di diagramma storico approssimativo: necessariamente lacunoso, ma non inverosimile. Un piano di sviluppo sommario il cui panorama complessivo, se da un lato presenta contorni tanto plausibili quanto sfocati, dall'altro lascia talvolta affiorare in primo piano sporadiche eppure nitide *emergenze fenomenologiche* ben documentate. Così avviene, per esempio, nel caso delle testimonianze scritte (di area francese) relative a una tipica categoria di intrattenitori e 'venditori' di piazza: i *bateleurs*. Sono indicati con questo vocabolo spregiativo, a partire almeno dal XIV secolo, tutti coloro che esibiscono su un banco pubblico varie tipologie di *performances*, comunque finalizzate a propiziare lo smercio di prodotti - perlopiù medicinali o cosmetici – e prestazioni terapeutiche la cui efficacia, talvolta probabile talaltra affatto inesistente, viene vantata ora in buona ora in cattiva fede. Non a caso, secondo un'interpretazione largamente accreditata, il termine *bateleur* significava “joueur de basteaux”⁵, e “basteaux” (voce derivata forse dal “vieux mot baste, qui signifiait *tromperie, fourberie*”⁶) avrebbe designato, in francese medioevale, “les gobelets dont se servent encore aujourd'hui nos escamoteurs”⁷. In ogni caso, ancor prima che questo termine entri nell'uso corrente, già nella seconda metà del Duecento, un tipico esemplare di *bateleur* viene evocato teatralmente dalla scrittura comica di Rutebeuf nel celeberrimo *Dit de l'herberie*,⁸ magistrale mimesi della retorica imbonitoria d'un mountainbanco venditore di erbe medicinali:

Signori che siete qui convenuti,/ piccoli e grandi, giovani e vecchi,/ avete seguito una buona ispirazione!/ Sappiatelo in verità:/ non sono qui per ingannarvi/ [...]. Sedetevi, non fate rumore,/ udite [...]. Sono medico,/ e sono stato in molti imperi./ Il signore del Cairo mi ha voluto/ presso di sé per più d'una estate,/ e li ho acquisito un grande sapere/. Ho attraversato il mare/ e, di ritorno, ho percorso la Morea,/ dove mi sono trattenuto a lungo,/ poi sono stato a Salerno,/ a Buriana e a Biterno./ Poi in Puglia, in Calabria e a Palermo,/ dove ho trovato erbe/ che possiedono virtù mirabili:/ per qualunque malanno vengano impiegate,/ lo fanno svanire;/ mi sono spinto sino a quella riva/ che brilla giorno e notte per le sue pietre preziose./ Il Prete Gianni vi ha guerreggiato;/ non ho osato entrare nelle sue terre;/ sono rimasto al porto./ Da laggiù, ho riportato gemme/ che fanno resuscitare i morti./ Sono ferriti, diamanti, cresperiti,/ rubini, iacinti, perle,/ granate, topazi,/ tellagioni e galofazi./ Colui che le porta su di sé/ non dovrà più temere minacce di morte⁹.

Attraverso l'impiego accorto di una *ouverture* che blandisce il pubblico e lo induce ad assumere uno stato di silenziosa attenzione, l'erborista di Rutebeuf si qualifica innanzitutto come medico di alto prestigio, dotato d'un *curriculum* che vuole trascinare gli astanti prima entro una dimensione 'internazionale' valida a certificare oltre ogni dubbio una superlativa *auctoritas* terapeutica, poi tra le luccicanti atmosfere oniriche di viaggi che percorrono senza distinzione prestigiosi esotismi verosimili e fasciose lontananze leggendarie. Per approdare a un Oriente di assoluta meraviglia, dove impera l'icona mitica del Prete Gianni, e si dispiega un tanto rutilante quanto infinito catalogo di gemme insieme reali e immaginarie, ma tutte in grado di promettere il miracolo dell'immortalità. A questo punto, quasi volesse assicurarsi di aver davvero indotto nei suoi spettatori uno stupore ipnotico dal quale non saprebbero comunque uscire, il mirabile imbonitore precipita inopinatamente l'uditorio dalle celesti aure di un cosmo tutto favoloso a una

⁵ Giocatore di bussolotti.

⁶ Antico termine *baste*, che significava *inganno, raggiro*.

⁷ I bussolotti di cui si servono ancora oggi i prestidigitatori (cfr. A.Franklin, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Welter. Paris-Leipzig, 1906, p. 72).

⁸ Del testo, nelle citazioni seguenti, riferiremo – per comodità dei lettori - la versione in francese moderno curata da Claude-Alain Chevallier (ricordando che il monologo risulta diviso in una prima parte versificata, e in una seconda composta in prosa).

⁹ Rutebeuf, *Le dit de l'herberie*, in C.A.Chevallier, *Théâtre comique du Moyen-Age*, Union général d'éditions, Paris, 1973, pp. 193-194



quotidianità percorsa da fastidi e dolori pulsanti, e intrisa di sporcizia, di feci, di umori laidi:

Se la vena del culo vi fa soffrire,/ vi guarirò facilmente./ Anche dal mal di denti/ posso guarirvi [...], grazie/ a una piccola dose di questo unguento/ che adesso vi dirò./ Vi spiegherò tutto sulla sua ricetta,/ non sto scherzando./ Prendete grasso di marmotta,/ merda di fanello,/ il martedì mattina,/ foglie di piantaggine,/ uno stronzo di puttana/ ben stagionata,/ polvere di striglia,/ ruggine di falce,/ lanuggine/ e pula d'avena/ battuta il primo giorno della settimana./ Fatene un impiastro./ Lavate i denti con il succo che ne cola,/ e mettete l'impiastro sulla guancia/. Dormite un poco: ve lo consiglio./ Se quando vi svegliate non trovate segno di merda o di poltiglia,/ che Dio vi fulmini!¹⁰

Dopo aver esibito sfrontatamente la cruda giocosità derisoria d'una ricetta contro il mal di denti fondata sulla più strampalata mistura di assurdo, scatologico e osceno¹¹ (nonché destinata a colmare le bocche dei pazienti d'un liquido immondo, e a lordare le loro guancie di escrementi e deiezioni), sicuro d'aver ormai soggiogato l'immaginario del suo pubblico al punto da poterne disporre come vuole, il facondo medico erborista ultra-patentato si accinge a scendere dai cieli della leggenda esotica al suolo dell'economia. Prima di farlo, però, ritiene utile ostentare patenti che dovrebbero garantire, da un lato, la sua appartenenza addirittura alla più autorevole scuola terapeutica della tradizione storica medioevale, e, dall'altro, la sua indubitabile

volontà di condividerne non solo gli insegnamenti teorico-pratici, ma anche quegli imperativi etici che impongono a ogni adepto d'una simile scienza di porsi al servizio di tutti gli uomini, senza distinzioni di ceto o di ricchezza:

Io sono allievo devoto di una dama che è conosciuta come signora Trota di Salerno [...] Sappiate che si tratta della donna più sapiente delle quattro parti del mondo. La mia signora mi ha inviato in molte terre e in diversi paesi, [...] per uccidere fiere selvagge e per estrarne gli unguenti, onde poterne fare medicinali per quanti sono afflitti da un qualche male. [...] E poiché ella desidera che i poveri possano beneficiarne tanto quanto i ricchi, mi ha imposto che ne fissassi il prezzo a una piccola moneta (questo perché ci sono di quelli che hanno in borsa una sola moneta, ma non certo cinque lire). Mi ha dunque detto e ordinato che io ricavassi da ogni medicina solamente una unità della moneta in corso in ogni terra o in ogni città che stessi visitando: a Parigi, un franco parigino; [...] a Londra in Inghilterra, una sterlina¹².

Sedicente allievo-modello della celeberrima Trotula de Ruggiero (detta anche Trotta o Trocta), insigne portabandiera della scuola medica salernitana dell'undicesimo secolo, l'erborista di Rutebeuf si dichiarerà, sul finire del suo imbonimento, pronto anche a regalare i portentosi rimedi di cui è maestro a chi non possenga neppure una misera moneta. Tuttavia, il vero traguardo cui tende – dopo essere trascorsa per cattivanti giochi nel surreale – la calcolata regia della retorica profusa dal monologo è un approdo alla più umile (e remunerativa) aderenza al reale: *l'herbier*, in fin dei conti, ha da vendere solamente *un* rimedio contro parassiti intestinali, e lo propone – appunto – al non esoso prezzo di un franco.

La pianta medicinale esibita e offerta al pubblico è *l'artemisia cina*: nota nel Duecento anche come componente unica del cosiddetto “*semen contra*” (dal latino: *semen contra vermes*). Si tratta di un vermifugo di antica tradizione, la cui efficacia è stata confermata dalla scienza moderna. Se appare certo, per differenti motivi, che l'imbonitore

¹⁰ *Ivi*, pp. 194-195.

¹¹ La ricetta giocosa contenuta nel Dit di Rutebeuf è il primo esempio a noi pervenuto d'un topos ciarlatanesco destinato a larga e diuturna fortuna. Se ne ritrova un'ultima eco addirittura tra le pagine de *Il Ciarlatano* pubblicato da Arturo Frizzi nel 1902: “Per i bimbi che soffrono vermi, prendete un po' di Mandragola superiore, ungete le narici del bambino, quindi mettetelo su di un incudine, dategli 37 martellate sul capo, i vermi moriranno certamente. [...] Per il mal di testa, si pone una mela in bocca, la testa in un forno. Quando la mela sarà cotta, il male di capo cesserà” (*Arturo Frizzi. Vita e opere di un ciarlatano*, a cura di A.Bergonzoni, Silvana Editore, Milano, 1979, pp. 151-152).

¹² *Ivi*, pp. 195-197.



evocato da Rutebeuf non abbia potuto conoscere né il “Signore del Cairo“ né Prete Gianni né Trotula de Ruggiero, sarebbe insomma ben più difficile dimostrare che si tratti d'un lestofante senza alcuna nozione di erboristeria, interessato solo a turlupinare il proprio uditorio. In realtà, l'autore ha qui ritratto un *herbier* le cui parole giocano a far turbinare un immaginario del tutto illusivo (e talvolta beffardo), ma le cui azioni concrete risultano - in ultima analisi - fermamente ancorate al più positivo rapporto con una pratica terapeutica tanto reale quanto efficace. Non è improbabile del resto che, come ipotizza Claude-Alain Chevallier, il tema centrale del monologo fosse suggerito all'autore da un ben preciso evento storico: “L'argomento poteva forse avere una sua attualità. In effetti, verso il 1271 la facoltà medica di Parigi aveva emesso dei decreti contro erboristi e farmacisti, che permettevano loro di vendere solo rimedi poco impegnativi come lo zucchero rosato, l'acqua di rose, l'artemisia, ecc»¹³. Non sarebbe stata la prima volta che Rutebeuf interveniva in *querelles* suscitate dall'ambiente universitario parigino, e, in questo caso, potrebbe aver trovato una ragione in più per comporre il *Dit de l'herberie* proprio nel discusso diktat accademico.

Ma il motore primo del monologo va senz'altro indicato nell'intenzione di rivivere e di trasfigurare teatralmente struttura, dinamiche e sensi ultimi del gioco retorico abitualmente posto in opera da certi imbonitori di piazza medioevali: in breve, il loro modo di *tradurre in spettacolo* - ad uso d'una cerchia di spettatori-acquirenti potenziali - quello che, qui, risulta inequivocabilmente essere lo smercio onesto d'un prodotto terapeutico. Stando così le cose, sarebbe però necessario domandarsi se questo ritratto d'un anonimo *herbier* intenda davvero essere la caricatura d'un abile fanfarone truffaldino che vuole ingannare il proprio uditorio. O se non si tratti, piuttosto, dello studio artistico di un ben 'strano' rapporto tra compratore e venditore. Un rapporto - vedi caso - fondato sulla stessa complicità che lega attori e spettatori nel gioco della rappresentazione scenica. L'*herbier*, in effetti, non si limita a offrire e ad illustrare (magari

esagerandone i pregi) una qualche erba medicinale. Si esibisce al pubblico celando il suo vero volto sotto la maschera d'un *personaggio* nato da finzione creativa. Egli non è un modesto erborista, ma un medico illustre (formatosi attraverso lo studio, e una ricerca che lo ha condotto nei più remoti angoli del mondo, a contatto con i più prestigiosi detentori di segreti): è stato allievo di Trotula de Ruggiero (vissuta due secoli prima!), ha penetrato i misteri della medicina mussulmana, si è spinto in prossimità di Prete Gianni. E, alla finzione del personaggio, si accompagna l'abile evocazione d'uno spazio-tempo scenico quantomai suggestivo: inesausto vai e vieni tra luoghi esotici e leggendari, dai santuari italiani della scienza medica a un Oriente che sfuma tra le nebbie dorate del miraggio mitico. Né possono risultare meno teatrali le parvenze fantastiche di cui un simile personaggio ama circondarsi: profluvii di gemme senza prezzo, erbe ed essenze miracolose. La *phonè* del monologo, insomma, sembra voler far vivere alla visione interiore degli astanti il sogno d'una *féerie* fascinatrice, al cui centro si accampa il trionfale protagonismo d'un eroe carismatico abile a tutto. Capace persino, se vuole, di trasformare inaspettatamente la *féerie* in farsa scatenata: calando metaforicamente sul suo volto una seconda maschera (quella che volge in caricatura l'immagine stereotipata del medico laureato e patentato) il *bateleur*-attore esibisce a sorpresa un'oscena ricetta-beffa, infinito catalogo burlesco di deiezioni escrementizie e di assurdità disgustose. Ma è proprio la scoperta improponibilità di quest'ultimo 'rimedio' medico, a farci comprendere che il monologo dell'*herbier* di Rutebeuf non mira a coinvolgere il suo pubblico in una truffa: vuole solo intrattenerlo nell'ambito di una finzione cattivante, improvvisando per lui una performance ludica che è strutturata in modo da suscitare nell'uditorio l'immaginario più meraviglioso e più divertente e la risata più grassa, onde predisporlo a una condizione interiore tale da favorire sia il ben-essere psicofisico degli spettatori sia (quel che infine conta) la loro disponibilità ad acquistare la merce offerta. E' un gioco giocato da tutti con la consapevolezza di giocare. Ed è anche, da parte del *bateleur*, oltre che un espediente reclamistico-mercantile, l'omaggio agli uditori di un viaggio nella fantasia e nel èpiacere del divertimento tale

¹³ *Ivi*, p. 192..



da poter essere considerato – per il suo mescolare intenti di cura e affabulazione fascinatrice - non poi tanto dissimile, *mutatis mutandis*, dal modello degli arcaici viaggi sciamanici.

Mosso dall'intenzione di tradurre a livello di letteratura drammatica strutture espressive, stilemi e temi tipici dell'imbonimento piazzaiolo d'un medico-erborista contemporaneo, Rutebeuf scopre ed esalta proprio *la teatralità* su cui si fonda l'arte dell'imbonire: il legame inscindibile che unisce un certo modo di esercitare in pubblico l'offerta commerciale di prodotti e consigli terapeutici, e l'esibizione cattivante di attrazioni fonico-gestuali appartenenti al mondo degli spettacoli. Persona che si inventa e che anima con abilità un personaggio-maschera destinato ad attrarre, ad impressionare e a divertire la platea dei potenziali clienti, il *bateleur* medioevale entra così a far parte della cultura scritta del suo tempo. E non solo grazie all'*exploit* isolato di un grande scrittore, dal momento che – sempre nel XIII secolo – le linee di forza e i tratti specifici del *Dit de l'herberie* tornano a presentarsi, con analogie impressionanti, in almeno altre due creazioni letterarie. Innanzitutto in quella che sembrerebbe essere una vera e propria parafrasi narrativa del monologo: l'anonima *Herberie* interamente in prosa dove viene evocata una “Vera e propria esibizione ciarlatanesca”, accentuando “I tratti grossolanamente comici dell'opera originaria”, e amplificandola “Attraverso circonlocuzioni, digressioni, deviazioni e spiegazioni solo pretestuosamente relazionabili all'elogio dell'erba medicamentosa”¹⁴. E poi nell'anonimo monologo versificato *De la goutte en l'aine*, che si apre con una succinta auto-celebrazione del *bateleur* sullo sfondo di viaggi segnati solo dai grandi centri accademici della ricerca medica duecentesca (Salerno, Parigi, Montpellier):

Ascoltate tutti e cercate di capire, voi che molto spesso sprecate soldi in cose di nessun valore. Oggi vi è capitata una grande opportunità, se volete credermi. Che ne dite? Rispondete. Io sono un dottore di Salerno. Solo un pazzo potrebbe parlar male di me o disprezzare il

grande dono che Dio mi ha dato, e che io ho confermato prima a Parigi e poi a Montpellier, dove sono stato all'università l'altro ieri¹⁵.

Il rimedio che il ciarlatano intende proporre risulta anch'esso finalizzato a combattere un solo malanno. Ma già la scelta che induce ad individuare quest'ultimo nella ‘gotta all'inguine’ sembra prestarsi idealmente al più ludico esibizionismo di termini scatologici:

So guarire la gotta all'inguine, che affligge tante persone. Una gotta rabbiosa, che alcuni chiamano mal volatile, perché spesso va e viene; ma poiché si fa sentire dentro il culo, voi la chiamate gotta all'inguine¹⁶.

Di qui il rapido configurarsi del vero e proprio acme espressivo del breve monologo: lo svelamento d'una improponibile ricetta fantastica tale da riproporre in studiate varianti l'identico gioco derisorio architettato da Rutebeuf per guarire il mal di denti. Il tutto onde approdare – sull'onda musica della rima baciata – allo sberleffo finale:

Chi assumerà tutti questi ingredienti [...] guarirà, siatene certi senza ombra di dubbio, da quella super-angosciosa gotta che non risparmia nessuna e nessuno, e che ha nome gotta di culo¹⁷.

E' significativo che nei due ultimi componimenti venga a delinearsi un'immagine del ciarlatano che tende ad escludere ogni articolata definizione realistica delle sue attività, per evidenziare solo i tratti di una macchietta comica distinta ora da capziosa facondia torrentizia ora da sapido gusto beffardo. La “*dame herbe*” di cui si vantano i pregi nell'*Herberie* non è più uno specifico vermifugo, ma una panacea fantastica. Il preteso guaritore de *La goutte en l'aine*, per quanto possa fare appello ai prestiggi accademici di Salerno o di Montpellier, preferisce comportarsi da buffone piuttosto che da medico di piazza. Anche se, purtroppo, non possediamo dati

¹⁴ (A. Yllera Fernandez, *Los origenes del monólogo dramático: el “Dit de l'Herberie” de Rutebeuf*, in “Epos Revista de filología, n. 7, 1991, p. 397)

¹⁵ E. Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, in “Romania”, XVI (1887), p. 495.

¹⁶ *Ivi*, pp. 495-496.

¹⁷ *Ivi*, p. 496.

certi tali da permetterci di stabilire - tra i testi sin qui esaminati - una precisa sequenza cronologica, si ha l'impressione che uno schema desunto dal mirabile ritratto di *bateleur* disegnato da Rutebeuf sia stato sottoposto, in proseguo di tempo, a diversi impieghi sperimentali: comunque finalizzati a comporre mere caricature farsesche di un truffaldino venditore di medicinali, tanto logorroico quanto devoto alla più facile comicità *grossière*.

La fortuna di questo schema comico (e dei principali elementi costitutivi del suo disegno) fu indubbiamente tale da travalicare i limiti della macchiettistica incentrata sulla figura dell'erborista-ciarlatano. Ne ritroviamo chiare tracce, ad esempio, nel vero e proprio 'imbonimento' con cui, un secolo più tardi, il boccacciano frate Cipolla apostrofa gli abitanti di Certaldo accorsi ad ammirare le sue reliquie:

al popolo rivolto disse: "Signori e donne, voi dovete sapere che, essendo io ancora molto giovane, io fui mandato dal mio superiore in quelle parti dove apparisce il sole, e fummi commesso con espresso comando che io cercassi tanto, che io trovassi i privilegi del Porcellana; li quali ancora che a bollar niente costassero, molto più utili sono ad altrui che a noi. Per la qual cosa messom'io per cammino, di Vinegia partendomi e andandomene per lo Borgo de' Greci, e di quindi per lo reame del Garbo cavalcando e per Baldacca, pervenni in Parione, donde, non senza fatica, dopo alquanto pervenni in Sardinia. Ma perché vi vo io tutti i paesi cerchi da me divisando? [...] capitai, passato il braccio di San Giorgio, in Truffia e in Buffia, paesi molto abitati e con gran popoli; e di quindi pervenni in terra di Menzogna, dove molti de' nostri frati e d'altre religioni trovai assai [...]. E quindi passai in terra d'Abruzzi, dove gli uomini e le femine vanno in zoccoli su pe' monti [...]. E in breve tanto andai addentro, che io pervenni mei infino in India Pastinaca, là dove io vi giuro, per lo abito che io porto addosso, che i' vidi volare i pennati"¹⁸.

Se il *bateleur* di Rutebeuf aveva iniziato il suo imbonimento trasportando a volo gli uditori per una rutilante gamma di paesi in parte reali in parte fantastici, anche frate Cipolla - onde attribuire il prestigio di aure immaginifiche al suo catalogo di reliquie - trascina il pubblico attraverso peregrinazioni segnate dall'incontro con toponimi ora desunti da una mappa dove località fiorentine possono trascolorare per equivoco in più remoti e prestigiosi esotismi (Vinegia, Borgo de' Greci) ora beffardamente inventati a fini satirici (in terra di Menzogna...) o alla scopo di deridere le attese degli spettatori. Si tratta comunque, come nel caso del *Dit de l'Herberie*, di percorsi che dovrebbero illustrare ed esaltare l'itinerario iniziatico e formativo vissuto dal protagonista, e che - inevitabilmente - culminano rievocando l'incontro con prestigiosissimi simboli del mistero e dell'*auctoritas* illuminatrice tipici di un Oriente leggendario. Là si trattava del Signore del Cairo e di Prete Gianni. Qui, del "degnissimo" (ancorché più che bizzarramente nomato) "patriarca di Jérusalem":

indietro tornandomene, arrivai in quelle sante terre, dove l'anno di state vi vale il pan freddo quattro denari, e il caldo v'è per niente. E quivi trovai il venerabile padre messer Nonmiblasmete Sevoipiace, degnissimo patriarca di Jérusalem. Il quale, per reverenzia dello abito che io ho sempre portato del baron messer Santo Antonio, volle che io vedessi tutte le sante reliquie le quali egli appresso di sé aveva [...]. Egli primieramente mi mostrò il dito dello Spirito Santo, così intero e saldo come fu mai; e il ciuffetto del Serafino che apparve a San Francesco; e una dell'unghie de' Gherubini; e una delle coste del Verbum-carofatti-alle-finestre; e de' vestimenti della Santa Fé cattolica; e alquanti de' raggi della stella che apparve a' tre Magi in oriente [...]. Le quali cose io tutte di qua con meco divotamente ne recai, e holle tutte¹⁹.

Frate Cipolla, in virtù della sofisticata arte comica della parola di cui è maestro Boccaccio, meraviglia e manipola deridendola l'attenzione non certo scaltrita del suo uditorio, per incantarla attraverso un rutilante sciorinarsi di tanto mirifiche

¹⁸ G.Boccaccio, *Il Decameron. 49 novelle commentate da A.Momigliano*, a cura di E.Sanguineti, Petrini, Torino, 1964, pp.235-237.

¹⁹ *Ivi*, pp. 237-238.



quanto improbabili reliquie. Non diversamente aveva scelto di agire la penna di Rutebeuf, pur valendosi d'un più elementare gioco retorico, quando decideva di attribuire al suo erborista l'ostentazione d'un superlativo catalogo di gemme miracolose rinvenute nell'Oriente di Prete Gianni. Proprio come viene detto a proposito dei preziosi minerali dell'*herbier*, le "sante reliquie" del frate vantano il potere di salvaguardare chiunque ne sia beneficiato dalle più esiziali minacce di "morte": perdita della vita, in un caso; perdizione dell'anima, nell'altro. Unica differenza di rilievo, nel confronto tra i comunque fantastici metodi d'imbonimento del medico-ciarlatano e del predicatore, resta la sostanziale onestà del primo rispetto all'astutissima ipocrisia del secondo, che ha come unico scopo l'ingannare il proprio pubblico per "ricogliere le limosine fatte dagli sciocchi". Se il bateleur di Rutebeuf ostenta la propria capacità di abbindolare il pubblico con la parola solo per divertirlo (e, di conseguenza, per renderlo più disponibile all'acquisto d'una medicina comunque efficace), il frate disegnato da Boccaccio risulta pervicacemente impegnato a ingannare e a deridere capziosamente la sua *audience*, per carpirne "limosine" truffaldine. Entrambi si valgono di copioni che sembrano ricalcare e variare la falsariga d'un modello comune. Ma appartengono a settori diversi (benché in qualche modo contigui) della società medioevale tra Due e Trecento. In particolare, l'autentico o sedicente monaco del *Decameron* va ascritto senza ombra di dubbio a quella particolarissima famiglia di reali o presunti 'religiosi' vagabondi i cui esponenti – ben cento anni dopo il capolavoro boccacciano – risultano, secondo Masuccio Salernitano, ancora intenti alle stesse pratiche sacrileghe. Così avviene, appunto, nel caso di "quel poltrone frate" che "essendo ne l'ordene de san Dominico solenne predicatore reputato, con grandissima arte da cerretano, col manico del coltello che ammazzò san Pietro martiro e con altre coselline del loro san Vincenzo andando e per lo alamanno barbaro paese discorrendo, secondo il parere di multi beconi, de infiniti miraculi facea"²⁰. Né diversa

sembra essere la condizione generale dei monaci che continuano a dichiararsi – proprio come faceva Cipolla – membri dell'ordine "de santo Antonio":

Como a ciascuno può esser noto, gli spoletini e cerretani como fratocci de santo Antonio vanno de continuo attorno per Italia, cercando e radunando gli vóti e pro-misse a loro santo Antonio fatte; e sotto tal colore vanno predicando e fingono far miraculi, e con ogn'altra manera de cauti inganni che possono adoperare, se impieno multo ben de dinari e d'altre robe e retornansi a poltronizzare a casa; de' quali più in questo nostro regno che in altre parte ogne dì ne vengono, e massimamente in Calabria e in Puglia, ove assai elimosine e poco senno vi trovano, quasi de continuo drizzano il lor camino²¹.

In realtà, i "poltroni frati" di Masuccio e il furbo collezionista di finte reliquie evocato dal Boccaccio, indipendentemente dalla loro reale o mentita appartenenza a un qualche ordine religioso, vanno inseriti nella grande famiglia di quanti – tra Duecento e Cinquecento – sanno confondersi con malizia nel *mare magnum* del pauperismo e del vagabondaggio medioevali, facendo spettacolo di infermità, oggetti di culto e *mirabilia* varie mentiti ad arte, ed esibiti sapientemente: per far leva sul concetto di *charitas* imposto dal clero tra i fedeli cristiani:

falsi questuanti, falsi ospedalieri, falsi eremiti, falsi predicatori e confessori, falsari di bolle e di lettere patenti, falsari di reliquie, falsi paralitici, falsi pellegrini (*farfogli*, in gergo), falsi scopritori di tesori, falsi incantatori, falsi maestri d'arte, falsi ciechi, falsi muti, falsi ammalati, falsi indovini: arcatori, giuntatori, paltonieri, bianti, protobianti, calcanti, trucconi, guidoni, gaglioffi, bari, baroni, birboni, briconi, compagnoni: tutto l'infinito «dizionario della birba» che si dilaterrebbe fino a scoppiare se vi venissero aggiunte tutte le altre qualificazioni nominali, tutte le altre categorie della truffa così come vengono analizzate e catalogate da Teseo Pini nella seconda metà del Quattrocento e divulgate poi da Raffaele Friano²².

²⁰ M.Salernitano, *Il novellino*, a cura di R.Di Marco, Sampietro Editore, Bologna, 1968, p. 32.

²¹ *Ivi*, p. 148.

²² P.Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, Einaudi, Torino, 1973, p. XLVIII.

Non a caso frate Cipolla può dichiararsi umoristicamente grande esploratore di paesi popolarissimi quali Truffia, Buffia e Terra di Menzogna. E non è certo per gusto di gratuite bizzarrie toponomastiche che Masuccio, collegandoli al territorio spoletino, definisce *cerretani* i suoi monaci. tanto poco devoti quanto maestri di *performances* illusionistiche e di prevaricazioni a danno dei semplici. Alle componenti del quadro-modello di vita urbana medioevale proposto da Faral (“strade e piazze [...] affollate da imbonitori, e da venditori di teriaca e di essenze esotiche. In mezzo a loro, [...] affabulatori e mimi, acrobati e danzatori equilibristi, [...] ciarlatani”), sarebbe dunque corretto aggiungere la non marginale presenza di quelli che (almeno a partire dal Trecento) nella penisola italiana saranno chiamati *cerretani*. Si tratta, del resto, d’una composita quanto diffusa categoria di persone che non vanno assolutamente ascritte al nostro solo contesto socio-culturale di quei secoli. Il *Jeu de la feuillée* di Adam de la Halle, nel 1276, mette in scena su una piazza di Arras, tra i personaggi più rappresentativi della quotidianità cittadina, un monaco itinerante che porta per strade ed osterie le reliquie di “Saint Acaire”, ricavando denaro sia dalla loro ostensione, sia dal loro preteso potere di sanare ogni forma di malattia mentale²³. Capace di dilagare, stando alle fonti sin qui citate, dalla Toscana al meridione d’Italia, dalla Francia ai paesi germanici, il fenomeno dei ‘cerretanismo’ “diventa un colossale impianto a delinquere quando l’etica cristiana dell’elemosina, del dare ai poveri, del sovvenire ai bisognosi di un comando morale, strumento di redenzione, tecnica di salvezza dell’anima”²⁴. Si può peraltro ipotizzare che esso abbia “origini antichissime”, in un ambito di tardo paganesimo dove talune forme di religiosità popolare vanno sfumando entro imprese di accattonaggio ora più ora meno truffaldine:

Nel mondo pagano della decadenza, assetato di prodigi e di eventi straordinari, bramoso di meraviglie e di sogni, pullulante di sette, di profeti e di falsi profeti, d’istrioni e di maghi, confraternite di simulatori questuavano per villaggi e castelli; Luciano di Samosata racconta di certi falsi mendicanti «che portano la Dea Siria per i paesi e per le ville, e la fanno andar cercando la limosina... Quando ci avvicinavamo ad un villaggio - il narratore è Lucio, trasformato in asino - io che portavo il baldacchino della dea mi fermavo; ed essi, quali con le trombe sonavano una furiosa strombazzata, e quali, gettate via le mitre, col capo basso torcendo il collo, con coltelli s’intaccavano le braccia; e ciascuno cavava tanto di lingua fuor de’ denti, ed anche se la intaccavano: onde in breve ogni cosa era piena di sangue. Ed io vedendo questo me ne stavo tutto tremante, che forse la dea non avesse bisogno anche di sangue d’asino. E come s’erano conciatati a questo modo, dalla gente che s’affollava a vederli raccoglievano oboli e dramme, e chi dava fichi secchi, chi cacio, e fiaschi di vino, chi un medinno di grano, e orzo per l’asino. E così essi campavano»²⁵.

I ‘sacerdoti’ itineranti della Dea Siria, come certificano le loro posture sconvolte e i loro ritualismi cruenti, portano tra le folle un insieme di *performances* cerimoniali sospese tra autentiche manifestazioni di *trance* e messinscene artefatte a scopo di lucro. Il loro *exemplum*, se da un lato giustifica la leggenda che vede nei cerretani medioevali gli ultimi eredi d’una remota congiura religiosa messa in opera dai pagani seguaci di Cerere per screditare e vanificare la *pietas* cristiana, dall’altro indubbiamente anticipa modelli comportamentali e ambigue commistioni ‘religiose’ che saranno proprietà distintive dell’ampia e composita famiglia di quanti – tra Duecento e Cinquecento - campano la vita sfruttando ora più ora meno ‘onestamente’ credulità, malanni e sete di divertimento delle piazze europee. Cerretani, *bateleurs* e giullari d’ogni risma sguazzano comunque entro una particolarissima temperie antropologico-culturale: dove relitti del paganesimo, ritualismi d’ascendenza sciamanica, credenze del cristianesimo popolare, tendenze e

²³ A mo’ di imbonimento, il frate dice al suo uditorio: “Mi capita sovente di vedere degli idioti senza speranza che vengono al monastero d’Haspres per farsi guarire: quando escono sembrano normali. Ciò perché Saint Acaire ha un enorme potere: basta una moneta per ingraziarselo” (cfr. A.de la Halle, *Le jeu de la feuillée*, in *Théâtre comique du Moyen-Age*, cit., p. 98).

²⁴ P.Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, cit., p. IX.

²⁵ *Ivi*, pp. IX-X.



pratiche ereticali vanno continuamente alternandosi e mescolandosi in un turbinio di musiche, di immagini, di posture, di gesti, di parole che – di volta in volta – si ricompongono in sintesi dominate vuoi da un qualche criterio di onesta coerenza professionale vuoi da interessi decisamente loschi. In ogni caso, ciò che viene offerto in vendita agli incroci delle strade e dai banchi dei mercati solo in alcuni casi risulta essere mera merce materiale. In qualsiasi occasione, si tratta comunque di *confezioni dell'immaginario*: seducenti maschere, che sovente nascondono un contrabbando di mere fantasie mercificate. E' sullo sfondo d'un simile contesto, cui lo vincolano connessioni non eludibili, che va collocata l'attività di quanti si propongono al pubblico entro una dimensione oscillante tra esercizio della medicina, vendita di prodotti farmaceutici e forme di imbonimento desunte da una vasta gamma di attrazioni attoriali e spettacolari. La cultura contemporanea prende atto del ricco e complesso diorama composto da tante presenze segnalando sporadicamente i curiosi *exploits* retorici di *bateleurs* e *herbiers*. E registrando invece con ben maggiore attenzione – soprattutto nel Trecento, e ancor più nel Quattrocento – peculiarità gergali, organizzazione per bande, tecniche malandrine e misfatti dei cerretani. Ne deriva un affresco complessivo che pone in primo piano questi ultimi, pur concedendo talvolta a chi pratica medicina popolare e/o *performances* d'intrattenimento ruoli non troppo defilati.

Segnali d'un qualche mutamento entro una situazione del genere sembrano affiorare a cavallo tra i secoli XV e XVI. Risale a questo periodo, per esempio, la maggior parte dei manoscritti che hanno conservato esempi di quella ricca messe di farse francesi dove non è rara la presenza di personaggi comici nati da un'attenta mimesi delle attività pullulanti sulle piazze cittadine e paesane. Quantomai significativa, in questo ambito, la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse à trois personnages d'UN PARDONNEUR, d'UN TRIACLEUR ET d'UNE TAVERNIERE*, tutta giocata sul confronto pubblico e sullo scontro concorrenziale tra un frate 'cerretano' e un venditore di rimedi contro i morsi dei serpenti. L'*incipit* della *pièce*, interamente versificata, ci trasporta al crocicchio di più strade d'un anonimo spazio urbano francese.

Il frate "del perdono", specializzato in vendita di indulgenze attraverso l'esibizione di sante reliquie, sta iniziando a richiamare i passanti attorno a sé:

Sante parole di pace/ abbiano dimora tra di voi/ grazie alle sante reliquie/ che si trovano qui dentro/ Signori, da molto tempo/ non venivo a farvi visita;/ ma ora, a Dio piacendo,/ sono venuto a portarvi letizia./ Ho qui con me le orecchie/ di san Coglignaud confessore,/ e di santa Pelosa, sua sorella,/ fautori di tanti miracoli./ Intendo raccontarvi le loro vicissitudini/ e i prodigi che hanno compiuto in terra d'Africa²⁶.

La presentazione-imbonimento con cui il frate esordisce sembra riprodurre fedelmente abitudini e forme espressive d'un autentico e serio *pardonneur* itinerante: il saluto alla folla, l'esibizione del bagaglio dove sarebbero ospitate varie reliquie, un cenno relativo alla più o meno regolare periodicità delle sue visite in paese, la promessa della letificante consolazione spirituale di cui sarebbe latore, l'indicazione dei primi due santi di cui verranno mostrati i sacri resti, il racconto dei miracoli da essi compiuti. Entro questa sequenza, però, proprio i nomi dei santi fratelli evocati – san Coglignaud e santa Pelosa – celano (a malapena) e svelano subito l'autentica tonalità espressiva dell'equivoca predica appena inaugurata dal *pardonneur*. Se veniva detto 'confessore' un martire che avesse dato a prezzo della vita testimonianza della sua fede, "San Coglignaud è uno specialista del sesso delle donne. E' un 'apri sesso'. Santa Pelosa [...] non può che essere la patrona, anche lei immaginaria, del sesso femminile²⁷. Proprio mentre fa mostra di rivolgersi compunto al proprio pubblico per edificarlo, il singolare predicatore della farsa ne deride credenze ed attese attraverso giochi di parole che miscelano e confondono a bella posta sfera del sacro e crude materie sessuali. Egli si compiace d'una parola che compie senza sosta giochi di equilibrio tra l'edificante e l'osceno. Del resto, il miracolo

²⁶ *Le pardonneur, le triacleur, et la tavernière, in Recueil de farces (1450-1550), textes annotés et commentés par A.Tissier, vol. V, Droz, Genève, 1989, pp. 243-245:*

²⁷ Cfr note di A.Tissier a p. 244 di *Le pardonneur, le triacleur, et la tavernière, cit.*

esemplare compiuto da saint Couillebault risulterà di lì a poco l'aver fatto abortire una donna ebrea già prossima al parto, e il prodigio attribuito a sainte Velue verrà a configurarsi in termini non dissimili:

a un'altra (donna ebrea), è una certezza,/ restituì la verginità che aveva perso;/ eppure, ve lo assicuro,/ era stata attraversata da molti membri virili²⁸.

I due 'santi', stando alle successive dichiarazioni del frate, avrebbero dato vita a una *confrarie*²⁹ di loro emuli: i cui nomi maschili e femminili – snocciolati lungo un elenco esteso per ben sette versi, e tutti allusivi a variegate fenomenologie erotiche – si allineano a costituire uno stilema comico caratteristico di queste farse. Subito dopo, come tutti i *pardonneur* che si rispettino, anche il frate-cerretano della pièce si dichiara pronto ad esibire documenti ufficiali, siglati dalle autorità competenti, in grado di comprovare oltre ogni dubbio il suo pieno diritto a dispensare indulgenze in nome della chiesa di Roma. Nel caso specifico, tuttavia, queste autorità appartengono al mondo – certo fascinoso, ma non troppo credibile – delle fiabe correnti tra il volgo, e del solito oriente di fantasia:

credete che siano fanfaluche/ i perdoni ottenuti grazie a san Cogligaudio? Accidenti no! Guardate qui le lettere/ che assicurano indulgenze plenarie./Ecco qua, ecco i sigilli/ ottenuti da Melusina/ al grande castello di Gernetaulx/ in terra saracena³⁰.

La fata Melusina, il nome affatto fantastico di un castello e il misterioso mondo 'saraceno' assumono qui - tra disinvolute manovre di sicumera affabulatrice, e con scelte tematiche non dissimili da quelle già care alla facondia di frate Cipolla - quel ruolo di garante che dovrebbe essere svolto da una qualche *auctoritas* più o meno reale del mondo cristiano. Ciò che importa davvero, è che nessuno tra tanti creduli spettatori abbia il tempo di mettere in dubbio rispettabilità e funzione del compunto

pardonneur, sì che questi possa trascinare senza intoppi l'uditorio alla fase conclusiva del sermone. Quando giunge il momento di raccogliere i fedeli in preghiera, di dispensare loro le agognate indulgenze, nonché – *last but not late* - di invitarli a pagare un qualche prezzo per tanta grazia ricevuta:

Lasciate perdere ciò che state facendo,/ e a mani giunte venite a guadagnarvi indulgenze./ Portate con voi fiaschi e pezzi di lardo,/ prosciutti, lonza e costolette,/ rocchette di filo, salviette, tovaglie,/ scarpe, abiti, cappelli³¹.

Il frate gaudente dell'anonima farsa non pretende una qualche somma di denaro. Tenendo conto della bassa condizione sociale dei suoi spettatori, si accontenta di pagamenti in natura: bevande, cibarie (preferibilmente gustose), biancheria da tavola, abiti e accessori di vario genere. E' un cerretano da bonaria caricatura, che campa la vita irridendo alle vittime dei suoi raggiri, e che è destinato a far ridere il pubblico della messinscena di cui deve essere co-protagonista per la sfrontata ambiguità nel trattare temi i quali dovrebbero (secondo convenzione) far parte della sfera del sacro. Nel gioco drammaturgico, spetta all'irruzione improvvisa d'un secondo protagonista esemplare della vita di piazza – il venditore di teriaca – il compito di contestare provocatoriamente la più che dubbia credibilità delle reliquie esibite e decantate dal *pardonneur*:

IL VENDITORE DI TERIACA - Vergine Maria, vergine Maria! Si può credere a simili fanfaluche?/ - *A questo punto esibisce un'anguilla/ al posto di un serpente velenoso, e dice.*/Indietro, indietro, indietro gente!/ Forza Margot, mostra il musetto;/ saluta questa compagnia/ - IL FRATE DEL PERDONO – Ma che bello scherzo!/ Si vuole prendermi in giro?/ A me non piace proprio che si faccia schiamazzo/ mentre sto predicando³².

Ma, proprio mentre grida allo scandalo per smascherare tutta l'ipocritavacuità dell'imbonimento fratesco, il ciarlatano 'specialista' in contravveleni

²⁸ *Ivi*, pp. 245-246.

²⁹ Confraternita.

³⁰ *Ivi*, p. 248.

³¹ *Ivi*, pp. 247-248.

³² *Ivi*, pp. 248-249.



dimostra nei termini più clamorosi di appartenere alla stessa razza : il temibile serpente che esibisce ai fedeli raccolti nel crocicchio (invitando tutti ad arretrare davanti a simile pericolo, per fargli spazio) è in realtà una innocua anguilla. La sua, d'altra parte, non è tanto una contestazione in nome della verità, quanto un espediente per subentrare al *pardonneur* nel ruolo di protagonista assoluto del gioco fraudolento che ha luogo al centro d'uno slargo pubblico: la sdegnata denuncia si converte *ipso facto* nello spettacolo fanciullesco dell'anguilla che 'saluta' la gente, preludio reclamistico allo smercio della teriaca. Prende così avvio la lunga e aspra contesa tra *triacleur* e frate, l'uno e l'altro prontissimi a riproporre e a vantare le proprie mercanzie attraverso vieppiù sintetici (nonché derisori) imbonimenti costellati da insulti:

IL FRATE DEL PERDONO – Qui, ho la testa di san Beone/ ed ho anche i nomi di tutti i suoi confratelli/. Penso siano stati tra i vostri antenati./ Adesso ve li elenco [...]/ - IL VENDITORE DI TERIACA – Qua, signori,/ reco con me molti unguenti, che servono.../ IL FRATE DEL PERDONO – Ma chi è quello scemo?/ Fate tacere il demente./ IL VENDITORE DI TERIACA – Silenzio laggiù!/ Ha predicato abbastanza. Fatelo tacere³³.

Il vibrante alterco – che costituisce il cardine espressivo attorno a cui ruota l'intera farsa – non si limita a riproporre, variandoli, motivi già evidenziati dalle prime concioni dei due protagonisti (come avviene nel caso di «saint Pion»: laddove, a un gioco di allusioni verbali oscene, ne subentra uno imperniato su termini relativi al bere smodato). Costituisce, piuttosto, il meccanismo-innesco ideale per introdurre quella che potremmo definire una comica *escalation* di inverosimiglianze sempre più assurde all'interno della gara di proposte 'merceologiche' che vede impegnati *pardonneur* e *triacleur*. Se, a un certo punto, come già faceva l'*herbier* di Rutebeuf, il secondo chiama in causa il leggendario Prete Gianni («J'ay des oignemens de bresmes³⁴ / que j'ay prins sur

le prebstre Jehan»³⁵), il secondo finisce col mettere tra parentesi l'esposizione di reliquie pseudo-sacre, abbandonandosi a sempre più mirabolanti promesse di improbabili reperti biblico-leggendari:

Voglio mostrarvi la cresta del gallo/ che cantò nel palazzo di Pilato,/ e la metà di un fianco/ dell'arca di Noè³⁶.

Da parte sua, il *triacleur* risponde travalicando spudoratamente i limiti di qualsiasi specializzazione medico-farmaceutica, e si esibisce come collezionista di *mirabilia* che possono appartenere sia alla dimensione della storia accreditata, sia all'ambito dell'immaginario popolare religioso e laico : un piede di Annibale, una testa di Cerbero, la barba di Proserpina, ecc. Quella che dovrebbe essere una semplice disputa concorrenziale tra ciarlatani di specie diversa trascolora così nella surreale contesa di due mercanti di prodigi, pronti a decantare e a spacciare più che portentosi frammenti di presenze e architetture metafisiche:

IL FRATE DEL PERDONO - Guardate signori, ecco l'ala/ D'uno dei serafini che stanno presso Dio./ Non pensate che si tratti d'uno scherzo:/ecco, voglio farvela vedere bene./ IL VENDITORE DI TERIACA - Perbacco, è la piuma di un'oca/ che ha mangiato a colazione./ Ah, quanto sei bravo a infiocchiare,/ pur di sfruttare il prossimo./ [...] Mi ritrovo ad avere proprio qui/ una pietruzza del muro di cinta del Paradiso. Eccola./ IL FRATE DEL PERDONO - Sei salito sin lassù?/ E' proprio arrivato al massimo delle sue possibilità³⁷.

Le battute della fantastica tenzone tra *pardonneur* e *triacleur* disegnano, in termini comici, il mirabolante perimetro d'una *wunderkammer* dell'immaginario popolare concepita a misura dei luoghi di mercato francesi tra Medioevo e Rinascimento. Ma, a interrompere tanta contesa, interviene il commento di una Ostessa, affacciata

³³ *Ivi*, p. 250:

³⁴ Pesce d'acqua dolce.

³⁵ *Ivi*, p. 252: Ho dell'unguento di breme/ che ho trovato nelle terre del Prete Gianni.

³⁶ *Ivi*, p. 255:.

³⁷ *Ivi*, pp. 257-258 e p. 262.

alla soglia della sua osteria per cercar di capire come mai nessun avventore venga più a visitarla:

Accidenti! Non entra più nessuno per bere, / gli affari vanno a rotoli./ Eppure tutti questi venditori di triaca veneziani/ e questi frati del perdono che vengono da Amiens,/ raccogliendo soldi di parrocchia in parrocchia,/ avevano l'abitudine di entrare qui dentro³⁸.

E' l'occasione migliore, a parere dei ciarlatani in lizza, per porre fine a ogni litigio, realizzando di colpo un'inattesa armonia d'intenti:

IL VENDITORE DI TRIACA – Insomma, che vogliamo fare? E se ci concedessimo una bevuta?/ Suvvia, facciamolo, bello mio./ Qui ci roviniamo a vicenda,/ se non troviamo un punto d'accordo./ Lo sai bene anche tu/ che due mendicanti non ottengono nulla/ se battono insieme alla stessa porta./ IL FRATE DEL PERDONO - Hai detto benissimo./ Diamoci alla bella vita;/ chiediamo a qualcuno/ dove si può trovare del buon vino d'Orléans./ L'OSTESSA – E' qui, signori, è qui!/Venite, entrate, io ho del vino buono³⁹.

Il fulmineo accordo tra i due, cui corrisponde un subitaneo cambio di tono nelle battute che vanno scambiandosi, se da un lato denuncia nella forma più clamorosa la comune appartenenza a un'identica grande famiglia di professionisti della frode di piazza, dall'altro lascia supporre che gli accenti esasperati della loro baruffa pubblica facciano comunque parte di un cerimonialismo concorrenziale tipico dell'ambiente: almeno in parte concordemente 'recitato' per acuire l'attenzione del pubblico. Qui, non sembra trattarsi ancora di quelle vere e proprie *finte tenzoni* che pure faranno parte del repertorio di trucchi spettacolari coltivati dalla ciarlataneria più tarda, ma il *pardonneur* e il *triacleur* si rivelano comunque tanto capaci di esasperare esibizionisticamente i valori e le specificità dei rispettivi 'mestieri' quanto rapidi e freddi nel porre fine al litigio appena ne scorgano l'improduttività. Le scene conclusive della farsa

vedono pertanto questi allegri ciurmadori da strada entrare di comune accordo in quello spazio franco della taverna che costituisce, di norma, il luogo di sosta e di *relax* più consono a gente della loro risma. Non a caso, la donna che gestisce l'osteria, oltre ad accoglierli con palese soddisfazione, appare lieta di sottolineare come lei stessa abbia – attraverso suo marito - un qualche stretto legame con la dimensione di quanti esercitano le loro attività sulla pubblica piazza offrendo al popolino le più svariate (nonché talvolta equivoche e truffaldine) forme di conforto terapeutico fisico e 'spirituale':

L'OSTESSA – Per san Giovanni! Sono sicura/ che mio marito, se fosse qui,/ la prenderebbe male/ se non vi trattassi come Dio comanda;/ perché anche lui ha fatto parte/ della vostra categoria/ IL VENDITORE DI TRIACA – In che senso?/ L'OSTESSA – Era un cavadenti provetto./ IL FRATE DEL PERDONO – Perbacco, era proprio dei nostri⁴⁰.

E' in questo clima di quasi-complicità che si consumano, per i due lestofanti, il lauto pranzo e la copiosa bevuta somministrati con tutti i riguardi dalla cortesia dell'ostessa. Anche il prezzo che, al termine, viene loro richiesto risulta essere di tutto favore: "Non dovrete tirar fuori/ in fede mia, più d'uno scudo"⁴¹. Ma i protagonisti – che non posseggono (o non hanno intenzione di spendere) neppure una minima somma di denaro – pregano la donna di pazientare. Torneranno a saldare il loro debito più tardi; lasciando però nella taverna, a mo' di garanzia, un involto contenente la reliquia più preziosa tra quelle affastellate nel prestigiosissimo bagaglio del *pardonneur*:

Qui dentro c'è qualcosa/ che è certo un tesoro immenso:/ vale più d'un milione in oro!/ Se siete d'accordo, tenetelo in pegno [...]/ Si tratta, e la cosa risulta vera,/ della cuffia di uno dei Santi Innocenti./ Custoditela con cura;/ e soprattutto non aprite l'involto⁴².

³⁸ *Ivi*, pp. 266-267.

³⁹ *Ivi*, pp. 267-268.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 269-270:?"

⁴¹ *Ivi*, p. 270:.

⁴² *Ivi*, pp. 270-271:.



Mentre i due astuti scrocconi prendono il largo con la chiara intenzione di non farsi vedere più in quel posto, lo straordinario reperto – testimone addirittura della strage degli innocenti ordinata da Erode – resta, ben impacchettato, nelle mani dell’ostessa. La quale, poiché ‘la curiosità è femmina’, resiste ben poco al prurito della tentazione, e finisce coll’aprire l’involto, scoprendovi – anziché una sacra cuffietta – un laicissimo paio di *culotte* sporche.

La *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse* realizza così, attraverso il suo gioco di *en plein aire* e di interno d’osteria, e in virtù dei vivacissimi confronti tra i suoi tre personaggi, un singolare *exploit* di poesia scenica. Ma questo piccolo capolavoro francese perviene ancora a costituire, al di là delle intenzionali distorsioni prospettiche che il suo brillante meccanismo comico gli impone, una significativa testimonianza su alcune componenti essenziali del variopinto mondo di piazza tra Quattro e Cinquecento. In particolare, mette a fuoco con estrema precisione un momento storico nel quale esponenti della tradizione cerretanesca ed esponenti di quel mondo che sarà più tardi raccolto sotto l’insegna complessiva della ciarlataneria convivono fianco a fianco, condividendosi in regime di libera concorrenza i favori e i compensi economici dei ceti che frequentano i mercati paesani e cittadini. Secondo l’anonimo autore della farsa, lo fanno allo scopo esclusivo di sfruttare - senza scrupoli, e con una buona dose di compiaciuti intenti derisori – l’ingenuità popolare: tanto sul piano del conforto religioso, quanto a livello di ben determinate funzioni terapeutiche. In ogni caso, nell’ambito d’una simile visione, verrebbe a trattarsi d’una speciale *famiglia* di pubblici venditori variamente specializzati le cui ‘merci’, se talvolta possono rispondere a criteri di onesto commercio (come dovrebbe essere senza ombra di dubbio qualora si pensi a uno che faccia di professione il “cavadenti”) talaltra risultano semplici mezzi per esercitare truffe più o meno elaborate: come la teriaca di chi spaccia anguille per serpenti, o il reliquiario di chi evoca e celebra i miracoli di santa Pelosa. Stando al punto di vista comico della *Farce nouvelle*, il secondo caso - costituito da *pardonneurs* e da *triacleurs* insieme – sarebbe quello, se non esclusivo, di maggior spicco tra le offerte ‘mercantili’ che pullulano lungo piazze e incroci di strade. E si tratterebbe anche del più

esiziale, per la buona fede e la borsa di chi fosse disposto a credere alle prestigiose virtù risanatrici di reliquie, indulgenze e teriache rese mirabolanti e appetibili solo da fascinosi imbonimenti di falsi frati e di pretesi speciali. Eppure, anche da *questo* punto di vista, affiora in trasparenza la sia pur vaga immagine di una dimensione antropologica dove – casomai vi circolassero (oltre che meri furfanti più o meno simpatici) anche frati del perdono e venditori di teriaca gli uni e gli altri in buona fede – sembrerebbe di assistere allo scindersi dell’arcaica figura dello sciamano in due specializzazioni distinte: il *cerretano*, che subentra a offrire cure per i soli stati di sofferenza spirituale della collettività; e il *ciarlatano*, che si occupa di ogni forma di malessere psico-fisico della gente comune.

Per quanto concerne la seconda categoria, le farse francesi offrono testimonianza di ulteriori fenomenologie altamente significative. Il *Monologue nouveau et fort récréatif de la Fille bastelière* presenta, ad esempio, l’assoluta e singolare novità d’una versione in chiave femminile del prototipico *bateleur-herbier* raffigurato da Rutebeuf. La ragazza, in piedi su uno sgabello, cerca di attirare su di sé l’attenzione degli spettatori con una particolarissima forma di imbonimento. Se la prima preoccupazione del suo predecessore in vesti maschili era stata quella di autenticarsi come grande esperto di medicina, evocando in dettaglio il suo servizio presso il sultano del Cairo e i suoi mirabolanti viaggi di esplorazione e di studio, anche la protagonista del *Monologue nouveau* sembra voler preliminarmente rassicurare l’uditorio sulla propria serietà professionale. Ma lo fa attraverso un vero e proprio racconto di iniziazione al sapere terapeutico dal tono alquanto particolare, dove si narra che la giovane, dopo aver servito a lungo in qualità di assistente-ancella un esperto *bateleur*, ne avrebbe ricevuto così gli insegnamenti più occulti:

Adesso state ad ascoltare il grande valore,/ il buon sapere e l'accortezza/ di cui mi ha comunicato la conoscenza/. Eravamo insieme, di domenica,/ all'uscita da una messa solenne./ Lui, per farmi la sua promessa,/ parlò così: “Venite qui, mia assistente./ Da tanto tempo siete al mio servizio,/ eppure non vi ho ancora impartito i miei insegnamenti/ [...] su cosa

occorra fare per spillar denaro/ ai buoni abitanti di questi villaggi./ Liberatevi di quanto avete addosso./ E spogliatevi nuda./ Appena avrete ricevuto qualcosa/ che viene dal mio corpo, vi assicuro/ che sarete in grado di guadagnarvi la vita/ dovunque andrete,/ e che non vi mancherà nulla/ seguendo il mio magistero./ In qualsiasi posto vi troverete,/ sarà necessario che voi ingoiate/ questa cosa che è dolce come il latte”./ Quando mi accorsi che mi stava dando/ il suo sapere con amore,/ me lo presi con gusto⁴³.

L’ iniziazione della fanciulla all’arte che le permetterà di *gagner* sa vie in tutti i paesi che potrà visitare prende le mosse dall’atmosfera festosa ma compunta d’una messa solenne, passa attraverso una equivoca svestizione (allusiva ai preliminari tanto di un qualche percorso spirituale quanto di un incontro erotico), e culmina nell’atmosfera incandescente innescata dal compiersi di atti sessuali cui le parole del racconto accennano attraverso il velo sottile di metafore più che trasparenti. Il sapere davvero utile alla professione di *bastelliere* non sarebbe dunque quello che si poteva magari apprendere alla scuola di “Madame Trote de Salerne”, bensì la pratica consapevole della più ‘amorosa’ disponibilità a qualsivoglia richiesta erotica. Vero è, comunque, che l’anonima ragazza-saltimbanco non sembra volersi limitare all’ostentazione d’una simile qualità. Una volta concluso il racconto iniziale, e prima di presentare il suo specifico, s’ingegna di offrire agli astanti lì raccolti un piccolo spettacolo di ben diversa intonazione, che il testo specifica evocandolo tra battute e didascalie:

A questo punto scende dallo sgabello/ e raccoglie una verga;/ fa due o tre giri,/ prende in braccio un cagnolino vestito di stoffe colorate,/ e dice quanto segue:/ Svegliati, malabestia!/ Bambini, soffiatevi il naso,/ e venite qui da tutte le parti./ Vi farò vedere./ Svegliati, malabestia!/ Girati, malabestia,/ prima a destra e poi a sinistra./ Qui, per dio, malabestia!⁴⁴.

⁴³ *Monologue nouveau et fort récréatif de la Fille bastellierre*, in L.De Lincy-F.Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux. I-II*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, pp. 5-6 (le pagine del volume non sono numerate progressivamente. Il *Monologue* è il primo testo della raccolta).

⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

L’esibizione di animali ammaestrati ha sempre fatto parte del repertorio tipico di artisti di strada e ciarlatani. Il testo della farsa si premura di evidenziare tanto i movimenti della protagonista - che scende dal suo “sgabello” per dotarsi della canonica bacchetta da domatrice e compie preliminarmente alcune evoluzioni destinate ad impressionare gli spettatori, quanto ‘abbigliamento’ policromo e moti pre-ordinati ai cenni della padroncina che il cane (insignito del titolo comico di “male beste”) deve saper eseguire. Solo al termine dell’esibizione, la ragazza – dopo aver ripreso quel posto che le permette di sovrastare il pubblico – precisa le qualità terapeutiche del rimedio naturale da lei proposto:

Torna a salire sullo sgabello, e dice:/ Per sanare i corpi,/ ho qui con me un'erba che fa sparire/ [...] mal di testa e mal di denti⁴⁵.

E il catalogo delle varie malattie curate dall’erba si allunga ancora per alcuni versi. In questo caso, a differenza di quanto avveniva nel *Dit de l’Herberie*, la specialità offerta – oltre ad essere un antidolorifico – presenta un ventaglio di funzioni terapeutiche tali da assomigliare a quelle di una vera e propria panacea. D’altro canto, l’abilità di parola che distingue la giovane ciarlatana, nel prosieguo del gioco di imbonimento, non si limita ad amplificare iperbolicamente la poco credibile efficacia a tutto campo dell’erba medicamentosa che intende vendere ai frequentatori della piazza, ma viene ancora esercitata per evocare, ad uso e consumo delle visioni fantastiche presumibilmente più gradite agli uditori, una seconda storiella erotica:

In un villaggio un vecchio buonuomo/ si fece coraggio, venne da me/ e mi disse:/ “Eh, mia cara *batelière*,/ le vostre radici hanno grandi virtù, per la madonna!/ Il mio povero membro non si rizza più”./ Allora – subito – senza indugio/ prendo il suo strumento/ e lo lavo con dolcezza./ Quando l’ho massaggiato ben bene,/ il coso comincia ad alzarsi./ Ed il povero vecchio scoppia a ridere⁴⁶.

⁴⁵ *Ivi*, p. 10.

⁴⁶ *Ivi*, p. 14.



Il disinvolto esibizionismo di parole e di eventi narrati che caratterizza l'arte affabulatrice della *fille bastelierre* nel suo quotidiano gioco volto a intrattenere e ad imbonire il pubblico dall'alto d'uno sgabello potrebbe essere considerato (oltre che curiosa variante della 'vestizione' sciamanica di cui aveva dato esempio Uzume, secondo il mito shintō **relativo alle origini del Nō giapponese**) **P'ideale** archetipo⁴⁷ di buona parte delle *performances* riconosciute – a partire dal tardo Cinquecento – come tipiche dei cerretani e dei ciarlatani. O comunque di quelle che sempre valsero ai loro spettacoli una taccia di oscenità, ora accertabile ora presunta, ribadita da molteplici testimonianze che avremo modo di citare. Vero è che la giovane ciarlatana della farsa sembra altamente specializzata nell'impiego di un repertorio espressivo dove, se risulta pur sempre indispensabile contemplare il tema dei viaggi, poco interessa inanellare peregrinazioni verso orienti immaginari o lungo le rotte d'un mediterraneo segnato da prestigiose

tappe di formazione e di ricerca medica⁴⁸, mentre si accampa in primo piano la insieme più modesta e più piccante topografia d'una rete di villaggi e di mercati francesi⁴⁹ abitati anche da maschi sempre e comunque attratti dalla venustà dell'erborista, sempre e comunque pronti a cogliere le varie occasioni di gioco sessuale che la sua dolce ed esperta disponibilità offre loro. La narratrice intreccia, tessendo variamente le fila del discorso allusivo e di quello a doppio senso, racconti che ognora la vedono protagonista assoluta della trama. Ma è molto improbabile che possa trattarsi di singoli quadri d'un ritratto autobiografico. Come risulta essere mero numero circense ante litteram la sua scherzosa esibizione in veste di domatrice di 'fiere', così sembra frutto d'un abile gioco di fantasia affabulatrice la raccolta di 'personali' ricordi erotici da cui la donna erborista trascoglie, di volta in volta, quelli più adatti a stuzzicare e a divertire il pubblico che le si è radunato attorno. E sul quale (si presume) possa risultare attivo – oltre agli stimoli piccanti offerti dalla facondia che la distingue – anche l'*attrait* di un giovanile bel sembiante. O meglio, nel caso d'una molto probabile teatralità inscenata da soli attori maschi per inverare questo monologo, d'una *mimesi comica* del bel sembiante femminile gestita dall'uomo-interprete.

Ma anche sul piano della documentazione storico-sociologica, la farsa della *Fille bastelierre* esibisce tratti di novità quantomai interessanti. Innanzitutto, rende testimonianza d'una importante e significativa presenza professionale della donna, e in funzione autonoma, all'interno dei mestieri praticati da quanti vendono merci sulla piazza, a partire (almeno) da fine Quattrocento o inizio Cinquecento⁵⁰. Poi certifica come nell'ambito

⁴⁷ Un archetipo che, in termini diversi, viene testimoniato ancora dal repertorio quattrocentesco del *Fastnachtspiel* germanico. Tra le composizioni che ne fanno parte, si distingue l'oscenità più giocosamente insistita della *Farsa di carnevale della vedova e della figlia*, dove "il pubblico è incalzato da allusioni cifrate per immagini: quasi ogni parola ha un doppio senso sessuale. La trama è quanto mai semplice. Una vedova e sua figlia, entrambe affamate [...] di uomini, non riuscendo a decidere a chi tocchi la precedenza, portano la «lite» davanti al Borgomastro e ai consiglieri comunali. Si offrono al maggior offerente, con discorsi da imbonitore da fiera, si vantano d'essere sensuali, d'essere partners sempre disposte ai giochi erotici: "[...] Io sono una superba vedova vogliosa/ e la mia potta agli uomini offro in vendita. [...] Io so ben danzare sul piffero di un uomo". La lite familiare, messa in piazza con tale foga, offre ai «signori» che siedono in consiglio ampia libertà di spaziare inebriati nel linguaggio delle metafore sessuali. Uno vota per la figlia, perché trebbiare un covone sodo, «gonfio di grano» è senz'altro da preferire al trebbiare un «fascio di paglia» vuoto, un altro vede nella sua «potta» una prova sufficiente della sua maturità sessuale" (H. Bastian, *Linguaggio comico e triviale. Il pubblico e il Fastnachtspiel*, in AA.VV., *Il teatro medioevale*, a cura di J. Drumbl, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 304-305).

⁴⁸ Anche se non mancano citazioni di paesi lontani (Giudea, Morea, Spagna, Portogallo, etc.).

⁴⁹ Si allunga per una cinquantina di versi l'elenco dei paesi e delle città della Francia settentrionale dove la ragazza avrebbe venduto i suoi rimedi.

⁵⁰ Non è possibile, stando alle conoscenze accertate, stabilire con una certa attendibilità quando abbia fatto la sua prima apparizione la figura femminile nel mondo dei bateleurs. A partire dal Cinquecento, è comunque attestata come costante.

dell'offerta terapeutica proposta dai ciarlatani sia venuta a determinarsi in progresso di tempo – dalla metà del XIII secolo in poi – una mutazione di non secondaria importanza: se l'erborista di Rutebeuf si affidava solo agli stilemi tipici di un sia pur accorto ed elaborato imbonimento per ottenere credibilità e poter così vendere la sua medicina, la giovane dell'anonima farsa propone l'una dopo l'altra diverse soluzioni di intrattenimento per reclamizzare un antidolorifico. Due racconti erotici particolarmente curati, e l'esibizione d'un animale ammaestrato. Ovvero un *insieme di attrazioni spettacolari*: l'improvvisata 'regia' di un minimo teatro di varietà, dove diversi numeri vengono assemblati al fine di ottenere un effetto *fort récréatif* sulla condizione del pubblico (*récréatif* non solo perché diverte, ma forse anche perché contribuisce a 'ricreare' in termini salutariferi lo status psico-fisico degli astanti). Si tratta, peraltro, d'un nuovo configurarsi delle abitudini ciarlatanesche che risulta confermato e sottolineato da una più diffusa prova drammaturgica del *Recueil* farsesco francese: *Le Bateleur*. Sin dall'inizio, il testo evidenzia un ulteriore fenomeno inedito. A dispetto del titolo, non domina, qui, il protagonismo assoluto d'un singolo venditore di piazza, ma viene rappresentata l'azione corale d'una vera e propria piccola *compagnia* che annovera tre componenti, due dei quali subito impegnati a presentarsi come attori d'una animata scenetta comica:

IL CIARLATANO *comincia cantando, mentre tiene fermo il suo Valletto*/ Indietro, indietro, indietro, indietro! Venite a vederla morire, la belva, venite. Bambini, soffiategli il naso,/ così sarete più presentabili./ Indietro, indietro, indietro, indietro!/ Ecco a voi il portento dei buffoni,/ il cui ventre, senza passare per le trippe,/ si attacca direttamente al didietro./ Indietro, indietro, indietro, indietro!/Ecco quello che, senza esagerare, li supera tutti:/ basta vederlo per crederci./ Indietro, indietro, indietro, indietro!/ Ecco quello che li surclassa tutti./ Su, fai un salto! Più alto! Di nuovo!/ Un mezzo giro! Un salto mortale!/Avanti, indietro! Andiamo, io ho caldo!/ Io ho freddo! Non è bravo?⁵¹

Il *bateleur* e il suo Valletto irrompono sulla piazza eseguendo quella che ha tutta l'aria di essere o una prova preliminare alla loro esibizione o una *parade* finalizzata a catturare l'attenzione degli astanti. Il primo, oltre a intonare un canto e a pretendere con grida quasi rituali spazio più ampio da spettatori immaginari, assume parodisticamente il ruolo del domatore, esibendo il secondo come se fosse una qualche belva riluttante resa docile ai suoi comandi. Salvo poi celebrarlo in qualità di *badin monstre* -'buffone portentoso' (sempre affamato, tutto bocca e ano) - e fargli compiere a comando esercizi ginnici, salti e smorfie. Dopo una simile *gag* d'assaggio, i due si concedono un momento di pausa, e dialogano dando vita ad una scena 'a parte' dove vengono esplicitate modalità e ragioni del loro agire:

IL CIARLATANO. Tutto sommato, tireremo fuori un compenso/ per questa buffoneria,/ caro valletto./IL VALLETTO. Oh! Padrone/ IL CIARLATANO. Ascolta: bisogna dar prova di abilità/ per farsi apprezzare in paese./ E' questo che potrà servirci/ per ottenere quanto vogliamo./ L'hai capito bene?/ IL VALLETTO. Ho capito./ Dovremo passare il tempo/ a divertire la gente⁵².

Al termine del breve conciliabolo, bruscamente, entrambi tornano ad assumere i ruoli che loro competono entro un diverso gioco spettacolare : quello del più esasperato contrasto tra servo e padrone. Dove, in mezzo a insulti e iterazioni di termini scatologici, si consuma l'eterna farsa feroce dell'affamato impertinente e del benestante avaro:

IL CIARLATANO. Possa pigliarvi un accesso di febbre!/ IL VALLETTO. Diciamolo a vostro beneficio./ IL CIARLATANO. Possa tu ingoiarti uno stronzo,/ visto che mangi tanto spesso!/IL VALLETTO. Io mangio spesso solo vento:/ la mia pancia è più pulita di un bicchiere;/ ma se per caso mi capiterà di dover evacuare qualcosa,/ cercate di capire bene, ne farò sempre una parte per voi⁵³.

Moyen-Age, par A. Tossier, Flammarion, Paris, 1984, p. 394:

⁵² *Ivi*, pp. 394-396:.

⁵³ *Ivi*, p. 396:.

⁵¹ Anonimo, *Farce joyeuse du BATELEUR*, in *Farces du*



Ma è ormai giunto – per la piccola congrega ciarlatanesca - il tempo di proporsi ‘ufficialmente’ al pubblico della piazza. Perciò il *bateleur*-capo chiede al Valletto, non senza prima fargli compiere ulteriori esercizi acrobatici, di contattare la sua amata compagna Binette, rimasta ad attendere i due uomini della troupe avventuratisi alla ricerca dello spazio più propizio per la loro esibizione:

IL VALLETTO. Venite. BINETTE. Dove? IL VALLETTO. Quante domande! / Adesso dovete muovervi. / Abbiamo trottato e camminato tanto / che finalmente abbiamo trovato un mercato / dove vendere la nostra mercanzia. / BINETTE. Allora quella mercanzia resterà tutta per noi. / Questo è l'unico guadagno che siamo capaci di fare. / E tuttavia andiamoci. / IL VALLETTO. Presto⁵⁴.

La ricerca di Binette e l'atto di accompagnarla là dove li attende il *bateleur* offrono al Valletto l'occasione ideale per far mostra di una sua ulteriore capacità di intrattenimento : questa volta in veste di voce solista per canzoni d'amore popolari. Ma il dialogo tra la donna e il servitore serve soprattutto ad alimentare, aggiungendovi un tocco di comica disperazione, la necessaria *suspence* intorno alla sinora incognita 'mercanzia' che il gruppetto dei ciarlatani andrebbe proponendo lungo le sue peregrinazioni. Evidentemente, deve trattarsi d'un oggetto di commercio che non ha ancora incontrato favori di acquirenti, e le cui potenzialità di smercio lasciano alquanto perplessa l'amata compagna del *bateleur*. In ogni caso, una volta riunita la compagnia, dopo aver attirato l'attenzione di alcuni passanti con canzoni e acrobazie del Valletto, i tre cercano di dar inizio alla loro proposta di vendita:

IL BATELEUR. Avvicinatevi, avvicinatevi! / Venite a scoprire le novità / IL VALLETTO. Venite a vedere questa grande meraviglia. / Indietro, Indietro! Fate largo. / LA SECONDA DONNA. Sono curiosa. / Devo proprio vedere di che si tratta. / IL BATELEUR. Venite più vicino! Chi vuole che gliene getti? / Alzate le mani! / BINETTE. Vi daremo la prova / che non ne avete mai incontrato uno / capace di farvi

ridere come questi. / IL BATELEUR. Io ci sono stato! Io ci sono stato, / nella grande patria della buffoneria! / LA PRIMA DONNA. Avete da vendere il ritratto di qualche bel personaggio? / Siamo qui per questo⁵⁵.

Sbozzando il frammento scenico appena citato, per la prima volta nella storia dei documenti artistici dedicati alla mimesi delle attività di piazza l'anonimo autore della farsa evoca presenze di potenziali acquirenti dei prodotti offerti dai banchi. Si tratta, in questo caso, di due solitarie spettatrici dei giochi e degli imbonimenti posti in atto dai tre *badins*-ciarlatani: men che sparuto lacerto di pubblico, destinato innanzitutto a far risaltare clamorosamente la tanto comica quanto vana magniloquenza delle grida lanciate dal palco verso una solo fantasmatica folla di astanti («Indietro, Indietro! Fate largo⁵⁶»). Ma la grande scommessa su cui si gioca l'effetto-sorpresa del testo consiste tutta nel rivelarsi della misteriosa merce che *bateleur* e compagni recano con sé: evidentemente racchiusa e nascosta entro un qualche contenitore, destinato ad essere aperto nel momento in cui il capo della *troupe* si appresta ad invitare gli eventuali interessati a farsi più vicino e ad alzare le mani. Gli oggetti che – come sempre capitava alle medicine vendute dai ciarlatani – dovrebbero essere lanciati dal palco ai singoli acquirenti⁵⁶, in questo caso, sono piccoli ritratti di *badins* che (secondo i venditori) avrebbero illustrato esemplarmente le virtù comico-artistiche dell'intera categoria. Con una trovata geniale, la farsa dà così vita ad una singolare apologia della spettacolarità buffonesca che tanta parte ha nell'esercizio della medicina ciarlatana. Qui, all'offerta concreta di ricette e di sostanze terapeutiche, si sostituisce la proposta simbolica del volto e del profilo inconfondibile di chi sarebbe maestro di *performances* capaci di trasferire gli spettatori entro il mondo immaginario di "Buffoneria". Le due donne che assistono, non si mostrano certo sorprese dalla pubblica offerta di ritratti. Sono però convinte che si tratti di pitture raffiguranti "bei personaggi": ovvero un qualche

⁵⁵ *Ivi*, 406.

⁵⁶ Dopo che questi acquirenti avevano a loro volta lanciato verso il palco la moneta che ne era il prezzo.

⁵⁴ *Ivi*, p. 398.



eroe o una qualche eroina (storici o leggendari, poco importa), da annoverarsi tra quelli che godevano di maggior *audience* e di maggior popolarità nella cultura più diffusa e ‘alla moda’. E che costituivano – appunto – i soggetti privilegiati della ‘ritrattistica minore’ smerciata, soprattutto a partire dal primo Cinquecento, anche su talune piazze europee. Nasce da questo equivoco l’apparente interesse delle donne per l’offerta del *bateleur*. Un equivoco che quasi scatena le speranze dei venditori, ma che sarà ben presto raggelato dalla snobistica delusione delle potenziali acquirenti:

BINETTE, Oh! Chi ne vuole alzi un dito./
 IL BATELEUR. Costano settecento franchi l’uno!/
 BINETTE. Facciamo sette soldi!/
 IL VALLETTO. Neanche per sette soldi?/
 In Francia non c’è più nessuno con qualche moneta in tasca?/
 IL BATELEUR. Allora sarebbe quasi meglio venderli a credito./ Chi ne vuole? Sto per ritirarli./
 IL VALLETTO. Proviamoci ancora, padrone./
 IL BATELEUR. A venderli? Meglio proporre un baratto./ Signore, se avessi bisogno di avere a disposizione una donna più appetibile, allora vi proporrei uno scambio./ Ma non avete ancora visto nulla.../
 LA PRIMA DONNA. Ci state offrendo solo delle stupidaggini./
 Mostratemi qualche ritratto attraente, che ricordi bene l’originale⁵⁷.

Pur di stimolare in qualche modo le due spettatrici all’acquisto, il *bateleur* ed i suoi soci sono pronti sia a proporre vertiginosi cali di prezzo sia ad ingraziarsi l’uditorio ricorrendo al consueto repertorio ciarlatanesco di battute salaci. Ma, di fronte all’altezzosa indifferenza con cui vengono accolti i ritratti proposti hanno uno scatto d’orgoglio. Estrae man mano dal contenitore diverse immagini, ostentano solennemente verso la piazza quello che per loro è il più prestigioso catalogo di “*badins du temps jadis*”. La svendita d’una merce senza mercato trascolora così in appassionata rievocazione d’una vera e propria galleria dei grandi buffoni e artisti di strada della storia recente:

IL VALLETTO. Ecco a voi i buffoni d’un tempo, / quelli che non ci sono più, / quelli che sono saliti direttamente in paradiso / senza soffrire castighi e tormenti. / Ecco il maestro Gilles des Vaulx, / Rossignol, Brière, Peugot, / e Cardinot che ci guarda come fosse vivo. / Robin Mercier, Cousin Chalot, / Pierre Regnault, questo grande comico, / e tutti quelli che hanno fatto le fortune delle canzoni di Val de Vire. / [...] Se ne stanno tutti lassù in cielo. / Hanno fatto male solo alla bottiglia. / IL BATELEUR. Sono stati tutti assunti come cantori di Dio⁵⁸.

Nessuno dei nomi citati ci risulta noto con certezza da una qualche altra fonte documentaria. Ma basta proprio questo nudo dato per farci comprendere l’intenzione di fondo che ha spinto l’anonimo autore a comporre la farsa del *Bateleur*: tratteggiare la più vibrante apologia scenica del mestiere di *badin*, tentando di rendere onore a quanti lo professano, e di salvaguardare per il futuro almeno i nomi di alcuni tra i suoi rappresentanti esemplari. Per farlo nel modo più degno e più conseguente alla loro specificità sociale ed artistica, ha scelto la soluzione espressiva d’un metateatro in grado di riflettere perfettamente le condizioni materiali distintive della dimensione dove vivono e operano: quel gioco spettacolare della compra-vendita di piazza gestita dai medici-speziali ciarlatani, entro i cui particolarissimi rituali hanno modo di essere co-involte le più svariate attrazioni della musica e del canto, del virtuosismo ginnico e fonico, della trovata comica di fulmineo effetto. In questo caso, però, l’équipe ciarlatana non offre agli spettatori un qualche prodotto medicamentoso : propone – genialmente - l’acquisto di ritratti che risultano essere, insieme, simbolo e immagine-emblema della dignità artistica e della funzione sociale di quanti offrono a tutti *performances* e divertimento : quasi a suggerire come, tra tanti mezzi terapeutici, anche le attrazioni spettacolari possano essere considerate medicine indispensabili alla salute dell’uomo. Non a caso, l’autore si preoccupa di sottolineare con vigore come i *badins* ‘illustri’ vadano ancora considerati mirifici *exempla* d’un *itinerarium ad deum* che non ha bisogno di passare

⁵⁷ *Ivi*, pp. 410-412:.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 412-414:.



per le pene del Purgatorio. Al pari del danzatore-acrobata d'una leggenda medioevale⁵⁹, buffoni e cantanti sono cari alla divinità. Le loro esibizioni, se compiute con grazia e abilità, realizzano una dimensione esistenziale che può innalzarsi non solo alla *salus* eterna, ma addirittura alla somma beatitudine paradisiaca. Il dio dei *bateleurs* non è attorniato, onorato e rallegrato da cori di angeli, bensì da una cerchia di cantori da piazza. Devono essere considerati questi ultimi i veri santi del calendario che vige al tempo dei mercati popolari: autentici *santi bevitori*, poiché sanno praticare il doppio miracolo di risanare l'uomo dal tedio e dalla malinconia, mentre contribuiscono a scaricare ogni male sul capro espiatorio della bottiglia di vino.

Sulla scorta d'una simile prospettiva metafisica, le ultime battute del *Bateleur* possono scendere di nuovo dall'empireo di un cosmo ancora medioevale alla quotidianità delle miserie terrene. All'insanabile contrasto tra chi desidera spendere i suoi soldi per soddisfare un gusto del consumo guidato dai capricci della moda più snobistica, e chi è disposto alla fame pur di continuare a giocare il gioco della vita senza dar peso alle convenzioni di volta in volta dominanti:

LA PRIMA DONNA. Voi non ci considerate proprio;/ ma a cosa serve starvi a sentire?/ IL VALLETTO. Neanche voi ci considerate./ Una persona che valga qualcosa/ non chiama i poeti 'ciarlatani' o 'buffoni',/ ma, a voler essere precisi,/ 'gente di cuore, colma d'ogni grazia'./ Non sappiamo che farcene dei vostri soldi,/ noi viviamo del piacere di cantare,/ e non vogliamo privarcene./ BINETTE. Abbiate sempre fede in dio;/ e lui vi glorificherà./ Che importa se non ci danno un soldo!/ Ridete, cantate e fate i vostri solfeggi;/ gridate ad alta voce il diritto di divertirvi e di giocare:/ di giorno, di notte, e all'imbrunire./ Non siate schiavi delle convenzioni./ Ci basta il nostro piacere./ Chi vive per come è fatto, vive meglio./ IL BATELEUR. Divertiamoci. Torniamo subito a cantare./ IL VALLETTO. Facciamoci valere per la nostra

arte./ Preoccuparci dei soldi è cosa vana./ Che ci importa di essere poveri?/ Cantiamo, facciamo ciò che dobbiamo fare!⁶⁰.

Se le due donne pretendono che le si tratti con ogni riguardo in quanto potenziali acquirenti di merci che *devono* cor-rispondere ai loro gusti e alle loro attese, *bateleurs* e *badins* di questa farsa esigono «considerazione» e rispetto per una *diversa qualità* del dover essere : quella che imporrebbe all'uomo l'apparentemente vacuo e inutile lusso di provar piacere nel giocare e nel cantare, nel «ri-creare» con arte la sacralità della creazione. Mentre le esponenti emblematiche di un pubblico tanto consapevole delle sue ragioni quanto devoto alle mode correnti inalberano il vessillo delle ferree leggi di mercato e della convenzione economica, i portavoce di ciarlatani, buffoni e musicisti da strada alzano la bandiera di una economia-altra : dove sia normale e redditizio vendere e comprare non già il superfluo di oggetti resi appetibili dalle norme dello *status* socio-politico vigente, ma il lusso esistenziale di immagini che riflettano l'effimero balenare d'una inspiegabile e insieme incoercibile pulsione *ex lege*. Quella, appunto, simboleggiata dall'atto gratuito ed anti-economico di voler vendere – anziché teriache, erbe, o (se del caso) icone di personaggi celebri – invendibili ritratti di *badins*: 'inutili' e insignificanti reliquie, secondo *opinio communis*, della pretesa santità d'un *modus vivendi* tutto fondato sul considerare suprema salute dell'uomo l'inseguire senza remore il proprio piacere, realizzando se stesso in gioco e canto (e pernicioso fonte di mal-essere il disprezzare o l'ignorare questa pulsione, consegnandosi anima e corpo al rispetto delle abitudini, del *bon ton* e delle regole morali care all'autorità e sostenute dalla maggioranza dei benpensanti). E' sulla scorta di simili considerazioni che la farsa del *Bateleur* culmina in crescendo – attraverso la penultima battuta del Valletto – contestando paradossalmente sia il proprio stesso titolo sia l'appellativo corrente del genere drammaturgico cui dovrebbe appartenere. Se, nel mondo, in ogni campo fenomenico, significato e significante corrispondessero davvero, quanti

⁵⁹ La leggenda Del tombeor Nostre Dame (cfr. Vierge et merveilles. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Age, U.G.E., a cura di P. Kunstmann, Paris 1981, p. 162).

⁶⁰ *Ivi*, pp. 422-424



lavorano sulla piazza per offrire a chiunque passi salute e divertimento non andrebbero designati con equivoci termini spregiativi. Dovrebbero essere riconosciuti quali benevoli angeli del diritto universale al piacere : «Gens de cœur plains de tout plaisir». Parole (e prospettive ideologiche) tali da poter autorizzare, pur con tutte le cautele del caso, l'ipotesi che la curiosa composizione provenga, se non direttamente dall'interno dell'ambito di *bateleurs* e *badins*, almeno da una qualche dimensione non troppo remota, né tantomeno ostile a questo ambito.

