

Figure comiche nel teatro inglese del Medioevo

Il servo insolente	2
La moglie bisbetica	5
Il malmaritato	8
Artigiani al lavoro di squadra	18
Bibliografia	22

Il servo insolente

Ad avviare l'azione scenica, con l'invito al silenzio e l'autopresentazione, è un servo che apostrofa il pubblico con linguaggio scurrile, certamente accompagnato da appropriata gestualità:

Bot who that ianglis any more, He must blaw my blak hoill bore, Both behynd, and before.	<i>but anyone who chatters blow hollow arse</i>
--	---

E se qualcuno osa ancora fiatare – rincara la dose – che il diavolo lo impicchi e lo lasci a seccare. Viene ad annunciare il padrone, un ricco contadino: 'Voi tutti lo conoscete bene',

Full well ye all hym ken	<i>very you know</i>
--------------------------	----------------------

e guai a litigarci, aggiunge; e poi 'alcuni di voi sono al suo servizio'.

Sono le insolenze di un giovanissimo: è detto *Garcio* negli identificativi latini dei dialoghi e *boy* nei dialoghi stessi – 'garzone'.

Il padrone entra con un aratro tirato da otto animali, tra cavalli e buoi – forse reali, e quindi in strada tra il pubblico, o forse immaginari, e quindi sul palco –, inveendo e maledicendo perché non tirano. E sono i nomi propri degli animali che sentiamo pronunciare per primi (Greynhorne, Gryme, Donnyng ...), mescolati al soprannome del servo (Pikeharnes, v. 37, che vale 'Rubarobe', 'Mariuolo'). Solo al verso 99, nel dialogo con il fratello, sentiamo quello del padrone: Caino.

L'ambientazione anacronistica dell'episodio biblico (siamo a Wakefield, nella campagna dello Yorkshire) vale da chiamata di correità – il Caino che c'è fra noi o in noi –, come vuole una drammaturgia per cui rappresentare è 'rendere presente'.

Segue litigata fra servo insolente e padrone violento. Gli animali battono la fiacca perché Garcio li tiene a stecchetto – come fa il padrone con lui –; e per dispetto mette loro la biada 'dietro il culo' e lega loro il collo alla greppia, che riempie di pietre. E giù un ceffone del padrone sulla sua 'faccia da impudente', subito ripagato in peso e misura:

Yai, with the same mesure and weght That I boro will I qwite.	<i>weight borrow pay back</i>
--	-----------------------------------

È il prologo all'incontro con Abele, i cui saluti benauguranti – 'Dio assista te e il tuo garzone' – sono ricambiati con protervia scatologica,

Com kis myne ars	<i>kiss my arse</i>
------------------	---------------------

poi estesa anche a Dio durante il sacrificio delle rispettive ‘decime’: Caino bara nella conta dei manelli e riserva a Dio i pochi di scarto, ‘forse neanche bastanti a pulirsi il c...’,

Not as mekill, grete ne small,
As he myght wipe his ars withall.

*as much great or small
with*

Alla fine la protervia esplode in violenza, e la mandibola d’asino con cui si consuma il delitto viene brandita anche contro il pubblico: ‘E se qualcuno di voi pensa che ho fatto male, posso fare anche di peggio’,

And if any of you thynk I did amys,
I shal it amend wars then it is.

worse than

Poi però subentrano paura e tremore, e Caino vorrebbe un buco in cui nascondersi:

Into som hole fayn wold I crepe.
For ferd I qwake and can no rede,
For be I taken, I be bot dede.

*gladly creep
fear know no advice
if I am taken am as good as dead*

Chiede allora a Garcio di aiutarlo a nascondere il cadavere, e per convincerlo gli promette un indulto del re; e si mette egli stesso a proclamarne il bando (tra il pubblico o girando sul palco), e Garcio gli va dietro rifacendogli il verso sull’unico tema che gli sta a cuore:

Ma tu fa il bravo ragazzo
E grida ‘udite, udite, tutti!’
Al tuo ragazzo uova e prosciutti!
Vi ordino in nome del re
Che con me e Caino fanno tre
Che nessuno muova loro accusa o colpa,
Sì, a casa del mio padrone c’è poca polpa.
Né a lui né al suo servitore,
È uscito di senno il mio signore.
Perché sono persone oneste e rette.
Che di carne mangiano sì e no due fette.
Il re così scrive e dispone
Potessi saziarmi con mezzo cappone!
Il re vuole che restino salvi e in salute
E io a farmi grandi bevute
E che vadano a loro piacimento;
Con il mio stomaco sazio e contento.
Che nessuno contro di loro faccia appello
Questo è quello che ha ucciso il fratello.
Che ognuno abbia per loro amore e riverenza
Sì, tela mal filata ha cattiva conseguenza.
Così non avrai brache a ricompensa!

Con l’ultima battuta Caino interrompe la finzione dell’indulto, accortosi della parodia di Garcio e della sua fuga. Per mettersi fuori della portata del padrone, Garcio si rifugia sul piano alto del

pageant, quello sul quale in precedenza è apparso Dio a redarguire Caino durante il sacrificio e poi a maledirlo dopo l'uccisione di Abele.

E da lì, rifacendo il verso anche a Dio, il garzone impudente e dispettoso saluta gli spettatori con un ultimo sberleffo, stavolta escatologico: dà loro la stessa 'benedizione' che Dio ha dato al padrone, 'withoutten end', in eterno:

Now old and yong, or that ye weynd,	<i>before you go</i>
The same blissyng withoutten end,	
All sam then shall ye haue,	<i>all together</i>
That God of heuen my master has giffen.	<i>heaven given</i>
Browke it well, whils that ye liffen;	<i>use while you live</i>

E completa così l'imputazione di cainità che aveva fatto all'inizio.

Dopo aver inutilmente minacciato il servo per farlo scendere e mandarlo ad arare, anche Caino saluta gli spettatori per andare a nascondersi, sapendo già pronto per sé un posto all'inferno: e la sua battuta d'uscita – 'Male incolga a chi dovesse augurarmelo già ora' – serve a parare gli impropri indignati del pubblico.

Avventurandosi fino al terreno estremo della blasfemia, questa comicità rappresenta un'umanità irredenta, e perciò tanto più bisognosa del divino. Estremo anche l'uso dell'*audience address* e dell'anacronismo, che inscenano la vicenda nel presente degli spettatori (fino al toponimo di una cava di pietre, 'Gudeboure', v. 369) e li coinvolgono come parte in causa: *tua res agitur*.

La moglie bisbetica

“Hastou nat herd,” quod Nicholas, “also
The sorwe of Noe with his felaweshipe,
Er that he myghte gete his wyf to shipe?” (I,3538-40)

*haven't you heard said
troubles companions
before*

È attraverso la sua resa teatrale che il destro chierico del *Miller's Tale* richiama nella testa di John il falegname il copione biblico che s'appresta a mettere in atto per ingannarlo: e non potrebbe evocarlo in maniera socialmente più appropriata, perché era in questa forma che la bibbia era più direttamente nota ai ceti urbani, attraverso scene che davano ampio spazio ai casi domestici e rendevano intimamente familiare la storia sacra calandola nelle forme della vita contemporanea.

I guai di Noè con la moglie sono una specialità dei drammi biblici inglesi – i *pleyes of myracles*, come li chiama altrove Chaucer (III,558). E il ciclo che dà a essi più risalto è quello di Wakefield (Yorkshire), che li sviluppa in una commedia *slapstick* di strilli e zuffe. A Wakefield va in scena un Noè *double face*: il patriarca biblico a cui Dio affida la sopravvivenza di uomini e animali, e il comune marito alle prese con una moglie stizzosa e ribelle.

‘E chi glielo dice adesso a mia moglie?’ è il senso del discorso che rivolge angustiato al pubblico subito dopo il solenne colloquio con Dio:

Lord, homward will I hast
As fast as that I may;
My wife will I frast
What she will say,
And I am agast
That we get som fray
Betwixt vs both,
For she is full tethee,
For litill oft angre;
If any thyng wrang be,
Soyne is she wroth.

hasten

ask

*afraid
strife*

*peevish
little often angry
wrong
soon angry*

Tunc perget ad uxorem.

Then he will go to his wife

E si può immaginare la postura timorosa implicita nella didascalia. ‘Come state?’, le chiede quando arriva (il ‘voi’ è un auspicio di rabbonimento). ‘Peggio quando ti vedo’, è la replica di Uxor (come è detta negli identificativi latini dei dialoghi), e giù un diluvio di rimbrotti – ‘Dove te ne stai tutto il tempo? Non ti curi se siamo vivi o morti?’ –; gli dà anche del fifone quando lui

prova a comunicarle le cattive notizie. E rivolgendosi con complicità alle donne del pubblico

Uxor si mette a fare la vittima, ma vittima che sa render pan per focaccia:

What with gam & with gyle,	<i>scheming guile</i>
I shall smyte and smyle,	
And qwite hym his mede.	<i>pay him his reward</i>

Stizzito da questo spiattellamento dell'intimità domestica, Noè cerca di imporre l'autorità maritale con insulti e minacce,

We! hold, thi tong, ram-skyt,	<i>ram shit</i>
Or I shall the still	<i>thee silence</i>

ed è ignobilmente coinvolto in una zuffa in cui riceve tre colpi per ogni due dei suoi – conocchia contro bastone, presumibilmente –, più gli strilli di lei:

For all if she stryke,	<i>for all her striking</i>
Yit fast will she skryke.	<i>shriek</i>

Batte alla fine in ritirata e va a costruire l'arca da solo, con l'abilità infusagli per l'occasione. E mima le varie fasi del lavoro: prende le misure, si toglie la veste e si piega per fare l'albero,

A! my bak, I traw, will brast!	<i>back think burst</i>
--------------------------------	-------------------------

e poi il timone e il castello, e la porta e la finestra.

Torna quindi a casa a dare l'annuncio del diluvio alla moglie: la quale è talmente spaventata che non vede l'ora di fare i bagagli e salire a bordo. Ma arrivata davanti all'arca ha un bizzoso ripensamento: non andrà mai a rinchiusersi in una simile 'bettola', dice, in cui non raccapezza né il davanti né il dietro (tanto per svilire anche l'abilità artigianale del marito, e complimenti pure a Dio progettista dell'arca). Si metterà invece a filare in disparte, 'on this hill'.

Gli altri salgono a bordo, e Noè cerca di spaventarla descrivendole le cateratte dei cieli che si aprono, i pianeti che sono fuori dalle loro orbite, i tuoni e lampi che s'abbatteranno su torri e castelli. Gli fanno eco figli e nuore. Ma è solo quando l'acqua la lambisce che Uxor si decide a balzare con un salto dentro l'arca (dice lei stessa quello che fa: 'azione parlata'). Allora Noè prende a bastonarla d'impegno, ma lei non mostra pentimento: quanto mi piacerebbe, dice, essere vedova e pagare i soldi per la tua messa da morto! E nuovamente rivolgendosi alle donne del pubblico,

So wold mo, no frese	<i>wish more no doubt</i>
That I se on this sole	<i>see place</i>
Of wifys that ar here,	
For the life that thay leyd,	<i>because of lead</i>
Wold thare husbandys were dede;	<i>wish their dead</i>

For, as euer ete I brede,
So wold I oure syre were!

*as I hope to eat bread
husband*

Noè si rivolge invece agli uomini e raccomanda loro di castigare la lingua delle mogli; ma il suo appello all'esercizio dello *ius corrigendi* non è avvalorato dal suo esempio, perché quella della sua non riesce a farla tacere. Devono intervenire i tre figli per separarli nella furibonda zuffa da cui escono entrambi malconci; 'Faremo come volete voi', dice Noè a nome di entrambi. E Uxor è poi chiamata a governare il timone dell'arca ('Lo farò con sapienza'), così contribuendo alla salvezza dell'umanità.

Questa commedia domestica ha una chiara funzione tematica: la riottosità muliebre rappresenta l'insubordinazione umana alla volontà di Dio, il disconoscimento della sua 'sovranità':

Euery man to my bydyng
Shuld be bowand

*bidding
obedient*

enuncia lo stesso Dio, configurando quindi il peccato come ricasazione della sua autorità. Il microcosmo domestico 'alla rovescia' è sineddoche comica del più ampio disordine dei rapporti fra uomo e Dio, punito con il disordine degli elementi. Il topos del 'mondo alla rovescia' è evocato esplicitamente, e in *audience address*, da Noè 'messo sotto' dalla moglie nella zuffa sull'arca,

Se how she can grone,
And I lig vnder!

*groan
lie (=have the worse)*

e completato dai genitori che s'accapigliano e i figli che li separano.

Il malmaritato

Quella di Giuseppe, nel ciclo di N-Town, è la commedia dell'uomo ragionevole che, contro ogni umana ragionevolezza, si vede cacciato in un ruolo inappropriato: quello, letterariamente e socialmente comico – da *fabliau* e da pubblico dileggio –, dell'uomo vecchio sposato a una donna giovane. La sua riluttanza si risolve in remissività solo quando ha pienamente capito di trovarsi di fronte al divino, e che le ragioni meramente umane devono cedere alla volontà di Dio. Se Maria, nella sua totale remissività a Dio, è l'esaltazione lirico-patetica dell'umiltà, Giuseppe ne è come il contrappunto comico-patetico: la sua commedia deriva dall'incongrua promiscuità di umano e divino nell'insolita famiglia di cui è nominalmente a capo – microcosmo domestico utopicamente 'alla rovescia'.



La compilazione che va sotto il nome di N-Town – e che raccoglie le esperienze drammaturgiche di un'intera regione, l'East Anglia – dà grande rilievo alla Vita della Vergine, drammatizzando i temi dell'incarnazione e della verginità fino alla più disturbante corporeità.

I primi episodi della vita di Maria, da quello di Gioacchino cacciato dal tempio, sono una serie di cerimonie liturgiche, ritualmente inscenate in un profluvio di canti da teatro musicale: quando Maria bambina viene offerta al tempio (9) deve salire quindici gradini, allegorizzati come la via da Babilonia alla Gerusalemme celeste, ciascuno dei quali corrisponde al canto di un salmo, che il 'vescovo' invita anche i presenti a recitare 'nella memoria'. Giuseppe compare, secondo il racconto dello Pseudo-Matteo, nell'episodio del matrimonio (10), nel miracolo che risolve il dilemma fra l'obbligo del matrimonio imposto dalla legge e il voto di castità fatto da Maria. Vecchio pieno d'acciacchi,

Age and febylnesse doth me enbrase
That I may nother well goo ne stond

*febleness embrace
neither nor stand*

Giuseppe si mette in fila con la sua verga insieme ai giovani della tribù di David, un po' arrancando,

I am old and also colde. Walkyng doth me wo

causes pain

e un po' deliberatamente battendo la fiacca,

I shal abyde behynde preuyly

remain secretly

indignitosamente costretto a imboscarsi per non cacciarsi in un più serio pasticcio:

It is a straunge thyng – an old man to take a yonge wyff

è il suo più che ragionevole commento – non è vecchio invano! ‘Com on, man, for shame!’, viene sollecitato:

Com ya ya! God help, full fayn I wolde! *very gladly*

si schermisce lui, e si lamenta che le gambe non lo reggono e che è praticamente zoppo.

Ma è tutto inutile: la sua verga improvvisamente fiorisce ed egli si ritrova designato marito di una giovanetta di quattordici anni. E a nulla servono le sue proteste:

I am an old man, so God me spede! *God help me*
 And with a wyff now to levyn in drede *wife live in dread*
 It wore neyther sport nere game. *would be nor*

Può solo prevedere litigi e zuffe, e paura e un indignitoso rimbambimento nelle mani di una donna. Ma contro Dio non si può lottare, lo avverte il vescovo; e Giuseppe può solo fare una pubblica dichiarazione a declino degli obblighi coniugali: mantieniti casta, dice a Maria,

Kepe thee clene as I shal me. *thysself chaste myself*
 I am a man of age!
 Therefore, sere busshop, I wyl that ye wete – *bishop want you to know*
 That in bedde we shul nevyr mete, *meet*
 For iwys, mayden suete, *indeed sweet*
 An old man may not rage. *be passionate*

Un vecchio come lui non può fare il focoso. Poi fa ancora un tentativo di insubordinazione durante la cerimonia nuziale: al ‘vuoi tu, Giuseppe, prendere in moglie...’, No! strilla, non ho bisogno di una moglie. Ma lo vuole Dio, risponde il vescovo, e Giuseppe deve piegarsi.



‘Mentre avvenivano queste cose’, racconta lo Pseudo-Matteo riferendosi all’annunciazione, ‘Giuseppe era in Cafarnao marittima, occupato nel lavoro (era infatti falegname), e lì rimase nove mesi. Tornato a casa sua trovò Maria incinta. E tremò tutto, e preso dall’angoscia esclamò, dicendo: – O Signore Iddio, ricevi la mia anima, perché meglio è per me morire che vivere!’

N-Town apre l’episodio al momento del ritorno a casa (12), con Giuseppe che bussa alla porta con impazienza senile:

How, dame, how! Undo youre dore, undo! *open up*
 Are ye at hom? Why speke ye notht? *you not*

Quando infine gli aprono, Giuseppe dice abbacinato dal volto radioso di Maria, che non riesce a vedere:

Me mervelyth, wyff! Surely, youre face I cannot se, *I marvel*
 But as the sonne with his bemys, quan he is most briht! *sun except beams when bright*

Costretto ad abbassare gli occhi, vede però un'altra cosa,

That semyth evyl, I am afrayd:	<i>seems</i>
Thi wombe to hyghe doth stonde!	<i>too high</i>
I drede me sore I am betrayd.	<i>greatly fear</i>
Sum other man thee had in honde	<i>at hand</i>
Hens sythe that I went.	<i>hence after I went away</i>
Thy wombe is gret; it gynnyth to ryse!	<i>big begins to grow</i>
Than has thu begownne a synful gyse!	<i>then begun business</i>

E la meraviglia si trasforma in disperazione. ‘Chi è il padre?’

The Fadyr of Hevyn and ye it is	<i>you</i>
---------------------------------	------------

risponde, e continuerà a rispondere, calma, Maria, e a niente valgono le proteste di Giuseppe – che Dio non ha mai fatto di tali scherzi a una vergine, né lui, Giuseppe, s'è mai avvicinato tanto a lei,

Yitt so nyh thi boure	<i>yet nigh chamber/womb</i>
-----------------------	------------------------------

(*boure* è la ‘camera’ metafora del grembo in una famosa lirica sull’incarnazione, *I syng of a mayden*). E Giuseppe si rivolge agli spettatori, perché prendano insegnamento da lui:

Ya, ya, all olde men, to me take tent	<i>listen to me</i>
And weddyth no wyff, in no kynnys wyse,	<i>wed under no circumstances</i>
That is a yonge wench, be myn asent,	<i>advice</i>
For doute and drede and swych servyse!	
Alas, alas, my name is shent!	<i>ruined</i>
All men may me now dyspyse	
And seyn: “Olde cokwold, thi bow is bent	<i>say cuckold</i>
Newly now after the Frensche gyse!”	<i>just as the French do</i>
Alas, and welaway!	

(L’arco piegato o spezzato significa impotenza). Maria cerca di spiegargli il mistero dell’incarnazione, ma quando Sefora, la compagna, menziona l’angelo, Giuseppe sbotta:

An aungel? Allas, alas – fy for schame!	
[...]	
It was sum boy began this game	<i>some business</i>
That clothyd was clene and gay,	<i>showy</i>
And ye geve hym now an aungel name!	<i>you give angel’s name</i>

E nuovamente rivolto agli spettatori se ne esce in un ‘che vi avevo detto io?’ Minaccia di denunciare Maria al vescovo e farla lapidare, ma, da quell’uomo coscienzioso che è, subito respinge da sé ogni tentazione di vendetta:

Nay, nay, yet God forbede	<i>forbid</i>
That I shuld do that vengeabyl dede!	<i>vengeful</i>

Meglio che sia lui a sparire, allora, per sfuggire a tanta vergogna, e con un'ultima rimostranza verso Maria, ma anche verso di sé,

Iwys, wyff, thu dedyst me wronge!
Alas, I taryed from thee to longe!

*indeed did
tarried too*

e uno sconsolato appello agli spettatori,

All men have pety on me amonge,
For to my sorwe is no chere

*pity
sorrow cheer*

fa per allontanarsi da casa.

Deve intervenire Dio e mandare l'angelo a ripetere l'annunciazione al capofamiglia per ricondurlo alla ragione e a casa.

Good sere, lete me wepe my fylle!
Go forthe thi wey and lett me nowght!

*sir weep
hinder me not*

si schermisce affranto Giuseppe quando viene accostato dall'angelo, ma poi, riconfortato, addirittura trema per la gioia,

Alas, for joy, I qwedyr and qwake!

quiver

e corre a prosternarsi davanti a Maria per baciarle i piedi,

Youre swete fete, now lete me kys!

sweet feet

e chiederle perdono. Lascia stare i piedi, gli deve dire Maria,

Nay, lett be my fete, not tho ye take!
My mowthe, ye may kys, iwys,
And welcom onto me!

*feet those
mouth kiss indeed*

Ma Giuseppe continua a profondersi in scuse, riconosce il proprio torto, si dichiara indegno di essere suo marito, promette di cambiar vita,

I shal amende aftere thys,
Ryght as thin owyn wyl is

e di servirla umilmente, lei e il suo bambino. È la comica remissività di un bisbetico domato.



Tematicamente centrale, il grembo di Maria è anche scenicamente rilevato, per reduplicazione, nell'episodio dell'incontro con Elisabetta (13). È una celebrazione della maternità, e culmina in un duetto sul Magnificat, cantato in latino e inglese: il salmo cristiano esplicita e celebra ciò che l'intera sequenza, e l'annunciazione in specie, significano, l'umiltà esaltata di contro alla superbia abbattuta (Maria è la controparte figurale di Eva e del suo peccato d'orgoglio – farsi come Dio, 'Evyn as God is so shal ye be', la tenta il serpente nell'episodio della caduta. Dante

mette in effigie la scena dell'annunciazione nel girone purgatoriale dei superbi). È una celebrazione tutta al femminile, nello stile del patetico tardo-medievale: in disparte i due uomini, Zaccaria privato della parola da una malattia, e Giuseppe che commenta mestamente:

A, how do ye? How do ye, fadyr Zacharye?	<i>how do you do</i>
We falle fast in age withowte oth!	<i>surely</i>



E il grembo resta il centro focale dell'attenzione anche nella scena successiva, il giudizio di Maria e Giuseppe (14), il punto più spinto di questa commedia del sacro. Prima di essere esposti, indifesi, all'ira di Erode il superbo, la coppia è esposta alle calunnie della maldicenza popolare e a un dileggio da *charivari*: è la purezza investita dalla turpitudine del mondo.

La sequenza si apre con un doppio coinvolgimento degli spettatori: prima in propria persona, nelle chiamate nominative del Summoner, poi come comparse fra le quali i due detrattori spargono le loro oscene dicerie. L'azione scenica si attualizza aprendosi con il Summoner che compare nella *platea* e si fa largo tra il pubblico:

Avoyd, serys, and lete my lorde the buschop come	<i>clear the court bishop</i>
And syt in the courte, the lawes for to doo!	<i>enforce</i>

Annuncia la seduta del tribunale ecclesiastico e, forse con un libro in mano, la chiamata in causa di una trentina di individui presenti. Come sappiamo dal prologo generale dei *Canterbury Tales*, l'apparitore era lo spauracchio della comunità, tenuta sempre sotto la minaccia dei suoi mandati di comparizione e soprattutto dei suoi ricatti. La sua tirata è fatta da una sfilza di nomi contemporanei, tutti allitteranti o fra loro o con la professione e il soprannome:

Both Johan Jurdon and Geffrey Gyle,
 Malkyn Mylkedoke and fayr Mabylye,
 [...]
 Thom Tynkere and Betrys Belle,
 Peyrs Pottere and Whatt-at-the-Welle,
 [...]
 Kytt Cakelere and Colett Crane,
 Gylle Fetyse and Fayr Jane,
 Powle Pewterere and Pernel Prane,
 And Phelypp the good flechere.

Fate sentire il suono della borsa, li avverte minaccioso,

And loke ye rynge wele in your purs,	<i>dig into your purses</i>
For ellys youre cawse may spede the wurs.	<i>else worse</i>

Entrano poi in successione, e si incontrano forse in mezzo al pubblico,

A, a, serys! God save yow all!	<i>sirs</i>
--------------------------------	-------------

Here is a fayr pepyl, in good fay!

fair company faith

i fratelli Slander e Backbiter, personificazioni della detrazione. Il loro *audience address* è una chiamata di correttezza e predispone il pubblico al piacere corrivo della maldicenza e all'esercizio di un rituale di punizione infamante. Quella santarellina di Maria, annuncia il primo detrattore, aveva fatto voto di verginità:

Howeveyr it be, her wombe doth swelle
And is as grete as thinne or minne!

thine

Quel vecchio mascalzone di Giuseppe, fa eco il secondo, non s'è saputo astenere dalla bellezza della ragazza, invaghito al punto

That of hyre bewté whan he had sight
He sesyd nat tyll he had here asayd!

*beauty
ceased tried*

Macché, ribatte il primo, è stata lei che s'è innamorata di qualche giovanotto di balde gambe,

Sum fresch yonge galaunt she loveth wel more
That his leggys to her hath leyd.
And that doth greve the old man sore!

*lain upon
grieves*

E adesso il vecchio cornuto, riprende il secondo, con il suo lavoro dovrà campare il figlio di un altro. E così via di oscenità in oscenità, in un turpiloquio da *fabliau* (quando il primo detrattore commenta sulla leggerezza delle giovani donne, che 'Of hir taylor ofte tyme be lyght', usa parole da *Miller's Tale* e *Shipman's Tale*). Ma quanto più turpe è la maldicenza tanto più completa sarà la rivendicazione di purezza degli accusati. Giuseppe e Maria sono esposti alla pubblica vergogna: convocati dal Summoner, che non risparmia minacce, devono attraversare la *platea* in mezzo al pubblico per salire sullo *scaffold* del tribunale, dove il grembo di Maria diventa capo d'accusa per il vescovo, i suoi due dottori e i detrattori. Se Maria chiama Dio a testimone della sua castità, Giuseppe parla a nome di entrambi con solidarietà coniugale,

Sche is, for me, a trewe clene mayde,
And I, for hir, am clene also
Of fleschly synne I nevyr asayde
Sythyn that sche was wedded me to.

*clean
her
tried
since*

La prova, come nel racconto dello Pseudo-Matteo, è una pozione miracolosa che ha la virtù di denunciare il colpevole facendo apparire delle macchie sulla sua faccia: i due accusati devono berla e girare sette volte attorno all'altare – fra i lazzi degli astanti sulle gambe del fiacco Giuseppe,

What heylyght thi leggys now to be lame?
Thou dedyst hem put ryght freschly owte
Whan thou dedyst pley with yone yonge dame!

*ails legs
used them eagerly
did play with that young lady*

La mancata comparsa di macchie fisiche prova l'immacolatezza morale dei due, e la vergogna di Maria si trasforma in suo trionfo, con il vescovo e tutti gli altri in ginocchio davanti a lei a chiedere perdono:

All cursyd langage and schame onsownd, *unwholesome*
 Good Mary, forgeve us here in this place!

Usciti tutti gli altri, l'ultimo quadro è per Maria e Giuseppe che ringraziano Dio.



Le fatiche di gambe del povero Giuseppe non sono finite (15):

Lord, what travayl to man is wrought! *hardship*
 Rest in this werd behovyth hym non! *world due none*

Un editto dell'imperatore Ottaviano lo obbliga a recarsi a Betlemme a versare il tributo, e Maria chiede di andare con lui, per vedere la città, dice, e salutare i parenti. E Giuseppe è subito compiacente, anche se osserva che il viaggio è faticoso e le donne incinte sono facili a lamentarsi – ma sa anche che vanno accontentate. Che cosa è quell'albero su quella collina? chiede Maria durante il viaggio (dalla *platea*?), con curiosità fra la turista e la bambina; è un ciliegio, risponde paterno Giuseppe, e quando sarà stagione, aggiunge, potrai mangiarne i frutti a volontà. È la trasposizione di un episodio che lo Pseudo-Matteo colloca durante un altro viaggio, quello della fuga in Egitto. L'albero miracolosamente fiorisce, è Maria a notarlo,

Turne agayn, husbond, and behold yon tre, *turn around*
 How that it blomight now so swety! *blooms*

e mette frutti; e la voglia è immediata e naturale:

Now, my spowse, I pray yow to behold *cherries grow*
 How the cheryes growyn vpon yon tre, *gladly*
 For to have therof ryght fayn I wold! *if it would please much*
 And it plesyd yow to labore so mech for me.

E Giuseppe, che pure ha fretta di arrivare a destinazione, di nuovo è subito compiacente. Ma la fatica che così volenterosamente s'accolla non è da vecchio: l'albero è troppo alto. E dopo un grugnito di dolore,

Ow! To plucke yow of these cherries – it is a werk wylde *hard work*
 For the tre is so hygh, it wol not be lyghtly! *easy*

sbotta in una rispostaccia:

Therefore, lete hym pluk yow cheryes begatt yow with childe. *who got you*

(Così anche in una *carol* celebre, *The Cherry-Tree Carol*, dove la richiesta di Maria fa da rivelazione del suo stato: ‘Fattele cogliere dal padre del bambino’, è la replica stizzita nella versione cantata da Joan Baez).

Giuseppe viene preso alla lettera: dopo la preghiera di Maria, miracolosamente l’albero s’abbassa e Maria può mangiarne a volontà. È l’ultima insubordinazione, l’ultimo gesto di impazienza di Giuseppe, che nel doppio miracolo subito riconosce un segno del divino: e fa ammenda per l’offesa arrecata a Dio e per le parole scortesie rivolte alla moglie.

Corsivamente trattato, l’episodio ha un chiaro importo figurale – un uomo, una donna e il frutto di un albero. È la storia sacra che si ripete ricominciando dalla ‘seconda Eva’:

Here, this name *Eva* is turnyd *Ave*

aveva detto l’angelo Gabriele nell’Annunciazione (11). La comica inadeguatezza del volenteroso Giuseppe ha allora una sua ragion d’essere: non può essere lui la terza figura della scena, il secondo Adamo, ma è lo stesso Dio incarnato che deve offrire il frutto alla donna. Quel Dio che è egli stesso frutto, *fructus ventris*, come aveva riconosciuto Giuseppe nell’episodio del ritorno a casa (12):

And blyssyd be the frewte in thee,
Goddys sone of myght!

fruit
God’s son

L’albero che miracolosamente fiorisce e fruttifica è immagine ricorrente della sequenza mariana, dalla verga fiorita di Giuseppe al saluto dei pastori (16)

Heyle, floure of flourys, fairest ifownde!

Hail flower found

e alla designazione fatta dai magi (18) di Gesù come

Blomyd in a madenys body.

bloomed maiden’s



That is to say, withowte sorwe are ye now!

aggiunge Gabriele a proposito della trasformazione di Eva in Ave, con riferimento alla maledizione del partorire figli con dolore. E al miracolo del parto indolore, e senza macchia e senza perdita di verginità, è dedicato il resto dell’episodio della natività (15).

Il drammaturgo di N-Town sembra essersi messo d’impegno a rappresentare nella più letterale fisicità l’incarnazione di Cristo e la verginità di Maria. Gli altri cicli risolvono la prima solo verbalmente, ripetendo le parole di Luca:

The Holye Ghoste shall in thee light
From God in majestee,
And shadowe thee seemely in sight

descend

dice Gabriele nel ciclo di Chester, dove la metafora dell'ombra o della nube (*obumbrabit tibi*) indica il mistero dell'incarnazione e serve anche a celarlo alla vista (impareggiabile la delicatezza della lirica *I syng of a mayden*: il figlio giunge nella 'camera/grembo' della madre 'silenzioso come rugiada d'aprile che si posa sul fiore').

In N-Town la discesa dello Spirito Santo è invece una macchina scenica che rappresenta raggi di luce, come dettaglia la didascalia (11):

Here the Holy Gost descendit with thre bemys to our Lady, the Sone of the Godhed nest with thre bemys to the Holy Gost, the Fadyr godly with thre bemys to the Sone. And so entre all thre to her bosom.

Quale che sia questo macchinismo trinitario (3 × 3 a inserti successivi!), le parole di Maria celebrano la fisicità dell'atto:

A, now I fele in my body be Parfyte God and parfyte man, Havyng al schapp of chyldly carnalyté. [...] I cannot telle what joy, what blisse Now I fele in my body!	<i>shape child's flesh</i>
--	----------------------------

Mentre Gabriele la saluta con i paradossi della parentela:

Fareweyl, turtyl, Goddys dowtere dere!	<i>turtledove daughter</i>
Farewel, Goddys mother, I thee honowre!	
Farewel, Goddys sustyr, and his pleyng fere!	<i>sister companion</i>
Farewel, Goddys chawmere and his bowre!	<i>chamber bower</i>

Nella scena del parto, dove va riaffermata la verginità di Maria, Chester riproduce l'episodio delle levatrici dello Pseudo-Matteo. Con grande discrezione: la prima levatrice proclama il parto indolore e la purezza della vergine ('cleane mayden this woman ys'); l'altra, Salome, è incredula e vuole toccare con mano ('I will assaye'), ma al solo accenno del gesto le mani le si seccano – così la didascalia:

Tunc Salome tentabit tangere Mariam in sexu secreto, et statim arerunt manus eius.

N-Town arriva fino all'indiscreta fisicità di una visita ginecologica. Discreto e premuroso, Giuseppe s'allontana a cercare le levatrici; ma alle sue sollecitudini, come a quelle di Zelomi e Salome, Maria risponde con un sorriso (*Hic maria subridendo, dicat*). Sempre umanamente accorto, Giuseppe la rimprovera,

Why do ye lawghe, wyff? Ye be to blame!

le levatrici potrebbero offendersi, aggiunge. Ma è di gioia che Maria ride, e alla vista del bambino Giuseppe è pronto a chiedere perdono per la sua ‘grande follia’, e a fare atto di sottomissione,

O gracious childe, I aske mercy –
As thu art Lord and I but knave *peasant*
Forgeve me now my gret foly!

ed è il gesto definitivo di questo utopico rovesciamento dei rapporti domestici. Poi è la stessa Maria a sollecitare la visita che accerti come abbia partorito senza dolore, senza macchia e restando vergine:

I am clene mayde and pure virgyn:
Tast with youre hand yourself alon. *feel*

E la didascalia:

Hic palpat Zelomye Beatam Mariam Virginem.

L’incredulità dell’altra levatrice è subito punita: la mano con cui tocca le si secca, ma poi subito guarisce toccando il bambino. Questo inaridimento richiama ancora la metafora della fioritura. Mentre la guarigione ci ricorda che è il bambino la ‘medicina’ per i mali dell’umanità,

My chylde is medycyn for every sor. *sickness*

È anche questo il senso del sorriso ‘trasumanato’ di Maria, attraverso il quale tutto questo sconcertante episodio chiede di esser visto.

E altri capovolgimenti si preparano, quello di Erode e quello dei dottori nel tempio, a esaltare gli umili e abbattere i superbi, come nel Magnificat. Ma anche a rivalsa dei giovani sui vecchi: ‘He is yong, and I am old’, si lascia scappare Erode di fronte ai magi (18). E per abbattere l’orgoglio di Erode il terribile viene evocata in scena una figura mutuata dai *morality plays*, la personificazione di Morte, messaggero di Dio – un’immagine terribile di cadavere putrescente e verminoso (20).



Nella Vita di Maria di N-Town c’è commedia e pathos, riso e partecipazione. E convenzione e innovazione: nel Giuseppe ‘malmaritato’ c’è il rovesciamento di uno stereotipo – la giovane sposata contro voglia a un vecchio –, originale soprattutto nel comico del ‘buono’ che esso sviluppa, rispetto tradizionale comico del ‘cattivo’ che i cicli dispiegano in personaggi come il servo di Caino, la moglie di Noè, i soldati che crocifiggono Cristo ...

Artigiani al lavoro di squadra

Nel *pageant* della crocifissione del ciclo di York (35) le sofferenze inflitte a Gesù sono rese con minuzioso, crudo realismo attraverso la comica rappresentazione di una squadra di artigiani al lavoro. Come tali si comportano infatti i quattro *milites* che inchiodano Cristo sulla croce, anche se fra loro cerimoniosamente si chiamano ‘signori cavalieri’:

Sir knyghtis, take heede hydir in hye,	<i>pay attention hither in haste</i>
This dede on dergh we may noght drawe	<i>not draw out this task too long</i>

esordisce il primo Miles, e il terzo esplicita che hanno un contratto, *forward*, da rispettare,

We are alle redy, loo,	
That forward to fulfille.	<i>agreement</i>

E perciò sono impegnati a portare a termine con competenza il loro lavoro,

Thanne to this werke vs muste take heede,	<i>pay attention</i>
So that oure wirkyng be noght wronge.	

ribadisce il primo Miles, che funge – per auto-nomina – da caposquadra, e ci tiene ad acquistare onore, *worshippe*, anche portando a termine l’opera entro l’ora stabilita per la morte di Cristo: mezzogiorno. All’accanimento ideologicamente motivato dei persecutori subentra la spassionata professionalità degli esecutori, incaricati di dare una morte tormentosa al condannato: ‘non sanno quello che fanno’, ma lo fanno bene. O così cercano, perché il *pageant* si segnala per la sua notevole dose di autironia professionale (era messo in scena dalla corporazione dei Pinner, fabbricanti di chiodi!).

Il quarto Miles vorrebbe subito tramortire Cristo con un colpo in testa perché non li intralci con le sue strilla, ma è poi lui stesso a osservare con sorpresa che Gesù, dopo aver rivolto una preghiera al padre, si distende da sé sopra la croce,

Byhalde, hymselffe has laide hym doune	<i>behold down</i>
In lenghe and breede as he schulde bee.	<i>length breadth</i>

È il gesto che segnala come attiva la passività di Cristo. Il primo Miles dà poi ordine agli altri tre di tenerlo fermo: e mentre lui lo prende per la testa, il secondo lo prende per la mano destra, il terzo per la sinistra, il quarto per i piedi. Il primo Miles dà poi ordine al secondo di inchiodare la destra,

Strike on than harde, for hym the boght.	<i>then for him who redeemed thee</i>
--	---------------------------------------

Il chiodo trapasserà ossa e muscoli,

Yis, here is a stubbe will stiffely stande,
Thurgh bones and senous it schall be sought
This werke is wele, I will warande.

*nail stoutly
through sinews applied
guarantee*

assicura il secondo Miles, e conclude compiaciuto che l'opera è ben fatta. Si noti l'effetto di primo piano (e *ralenti*) di questa 'azione parlata' (dice quello che fa): dal piano della strada gli spettatori possono solo vedere quattro uomini affacciati attorno a qualcuno disteso sul palco e appena visibile: 'vedono' quello che i personaggi 'dicono'.

Il primo Miles si rivolge quindi al terzo, che però constata che l'altro foro è troppo distante, un piede e più,

It failis a foote and more,
The senous are so gone ynne

*fails
sinews shrunken*

i muscoli di Gesù si sono ritirati, congettura. Il foro è stato fatto male, lo corregge il quarto, e il terzo concorda,

In faith, it was ouere-skantely scored

inaccurately drilled

e adesso va tutto a monte (per incompetenza, è da intendere, di un'altra corporazione artigianale a cui era stata appaltata quella parte del lavoro). Il primo invita a non perdersi in chiacchiere, ma prendere una corda e tirare. 'Sempre a comandare come un signore', fa le sue rimostranze il terzo Miles, 'vieni anche tu a dare una mano!' Certo, risponde il primo, che però a parte aggiunge,

Full snelly as a snayle

very swiftly snail

E anche il secondo chiodo, ribadito dall'azione parlata, va saldamente a posto,

And I schall tacche hym too,
Full nemely with a nayle.
This werke will holde, that dar I heete,
For nowe are feste faste both his hende.
This werke will holde, that dare I heete.

*fasten to (the cross)
nimble
promise
fastened hands
dare promise*

Ma l'operazione deve essere ripetuta per i piedi, perché anche questi non arrivano al foro, e mentre in tre tirano la corda,

Owe, haylle!

haul

il quarto inchioda. E a Gesù vengono spezzati muscoli e vene,

Yaa, assoundir are bothe synnous and veynis.

asunder sinews veins

Bisogna poi portare la croce in cima alla collina e infilarla nella mortasa già pronta. Non ce la faremo da soli, dice il quarto, il terzo invece non ha dubbi sulla loro adeguatezza, e il primo li fa disporre nuovamente ai lati della croce e quindi dà l'ordine,

Lifte vppe! *up*

Il peso è enorme, e a chi manca il fiato, a chi si rompe la schiena; il quarto Miles vorrebbe ancora rinunciare, ma il primo proclama che è assolvendo compiti difficili che si acquista onore, *worschippe*. E fra richiami ('Owe, lifte!... We, loo!... Holde thanne!'), rimostranze e lamenti anche questa parte dell'opera è completata. Poi una volta sul posto la croce è sollevata e lasciata cadere con forza nella buca,

Heue uppe! *heave up*
 Latte doune, so alle his bones *let down*
 Are asoundre nowe on sides seere. *asunder in many places*

Ma sorge un altro inconveniente: la mortasa è troppo larga e la croce oscilla. È il primo Miles, al solito, a trovare subito la soluzione: mettere delle zeppe. E dopo aver martellato vigorosamente, alla fine i quattro contemplan soddisfatti l'opera compiuta,

Nowe will this crosse full stabely stande. *firmly*

Compiaciuto, il primo Miles vorrebbe anche, in scherno, l'approvazione di Gesù,

Say sir, howe likis you nowe, *do you like*
 This werke that we have wrought?

E Gesù chiede perdono per loro al padre con le parole di Luca,

What thei wirke wotte thai nocht. *work know they not*

Ma prima si rivolge a tutti gli spettatori, invitandoli alla partecipazione emotiva,

Al men that walkis by waye or strete,
 Takes tente ye schalle no trauayle tyne. *take heed you lose no suffering (of mine)*
 Byholdes myn heede, myn handis, and my feete,
 And fully feele nowe, or ye fyne, *before finish*
 Yf any mournyng may be meete, *equal*
 Or myscheue mesured vnto myne. *misfortune*

È l'inizio del lamento della città nelle Lamentazioni di Geremia, già parte della liturgia della settimana santa: è un invito alla città a partecipare collettivamente al dolore della passione e a non perdere gli effetti spirituali del suo 'lavoro.' È anche, appropriato a una comunità artigianale, un invito al lavoro cristiano, perché, come Gesù stesso dirà nella Discesa al Limbo (37), egli salverà tutti quelli che 'in werke my werkemen were'.

Adesso i Miles non hanno altro da fare e possono lasciare Cristo a ‘far boccacce alla luna’; e litigandosi la veste di Gesù, che il primo Miles reclama per sé e gli altri vorrebbero invece tirare a sorte, se ne vanno perché stanno solo sprecando lavoro:

Goo we thanne hense tyte,
This trauayle here we tyne.

hence quickly
labour waste

Le stesse parole, ma non lo stesso senso, dell’appello di Cristo.

Bibliografia

The Chester Mystery Cycle, edited by Robert M. Lumiansky and David Mills, 2 vols., Oxford University Press 1974, 1986.

The N-Town Plays, edited by Stephen Spector, Oxford University Press 1991.

The N-Town Plays, edited by Douglas Sugano, Kalamazoo, Michigan, TEAMS Middle English Texts Series, Medieval Institute Publications 2007.

<<https://metseditions.org/editions/7PbMP7YhDVDvH0GLTRWlbUNDYW3GI7Z>>

The Towneley Plays, edited by Martin Stevens and Arthur C. Cawley, Oxford University Press 1994.

The York Plays, edited by Richard Beadle, London, Edward Arnold 1982.

I Vangeli apocrifi, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi 1990.

Una presentazione dei cicli biblici medio-inglesi e una scelta di drammi sono al sito <<https://www.giuseppebrunetti.eu>>, dove si possono anche leggere la lirica e la *carol* menzionate nel testo.