

«E NON ES VERNISADA».
LA CRITICA AL *MAQUILLAGE*
NELLA LIRICA TROBADORICA

La critica alla cosmesi femminile rappresenta una costante nella poesia, in particolare nella produzione italiana, durante tutto il Medioevo, giacché da un lato il *maquillage* viene condannato insieme a una fitta serie di ornamenti femminili come sinonimo di decadenza e corruzione dei costumi, dall'altro la disapprovazione dai tratti misogini riservata al trucco diviene un motivo ricorrente all'interno del filone cosiddetto comico-realistico. Della prima tendenza ci offre testimonianza Dante che, nel canto XV del *Paradiso*, sfrutta l'elogio della Firenze antica per ricordare i tempi in cui le donne erano semplici, prive di sfarzo nell'abbigliamento e senza *'l viso dipinto* («Non avea catenella, non corona, / non gonne contigate, non cintura / che fosse a veder più che la persona», vv. 100-102; «Bellincion Berti vid'io andar cinto / di cuoio e d'osso, e venir da lo specchio / la donna sua senza 'l viso dipinto», vv. 112-114),¹ così come è esemplificativo del biasimo per il trucco femminile un sonetto attribuito a Cecco Angiolieri, *Quando mie donn'esce la man del letto*, in cui l'autore ritrae la sua donna intenta alla cura mattutina, che le consente di acquisire fascino e consiste nell'applicazione di svariati cosmetici («biacca, allume scagliuol e bambagello», v. 7), senza i quali apparirebbe invece di una bruttezza infernale («par a veder un segno maladetto! / Ma rifassi d'un liscio smisurato, / che non è om che la veggia 'n chell'ora / ch'ella

¹ Cf. Alighieri, *Commedia*, *Pd.* XV, vv. 100 e ss., che nel descrivere la Firenze antica, com'era al tempo del suo trisavolo Cacciaguیدا, racconta come le donne non indossassero abiti appariscenti e, in relazione alla moglie di Bellincione Berti, illustre fiorentino, precisa che non andasse in giro ricoprendosi il volto di trucco. Cf. anche Alighieri, *Convivio* I, X, 12-13: «non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. Onde chi vuole bene giudicare d'una donna, guardi quella quando solo sua naturale bellezza si sta con lei, da tutto accidentale adornamento discompagnata».

nol faccia di sé 'nnamorato, vv. 8-11»². La contestazione come forma prediletta della satira antimuliebre nei confronti delle donne imbellettate che fanno largo uso di cosmetici è destinata a proseguire nel corso del secolo XIV, soprattutto a Firenze, con Franco Sacchetti e Antonio Cammelli, per continuare poi nel Quattrocento con Poliziano e Luigi Pulci.³

Le origini di questa critica rivolta contro gli ornamenti e gli abbellimenti femminili sono da rintracciare in Tertulliano e, nello specifico, nel *De cultu feminarum*, in cui si profila l'idea del trucco quale responsabile di una bellezza artificiale che offenderebbe Dio, fino a configurarsi come pratica demoniaca:

In illum enim delinquant quae cutem medicaminibus urgent, genas rubore maculant, oculos fuligine porrigunt. Displicet nimirum illis plastica Dei; in ipsis redarguunt et reprehendunt artificem omnium. Reprehendunt enim cum emendant, cum adiciunt, utique ab aduersario artifice sumentes addimenta ista, id est a diabolo. Nam quis corpus mutare monstraret nisi qui et spiritum hominis malitia transfigurauit? (*De cultu feminarum*, II, 5, 2-3).

La polemica contro la cosmesi femminile assume, dunque, le fattezze di una vera e propria denuncia da parte dei Padri della Chiesa, secondo i quali la cosmesi costituirebbe una adulterazione e falsificazione della creazione divina;⁴ ma l'accento a una critica sottile nei confronti del ricorso a rimedi artificiali di bellezza era, del resto, già presente in Properzio, I, 2, vv. 1-8:

Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo
et tenues Coa veste movere sinus,
aut quid Orontea crines perfundere murra,

² Il sonetto descrive la donna intenta alla preparazione mattutina che la renderà desiderabile agli occhi degli altri, benché sia oggettivamente brutta senza l'utilizzo del *fattibello* (v. 2), vocabolo che si ritrova anche nel *Corbaccio* di Boccaccio, in cui figurano immagini molto simili: «La quale, essendo artificata e simile alle mattutine rose parendo, con teco molti altri naturale estimarono: la quale se a te e agli altri stolti, come a me, possibile fosse stato d'avere, quando la mattina del letto usciva, veduta, prima che posto s'avesse il fattibello, leggiermente il vostro errore avreste riconosciuto. Era costei, e oggi più che mai credo che sia, quando la mattina usciva dal letto, col viso verde, giallo, maltinto d'un colore di fummo di pantano [...]».

³ Si rimanda per una disamina approfondita a Orvieto–Brestolini 2000: 55-61.

⁴ Sulla preoccupazione per l'ornamento femminile da parte dei Padri della Chiesa si veda anche Bloch 1991: 49-58.

teque peregrinis vendere muneribus,
 naturaeque decus mercato perdere cultu,
 nec sinere in propriis membra nitere bonis?
 Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:
 nudus Amor formam non amat artificem.

I ricercati ornamenti impiegati al fine di piacere agli altri sono sconsigliati, così come la bellezza naturale e semplice è da preferire a quella studiata e artificiosa, dal momento che, ammonisce il poeta rivolgendosi a Cinzia, 'il tuo volto non ha bisogno di belletto' (v. 7).⁵ Se Propertio invita l'amata a non alterare la sua naturalezza ricorrendo a belletti, Ovidio invece si mostra ben cosciente degli orpelli impiegati dalle donne proprio per cercare di apparire più attraenti, grazie ai quali però 'ben poco resta della donna così com'è':⁶

Auferimur cultu; gemmis auroque teguntur
 omnia; pars minima est ipsa puella sui.
 Saepe ubi sit quod ames inter tam multa requiras:
 decipit hac oculos aegide dives Amor.
 Improvisus ades: deprendes tutus inermem;
 infelix vitiis excidet illa suis.

⁵ L'idea che una bellezza non artefatta sia da preferirsi arriverà ad essere teorizzata, nel Trecento, da Francesco da Barberino, che nel *Reggimento e costumi di donna*, dichiara: «né fa l'ornato donna, ma donna fa parer lo suo ornato; sí ch'io mi credo che più piaccia anco quella che non si sforza in aparire: con men bellezze, che l'altra, com' quelle / che son dipinte, e non duran com' elle. / E però credo che disse lo Schiavo: / Piacemi in donna bellezza che dura, / e quella è da natura».

⁶ In effetti, è poi a partire da Giovenale che viene intrapreso un discorso nel quale la critica al trucco diviene un elemento funzionale della satira antimuliebre. Si veda in particolare la satira VI, in cui Giovenale ritrae l'immoralità delle donne che si abbandonano a vizi e capricci di ogni genere, mettendo anche l'accento sulla loro vanità, col ritratto della toeletta femminile ai vv. 457-473: «nil non permittit mulier sibi, turpe putat nil, / cum viridis gemmas collo circumdedit et cum / auribus extentis magnos commisit elenchos. / [intolerabilius nihil est quam femina dives.] / interea foeda aspectu ridendaque multo / pane tumet facies aut pinguis Poppaeanae / spirat et hinc miseri viscantur labra mariti. / ad moechum lota veniunt cute. quando videri / vult formosa domi? moechis foliata parantur, / his emitur quidquid graciles huc mittitis Indi. / tandem aperit vultum et tectoria prima reponit, / incipit agnosci, atque illo lacte fovetur / propter quod secum comites educit asellas / exul Hyperboreum si dimittatur ad axem. / sed quae mutatis inducitur atque fovetur / tot medicaminibus coctaeque siliginis offas / accipit et madidae, facies dicetur an ulcus?».

Non tamen huic nimium praecepto credere tutum est:
fallit enim multos forma sine arte decens (*Remedia amoris*, vv. 343-350).⁷

Da un lato è pratica diffusa delle donne fin dall'antichità adornarsi il volto con intrugli artificiali, dall'altro si riconosce che la vera bellezza è quella che discende da Natura, come ricorda, solo per citare un esempio, l'anonimo autore dell'adattamento antico francese del *Piramus et Tisbé*, quando, nel tratteggiare la straordinaria e autentica bellezza della celebre figura di innamorata, la descrive come «Tisbé douce bele faiture: / oeuvre demeine de Nature» (vv. 341-342). La donna, dunque, è bella per fattura della Natura, che a sua volta rappresenta una personificazione della volontà di Dio, ma cosa ne pensavano i primi poeti in lingua volgare, vale a dire i trovatori, del ricorso femminile a cosmetici e trattamenti?

L'idea che la donna sia bella al naturale anziché *vernisada* trapela già nei versi di uno dei più antichi trovatori, Cercamon, che nella canzone *Ab lo temps qe's fai refreschar* (BdT 112.1b) elogia le qualità dell'amata, rimarcando proprio il fatto che 'non è truccata':

Aqesta, don m'auzet chantar,
es plus bella q'ieu no sai dir,
fresc' a color e bel esgar
et es blancha ses brunezir;
Oc! e non es vernisada,
ni om de leis non pot maldir,
tant es fina, esmerada» (vv. 15-21).

La critica nei confronti del *maquillage*, qui appena accennata, può arrivare poi ad assumere vere e proprie sfumature misogine, come accade nell'*estribot* di Folquet de Marselha, *Vermillon, clam vos faç d'un'avol pega pemcha* (BdT 155.25), in cui il tono antimuliebre si evidenzia già nell'attacco incipitale alla donna impiatricciata, dal momento che il locutore, rivolgendosi al giullare Vermillon, si lamenta della dama apostrofandola come 'una miserabile scema dipinta' («Vermillon, clam vos faç d'un'avol pega

⁷ Lo stesso Ovidio è altresì autore di un poemetto sull'arte del trucco, i *Medicamina faciei femineae*, di cui ci resta solo un frammento di cento versi. In questa breve opera sull'uso dei cosmetici l'autore, in contrasto con la morale comune che difendeva la bellezza naturale, insiste sull'importanza di non trascurare la cura estetica del corpo e dà alle donne una serie di precetti sulla cosmesi.

pemcha», v. 1), e arriva al punto di rifiutarsi di toccarla per evitare di sporcarsi le mani: «il men, q'eu non plei ram qi tan leu fraing ni trencha, / ni voil branca tochar de qe leu ma man tencha» (vv. 5-6).⁸ L'intonazione misogina connessa al tema dell'inutilità dei cosmetici traspare anche in una *mala canso* di Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona·m tueill e·m lais* (BdT 392.12), in cui il vituperio contro la donna precedentemente amata si sviluppa attraverso l'impiego del *topos* della bellezza sfiorita di *midons*, frequente nelle canzoni di disamore e di abbandono: «Ben es tornad'en debais / la beutat qu'ill avia, / e no l'en te pro borrais / ni tefinhos que sia» (vv. 31-34). Sottolineando come sia vano il ricorso a ciprie e belletti (cf. i vv. 35-36 «et es ben razos hueimais, / que·l jovens te sa via»), il *vituperium* contro la donna e i suoi facili costumi, in particolare contro la sua lascivia e incostanza (cf. i vv. 11-14 «Ges non pres un botacais / dona que aitals sia / c'un prenda et autre·n lais: / non fai ges cortezia», ma anche 3-4 «pos vei que va de biais / ni que ten outra via»), si congiunge pertanto a quello contro la vecchia, secondo un'associazione vecchia = brutta che caratterizza tutta la poesia misogina nonché quella comico-realistica spesso incentrata, come si è visto, sulla satira anticortese della donna imbrattata di trucco e di tinture.⁹

Il riferimento a trattamenti di bellezza specifici, menzionati da Raimbaut de Vaqueiras, come il *tefinhos* 'fard' (cf. PD, s. v. *tefenhon*) e il *borrais* 'borace' (cf. PD, s. v.), un minerale dal colore biancastro usato per creare polveri cosmetiche, figura altresì in un componimento lirico-narrativo del Monge de Montaudon, *Quan tuit aquist clam foron fait* (BdT 305.11a).¹⁰

⁸ La donna è qui paragonata ad un ramo, come sottolinea Squillaciotti (1999: 441): «Il ramo che si spezza senza sforzo equivale in metafora alla donna che cede facilmente all'amante, contravvenendo così alla norma cortese codificata nella lirica trobadorica».

⁹ Sulla *mala canso* di Raimbaut de Vaqueiras si rimanda anche alle osservazioni di Oriana Scarpati in Sanguineti–Scarpati 2013: 96-103.

¹⁰ Il *tefinhos*, oltre che in Raimbaut e nel Monge lo ritroviamo anche in altri testi che si esamineranno più avanti, nello specifico *Era, quan l'ivernz nos laissa* (BdT 173.1a), al v. 37 e *Passada es la sasos* (BdT 457.26a), al v. 5. Secondo gli editori di Uc de Saint Circ, anche sulla base del confronto tra le varie occorrenze, il vocabolo anziché indicare il fard in senso generico, come suggerisce Levy, potrebbe designare uno degli ingredienti di cui

Si tratta di un testo trådito dai mss. DaIK(d)¹¹ di seguito a *L'autre iorn m'en pogeï e·l cel* (BdT 305.11) e che non risulta indicizzato nella *BEdT*, in cui, nella scheda relativa a *BdT* 305.11, si legge:

a continuazione DaIK(d) fanno seguire (BdT: “Daran schliesst sich ziemlich unvermerkt an”) una seconda parte di 18 strofette che comincia “Quan tuit aquist clam foron fait”, su identico metro; Pillet designa la seconda parte come: “Erzählung von seinem Strait, den die Heiligengebilde (“vout”) und die Frauen vor Gott führen, und von seinem Ausgang”.

Il legame tra questi due testi per così dire gemelli, che vengono tuttavia considerati indipendenti e come tali stampati, è stato ampiamente indagato da Dario Mantovani, secondo il quale

le due poesie costituiscono un'unica, anche se apparentemente lacunosa, aggregazione contenutistica nella quale la rigorosa scansione dialogica che connota gli altri due componimenti in *Paradiso* (*Autra vetz fui a parlamen*, *BdT* 305.7, e *L'autrier fui en paradis*, *BdT* 305.12) è abbandonata dal Monaco in favore di un impianto più narrativo». ¹²

Questo singolare componimento, legato da un punto di vista metrico e di trasmissione a *L'autre iorn m'en pogeï e·l cel* (*BdT* 305.11),¹³ presenta in realtà affinità tematiche soprattutto con un altro testo satirico del Monge de Montaudon su cui si tornerà più avanti, *Autra vetz fui a parlamen* (*BdT* 305.7), una tenzone fittizia alla quale risulta accomunato dalla polemica mossa dalle immagini sacre alle donne contro la vanità e l'eccesso di belletti.¹⁴ Da un lato, dunque, le *domnas*, e dall'altro i *vout* ‘immagini sante e/o statue sacre’, che in *Quan tuit aquist clam foron fait* parlano in contraddittorio e istituiscono un vero e proprio processo (cf. *plaiç* v. 5), al quale assiste da spettatore il trovatore-personaggio. Le statue esprimono rimostanze sul modo in cui le donne si truccano e dipingono i loro volti, accusando di averle così private del belletto e definendo peccaminosa tale pratica («et es pechaz / qar vos en peinetz aitant fort / ni·os bernichaz»,

esso si compone, ad esempio una polvere o una essenza profumata (si veda Jeanroy–Salverda de Grave 1913, nota *ad l.*).

¹¹ I testimoni sono, in effetti, tre, dal momento che d è *descriptus* di K.

¹² Cf. Mantovani 2009: 172 (già in Mantovani 2008: 101).

¹³ Sulla metrica si rimanda alle osservazioni di Mantovani 2009: 181-3.

¹⁴ Sulle tenzoni fittizie si vedano Shapiro 1981; Zufferey 1999; Sanguineti 2016.

vv. 8-10); le donne, d'altra parte, rispondono affermando che il trucco è stato inventato cent'anni prima che fossero create le statue (cf. vv. 16-20) proprio per rendere le donne più avvenenti («C'anc trobatz no fo mas per nos / q'om nos en peinsses bels e bos», vv. 11-12), mentre le immagini sacre col rossetto appaiono quasi ridicole («e vos semblaz / magestat de pont, de faichos, / cant robegaz», vv. 13-15). La disputa prosegue con una lunga elencazione di prodotti di bellezza, di sostanze utilizzate per la creazione di cosmetici e di termini attinenti alle varie pratiche del *maquillage*, per i quali si tratta molto spesso di attestazioni uniche, come accade ad esempio già per il verbo *robegaz* 'vi mettete il rossetto' al v. 15, riportato da Levy nel *SW* come unico esempio (cf. *SW*, VII:356 s. v. *robejar*).¹⁵ Oltre alla pratica di mettere il rossetto, attribuita però alle statue, c'è quella di dipingersi una linea scura sotto l'occhio («s'eu peing la rua desoz l'uoill», v. 22), così come non manca il riferimento alla preparazione di intrugli e pigmenti colorati, realizzati mescolando la colla con l'uovo sbattuto («que·ill, quecha, fai pisar son glut / am l'uef pastab», vv. 54-55) o di creme *anti-age*, ricavate facendo cuocere le fave nel latte d'asina («En lait de sauma an temprat / favas, ab que s'an adobat / lo vieill cortves», vv. 66-68). La lunga lista di miscugli, unguenti ed essenze include poi il *planquet* 'bianchetto' e il *vermeillon* 'vermiglione', fondotinta di diverse colorazioni che le donne mettono sul mento e sul viso («De planquet e de vermeillon / se meton tant sobre·l menton / et en la fatz», vv. 56-58),¹⁶ lo zafferano, il fard, la sarcocolla, il borace e l'argentato, una stoffa usata nella preparazione di ciprie e polveri di bellezza, tutti prodotti che adoperano in abbondanza («De cafera e de tifeignon, / d'angelot, de borrais an pro, / e d'argentat», vv. 61-63).

¹⁵ Per quanto riguarda *robejar*, Levy nel *SW* indica i significati di «Roth färben» ('colore rosso', 'tintura rossa') e «Roth färben sich roth schminken, Roth auflegen» ('truccarsi di rosso'), che sembrano rimandare all'applicazione del rosso sull'intero viso anziché solo sulle labbra, mentre si è preferito qui seguire la traduzione suggerita da Mantovani 2008: 123, che traduce *cant robegaz* come «quando vi passare il rossetto». Sempre attestazioni uniche sono i successivi *cafera* 'zafferano' (*SW*, I:184), su cui si rimanda però alla nota *ad l.* in Mantovani 2008: 121; *angelot* 'colla di carne che veniva usata per il trucco' (*SW*, I:64); *argentat* (*SW*, I:83).

¹⁶ Bianchetto e vermiglione si ritrovano menzionati anche, come si vedrà più avanti, in Uc de Saint Circ, *Passada es la sasos* (*BdT* 457.26a), al v. 4: «Lo blanques ni·l vermeillos».

Nel corso del componimento Dio interviene per primo affinché possa concludersi rapidamente la disputa (vv. 26-30), cercando invano di fissare un limite temporale per l'utilizzo del trucco che sia di gradimento ad entrambe le parti («que n'aian vint de peigneson», v. 29); chiama poi in causa come giudici San Pietro e San Lorenzo (v. 36), i quali decretano che alle donne sopra i venticinque anni ne siano concessi altri quindici per abbellirsi e pongono, con tale disposizione, fine alla controversia (cf. vv. 44-45). Ciononostante, le donne vengono meno all'accordo preso e di conseguenza le statue esprimono le loro rimostreanze e lamentele, criticando anche i santi che sarebbero scesi a patti con delle vecchie mostruose dai denti affilati («a veillas qu'an plus longas denz / d'un porc cenglar», vv. 79-80).

Quan tuit aqist clam foron fait, con la sua ricca e dettagliata enumerazione di *ongnimenz* (v. 71), rappresenta il testo trobadorico che offre la più estesa lista di prodotti di *makeup*, ma, come si è accennato, non è il solo componimento del Monge a concentrarsi sul tema del trucco delle donne. Strettamente legata a *Quan tuit aqist* da un punto di vista tematico è infatti la tenzone fittizia *Autra vetz fui a parlamen* (BdT 305.7), al punto che è stata supposta una probabile sequenzialità dei due testi, che sarebbero stati concepiti per essere eseguiti insieme, con in mezzo *L'autre iorn m'en pogeï e'l cel* (BdT 305.11): «The three songs are compiled as a cycle of three consecutive texts in several manuscripts, which implies that they are intended to be performed together, possibly sequentially» (Léglu 2000: 123). La precedenza di *Autra vetz*, sostenuta da Léglu, è stata però recentemente messa di discussione da Mantovani, secondo il quale una lettura approfondita dei testi lascerebbe emergere al contrario

qualche indizio della precedenza di *Quan tuit*: non solo, infatti, la *pièce* non reca alcuna traccia testuale dell'avvenuto *débat* tra Dio e Monge sul trucco, ma è proprio nella *cobla* incipitaria di *Autra vetz* che c'è una chiara allusione al fatto che il monaco, in precedenza, abbia visto le statue lamentarsi delle donne, responsabili del rincaro del trucco.¹⁷

¹⁷ Cf. Mantovani 2009: 177, che invita a confrontare i vv. 81-85 di *Quan tuit aqist clam foron fait* con i vv. 1-8 di *Autra vetz fui a parlamen*.

Ciò che è certo è che un medesimo tema, quello del belletto, viene sviluppato in modo diverso nei due componimenti: alla controversia tra le immagini sacre e le donne truccate si sostituisce in *Autra vetz* il dialogo tra il Monge, non più semplice spettatore ma tenzonante in seconda battuta, e Dio.

Autra vetz fui a parlamen (BdT 305.7) appartiene, dunque, al genere delle tenzoni immaginarie e, nello specifico, rientra nella sottocategoria dei dialoghi con Dio.¹⁸ Si tratta di una vivace tenzone dal tono giocoso, con una commistione di sacro e profano, che esibisce un esordio di tipo narrativo, presentando una breve indicazione temporale (*autra vetz* v. 1) e una spaziale (*e·l cel* v. 2). La prima *cobla* riassume l'argomento della discussione, che trae spunto da una disputa, simile proprio a quella ritratta in *Quan tuit aquist*, tra le immagini sacre e le donne imbellettate. L'abuso di trucco e ornamenti di bellezza da parte delle donne determina un rincaro dei prezzi, di qui la protesta dalle icone che muovono denuncia dinanzi a Dio («feiront li vout rancura / de las dompnas qe·is van peignen: / q'ieu los en vi a Dieu clamar / d'ellas, q'ant faich lo teing carzir», vv. 3-6). Nel dibattito Dio sostiene la posizione delle statue, condannando il tentativo delle donne di ingannare le leggi della natura ricorrendo al *maquillage* (cf. i vv. 15-16: «e si non s'en volon giquir / ieu las anarai esfassar», 29-32: «doncs serion cellas miei par / qu'ieu fatz totz iorns enveillezir / si per peigner ni per forbir / podion plus iovens tornar», 41-42: «Monges, ges non es covinen / dompna, s'agens'ab penchura»), mentre il Monge prende la difesa delle dame, assolvendo l'uso dei cosmetici (cf. i vv. 17-20: «Senher Dieus – fi·m ieu – chاوزimen / devetz aver e misura / de las dompnas, que natura / es que lor cara tengant gen»; 53-56: «pois vos non las voletz genssar / s'ellas se genson non vos tir; / abanz lor o devetz grazir / si·s podon ses vos bellas far») e adducendo giustificazioni alla pratica femminile di abbellirsi col trucco (cf. i vv. 49-51: «Seigner Dieus, qui ben peing ben ven, / per q'ellas s'en donon cura / e fant l'obra espessa e dura»).¹⁹

¹⁸ Sui dialoghi con Dio si veda Sanguineti 2016: 449-51. Si precisa che Zufferey 1999 include nel suo inventario sulle tenzoni fittizie anche il pezzo lirico-narrativo del Monge sopra esaminato, a mio avviso in maniera impropria: *Quan tuit aquist clam foron fait* (BdT 305.11a); cf. a tal proposito anche le osservazioni di Mantovani 2009: 172-3. Per le differenti modalità in cui Dio è presentato nelle tenzoni fittizie cf. Gouiran 1993.

¹⁹ Si noti l'impiego del verbo *vendre* al v. 49 nell'espressione *qui ben peing ben ven*, che rimanda a un lessico di tipo economico più volte ricorrente nelle già citate canzoni di disamore; per

Le ultime *coblas* della tenzone, a partire dalla sesta, esibiscono un lessico sempre più triviale e grossolano, mentre l'intento parodico è palesato dalla punizione prospettata da Dio per le dame: il trucco andrà facilmente via con l'acqua anzi, per la precisione, con il *pissar* e le donne pagheranno il loro comportamento con l'incontinenza (cf. i vv. 47-48: «aital beutat q'el cuer lor tir / que perdon per un sol pissar»; 65-68: «Monge, tot las n'er a laisser / pus pissars pot lo tench delir; / qu'ieu lur farai tal mal venir / q'una non fara mais pissar»). Il progredire della diatriba lascia pertanto emergere un'immagine singolare di Dio, che appare pronto a condannare le donne e i loro trucchi all'inferno: «Monge – dis Dieus – veraiamen / ieu darai mal'aventura / a las donas [...]» (vv. 57-59); «[...] qu'en infern anar / las faraï ses retenir, / que iamaï non porran issir» (vv. 61-63). Come ha evidenziato Dario Mantovani, l'originalità del componimento

è data dal fatto che un argomento tradizionale della satira contro le donne sia svolto non dal poeta in prima persona ma da un soggetto la cui chiamata in causa determina i toni della parodia, in questo caso Dio stesso, che condannerà le donne alla dannazione per comportamenti contrari alla morale.²⁰

Il tono delle parole pronunciate da Dio si fa poi, in chiusura, sempre più irriverente fino a sfociare nella palese oscenità, al punto che le ultime due *tornadas*, che presentano allusioni alla sfera sessuale e sono tradite solo da C, sembrerebbero apocriefe: cf. in particolare i vv. 73-74 «Monge, penhers ab afachar / lor fai manhs colps d'aval sofrir» e 78-80 «qu'ieu non lur puesc lur traucs omplir; / ans, quan cug a riba venir / adoncs me cove a nadar».²¹

Benché la tenzone *Autra vetz fûi a parlamen* (BdT 305.7) sia un testo dalla forte impostazione caricaturale ed evidentemente giocato sulla pa-

il ricorso alla metafora economica nelle *malas cansos* cf. Sanguineti–Scarpati 2013: 28-9.

²⁰ Cf. Mantovani 2005: 216 (le considerazioni introduttive sono poi riprese in Mantovani 2008: 125-6).

²¹ Sulla apocrifia delle due *tornadas* di C si rimanda a Mantovani 2005: 217 (poi in Mantovani 2008: 130), secondo il quale da un lato le due *tornadas* sarebbero caratterizzate da un'oltranza verbale e da un lessico osceno che non trova corrispondenza nel resto della *pièce*, dall'altro è più economico, dal punto di vista testuale, ipotizzare che si tratti di un'innovazione del singolo copista di C rispetto alla restante tradizione.

rodia, è interessante notare come in alcuni punti la risposta di Dio, soprattutto nella parte iniziale (cf. i vv. 25-28: «Monge – dis Dieus – gran faillimen / razonatz, e gran falsura: / que la mia creatura / se gense ses mon mandamen»), si muova lungo una linea non dissimile da quella, alla quale si è accennato sopra, tracciata a suo tempo già da Tertulliano, sicché la cosmesi viene presentata come una trasgressione alle disposizioni divine e, pertanto, come qualcosa di diabolico, nella misura in cui consentirebbe alla creatura di porsi sullo stesso piano del creatore. Si tratta chiaramente di idee che dovevano avere un'ampia diffusione e circolazione nel Medioevo, ma ciò che è notevole è il recupero che viene fatto di un presupposto serio per effettuarne un capovolgimento parodico, dietro cui si nasconde l'acquisizione e la conseguente contestazione di un codice religioso.

Una forte carica polemica misogina, con riferimenti stavolta espliciti alla sessualità, contraddistingue invece la sesta strofe di un sirventese morale-satirico di Gavaudan, *Ieu no suy pars als autres trobadors* (BdT 174.5), in cui ritroviamo sempre la critica al belletto. La *cobla* si apre con una virata contro le donne, accusate di essere perfide tentatrici e identificate col loro stesso organo copulatore (*con* 'vulva, vagina', PD, s. v.), eletto a emblema della loro volubilità: «Vils es e cars e muda trops senhors / lo cons tafurs, deslials enganaire» (vv. 46-47); e si chiude con la condanna della moda ingannatrice di dipingersi il volto coi cosmetici: «Amors, per que vos no vezetz / l'engan qu'elhas nos fan vezer / quan s'an pencha lur cara?» (vv. 52-54). Come fa notare Guida (1979: 363),

non sorprende affatto che Gavaudan, strenuo difensore dei valori di 'purezza', di pudore, di riserbo, di onestà, trasmessi dal passato, abbia voluto far sentire anch'egli la sua voce e abbia deciso di includere tra i segni del perversimento dei gusti e dei costumi la voga del truccarsi e dell'alterare la propria fisionomia con additivi e coloranti di vario genere.

In Gavaudan, pertanto, la polemica nei riguardi del trucco rientra nella prospettiva più ampia dell'attacco antimuliebri contro le donne perverse e sleali, false e volubili, responsabili *in primis* del decadimento dei costumi e dell'ordine sociale.

Un altro tema misogino, quello della bellezza che sfiorisce con gli anni che passano, connesso al motivo dell'inutilità del ricorso alla cosmesi con l'avanzare dell'età, accennato già in Raimbaut de Vaqueiras e sviluppato

nei componimenti del Monge di Montaudon, appare altresí presente in un sirventese di dubbia paternità e convenzionalmente attribuito a Gausbert de Poicibot, ma che Fortunata Latella ha ricondotto a Guillem Augier: *Era, quan l'ivernz nos laissa* (BdT 173.1a).²² Il trucco non si addice, dunque, alle donne anziane, sicché è necessario, a una certa età, rinunciare agli artifici di bellezza; partendo da questo assunto ci ritroviamo, come ha evidenziato Di Luca (2005: 355), «di fronte a una deformazione parodica di donne non piú giovani, che tuttavia ambiscono ancora ad apparire fresche e vitali, o meglio, bianche e rosse». L'autore di *Era, quan l'ivernz* prende di mira proprio questa tipologia di donne mature, ma ancora desiderose di sedurre, le quali ricorrono a fard, ciprie e trattamenti come la colla di uovo sbattuto che dovrebbero occultarne l'aspetto attempato, ottenendo però un risultato finale contrario a quello atteso e persino ridicolo:

e tenc m'o a meraveilla
de la color qe's fan blanca e vermeilla
ab l'englut
d'un ou batut,
qe's met viron l'aureilla,
del blanquet,
que puous si met
et essug'e soleilla,
del tifingon,
del mentiron,
entro sobre l'aisseilla.
Puissas par,
apres pissar,
c'adescz veingna de vicilla (vv. 29-42).

L'inefficacia dello stratagemma del trucco, che finisce anzi col sortire effetti grotteschi, per nascondere il decadimento senile è ribadita anche in una *cobla* di Uc de Saint Circ (BdT 457.26a), in cui l'autore esordisce annunciando alla dama come debba considerare superato il tempo della lascivia e della volubilità, quando poggiava con facilità la sua guancia sul collo di un altro amante, mentre a nulla varrà l'impiego di prodotti per abbellire e ringiovanire il viso ormai rugoso e screpolato:

²² Si veda Latella 1988-9. Per la controversa attribuzione e per i problemi che essa solleva si veda anche Gouiran 1990.

Passada es la sasos
 Que fatias col e cais,
 Et ja no·us genseira mais
 Lo blanques ni·l vermeillos
 Ni·l gluz ni l'pestefinos,
 Qe la cara·us ru' e fraing,
 Qe no po[t] penre color;
 Ni no·n po[t] traire douzor
 Nuill hom c'ab vos s'acompaing,
 Ni mais de vos non venra alegriers
 A vostre drut, si no·ill davas deniers.

L'inesorabile degradazione dovuta all'età si contrappone drasticamente all'idealizzazione della freschezza giovanile e il *maquillage* non potrà occultare i difetti di una donna non più avvenente e non più in grado di appagare alcun amante, a meno che non sia disposta, in un rovesciamento parodico della visione utilitaristica dell'amore femminile e della stessa metafora economica, a pagarlo per giacere con lei.

Da questo breve *excursus* sulla trattazione della tematica del trucco nei trovatori emerge, dunque, una visione fortemente polemica del ricorso a pratiche cosmetiche, che alterano la naturale fisionomia e trasgrediscono i codici estetici della donna che è bella per virtù della natura. L'uso del belletto viene proprio per questo associato a prototipi di *malas domnas* incostanti e licenziose, frivole e dissolute, come accade in Folquet de Marselha, Raimbaut de Vaqueiras, Gavaudan e Uc de Saint Circ, e si intreccia spesso col tema della bellezza destinata ineluttabilmente a sfiorire, come nelle donne attempate ritratte da Raimbaut e Uc, ma anche da Guillem Augier e dal Monge de Montaudon, fino a sfociare nella parodia con effetti comici e paradossali, come avviene nella tenzone fittizia tra il Monge e Dio, o nella satira pungente, come si riscontra nella disputa tra le statue e le donne impiastricciate alla quale il Monge fa invece da testimone-spettatore. L'impiego indiscriminato di prodotti di bellezza da parte delle donne, che ricorrendo al *makeup* vorrebbero prevaricare sull'operato divino o sfidare le leggi della natura, è pertanto condannato nella poesia cortese dei trovatori, dove la donna *vernizada* diviene emblema dell'anticortesia e si oppone alla dama idealizzata ed eterea, bella e giovane, modello di elevazione spirituale dell'amante. Le critiche contro gli ornamenti e gli orpelli femminili si inseriscono inoltre nel solco di una tradizione velatamente misogina, in cui la donna che fa uso di arti-

fici di bellezza è pericolosa e la sua tendenza a esagerare trapela proprio «nell'amore per i vestiti e il trucco, che implica eccessiva cura nell'aspetto esterno e nasconde la putrefazione interna» (Lee 2004: 512).

Il rimprovero nei confronti dell'utilizzo di belletti femminili inteso come sinonimo di vanità corre pertanto lungo un doppio binario: da una parte c'è un versante che potremmo definire omiletico e che va dai Padri della Chiesa fino ad arrivare ai predicatori del XII e XIII secolo;²³ dall'altro lato c'è il versante della produzione poetica, in cui la donna che fa uso di polveri e creme per mutare il colore del viso incarna il rovescio della dama bella *ab natural color*. Si tratta di due filoni che finiscono, alle volte, con l'intrecciarsi, giacché sul piano della produzione poetica la critica degli ornamenti cosmetici sembra, almeno in alcuni casi, celare anche un fondamento morale e/o religioso. Ne è un esempio, come si è accennato, la tenzone fittizia del Monge, *Autra vetz fui a parlamen* (BdT 305.7), laddove dietro alcune parole pronunciate da Dio sembrano nascondersi presupposti religiosi che dovevano avere un'ampia circolazione nel Medioevo, a dimostrazione che la poesia misogina risente comunque degli influssi della divulgazione cristiana.

Nei trovatori, in particolare, la donna che ricorre ai cosmetici diviene il più delle volte emblema della donna lussuosa, come del resto accade anche in ambito antico francese, dove ad esempio nel *Livre des Manières* di Etienne de Fougères, opera che però ricade pienamente nel filone moralistico, si legge:

vers son dru paint sa face et mue
plus que esprevier qui eist de mue.
Por son avoitre conpaignon
dou moston quiert lez le reignon
le fiel et l'oint del blanc geinon
a confere son tifeinon (vv. 1015-1020).

L'eccesso indiscriminato del trucco è dunque sinonimo di corruzione e corrottibilità della donna, che impiega mezzi illeciti e artificiali pur di applicare le arti della seduzione, ma diventa anche spunto e pretesto per un rovesciamento parodico, come si è visto nei due componimenti del Monge di Montaudon e, in particolare, nel castigo prefigurato da Dio

²³ Sulle critiche al trucco da parte dei predicatori si veda Casagrande 1978.

stesso per le donne agghindate con strati spessi di trucco, le quali non dovrebbero accettare una bellezza priva di autenticità e destinata ad andar via con l'urina. Con questa punizione esemplare e con l'immagine del cataplasma che tira la pelle, ma che basta il *pissar* a sciogliere e far scomparire, siamo alle soglie di una comicità bassa che punta a sprigionare l'ironia e a proporre un'immagine grottesca della donna che è proprio agli antipodi dalla *dompna* cortese e sublimata, cantata e idolatrata dai trovatori.

Francesca Sanguineti

ORCID: 0009-0001-8542-4288

(Università di Napoli Federico II, 05290cv24)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alighieri, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.
- Alighieri, *Convivio* (Ageno) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, 2 voll.
- Angiolieri (Lanza) = Cecco Angiolieri, *Le rime*, a c. di Andrea Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.
- Boccaccio, *Corbaccio* (Ricci) = Giovanni Boccaccio, *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a c. di Pier Giorgio Ricci, Milano · Napoli, Ricciardi, 1965.
- Cercamon (Rossi) = Cercamon, *Oeuvre poétique*. Edition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris, Champion, 2009.
- Etienne de Fougères (Lodge) = Etienne De Fougères, *Le Livre des Manières*, éd. par R. Anthony Lodge, Genève, Droz, 1979.
- Folquet de Marselha (Squillaciotti) = *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a c. di Paolo Squillaciotti, Pisa, Pacini, 1999.
- Francesco da Barberino (Sansone) = Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a c. di Giuseppe E. Sansone, Roma, Zauli, 1995.

- Gavaudan (Guida) = *Il trovatore Gavaudan*, a c. di Saverio Guida, Modena, Mucchi, 1979.
- Giovenale (Barelli) = Giovenale, *Satire*, introduzione a c. di Luca Canali, traduzione e note a c. di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 1976.
- Guillem Augier (Latella) = Fortunata Latella, *Un indiscusso caso di intertestualità trobadorica*, «Pluteus» 6-7 (1988-9): 45-65.
- Monge de Montaudon (Mantovani) = Dario Mantovani, «*Ans am ieu lo chant e·l ris*». *Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano, CUEM, 2008.
- Ovidio, *Remedia amoris* (Rimell) = Ovidio, *Rimedi contro l'amore (Remedia amoris)*, a c. di Victoria Rimell, trad. di Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2022.
- Piramus et Tisbé* (Noacco) = *Piramo e Tisbe*, a c. di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005.
- Properzio, *Elegie* (Fedeli) = Properzio, *Elegie*, vol. I (Libri I-II), a c. di Paolo Fedeli, Milano, Mondadori, 2021.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. by Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964.
- Uc de Saint Circ (Jeanroy-Salverda de Grave) = Alfred Jeanroy, Jean-Jacques Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Privat, 1913.
- Tertulliano, *De cultu feminarum* (Turcan) = Tertullien, *La toilette des femmes (De cultu feminarum)*, introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, Paris, Les éditions du cerf, 1971.

LETTERATURA SECONDARIA

- BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens*, Halle, Niemeyer, 1933.
- BEdT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a c. di Stefano Asperti (http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx).
- Bloch 1991 = Howard M. Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago · London, University of Chicago Press, 1991.
- Casagrande 1978 = Carla Casagrande, *Prediche alle donne del secolo XIII*, Milano, Bompiani, 1978.
- Di Luca 2005 = Paolo Di Luca, *I trovatori e i colori*, «Medioevo romanzo» 29 (2005): 321-403.
- Gouiran 1990 = Gérard Gouiran, *Le cycle de la bataille des jeunes et des vieilles*, in Aa. Vv., *Per Robert Lafont: estudis ofèrts a Robert Lafont per sos collègas e amics*, Montpelhièr · Nîmes, Centre d'estudis occitans, 1990: 109-33.
- Gouiran 1993 = Gérard Gouiran, «*Os meum replebo increpationibus*» (*Job*, XXIII,4). *Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitanes et galaïco-portugaises*, in Aa. Vv., *O cantar dos trovadores*. Actas do Congresso

- celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Santiago, Xunta de Galicia, 1993: 77-98.
- Guida 1979 = Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, Mucchi, 1979.
- Jeanroy–Salverda de Grave = Alfred Jeanroy, Jean-Jacques Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Privat, 1913.
- Latella 1988-9 = Fortunata Latella, *Un indiscusso caso di intertestualità trobadorica*, «Pluteus» 6-7 (1988-9): 45-65.
- Lee 2004 = Charmaine Lee, *La tradizione misogina*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo*. 2. *Il Medioevo volgare*, vol. IV *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2004: 509-44.
- Léglu 2000 = Catherine Léglu, *Between Sequence and "Sirventes". Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*, Oxford, Legenda, 2000.
- Mantovani 2005 = Dario Mantovani, «*Autra vetz fui a parlamen*» (BdT 305.7). *Analisi ed edizione critica di un componimento del Monge de Montaudon*, «La parola del testo» 9/2 (2005): 215-45.
- Mantovani 2008 = Dario Mantovani, «*Ans am ieu lo chant e l'ris*». *Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano, CUEM, 2008.
- Mantovani 2009 = Dario Mantovani, *Varietà metriche e scenari satirico-parodici: un'ipotesi per due componimenti del Monge di Montaudo*, «Critica del testo» 12/1 (2009): 167-202.
- Orvieto–Brestolini 2000 = Paolo Orvieto, Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000.
- PD = Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, C. Winter, 1909.
- Sanguineti–Scarpato 2013 = Francesca Sanguineti, Oriana Scarpato, *Canzoni occitane di disamore*, Roma, Carocci, 2013.
- Sanguineti 2016 = Francesca Sanguineti, *Al margine della tenzone: la "tenson fictive" in lingua d'oc*, «Romance Philology» 70 (2016): 435-58.
- Shapiro 1981 = Marianne Shapiro, «*Tenson* et «*partimen*»: la «*tenson*» fictive», in Alberto Varvaro (a c. di), *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Napoli, 15-20 aprile 1974, Napoli · Amsterdam, Macchiaroli · Benjamins, 1976-1981, 5 voll., V: 287-301.
- Squillacioti 1999 = Paolo Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999.
- SW = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, Reisland, 1894-1924, 8 voll.
- Zufferey 1999 = François Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, in Matteo Pedroni, Antonio Stäuble (a c. di), *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Atti del convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, Ravenna, Longo, 1999: 315-28.

RIASSUNTO: L'articolo fornisce un breve esame delle diverse occorrenze del trucco nella poesia dei trovatori. Quello che emerge è un atteggiamento critico dei trovatori nei confronti della cosmesi e del ricorso femminile a ciprie e belletti. Da un lato la donna truccata viene ritratta come *mala dompna*, incostante e frivola, dall'altro è oggetto di un rovesciamento parodico, secondo una tendenza che andrà avanti fino alla poesia comico-realistica italiana.

PAROLE CHIAVE: trucco, lirica medievale, trovatori, parodia

ABSTRACT: The article provides a brief examination of the various occurrences of make-up in troubadour poetry. What emerges is a critical attitude of the troubadours towards cosmetics and the female use of blush and make-up. On the one hand the made-up woman is portrayed as *mala dompna*, inconstant and frivolous, on the other hand she is the object of a parodic reversal, following a trend that will last until Italian satirical poetry.

KEYWORDS: makeup, medieval poetry, troubadours, parody