

Confini e parole

Identità e alterità nell'epica e nel romanzo

a cura di

Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini



Collana Convegni 49

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

Confini e parole

Identità e alterità nell'epica e nel romanzo

Atti del Convegno, 21-22 settembre 2017
Sapienza Università di Roma

a cura di

Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Roma
"La Sapienza", Dipartimento di *Studi Europei, Americani e interculturali*.

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-164-1

DOI 10.13133/9788893771641

Pubblicato a novembre 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Annalisa Perrotta

Virtues, London, British Library, ms. Harley 3244, f. 28r. (<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=39600>). Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

Indice

Introduzione	1
Il senso dei cavalieri per l'impatto: la tecnica d'urto frontale e l'arte occidentale della guerra nella narrativa eroica d'oïl <i>Alvaro Barbieri</i>	7
Sul Nemico nel <i>Roman d'Alexandre</i> di Alexandre de Paris: i "servi" <i>Gioia Paradisi</i>	29
<i>Lignage e naciōn</i> . Storia, allegoria e analogia nelle Bibbie in versi del XII secolo francese <i>Maria Teresa Rachetta</i>	49
<i>Clerc e chevalier</i> , l'identità dell' <i>Erec</i> <i>Lorenzo Mainini</i>	91
Prospettivismo e "banalità del male" nel Chevalier au Lion di Chrétien de Troyes <i>Anatole Pierre Fuksas</i>	107
Lancillotto e suo figlio: tra identità e alterità <i>Arianna Punzi</i>	149
Lancillotto e la sfera dell'intimità (con appunti su <i>acointer</i> nella narrativa arturiana) <i>Nicola Morato</i>	167
Fenomenologia di rappresentazioni letterarie dell'alterità fra Antico e Moderno <i>Antonio Pioletti</i>	191

«Fonderei la mia fede alla fede dei Greci». Abū Nuwās
e la poetica degli amori interreligiosi

207

Leonardo Capezzone

Introduzione

I saggi contenuti in questo volume sono versioni rielaborate e riviste delle relazioni presentate al Convegno che si è tenuto alla Sapienza Università di Roma il 20 e 21 settembre 2017. Il convegno era nato nell'ambito del progetto Futuro in ricerca 2013, "Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, tòpoi, campi metaforici", per presentare alla comunità scientifica i risultati del lavoro condotto dal gruppo di ricerca, che comprendeva, oltre ai curatori del presente volume, Federico Saviotti, Giovanni Strinna e Giuseppe Mascherpa.

Quel Convegno è stato l'ultimo di una serie organizzata nell'ambito del progetto per indagare i concetti di identità e alterità nella cultura medievale; i primi due convegni si sono occupati della lirica (Università di Pavia, 19-20 maggio 2015), della produzione religiosa e della letteratura di viaggio (Università di Sassari, 11-12 maggio 2016)¹

Dove passa, in ciascun testo, la linea che distingue l'identità dall'alterità? Quale aspetto del sé – individuale e/o collettivo – è cruciale identificare tramite questa distinzione? Quali parole, nelle varie opere, sono investite di un valore identitario, e costituiscono le radici culturali di un immaginario che è alla base della civiltà europea? Sono state queste le domande a cui i relatori e le relatrici sono stati chiamati a rispondere nella specificità di ciascun testo, in una «inquietudine interrogante», per usare una felice espressione di Kristeva, che non coinvolge solo la «pratica» dell'identità ma anche lo studio delle sue manifestazioni.²

¹ Gli atti si leggono ora in SAVIOTTI, MASCHERPA 2016 e in STRINNA, MASCHERPA 2018.

² Si veda KRISTEVA 2014.

Ne è emerso un quadro ricco e composito, che nel contempo mette in discussione e conferma la legittimità della domanda. La mette in discussione perché un discorso che distingue un soggetto e lo identifica sembra essere alla base della narrazione stessa. E ogni atto di identificazione porta con sé naturalmente anche la definizione di ciò che è altro. Nello stesso tempo, però, l'analisi del modo in cui il soggetto e il suo "altro" sono rappresentati costituisce un campo di indagine legittimo, sia in senso sincronico, per avere un quadro di alcuni nodi attorno ai quali ruota la rappresentazione identitaria nelle grandi opere narrative medievali, sia in senso diacronico, perché alcuni temi legati alla costruzione del soggetto individuale e collettivo permangono e costituiscono un filo che è possibile seguire fino alle varie forme narrative che appartengono alla nostra contemporaneità.

Le parole con un particolare valore identitario costruiscono il soggetto, individuale o collettivo, e pongono un confine, a volte fisso, ma assai spesso mobile e negoziabile. Questo confine è sensibile al trascorrere del tempo e al mutare dell'oggetto della rappresentazione e delle circostanze storiche; le parole e le strategie testuali che vengono usate per esprimere il sé e distinguerlo dall'altro, invece, sono spesso simili, possono coincidere in parte, o essere attivate da specifiche esigenze; sono fatte per suscitare riconoscimento, o viceversa rifiuto, e continuano a esercitare il loro effetto anche a secoli di distanza: plasmano il modo in cui l'Europa e l'Occidente di oggi guardano a sé e si contrappongono all'Altro non europeo e non occidentale. In questa prospettiva l'analisi parallela e il confronto tra testi diversi e a volte anche lontani hanno costituito un valido esercizio per individuare costanti nell'espressione del sé e nella rappresentazione dell'Altro da sé, che connettono in modo a volte sorprendente anche ambiti lontani tra loro, a dispetto dei confini tra generi letterari e dei confini cronologici.

Un discorso sull'identità e l'alterità in letteratura deve fare necessariamente i conti con le storie e con le rappresentazioni: risulta ben chiaro dai testi come la costruzione identitaria sia condotta innanzitutto nella contrapposizione, che ha la sua massima espressione nell'«urto frontale» epico, ma risulta anche evidente nella costruzione retorica dei testi (nell'uso di certe parole, come *lignage* e *nacion*, *acointer*, per esempio, sulle quali i saggi di Rachetta e Morato in questo vo-

lume). Ma che sia interno o esterno, il confine tra il sé e l'altro è innanzitutto vulnerabile, e la costituzione del sé (in particolare un sé rappresentato con referenti certi, dotati di realtà, consistenza e definizione) poggia inevitabilmente sulla distruzione, la morte, dell'Altro, una distruzione rappresentata come reale o fantasticata, sempre possibile, ma – attenzione – mai definitiva: perché per la costruzione dell'identità è necessario che tale distruzione sia riconosciuta, e il percorso narrativo che essa costruisce in sé è fondamentale in quanto rappresenta la costituzione, *in fieri*, dell'identità, nel confronto/scontro con l'altro; e i testi sono dotati di una costitutiva ricorsività, nella possibilità di essere riletti e di riproporre così all'infinito l'atto di costituzione identitaria. Può essere vero anche per i testi medievali che, come afferma Remotti,

l'identità (la sostanza) non è oggetto di negoziazione e di dibattito: esige di essere difesa e affermata nella sua integrità, e non sopporta di essere scalfita. Tutto ciò che proviene da fuori è una minaccia di "alterazione": è una minaccia alla sua integrità, continuità, "purezza".³

I testi, d'altra parte, narrando il processo di formazione dei soggetti, proclamano nel contempo l'indispensabilità del confronto che può tradursi, in alcuni casi, anche in forme di negoziazione.

Un approccio secondo i generi narrativi del Medioevo europeo e mediterraneo, ovvero principalmente l'epica e il romanzo – con una significativa apertura verso alcune forme liriche arabo-islamiche –, ha orientato le ricerche e le comunicazioni presentate. Si è così proseguita la linea interpretativa d'indirizzo prevalentemente tematico che già aveva contraddistinto i due convegni precedenti. Naturalmente il testo narrativo, in quanto forma letteraria, e secondo configurazioni sue proprie, offre del binomio identità/alterità versioni e applicazioni particolari, che spesso interferiscono e con la definizione delle soggettività narrate – i caratteri, i profili psicologici e comportamentali del personaggio epico e romanzesco – e non di meno con quelle che sono le strutture stesse del testo narrativo, coi quadri diegetici e costruttivi dell'opera letteraria. S'aggiungano inoltre che molte delle opere evocate

³ REMOTTI 2010.

e discusse dalle comunicazioni qui raccolte si collocano per cronologia fra XII e XIII secolo, ovvero i secoli di fondazione per i generi propriamente narrativi di tradizione romanza; un dato, quest'ultimo, che sembra incrementare il peso della questione "identitaria", ponendola allo snodo d'origine per le forme letterarie qui indagate.

Alvaro Barbieri apre la serie dei contributi dedicati all'epica antico-francese con l'ampia disamina testuale e ideologica d'un gesto, il gesto guerriero per eccellenza, ovvero l'urto delle cavallerie in guerra; dalla postura, dall'intero assetto umano nel suo connubio con l'animale risultano, e nell'interpretazione moderna e in alcune delle fonti antiche, storiche e letterarie, qui discusse da Barbieri, i caratteri di forza d'una vera e propria identità – francese in particolare – che nella tecnica di guerra e nella sua rappresentazione artistica si riconosceva e si faceva riconoscere. Gioia Paradisi affronta lo sterminato dossier alessandrino, con la sua vasta ricezione narrativa nella Francia oitanica e particolarmente nel *Roman d'Alexandre*; previa una riflessione teorica sullo statuo della nozione di "nemico" tra i versi dell'epica alessandrina – epica storico-eroica, fitta di motivi finzionali, trascesi nel "meraviglioso", nell'"esotico" e nell'antinomia d'"umano" e "disumano" –, Paradisi affronta l'originale categoria della rivalità coi "servi", la quale nelle dinamiche della Francia feudale si confonde col tema del "servizio", della "fedeltà", d'una sana regalità e soprattutto nei loro opposti – il tradimento, l'indegnità –, la cui rappresentazione – nella trama del romanzo, nelle tessere dei suoi episodi – sembra valere da monito contro un nemico interno, contro quelle devianze letteralmente ignobili (non aristocratiche) che insidiano l'identità del potere. Il saggio di Maria Teresa Rachetta chiude questo trittico d'orientamento epico – al quale anche quest'ultimo contributo resta legato non foss'altro che per le forme metriche (decasillabiche e alessandrine) d'alcuni testi presi in esame. Rachetta sviluppa un ampio e articolato discorso critico su alcune antiche versificazioni bibliche in antico-francese (XII-XIII secolo); ne inquadra i contesti di produzione e trasmissione, per poi concentrarsi su alcuni specifici problemi lessicali, dal valore fortemente "identitario" (*lignage, naciōn*), osservando, anche sulla scorta di numerosi confronti con le fonti lessicografiche ed enciclopediche, latine e mediolatine, quali fossero i canali semantici disponibili al riuso del materiale biblico, veterotestamentario in primo luogo, nella coscienza storica dei *clercs* antico-francesi.

Seguono poi i contributi dedicati al romanzo oitanico, in versi e in prosa. Lorenzo Mainini studia l'*Erec et Enide*, l'opera prima di Chrétien de Troyes, per ipotizzarvi una dialettica strutturante fra una doppia identità presente nei maggiori personaggi del romanzo: da un lato l'identità del *clericus*, giocata sulla presunzione d'un corretto governo del sé, e dall'altro quella del cavaliere, vulnerabile agli eccessi, con la prima che sembra orientare l'orizzonte psicologico e l'intera problematica esistenziale della seconda. Anatole Pierre Fuksas, restando sui romanzi di Chrétien e proseguendo le sue ricerche sulle tecniche narrative, sugli effetti e sul realismo del romanzo medievale, propone un'analisi assiologica, di pragmatica narrativa, e al contempo testuale volta a scoprire in alcune figure del *Chavalier au Lion* funzioni diegetiche e prospettiche, al cui interno il carattere, la fisionomia e l'identità dei personaggi si mostrano tutt'altro che occasionali, essendo in realtà architrave e della tessitura narrativa e della prospettiva ideologica, coi suoi "punti di vista", espressa dal romanzo. Arianna Punzi sposta l'attenzione sul grande mutamento duecentesco introdotto dal romanzo in prosa; un trapasso formale che è pure un trapasso psicologico, nella società dei lettori e nella ricezione del testo narrativo, sempre più orientato verso elementi, per quanto contrastanti, e di serialità compositiva e pure d'approfondimento, se non stabilizzazione, dei profili morali e psicologici caratterizzanti i principali personaggi romanzeschi; il caso preso in esame si sofferma sui rispecchiamenti, la doppiezza, l'assomigliarsi e l'avvicinarsi, in definitiva sull'insieme delle delicate dinamiche d'identità e d'alterità che caratterizzano le figure di Lancillotto e Galaad, padre e figlio, nel ciclo del *Lancelot Graal*. Nicola Morato chiude la serie dedicata al romanzo antico-francese, restando anch'egli sul ciclo prosastico di materia arturiana. Giustapponendo una doppia analisi, prima narratologica e poi testuale, con risvolti che giungono all'ecdotico, Morato illustra lo spessore narrativo del personaggio prosastico, di norma – come anche prima si diceva – schiacciato nei suoi caratteri dalla percezione d'una serialità compositiva: il personaggio prosastico rivela invece la sua capacità d'eccedere, di disattendere, i tratti dominanti d'un carattere convenzionale, per via di molteplici situazioni narrative e spostamenti del focus autoriale, e d'altra parte la traccia verbale – in questo caso la semantica e gli usi di *acoïnter* nella tradizione romanzesca – permette, avanzando ipotesi critiche sul testo, di far emergere un ambito lessicale tutto consacrato

all'analisi psicologica della sfera intima del personaggio medesimo.

I contributi qui raccolti terminano con due saggi che inquadrano il problema dell'identità e dell'alterità nella narrativa medievale in termini strutturali e teorici da un lato e comparativi dall'altro. Il saggio di Antonio Pioletti, in linea con altre sue proposte critiche, fornisce alcuni punti fermi per una fenomenologia dell'alterità letteraria, pervenendo, sulla scorta della più rilevante critica internazionale (da Bachtin e Lotman fino a Said), ad abbozzare una casistica e dei modelli funzionali (il nemico/barbaro, l'anti-cultura, l'extra-cultura...) dell'alterità narrata. Leonardo Capezzone infine offre al lettore la possibilità di comprendere in che modo l'età classica della civiltà arabo-islamica (VIII-X secolo) – qui in Europa recepita come una, se non la principale, forma dell'alterità – avesse in realtà sviluppato, per esempio in alcuni generi lirici, un complesso e metaforico discorso della dialogicità con l'altro – l'altro religioso, fra cui proprio i cristiani.

Riferimenti bibliografici

- KRISTEVA, J., *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Roma 2014 (ed. or. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris 1988).
- REMOTTI, F., *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari 2010.
- SAVIOTTI, F., MASCHERPA G. (a c. di), *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*. Atti del Convegno Internazionale (Pavia, 19-20 maggio 2015), Pavia 2016.
- STRINNA, G., MASCHERPA G. (a c. di), *Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, Mantova 2018.

Il senso dei cavalieri per l'impatto: la tecnica d'urto frontale e l'arte occidentale della guerra nella narrativa eroica d'*oïl*¹

Alvaro Barbieri

Tecniche, mitologie e rappresentazioni della carica a fondo

Non c'è nulla che esprima l'ideologia e la cultura del ceto guerriero dell'età feudale più iconicamente di una formazione di lancieri corazzati che avanza a briglia sciolta. È noto come Fulcherio di Chartres, nella sua *Historia Hierosolymitana*, abbia individuato nell'urto frontale ad asta tesa la vera specialità e il fiore all'occhiello dei *milites* occidentali, che vengono qualificati con la definizione particolarmente impressiva di «*mirabiles de lanceis percussores*»². La narrativa eroica antico-francese non fa che descrivere guerrieri pesantemente armati che

¹ Questo contributo è l'avvio di un più ampio studio dedicato alle rappresentazioni della carica a fondo nella narrativa eroica antico-francese, tanto sul versante dell'epica come su quello del romanzo. L'assalto d'impatto a lancia abbassata, designato nella letteratura scientifica come "tecnica d'urto frontale", non è soltanto il più efficace metodo di combattimento e la più preziosa risorsa tattica dei guerrieri montati del Basso Medioevo, ma si configura come un vero e proprio *brand* cavalleresco, ovvero come la cifra distintiva di una classe di professionisti delle armi di elevata specializzazione: provvisti di forti cavalli, equipaggiati con un pesante corredo difensivo, dotati di robuste aste da urto, addestrati alla difficile arte della scherma equestre. Strumento di *strikes* potenti e risolutivi, l'attacco ad asta protesa è una specificità della cavalleria feudale e ne costituisce il principale vanto. Il peso assunto dalla descrizione di questo modo di battersi nei testi d'*oïl* mostra come questa tecnica fosse in pari tempo un'espressione di supremazia militare e un dispositivo ideologico dalle evidenti implicazioni identitarie. Per esigenze di brevità, ho ridotto all'osso l'esemplificazione e asciugato considerevolmente i rinvii bibliografici, che sono stati ristretti ai riferimenti essenziali.

² Cfr. ELCOCK 1953, pp. 44 e 47 nota 9.

irrompono con le lance abbassate, ma forse la più incisiva raffigurazione d'epoca di una carica a fondo si legge in un passaggio del *Poema de Mio Cid*, dove la corsa veemente dei cavalieri, tutti protesi in avanti e piegati sugli arcioni, fa della loro schiera un fascio di linee di forza, quasi un cuneo cubo-futurista pronto all'impatto³.

Enbraçan los escudos delant los coraçones,
 abaxan las lanças abueltas de los pendones,
 enclinaron las caras de suso de los arzones,
 ívanlos ferir de fuertes coraçones.

[Imbracciano gli scudi stretti davanti al cuore, / abbassano le lance insieme col pennone, / chinarono le teste giù fin sopra all'arcione. / Volavano all'assalto con intrepido cuore.]

Schiere ondegianti, schiene ricurve e poi groppe e teste di cavalli schiumanti, che rampano e avanzano di gran carriera. Nello slancio di una carica a fondo c'è sempre qualcosa di stordente e trascicante, come una specie di ubriacatura o di febbre⁴, e al tempo stesso un selvaggio

³ ACUTIS 1986, vv. 715-8. Per una resa iconicamente potente della carica come fascio di linee sintetiche e di vettori-forza è inevitabile riandare alle sequenze memorabili dell'*Aleksandr Nevskij* (Urss 1938) in cui Sergej Michajlovič Ejzenštejn ha rappresentato le ondate avanzanti dei cavalieri teutonici come un flusso di forme e volumi astratto-dinamici colti in impetuoso movimento. Ma un'analogia plasticità e altrettanta potenza geometrica si trovavano già nelle galoppate degli squadroni del Ku Klux Klan messe in scena da David Wark Griffith in *The Birth of a Nation* (Usa 1915).

⁴ La carica è sempre un'esperienza estatica e fascinatrice, inebriante come un'eccitazione che afferra tutti i sensi: un tuffo al cuore e una rapinosa esperienza di libertà totale. La coppia uomo-cavallo lanciata a tutta carriera visualizza un senso di forza straripante e di slancio trionfale, quasi un'immagine del desiderio liberato che si espande senza limiti. Alla base di questa impressione di vertigine vi sono anzitutto la simbiosi centaurica col destriero, la percezione di un'emozione ctonia ripercossa dal tremito della terra, il capogiro del volo eroico in arcione, l'idea di un rilascio di forze indomabili in una violenta climax ascendente. Ma a queste fondamentali componenti bisognerà aggiungere il gusto primordiale di perdersi nel flusso di un'immane energia collettiva. La carica comunica ai cavalieri la sensazione di una corsa in branco: galoppando in gruppo si accede a una condizione sovra-individuale, si prende coscienza di essere massa e di muoversi concordi, di fondersi con i compagni in una sola corrente inarrestabile. È come diventare parte di un super-organismo, che assorbe e trascende le singole personalità, producendo un senso di sconfinato potenziamento, quasi una selvaggia illusione di immortalità. Annotazioni di grande interesse sulle vibrazioni telluriche e le valenze affettive della

senso di propulsione aggressiva, quasi un impeto sopraffattore e irresistibilmente vittorioso⁵. La terra prende a tremare e una riserva di energia superiore, improvvisamente liberata, si espande senza freni e rotola innanzi travolgendo ogni ostacolo. La cavalleria pesante che va all'assalto a ranghi serrati, avvolta in un'enorme nube di polvere, dà sempre l'idea di un dispiegarsi incontenibile; nel suo moto veemente, grandiosamente scandito dallo zoccolio rimbombante delle cavalcature, si esprime una proiezione di forze che possiede l'irresistibilità dei fenomeni naturali: vi si sente qualcosa di analogo all'immane potenza di una mareggiata o all'esondare fragoroso di un fiume in piena che rompe gli argini. È in questa dirompente espansione di potenza che la cavalleria occidentale dispiega al meglio la sua terribile bellezza e il suo desiderio di supremazia. Di fatto, la carica a lancia abbassata, lungi dall'essere soltanto una tattica di guerra di tremenda efficacia, era anche una magnifica parata, una grandiosa ostensione di egemonia militare e privilegio sociale.

A partire dal secolo XI si diffonde per tutto l'Occidente uno stile di combattimento equestre che viene di norma designato come carica a fondo o, con maggior precisione, come tecnica d'urto frontale a lancia tesa⁶. Nella letteratura storiografica francese e anglo-americana ricorrono denominazioni del tutto simili: *méthode/technique de choc frontal*, *mounted shock charge/attack/combat*. Armato pesantemente e issato su un possente destriero, il cavaliere avanza verso il nemico, abbassa la lancia, la assicura contro il fianco dopo averla stretta saldamente sotto il braccio, quindi dirige la punta verso il bersaglio prescelto. Il colpo vibrato con l'asta beneficia della potenza sviluppata dal blocco uomo-cavallo nella progressione della corsa. La caratteristica saliente di questa scherma equestre consiste nell'impiego della lunga lancia da urto imbracciata saldamente sotto l'ascella, spianata e protesa in avanti, caricata di tutto l'impeto del cavaliere e del suo destriero fusi in un solo blocco e lanciati a tutta velocità verso l'obiettivo. L'istante dell'impatto

carica si possono leggere in MALATESTA 2017, pp. 21-37.

⁵ Sul tipo di emozione suscitata dalla carica di cavalleria, «figura apicale dell'epopea guerriera» occidentale, si veda anche SCURATI 2016, pp. 176-82.

⁶ Alla metà del secolo XII la carica a lancia tesa è il metodo di combattimento universalmente adottato dalla cavalleria occidentale: cfr. BENNETT, BRADBURY, DEVRIES, DICKIE, JESTICE 2005, pp. 73-4, 76, 84.

rappresenta l'acme dell'azione cavalleresca, il punto di culminazione della performance marziale dei *militēs*: una prestazione che si dà tutta nell'urto.

Questo modo di battersi, che diventa ben presto un tratto comune di tutta la cavalleria europea, viene inizialmente elaborato in Francia e trova nelle pratiche militari della cavalleria normanna le sue prime sistematiche applicazioni. Per tale ragione le fonti parlano talvolta del metodo d'impatto frontale come di uno stile di combattimento "alla francese" o "alla normanna"⁷.

In epoca premoderna, quando ancora non si conoscono la potenza di fuoco delle artiglierie, né la terribile efficienza dei mezzi corazzati o dell'aviazione, l'incarnazione più rappresentativa della distruttività delle armi occidentali è senza dubbio quella della cavalleria pesante feudale che carica a ranghi compatti con le aste tese. Non è facile per noi immaginare quale tremenda forza d'urto potesse sviluppare una schiera di picchieri corazzati proiettata al galoppo contro l'obiettivo, né tanto meno comprendere il panico e il terrore paralizzante che la cavalleria pesante poteva suscitare al suo apparire sul campo di battaglia.

Il metodo d'impatto frontale è una particolare forma di combattimento che diviene la specialità tattica e il marchio di fabbrica dell'élite guerriera del mondo feudale. Al principio, la cavalleria è un assieme di professionisti del combattimento equestre che sanno eseguire un certo tipo di *performance* militare: la scherma con la lancia d'urto tenuta in posizione orizzontale fissa⁸. La comparsa e l'affermazione di questa tecnica sembra aver giocato un ruolo decisivo nella formazione della classe cavalleresca. Per eseguire in modo efficace una carica di massa è necessario possedere una serie di requisiti e aver ricevuto una speciale formazione. Anzitutto, bisogna disporre di possenti destrieri

⁷ I Normanni sembrano aver giocato un ruolo di primo piano nella codificazione e nella diffusione della scherma con la lancia in posizione orizzontale fissa. Una bibliografia ormai ingente ha dimostrato l'esistenza di uno stretto rapporto tra le pratiche del combattimento equestre nel Nord della Francia, lo stile di vita e la turbolenza marziale delle bande di *juvenes*, l'affermazione della cavalleria come gruppo militare d'élite, la passione per i tornei e la fortuna della carica a fondo come espressione tattica predominante della nobiltà guerriera nell'età feudale: si vedano in proposito le annotazioni di sintesi di GAIER 1995, pp. 67-8 e di FLORI 1999 pp. 95-6, 100-2, 132, 141-51.

⁸ FLORI 1994, p. 113.

specificamente addestrati e di un armamento pesante dai costi assai elevati. In secondo luogo, bisogna aver assorbito un lungo tirocinio militare⁹, uno "stile di vita" equestre, una deontologia fatta di precise convenzioni e regole d'ingaggio tra i combattenti. Questo insieme di attributi materiali, di competenze marziali e di valori ideologici concorre a cementare il marcato orgoglio identitario dell'élite guerriera feudale e fa della cavalleria una classe provvista di uno spiccatissimo senso di appartenenza¹⁰. Per questo ceto guerriero, la scherma equestre con la lancia abbassata è quasi una specie di *griffe*, una peculiarità tecnica e una specialità militare che è in pari tempo un segno di elezione. La tecnica d'urto frontale diventa un elemento fondante entro il sistema valoriale cavalleresco, un aspetto essenziale nella costruzione identitaria della nobiltà guerriera¹¹. Considerati tali presupposti, non appare certo sorprendente che un metodo di combattimento avvertito come una prerogativa squisitamente cavalleresca sia diventato uno dei motivi ricorrenti, se non proprio l'oggetto privilegiato, nelle rappresentazioni di duelli individuali e scontri collettivi offerte dall'epica e dai romanzi in lingua d'*oïl*. D'altronde, i critici più attenti agli aspetti militari della letteratura eroica antico-francese hanno notato da tempo il ruolo centrale giocato dalla carica a fondo nella descrizione dei fatti

⁹ Questa scrupolosa istruzione militare prevedeva un lungo periodo di addestramento, nel corso del quale l'aspirante cavaliere doveva raggiungere un'estrema perizia nell'equitazione, assimilare la tecnica d'urto frontale e abituarsi a portare un pesante costume di guerra: su questo tirocinio, cfr. KOCH 1980, p. 66.

¹⁰ Il metodo d'urto frontale può essere praticato soltanto da un personale militare selezionato, provvisto di cavalcature idonee, equipaggiato con armamento pesante e specificamente addestrato alla nuova scherma equestre con la lancia. L'estrema specializzazione e la costosa attrezzatura richieste da questa tecnica tendono a concentrarsi in una classe guerriera che, già unita dal senso del privilegio e dall'orgoglio di classe, finisce per condividere anche lo stesso stile di combattimento e il medesimo *ethos* bellico, imponendosi così nel ruolo di élite e nerbo degli eserciti feudali.

¹¹ Al netto dell'enfasi eccessiva sul ruolo della staffa, sono senz'altro da sottoscrivere le pagine in cui Lynn White jr. rimarca le valenze ideologiche del combattimento d'urto in rapporto al senso d'appartenenza della cavalleria feudale. Questo modo di combattere così particolare ed esclusivo, basato sul possesso di uno specifico equipaggiamento e di competenze specialistiche conseguite mediante un lungo apprendistato, contribuisce in modo decisivo alla costruzione identitaria dell'élite militare nel Medioevo occidentale: WHITE 1967, pp. 15-6, 28, 41-2, 44.

d'armi¹². Particolarmente eclatante è il caso della *Chanson de Roland*, al punto che W.D. Elcock ha potuto sostenere con valide ragioni come, in termini tattici, quella canzone di gesta sia un vero e proprio "poema della lancia"¹³:

La bataille est aduree endementres.
 Franc e paien merveilus colps i rendent,
 Fierent li un, li altre se defendent.
 Tant'hanste i ad e fraite e sanglente,
 Tant'gunfanun rumpu e tant'enseigne!¹⁴

[Or la battaglia più ostinata diventa. / Franchi e pagani colpi si danno e rendono; / gli uni colpiscono e gli altri si difendono. / Quante vi sono aste di sangue piene, / e gonfaloni e insegne fatte a pezzi!]

D'altra parte, la centralità – operativa e ideologica – dell'asta da urto nella cultura militare feudo-cavalleresca è ribadita dall'espressione ricorrente che qualifica come "prima lancia" il miglior campione di una schiera o di un'armata¹⁵:

En guerre fu norriz d'enfance,
 en toute l'ost n'ot meillor lance

[Fin dall'infanzia era stato educato alla guerra, in tutto l'esercito non c'era lancia migliore]

La carica a lancia tesa, brutale e massiccia, si configura non solo come il metodo di combattimento specifico della cavalleria pesante feudale, ovvero come la sua opzione tattica caratteristica, ma anche come una

12 Cfr. RYCHNER 1999, pp. 139-49; FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ CARDO 1985, pp. 48, 97, 117; FLORI 1999, pp. 98-100.

13 «Tactically speaking, the *Chanson de Roland* is the song of the lance» (ELCOCK 1953, p. 44). Il rilievo assunto dalla carica a fondo nella letteratura cavalleresca antico-francese non fa che riflettere lo straordinario prestigio di cui tale tecnica di combattimento godeva presso il ceto egemone del mondo feudale.

14 SEGRE 1996, vv. 1396-400.

15 PETIT 2008, vv. 5243-4.

esibizione di potenza di grande efficacia intimidatrice. L'assalto in massa di compatte unità di cavalieri suscitava reazioni di panico e poteva provocare la rottura del fronte avversario e la fuga scomposta del nemico¹⁶.

Nella nuova scherma equestre, l'asta non è più brandita e maneggiata col braccio, ma viene bloccata in posizione fissa sotto l'ascella, sicché l'energia del colpo non dipende più dalla forza e dall'equilibrio del cavaliere, ma dall'impulso dinamico e dal peso del blocco "centaurico" proteso nell'impeto della carica. Nello slancio dell'assalto, il guerriero corazzato fa tutt'uno con la lancia e il destriero. Cavallo e cavaliere diventano una cosa sola: un'unica massa rivestita di ferro, una singola unità di combattimento, un'immane forza interamente concentrata nella punta dell'asta. La saldatura della lancia alla coppia uomo-cavallo è il "moltiplicatore di potenza" che conferisce al metodo d'urto frontale una violenza annientatrice senza uguali. La crema della cavalleria feudale si compone di guerrieri bardati di ferro, armati di lancia e saldamente piantati in arcione. La fusione degli elementi che formano questo sistema d'arma (il combattente, il destriero, il corredo difensivo e l'asta) trasforma il lanciere corazzato in una specie di "proiettile vivente", in grado di offrire travolgenti prestazioni di *shock* e di penetrazione. La massa e la spinta dei corpi e delle armi in movimento conferiscono a questo modo di combattere una capacità di sfondamento difficilmente eguagliabile¹⁷.

L'asta tenuta saldamente sotto l'ascella e il destriero lanciato a tutta carriera fanno del *miles* rivestito di ferro un'arma micidiale, straordinaria per violenza d'impatto e capacità distruttiva. La scherma con la lancia in posizione orizzontale fissa aggiunge alla mobilità, al peso e alla relativa invulnerabilità del corazziere montato il vantaggio di una tremenda forza d'urto nella collisione frontale. L'ideale tattico della cavalleria pesante feudale si fonda sui devastanti effetti di rottura prodotti dalla veemenza di un massiccio assalto frontale¹⁸.

¹⁶ Sugli effetti psicologici delle cariche a lancia tesa, cfr. FLORI 1999, p. 124; BENNETT, BRADBURY, DEVRIES, DICKIE, JESTICE 2005, p. 83; NICOLLE 2012, p. 83 e 2013, p. 76.

¹⁷ Cfr. GAIER 1995, pp. 65-9; JONES 2012, pp. 24, 60, 87-8, 90, 165; NICOLLE 2013, pp. 71, 76; NICOLLE 2014, pp. 136-7; FRUGONI 2014, p. 128.

¹⁸ L'espressione tattica *par excellence* della cavalleria pesante occidentale è la ricerca dell'impatto frontale e dello sfondamento; la sua manovra d'elezione consiste nella

È probabile che il principale fascino della tecnica di combattimento cavalleresco risiedesse proprio nelle sue straordinarie qualità percussive e soprattutto nella spettacolarità risolutiva dei risultati che tale metodo poteva produrre quando si davano le condizioni generali per un pieno sfruttamento del potere di *shock* di una massa di lancieri corazzati¹⁹. «C'era qualcosa, in questo modo di combattere, che appagava la psicologia della classe cavalleresca. Forse era il senso di brutale potenza della collisione, o la drammaticità e il fragore della carica»²⁰. Il metodo d'urto frontale inscena sempre una grandiosa rappresentazione di

rottura del fronte avversario tramite una carica compatta, massiva e violentemente percussiva: cfr. GAIER 1995, pp. 65, 303. Aggiungerei che la forma elettiva di questo genere di scontro è quella della formula «cavalry-on-cavalry battle», ossia della collisione tra due schieramenti di milites che caricano simultaneamente l'uno contro l'altro: «horse versus horse, lances couched» (BENNETT, BRADBURY, DEVRIES, DICKIE, JESTICE 2005, p. 115).

¹⁹ Tutti gli storici militari insistono opportunamente su questo punto: la micidiale energia percussiva e di spinta sviluppata da una formazione di lancieri pesantemente equipaggiati poteva esprimersi soltanto su un terreno piano, aperto e privo di impedimenti, contro un nemico che accettasse lo scontro o che fosse costretto a farlo dalle contingenze o dalla situazione ambientale. Insomma: la carica della cavalleria occidentale era realmente irresistibile solo quando si determinavano le condizioni che permettevano il pieno spiegamento del suo valore tattico e delle sue eccezionali risorse d'impatto (cfr. FLORI 1999, p. 100, 131). La scherma con la lancia richiede spazi liberi, estesi e non accidentati: i cavalieri hanno bisogno di un vasto campo di manovra, sia per sviluppare adeguatamente la carica a fondo, sia per effettuare, dopo aver assestato il primo colpo, il movimento rotatorio (la giravolta, il *tornoier*) che prepara una nuova "passata". Dopo aver scaricato sulle schiere nemiche la forza d'urto del primo affondo, le squadre di cavalieri si riordinano, ricostituiscono un dispositivo d'assalto a ranghi compatti, operano una conversione ruotando di 180° e si rifanno sotto, riproponendo l'azione offensiva a tutta andatura. Avanti, dietrofront e indietro: il ritmo della carica è come quello dell'onda, che dapprima irrompe frontalmente e poi ri viene con un moto di risacca. Per le cariche ripetute in andata e in ritorno, cfr. FLORI 1994, pp. 109-10; JONES 2012, p. 96. L'esigenza di un campo vasto e sgombro di ostacoli («[...] terre / Tote delivre et grant et lee») era ovviamente avvertita anche dai duellanti impegnati in singolar tenzone: si leggano al riguardo gli eloquenti vv. 1617-40 della *Charrette* (POIRION 1994: l'estrapolazione testuale è desunta dai vv. 1638-39). La base fisicamente ideale per l'azione della cavalleria pesante è una larga spianata, ben livellata e senza irregolarità. Si veda questa bella descrizione ambientale offerta da *La chanson de Girart de Roussillon*, DE COMBARIEU DU GRÈS, GOUIRAN 1993, vv. 2637-38: «Lai o les os s'encontent ac un plan bel; / N'i a fossat ne barre, bos ne ramel» [Gli eserciti si incontrano in una bella piana senza fossato né steccato, senza bosco né sterpaglia].

²⁰ JONES 2012, p. 90.

energia dinamica e di devastante violenza percussiva.

La rapidità di movimento e d'intervento ha sempre conferito ai soldati a cavallo i compiti di scaramucciare o d'inseguire il nemico in fuga, ma la solida corazzatura e la forza d'urto dei *milités* dell'età feudale assegnano a questi cavalieri coperti di ferro un ruolo da primatori: spetta a loro, infatti, la funzione decisiva di spezzare d'impeto le linee del fronte avverso, di sbaragliare e schiacciare il nemico investendolo con tutta la forza di un assalto veemente. «*C'est, mutatis mutandis, le rôle des blindés dans nos armées modernes*»²¹.

Osservo *en passant* che i testi letterari, con i loro procedimenti di idealizzazione glorificante, ci mettono sotto gli occhi il *miles* come combattente del tutto autonomo, mentre le fonti storiche mostrano che il cavaliere dev'essere considerato alla stregua di un vero e proprio "sistema d'arma", ovvero come un complesso costituito dal lanciere corazzato e da tutti i dispositivi e i serventi necessari a metterlo in campo e ad aumentarne il rendimento nel corso delle operazioni militari. Un cavaliere pesantemente equipaggiato, armato di tutto punto e montato su un forte destriero ha infatti bisogno di un certo numero di assistenti (scudieri, palafrenieri e altri tipi di subalterni), di cavalli di riserva, di un corredo più leggero per le missioni di ricognizione, di varie dotazioni e strumenti di guerra²².

È evidente che il cavaliere deve possedere una cavalcatura, meglio ancora due, e più tardi da cinque a sette cavalli da guerra (destrieri) e

²¹ GAIER 1995, p. 70. Cfr. anche DELORT 1997, p. 156: «Il cavaliere è una specie di carro d'assalto, sempre più pesantemente armato, su un enorme cavallo, anch'esso più o meno protetto». L'accostamento tra il blocco di ferro del cavaliere medievale e il moderno carrarmato si fonda su una serie di omologie (invulnerabilità conferita dalla blindatura, abbinamento di mobilità e forza d'urto, alto potenziale di sfondamento). Sia gli autori europei che le fonti non-occidentali convergono nel presentare il lanciere corazzato alla stregua di una micidiale *War Machine* dall'irresistibile energia d'impatto. In tale prospettiva, le formazioni di cavalleria feudale e le colonne corazzate presentano un'indubbia affinità tanto nelle caratteristiche generali quanto negli impieghi tattici.

²² L'assieme formato dal combattente a cavallo in costume di guerra e dal suo *entourage* di ausiliari veniva chiamato "lancia": cfr. KOCH 1980, p. 75. È probabile che ciò dipenda principalmente dalla funzione emblematica della lancia come insegna di potere, simbolo di comando e punto di raccolta, ma certo questa designazione metonimica del *miles* e dei suoi serventi la dice lunga sul ruolo iconico dell'asta da urto, vero segnapolo della cavalleria pesante e arma-feticcio dell'élite guerriera del mondo feudale.

uno o più generalmente due scudieri, incaricati di portare le sue armi, di occuparsi dei cavalli e di essere pronti a fornire un cavallo di ricambio al cavaliere in caso di perdita del primo²³.

Visti dagli altri: lo *shock* frontale agli occhi degli osservatori non-occidentali

I testi cronachistici e le opere letterarie che formano la nostra documentazione sul metodo d'urto frontale riflettono mentalità, sistemi di rappresentazione e assetti valoriali organici all'ideologia feudo-cavalleresca e interni alla tradizione militare della nobiltà europea. Per offrire una visione di maggiore profondità prospettica è necessario dirigere lo sguardo altrove, rivolgendosi agli autori bizantini e arabi. Solo così, con un'apertura a punti di vista diversi, possiamo tentare di comprendere quale fosse l'impressione prodotta dalla carica a fondo sugli osservatori esterni, appartenenti ad ambiti linguistico-culturali forse non tanto remoti, ma indiscutibilmente "altri". Le testimonianze sicure e d'interpretazione inequivoca ricavabili dalle fonti non-occidentali formano in verità un dossier esiguo, già noto agli specialisti di storia militare²⁴, ma non fanno che confermare lo straordinario prestigio di cui è circondata l'arte della guerra dei *milites* europei. Sia le voci di parte greca sia quelle provenienti dal mondo arabo, convergono nel riconoscere ai cavalieri "franchi" un formidabile potere d'impatto, che li rende particolarmente temibili e sostanzialmente imbattibili in campo aperto. Questa fama d'invincibilità – dovuta all'elevata qualità tecnologica del kit difensivo e ai tremendi effetti distruttivi delle cariche a lancia tesa – è illustrata con accenti iperbolici nell'*Alessiade* di Anna Comnena²⁵:

L'armatura celtica è una tunica di ferro intrecciata di anelli l'uno con l'altro, e il materiale di ferro è di così buona qualità che è capace di

²³ FLORI 1999, p. 108.

²⁴ GAIER 1995, pp. 68-9; FLORI 1999, p. 96, 100; JONES 2012, pp. 66, 89; BENNETT, BRADBURY, DEVRIES, DICKIE, JESTICE 2005, p. 87.

²⁵ AGNELLO 2010, p. 251. Si veda il testo greco in REINSCH, KAMBYLIS 2001 xiii 8, 2-3 (15-28). L'etnonimo "Celti" è impiegato impropriamente per designare i Latini, i Franchi: insomma, gli Occidentali.

respingere una freccia e proteggere il corpo del soldato. [...] i Celti, smontando da cavallo, diventa[no] facili da catturare; il guerriero celtico [...] a cavallo è irresistibile e trapasserebbe anche il muro di Babilonia.

Come moderni mezzi corazzati, i cavalieri occidentali sembrano in grado di sventrare muri e abbattere bastioni. La loro "blindatura"²⁶, il loro potenziale penetrante e l'energia che riescono a concentrare nella punta delle lance al momento dello shock, ne fanno dei formidabili arieti, irresistibili nell'urto e capaci di spazzare via ogni ostacolo.

Meno enfatico e sperticato nei toni, ma ugualmente ammirativo è il modo in cui il principe siriano Usâma ibn Munqid (1095-1188) rappresenta gli effetti dei colpi di lancia assestati in combattimento dai *militēs* europei. Da consumato professionista della guerra, il nobiluomo arabo descrive con la precisione di un referto clinico-radiografico le ferite e i traumi prodotti dal violentissimo impatto dell'asta da urto impiegata secondo il metodo d'urto frontale²⁷:

Assistetti a colpi di lancia letali, come quello inferto da un cavaliere franco a un cavaliere della nostra armata che si chiamava Sâbah ibn Qunayb al-Kilâbi, colpo che gli provocò la rottura di tre costole nel lato sinistro e di tre in quello destro, mentre la punta della lama gli colpì il gomito spezzandolo come fa il macellaio con le giunture. L'uomo morì all'istante.

D'altra parte, a Usâma ibn Munqid, espertissimo di equitazione e di arte militare, spetta il merito di aver individuato nell'inscindibile saldatura del complesso uomo-lancia-cavallo il segreto tecnico della carica a fondo. Perché il colpo sviluppi la sua tremenda efficacia, l'asta dev'essere tenuta in posizione orizzontale fissa, saldamente bloccata sotto l'ascella²⁸:

Chi arriva a sferrare un colpo di lancia deve tenere ben stretta in mano l'arma lungo il fianco e, al momento di colpire, deve lasciare il cavallo libero di agire. Quando il cavaliere muove la mano che tiene la lancia, o tende il braccio, il colpo perde forza ed efficacia.

²⁶ La dotazione difensiva comprendeva di norma elmo, usbergo e grande scudo a mandorla: cfr. PASTOUREAU 1990, pp. 121-4.

²⁷ CASSARINO 2001, p. 40 (un passo non dissimile si può leggere a p. 83).

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

Strike force: l'arte occidentale della guerra

La tecnica d'urto frontale rappresenta la più prestigiosa risorsa e, per così dire, il marchio di fabbrica della cavalleria pesante del Basso Medioevo: non è soltanto il modo di combattere tipico dei *milites*, ma costituisce una loro prerogativa, un metodo così specifico ed esclusivo della nobiltà marziale da divenire una sorta di blasone, quasi lo *status symbol* dell'élite guerriera dell'epoca feudale²⁹. Saper effettuare una carica a fondo significa anzitutto padroneggiare una tecnica di dirompente efficacia, ma vuol dire anche possedere i requisiti di un ceto militare privilegiato, formato dai detentori del potere politico e dai loro uomini di masnada. In tale prospettiva, la pratica e la cultura d'armi dei cavalieri sembrano del tutto coerenti con quell'ideologia del "faccia a faccia" e dello scontro decisivo nella quale alcuni storici militari hanno pensato di poter ravvisare i tratti distintivi dell'arte occidentale della guerra³⁰. Di fatto, la carica ad asta tesa dei cavalieri dell'età feudale è un'azione militare veloce e potente, realizzata da unità tattiche massicce e coese, che vanno all'attacco a ranghi serrati, con l'intento di assestare un brutale "colpo di maglio" dagli effetti devastanti e risolutivi. Lo *strike* violentissimo di questi lancieri corazzati e pesantemente equipaggiati³¹ può persino apparire come una delle applicazioni più

²⁹ Cfr. FLORI 1999, p. 96.

³⁰ L'enucleazione del concetto si deve alla controversa monografia di HANSON 2001. Ulteriori sviluppi ed elaborazioni si trovano nelle opere successive di Hanson, che hanno aggiunto importanti elementi di riflessione sulla nozione di *Western Way of War*, appesantendola però di discutibili incrostazioni ideologiche: cfr. HANSON 2002 e 2005. Non è questa la sede in cui ricapitolare le polemiche e i dibattiti innescati da questi lavori. Resta il fatto che storici militari di chiara fama e di solida preparazione scientifica hanno asseverato il nucleo fondamentale dell'ipotesi di Hanson: cfr. KEEGAN 1994, pp. 334-5, 390-1; PARKER 2000, pp. 2-9.

³¹ Le pratiche marziali dei cavalieri sono tutte ispirate allo *striking*, ovvero al principio contundente dell'impatto. Spadaccini e lancieri, i *milites* sono guerrieri specializzati nelle tecniche d'urto, ma ciò che caratterizza in modo più esclusivo e peculiare il loro stile di combattimento è proprio la scherma equestre ad asta protesa, con i suoi colpi squassanti, penetranti e demolitori. Nel definire la prassi militare della cavalleria feudale come un sistema orientato alla percussione, assunto la polarizzazione tra *striking* e *grappling* tipica delle arti marziali e degli sport di combattimento. Sulle differenze sostanziali tra le forme di contesa fondate sulle percosse e quelle basate sulla lotta (prese, leve articolari, proiezioni), cfr. FRANCHINI 2005, p. 58, ma soprattutto BOLELLI 2015, pp. 170-9. A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, la tradizionale separazione tra stili imperniati sul colpire e metodi

classiche della *Western Way of War*: raramente, nella storia delle armi occidentali, si sono praticate forme di assalto altrettanto frontali e impattanti. Non è dunque esagerato affermare che il cozzo della falange greca e l'urto della cavalleria rappresentano, entro il quadro del mondo premoderno, gli stili di combattimento più vicini alle forme ideali di un *Warfare* europeo ispirato a un paradigma eminentemente offensivo e volto alla ricerca di un unico scontro *face to face*, violentissimo e sanguinoso, capace di produrre esiti ultimativi di vittoria totale. Più di ogni altro genere di combattente, i *milites* dell'età feudale ci appaiono quali autentici *strikers* e *shock fighters*, colpitori specializzati nello scontro *full contact*, ovvero guerrieri d'urto e di spinta. La carica a fondo dei lancieri corazzati dell'età feudale sembra realizzare più compiutamente di qualunque altra manovra o tattica militare quell'archetipo dello scontro diretto e risolutivo che costituisce il nucleo ideologico fondante della cultura marziale europea. Un tale "sentimento" della guerra, rintracciabile nell'*ethos* bellico di varie epoche e talvolta documentabile nella concretezza delle pratiche militari, trova nelle cariche a lancia tesa della cavalleria medievale una delle sue attualizzazioni più rotonde e rappresentative. Schierati in unità chiuse e specificamente addestrati alla collisione, i *milites* bassomedievali sono maestri di un genere di scontro in cui si cerca di piombare sul nemico con la maggiore intensità e la massima concentrazione di forze. Si tratta di un modo di battersi energico e dinamico, robusto e cinetico; è una concezione tattica che muove sul campo muri di ferro e selve di lance, producendo contatti ad altissima intensità. Le unità tattiche di cavalleria pesante cercano la vittoria di pura forza, conquistano lo spazio a spinte e fendenti: blocchi di cavalieri avanzanti in ordine chiuso rotolano contro le file nemiche con la forza di una slavina o di un'onda di piena. Sul piano collettivo, si tratta di spaccare lo schieramento rivale; a livello individuale, l'obiettivo del lanciere montato è quello di disarcionare l'avversario, di sbatterlo al suolo violentemente, col cavallo e tutto, facendone un solo mucchio. Le descrizioni offerte dai documenti storici e letterari mostrano una colossale inerzia di armi e di corpi in corsa: masse lucenti di ferro e di carne che franano rovinosamente sul fronte avverso e rimuovono ogni ostacolo. Al netto

centrati sul lottare è stata incrinata dal successo delle *Mixed Martial Arts* (MMA), che combinano *striking* e *grappling*.

dell'enfasi celebrativa delle nostre fonti, l'urto grandioso e brutale di masse contrapposte di corazzieri che si affrontano a colpi d'asta costituisce di certo una delle figurazioni più sontuosamente iconiche di quel costruito ideologico di lunga durata che siamo soliti definire con la denominazione convenzionale di "arte occidentale della guerra".

L'*ethos* guerriero occidentale si fonda sul "faccia a faccia", sulla preferenza accordata allo scontro ravvicinato³², sull'assalto frontale cercato ad ogni costo e realizzato *en masse*, con la maggiore concentrazione di forze e con la massima energia. Si cerca ostinatamente il contatto, si accorciano le distanze, si serra sotto per dare addosso al nemico, per piombargli sopra in un solo impeto risolutivo. È un modo d'interpretare la guerra "muscolare" e brutale, una condotta marziale che si riflette anche nella terminologia e negli usi linguistici. *Strike*, spallata, colpo di maglio, onda d'urto, *force de frappe*: il linguaggio dei militari e degli analisti strategici euro-americani è ricco di espressioni rinvianti all'idea di un impatto repentino e squassante, di una spinta concentrata che investe l'obiettivo con estrema violenza e con effetti devastanti. L'arte bellica occidentale predilige i conflitti a voltaggio elevato che si risolvono in battaglie sanguinose e decisive, combattute a viso aperto. La tradizione militare europea sembra esprimere una netta propensione per le sfide mortali, per gli scontri in cui ci si gioca tutto in un solo colpo: alle tattiche dilatorie e al temporeggiamento si preferisce la "battaglia del destino", il grande evento marziale di natura ordalica che fornisce un verdetto inappellabile.

Questo non è certo l'unico modo di battersi praticato dagli Occidentali, ma è di sicuro lo stile marziale che essi amano attribuirsi, l'ideale cui tendono, il modello astratto di condotta cui si rifanno nella prassi concreta dei conflitti militari. Spesso non combattono così, perché le circostanze e le opportunità li spingono a comportarsi altrimenti, ma è in questo modo che vogliono pensarsi e vedersi rappresentati nell'atto di fare la guerra.

È probabile che il canone prestigioso della contesa "faccia a faccia" non fotografi il modo in cui gli Occidentali hanno concretamente guerreggiato nel corso della storia, ma di certo ci aiuta a capire la maniera

³² Sul combattimento a distanza ravvicinata, sul confronto uomo contro uomo e sulla natura speciale della lotta con un nemico che ti sta di fronte e ti guarda negli occhi, vanno rilette e meditate le pagine insostituibili di JÜNGER 2015, pp. 52-4.

in cui molti di loro – in specie i membri della nobiltà militare e dei corpi scelti – hanno pensato di combattere, ovvero la raffigurazione essenzializzata e glorificante che essi hanno voluto trasmettere del loro stile e delle loro pratiche marziali. La preferenza per l'urto frontale e la mitica della battaglia risolutiva non costituiscono gli attributi definitivi e unificanti della cultura militare europea e nordamericana, ma ne esprimono certamente le aspirazioni e i feroci ideali. Più che una pratica concreta o una realtà oggettiva, l'approccio occidentale alla guerra è quindi un'ideologia, un costrutto culturale di grande plasticità, sempre vitale ma continuamente reinventato e rimodellato entro nuovi ambienti e contesti³³. Il paradigma bellico euro-americano non va allora ricercato in un concreto modo di pianificare e di compiere le operazioni militari, ma nella visione astratta che gli occidentali si fanno del loro modo di atteggiarsi in guerra, ovvero nel prestigioso canone al quale tentano di conformarsi. Più che una descrizione del modo in cui gli Europei hanno effettivamente guerreggiato, l'arte occidentale della guerra costituisce la proiezione poetizzata e glorificante del loro modo d'intendere il mestiere delle armi.

³³ Come hanno notato a più riprese i critici di Hanson, è molto dubbio che un *Warfare* basato sulla predilezione per il colpo risolutivo possa essere considerato alla stregua di una pratica continuamente e coerentemente applicata dagli eserciti europei nei conflitti reali. È invece sostenibile che questa concezione dinamica e aggressiva delle armi, ispirata alla propensione per un solo grandioso urto di forze contrapposte, abbia attraversato la storia d'Europa come un archetipo prestigioso al quale rapportare e sul quale commisurare le azioni effettive. Più che un modo oggettivo di combattere, l'arte occidentale della guerra ci appare allora come un dispositivo ideologico, un costrutto culturale molto influente e attrattivo, capace di condizionare e plasmare la prassi bellica, nonché di fertilizzare le sue narrative. In tale prospettiva, la *Western Way of War* non sarebbe veramente il modo di guerreggiare all'occidentale, ma l'idea che gli occidentali si sono fatta del loro modo di battersi, il modello che pensano di applicare. Insomma: se la persistenza di un riconoscibile *Warfare* europeo di lunga durata è un'ipotesi che non sembra reggere alle verifiche di una storiografia criticamente avvertita, pare del tutto ricevibile e anzi persuasiva la nozione di un'arte occidentale della guerra da intendersi quale forma di autorappresentazione e riferimento ideale, cioè come un prototipo comportamentale cui sembrano tendere, in modi più o meno pronunciati secondo le diverse epoche e i vari contesti, le aspirazioni e i sistemi di valori del personale militare. Questa rivisitazione della *Weltanschauung* occidentale della guerra è formulata in modo coerente e persuasivo da SIDEBOTTOM 2014, pp. 8, 10-2, 143-6.

Faccia a faccia, occhi negli occhi, acciaio contro acciaio

La carica a fondo è del tutto coerente con un *ethos* militare “occidentale”, incardinato sull’offensiva *en masse* e sul combattimento ravvicinato: un paradigma bellico che prevede scontri durissimi e sanguinosi disputati *vis-à-vis*, in un risoluto confronto testa a testa. Sul piano dei principi e dei riferimenti ideali, il *Warfare* cavalleresco predilige regolarmente il conflitto d’impatto: non coltiva l’arte della finta né gli assalti repentini con sganciamento immediato (*hit-and-run*); non ama le scaramucce né le veloci schermaglie; tende a escludere dal suo repertorio i caroselli, i volteggi e le manovre di caracollo. Quella dei cavalieri è una cultura militare della collisione totale, una specie di abitudine al contatto energico e brutale. In fondo, l’essenza dell’arte marziale dei lancieri feudali risiede nella violenza devastante del cozzo frontale. Ciò che viene avvertito come distintivo dello stile cavalleresco è una modalità d’ingaggio impetuosa e diretta, costruita sulla ricerca di un assalto deciso e di un urto poderoso. La principale abilità di questi guerrieri montati e rivestiti di ferro consiste nel disarcionare gli avversari restando saldamente in arcione³⁴:

Or puet venir joster qui vout a Olivier:
Ansi porroit hurter comë a un mostier;
Mout savra bien ferir quil woudra trebuchier.

[Ora venga pure chi voglia a giostrare con Olivieri: tanto varrebbe andare a cozzare contro le mura di una chiesa; dovrà colpirlo davvero bene chi vorrà sbalzarlo di sella.]

I migliori *milites* si gettano a capofitto dove la mischia è più densa, evitano inganni e moine, sdegnano ogni forma di *détour* o di manovra avvolgente³⁵.

Quant il avoit la teste armee,
Quant il ert au tournoient,
N’avoit soing de dosnoient

³⁴ LE PERSON 2003, vv. 1695-7.

³⁵ DUFURNET 2010, vv. 60-7.

Ne de jouer a la forclose.
La ou la presse ert plus enclose
Se feroit tout de plain eslais.
Il n'estoit mie aus armes lais
Quant sor son cheval ert couvers

[Quando, con l'elmo in capo, prendeva parte a un torneo, non si preoccupava di galanterie, né di compiere manovre aggiranti, ma andava a colpire di gran galoppo dove la mischia era più fitta. Certo non rimediava figuracce quando era armato in sella al suo destriero]

Nel ritratto morale di questo «(...) chevaliers preus, / Cortois et bien chevalereus» (vv. 35-6), trova posto una breve descrizione del suo contegno di torneatore che ha tutta l'aria di una stilizzazione fortemente ideologica delle condotte reali dei concorrenti impegnati negli agoni marziali. Ciò che viene presentato come peculiare del modo di fare cavalleresco è soprattutto il senso dell'urto frontale, il gusto dell'impatto nel parapiglia della *mêlée*. In questa visione idealizzata, il vero *miles* è colui che, aborrendo le astuzie dei combattenti più pragmatici, si getta a briglia sciolta e va a menare gran colpi dove la ressa è più fitta. Queste dichiarazioni di principio, che valorizzano in modo oltranzistico e massimalista i prestigii della carica a fondo e dello *shock* frontale, non devono indurci a pensare che l'attacco diretto fosse il solo modo di combattere e di affrontare i giochi militari in uso tra i cavalieri dell'età feudale. Nella prassi dei tornei, nel rinnovarsi stagionale della guerra di razzia e nei conflitti endemici tra signorie confinanti, il mestiere delle armi si esprimeva nelle forme meno nobili dell'agguato, del mordi-e-fuggi, del *raid* fulmineo e dei ripiegamenti elusivi. Ma l'attacco rettilineo a lancia abbassata veniva percepito come la vera specialità e il più formidabile strumento tattico della cavalleria pesante occidentale, tanto da divenirne, nelle forme ideologizzate della fiction narrativa, l'espressione più tipica e rappresentativa. Precipitarsi in avanti ad asta protesa non era la sola opzione possibile nel corso di uno scontro, ma era di sicuro il modello di condotta che il ceto cavalleresco aspirava a incarnare, la forma nobilitante dell'autorappresentazione di classe che l'epica e il romanzo antico-francesi contribuirono a plasmare e a promuovere. *One way*. Sempre avanti, costantemente all'offensiva, a senso unico, per la via più breve e nel modo più intenso: questa reputata concezione dell'assalto diretto non soltanto è tipica

dell'*ethos* cavalleresco, ma sembra strutturare nel succedersi dei secoli il riflesso identitario dei combattenti occidentali.

A riprova di questa preminenza ideologica della carica in linea retta si possono allegare i casi in cui la nobile "frontalità" delle forze cristiane viene messa a confronto con le manovre sinuose e aggiranti dei saraceni³⁶. I crociati avanzano senza deviazioni o infingimenti, praticando un combattimento d'impeto, mentre i mussulmani scartano di lato, seguono traiettorie curve, vanno di sbieco e fanno ricorso a tattiche evasive³⁷. Ai movimenti lineari – cioè aperti virtuosi manifesti – dei cavalieri occidentali si contrappongono quelli avvolgenti e tortuosi dei "pagani", che riflettono un modo d'atteggiarsi ingannevole e diabolico, affine alla reptazione serpentina. Uno stile rettilineo *versus* uno stile rettiliano. L'antitesi tra questi due modi d'intendere e di praticare la guerra costella una netta divaricazione etica e simbolica. Oltre che un teatro di operazioni militari, il campo di battaglia è un luogo di tensione e di conflitto tra principi morali irriducibilmente contrari³⁸:

Et paien sont guenci si s'en torment atant,
[...]
Çou ont fait par boisdie li cuvert mescreant.

[I pagani ripiegano e fanno una giravolta, [...] ché l'han fatto per finta quei vili miscredenti.]

³⁶ Cfr. JANET 2013, p. 249.

³⁷ I lancieri corazzati occidentali galoppano *contro* le linee nemiche, mentre gli arcieri montati turchi cavalcano *attorno* alle forze avverse: è la classica contrapposizione tra una cavalleria d'urto, votata agli assalti diretti, e una cavalleria volteggiante, dedita a modi di combattimento aggiranti e manovrieri. Loro, gli orientali, appaiono d'improvviso, passano veloci saettando e svaniscono con una rapida giravolta; i nostri, invece, cercano di investire l'obiettivo con una violenta carica frontale (cfr. al riguardo l'eccellente sintesi di FLORI 1994, pp. 105-12). Fondata su dati reali e pratiche concrete, ma irrigidita nella delineazione di paradigmi identitari, l'antitesi tra l'etica occidentale della battaglia in campo aperto e la cultura "orientale" dell'agguato e dell'imboscata ha una lunghissima storia: si leggano al riguardo le annotazioni di BRECCIA 2016, p. 15.

³⁸ DUPARC-QUIOC 1977, v. 503 e 506; la traduzione italiana è dedotta da ZAGANELLI 2004, pp. 38-9.

Riferimenti bibliografici

- ACUTIS C. (a c. di), *Cantare del Cid*, Torino 1986.
- AGNELLO G. (a c. di), Anna Comnena, *Alessiade. Opera storica di una principessa porfirogenita bizantina*, Palermo 2010.
- ARAGÓN FERNÁNDEZ M.^a A., FERNÁNDEZ CARDO J. M.^a, *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Oviedo 1985.
- BENNETT M., BRADBURY J., DEVRIES K., DICKIE I., JESTICE PH., *Fighting Techniques of the Medieval World (AD 500 - AD 1500). Equipment, Combat Skills, and Tactics*, London 2005.
- BOLELLI D., *Per un cuore da guerriero. Le arti marziali, la filosofia e Bruce Lee*, Torino 2015.
- BRECCIA G., *Guerra all'Isis. Diario dal fronte curdo*, Bologna 2016.
- CASSARINO M. (a c. di), Usâma ibn Munqid, *Le lezioni della vita. Un principe siriano e le Crociate*, Milano 2001.
- DE COMBARIEU DU GRÈS M., GOUIRAN G. (éd.), *La chanson de Girart de Roussillon*, Paris 1993.
- DELORT R., *La vita quotidiana nel Medioevo*, Roma-Bari 1997 [ed. or. *La vie au Moyen Âge*, Paris 1982].
- DUFOURNET J. (éd.), *Huon le Roi, Le Vair Palefroi*, Paris 2010.
- DUPARC-QUIOC S. (éd.), *La chanson d'Antioche. 1. Édition du texte d'après la version ancienne*, Paris 1977.
- ELCOCK W.D., *Pleine sa hanste*, in «French Studies», 7 (1953), pp. 35-47.
- FLORI J., *Chevalerie chrétienne et cavalerie musulmane. Deux conceptions du combat chevaleresque vers 1100*, in *Le monde des héros dans la culture médiévale*, Greifswald 1994.
- FLORI J., *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, Torino 1999 [ed. or. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris 1998].
- FRANCHINI A., *Gladiatori*, con le fotografie di P. Pompili, Milano 2005.
- FRUGONI C., *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari 2014.
- GAIER C., *Armes et combats dans l'univers médiéval*, Bruxelles 1995.
- HANSON V. D., *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Milano 2001 [ed. or. *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*, Berkeley 1989].
- HANSON V. D., *Massacri e cultura. Le battaglie che hanno portato la civiltà*

- occidentale a dominare il mondo*, Milano 2002 [ed. or. *Carnage and Culture*, New York 2001]
- HANSON V. D., *Il volto brutale della guerra. Okinawa, Shiloh e Delio: tre battaglie all'ultimo sangue*, Milano 2005 [ed. or. *Ripples of Battle. How Wars of the Past Still Determine How We Fight, How We Live, and How We Think*, New York 2003].
- JANET M., *L'idéologie incarnée. Représentations du corps dans le premier cycle de la croisade (Chanson d'Antioche, Chanson de Jérusalem, Chétifs)*, Paris 2013.
- JONES R., *Cavalieri. I guerrieri d'élite dell'Europa medievale*, Gorizia 2012 [ed. or. *Knight. The Warrior and World of Chivalry*, Oxford 2011].
- JÜNGER E., *Boschetto 125. Una cronaca delle battaglie in trincea nel 1918*, Milano 2015 [ed. or. *Das Wäldchen 125*, Stuttgart 1925].
- KEEGAN J., *La grande storia della guerra. Dalla preistoria ai nostri giorni*, Milano 1994 [ed. or. *A History of Warfare*, New York 1993].
- KOCH H.W., *La guerre au Moyen Âge*, Paris 1980 [ed. or. *Medieval Warfare*, London 1978].
- LE PERSON M. (éd.), *Fierabras*, Paris 2003.
- MALATESTA S., *La vanità della cavalleria e altre storie di guerra*, Vicenza 2017.
- NICOLLE D., *Le crociate. Storia, strategia, armamenti*, Gorizia 2012 [ed. or. *The Crusades*, Oxford 1988].
- NICOLLE D., *Tattiche dell'Europa medievale. Cavalleria, fanteria e nuove armi 450-1500*, Gorizia 2013 [ed. or. *European Medieval Tactics (1) The Fall and Rise of Cavalry 450-1260; European Medieval Tactics (2) New Infantry, New Weapons 1260-1500*, Oxford 2012].
- NICOLLE D., *I Cavalieri di Gerusalemme. L'ordine crociato degli Ospitalieri 1100-1565*, Gorizia 2014 [ed. or. *Knights of Jerusalem. The Crusading Order of Hospitallers 1100-1565*, Oxford 2012].
- PARKER G., *Introduction. The Western Way of War*, in *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*, edited by G. Parker, Cambridge 2000, pp. 2-9.
- PASTOUREAU M., *La vita quotidiana ai tempi dei cavalieri della Tavola rotonda*, Milano 1990 [ed. or. *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde*, Paris 1959].
- PETIT A. (éd.), *Le Roman de Thèbes*, Paris 2008.
- POIRION D. (éd.), *Chrétien de Troyes, Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*,

- in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, dir. D. Poirion, Paris 1994.
- REINSCH D.R., KAMBYLIS A. (ed.), *Annae Comnenae Alexias, Prolegomena et textus*, Berolini et Novi Eboraci 2001.
- RYCHNER J., *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève 1999.
- SCURATI A., *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano 2016.
- SEGRE C. (a c. di), *La Canzone di Orlando*, traduzione di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano 1996.
- SIDEBOTTOM H., *La guerra nel mondo antico*, Bologna 2014 [ed. or. *Ancient Warfare. A Very Short Introduction*, Oxford-New York 2004].
- WHITE JR. L., *Tecnica e società nel Medioevo*, Milano 1967 [ed. or. *Medieval Technology and Social Change*, London 1962].
- ZAGANELLI G. (a c. di), *Crociate. Testi storici e poetici*, Milano 2004, pp. 5-353.

Sul Nemico nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris: i “servi”

Gioia Paradisi

La categoria di “nemico” ha certo a che fare con l'identità del Sé, individuale o (...) collettivo (il Noi), che gli si oppone; ma (...) il nemico non è mai portatore di un'estraneità piena e totale, di una dissimiglianza tanto radicale che col solo suo esistere possa rafforzare per così dire dall'esterno l'identità del Noi; anzi, il nemico è anche, e forse più spesso e più intensamente, il polo di una relazione, per quanto ostile; quindi, se *perché si possa produrre la piena formazione del Noi c'è bisogno di un nemico da escludere* ciò significa che *il Noi non può fare a meno del nemico*¹.

Nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris, la cosiddetta “vulgata” continentale databile secondo gli studiosi nel corso degli anni '80 del XII secolo², il tema del Nemico assume molteplici configurazioni.

¹ GALLI 2009 (corsivi miei). Sulla scia di Carl Schmitt, secondo Galli la polarità “amico” “nemico” fonda le relazioni politiche. Si legga la «definizione concettuale del “politico”» data dal giurista e filosofo tedesco: «Si può raggiungere una definizione concettuale del “politico” solo mediante la scoperta e la fissazione delle categorie specificamente politiche (...). Il “politico” deve perciò consistere in qualche distinzione di fondo alla quale può essere ricondotto tutto l'agire politico in senso specifico (...), una distinzione specifica (...) autonoma e valida di per sé. La specifica distinzione politica alla quale è possibile ricondurre le azioni e i motivi politici è la distinzione di *amico* (...) e *nemico* (...). Il significato della distinzione di amico e nemico è di indicare l'estremo grado di intensità di un'unione o di una separazione, di un'associazione o di una dissociazione; essa può sussistere teoricamente e praticamente senza che, nello stesso tempo, debbano venir impiegate tutte le altre distinzioni morali, estetiche, economiche o di altro tipo», cfr. SCHMITT 1988, p. 119.

² Tra il 1185 e il 1190, cfr. la scheda Alexandre de Paris (et de Bernay), *Roman d'Alexandre*, in GAULLIER-BOUGASSAS 2014, vol. IV, pp. 85-103. Sul ruolo di Alexandre de Paris nella produzione dell'opera vedi BORRIERO 2016 e 2018. Per

L'opera è una narrazione non del tutto finzionale che racconta dati di realtà (personaggi, fatti, luoghi) attraverso processi di letterarizzazione i quali, dal punto di vista dei destinatari, non annullano completamente la storicità delle vicende³. Il processo di letterarizzazione dei contenuti storici inerenti la vicenda del Macedone si è svolto sulla lunghissima durata, essendo già iniziato all'epoca della produzione delle fonti antiche su Alessandro. Alla *mise en écrit* del *Roman d'Alexandre* francese i nemici storici dell'eroe, tra i quali basti qui ricordare il Persiano Dario e Poro, re dell'India, arrivano dunque avendo subito già in precedenza, nella trafila delle fonti, una profonda trasfigurazione letteraria.

Il nostro testo partecipa di una dinamica che inizia nell'Antichità, caratterizzata dalla quella che è stata definita «une réécriture permanente»⁴. La materia su Alessandro Magno è una memoria culturale di lunga durata estremamente complessa e stratificata⁵. Traduzioni, riscritture, epitomi, "montaggio" e giunzione di testi in origine diversi, fenomeni di enucleazione, interpolazione, ciclizzazione, coesistenza di svariate redazioni di una stessa opera, in generale grande "attività" (nel senso delle tradizioni attive di Vàrvaro), possibilità costante di riuso delle fonti e della testualità in latino e in volgare di argomento alessandrino nota nei contesti di produzione e di copia.

l'edizione del testo cfr. ARMSTRONG, BUFFUM, EDWARDS, LOWE 1937; AGARD 1942; FOULET 1949. Sull'edizione di Princeton (che per la I *branche* segue il ms. M, per la II, la III e la IV il ms. G), si veda almeno PLOUZEAU (online); il testo dell'edizione è stato ristampato in HARE-LANCNER 1994 (a cui faccio riferimento per le citazioni), che per la I *branche* dà il testo di G, pubblicato in FOULET 1949.

³ A dispetto del titolo corrente, che per comodità si continuerà a utilizzare, *Roman d'Alexandre* è un'etichetta impropria per il nostro testo definito invece *estoire* nel prologo, cfr. BORRIERO 2016, p. 82. La bibliografia sul *Roman* è molto ampia, un buon volume di sintesi è rappresentato da GAULLIER-BOUGASSAS 1998. Il *Roman* si iscrive nella filiera del *Romanzo* greco dello Pseudo Callistene, nato dal montaggio di testi diversi; lo Pseudo Callistene racconta la biografia dell'eroe arricchendola di motivi leggendari, lettere fittizie e *mirabilia*; parrebbe aver preso forma, secondo Stoneman, nella prima età ellenistica, tra il 300 e il 150 a. C., ad Alessandria d'Egitto, cfr. STONEMAN 2007. Le riscritture latine che lo hanno veicolato agli autori francesi del XII e del XIII secolo sono essenzialmente le *Res gestae Alexandri Macedonis* di Giulio Valerio, databili al 320-330 d. C., note soprattutto grazie all'*Epitome Zacher*, il cui ms. più antico è del IX sec., l'*Historia de Preliis*, le cui tre versioni con interpolazioni sono comprese tra l'XI e il XIII secolo, l'*Epistola Alexandri ad Aristotelem*, il cui originale greco perduto parrebbe di età imperiale.

⁴ Il riferimento è a GOSMAN 1997.

⁵ Tuttora utile la storica sintesi di CARY 1967.

Tutti questi sono fenomeni congeniti nella tradizione su Alessandro, presenti già a partire dal *Romanzo greco* dello pseudo Callistene – un'opera che nasce dall'unione di più testi di epoca diversa, tramandata in cinque *recensiones* – fino alle riscritture latine antiche, tardo antiche e medievali. Si conoscono tre rimaneggiamenti dell'*Historia de preliis* e si contano oggi cinque *Epitomi* dell'opera di Giulio Valerio. Lo stesso *Roman d'Alexandre* non solo è caratterizzato da una tradizione manoscritta molto attiva ma raccoglie anche l'eredità di una catena di riscritture in lingua francese, perché, come è noto, riscrive e organizza secondo una linea biografica testi in volgare più antichi, nel quadro di un *modus operandi* che implica la conoscenza anche di alcune opere alessandrine in latino⁶. La materia alessandrina si è sviluppata e diffusa attraverso riscritture segnate da un'entropia che si collega alla manipolazione, volontaria e involontaria, dei testi. Il problema della trasmissione dei contenuti inerenti il Nemico nella testualità su Alessandro, dalle fonti greche ai poemi francesi, deve essere valutato in relazione alle condizioni di esistenza di tale memoria culturale. In ogni caso, il peso della manipolazione dei dati storici a fini propagandistici e politici è rilevante già nelle fonti contemporanee al Macedone, perché «il creatore del mito di Alessandro è (...) Alessandro stesso» e la sua eroicizzazione nasce «alla corte macedone, vivente il sovrano»⁷.

Alcune vicende, specie quelle che più potevano incidere sulla rappresentazione di Alessandro, rimangono assai difficili da ricostruire anche nelle fonti diverse dal *Romanzo greco*, perché le versioni tramandate sono state sottoposte a censure o appaiono come versioni ufficiali, confezionate per fornire resoconti politicamente orientati. Si tenga presente che i dati storici inerenti in generale i nemici sono tra quelli che hanno subito maggiori manipolazioni, dal momento che la rappresentazione del Nemico appare decisiva proprio ai fini della presentazione di Alessandro, delle sue gesta e dell'interpretazione morale e politica che dalla storia si doveva ricavare. Per questo, anche quando parlo di nemici storici, non finzionali, si intende che la rappresentazione che se ne legge nel nostro *Roman* è sempre filtrata da processi di selezione e di poetizzazione.

⁶ Sul punto basti qui il rinvio a HARF-LANCNER 1996 e agli studi di Borriero citati *supra*. Sulle fonti latine del *Roman* cfr. HENRY 1936 e PÉREZ-SIMON 2015, p. 49.

⁷ Al riguardo basti qui il rinvio a NENCI 1992, alle pp. 174 e 177 le citazioni.

Nel *Roman* e in generale nella materia alessandrina, accanto ai nemici storici, abbiamo nemici interamente di finzione, tra i quali ibridi e mostri⁸. Fermo restando che nelle opere su Alessandro non sempre l'Altro assume il ruolo del Nemico⁹, ricorderò qui soltanto due aspetti essenziali della funzione dei nemici caratterizzati da tratti che ricadono nell'ambito del meraviglioso. Come nel caso di altri vincitori di fiere e di mostri, anche in relazione al Macedone queste figure servono, primo, a enfatizzare il valore dell'eroe che li sconfigge con la forza o con l'astuzia e, secondo, a «fissare dei limiti»¹⁰ rispetto a ciò che si può considerare "umano" e "non umano". Scrive Richard Stoneman, editore del *Romanzo greco di Alessandro*:

*L'esistenza del non-umano, che però ha ancora caratteri umani, aiuta a definire ciò che è umano nel senso che intendiamo noi; più in generale, l'esistenza di esseri che hanno dimensioni eccezionali, o un numero abnorme di membra o di teste, o qualunque altra cosa sia fuori dall'ordinario, rafforza la tassonomia del "nostro" mondo: questi mostri appartengono per definizione a un altro mondo, e il "nostro" è almeno in parte determinato dal loro essere all'esterno di esso*¹¹.

Nei processi di significazione che portano alla definizione delle polarità dell'"umano" e del "non umano", della "civiltà" e della "barbarie", l'Altro, lo Straniero e il Nemico hanno un ruolo determinante¹². Nelle opere antiche, tardo antiche e medievali su Alessandro il racconto della spedizione in Oriente offre la messe maggiore di contenuti deputati a rappresentare e a narrare queste polarità concettuali in rapporto all'idea di Nemico. Come osserva Maud Pérez Simon:

⁸ Sul senso e la funzione di ibridi e creature mostruose nel *Roman d'Alexandre* si vedano PÉREZ-SIMON 2009 e CRUSE 2015, pp. 153-69.

⁹ Al riguardo cfr. PÉREZ-SIMON 2009.

¹⁰ STONEMAN 2007, p. lviii.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Come osserva Umberto Eco la figura del Nemico «non può essere abolita dai processi di civilizzazione», in quanto funge da «ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori e mostrare, nell'affrontarlo, il valore nostro», ECO 2011, p. 23 e p. 10. Sul tema dello Straniero si veda BESNARDEAU 2007.

Pour Alexandre (...) l'humanité est un territoire à conquérir, tant par les armes que par la connaissance. C'est autour du voyage que se construit cet idéal: tout déplacement implique une confrontation à l'autre qui peut certes se révéler sanglante, mais aussi instructive. Le voyage est l'occasion d'une sédimentation des expériences, mais il ne s'agit pas pour Alexandre d'une expérience passive, c'est une sagesse acquise par l'action. Comprendre son ennemi est un moyen de le dominer, et le voyage d'Alexandre l'amène à concevoir des moyens d'appréhender l'autre, de cerner les créatures hybrides qu'il rencontre, afin d'évaluer leur nature animale, humaine voire divine. La réaction d'Alexandre face à ces créatures peut nous sembler parfois méthodique, parfois violente et paradoxale. Il oscille toujours entre les deux facettes que les historiens nous ont transmises de lui: un conquérant curieux et un guerrier sans pitié¹³.

In queste pagine si è scelto di focalizzare l'attenzione su una declinazione del Nemico assai particolare, che non ricade in nessuna delle due categorie sin qui delineate – i nemici storici e quelli finzionali – ma che piuttosto appartiene all'ambito delle riletture e delle attualizzazioni ideologiche che ogni epoca ha prodotto di Alessandro, mito politico-eroico per eccellenza alla stregua di Giulio Cesare e Napoleone¹⁴. Si sta parlando dei "servi", un Nemico che agisce nel *Roman* di Alexandre de Paris sia come personaggio sia come categoria sociale.

L'impossibilità di separare del tutto il Nemico da Noi, di espellerlo una volta per sempre dalla cerchia degli amici e dei sottoposti o l'impossibilità di impedire che amici e sottoposti possano in qualsiasi momento trasformarsi in nemici è rappresentata plasticamente nel *Roman d'Alexandre* dal tradimento che porta alla morte del Macedone. Nel nostro poema e in generale nelle opere medievali su Alessandro il discorso sul Nemico si connette in maniera profonda alla sua regalità e alla regalità in quanto tale¹⁵. L'impossibilità di una distinzione stabile tra l'Amico e il Nemico è inscritta nel destino dell'eroe perché

¹³ Cfr. PÉREZ-SIMON 2009, § 17 nella versione *open access*.

¹⁴ Su Alessandro mito politico-eroico cfr. HARF-LANCNER 1994, pp. 5-58, p. 44.

¹⁵ Sulla regalità e l'ideologia politica nella materia alessandrina vedi GOSMAN 1997 e MANCINI 2002.

appartiene sempre, in potenza, alla condizione regale. Il discrimine Amico-Nemico nel *Roman* non si fonda dunque primariamente sull'appartenenza etnica o religiosa¹⁶, ma si colloca invece all'interno del legame vassallatico-feudale, la cui gestione efficace per il sovrano dipende dalla capacità di identificare e conservare i primi e di contrastare con successo i secondi. Il tradimento rappresenta l'impossibilità, sempre in agguato, di scongiurare il rovesciamento improvviso di tale distinzione.

Nel prologo si afferma che uno degli obiettivi del racconto della storia di Alessandro è valere come esempio per chi voglia tenersi cari gli amici e combattere i nemici:

Qui vers de riche estoire veut entendre et oïr,
 Por prendre bon essample de proëce acuellir,
 De conoistre raison d'amer et de haïr,
 De ses amis garder et chierement tenir,
 Des enemis grever, q'uns n'en puist eslargir,
 Des laidures vengier et des biens fais merir,
 De haster qant lieus est et a terme souffrir,
 Oiés dont le premier bonnement a loisir.
 (vv. 1-8)

Il favore degli amici si ottiene praticando la *largesse*, fondamentale per il governo, per il consenso e per le alleanze. La *largesse* rappresentata nel *Roman* è una dinamica precipuamente economica, dalle caratteristiche peculiari, che ha a che fare con un'idea gerarchica della società. Senza entrare ora nel merito di un tema di grande complessità e decisivo nelle riletture medievali della figura di Alessandro¹⁷, basti qui evidenziare che nel nostro testo la positività della *largesse* non si dà a priori, ma discende dall'alto rango dei suoi destinatari:

¹⁶ Ciò rimane vero anche se nel *Roman* (in misura non molto marcata e con maggiore evidenza nella II *branche* dove l'eroe combatte contro *Turs*, *Arrabi*, *Beduïn*, *Mors*) si riscontra il ricorso alla denominazione arabizzante del Nemico, anacronistica e attualizzante, che da un lato rende subito evidente la sua alterità e negatività, dall'altra sovrappone alla conquista dell'Oriente da parte di Alessandro la conquista dell'Oriente da parte dei Crociati, cfr. al riguardo HARF-LANCNER 1994, pp. 32-3.

¹⁷ Sulla *largesse* alessandrina cfr. almeno BOLOGNA 1989, WHITE 2002 e 2003.

Mais encontre ces vers doit la teste drecier
 Qui veult de bones mors son cuer asouploier
 Et savoir qu'il doit faire et quel chose laisser,
 Com il doit ses amis et blandir et proier,
 Ciaus qu'il a fais tenir et autres porchacier,
 Ses enemis grever et si estoutoier
 Que uns seus envers lui n'ost moster samblant fier,
 Plus le tiegne cremeus que aloe en gibier
 Quant el voit de la main departir l'espervier.
 Mes ne soit mie avers, s'onor veult essaucier,
 Car ainc par averté ne puet riens gaagnier;
 Qui trop croit en tresor trop a le cuer lanier,
 Ne puet conquerre honor ne terre justicier.
 (vv. 42-51)

Al pubblico elettivo dell'opera, gli aristocratici nel loro complesso, il cui compito naturale è il Potere, le gesta di Alessandro mostrano che nel sistema di obblighi nel quale agiscono un sovrano e i suoi vassalli, sistema che è un dare/avere sul quale si regge il vincolo comunitario tipico di tutte le società tradizionali, i sottoposti offrono al signore lealtà e supporto militare in cambio di protezione e ricchezza. La *largesse* dell'eroe e i riti giuridico-cavallereschi a cui egli è tenuto nei confronti dei suoi baroni (ad esempio i consiglieri) rappresentano – sul piano concreto del Potere e simbolico dell'Onore reso pubblicamente – la necessità di una giusta ricompensa al gruppo degli amici. Come si evince nel corso del *Roman*, la *largesse* di Alessandro deve favorire i pari (i nobili in generale) e i cavalieri poveri, non altri. La declinazione della funzione del Nemico si configura in relazione alla dinamica sopra descritta. Il Nemico è dunque il Traditore ma, come si vedrà più avanti, ha un'identità sociale precisa: appartiene alla categoria dei "servi".

Siccome il Nemico è sempre necessario per l'immaginazione della nostra identità¹⁸, il Traditore è una figura più o meno vicina a chi subisce il tradimento, più o meno interna alla cerchia della famiglia, del

¹⁸ L'identità, sia la nostra sia quella del Nemico, è sempre frutto di un processo di rappresentazione e di simbolizzazione che la rende un'entità immaginaria, cfr. REMOTTI 2010.

clan, dei seguaci: esempi canonici sono Giuda e Gano. Nei testi medievali alessandrini, che fanno capo al *Romanzo* greco, Alessandro muore avvelenato dalla mano di chi avrebbe dovuto essergli fedele¹⁹. Nel poema francese i traditori sono due: Antipater, trasfigurazione letteraria del generale macedone Antipatro al quale Alessandro aveva affidato la reggenza della Macedonia durante la spedizione persiana, già fedele collaboratore di Filippo, l'uomo sul quale caddero dicerie e sospetti di complotto dopo l'uccisione del Macedone, e Divinuspater, un personaggio interamente di invenzione letteraria, derivante al poema francese dall'*Epitome Zacher* di Giulio Valerio. Il nome parlante Divinuspater pare introdurre uno spunto moralizzante. La controversa vicenda esistenziale di Alessandro, com'è noto, era anche oggetto di una lettura negativa, che ne faceva un «predatore distrutto dall'oltranza della sua *convoitise*, prossima talora a rovesciarsi in blasfemia»²⁰. Nella morte di Alessandro, interpretata nel *Roman* come l'improvviso, tipico, rovescio di Fortuna che annienta l'orgoglio umano²¹, Divinuspater rappresenta la punizione divina, la quale pone fine alla *hybris* e alla dismisura ulisiana dell'eroe²².

Nel *Roman* il tradimento di Antipater e Divinuspater è riletto alla luce della dinamica feudale di cui si diceva prima. I due assassini sono dei sottoposti di Alessandro: il *service* che essi gli rendono è sleale e riottoso dal punto di vista del sovrano²³, malripagato dal punto di vista dei vassalli²⁴. Per quanto nemmeno la cerchia ristretta dei pari sia sottratta nel testo alla potenziale assunzione di una funzione negativa o antagonistica²⁵, è chiaro che Antipater e Divinuspater appartengono a

¹⁹ Nelle fonti antiche diverse dal *Romanzo* greco invece il complotto e l'avvelenamento sono una delle possibili cause avanzate per spiegare la morte del Macedone. Sulla morte di Alessandro cfr. GOSMAN 1978 e BELLON-MÉGUELLE 2009.

²⁰ Cfr. LECCO 2008, p. 94. Sulla questione si vedano anche HARF-LANCNER 2000 e 2007, MATERNI 2013.

²¹ Cfr. i vv. III, 7787-8, 7817

²² Si pensi anche alla complessa riscrittura della morte del Macedone presente nell'*Alexandreis* di Gautier de Châtillon, nella quale la regia del tradimento è concertata da Natura, esecutrice dei piani del Dio cristiano, e dal Leviatano, cioè Lucifero, cfr. al riguardo DRONKE 1997, pp. XII-XXV.

²³ Cfr. i vv. III, 7727-34.

²⁴ Cfr. i vv. III, 7809-11.

²⁵ Nella spiegazione del prodigio della nascita mostruosa che annuncia la morte di Alessandro le teste del bambino deforme rappresentano i pari, felloni e invidiosi l'uno

un livello diverso e più basso rispetto alla cerchia più intima dei "pari", i quali sono scelti non a caso da Aristotele²⁶.

I due traditori appartengono invece alla «vil razza dannata» dei "servi"²⁷:

Divinuspater vint, li sers de pute estrace,
O lui Antipater, qui de mort le manace.
(IV, 43-4)

Nel corso del banchetto nel quale Alessandro è avvelenato a uno dei due è concesso di sedere alla tavola del re, all'altro di servirlo. Il Macedone, che pure ha fatto tagliare le maniche agli abiti dei servitori perché teme che essi possano nascondere del veleno, compie un errore fatale onorando questi due. Divinuspater fa cadere la sostanza tossica che aveva nascosto sotto l'unghia del pollice nella coppa che egli porge al re. Antipater passa all'eroe la piuma avvelenata che Alessandro mette nella gola nel momento in cui, in preda al dolore causato dall'assunzione del veleno, vuole provocarsi il vomito. Il Macedone spirerà alcuni giorni dopo:

A tous ciaus qui servoient fait li rois commander
Qu'il facent tuit lor manches jusqu'as coutes cauper
Et viegnent en bras nus le mengier apoter,
Car durement se crient li rois d'enpoisoner;
Grant joie avra au cuer se cel jor puet passer.
Mais li serf de put aire, qui nel veulent amer
Et que il pensoit molt hautement honorer,
Ont aporté l'entosche por lui envenimer.
(IV, 128-35)

Il *Roman* stabilisce un rapporto in qualche misura speculare tra la morte di Alessandro e quella di Dario, il suo grande antagonista, anche lui assassinato dai "servi"²⁸. Nessuno dovrebbe onorare e innalzare i

dell'altro, pronti a farsi la guerra subito dopo la fine di Alessandro, cfr. vv. IV, 27-31.

²⁶ Si leggano i vv. I, 669-94. Sui pari di Alessandro cfr. CIZEK 1982.

²⁷ «Cortigiani, vil razza dannata!», così F.M. Piave nel *Rigoletto*, sulla scia del «Courtisans! courtisans! démons! race damnée!» di V. Hugo, *Le roi s'amuse*.

²⁸ In ogni caso, la condotta di Dario, che ha provocato l'allontanamento di tutti i suoi baroni a causa del suo favore per i servi, è considerata ben più riprovevole di quella

“servi”, nemici a priori dei potenti, si legge in un brano nel quale l’autore prende la parola:

Hé! las, por coi le firent? com l’oserent penser?
 Ja mais si bon segnor ne porront recouvrer;
De Dayre le Persant lor peüst remembrer.
 Ja nus hom ne doit serf essaucier ne lever,
 C’onques bone chançon n’en oï on chanter.
 (IV, 136-40)

La condanna dei “servi” percorre tutta l’opera, è al centro degli insegnamenti di Aristotele ad Alessandro e si configura come uno dei precetti essenziali nel peculiare *speculum principis* proposto dal filosofo al condottiero nel *Roman*²⁹:

Et en après li mostre un bon chastieiment:
Que ja sers de put aire n’ait entor lui sovent,
Car maint home en sont mort et livré a torment,
Par losenge et par murdre, par enpoisonement.
 Li maistre li ensaigne et li vallés aprent:
 il en jure le ciel et qanq’a lui apent
Que ja mais sers par lui n’ara essaucement.
 (I, vv. 343-9)

Che la condanna dei “servi” sia, come scrive Laurence Harf-Lancner, «la principale leçon politique du roman»³⁰ è mostrato con grande evidenza nell’epilogo della IV *branche* e dello stesso *Roman*, in lasse che rappresentano il cuore ideologico dell’opera³¹.

del Macedone, il quale non ammette mai servi nella sua cerchia ristretta, come fa invece il Persiano, che disereda i parenti per favorire questi ultimi.

²⁹ Sul ruolo di Aristotele nel *Roman* cfr. GAULLIER-BOUGASSAS 2002.

³⁰ Cfr. HARF-LANCNER 1994, p. 46; al riguardo cfr. anche GOSMAN 1997. La presenza di “servi” di bassa estrazione, arrampicatori sociali, «fils de vilains», che a corte fanno concorrenza ai nobili, e in generale le rappresentazioni della mobilità sociale, sono ben presenti nella letteratura dell’epoca, «à l’heure où la richesse est en train de constituer dans les villes une nouvelle élite et où la classe des chevaliers commence à être déstabilisée. Les textes le répètent donc: tous les chevaliers “n’ont pas accès à l’éclat des cours”», cfr. CROUZET-PAVAN 2010, sul *Roman d’Alexandre* le pp. 79-80, a p. 80, ELEY 2011.

³¹ Si tenga presente che, con ogni probabilità, dette lasse provengono dal poema episodico sulla morte di Alessandro “fagocitato” nel *Roman* di Alexandre de Paris. Com’è noto, nella maggioranza dei mss. le lasse che costituiscono l’epilogo del *Roman* sono ciò che resta di tale poema, intitolato dagli editori *Mort Alixandre*, di cui si

In esse sono riscritti alcuni *topoi* tipicamente esordiali: dal dovere, per chi lo ha ricevuto da Dio, di elargire il proprio *sen*, avendo cura, con citazione evangelica, di non gettare le perle ai porci, al riferimento a Salomone – *auctoritas* evocata in altri prologhi alessandrini, quello di Alberic e quello attribuito a Lambert le Tort –, fino alla decadenza di Onore e Prodezza³². Soprattutto, si insiste sull'individuazione del pubblico al quale si rivolge il poema, un pubblico di cavalieri e di *clerc*, uomini e donne di nobile nascita, re, principi e governanti che sanno ben ricompensare il servizio ricevuto:

Li gentil chevalier e li cleric sage e bon,
 Les dames, les puceles, qui ont la clere façon,
 Qui sevent de servise rendre lo guerredon,
 Cil doivent d'Alixandre escolter la chançon.
 (IV, vv. 1652-55)

Non sono degni dell'opera gli avari e i felloni, i quali non sono in grado di comprenderne il significato³³. L'esempio di Alessandro dimostra che è folle chi si fida di un servo o di un fellone, che non esiterà a tradirlo:

Or se traient arrier li aver, li felon,
 Qua ja ne lor feroit li oïrs se mal non;
 Li cuer lor endurcissent encontre la raison.
 Fous est qui d'esprevier cuide faire buisson,

individuano otto *lasse*, di cui alcune narrative (dalla 5 alla 8 nell'edizione di Edwards e Foulet, inerenti la nascita a Babilonia del bambino mostruoso che preannuncia la prossima fine dell'eroe) e quattro di tipo metatestuale; per questa loro funzione esse sono reimpiegate come epilogo del *Roman*, cfr. sulla questione EDWARDS, FOLET 1955, pp. 1-4 e 27-35. Cito le *lasse* in questione da HARF-LANCNER 1994.

³² Si leggano i vv. IV, 1609-29: «Or m'entendés, segnor, que Dieus vos beneïe! / Cui Dieus done le sens, il ne doit celer mie, / Mais bien se doit garder que a tel gent le die / Qui ne voil que ma chançons seit de tel gent oïe / Qui disnes soit d'oïr, car cil fait grant folie / Qui entre les porciaus gete sa margerie / Ne avec le forment seme la gargerie. / Teus se fait molt cortois plains est de vilonie; / Avarisse est montee et largesce est falie, / Bontés est refroidie, montee est felonie. / Oïs est cil sert de la losengerie, / Service est perdu s'avoïrs ne li aïe. / Por ce le di, segnor, se Dieus me beneïe, / Ne vuel que ma raisons soit de tel gent oïe / Qui bien ne sache entendre que ele senefie. / Qui chante de mençoigne s'ame est pres de perie; / Qui de buison faire oïst se paine e estudie; / Icil est faus provés, la letre le nos crie. / Costume enseigne a l'ome cil qui bien le chastie, / Mais Nature a au loins toute la seignorie».

³³ Ai vv. IV, 1685-87 gli avari sono paragonati agli asini all'ascolto dell'arpa, riprendendo lo stesso topos impiegato nel *Roman de Thèbes*

Ne de roncin destrier, ne de levrier gaignon.
 Nature e norreture demainent grant tençon,
 Mas au loing vaint Nature, ce dist en la leçon;
 Si en trai a garant le sage Salemon.
Alixandres le dist et mostre par raison:
Fous est qui conseil croit de serf ne de felon
Ne qui fait de nul d'aus prince de sa maison;
Se gaaig i puet faire, ne doute traïson;
 Ci doivent prendre essample li prince et li baron.
 (IV, vv. 1656-68)

La polemica contro i “servi” si collega strettamente a un’interpretazione della figura di Alessandro come campione non solo dell’ardimento guerriero, della *largesse*, dell’eloquenza – è un *rex litteratus*³⁴ – ma anche della nobiltà di sangue. Fin da bambino, infatti, «fu ses cuers de noblece aïnsi enluminez», che mai «sers de put aire» fu accolto nella sua cerchia e mai un’ancella di bassa condizione poté servirlo: riservò il suo favore solo ai nobili (*franche gent*)³⁵. Alla questione della nobiltà di nascita credo si colleghi il rifiuto nel *Roman* della discendenza dell’eroe da Nectanebo. La leggenda è ben nota ad Alexandre de Paris (o a chi per lui) e nel poema affiora a più riprese³⁶. Per un autore

³⁴ Cfr. KELLY 2002.

³⁵ Cfr. vv. I, 226-28: «Onques sers de put aire ne devint ses privez, / Mais a la franche gent volt faire touz lor ses; / Vilaine ne ancelle nel pot servir a grez». Inoltre, il giorno stesso della nascita di Alessandro nascono anche trenta «fil de contor», che diventano suoi nobili e fidi cavalieri.

³⁶ L’ombra di Nectanebo e della genealogia spuria dell’eroe agiscono in profondità nel *Roman* perché riaffiorano in alcuni snodi importanti: quando Alessandro ne trova in Egitto una statua e disprezza la venerazione di cui essa è oggetto (vv. I, 2589-2596), dove il testo francese rielabora un episodio già presente nello Pseudo Callistene e nei derivati, nei quali però Alessandro non disprezza la statua ma anzi l’abbraccia e dichiara di essere figlio di Nectanebo (cfr. INFURNA, MANCINI 2014, p. 203, n. 46); e poi, in maniera indiretta, nell’oracolo degli alberi del sole e della luna, quando gli è predetta la morte ignominiosa della madre che copri Filippo di disonore (vv. III, 3817-21). In particolare in questo passo, come ha osservato Emmanuèle Baumgartner, il sospetto che macchia la nascita dell’eroe agisce come elemento generatore di un avvenire cupo che si compie nella morte drammatica: «En révélant la bâtardise, la faute de la mère et l’horrible supplice qui l’attend, les arbres sacrés éradiquent à tout jamais l’arbre généalogique et l’implantation au monde du héros qui l’a pourtant conquis. Dans le temps même où ils font voler en éclats le mythe d’origine, la filiation irréfutable, ils disent les menaces d’un avenir borné, d’une

medievale che Alessandro possa essere un figlio illegittimo certo rappresenta un problema di per sé³⁷. Ma può esserlo a maggior ragione in un testo che, nella forte condanna dei "servi" di bassa estrazione, afferma una posizione ideologica secondo la quale la nobiltà dell'individuo non può prescindere dal sangue e dall'origine.

Ora, il fatto che Alessandro muore per mano di due "servi" mette in scena in maniera chiarissima la lezione che principi e baroni debbono trarre dalla sua fine ingloriosa: la pericolosità di tali figure e di tale gruppo sociale, senza possibilità di riscatto. I sottoposti di bassa estrazione innalzati a ruoli elevati una volta divenuti potenti tradiscono il loro signore. Nel conflitto tra Natura e Cultura alla lunga la Natura si impone. I proverbi e le metafore sugli uccelli e sugli animali da caccia introducono nell'argomentazione una gerarchia che differenzia individui nobili di nascita e all'opposto esseri di vile condizione, destinati a rimanere vili a dispetto dell'ascesa sociale.

A tale punto di vista si collega l'insegnamento di Aristotele esposto all'inizio della III *branche*:

Quant repaire Alixandres du deduit des faucons
 O son maistre Aristote et o ses compaignons,
 Il li a commencié un livre de sarmons:
 Dist li qu'il n'ait *sergans covoitous ne larrons*,
 Les bons retiegne o soi et hee les felons,
 Ne ne croie ses sers d'encuser ses barons,
 Les *povres chevaliers* sequere par biaux dons;

morte sans gloire et l'impossible retour dans la terre natale», BAUMGARTNER 2006, pp. 155-56.

³⁷ Sul punto vedi HARF-LANCNER 2006, pp. 50-1: «Dans l'Alexandrie du III^e siècle, où voit le jour cette biographie romanesque qu'est le texte du Pseudo-Callisthène, le rôle de Nectanébo le magicien renvoie à l'image du dernier pharaon, héros de contes populaires dans la tradition égyptienne, et ne ternit pas l'image d'Alexandre, promu ainsi héros national de l'Égypte. En revanche, dans les adaptations latines rédigées par des clercs pour des clercs, le rôle de la magie et le caractère scabreux de la conception du héros posent un problème moral. En outre, dans la société féodale du XII^e siècle, qui constitue le public des romans français, se pose inévitablement le problème de la bâtardise. De là une opposition marquée entre les romanciers qui, fidèles à leurs sources latines, acceptent la naissance adultérine d'Alexandre et ceux qui, dans un souci de moralisation, la rejettent comme une vile calomnie, pour éviter à Alexandre la tache de la bâtardise». Sul tema della nascita di Alessandro si veda inoltre LECCO 2008.

Envers les *gentieus homes* soit de molt dous respons
 Et envoit a lor femes mantiaus et peliçons,
 Car se besoins li sort, grans iert li guerredons:
 Cil soffriront por lui et ires et tençons
 Et de gaster les terres et ardoir les maisons.
 (III, vv. 16-27)³⁸

È necessario che il principe scelga bene i propri sottoposti, non prestando fede ai “servi” che accusano i baroni, soccorrendo i cavalieri poveri³⁹ e rispettando i nobili i quali lo sosterranno nel bisogno sopportando per lui *ire et tençons*. Aristotele incita Alessandro a combattere contro Dario proprio per vendicare l’operato del Persiano, odiato dai suoi baroni proprio perché ha affidato il governo delle sue terre a servitori felloni⁴⁰. Si tenga presente che nel *Roman* in almeno un’occasione, l’episodio di Sanson di Tiro, Alessandro interviene a riparare un torto commesso da Dario contro un nobile parente a causa della preferenza data ai “servi”⁴¹.

Se in questo passo è evidente che il filosofo si fa portavoce, come osservato da Catherine Gaullier-Bougassas, di «an aristocratic conception of royalty», secondo la quale solo la nobiltà può essere ammessa tra i consiglieri del re e nel novero dei potenti a lui più vicini⁴², è anche importante notare che le diverse identità sociali elencate – *sergans covoiteus* e *larrons, sers, barons, povres chevaliers, gentieus homes* – delineano una gerarchia morale e socio-antropologica che distingue tra buoni e cattivi, amici e nemici, e che colloca i “servi” al livello più infimo.

³⁸ Il «livre des sarmons» citato al v. 18 pare far riferimento al *Secretum secretorum*, cfr. INFURNA, MANCINI 2014, p. 209, n. 2; sul punto vedi anche GAULLIER-BOUGASSAS 2002, p. 59.

³⁹ Insegnamento che Alessandro mette in pratica nell’episodio dell’arpista di Trace (forse deformazione di Tarso) che si rivela essere un cavaliere povero al quale l’eroe dona la città appena conquistata, dopo averla ripopolata e fortificata, cfr. vv. I, 2631-58.

⁴⁰ Cfr. III, vv. 28-39.

⁴¹ Cfr. I, vv. 703 e sgg. Sanson è un giovane bello e dal nobile aspetto, figlio di re, nipote di Dario, ridotto in povertà dal Persiano che gli ha sottratto la terra. Alessandro lo riveste con abiti magnifici e gli promette la restituzione dei suoi possedimenti, Sanson lo omaggia, diventa suo vassallo e combatte valorosamente per lui.

⁴² Cfr. GAULLIER-BOUGASSAS 2002, p. 61.

La dura messa in guardia contro i "servi" continua alla lassa successiva, sempre per bocca di Aristotele, che ricorda ad Alessandro la sua nobile educazione e lo incita a non prestar fede ai "servi", *cuivers losengiers*. Da una pessima radice non può che nascere una mala pianta, non c'è nulla di peggio di un servo arricchito⁴³, pecca il principe che li favorisce e che rischia di cadere vittima del loro veleno o del loro pugnale:

Li sages Salemons le dist en ses escriis:
 A paine a on bon arbre de malvaise raïs.
Nule riens n'est si male comme sers enrichis;
 Qant il a son segnor tous ses avoïrs froïs
 Portés en autre terre, et de sous lui fuïis,
 L'avoir, se li sers muert, a cil qui'n est saïsis;
 Ja n'en avra ses sires vaillant une pertris.
Par ses malvais sergans est princes malbaillis,
Qui tolent les avoïrs as grans et as petis,
Par coi il est de Dieu et du pueple haïs;
Li pechiés l'en remaint, cil en est enrichis,
Et s'il veut de l'avoir, bien en est escondis
Assés voit on de ciaus qu'ont lor segnors traïs,
Ques ont empoïsonés ou as coutiaus murdris;
 Ton conseil ne lor di ne en aus ne t'afis.
 (III, vv. 49-63)

Alessandro promette che obbedirà sempre ai precetti del maestro e che non terrà mai un servo presso di sé⁴⁴. Invece, come si è visto, gli insegnamenti di Aristotele non potranno proteggere l'allievo fino in fondo. L'eroe non riuscirà a scampare alla morte preparata dai "servi" traditori, a riprova da un lato che il ruolo di Nemico dei potenti caratterizzante questo gruppo è inscritto nell'ordine naturale delle cose e dall'altro che la vicenda di Alessandro (e di tutti gli uomini, quale che sia la loro identità sociale) è soggetta all'azione di Fortuna, regista

⁴³ Cfr. i vv. III, 49-55: «Aristotes se gist a dens seur un tapis / S'entrouïst Alixandre comme son aprentis. / Dist li: «Ja fustes vos tant franchement norris, / Ja cuivers losengiers ne soit par vos oïs. / Se tu ne crois tes sers, ja ne seras honis; / Ja sers ne sera bons qui sovent n'est aflis, / Au tierc an ou au quart soit ses avoïrs partis». Vedi al riguardo KIBLER 2002.

⁴⁴ Cfr. vv. I, 72-7.

imprevedibile delle esistenze.

In conclusione, nella vicenda del Macedone la morte dell'eroe è vista come l'esito dell'aggressione portata da un Nemico interno alla più stretta cerchia del Potere. Si tratta di una lettura di lunga durata che si rintraccia, come è prevedibile, anche in altre opere alessandrine⁴⁵. La condanna dei "servi" che percorre il *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris appare però come una declinazione specifica di questa interpretazione. Secondo il punto di vista aristocratico affermato nell'opera la gerarchia che innalza il Nobile sul Servo è stabilita dal sangue e dalla Natura⁴⁶. I "servi" sono la trasfigurazione letteraria di un nemico (interno) la cui identità sociale è anti-aristocratica. Nel *Roman* si propone una lettura senza dubbio negativa dell'apertura della corte a tale livello sociale, ovvero a *homines novi* che hanno la *chance* di avvicinarsi a chi detiene il Potere. Come ha messo in evidenza William W. Kibler, tale lettura potrebbe collegarsi all'avversione dei magnati contro il personale di origine borghese o di bassa estrazione ammesso alla *curia regis* di Parigi a partire dagli anni '70 e '80 del XII secolo⁴⁷.

In ogni caso, il messaggio è che la *largesse* di Alessandro deve recare benefici solo a chi può vantare la nobiltà del sangue. Quest'ultima è la rappresentazione identitaria a cui guarda nel *Roman* la comunità ideale costituita dall'eroe, dai suoi "pari", dal pubblico elettivo dell'opera.

⁴⁵ Si legga ad esempio la lassa del ms. D del *Roman de toute chevalerie*, il poema anglo-normanno su Alessandro, che riporta la chiave interpretativa che della sua parabola offre lo stesso Macedone, il quale afferma di non essere né il primo né l'ultimo re a cadere vittima del tradimento di uno dei suoi. È già toccato a suo padre e, se si va a ripercorrere la storia, se ne troveranno tanti uccisi da quelli che dovevano essere a loro fedeli, cfr. i vv. 7934- 7950: «Ore suy je suspris de felon encombrer; / *Le d[e]lroin ne poes estre, nen suy le primer / Des roys qe sunt mortz par enpoisoner / Ou par traison de lur privé conseiller. / Philippon le bon roys qe estoit mi pier / Plus seurement vesquit en bataille fier/ Qe ne fist a l'ostel od Olimpie ma mier / Car quant fust en bataille monté son destrier, / Si fust il trop preuz e noble chevaler, / Et quant a l'osteil se voloit reposer, / Ses privez demein[es] le firent tuer. / Ensi des autres roys qe voet remembrer / Et de ceste vie lur issues recorder, / Plosours occis des soens en porra trover, / Qe unqes en bataille oistes reconter / Qe lur enemis firent detrencher. / Ore un des mes privez, le faus Antipater, / Par mortel entouche ne fait anel[an]ter», FOSTER, SHORT 1976-1977; il testo di questa edizione è stato ristampato in GAULLIER-BOUGASSAS, HARF-LANCNER 2003, a cui si fa riferimento per la citazione.*

⁴⁶ Sullo statuto "naturale" e imm modificabile dei servi cfr. GAULLIER-BOUGASSAS 1998, p. 324.

⁴⁷ Cfr. KIBLER 2002, pp. 123-24, dove si fa anche riferimento alla crescente supremazia dei cosiddetti legisti, i giuristi universitari di estrazione generalmente borghese, per il controllo del consiglio reale durante i regni di Luigi VII e Filippo Augusto.

Riferimenti bibliografici

- AGARD F.B. (ed.), *Volume V: Version of Alexandre de Paris, Variants and Notes to Branch II*, Princeton-Paris 1942.
- ARMSTRONG E.C., BUFFUM D.L., EDWARDS B., LOWE L.F.H. (ed.), *The Medieval French Roman d'Alexandre. Vol. II: Version of Alexandre de Paris. Text*, Princeton-Paris 1937.
- BAUMGARTNER E., *La formation du mythe d'Alexandre au XII^e siècle: Le Roman d'Alexandre et l'exotisme*, in *Conter de Troie et d'Alexandre*, éd. L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik, Paris 2006, pp. 137-58.
- BELLON-MÉGUELLE H., *Mourir de laide mort despite. L'empoisonnement d'Alexandre dans la littérature française médiévale*, in *Le poison et ses usages au Moyen Âge* [= «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 17 (2009)], pp. 141-60, online <https://journals.openedition.org/crm/11489>.
- BESNARDEAU W., *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris 2007.
- BOLOGNA C., *La generosità cavalleresca di Alessandro*, in «L'immagine rilessa», 12 (1989), pp. 367-404.
- BORRIERO G., *Sources et auteurs dans la matière d'Alexandre: considérations préliminaires*, in «Medioevi. Rivista di letteratura e culture medievali», (2016) pp. 71-106.
- BORRIERO G., *Par paniaus atachier. Ancora su autori e fonti nel Roman d'Alexandre*, in *Per i romanzi di Alessandro Magno. Storie, incontri, tradizioni testuali*, a c. di G. Brunetti, [= *Filologicamente. Studi e testi romanzi*, II], Bologna 2018, pp. 69-88.
- CARY G., *The Medieval Alexander*, Cambridge 1967.
- CIZEK A., *Alexandre le Grand et «li douze pers de Gresce» du roman français d'Alixandre dans une perspective comparatiste*, in *La Représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*, éd. D. Buschinger, A. Crepin, Wien 1982, pp. 169-201.
- CROUZET-PAVAN E., *La pensée médiévale sur la mobilité sociale. XII^e-XIV^e siècle*, in *La mobilità sociale alla fine del medioevo*, a c. di S. Carocci, Rome 2010, pp. 69-96.
- CRUSE M., *Du livre-monde au héros-animal: enluminer le non humain dans un manuscrit du Roman d'Alexandre (Oxford, Bodleian Library, Bodley 264) in Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XII^e-XVI^e). Matérialité des textes, contextes et paratextes: des lectures originales*, dir. C. Gaullier-Bougassas, Turnhout 2015, pp. 153-69.

- DRONKE P., *Introduzione*, in *Alessandro nel Medioevo occidentale*, a c. di P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla, M. Liborio, Milano 1997, pp. xv-lxxv.
- ECO U., *Costruire il nemico*, in *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano 2011, pp. 9-26.
- EDWARDS B., FOULET A. (ed.), *The Medieval French Roman d'Alexandre, Volume VII: Version of Alexandre de Paris, Variants and Notes to Branch II*, Princeton 1955.
- ELEY P., *Power, Birth and Values: The fils à vilain Theme*, in "Partonopeus de Blois": *Romance in the Making*, Cambridge 2011, pp. 50-74.
- FOSTER B., SHORT I. (ed.), *The Anglo-Norman Alexander (Le Roman de toute chevalerie) by Thomas of Kent*, 2 voll., London 1976-1977.
- FOULET A. (ed.), *Volume III: Version of Alexandre de Paris. Variants and Notes to Branch I*, Princeton 1949.
- GALLI C., *Sulla guerra e sul nemico*, in *Il nemico*, in «Griseldaonline», 4 (2009), online: www.griseldaonline.it/temi/il-nemico/.
- GAULLIER-BOUGASSAS C., *Les romans d'Alexandre: aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris 1998.
- GAULLIER-BOUGASSAS C., *Alexander and Aristotle in the French Alexander Romances*, in *The Medieval French Alexander*, ed. D. Maddox, A. Sturm-Maddox, New York 2002, pp. 57-73.
- GAULLIER-BOUGASSAS C., HARF-LANCNER L. (éd.), *Thomas de Kent, Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, Paris 2003.
- GAULLIER-BOUGASSAS C. (éd.), *La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X^e-XVI^e siècle). Réinventions d'un mythe*, 4 voll., Turnhout 2014.
- GOSMAN M., *Les derniers jours d'Alexandre dans le Roman d'Alexandre: fin d'une vie exemplaire*, in *Alexander the Great in the Middle Ages: Ten Studies on the Last Days of Alexander in Literary and Historical Writing*, ed. W.J. Aerts, J. M. M. Hermans, E. Visser, Nijmegen 1978, pp. 170-201.
- GOSMAN M., *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XII^e siècle. Une réécriture permanente*, Amsterdam-Atlanta 1997.
- HARF-LANCNER L. (éd.), *Alexandre de Paris, Le roman d'Alexandre*, Paris 1994.
- HARF-LANCNER L., *De la biographie au roman d'Alexandre: Alexandre de Paris et l'art de la conjointure*, in *The Medieval Opus: Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, ed. D. Kelly, Amsterdam 1996, p. 59-74.
- HARF-LANCNER L., *Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge: un héros de la démesure*, in *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen-Âge*, 112, 2000, p.p. 51-63.

- HARF-LANCNER L., *La parodie du mythe de l'amant surnaturel: l'histoire de frère Albert ("Decameron", IV 2) et les romans d'Alexandre*, in *Boccaccio e la letteratura romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del convegno internazionale "Boccaccio e la Francia"*, a c. di S. Mazzoni Peruzzi, Firenze 2006, pp. 49-56.
- HARF-LANCNER L., *Héroïsme et démesure: Alexandre et la Tour de Babèle*, in *Romans d'antiquité et Littérature du nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Paris 2007, pp. 405-22.
- HENRY A., *Étude sur les sources du Roman d'Alexandre de Lambert li Tors et Alexandre de Bernay; importance de l'Historia de preliis*, in «Romania», 248 (1936), pp. 433-80.
- INFURNA M., MANCINI M. (a c. di), *Alexandre de Bernay, Il Romanzo di Alessandro*, Milano 2014.
- KELLY D., *Alexander's Clergie*, in *The Medieval French Alexander*, ed. D. Maddox, A. Sturm-Maddox, New York 2002, pp. 39-55.
- KIBLER W.W., «*A peine a on bon arbre de malvaïse raïs*»: counsel for kings in the Roman d'Alexandre, in *The Medieval French Alexander*, ed. D. Maddox, A. Sturm-Maddox, New York 2002, pp. 111-25.
- LECCO M., «*Amon, le dieu de Lybie, en vous l'engendrera*». Le leggende sulla nascita di Alessandro nei romanzi del Medioevo francese, in *Alessandro/Dhû l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, a c. di C. Saccone [= «Quaderni di studi indo-mediterranei», 1 (2008)], pp. 91-108.
- MANCINI M., *Regalità cavalleresca: l'Alessandro medievale*, in *La regalità*, a c. di C. Donà, F. Zambon, Roma 2002, pp. 143-64.
- MATERNI M., *Del peccato e della morte: inoltrarsi fra le pieghe del testo*, in *Del peccato alessandrino*, Paris (Les Livres d'e-Spania «Études», 3), 2013, online: <http://journals.openedition.org/e-spanialivres/610>.
- NENCI G., *L'imitatio Alexandri*, in «Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica», 4 (1992), pp. 173-86.
- PÉREZ-SIMON M., *Conquête du monde, enquête sur l'autre et quête de soi. Alexandre le Grand au Moyen Âge*, in *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, dir. G. Bartholeyns, P.O. Dittmar, T. Golsenne, M. Har-Peled, V. Jolivet, Paris 2009, pp. 195-219 (<https://books.openedition.org/editionsmsmh/1735#tocto1n1>).
- PÉREZ-SIMON M., *Mise en roman et mise en image. Les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose*, Paris 2015.
- PLOUZEAU M., *Notice sur le Roman d'Alexandre d'Alexandre de Paris (éd. Armstrong et al., 1937) et sur le texte numérisé correspondant des TFA*, online: <http://www.francaisancien.net/activites/textes/notices/AlexNotice.htm>.

REMOTTI F., *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari 2010.

SCHMITT C., *Il concetto di 'politico' (Testo del 1932)*, in *Le categorie del politico: saggi di teoria politica*, a c. di G. Miglio, P. Schiera, Bologna 1988, pp. 101-65.

STONEMAN R. (a c. di), *Il Romanzo di Alessandro*, Milano 2007.

WHITE S.D., *Service for Fiefs or Fiefs for Service. The Politics of Reciprocity*, in *Negotiating the Gift. Pre-Modern Figurations of Exchange*, ed. G. Algazi, V. Groebner, B. Jussen, Göttingen 2003, pp. 63-98.

WHITE S.D., *Giving Fiefs and Honor: Largesse, Avarice, and the Problem of "Feudalism" in Alexander's Testament*, in *The Medieval French Alexander*, ed. D. Maddox, A. Sturm-Maddox, New York 2002, pp. 127-41.

Lignage e naci3n. Storia, allegoria e analogia nelle Bibbie in versi del XII secolo francese¹

Maria Teresa Rachetta

Le parafrasi bibliche in versi rappresentano un settore trascurato della produzione francese medievale². Da un lato, a causa del loro statuto di adattamenti di un testo latino, per giunta di grande autorità, a lungo non è stato loro riconosciuto un livello di originalità tale da considerarle degli oggetti dotati di una dignità letteraria. Dall'altro, l'effettiva libertà che i parafrasti esercitano, soprattutto per quanto riguarda la selezione degli episodi da adattare, non permette di considerare questi testi come dei momenti della storia della traduzione e della "Bibbia volgare". Queste opere sono quindi rimaste a lungo ai margini della storia della narrativa in francese, e siamo ancora ben lontani dal disporre di studi sulla cultura e sugli scopi degli autori che vadano oltre delle considerazioni di matrice erudita e un inquadramento storico di massima.

Nel presente contributo proverò a interpretare alcuni aspetti di questo filone testuale concentrandomi sulle tre parafrasi in antico

¹ Questa ricerca è stata condotta nell'ambito del progetto ERC Advanced Grant *The Values of French Language and Literature in the European Middle Ages*, diretto da Simon Gaunt e condotto da Hannah Morcos, Simone Ventura e Henry Ravenhall e da chi scrive (sito web: <http://www.tvof.ac.uk/>). Ringrazio Stefano Maria Cingolani e Nicola Morato per aver letto una prima versione di questo saggio e per avermi dato molti utili consigli; ringrazio inoltre il revisore anonimo, cui devo numerosi suggerimenti e, in particolare, i riscontri con il *Miroir historial* di Jean de Vignay alle note 32 e 34.

² Lo studio che apre la tradizione critica sulle parafrasi in versi francesi è BONNARD 1884. Le sistemazioni più complete si leggono in SMEETS 1968-1970 e SMEETS 1982, pp. 249-58. Importante, per contestualizzare il fenomeno francese nella cultura latina coeva, è LOBRICHON 2001. Di recente, Greti Dinkova-Bruun ha dedicato numerosi studi alle parafrasi latine basso-medievali i cui risultati sono stimolanti anche in prospettiva volgare. Si vedano: DINKOVA-BRUUN 2007, DINKOVA-BRUUN 2008a, DINKOVA-BRUUN 2008b, DINKOVA-BRUUN 2010. La sistemazione più completa del panorama delle parafrasi in prosa romanza è DE POERCK, VAN DEYCK 1968-1970.

francese più antiche: la *Bible* di Herman de Valenciennes, il *Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament*, e la *Genèse* di Evrat³. Questi tre testi, redatti tra la metà e la fine del XII secolo, sono espressione delle culture volgari rispettivamente del Nord-Est della Francia, dell'Inghilterra e della Champagne. Per questo motivo, più che rappresentare momenti diversi di una cultura parafrastica comune (e che possa essere semplicemente descritta quindi come "antico francese") essi rispecchiano tre vie diverse all'appropriazione della materia narrativa biblica, che nel corso di questo saggio proporrò di identificare in via euristica come "storico", "allegorico" e "analogico" rispettivamente. Queste distinzioni, volutamente poco omogenee da un punto di vista concettuale, non hanno la pretesa di ricondurre ciascuna di queste tre opere a una formula, cosa che farebbe un pessimo servizio alla complessità delle scelte autoriali e delle tradizioni in esse confluite. Allo stesso modo, il mio obiettivo non è quello di accreditare delle opposizioni rigide e ricostruire scuole o correnti interne alla pratica della parafrasi in francese. Piuttosto, quello che mi interessa è mostrare la diversità e la ricchezza delle strategie argomentative adottate dagli autori e contribuire così a una considerazione più profonda dei mezzi e degli obiettivi che hanno caratterizzato, in contesti differenti, l'antica didattica volgare. A questo fine, lo studio del lessico e il problema della rappresentazione dell'alterità e dell'identità, che sono al centro degli studi in cui questo contributo si inserisce, risultano molto proficui.

³ La *Bible* è stata edita due volte. La prima edizione, a carattere ricostruttivo, è stata curata da un gruppo di allievi di Edmund Stengel a Griefswald: MOLDENHAUER 1914, BURKOWITZ 1914, KRAMERS 1914, MARTIN 1914, STRATE 1913. Questa edizione è rimasta incompiuta (il primo volume non ha mai visto la luce) e si basa su una conoscenza parziale dei testimoni. La seconda e unica completa, SPIELE 1975, è esplicitamente non critica e si basa su un codice lacunoso e dal dettato innovativo. In questo contributo i passi della *Bible* sono citati da uno dei due codici più antichi, Ginevra, BGE, *Comites Latentes* 183. Il *Poème anglo-normand* è stato approfonditamente studiato, commentato e pubblicato, in due edizioni sinottiche che corrispondono a due rami dello *stemma codicum*, in NOBEL 1996. In questo saggio citerò il testo secondo il codice B (Parigi, BnF, fr. 902), che secondo Nobel fa parte del ramo meno innovativo della tradizione (ivi, p. 220). La *Genèse* si legge in un'edizione moderatamente ricostruttiva e ricca di materiali di commento, ma di difficile reperimento: BOERS 2002; parte di questo lavoro, in particolare quella relativa allo studio codicologico dei testimoni, è stata pubblicata in BOERS 2007. Il testo di Boers è basato sul codice A (Parigi, BnF, fr. 12456), l'unico testimone completo e il più vicino all'originale, dalla marcata patina linguistica lorenese. Una nuova edizione, sinottica, è annunciata in RAUGEI 2008.

Herman, Evrat e l'anonimo anglonormanno sono autori che, partendo da competenze e inclinazioni differenti e con obiettivi diversi, hanno affrontato un problema comune: rappresentare a un pubblico non erudito la doppia alterità, storica e culturale assieme, implicata dai contenuti storici dell'Antico Testamento⁴. Questi sono costituiti, innanzitutto, dalla storia ancestrale del popolo ebraico e dal racconto di quegli eventi che erano ritenuti aver dato origine, e giustificavano, una religiosità di tipo nazionale. Sebbene il Medioevo cristiano conosca delle forme di identificazione di gruppo su base religiosa talvolta anche molto marcate, come accade nell'opposizione tra cristiani e musulmani nel periodo delle Crociate, questo si inseriva comunque in una cornice universalistica, nella quale l'accettazione della vera fede e la conversione erano una possibilità aperta a tutti gli individui, indipendentemente dalle circostanze della loro nascita. Estranei al pubblico volgare del XII secolo erano anche gli elementi di sfondo della narrazione: la dimensione antropologica, il contesto storico-istituzionale, la geografia⁵.

La delimitazione e la definizione delle identità di gruppo, e in particolare dalla rappresentazione dei popoli e delle stirpi della terra, è un importante elemento di sfondo della narrazione veterotestamentaria che, in più di un'occasione, emerge in primo piano (per esempio nella Genesi e nei libri storici). I parafrasti hanno atteggiamenti diversi verso questo contenuto, a seconda dei libri biblici che scelgono di adattare ma anche a seconda delle loro finalità e della loro idea di pubblico. Su questo punto si viene quindi a determinare una disomogeneità sostanziale nel corpus: Evrat, infatti, sembra intendere la funzione didattica e morale della sua opera in un'ottica anche individuale, e quindi fornisce dei giudizi e delle indicazioni che si applicano, in molti casi, all'azione e al pensiero del singolo; nel caso di Herman de Valenciennes e dell'anonimo anglo-

⁴ Tra i numerosi studi sull'esegesi medievale costituiscono una efficace introduzione: SMALLEY 1941; LOBRICHON, RICÉ 1984; LOBRICHON 2003; DAHAN 2009.

⁵ Per un punto di vista aggiornato sul problema della continuità tra storia ebraica e storia della salvezza e sulla percezione storica della narrativa veterotestamentaria si veda BARRAU 2013, pp. 191-6. È importante anche ricordare come nel contesto dei movimenti ereticali francesi del XII secolo l'autorità dell'Antico Testamento (e, in generale, di tutti i libri non evangelici) era al centro della polemica in quanto garantita dalla sola (vana e mondana) istituzione ecclesiastica; si veda MANSELLI 1995, pp. 92-3. L'attenzione per questi materiali poteva quindi anche rappresentare, in certe circostanze, una manifestazione di ortodossia.

normanno, invece, la dimensione collettiva è preponderante o addirittura unica, e il racconto si configura come una storia di un gruppo narrata a un gruppo. Inoltre, la descrizione dell'articolazione delle collettività è uno dei pochi campi in cui tutti i parafrasti utilizzano un lessico dotato di profondità concettuale e non immediatamente referenziale. La rappresentazione delle divisioni che percorrono l'umanità, i modi in cui i diversi gruppi si identificano, si oppongono, agiscono gli uni sulle storie degli altri, sono infatti designati entro un sistema che sottende delle specifiche visioni del mondo nella storia. In funzione della loro etimologia e del contesto in cui compaiono, i diversi lemmi utilizzati evidenziano di volta in volta dimensioni diverse del concetto di gruppo: quella sincronica, per esempio, in cui la distinzione è operata su basi culturali e tipologiche, e quella diacronica, in cui sono i concetti di famiglia e di discendenza a determinarne l'articolazione.

I lemmi che ho scelto di analizzare, *lignage* e *nación*, ricorrono nelle parafrasi intorno a due nuclei concettuali principali che corrispondono a queste due dimensioni. Sulla dimensione della rappresentazione sincronica, essi ricorrono nell'adattamento dei materiali veterotestamentari, quando l'obiettivo dei parafrasti è quello di rappresentare le dinamiche storiche e culturali che hanno segnato la storia più antica dell'umanità. Per questi aspetti, la loro opera viene a coincidere con quella degli storici. La Genesi era infatti fonte fondamentale (e normalmente unica) per tutta la storia che precede l'epoca di Abramo, vale a dire il momento in cui la storia ebraica si integra con la storia delle Genti. Sulla dimensione della rappresentazione diacronica, invece, *lignage* e *nación* compaiono nel contesto della connessione tra la storia ebraica e le vicende della vita di Cristo, che, sulla base della testimonianza biblica, era riconosciuto come discendente dei patriarchi e dei re di Israele. Il punto di vista che abbiamo adottato interseca quindi tutta la complessità della didattica biblica francese nei suoi aspetti eruditi come in quelli più strettamente teologici e catechetici.

In questo saggio, dopo una breve presentazione dei testi e delle nostre conoscenze circa loro produzione e relative tradizioni (par. 1), mi concentrerò sulle scelte lessicali che, nelle tre parafrasi, determinano l'identificazione e la delimitazione dell'identità dei gruppi umani protagonisti della storia della salvezza, ovvero gli ebrei dell'età dei patriarchi, i loro discendenti che abitavano la Palestina nel I secolo, e la comunità cristiana di cui gli autori delle parafrasi facevano parte (par.

2). In seguito, contestualizzerò l'approccio lessicale nel quadro delle fonti e delle strategie compositive proprie a ciascun parafrasta (par. 3). Infine, proporrò delle ipotesi sulle diverse posizioni che le tre parafrasi vengono a occupare nello sviluppo della letteratura biblica (e storica) in volgare tra XII e XIII secolo. Nel fare questo, il problema dell'identità e dell'alterità, che inizialmente affronterò in prospettiva strettamente intradiegetica, verrà investigato anche dal punto di vista della relazione tra gli attori della narrazione e il pubblico, in una dimensione quindi extradiegetica (par. 4).

I testi, gli autori, le tradizioni

La *Bible* di Herman de Valenciennes è la più antica parafrasi biblica in versi redatta in un volgare romanzo di cui ci sia giunto il testo. Questa primazia vale anche se si adotta sia la datazione bassa, al 1180 circa⁶, sia quella più alta, intorno al 1150⁷. La *Bible* consta di circa 7.500 versi raggruppati in lasse monorime; la maggior parte del testo è in alessandrini, ma alcune sezioni sono composte in decasillabi. Il racconto prende le mosse dalla creazione del mondo e si estende fino alla morte di Maria, avendo come fonti principali il testo biblico e un piccolo *corpus* di testi latini sulla vita e la morte della Vergine⁸. Nessuno dei 32 manoscritti che trasmettono la *Bible* o sue sezioni⁹ comprende un racconto della passione e morte di Cristo che possa essere attribuito all'autore, il canonico Herman, nato a Valenciennes, che più volte si nomina e identifica nell'opera¹⁰. Questo vuol dire o che la parafrasi è

⁶ MEYER 1891, pp. 198-209.

⁷ BONNARD 1884, pp. 32-7, e CINGOLANI 1985, p. 33, n. 57. La datazione della *Bible* è un problema complesso che richiede di considerare attentamente sia i dati interni che quelli esterni, cosa che non è possibile fare in questa sede. La datazione alta (verso la quale io propendo) è supportata, come già notava Cingolani, dall'esistenza di due testimoni databili entro l'ultimo quarto del XII secolo, vale a dire il già menzionato Ginevra, BGE, *Comites Latentes* 183 e Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 4503 (si veda CARERI, RUBY, SHORT 2011, schede n. 25 e 85). In questo saggio eviterò di trarre conclusioni che dipendano in qualche modo da una datazione o dall'altra.

⁸ Il *Transitus* dello pseudo-Melitone (VI secolo) e il *De Nativitate Mariae* anonimo (IX secolo); si tratta degli stessi testi da cui deriva la *Conception Nostre Dame* di Wace.

⁹ La lista più completa e corretta si trova in MCCANN BOULTON 2015, pp. 306-9; sulla tradizione manoscritta della *Bible* si veda RACHETTA 2018.

¹⁰ Alcuni dei passi rilevanti sono citati in RACHETTA 2017.

rimasta incompiuta, o che la fondamentale sezione mancante ha avuto una circolazione talmente ristretta da non lasciare traccia. In maniera abbastanza stupefacente, questo racconto gravemente mutilato è di gran lunga la parafrasi biblica francese di maggior successo nel corso del Medioevo, come testimoniano le numerose copie, per metà insulari e per metà continentali, le più recenti delle quali datano all'inizio del XV secolo. Herman adotta una strategia di esposizione eminentemente narrativa, in cui non trovano spazio né la moralizzazione né l'allegoria. Egli attribuisce esplicitamente le ragioni della sua opera a un atto penitenziale, e presenta quindi la sua scrittura come un'iniziativa, almeno per quello che concerne la sua immediata giustificazione, individuale¹¹. Questo aspetto, insieme con i toni autobiografici delle auto-identificazioni e con l'assenza di ogni riferimento a eventuali patroni e contesti di divulgazione, rende non semplice ricostruire la fisionomia del pubblico immediato per il quale Herman aveva pensato la sua opera. Risulta però evidente anche alla lettura più superficiale come egli volesse innanzitutto informare tale pubblico circa fatti salienti della storia della salvezza, piuttosto che edificarlo o erudirlo.

Il *Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament* consta di circa 17.700 versi. Basandosi su argomenti di tipo linguistico e lessicale, Pierre Nobel ha ritenuto che il testo possa essere stato redatto negli ultimi decenni del XII secolo come nei primi del XIII¹². Secondo Ian Short, invece, ci sono buone ragioni per assegnare l'opera all'ultimo decennio del XII¹³. Insulare è non solo il testo, ma anche la quasi totalità della tradizione manoscritta¹⁴. Il *Poème* è, dal punto di vista metrico, un testo caratterizzato da un livello di controllo molto basso: è composto da decasillabi, spesso irregolari, che si raggruppano alternativamente in *lasse* e in *couplet*. Se questa configurazione non è comune nei testi antico francesi conservati, essa non è neppure isolata, e se ne trovano diversi esempi in testi didattici, agiografici e pure narrativi (come una

¹¹ Si veda *ivi*, pp. 212-3.

¹² NOBEL 1996, I, pp. 45-50.

¹³ SHORT 1998.

¹⁴ Composta da nove testimoni (a cui si devono aggiungere i quattro della versione in prosa). Continentali, forse, sono solo il frammento Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 5237, ritrovato negli *Archives du Tribunal* di Melun, e Parigi, BnF, fr. 6260, testimone della prosificazione privo di tratti dialettali marcati; cfr. NOBEL 1996, I, pp. 15-22.

traduzione delle profezie di Merlino¹⁵ e la prima continuazione del *Partenopeu de Blois*, polimetrica, e dove il *couplet* di decasillabi è impiegato per il testo di una lettera¹⁶). Il tratto più rilevante che caratterizza questa forma metrica è il fatto che essa non si manifesta che solo molto raramente allo stato puro, e che al contrario compare in opere nelle quali agisce un'oscillazione della struttura rimica entro serie di diversa lunghezza, in altre parole una grande libertà nell'estensione della lassa (che arriva al limite minimo del *couplet*). Il *Poème* è, in questo, un esempio quasi da manuale di questa possibilità espressiva. Dal punto di vista contenutistico, il *Poème* anglonormanno è caratterizzato da un'attenzione per la materia storica dell'Antico Testamento ignota alle altre due parafrasi qui oggetto di studio. In effetti, più di due terzi dell'opera sono occupati dall'adattamento dei quattro libri dei Re, mentre la Genesi si esaurisce con i primi 1500 versi. Quanto rimane contiene brevi versioni di Esodo, Numeri, Giosuè, Giudici e Ruth: tutti libri a carattere storico, o tutt'al più gnomico, in ogni caso incentrati sulla storia antica degli ebrei. L'interesse preponderante per la storia dinastica e bellica di Israele colloca il *Poème* in un filone di primo piano nella letteratura biblica del XII francese: quello che inizia con i libri dei Re in prosa¹⁷, passa dal volgarizzamento dei Giudici (sempre del XII secolo) a noi noto perché incluso nella Bibbia d'Acridi¹⁸, e arriva alle diverse *mise en verse* dei Maccabei elaborate nel corso del XIII secolo¹⁹. Come la *Bible* di Herman, il *Poème* è un'opera prevalentemente narrativa, e l'elemento esegetico gioca un ruolo minore; nonostante ciò il fatto che i libri biblici adattati (per la loro stessa natura di libri storici) contengono una quantità elevata di nozioni culturalmente connotate impone la necessità di ricorrere di frequente alla glossa e alla spiegazione.

La *Genèse* di Evrat conta 20.800 ottosillabi in *couplet*. Sotto il profilo delle circostanze e degli ambienti in cui è stato composto è quello dei nostri tre testi su cui abbiamo le certezze maggiori. È Evrat stesso che dichiara nel prologo che la sua opera è destinata all'*armaire* della

¹⁵ BLACKER 2005, pp. 27-57.

¹⁶ GILDEA 1968, II, pp. 102-5 (vv. 3071-194). Per una discussione approfondita delle attestazioni di questa forma si veda CINGOLANI 1985, pp. 39-43 e in particolare p. 42.

¹⁷ Pubblicati in CURTIUS 1911.

¹⁸ NOBEL 2016.

¹⁹ STENGEL 1875; SMEETS 1955; SMEETS 1991.

contessa Maria di Champagne (v. 23). Nell'epilogo al testo conservato²⁰, egli attribuisce a Maria anche l'impulso all'origine della redazione dell'opera («[...] la gentil contesse [...] / ki l'estoire en romanç fist faire», v. 20742-3), raffigurandola come una promotrice vera e propria (e probabilmente mecenate)²¹. Sempre nel prologo, Evrat data con precisione l'inizio della sua opera al 1192, ovvero nove anni dopo la morte di Enrico I il Liberale (vv. 121-4); inoltre, egli dichiara di volgere in volgare la Bibbia «si ke l'entendent cler et lai» (v. 107). Questo forte ancoraggio del testo alla corte di Champagne è rispecchiato anche dalla piccola tradizione manoscritta superstita. Uno dei tre codici conservati della *Genèse*, Parigi, BnF, fr. 900, è stato datato ai primi decenni del XIII secolo e attribuito a un atelier *champenois* da Patricia Stirnemann; questo codice parrebbe da collocarsi addirittura nella biblioteca dei conti stessi²². Va in questa direzione anche la presenza, in origine, di un ricco corredo di miniature, in seguito rimosso²³. Questa presenza costituisce un'eccezione tra i testimoni conservati delle parafrasi bibliche, che in genere ne sono privi e che, in ogni caso, non classificabili come libri di lusso (anche quando confezionati con attenzione e gusto). Gli altri due testimoni conservati, Parigi BnF fr. 12456 e 12457, ci portano in tutt'altro contesto. I due manoscritti sono entrambi databili alla prima metà del XIII secolo. Il primo, di produzione lorenese, apparteneva alla fine del XIII secolo a Jacquemin le Maire, prevosto laico al servizio di Rennie, abate di Saint-Vincent²⁴. Wil Boers e Anna Maria Raugé concordano nel ritenerlo il codice latore della versione più antica del testo. Il secondo, prodotto in Champagne e latore di una versione che si distingue sostanzialmente da quella degli altri due testimoni per delle dislocazioni di gruppi di versi e per la presenza di

²⁰ Che verrebbe a coincidere con la fine vera e propria dell'opera se, come Boers propone, la tesi tradizionale secondo la quale Evrat aveva intenzione di tradurre l'intero Pentateuco deve considerarsi infondata (BOERS 2002, III, p. 117).

²¹ Evrat menziona e loda a più riprese sia Maria ed Enrico che il loro figlio, Enrico II; per lo studio del rapporto tra Evrat e la corte dei conti di Champagne e per alcune ipotesi sulla figura dell'autore si veda BOERS 2002, III, p. 117-61.

²² Per questo codice si veda anche CARERI, RUBY, SHORT 2011, scheda n. 72.

²³ DANZ STIRNEMANN 1981-1982, p. 32; DANZ STIRNEMANN 1989, p. 177; e particolarmente (per degli importanti aggiornamenti) DANZ STIRNEMANN 1993, p. 197.

²⁴ BOERS 2002, III, pp. 23-7, e DANZ STIRNEMANN 1999.

amplificazioni a carattere dottrinale²⁵, era conservato nel 1802 nell'abbazia belga di Orval. Non ci sono elementi per datare l'acquisizione di questo codice da parte della biblioteca abbaziale²⁶. A ogni modo, per quanto in maniera cronologicamente indeterminata, anche questo testimone indica che la fortuna dell'opera di Evrat ha avuto luogo su una direttrice che collegava la contea di Champagne al ducato di Lorena. Su questo punto torneremo nelle conclusioni, perché non è privo di interesse anche al fine di contestualizzare alcune scelte espressive dell'autore. Tra i tre parafrasti qui studiati, è quello che di gran lunga intende fare opera più colta: nella *Genèse* il canovaccio narrativo è espanso da glosse – per lo più esplicative – provenienti da fonti molto varie e che di fatto consistono in allegorie morali condotte con un gusto spiccato verso l'accumulazione e lo sviluppo di immagini.

La fortuna di questi tre testi nel corso del XIII secolo e oltre non è trascurabile: neanche la comparsa di opere in prosa quali la *Bible Historiale*, l'*Histoire ancienne jusqu'à César* e più tardi, il *Miroir historial* di Jean de Vignay (tutte contenenti ampie sezioni di storia biblica) hanno completamente eliminato dalla circolazione la produzione in versi. Rimangono per molti aspetti sconosciute le circostanze storico-culturali che hanno determinato la trasmissione più antica, durante la generazione successiva a quella degli autori e in un periodo in cui la produzione libraria dovrebbe essere ancora estranea a fenomeni di artigianato orientato al commercio. Il dato basilare da cui partire è, mi sembra, quello della non comunicazione tra la tradizione delle parafrasi e quella di opere profane: queste in genere non compaiono infatti nei codici che ospitano anche le parafrasi²⁷. La storia della cultura religiosa in volgare, almeno sulla base delle testimonianze che possediamo, sembra non confondersi sotto il profilo della circolazione manoscritta con quella della letteratura profana o cortese. Nonostante ciò, il suo contributo all'affermazione di una via volgare alla conoscenza tra XII e primo XIII secolo è, come proverò a mostrare, tutt'altro che trascurabile.

²⁵ Per la quale si veda RAUGEI 2008.

²⁶ BOERS 2002, III, pp. 9-81. Le ipotesi di Boers, secondo le quali Guy de Bezonches avrebbe potuto aver un ruolo nella revisione testuale testimoniata dal BnF fr. 12457 e nel trasferimento di un suo modello dalla Champagne (e precisamente dall'abbazia di Trois-Fontaines) a Orval, sono incerte, anche se verosimili.

²⁷ Ne conosco un solo esempio sicuro, il testimone distrutto della *Bible* di Herman de Valenciennes, Chartres, BM, 620, che conteneva anche il *fabliau Auberee*; per il resto, però, si trattava di una raccolta a orientamento didattico.

Lignage e naciōn: gli uomini e la storia nelle parafrasi antico francesi

I due lemmi sui quali ci soffermeremo sono *naciōn* e *lignage* (formazione francese che concorre con le forme semplici *ligniee*, *ligne*, e, al maschile, *ling/lin*). La sistemazione lessicale e concettuale predominante nel contesto della cultura latina di scuola offre un punto di partenza per comprendere le specificità della terminologia francese. Isidoro di Siviglia, per esempio, si esprime così: «Gens est multitudo ab uno principio orta, sive ab alia natione secundum propriam collectionem distincta, ut Graeciae, Asiae. Hinc et gentilitas dicitur. Gens autem appellata propter generationes familiarum, id est a gignendo, sicut natio a nascendo» (*Etymologiae*, IX, 2, 1). Il GENS di Isidoro è, al netto delle connotazioni accessorie, sinonimo del francese *lignage* e dei suoi concorrenti. Tra questo termine e NATIO il vescovo spagnolo stabilisce un'identità semantica che è rafforzata dal parallelismo nella formazione deverbale. D'altro canto, Isidoro descrive la realtà concreta a cui il termine GENS si riferisce non come raggruppamento di uomini accomunati da un'origine biologica, ma come una ripartizione empirica determinata dalla lingua: «Ideo autem prius de linguis, ac deinde de gentibus posuimus, quia ex linguis gentes, non ex gentibus linguae exortae sunt» (*Etymologiae*, IX, 1, 14). Altrove, Isidoro chiarisce come l'elemento religioso sia su tutti preponderante nel determinare l'appartenenza a una GENS: «Post fidem autem non debere vocari gentes sive gentiles eos qui ex gentibus credunt; sicut post fidem dici iam non potest Iudaeus, testante Paulo Apostolo et dicente iam Christianis: "Quoniam cum gentes essetis", hoc est, infideles» (*Etymologiae*, VIII, 10, 4). Da questi passi di Isidoro emerge, così mi sembra, l'idea che lo sviluppo diacronico e storico di una linea di discendenza abbia una rilevanza tutto sommato limitata per definire GENTES e NATIONES. I gruppi che esistono sono determinati in primo luogo dalla lingua, e l'adesione a un credo religioso permette di muoversi da un gruppo a un altro senza pregiudizio alcuno. La discendenza biologica è solo una delle cause che determinano l'appartenenza a un gruppo, ma non la più importante, e in ogni caso non quella che definisce di per sé tale gruppo. La pratica lessicografica medievale non pare presentare differenze determinanti: le *Derivationes* di Ugucione da Pisa, redatte negli stessi decenni in cui le parafrasi vedevano la luce e diffuse in tutta Europa nei

decenni successivi, presentano a lemma il solo NATIO, al quale è attribuito, oltre al significato tipologico noto, uno geografico: «Et inde *nationis*, idest nascendi proprietas, scilicet actus vel passio nascendi. Et natio dicitur gens secundum propriam cognationem et collectionem ab alia distincta, ut Greci, Italici, Franci, et natio provincia eorum est»²⁸. Per Ugucione la comune discendenza (COGNATIO) è solo uno dei possibili fattori determinanti dell'identità di gruppo, e non è più significativo della semplice aggregazione (COLLECTIO). Per quanto riguarda un'altra accezione ben nota del termine NATIO, quella relativa al contesto universitario, è interessante notare come questo uso sia attestato solo nel XIII secolo, a partire dal 1222. Anche in questo particolare contesto, però, il criterio linguistico è importante nella definizione dei confini di ciascuna nazione. Lo attesta (anche se in epoca tarda) la delimitazione della nazione dei piccardi: coloro che provenivano dalle diocesi bilingui di Liegi e Utrecht vi erano ammessi solo se parlanti romanzi²⁹.

Se la dimensione della continuità genealogica è assente dall'orizzonte di Isidoro e secondaria (complice probabilmente una tendenza alla conservatività nella tradizione lessicografica) in quello di Ugucione, essa è ben più significativa, seppure in forma implicita, nella Bibbia, in particolare in quei suoi libri che facevano parte della cultura diffusa degli uomini del Medioevo come, per esempio, in un testo fruito nei contesti liturgico e scolastico come il Salterio latino. Nella sua più antica traduzione in francese, quella tendenzialmente letterale del Salterio di Oxford³⁰, a fronte dell'uso del calco *naciun* per le occorrenze di NATIO, è *lignee/lignede* a rendere i concetti dotati di dimensione temporale come PROGENIES, PROPAGO, TRIBU e GENERATIO³¹. Questo dato è tanto più interessante se si considera la tendenza generale del traduttore a distaccarsi il meno possibile dal modello latino, fino a casi in cui si può ipotizzare l'abuso del calco (e la non rappresentatività di questo

²⁸ CECCHINI, ARBIZZONI, LANCIOTTI, NONNI, SASSI, TONTINI 2004, II, pp. 820-1; cfr. «*provincia* etiam hinc dicitur regio subjugata et tributaria facta» (ivi, p. 1276)

²⁹ LUSIGNAN 2012, pp. 99-100.

³⁰ Che sembra risalire al 1145, cfr. SHORT, CARERI, RUBY 2010.

³¹ Come si può verificare tramite il glossario in SHORT 2015. Dei termini tradotti che sono stati assorbiti da *lignee/lignede*, solo nel caso di GENERATIO il lemma si alterna al calco latino; in tutti gli altri casi si tratta di un traducevole esclusivo.

testo per lo studio del lessico anglo-normanno di metà XII)³². Questa apparizione dei derivati di LINEA nel sistema lessicale francese non stupisce se la si considera da un punto di vista culturale ampio. Essa viene a coincidere con la fase matura di quella rivoluzione antropologica che culmina nell'XI e nel XII secolo e che, partendo dall'affermazione dell'ereditarietà dei feudi e dei benefici, ha portato nella società feudale a un restringimento della comunità intorno a nuclei di parentela ridotti e a un nuovo concetto di famiglia verticale³³. Da questo momento in poi, con il complicarsi dell'orizzonte concettuale entro il quale i gruppi umani sono concepiti, il modo in cui il nuovo concetto di lignaggio e il più antico concetto di entità di gruppo culturalmente determinata vengono evocati dai singoli autori diventa un indice importante del loro posizionamento come divulgatori e, forse, anche della loro cultura personale.

Pochi anni dopo la redazione delle più recenti tra le nostre parafrasi vide la luce un testo che, dalla metà del XIII secolo in poi, giocherà un ruolo di importanza incalcolabile nella divulgazione della storia biblica: *l'Histoire ancienne jusqu'à César*³⁴. Questa lunga cronaca antica rappresenta allo stesso tempo uno dei punti di arrivo dello sperimentalismo che segna il XII secolo francese e una ripartenza verso l'affermazione di questa letteratura nel XIII. Essa ci offre per esempio un punto di vista complesso e molto interessante, perché rispecchia la formazione scolastica del suo autore e – in maniera meno ovvia – una sua sensibilità meta-espressiva. In questo testo si trovano delle occorrenze di *nacion* il cui significato corrisponde a quello di raggruppamento individuato per lingua e cultura che si trova in Isidoro, almeno per quel che concerne i tratti di base³⁵. Molto più

³² *Ibidem*, pp. 34-5.

³³ Per un'introduzione a questa dinamica storiografica e per una prima trattazione dei suoi riflessi nella cultura volgare francese si veda BLOCH 1983, pp. 64-127.

³⁴ Le citazioni (da me adattate graficamente) derivano da MORCOS, GAUNT, VENTURA, RACHETTA, RAVENHALL 2016-2019.

³⁵ Per esempio: «Segnor, adonques les gens qui estoient d'une nation et d'une acordance ensamble se traioient» (434.1); «Quant li rois Alixandres ot ensi la terre d'orient et tote Inde dusques en Occident et dusques ou grant Océan avironee et les estranges nations et les gens barbarienes totes conquises, si com vos poés oïr et entendre [...]» (848.1). Nell'*Histoire ancienne* si trovano anche gli *apax* corradicali *esnations* e *esnaciés*: «Tygran ot a non li tiers fiz Gomer. Cis fu mout vaillans et mout sages. De cestui issi grans esnations de gens hardie» (61.1); «Futh le tiers fiz Cham le fill Noé habita premerains en

diffuso è *lignage*, che si trova a designare tutti i raggruppamenti di natura genealogica, soprattutto di derivazione postdiluviana³⁶. Un uso particolare dell'autore dell'*Histoire ancienne* è quello del sintagma *humane lignee*, con il quale egli indica l'umanità tutta, usando un lessema dotato di dimensione diacronica, e non tipologico³⁷. Questo uso è, dal punto di vista dell'adattamento delle fonti, innovativo sul piano lessicale ma, di fatto (come già accadeva nel Salterio di Oxford), conservativo rispetto a quello concettuale. Anzi, più correttamente, potremmo dire che è la presenza marcata della dimensione genealogica nella Bibbia ad aver trovato nei derivati di LINEA dei traducenti efficaci³⁸. Infine, l'autore dell'*Histoire ancienne* impiega anche il termine *generations*, che è largamente sovrapponibile a *lignee*³⁹, ma che ha anche un significato meta-discorsivo (ricalcato, compendiosamente, sulla

la ctree de Libie, et por son non fu la citez apelee Futhie, et Futhieins de ceaus qui i habiterent les esnaciés» (63.7). A testimonianza della stabilità di questo uso nella letteratura in prosa successiva, il lemma è utilizzato nello stesso modo nel *Miroir historial* tradotto (negli anni '30 del XIV secolo) da Jean de Vignay: «Et est Egypte devers orient, et devers occident Cyrtes les grans et devers septentrion la mer de Libee devers midi Ethyope et estranges nacions de gens et grans desers ou nul n'ose aler pour les basiliques qui y naissent» (II, 76); «Et avec ce en confort de sa gent il dist avant les chetivoisons a avenir des autres nacions qui estoient anemis contre Jerusalem» (III, 115); «Et toute la nacion, quant ele oï ce, touz furent troublez si que il ne sorent que faire» (IV, 4); «Se les estranges nacions peussent entrer et veoir les premiers fondemens de si grant cité» (IV, 12); «Agellien dit de Demotrique le philosophe que il fu tres riche et fu né de la nacion de Aderites» (IV, 32); «Premierement certes plusieurs nacions sanz nombre les envaïsoient et assailloient iceulz forment» (IV, 46). Le citazioni sono tratte da CAVAGNA 2017 (si veda anche p. 10 per la datazione della traduzione).

³⁶ Per esempio: «Iaphet ot ·iii· fiz dont il issirent grans gens et grans lignees» (61.1); «De cestui [Gomer] isci une grans lignee et mout merveillous pueples» (61.2); in questi casi la dittologia glossa dal punto di vista del latino la voce *lignee*, accostata ai calchi di *GENS* e *POPULUS*.

³⁷ Per esempio: «Segnors, receurent i autres creatures damages que li humane lignee?» (3.16); «dont li humane lignee estoit en mauvais vices et en orribles pechez embatue» (18.4); «les damoiseles, qui seules estoient avec lor pere, cuidoient que tote li humane lignee fust destruite et perie, ausi com ele avoit esté par le dolovie» (128.3). Un uso del tutto analogo si trova, di nuovo, nel *Miroir historial*: «raempli la chetiveté et la misere de l'umain lignage de mont de biens grandement» (III, 53).

³⁸ Si veda per esempio la resa di *Gn* 9, 8-10: «ecce ego statuam pactum meum vobiscum et cum semine vestro post vos et ad omnem animam viventem, quae est vobiscum tam in volucris quam in iumentis et pecudibus terrae, cunctis quae egressa sunt de arca, universis bestiis terrae», a 28.4: «por les homes que i habitassent ne jamés par doloive ne destruiroit l'umane lignee».

³⁹ Cfr., infatti, 14.2: «Segnors, de ces issi grans generations et grans lignee».

formula biblica LIBER GENERATIONIS di *Gn* 5,1 e *Mt* 1,1), perché indica e introduce, entro formule di articolazione testuale, le lunghe liste di padri e figli che sono tipiche del dettato biblico e che ritroviamo anche in questo testo, articolate tramite la struttura “x engendra y”⁴⁰.

Dopo aver volto lo sguardo al contesto latino e volgare più ampio, è ora di venire a considerare le parafrasi. *Nacion* è, come abbiamo visto, quello tra i lemmi analizzati che ha una tradizione definitoria latina più solida. Il suo uso nelle parafrasi in versi, tuttavia, è ben lontano dall'essere univoco. L'unico dei tre autori a utilizzarlo nel senso illustrato da Isidoro di “gruppo umano culturalmente determinato” è Evrat. Nella *Genèse* se ne trovano solo due occorrenze. Una prima volta è utilizzato in un senso non dissimile da quello impiegato dall'autore dell'*Histoire ancienne*, ai vv. 2693-6: «Ke li fil Semh furent icist / Ki par totes lor régions / Selonc lor bones nations / Vesquirent [...]». In questo passo Evrat traduce *Gn* 10, 31 («Isti filii Sem secundum cognationes, et linguas, et regiones in gentibus suis»), oppure, e in questo caso in maniera più letterale, la versione di tradizione patristica del medesimo versetto: «Hi filii Sem in tribus suas, secundum linguas suas, in regions suas, et nationes suas»⁴¹. Anche in questo caso, l'accento è posto sulla diversità e varietà contemporanee delle culture, e non su una loro identità sviluppata sulla dimensione diacronica. Una seconda volta, ai vv. 4714-30, *nacions* compare in un contesto di maggiore impegno didattico:

Sare, sainte Eglise resemble
 Qui les trois pains por iawe assemble,
 Qu'altresi, defors et dedens,
 Doit assembler totes les gens [...]
 De totes generacions
 Doivent estre les nations
 Par lavement d'iawe assemblées.

⁴⁰ Cfr. «Or vos conterai la generation Chaim et sa lignee. Chains engendra Enoth, si com je vos ai dit ariere. Enoth engendra Irad [...]» (13.4-6); «Ci comence la generations Adam de ceus qui voudrent bien faire. Enos vesqui nonante ans, dont engendra il Chainan [...]» (16.4-5).

⁴¹ Trasmessa nel *Chronicon* di Eusebio nella traduzione di Girolamo (cfr. PL, 27, coll. 71B-72A).

Il passo glossato è *Gn* 18, 6, là dove Abramo ordina a Sara di impastare dei pani che saranno poi offerti ai tre stranieri incontrati alle querce di Mamre: «Festinavit Abraham in tabernaculum ad Saram dixitque: “Accelera, tria sata similiae commisce et fac subcinericios panes”». La glossa allegorica a tema escatologico tradotta da Evrat è attribuita esplicitamente a una *glose enterine* (v. 4720), e in effetti la sua interpretazione, che si riferisce all’unificazione dei popoli grazie al battesimo, è la medesima che si trova nella Glossa Ordinaria⁴².

Nella *Bible* di Herman, al contrario, *nación* è parola priva di accezione collettiva nel senso di articolazione dell’umanità su base culturale. Vale, infatti, “nascita, evento del venire al mondo”, ai vv. 4234-9:

Herodes tint Johan en carte cum larrun,
 Idunc tint sa feste cum reis e reches hum.
 Tuit vindrent li prince d’icele regiun
 Si firent vavasurs e trestut si barun,
 La feste fud al jur cum vint a naciun
 Quant sist a sun mangier e tuit lui envirun.

e “genia, gruppo accomunato da una condizione morale (negativa) posseduta sin dalla nascita”, ai vv. 317-8: «Per fei, culverz, tu es de cele naciun / Cele que Deu maldist, ceo fud Caïns per num». Questi ultimi versi sono parte di un discorso diretto attribuito a Noé; con queste parole egli maledice il figlio Cam. Noé, e di conseguenza Cam, discendono da Set, il terzo figlio di Adamo, e non da Caino⁴³. Tra Cam e Caino non c’è alcuna solidarietà culturale, linguistica o religiosa, dalla quale Noé sia escluso, e *nación* esprime l’esistenza di una similarità tra individui sulla base delle loro qualità morali congenite.

⁴² Cfr. PL, 113, col. 126C: «haec in typum Ecclesiae dicuntur, quae de tribus mundi partibus in unitatem fidei congregata est, et quasi panis sine fermento igne Spiritus sancti decocta est».

⁴³ Questi versi, che non hanno corrispondenza nel testo biblico, possono derivare da una cattiva interpretazione di *Gn* 9, 25-27, nei quali Dio maledice la discendenza di uno dei figli di Cham, Canaan. Il nome di quest’ultimo avrebbe potuto evocare quello di Caino. Il passo della *Bible* di Herman, per quanto innovativo, è comunque inequivoco per quanto riguarda il senso e l’accezione traslati di *naciun* (non censita nei lessici). Il lemma più diffuso per questa accezione sembra essere *lin*: cfr., per esempio, nella *Bible*: «Mut furent mescreant e del lin a diable» (v. 5633); nel *Poème*: «Od les pasturs Nabal de malveis lin» (v. 8101).

Nacion manca completamente nel *Poème*. Da un lato, questo dato sembra indicare una minor inclinazione da parte dell'anonimo anglo-normanno verso l'integrazione del racconto in una visione ampia delle articolazioni storiche dell'umanità. Di fatto, però, neanche in Herman *nacion* assolve a questa funzione. È quindi il solo Evrat a distinguersi e a inserirsi, su questo specifico punto, in quella linea di espressione francese nella quale il lemma ha un significato coincidente con quello latino. Questa linea, che connette una traduzione servile dal latino come il Salterio di Oxford a un'opera innovativa dal punto di vista della tecnica di traduzione ma di matrice evidentemente colta (anche se di risultati in parte popolari) come *l'Histoire ancienne jusqu'à César*, è però una linea immaginaria: i rapporti effettivi tra i testi mi sembrano al momento indimostrabili, e ciò che viene qui a accomunarli è la relazione, pur per altri aspetti diversissima, con le fonti e con la cultura latina.

Se le attestazioni di *nacion* permettono di cogliere un indice della presenza, nelle diverse opere, di echi di cultura scolastica e dell'influenza esercitata su di esse delle fonti latine dirette e della cultura latina in generale, con *lignage* e i suoi corradicali si entra in un dominio in cui agiscono forze e modelli differenti. Il lemma è attestato largamente in tutte e tre le opere, ma secondo usi molto diversi. Nella *Bible* di Herman, in assenza di ogni impiego di *nacion* per indicare una forma di collettività storica, *lignage* è l'unico lemma a designare una forma di comunità coesa. Nel passo in cui i Magi si presentano a Erode, e in cui quindi è in questione la loro disparata provenienza, Herman ricorre a *realme* per indicare le regioni di origine (quindi adottando una prospettiva istituzionale e non culturale); inoltre, fa loro dichiarare di appartenere a *lignage* diversi, in ultima analisi estendendo l'uso di questo lemma al campo della differenziazione sincronica che altrove abbiamo visto essere appannaggio di *nacion*: «De treis realmes sumes, reis nus apeled lum. / Ne sumes d'un lignage ne nus entreapartenum» (vv. 3737-8). In generale, *lignage* ricorre nella *Bible* per designare dei rapporti di discendenza, relativi in prima istanza ai personaggi dell'Antico Testamento⁴⁴, ma soprattutto, nel prosieguo del poema, con riferimento alla linea genealogica che connette i patriarchi e i re di Israele a Cristo. La maggior parte delle occorrenze del lemma si

⁴⁴ Per esempio: «Trestuit te servirunt ti frere de maisun / Trestutes les lignees ki sunt ci envirun / Cil ki te maldirrad si ait maleicun» (vv. 877-9; la benedizione di Giacobbe a Esaù); «Li lignage Joseph est issi surmuntez» (v. 2048); «Danz Moyses, seinurs, fist sa gent assembler / A çascun lignage une verge porter» (vv. 2764-5).

concentra intorno a questo nucleo narrativo e, come vedremo a breve, interpretativo⁴⁵. Il significato è comunque sempre quello, concreto e referenziale, di “discendenza”.

Nel *Poème anglo-normand*, il lemma *lignage* ricorre con lo stesso significato, che viene a comprendere anche l’uso come traducevole di “tribù”⁴⁶. Questo uso è ben esemplificato da un passo in cui l’autore anonimo interpola l’episodio dell’incontro tra Abramo e il re di Salem Melchisedec (*Gn* 14, 18-20) con un passo paolino nel quale l’apostolo qualifica questa figura come eterna e fuori dal tempo: «sine patre, sine matre, sine genealogia, neque initium» (*Eb* 7, 3). Ai vv. 452-63 del *Poème* si legge:

Melchisedech, prestre e reis de Salem,
De la cité qui ore est Jerusalem,
Encontre li vint cil curtaisement, [...].
Prestre fu e reis sanz parçuner,
De son linnage nuls hom n’est certain [...].

In questo passo la referenzialità e il rifiuto dell’interpretazione spirituale e teologica da parte dell’autore del *Poème* è tanto più evidente se si considera che l’informazione sulla mancata conoscenza del lignaggio di Melchisedec viene da un passo neotestamentario, e che l’autore deve averlo reperito ricorrendo alle sue competenze memoriali o utilizzando uno strumento di consultazione per rintracciare passi utili all’esegesi interna (come una *catena*, o una raccolta tematica di citazioni o riferimenti). Si tratta quindi di un’operazione di adattamento attiva, che esclude di proposito la dimensione extrastorica.

Nella *Genèse* di Evrat, le occorrenze di *lignage* e dei suoi corradicali sono numerosissime, e il significato è sempre quello di gruppo familiare⁴⁷. Se si rimane nei limiti di un’analisi strettamente lessicale, concentrata su occorrenze e significati, questa strategia potrebbe apparire

⁴⁵ Per esempio: «Cist David, cist bons reis, de Deu prophetizad / E de sun lignage que la Virgine naistrad» (vv. 2522-3); «Une virgine naistrad del lignage Jesse» (v. 2797).

⁴⁶ Per esempio: «“Si seit la terre partie e devisee / Sulunc iceo que nus eimes linnees» (vv. 3850-1; dal discorso di Mosé); «Uns hom esteit, si out non Elcana, / de la linnee Levi, en Ramatha» (vv. 5380-1).

⁴⁷ Per esempio: «Al linage Enohc m’en reviang – / puis que la matire maintieng –» (vv. 1772-3); «Certainement sachiés cil Cham / Kë il engendra Chanaam. / Lors porent les lignies croistre» (v. 2576-8); «“Abraham, Ysaac, cil dui, / De la cui lignie je sui”» (vv. 18332-3; discorso di Giuseppe).

come semplicemente in linea con l'adozione di un lessico piano e poco connotato, per altro in linea con le tendenze maggioritarie dell'uso francese antico. Lo stesso varrebbe per la *Bible* di Herman e per il *Poème* per quanto riguarda l'uso dei derivati di LINEA, e al massimo si potrebbe notare come l'uso di *nación* sia idiosincratico nel primo caso e assente nel secondo, traendo conclusioni circa una scarsa familiarità del loro pubblico (e forse dei loro autori) con il lessico biblico e colto. Queste conclusioni, pur (come mi sembra) corrette, darebbero però una visione assolutamente parziale, oserei dire distorta, delle specificità delle tre opere. Le cose cambiano se esse vengono integrate con un approccio più approfondito, che tenga in considerazione il trattamento dei nuclei narrativi e concettuali implicati da questo lessico, cosa che andremo a fare nel prossimo paragrafo. In pratica, si tratta di passare da considerare i riflessi sul lessico di determinati nodi concettuali (in questo caso la connessione storica dell'umanità antica con quella meno antica e contemporanea mediante le linee genealogiche) al trattamento dei nodi concettuali stessi.

Lignaggi e popoli: dalle fonti agli adattamenti

La *Genèse* di Evrat è, come abbiamo già anticipato, un'opera aperta all'esegesi allegorica e orientata verso una morale individuale. Per questo motivo, i temi legati alla dimensione genealogica e veicolati dai derivati di LINEA giungono a Evrat per il tramite di una tradizione per lo più di matrice esegetica. È il caso di un passo in cui egli recupera un sistema allegorico, di ascendenza patristica, che connette l'immagine della linea genealogica a quello di una lenza da pesca, la parte di strumento formato anche da un amo e da una verga di legno. La radice biblica di questa immagine è veterotestamentaria: essa ha origine da *Iob* 40, 20, dove l'amo è lo strumento tramite il quale si può rendere inoffensivo il Leviatano, il terribile mostro marino assimilato al coccodrillo, che nell'esegesi antica era dato per realmente esistente e veniva inteso come relitto vivente di un caos primitivo: «An extrahere poteris Leviathan hamo, et fune ligabis linguam ejus?». L'esegesi del passo è però innescata da un contenuto neotestamentario, la genealogia di Cristo che apre il vangelo di Matteo e che riconnette i patriarchi alla Vergine per il tramite del suo sposo Giuseppe (*Mt* 1, 1-18). Nei *Moralia in Job*, Gregorio Magno interpreta l'amo come la linea di discendenza di Cristo:

Hujus hami linea illa est per Evangelium antiquorum patrum propago memorata. Nam cum dicitur: Abraham genuit Isaac, Isaac genuit Iacob. Cumque ceteri successores interposito Ioseph nomine usque ad Mariam virginem describuntur, quasi quaedam linea torquentur, in cuius extremo incarnatus Dominus, id est hamus iste ligaretur, quem in his aquis humani generis dependentem aperto ore iste cetus appeteret, sedo e per satellitum suorum saevitiam morsu, mordendi vires alterius non haberet⁴⁸.

Nell'interpretazione di Gregorio uno dei tratti fondamentali di questa immagine è l'evocazione di come il potere divino agisca occultamente, nascosto dietro l'apparenza umile dell'umanità di Cristo:

Incarnationem igitur unigeniti Filii fideli famulo indicans Deus, ait: An extrahere poteris Leviathan hamo? Subaudis ut ego, qui ad raptoris mortem incarnatum unigenitum Filium mitto, in quo dum mortalis caro conspicitur, et immortalitatis potential non videtur, quasi hamus quidam inde devorantem perimat unde acumen potentiae quo transfiguratur occultat⁴⁹.

L'immagine è sviluppata successivamente da altri autori, tra cui Onorio di Autun nello *Speculum Ecclesiae*:

Deus autem coelo praesidens hamum in hoc mare porrexit, dum Filium suum as capiendum Leviathan in hunc mundum direxit. Hujus hami linea est Christi genealogia ab evangelistis contexta. Aculeus est Christi Divinitas, edulium vero ejus humanitas. Porro virga per quam linea hami in undas protenditur, est sancta crux in qua Christus ad decipiendum diabolum suspenditur. Cujus carnis edulium dum hic Leviathan avido dente mortis lacerare nititur, a latente equuleo transfigitur, atque tortuosus coluber de fluctibus protrahitur, dum per Christi fidem in omnibus gentibus cultus ejus dilabatur ac de cordibus fidelium per Christi nomen confusis cottidie educitur⁵⁰.

La lettura di Onorio è soprattutto cristologica: la linea è sì l'ascendenza storica di Cristo, ma la verga, che non compare in Giobbe e neppure in Gregorio, rappresenta il legno della croce. Onorio introduce un ulteriore

⁴⁸ ADRIAEN 1979-1985, III, p. 1688.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ PL 172, col. 937B.

elemento figurato; l'esca commestibile (*edulium*), che rappresenta l'umanità di Cristo e assieme evoca l'eucarestia. Onorio, diversamente da Gregorio, addita anche un significato morale di tipo individuale, per il quale la cattura del Leviatano simboleggia l'estirpazione del maligno dal cuore degli uomini per mezzo della fede. Più o meno negli anni in cui Evrat scriveva, Innocenzo III dedicava alla verga, all'amo e alla linea la prima parte di un sermone per la natività della Vergine, il ventinovesimo della raccolta edita nella *Patrologia Latina*, che poi si sviluppa in un vero e proprio bestiario diabolico. In questo sermone i tre elementi sono tutti interpretati: la linea è, seguendo Gregorio e in accordo con Onorio, la genealogia di Cristo come enunciata da Matteo⁵¹; l'amo è la divinità nascosta di Cristo⁵²; l'esca è ancora la sua umanità⁵³. Innocenzo, però, complica l'immagine, arricchendola mediante la contaminazione con una tradizione complementare sulla quale ritorneremo a breve: l'interpretazione del legno della canna da pesca come un'immagine mariana, quella della verga che, secondo Isaia, nasce dalla radice di Iesse: «“Egre dietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet” [...] hanc ergo virgam dixerim esse Mariam»⁵⁴.

Evrat evoca l'esegesi del passo di Giobbe subito dopo il racconto della vendetta di Simeone e Levi per la violenza subita dalla sorella Dina da parte di Sichem, figlio di Camor principe della città omonima di Sichem (*Gn* 34). Simeone e Levi ingannano l'offensore della sorella: fingono di volersi accordare per l'unione tra i loro popoli a patto che gli abitanti di Sichem si sottopongano alla circoncisione, ma, dopo che questa è avvenuta, attaccano a sorpresa la città e ne uccidono tutti gli abitanti maschi. Il passo, pur molto lungo, merita di essere citato perché esemplifica bene l'atteggiamento di un autore tanto significativo quanto poco noto (vv. 12060-117):

Cil s'assemblerent sens reclaim
 Ausi com li pesson en l'ain
 Entre lor anemis morteis.

⁵¹ PL 217, col. 585C: «Huic virgae linea colligatur, quam Matthaues Evangelicus describit».

⁵² Ivi, col. 586B: «Hung igitur hamum dixerim esse Christum, ferreum, acutum er uncum».

⁵³ Ivi, col. 586D: «Hanc igitur escam dixerim carnem, secundum quam Christus comparat se vermi: “Ego sum,” inquit, “vermis et non homo, opprobrium hominum et abjectio plebis”». La citazione corrisponde a *Ps* 21,7.

⁵⁴ Ivi, col. 585C.

La prise de l'ain s'est iteis,
Qu'il prent ce qui lo quide prendre,
Ne s'en puet garder ne defendre
Li posson qui cort a la mosche,
Mais il a dedens tele entosche
Qui mult tost lo saisist et prent.
Ce dist cil qu'au voir ne mesprent,
Que par l'ain fu li maufeiz pris
Qui le mont avoit entrepris.
En l'ain, en la verge, en la lingne,
Bele semblance si aligne
Par auctorité et par glose:
Li gloseres dist qui ce glose
Que la ligne a que li ains pent,
Qui por lo posson prendre tent,
Doit estre, si com l'on devine,
Et la maniere et la doctrine
Des comandemens de la loi
Que chacuns tient entrois de soi.
La ligne qu'a le verge pent
Qui por lo posson prendre tent,
C'est de tos bien perseverance
Que, per ce, porte en reverence
A la loi, mais qui n'i parmaint
De tos biens a faire se faint,
Qu'on ne porroit nul bien retraire
En comencement sens parfaire
Per dit et par uevre et par fait.
Cil qui bien comence et parfait
Ne puet estre envers Deu obscurs
Ais est et fins et néz et purs,
Que tot adés duqu'en la fin
Le croit par bon cuer et par fin
Et ses comandemens retient
Et par la loi s'en vait et vient.
S'est ausinc com la ligne droite:
Cil qui si bien uevre et exploite
Mult a bele semblance en l'ain,

Se la vuelh dire, que mult l'aim:
 Li ains trait a la deïté
 Sel truevon en divinité
 Par que tos nostre biens recuevre,
 Que li aes qui tot l'ain cuevre
 Est l'umaniteiz qui covri
 La sainte vertu qui ovri
 La porte del saint paradis
 Qui fermée nos fu jadis.
 Par l'aes somes [nos] delivre
 Et par l'ain nos fait Deus revivre
 Qu'ensi prist lo Leviatan,
 Lo poisson, lo mortel sathan,
 Par l'aec, qui en l'ain fu mis
 Qu'ausi pristrent lor anemis
 Levi et Simeon, sans failhe
 Par couverture en la bataille.

La versione di Evrat costituisce un adattamento molto libero della tradizione latina. Uno dei fulcri interpretativi è ancora ben riconoscibile: l'identificazione dell'esca con l'umanità di Cristo (vv. 12105-6). La linea è invece spiegata in chiave esclusivamente morale, come la condotta retta e rispettosa della legge che conduce al paradiso. La verga, pur menzionata come uno dei tre elementi significanti del sistema allegorico (v. 12072), non è interpretata. Infine, viene del tutto a mancare un elemento che costituiva una costante nelle varie versioni latine già a partire da Gregorio: la spiegazione della linea come immagine del lignaggio di Cristo, e con esso il risvolto storico dell'allegoria. L'elemento più interessante è però un altro: il sistema allegorico ereditato dalla tradizione latina è tradotto in un sistema discorsivo catechetico mediante l'isolamento dell'immagine dell'amo dal suo contesto biblico, ovvero il discorso di Dio a Giobbe e la menzione del Leviatano. Sebbene di questo mostro si parli alla fine del passo (v. 12112), gli uomini di Sichem sono di fatto paragonati, nell'introdurre l'allegoria, a dei comuni pesci che abboccano all'amo (vv. 12066, 12077, 12083). Così facendo, va sottolineato, Evrat mette in secondo piano anche l'orizzonte storico veterotestamentario. Inoltre, e qui si giunge a quello che mi sembra essere l'elemento più importante per comprendere la

personalità autoriale in questione, il legame tra il racconto e l'allegoria risponde a logiche deboli dal punto di vista narrativo. La sortita di Simeone e Levi evoca l'allegoria dell'amo, della verga e della linea esclusivamente per quanto riguarda il suo carattere improvviso, e la buona fede che costoro avevano in precedenza simulato nei confronti degli uomini di Sichem. A questi ultimi toccherà la morte, e non la vita e la salvezza⁵⁵. Evrat, quindi, usa la narrazione biblica come un canovaccio sul quale innestare delle moralizzazioni di ascendenza esegetica, nelle quali però la dimensione storica è indebolita e perfino annullata. Il dato più interessante, nella sua apparente paradossalità, è come questa strategia dia origine allo stesso tempo a una perdita di significato sul fronte dell'esegesi (tanto più interessante quanto si consideri che Evrat è un autore che si presenta esplicitamente come colto e capace di accedere alle fonti esegetiche più alte) e a dei veri pezzi di bravura di scrittura volgare. Evrat trae continuamente occasioni di amplificazione dal racconto biblico, estrae dalla corrispondente esegesi un repertorio di immagini che egli considera molto duttile, e si esercita su queste, raggiungendo dei risultati originali soprattutto sul fronte del suo impegno come scrittore in francese.

Lo stesso procedimento è utilizzato dall'autore *champenois* in un passo che ha una rilevanza importante rispetto al tema dell'articolazione dell'umanità antica, quello che riguarda la nascita di Giacobbe ed Esaù. I due gemelli lottano nel ventre di Rebecca, che, spaventata, chiede a Dio le ragioni di quanto sta accadendo. Riceve una risposta enigmatica: «Qui respondens ait: Duae gentes sunt in utero tuo, et duo populi ex ventre tuo dividuntur, populusque populum superabit, et major serviet minori» (*Gn* 25, 23). Si tratta di un luogo biblico fondamentale per la storia, nell'ambito dell'esegesi cristiana ed ebraica, della percezione reciproca dei due gruppi. Nell'esegesi patristica cristiana i due gemelli erano figura rispettivamente dei cristiani e degli ebrei; in quella ebraica tardo antica, probabilmente per reazione, degli ebrei e dell'Impero Romano⁵⁶. Nel XII secolo, con la grande stagione dell'esegesi letterale, il significato storico della lotta tra i due capostipiti degli israeliti e degli edomiti era stato recuperato, e infatti è l'unica

⁵⁵ Questa caratteristica del testo di Evrat era stata già sottolineata da Raugéi, che parla di «mancanza di perspicuità di diversi segmenti interpretativi» (RAUGEI 2008, p. 182).

⁵⁶ Per uno studio d'insieme si veda YUVAL 2006, in particolare le pp. 1-20.

spiegazione che si legge nella Glossa Ordinaria⁵⁷. Ma altre letture non erano state abbandonate. In Ugo di Saint-Cher, per esempio, troviamo accanto all'interpretazione letterale anche una figurale, che vede nei gemelli la prefigurazione della lotta tra la fazione di Paolo e i cristiani giudaizzanti, guidati da Pietro e Giacomo⁵⁸. Evrat traduce *Gn* 25-23 secondo lo stesso procedimento che abbiamo visto all'opera poco sopra: muove dal contesto narrativo per sviluppare materiali esegetici a esso non correlati, in questo caso una serie di tre immagini di perfezionamento (la limatura del ferro, il raffinamento dell'oro, e la selezione del grano) che ricorrono nel libro di Isaia (vv. 8290-328).

Et de ces .ii. enfans issirent
 Doi pueple ki mult s'encovirent
 Si c'onques n'i pot avoir pais,
 Encor en est et noise et plais.
 Des .ij. pueples ki furent d'eaz
 Li uns est bons, li autres mauz.
 [...]
 Ces trois semblances que j'a dites
 A li maistre en s'estoires escrites
 Del fer, et de l'or, et del grain,
 Que cil estrument tot a plain
 Servent mais il ne puent mais.
 Ce sache bien et clers et lais
 Al debonaire et fait son buen
 Quant il le cuide miaus greveir:
 Autrement le covient torneir,
 Que li mauz, dont cil tant se painne,
 Garist le buen et monde et sainne.

Evrat, di nuovo, non ha alcun interesse nella dimensione storica dell'esegesi. L'interpretazione morale da lui fornita, in cui si fa esplicito e diffuso riferimento ai travagli che il minore subisce dal maggiore, potrebbe far pensare che egli abbia subito l'influenza, su questo punto

⁵⁷ PL 113, coll. 146C.

⁵⁸ Hugonis de Sancto Charo, *Postilla Super Totam Bibliam*, ed. N. Pezzana, Venezia, 1703, vol. 1 (online: http://sermones.net/_postille/; ultima visita: 20 giugno 2020).

specifico, dell'esegesi ebraica, con l'identificazione del maggiore con Roma e l'evocazione della diaspora. Ma quello che abbiamo già visto sulla tecnica compositiva di Evrat ci impedisce di trarre questa conclusione: il suo interesse non è storico, il suo modo di procedere nel selezionare le allegorie morali non tiene conto della tradizione esegetica nell'accostamento dell'episodio storico all'interpretazione allegorica, e la sua tecnica costruttiva è tutta orientata a sfruttare la forza e l'efficacia delle immagini bibliche. Questo racconto compare anche nella *Bible* di Herman, ai vv. 708-28:

Ceo respunt nostre Sire : «Bele, n'aez pour
 Ne plurer bele amie, esculte tun seinur
 Se tu sentz la bataille n'en aies tu timur
 Nel tiengez a merveille, andui sun seinur
 En icele bataille caleng jo grant honur;
 Saciez que li petiz veinterad le maiur
 E quant ert vencud i en porterad l'onur».

«Escute bele suer, si te dirrai grant sens
 Les enfanz que tu portes, signefient dous genz
 La bataille est mut grant, e tu les cops en senz
 Ne t'esmaier neent, nel sufferas lung tens.
 Mes jo voil que tu aies bien en tun porpens
 Quant il vendrad al naistre, li quels ert premereins
 Ariere le terrad, ki remaindrad dedenz.
 Issi ert vencud par le menur li granz».

Quant ceo dist nostre Sire, sa parole finad
 En la sue grant glorie la sus el cil muntad,
 Saciez que la parole Rebecca ne ubliad
 En peis remist la dame cum Deus li cumandad,
 Suffrid bien la bataille ki nul jur ne finad
 Deci qu'il nez furent de rien ne s'esmaiad.

Herman de Valenciennes è soprattutto, quasi esclusivamente anzi, un narratore. Nella sua versione, la vicenda della lotta nell'utero racconta soprattutto il temperamento guerriero e dominante di Giacobbe ed Esaù (v. 711). La dimensione storica e profetica della loro lotta è

assorbita dall'etica aristocratica che caratterizza, in più di un'occasione, i ritratti dei personaggi biblici a opera di Herman. Eppure, la tensione interna tra i due lati della sua personalità (quella del *litteratus*, capace di fruire della glossa latina, e quella dell'autore volgare) emerge in maniera netta. I due feti, dice Herman, significano due popoli (v. 716). "Significano", non "originano": possiamo quindi ipotizzare che Herman fosse a conoscenza di un'interpretazione esegetica della lotta tra i due gemelli, e forse anche azzardare, ma è una pura ipotesi di lavoro, che tale interpretazione fosse allegorica, del tipo che ritroviamo nella Glossa ordinaria, e non storica come quella riportata da Ugo di Saint-Cher. Questa significazione, però, non è esplicitata. Al contrario, il dramma di Rachele è risolto narrativamente, contaminando l'episodio della sua gravidanza con la storia di Tamar, madre di Perez e Zerah, i due gemelli che effettivamente invertono il loro ordine di nascita al momento del parto (*Gn* 38, 27-30). L'ipotesi che Herman abbia composto questa sezione a memoria mi sembra molto probabile, anche se non si può nemmeno escludere che si sia trattata di una scelta consapevolmente adottata per risolvere il passo secondo logiche narrative. Questo medesimo risultato si sarebbe però potuto ottenere per via di omissione, senza falsificare il racconto. A ogni modo, possiamo osservare qui come la narrazione di Herman, marcatamente evenemenziale e attenta alla psicologia e alla connotazione morale dei personaggi, sia estranea a elementi di erudizione storica anche sul piano concettuale, oltre che su quello lessicale. Il carattere aristocratico dei gemelli si esplica nel loro temperamento pugnace, non nelle loro future stirpi, concrete o figurali che siano. *Gn* 25, 23 non è tradotto nel *Poème*, cosa stupefacente se si considera che delle tre opere qui prese in considerazione il *Poème* è quella più fortemente centrata sulla storia del regno di Israele e nella quale gli Idumei compaiono effettivamente come personaggi. L'esclusione si spiega, però, se si tiene conto del fatto che, come abbiamo già detto, la Genesi è trattata in maniera estremamente compendiosa e non è il centro degli interessi dell'anonimo anglo-normanno, che procura di giungere il più velocemente possibile alla narrazione dei Libri dei Re.

L'ultimo passo su cui mi pare il caso di soffermarmi viene proprio da questi libri, e riguarda l'unzione di Davide da parte di Samuele (*I Sm*, 16). L'episodio non compare, per ovvie ragioni, in *Evrat*, ma è oggetto di racconto dettagliato e innovativa da parte sia di Herman che

dell'autore del *Poème*. Nel racconto biblico Samuele si reca a casa di Iesse senza sapere quale tra i suoi figli sia il futuro re. Nella *Bible* di Herman, al contrario, Dio anticipa a Samuele che si tratta di Davide e promette sostegno eterno al suo *lignage* (vv. 2352-60):

«Sire par ta merci, nume mei cel sun num»
 «Samuel volentier, David, issi l'apeled l'um
 Sacez mis beals fiz, mut par est sages hum
 A mun os l'ai eslut par grant eslectiun,
 La semence de lui certes maintenderum
 De sur tutes autres reis surmunter le ferum,
 Ses enemis veinterad, pousted li durrum,
 Ne a lui ne a sun lignage jamais veir ni faudrum
 Alez fil, uignez, e nus le beneistrum».

Questo passo, oltre a essere interessante in quanto innovazione, sembrerebbe anche denotare un ulteriore distacco di Herman dal materiale propriamente storico della Bibbia. La discendenza di Davide vive infatti delle vicende molto travagliate, a partire dalla decadenza dei costumi di Salomone, tema a cui Herman farà riferimento nel prosieguito della sua parafrasi⁵⁹, e a seguire con le discordie che porteranno alla divisione del regno sotto Roboam. Circa 200 versi dopo, però viene chiarito che per *lignage* di Davide si intende la discendenza che attraverso la vergine termina con Cristo (vv. 2519-25):

Danz David fud bons reis e lungement regnad
 Ses enemis venquid, trestuz les reusad
 De la muller Urie Salemun engendrad.
 Cist David, cist bons reis, de Deu prophetizad
 E de sun lignage que la Virgine naistrad
 De qui ventre Deu hom en terre naistrad
 Dunc fud morz rei David, Salemun reis regnad.

La discendenza diretta che unisce Davide alla vergine costituisce il nodo strutturale della *Bible* di Herman, la motivazione concreta dell'unità della materia da lui trattata. Abbiamo già incontrato echi di

⁵⁹ Si veda LYONS 1965, nell'ambito di un'ipotesi di datazione a mio parere non convincente.

questa nozione nella particolare versione dell'immagine della lenza da pesca fornita da Innocenzo III, il quale aveva avvocato esplicitamente il passo veterotestamentario che la giustifica: «Et egredietur virga de stirpe Iesse, et flos de radice eius ascendet; et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et timoris Domini» (*Is* 11, 1-3). La discendenza di Maria dalla stirpe davidica, acquisita per via allegorica, nei secoli era stata dotata di consistenza storica in quella letteratura apocrifia di argomento mariano che prendeva le mosse dal *Protovangelo di Giacomo* e che aveva avuto fortuna ininterrotta per mezzo delle sue riscritture. Gioacchino, il padre della Vergine, veniva fatto discendere da Davide, come Herman stesso ricorda: «Sis pere Joachim fud de grant renume / Del lignage David, reis fu de la cuntree» (vv. 2901-2). Dall'XI secolo in poi, quando il lignaggio terreno di Cristo viene ad acquisire un posto di primo piano nell'iconografia, nella liturgia e in generale nella concezione cristiana, la linea genealogica prescelta è quella mariana, che è all'origine della diffusa rappresentazione iconografica nota come Albero di Iesse.⁶⁰ Considerando alcuni aspetti particolari della trattazione di Herman è anche possibile inserire la sua opera in una rete di influenze che, oltre a fornire gli strumenti concettuali alla sua sintesi biblica, possono anche aver costituito dei modelli espressivi. Nel corso del racconto dell'infanzia della Vergine Herman inserisce una lunga digressione profetica, che occupa i vv. 2773-839; in questo passo viene rappresentato Isaia che si rivolge agli ebrei annunciando l'incarnazione di Cristo nel ventre di Maria mediante l'interpretazione della verga fiorita⁶¹. Le sue parole vengono giudicate oscure, e gli ebrei chiedono ripetutamente delle chiarificazioni, che però non giudicano mai sufficienti. Questo passo richiama da vicino *Approbate consuetudinis* di Fulberto di Chartres, un celebre sermone per la Natività della Vergine, in cui viene descritta la medesima scena di dialogo tra gli Ebrei increduli e Isaia⁶². L'intera prima parte del passo

⁶⁰ Recentemente, diversi studi hanno dimostrato come le rappresentazioni visuali costituiscano solo episodi particolari della riflessione su questo tema, che innerva tutte le articolazioni della cultura cristiana del periodo, dalla liturgia alla teologia. Si veda, per un'apertura sul problema teologico e per una bibliografia ragionata: LEPAPE 2009. Per una trattazione della connessa evoluzione ideologica e liturgica, di particolare interesse dal nostro punto di vista, si veda FASSLER 2000.

⁶¹ La sezione a cui mi riferisco non si legge in SPIELE 1975, perché ricade nella lacuna del manoscritto di base; si legge invece in BURKOWITZ 1914, pp. 27-31.

⁶² CANAL 1963, in particolare pp. 57-8.

di Herman è un adattamento dell'introduzione narrativa al sermone di Fulberto. Ai vv. 2831-9, però, compare un dettaglio rilevante che manca nel sermone e che ha invece grande risalto in Herman, dove viene a costituire la chiusura del discorso di Isaia, in un certo senso l'apice della profezia:

«Ore entendez a mei, si nel tenez en gas:
 Quant li sainz huem vendrad idunc si cesseras
 Il te toldrad l'uinture ja puis ne te uindras.
 Ne sez tu que ai dit? Escute si l'orras:
 Rei suleies aveir, mais puis nul n'en avras
 Puis que il ert uinct puis nul n'en uindras.
 Seinurs, de ceste verge parlad Jeremias
 E Johel le prophete, si fist danz Helias.
 Icest Helias vit, nel tenez pas en gas».

Isaia annuncia che con l'incarnazione di Cristo gli ebrei non avranno più un re unto (vv. 2833 e 2836) e fa un elenco di altri profeti che hanno annunciato le stesse verità (vv. 2837-9). L'idea secondo cui l'unzione regale israelitica avrebbe perso di efficacia dopo l'incarnazione di Dio trova riscontro in un altro testo basato sulla genealogia mariana: l'*Ordo Prophetarum*, riscrittura drammatica di un sermone pseudo-agostiniano *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*⁶³ di cui si conoscono varie versioni latine e una francese, che chiude il *Jeu d'Adam*⁶⁴. L'interruzione perpetua dell'unzione è una delle profezie che compaiono nell'*Ordo*, attribuita al profeta Daniele:

Vocacio Danielis:
 Daniel, indica
 Voce prophetica
 Facta dominica.
Daniel, indutus viridi tunica,
iuvenilem vultum habens, tenens spicam, dicat:
 Sanctus sanctorum veniet,
 Et unctio deficiet⁶⁵.

⁶³ PL 42, coll. 1115-1130. Il sermone è ora attribuito al vescovo di Cartagine Quodvultdeus (vissuto nel V secolo), in BRAUN 1976, pp. 227-58.

⁶⁴ Per il problema dell'unità delle varie sezioni del *Jeu* si veda HASENOHR 2017, pp. lxxv-lxxi.

⁶⁵ YOUNG 1922, p. 27. Cito il testo secondo la versione del codice Rouen, Bib. Mun., 384,

La sezione profetica, cardine strutturale della *Bible* di Herman, presenta quindi dei punti di contatto con testi che permettono di fare delle ipotesi sul contesto non solo ideologico, ma anche discorsivo nel quale si sono esercitate le influenze latine di Herman. Le ispirazioni del canonico di Valenciennes si configurano, in maniera importante, come performative: omiletiche (ovvero oratorie) e propriamente teatrali. Herman, insieme all'autore anonimo dell'*Ordo Prophetarum*, si colloca in una linea di produzione testuale con intenti divulgativi che sembra essere stata prodotta dall'imporsi, a partire dall'XI secolo, di una visione della storia che inseriva la Vergine in un lignaggio di giusti e sottolineava la continuità anche storica di una linea spirituale che percorre e unifica l'intera storia della salvezza. La *Bible* è un testo narrativo per alcuni aspetti di grande semplicità, ma è informato da temi e modelli che pervengono da una lunga tradizione: le tradizioni teologiche mariali, che avevano posto al centro l'incarnazione e avevano prodotto un modello di storia sacra di facile comprensione e sintesi; una cultura argomentativa che si nutriva di materiali apologetici antichi come il sermone *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*; istanze di divulgazione che avevano trovato espressione, pochi decenni prima, nella produzione teatrale latina. La *Bible* si posiziona quindi come il primo tentativo di produrre in volgare un'opera di grande respiro all'interno di questa tradizione secolare. Essa rappresenta sia l'inizio di una innovativa tendenza in francese sia il prodotto maturo di esperienze di comunicazione le cui tracce sono state trasmesse fino a noi da testi in latino⁶⁶.

Ma torniamo all'unzione di Davide. Anche nel *Poème* dell'anonimo anglo-normanno troviamo un'amplificazione di questo tema, ma questa volta lo sviluppo morale è affidato a Samuele, che dopo l'unzione istruisce Davide alle regole della regalità pia (vv. 6754-71):

che contiene la versione più ampia del testo, dove compare anche Gioele (come in Herman de Valenciennes), ma non Elia, che manca in tutte le versioni censite in WATSON 1934, particolarmente la tavola alle pp. 148-9.

⁶⁶ La tesi secondo la quale la *Bible* di Herman sarebbe un testo scenico è stata sostenuta in MANDACH 1993. La tesi di Mandach ha, mi sembra, degli elementi di forzatura. La *Bible* mi sembra sì un testo dal forte carattere oralistico, ma primariamente nell'ottica di una circolazione libraria (anche se, ovviamente, funzionale alla lettura pubblica). Il rapporto con le pratiche teatrali, a mio parere, consiste nell'influenza contenutistica che ho individuate e in una vicinanza formale (determinata dal ricorso frequente al discorso diretto e all'apostrofe all'ascoltatore) che non arriva, però, alla coincidenza della struttura e delle circostanze di divulgazione.

Aprés qu'il ot disné ovoc la gent,
 Il apelat David priveement.
 A rei l'ènonist de l'oile que fut beneit,
 Puis lui aprist cum il se contendreit :
 «Seiez, dist il, dreiturels e leals,
 Deus vus garrat de perilz e de mals,
 Amés justise, seiez obedient
 A la lei Deu e al commandement,
 Ceo que Moysés aprist nos ancessurs
 Cel retenez, si vus frat Deus sucurs.
 Si vus avez vers Deu le quer estable,
 Vostre realme serrat dunc parmenable
 E ci l'avront après vos jurs li eir ;
 Si vus metez en Deu tut vostre espeir,
 Vus destuiez, dist il, paiens gens,
 Ferme serrat la pais en vostre tens,
 En chescon liu vus serrat Deu en present
 Si vus l'amez de quer parfitement».

La morale enunciata da Samuele è personale e retributiva, estendibile agli eredi (al v. 6766) solo in quanto umana, e non perché specialmente regale in quanto soprannaturale. Oltre all'aderenza ai comandamenti (vv. 6758-63), viene particolarmente raccomandata la lotta contro i pagani (v. 6768). Emerge su questo punto quello che mi sembra essere un tratto molto importante del posizionamento dell'autore del *Poème*: nella sua opera, come in generale nella tradizione francese dei libri storici dell'Antico Testamento, esiste un'analogia scoperta tra il popolo di Israele dell'Antico Testamento e la cristianità, particolarmente nel periodo delle Crociate. L'analogia si sostanzia nella loro lotta con popolazione semitiche, che li circondano nella Palestina e che non condividono con loro la fede nel Dio unico. Questo aspetto è esplicito in alcuni passi nei quali i nemici di Israele vengono assimilati ai musulmani, per esempio: «A tant s'en partent d'iloc gent sarazine» (v. 5012), dove si allude ai filistei; «Sur tuz les autres servent il Baalin / Cist fu souverains des deus as Sarazins» (vv. 4418-9), dove si indicano moabiti, ammoniti e ancora i filistei; «Ne gardent lei car deu n'aiment il mie, / La lur creance est en la mahumerie» (vv. 2598-9), dove si indicano i cananei. Questa idea di contrapposizione tra un popolo di fedeli

e dei vicini infedeli orienta la rappresentazione dell'antichità ebraica nel *Poème*. Si potrebbe essere tentati di aderire all'interpretazione proposta dell'editore, Pierre Nobel, e spingere questo dato fino a sottolineare gli elementi epici, o meglio para-epici, che caratterizzano l'opera. Ma, così facendo, si perderebbe più di quanto si guadagni in termini interpretativi, e si verrebbero a trascurare dei dati che invece sono molto rilevanti. Il *Poème* non è un testo a tema prevalentemente bellico. Inoltre, non è scritto in lasse, e l'incidenza delle formule è minima. Infine, e questo dato mi sembra ancora più rilevante, è un'opera nettamente orientata verso la forma-libro: tutti i libri della Bibbia adattati sono dotati di *incipit*, *explicit* e titolazione. Sulla base di queste considerazioni mi sembra evidente che se si accetta come linea guida nell'interpretazione di questo testo la debole analogia con la *chanson de geste*, basata esclusivamente sull'uso del decasillabo, si finisce per separare indebitamente il *Poème* dal resto della ricezione dei libri storici dell'Antico Testamento, composta sì da opere in prosa, ma riconducibile alla stessa operazione di costruzione di un passato esemplare, da un punto di vista etico, molto vicino.

Le tradizioni parafrastiche antico-francesi: storia, allegoria, analogia

Prendendo le mosse da quanto è emerso nella nostra analisi possiamo passare a considerare le strategie di adattamento dei nostri tre autori e sulle loro finalità da un punto di vista ancora diverso: quello extradiegetico, vale a dire il rapporto che le diverse narrazioni hanno costruito tra l'alterità storica narrata e il pubblico per il quale erano pensate. I materiali narrativi confluiti nelle parafrasi hanno tutti, inevitabilmente, una rilevanza teologica, e in quel senso essi sono interpretati nell'esegesi latina coeva. I parafrasti dimostrano, a livelli diversi, di essere consapevoli della riflessione dotta e di poterne fruire. Le parafrasi, però, non sono opera di esegesi. Esse si collocano su un piano particolare, a metà tra religiosità colta e religiosità popolare⁶⁷. Le

⁶⁷ Utilizzo l'etichetta di "religione popolare" secondo la definizione datane in MANSELLI 1985, p. 5: «La [religiosità colta] tende a sistemarsi in un'organizzazione concettuale dei dati offerti dalla "parola" della rivelazione cristiana. L'altra, quella popolare, percepisce la stessa "parola" della rivelazione non come un complesso di realtà concettuali, ma come delle verità, garantite da un'autorità suprema. Esse sono,

parafrasi volgari pertengono alla religione popolare nella misura in cui forniscono una conoscenza positiva e autoritativa, non una sistemazione concettuale. D'altro canto, si distaccano dalla dimensione popolare per il fatto di essere limitate dalla loro forma scritta e da altri caratteri che di questa forma sono una conseguenza; vale a dire l'estensione considerevole e la fissità del dettato. Queste caratteristiche, che ne hanno resa possibile la conservazione fino ai nostri giorni, ne restringevano originariamente il campo di azione: un poema di migliaia di versi, per quanto composto in uno stile semplice, non può essere fruito dalle masse, ma solo dal limitato numero di persone che hanno accesso (anche solo mediato da una lettura pubblica) ai libri che lo conservano. In questo senso, quindi, le parafrasi volgari occupano un posto particolarissimo nella cultura medievale. Esse hanno molto in comune, dal punto di vista delle circostanze pragmatiche della loro fruizione, con la predicazione in volgare, ma si distinguono da essa per la loro stabilità testuale e in definitiva, e si è consapevoli di usare qui un termine anacronistico, per la loro letterarietà⁶⁸. Questa peculiarità si riflette anche nella tensione innovativa nel dominio della rappresentazione delle realtà storiche tra la cultura latina dei parafrasti e quella, volgare e largamente orale, del loro pubblico. Le strategie che i parafrasti utilizzano dicono molto sull'immagine del mondo che essi si aspettavano che il loro pubblico immediato avrebbe dovuto comprendere in relazione a fini sociali di tipo molto vario (catechetici e politici, per esempio), e potuto acquisire mediante uno sforzo ragionevole. Queste strategie, sempre implicite, non solo producevano una rappresentazione, ma allo stesso tempo comunicano al pubblico un giudizio sui fatti narrati e lo informano sulla rilevanza di tali fatti rispetto alla realtà e ai problemi loro contemporanei.

La *Bible* di Herman de Valenciennes, abbiamo visto, è un testo privo di esplicito intento esegetico, ma interamente costruito su un'idea interpretativa, quella della continuità tra Antico e Nuovo Testamento

soggettivamente, accolte, in quanto capaci di soddisfare le esigenze religiose delle masse, che le inquadrano perciò nei propri schemi mentali, quali sono già stati formati da una precedente storia religiosa e spirituale». Questa accezione è utile in questa sede perché riguarda, in definitiva, una tipologia di discorso, e non fa riferimento a ipotetiche o presunte pertinenze dei diversi tipi di religiosità a differenti classi sociali.

⁶⁸ Un'ottica interpretativa simile, anche se espressa in termini più pragmatici, è adottata in MURDOCH 2003, pp. 1-18.

per il mezzo della discendenza di Cristo da Davide. Dal punto di vista di Herman, e quindi da quello dei lettori e ascoltatori, questo dato è un fatto, ed è il fatto che costituisce l'unità del rapporto tra Dio e gli uomini prima e dopo l'incarnazione. Per questo motivo, e in un senso molto particolare che spiegherò subito, l'opera di Herman è quella delle tre che mi sembra avere un carattere più storico. Si tratta di un modo di intendere la storia molto diverso da quello che ci appartiene: quello di Herman è un sapere sul passato vero e rilevante per chi ascolta, ma il discorso entro il quale questo sapere è presentato manca di quegli elementi di alterità che sono costituiti dall'erudizione, e dall'inclusione di elementi desueti (come avrebbero potuto essere i riferimenti agli usi e costumi ebraici e romani) o peregrini (come le genealogie e i riferimenti alla geografia orientale). La *Bible* è un'opera storica proprio perché annulla la distanza con il passato e presenta un racconto focalizzato interamente sulla continuità tra i fatti remoti che sono narrati e il senso della cultura dell'epoca dell'autore. Certo, non si tratta di una storia accademica, ma di una storia profondamente apologetica, come del resto apologetica è tutta la storia cristiana di lingua latina a partire da Girolamo e Orosio. Le radici di questo tipo di discorso derivano, come abbiamo visto, dalle forme paraliturgiche. In questo senso, il fortunatissimo poema di Herman si integra in una tradizione secolare, iniziata con il già menzionato sermone pseudo-agostiniano *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*. Herman si configura come un autore di matrice profondamente clericale, e la sua *Bible* come un'opera interessante in quanto prodotto di una cultura volgare dai tratti antichi, se si data il testo a metà del XII, o conservatori, se si preferisce la datazione alla fine del secolo. Questo tipo di cultura volgare ha saputo continuare a essere apprezzata anche quando, verso la fine del XII secolo, nuove correnti e nuovi orientamenti formali emergevano con prepotenza.

La *Genèse* di Evrat è un testo composito e profondamente ambivalente sotto il profilo dell'identità e dell'alterità. Da un lato, le sezioni narrative sono ricche di riferimenti eruditi; dall'altro, la rappresentazione narrativa è costantemente allontanata dal lettore per opera di un narratore presentissimo (per i gusti moderni, dilagante), per un continuo riferimento all'esistenza di una tradizione esegetica, e per le numerosissime moralizzazioni. Queste ultime, come abbiamo visto, sono spesso debolmente legate alla logica narrativa. Di fatto, la *Genèse* è un

testo molto poco narrativo, e la divaricazione tra logica del racconto e logica della morale crea un sistema testuale che sottopone un materiale diegetico estremamente altro a una radicale appropriazione mediante lo strumento dell'allegoria. Evrat scrive per una corte molto attenta alla cultura volgare. Viene quindi da domandarsi se ci siano dei rapporti tra questa curiosa impresa catechetica e altre opere in volgare coeve. Non possiamo, per il momento, rispondere a questa precisa domanda, ma posso indicare una traccia. La *Genèse*, abbiamo visto, è conservata in due codici *champenoise* e in uno lorenese. Lo stesso tipo di tradizione caratterizza il corpus di salteri commentati in francese connesso a un'altra grande opera catechetica del XII secolo, il *Salterio* di Laurette d'Alsace. Il codice Parigi, BnF, fr. 28992, che contiene un commento ai salmi che deriva direttamente da quello per Laurette (anche se i modi di questa derivazione sono ancora da indagare approfonditamente)⁶⁹ è stato ricondotto da Stirnemann al medesimo *atelier* responsabile del testimone più antico della *Genèse*⁷⁰. Il commento ai Salmi destinato a Laurette è sicuramente un'opera molto diversa da quella di Evrat, oltre che più antica, ma simili sono gli intenti e simile è anche la familiarità con la patrona che emerge nella sezione del commento di cui è responsabile il primo, e più antico, autore⁷¹. Il canale aperto tra l'est della Francia e la Champagne sembra dunque essere stato aperto in entrambi i sensi di marcia. È proprio su questa direttrice, quella rivolta verso sud-ovest, che si trova un altro tassello per descrivere la cultura sperimentalistica che ha prodotto Evrat. Si tratta del testo noto come *Les Empereors de Rome* di Calendre, un autore che scrive poco dopo il 1213 e che sembra aver fatto parte dell'*entourage* dei duchi di Lorena. Calendre compone una breve storia degli imperatori di Roma, derivante da un compendio a Orosio⁷². Il rapporto tra Calendre e la casa di Lorena è molto più complesso di quello che lega Evrat a quella di Champagne e l'anonimo iniziatore del commento francese al *Salterio* a quella d'Alsazia: egli rimpiange il duca Federico II e critica duramente il suo successore, Thibaut I, insieme a coloro che

⁶⁹ LIEBMAN 1959, p. 61, n. 1; GREGORY 1979a, p. 322.

⁷⁰ DANZ STIRNEMANN 1993, pp. 197-205.

⁷¹ Si veda GREGORY 1979b, pp. 122-3. Mentre l'iniziativa di Evrat sembra essere morta con lui, il commento francese al *Salterio* è stato invece continuato.

⁷² MILLARD 1957.

non lo hanno saputo educare a comandare. A dispetto della brevità della sua opera, Calendre è un autore che non è estraneo a delle ambizioni stilistiche, e soprattutto non è estraneo alla moralizzazione cristiana mediante lo sviluppo di immagini⁷³. Il caso di Calendre è particolarmente pertinente proprio in quanto i suoi *Empereors de Rome* sono un'opera dal carattere molto nozionistico, dai fini estremamente pragmatici, rivolta a un gruppo di guerrieri con il fine di insegnare loro la collaborazione mutua e la concordia. Eppure, come Evrat, anche lui è un autore che vive in una dimensione espressiva complessa e elaborata, probabilmente influenzata dalla retorica latina, e coltivata all'ombra delle grandi famiglie feudali. L'opera di Calendre ci è nota tramite un solo manoscritto, il BnF fr. 794, ovvero la celebre copia (champe-noise) di Guiot.

Tra le tre parafrasi che ho analizzato, il *Poème anglo-normand* è quella in cui, mi sembra, la dimensione dell'alterità storica è maggiormente presente. Il dispositivo narrativo che la mette in gioco è stato già evocato nel paragrafo precedente, e descritto come analogico. Nel *Poème* la storia ebraica è una storia politica e militare di credenti; il pubblico cristiano è incoraggiato a identificarsi con la storia nazionale e bellica degli antichi ebrei, senza che venga affermata alcuna identità o continuità. Si tratta di un'identificazione imperfetta, un'analogia appunto, che non produce immedesimazione tra uditori e attori della narrazione. L'identificazione parziale è basata su pochi tratti comuni (fondamentalmente, la fede e la vita secondo la fede), sufficienti per trarre dal racconto una morale personale e precettistica, e, sul piano collettivo, un'etica laica e guerriera di tipo elementare. Ma non c'è appropriazione di sorta: la storia degli Ebrei rimane storia di un popolo antico, senza trovare un posto nella storia del mondo e nella storia del presente di chi la legge e ascolta. In questo il tipo di comunicazione messa in atto nel *Poème* differisce nettamente da quella della *chanson de geste*. Il grande genere eroico divulga in forme discorsive elaborate e canonizzate il ricordo della lotta contro l'espansionismo islamico in Europa nell'VIII secolo. Essa è pienamente "storica" nel senso, antimoderno, che abbiamo attribuito alla *Bible* di Herman: racconta eventi che hanno un'influenza sulla realtà che il pubblico vive (ovvero la

⁷³ Penso all'immagine del levriero che insegue la preda come l'uomo che insegue la salvezza, ai vv. 13-21, o anche a quella della scintilla che si consuma e che simboleggia la parola pia, ai vv. 3379-401.

resistenza della cristianità in Europa) di cui sono protagonisti gli antenati spirituali di questo stesso pubblico. Nel *Poème*, invece, i fatti narrati non hanno più influenza diretta sulla realtà: la Palestina non è più uno stato di credenti dal tempo della diaspora, e può tornare a esserlo in circostanze completamente diverse, tramite l'affermazione dei cristiani, e secondo modalità profondamente differenti e solo analogicamente simili. La storia dell'antica Israele è per molti versi pura curiosità storica, per altri un contenuto la cui rilevanza nel presente non si può cogliere se non tramite un approccio intellettualizzato. Da questo punto di vista, pur nella sua semplicità formale, il *Poème* è il prodotto di una cultura di grande complessità e maturità, nonché, tra quelli che abbiamo analizzato, quello più in linea con gli sviluppi del discorso storico volgare successivo. Il modello analogico, infatti, lascia ampio spazio alla curiosità per il desueto e il peregrino, che si sviluppa in tutte quelle ampie aree del racconto dove l'analogia non agisce. Nei decenni successivi, nelle grandi prose originali come negli adattamenti fedeli delle cronache universali latine, la distanza narrativa si accompagnerà a elementi di natura strettamente erudita e darà forma alle grandi imprese di acculturazione storico-biblica del XIII secolo.

Riferimenti bibliografici

- ADRIAEN M. (ed.), *S. Gregorii Magni Moralia in Iob*, Turnhout 1979-1985.
- BARRAU J., *Bible, lettres et politique. L'Écriture au service des homes à l'époque de Thomas Becket*, Paris 2013.
- BLACKER J., *Anglo-Norman Verse Prophecies of Merlin*, in «*Arthuriana*» 15/1, 2005, pp. 1-125.
- BLOCH R.H., *Eymologies and Genealogies. A literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago 1983.
- BONNARD J., *Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Âge*, Paris 1884.
- BOERS W. (éd.), *La Genèse d'Évrat*, 4 voll., Brive-la-Gaillarde 2002.
- BOERS W., *La Genèse d'Évrat*, in «*Scriptorium*» 61 (2007), pp. 74-149.
- BRAUN R. (ed.), *Opera Quodvultdeo Carthaginensi episcopo tributa*, Turnhout 1976.
- BURKOWITZ H. (hrsg.), *La Bible von Herman de Valenciennes. III: von*

- Marias Geburt bis zu Christi Berufung der Jünger*, Greifswald 1914.
- CANAL J.M., *Texto crítico de algunos sermones marianos de San Fulberto de Chartres o a él atribuibles*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale» 30 (1963), pp. 55-87.
- CARERI M., RUBY C., SHORT I., *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Roma 2011.
- CAVAGNA M. (éd.), *Le miroir historial par Jean de Vignay*, Volume 1, Tome 1 (livres I-IV), Paris 2017.
- CECCHINI E., ARBIZZONI, G., LANCIOTTI S., NONNI G., SASSI M. G., TONTINI A. (a c. di), Uguccione da Pisa, *Derivationes*, Edizione critica princeps, 2 voll., Firenze 2004.
- CINGOLANI S. M., *Conservazione di forme, adattamento e innovazione. Note preliminari sulla metrica della letteratura religiosa francese fra XI e XIII secolo*, in «Cultura Neolatina», 45 (1985), pp. 23-44.
- CURTIUS E.R. (hrsg.), *Li quatre livres des Reis*, Dresden 1911.
- DAHAN G., *Lire la Bible au Moyen Âge. Essai d'herméneutique médiévale*, Genève 2009.
- DANZ STIRNEMANN P., *Quelques bibliothèques princières et la production hors scriptorium au XII^e siècle*, «Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques», n. s. 17-18 A, 1981-1982, pp. 7-38.
- DANZ STIRNEMANN P., *Les bibliothèques princières et privées aux XII^e et XIII^e siècles*, in *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530*, sous la dir. de A. Vernet, Paris 1989, pp. 173-91.
- DANZ STIRNEMANN P., *Some Champenois Vernacular Manuscripts and the Manerius Style of Illumination*, in *Les Mauscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, sous la dir. de K. Busby, T. Nixon, A. Stones and L. Walters, Amsterdam-Atlanta GA 1993, vol. 1, pp. 195-226.
- DANZ STIRNEMANN P., *Une bibliothèque princière au XII^e siècle*, in *Splendeurs de la Cour de Champagne au temps de Chrétien de Troyes. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque municipale de Troyes (18 juin-11 septembre 1999)*, Troyes 1999, pp. 36-42.
- DE POERCK G., VAN DEYCK R., *La Bible et l'activité traductrice dans les pays romans avant 1300*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. VI: La littérature didactique, allégorique et satirique*, hrsg. von H. R. Jauss und E. Koehler, 2 voll., Heidelberg 1968-1970, I, pp. 21-48; II, pp. 54-80.

- DINKOVA-BRUUN G., *Biblical Versifications from Late Antiquity to the Middle of the Thirteenth Century: History or Allegory*, in *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity*, ed. by W. Otten and K. Pollmann, Leiden-Boston 2007, pp. 315-42.
- DINKOVA-BRUUN G., *Rewriting Scripture: Latin Biblical Versification in the Later Middle Ages*, in «Viator» (2008), pp. 263-84.
- DINKOVA-BRUUN G., *Why Versify the Bible in the Later Middle Ages and for Whom?: The Story of Creation in Verse*, in *Dichten als Stoff-Vermittlung. Formen, Ziele, Wirkungen. Beiträge zur Praxis der Versifikation lateinischer Texte im Mittelalter*, hrsg. von P. Stotz, Zürich 2008, pp. 41-55.
- DINKOVA-BRUUN G., *The Verse Bible as Aide-mémoire*, in *The Making of Memory in the Middle Ages*, ed. by L. Doležalová, Leiden 2010, pp. 115-31.
- FASSLER M., *Mary's nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife*, in «Speculum» 75/2 (2000), pp. 389-434.
- GILDEA J. (éd.), *Partonopeu de Blois*, 2 voll., Villanova 1968.
- GREGORY S., *The Twelfth Century Psalter Commentary in French Attributed to Simon of Tournai*, in «Romania» 100 (1979), pp. 289-340.
- GREGORY S., *The Twelfth Century Psalter Commentary in French for Laurette d'Alsace*, in *The Bible and the Medieval Culture*, ed. by W. Lourdeaux and D. Verhelst, Leuven 1979, pp. 109-26.
- HASENOHR G. (éd.), *Le Jeu d'Adam*, Genève 2017.
- KRAMERS E. (hrsg.), *La Bible von Herman de Valenciennes. IV: von der Speisung der Fünftausend bis zum Einzug in Jerusalem*, Greifswald 1914.
- LEPAPE S., *L'Arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception?*, in «Médiévales» 57 (2009), pp. 113-36 (online: <https://journals.openedition.org/medievales/5833#ftn6>; ultima visita: 20 giugno 2020).
- LIEBMAN C.J., *Remarks on the manuscript tradition of the French Psalter Commentary*, in «Scriptorium» 13 (1959), pp. 61-9.
- LOBRICHON G., *La poésie biblique, instrument théologique. Les paraphrases bibliques (XII^e-XIII^e siècles)*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica. Atti del Convegno (Firenze, 26-28 giugno 1997)*, a c. di F. Stella, Bottai-Impruneta 2001, pp. 155-76.
- LOBRICHON G., RICHÉ P. (éd.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris 1984.
- LOBRICHON G., *La Bible au Moyen Âge*, Paris 2003.
- LYONS W.H., *Doctrinal Logic and Poetic Justice in the Twelfth Century: The*

- Case of Herman de Valenciennes, Salomon and Henry II*, in *Currents of Thought in French Literature: Essays in Memory of G. T. Clapton*, ed. by J.C. Ireson, Oxford 1965, pp. 21-32.
- LUSIGNAN S., *Essai d'histoire sociolinguistique. Le français picard au Moyen Âge*, Paris 2012.
- MANDACH (DE) A., *The Creation of Herman de Valenciennes: An Unpublished Anglo-Norman Mystery Play of the 12th Century*, in *Anglo-Norman Anniversary Essays*, ed. by I. Short, London 1993, pp. 251-72.
- MANSELLI R., *Il soprannaturale e la religione popolare nel Medio Evo*, Roma 1985.
- MANSELLI R., *Pietro de Bruis*, in Id., *Il secolo XII: religione popolare ed eresia*, Roma 1995, pp. 87-100.
- MARTIN E. (hrsg.), *La Bible von Herman de Valenciennes. V: von Christi Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt*, Greifswald 1914.
- MILLARD G. (éd.), *Les Empereurs de Rome par Calendre*, Ann Arbor 1957.
- MORCOS H., GAUNT S., VENTURA S., RACHETTA M. T., RAVENHALL H. (ed.), *The Histoire ancienne jusqu'à César. A digital edition*, BnF, f. fr. 20125. Semi-diplomatic edition (online: <http://www.tvof.ac.uk/textviewer/?p1=Fr20125>; ultima visita: 20 giugno 2020)
- MCCANN BOULTON M.B., *Sacred Fictions of Medieval France. Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Cambridge 2015.
- MEYER P., *Notices sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque Philipps à Cheltenham*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, XXXIV, t.1, Paris 1891, p. 149-258.
- MOLDENHAUER O. (hrsg.), *La Bible von Herman de Valenciennes. II: von Josephs Ankunft in Ägypten bis zum Schluss des alten Testaments*, Greifswald 1914.
- MURDOCH B., *The Medieval Popular Bible. Expansions of Genesis in the Middle Ages*, Cambridge 2003.
- NOBEL P. (éd.), *Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament*, 2 voll., Paris 1996.
- NOBEL, P. *La tradition manuscrite du Livre des Juges transmis dans la Bible d'Acre*, in *Francofonie medievali. Lingue e letteratura gallo-romanze fuori di Francia (sec. XII-XV)*, a c. di A. M. Babbi e C. Concina, Verona 2016, pp. 275-91.
- RACHETTA M.T., *Pour un'édition critique de la Bible d'Herman de Valenciennes*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie*

- romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 13: Philologie textuelle et 3ditoriale, sous la dir. de R. Trachsler, F. Duval, L. Leonardi, Nancy 2017, pp. 212-4.
- RACHETTA M.T., *Transmettre et reconstruire. La tradition manuscrite de la Bible d'Herman de Valenciennes*, in «Romania» 136 (2018), pp. 308-46.
- RAUGEI A.M., *La Genesi di Evrat: un problema di doppia redazione*, in «Studi mediolatini e volgari» 54 (2008), pp. 179-210.
- SHORT I., recensione a NOBEL 1996, in «Cahiers de civilisation m3di3vale» 41 (n. 161), janvier-mars 1998, pp. 82-4.
- SHORT, I. (ed.), *The Oxford Psalter (Bodleian MS Douce 320)*, Oxford 2015.
- SHORT I., CARERI M., RUBY C., *Les psautiers d'Oxford et de St Albans: liens de parent3*, «Romania» 129 (2010), pp. 29-45.
- SMALLEY B., *The study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford 1941.
- SMEETS J.R., *La chevalerie de Judas Macab3*, Assen 1955.
- SMEETS J.R., *Les traductions, adaptations et paraphrases de la Bible en vers*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. VI: La litt3rature didactique, all3gorique et satirique*, hrsg. von H. R. Jauss und E. Koehler, 2 voll., Heidelberg 1968-1970, I, pp. 48-57; II, pp. 81-96.
- SMEETS J.R., *Les traductions-adaptations versifi3es de la Bible en ancien fran3ais*, in *Les genres litt3raires dans les sources th3ologiques et philosophiques m3di3vales. D3finition, critique et exploitation*. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve 25-27 mai 1981, Louvain-la-Neuve 1982, pp. 249-58.
- SMEETS J.R., (3d) *La chevalerie de Judas Macchab3e de Gautier de Belleperche (et de Pieros du Ri3s)*. Ms. Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 363, 2 voll., Assen-Maastricht 1991.
- SPIELE I. (3d.), *Li Romanz de Dieu et de sa mere d'Herman de Valenciennes chanoine et pr3tre (XII^e si3cle)*, Leyde 1975.
- STENGEL E., *Frammenti di una traduzione libera dei libri dei Maccabei in decasillabi antico francesi*, in «Rivista di filologia romanza» (1875), pp. 82-90.
- STRATE C. A. (hrsg.), *De l'Assumption Nostre Dame von Herman de Valenciennes*, Greifswald 1913.
- YOUNG K., *Ordo Prophetarum*, Madison 1922.
- YUVAL I. J., *Two Nations in Your Womb. Perceptions of Jews and Christians in Late antiquity and the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles London 2006.
- WATSON A., *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934.

Clerc e chevalier, l'identità dell'Erec

Lorenzo Mainini

Nell'opera di Chrétien de Troyes *l'Erec et Enide*¹ occupa una posizione di rilievo; datato, per approssimazioni, a ridosso del 1170, il testo è assunto come il più antico dei cinque romanzi che fanno il *corpus* del poeta, *l'ouverture* del mondo cavalleresco². In quanto opera prima, ci si chiede allora se anche i suoi personaggi, e in particolare il suo protagonista, Erec, non presentino tratti aurorali, ancora irrisolti fra *clergie* e *chevalerie*, e in certa misura pre-arturiani e pre-cavallereschi. Del resto, quanto al carattere primordiale, è quasi norma osservare come nell'*Erec* il nesso di memoria coi romanzi di materia antica, più che bretone, sia particolarmente pronunciato, evidente poi e tematizzato nel *Cligès* che mira all'istituzione d'un legame, sotto forma di *translatio*, fra l'oriente ellenistico e la materia arturiana. La diversità dei primi due romanzi cristiani – *Erec* e *Cligès* – si misura inoltre sulla minima ciclicità, quasi nulla, dei suoi personaggi, non assunti come attori del successivo repertorio cavalleresco, fatte salve testimonianze di devozione e d'omaggio nei confronti di Chrétien, come avviene nel *Jaufre*, dove si nominano il «naturalis Erec» e «Cliges, un cavalier presans» (vv. 103-6)³. Mi propongo quindi di mettere in risalto alcune componenti pre-cicliche, pre-cavalleresche, che alimentano l'identità narrativa e verbale dell'*Erec*, la memoria non-cavalleresca del primo cavaliere di Chrétien.

Per chiarezza e per debito nei confronti dei vari studi che hanno lavorato sulla medesima traccia, dichiaro sin da ora che dalla lettura

¹ Che qui leggiamo dall'edizione FRITZ 1994.

² Cfr. AA. VV. 1993.

³ LEE 2006.

dell'*Erec* che qui vorrei proporre emerge – e si riconferma – come l'ispirazione che determina gli elementi centrali del romanzo e dei suoi protagonisti sia di natura essenzialmente clericale, mediolatina e allegorica. In sintesi Chrétien avrebbe ottenuto il senso strutturale del racconto, la sua *mout bele conjunture* (v. 14), per via d'una traslazione in ambito letterario e volgare d'un nucleo tematico che per altri versi già costituiva, tra l'inizio e la fine del secolo XII, parte della cultura prodotta e recepita nei monasteri, nei capitoli cattedrali e nella scuola grammaticale del nord francese; questo non solo per quanto spetta alla dimensione retorico-stilistica, coi suoi rimandi alle *artes* delle scuole poetiche, classiche e mediolatine⁴, ma di più per via d'una netta derivazione tematica, che riguarda in particolare il centro narrativo del romanzo, il punto di svolta su cui si regge tutta la costruzione, ovvero la crisi del rapporto coniugale fra Erec e Enide. In quel baricentro, con le sue prefigurazioni e le sue ricadute nella diegesi complessiva, l'*Erec* – si proverà ad argomentare – integra l'identità del *clericus*, se non proprio del santo, al profilo cavalleresco e cortese dei suoi personaggi. Anzi, forse proprio per l'essere opera prima, nell'*Erec* l'identità del *clericus* anticipa quella cavalleresca. Questa lettura valorizza quindi la vena latina, di matrice allegorica, etica e grammaticale, che già da molto tempo è stata riconosciuta tra le forze operanti nel testo; è utile allora, prima di scendere più a fondo, ricordare gli indizi principali che legano il romanzo alla cultura dei *clerici*.

S'inizia da un aspetto in sé risolto, ovvero dalla fine: la chiusura dell'*Erec* con l'incoronazione a re del suo protagonista, una volta superate le varie prove che ne minacciavano l'identità. La regale vestizione d'Erec, la conclusione del suo potenziale narrativo, avviene, com'è noto, sotto il segno della sapienza. Il mantello che lo riveste è sontuosamente istoriato con l'allegoria del Quadrivio, ovvero con la raffigurazione delle quattro *artes* matematico-cosmologiche; quelle discipline che, nel secolo XII, a Chartres in particolare, raccoglievano l'eredità d'un platonismo veicolato nel Medioevo latino quasi esclusivamente dal *Timeo* e pertanto convertito in allegoria cosmologica e *narratio fabulosa*, come afferma la stessa fonte esibita da Chrétien in quel passaggio

⁴ Si tenga presente una delle varie proposte per la *conjunture* del prologo, quella che v'intuisce la memoria – fosse pure meramente verbale – della *iunctura* oraziana, cfr. la sintesi di CEPRAGA 2007.

finale⁵. È in effetti lo stesso poeta a dichiarare l'origine scolastica della sua ispirazione, quando confessa di ricavare da Macrobio il tema descrittivo per le immagini raffigurate sul mantello del cavaliere: «Macrobe m'enseigne a descriure, / si con je l'ai trové el livre, / l'ovre du drap e le portrait» (vv. 6733-5). Si tratta di un'iconica proiezione, in bassorilievo, di simboli e concetti in cui si fa la summa di un'intera visione del potere, con la sapienza che gli è annessa. Un'operazione nient'affatto isolata, se basta ricordare gli ornamenti nella camera della contessa Adele di Blois, lungamente celebrati da Baudri de Bourgeuil: «at dominae lectus pedibus surgebat eburnus, / ingeniosa manus au-xerat his pretium. / (...) / effiges septem discipulae suberant» (*Adelae comitissae*, vv. 948-63)⁶.

Per quanto ci si muova nel dominio della topica⁷, il rinvio a Macrobio ha comunque qualche valore più sostanziale. L'assenza dal mantello d'Erec delle arti verbali – grammatica, retorica e dialettica, vale a dire dell'intero Trivio – ha riscontro infatti in quella corrente platonico-sapienziale, o allegorica, che proprio in Macrobio, nel secolo XII, aveva uno dei suoi principali *auctores*. Tanto nei *Saturnalia* quanto nell'assai ben circolante commento al *Somnium Scipionis*, spesso tradito nei codici proprio insieme al *Timeo* platonico, Macrobio si fa interprete, preferenziale, delle arti quadriviali, le stesse che nel romanzo, in quanto forma della cosmologia platonica, servono all'investitura d'Erec. Chrétien partecipa di questa ricezione; ma in più sembra attribuire alla sapienza che veste Erec alcune qualità che tradiscono, oltre alla comune matrice allegorica, la piegatura esegetico-clericale di quest'ultima. Le raffigurazioni della Geometria e dell'Aritmetica sul mantello del nuovo re non sono di tipo filosofico: la geometria non è la disciplina euclidea d'altre coeve classificazioni dei saperi né l'aritmetica d'Erec è la scienza dei numeri. Sul mantello regale la figura della Geometria «esgarde et mesure / con li ciel et la terre dure» (vv. 6747-8), vale a dire un sapere geografico-cosmologico, una misurazione della durata e dell'estensione del mondo; ugualmente l'Aritmetica d'Erec «nombre par sens / les jors et les hoires dou tens» (vv. 6759-60), enumera i giorni

⁵ Sullo "chartrismo" nell'Erec cfr. HART 1981.

⁶ TILLIETTE 1981.

⁷ Fra quelli più classici, essendo Macrobio tra le principali *auctoritates* già rilevate nel canone di CURTIUS 1992, p. 126.

e le ore, ovvero conta innanzitutto il tempo. L'applicazione di questa riserva interpretativa alle arti del Quadrivio proviene dallo scambio fra l'allegorismo platonico e l'esegesi biblica, d'ambiente monastico o capitolare. Un uso analogo si può leggere, a titolo d'esempio, fra le righe d'un sermone sull'Epifania, trasmesso da un manoscritto prodotto nel nord francese agli inizi secolo XIII (Paris, BnF, lat. 3236b, 96rv). In questo sermone le *artes* – che nel romanzo vestono Erec, ormai divenuto re – sono allegorizzate sotto i simboli di un'altra regalità, nei doni dei re Magi, e descritte secondo una prospettiva analoga a quella di Chrétien. Anche qui la geometria è scienza dei limiti del mondo, più che delle figure: «docet nos mensurare terram considerando principium eius et finem»; allo stesso modo, l'Aritmetica, anche nel sermone, è misura del tempo: «arimetica tractans de numeriis, tu ergo numerum annorum tuorum considera». Se ne potrebbe dedurre che la sapienza a fatica conquistata da Erec nel corso del romanzo e consegnata al futuro re nella forma del suo mantello sia una traslazione narrativa della *caelestis sapientia et divina*, di cui parla il sermone – ma con esso molte altre fonti –, vale a dire quella scienza delle *res* e delle figure – delle cose e del loro segno simbolico –, che è poi il progetto complessivo cui ambisce la cultura biblico-clericale del secolo XII⁸.

La giacenza della medesima cultura è emersa in altri luoghi-chiave del romanzo. Meneghetti⁹ l'ha vista all'opera in uno degli episodi più simbolici¹⁰, la "Gioia della corte", ultima prova del racconto, laddove Erec è chiamato ad affrontare il doppio negativo di sé stesso e di sua moglie Enide – il *memento mori* della coppia –, vale a dire il cavaliere Mabonagrain e la sua dama, isolati per amore in un giardino incantato. Sconfiggendo il cavaliere, Erec riscatta la sua vita coniugale dal pericolo, già sperimentato, d'un analogo estraniamento amoroso. Nel giardino tragicamente incantato Meneghetti ha riconosciuto il rinvio ad immagini e lessico di natura biblico-esegetica: si tratta dell'*hortus*, il verziere, disponibile a numerose letture allegoriche, anche di tipo erotico-elegiaco, come avviene nel Cantico dei Cantici. L'efficacia del raffronto è garantita dalla presenza nel giardino romanzesco d'un sicomoro, albero anch'esso ricorrente nelle allegorie bibliche e interpretato

⁸ Cfr. WETHERBEE 1992.

⁹ MENEGHETTI 1976.

¹⁰ Cfr. inoltre LAZZERINI 2000.

dall'esegesi come simbolo della "vana scienza" – il che conferma la natura d'identico/opposto incarnata dalla coppia rivale rispetto alla coppia Erec-Enide, destinata alla sapienza. Anche quest'ulteriore passaggio, con la trama intertestuale che implica e sottende, contribuisce quindi alla fisionomia di un eroe-*clericus*, se è concessa l'espressione, più che al carattere puro dall'eroe cavalleresco.

La traccia così individuata può essere proseguita altrove. Un altro esempio, di natura ancora allegorica, riguarda la prima apparizione d'Enide. Erec la incontra una volta lasciata la corte, partito per vendicare l'oltraggio inferto a Ginevra e a una sua damigella da un tracotante cavaliere; finisce così per essere ospitato da un vassallo decaduto, il padre d'Enide, «debonaire, gentis et frans» (v. 377), ma povero nell'aspetto e nella corte. Da quest'ultimo Erec riceve un'onesta accoglienza; qui ne conosce la figlia, che come i genitori porta i segni d'una nobiltà esaurita negli aspetti esteriori, ma ancora viva nei modi e nel decoro. La descrizione d'Enide ha certamente i caratteri tipici che rinviavano tanto alla tradizione classica quanto alla ricezione volgare della *descriptio puellae*¹¹, con la rassegna d'ogni sua bellezza. Dal punto di vista lessicale emerge tuttavia un'attenzione specifica per termini attinenti alla natura essenzialmente creaturale della ragazza, anzi meglio al processo di creazione che l'ha generata. Natura, personificata per via della prosopopea, governa la nascita d'Enide, come se quest'ultima fosse il soggetto di un *ornatus*. «Nature qui faite l'avoit» (v. 413); una genesi della donna ottenuta a partire da un *exemplar* unico e inimitabile; s'allude pertanto all'*exemplaire* che servì da modello per la creazione d'Enide (v. 419). L'elenco delle sue bellezze si risolve poi nella lista dei doni ricevuti dalla stessa Natura. È chiaro dunque come anche qui, nella prima apparizione d'Enide, sia in gioco un tessuto verbale d'impianto platonico-cosmologico, dall'*exemplar* alla personificazione di Natura. Lo splendore della ragazza stride poi, volutamente, con l'austerità delle sue "vesti sociali", «povre estoit le robe defors» (v. 409). Se Erec si rivela, nel finale del romanzo, figura d'una sapienza raggiunta, Enide sin dalla sua prima comparsa attiva un'identica "biblioteca", essendo probabilmente figura della Sapienza stessa¹², ma

¹¹ Cfr. WINTER-HOSMAN 1998.

¹² Cfr. LAZZERINI 2000.

d'una sapienza eterna e preesistente, a differenza di quella faticosamente conquistata dal marito. La sua descrizione può accostarsi in effetti per vari dettagli al prosimetro cosmologico di Bernardo Silvestre. La *Cosmographia*, divisa in Macrocosmo e Microcosmo, racconta con la neoplatonica personificazione degli elementi – Natura, Intelletto e Materia – l'origine del mondo e dell'uomo; restiamo quindi all'interno della cultura platonico-scritturale elaborata nei paraggi di Chartres. Anche qui all'opera nella creazione è ciò che Bernardo chiama la «fabbrica Nature»¹³; quest'ultima, come avviene in Chrétien, lavora secondo gli *exempla rerum*, i modelli e gli archetipi ideali. Si riconosce poi un dettaglio nella creazione d'Enide che sembra alludere alla dimensione dell'opificio, così presente in Bernardo, dove è incalzante il lessico (cosmologico) dell'*opus* e dell'*artifex*; ritorna in effetti nei versi di Chrétien una sostanza verbale legata all'opera e all'operosità: Enide, nel comparire, abbandona l'«ovreour» nel quale lei e la madre «ovroient», l'opificio nel quale era impegnata, «mais – dice il poeta – ne sai quel oevre fesoient» (v. 400). Questi elementi che qualificano verbalmente la prima descrizione d'Enide sono speculari alle simbologie che si attivano nella vestizione regale d'Erec; attingono cioè a un medesimo ambiente. Tuttavia la loro decodificazione rischia di fermarsi al mero piano dell'*integumentum*, nella fissità dell'allegoria che si sovrappone al personaggio.

Esiste invece in ulteriore luogo del romanzo al cui interno la cultura clericale sembra agire non più sul piano allegorico e simbolico, quanto invece su un livello strutturante, diegetico e morale. Si tratta dei versi, determinanti nell'evolversi del racconto, consacrati alla crisi del rapporto coniugale. Erec e Enide si sono sposati; inizialmente la coppia non può che ricevere le lodi e la benevolenza di tutta la corte e dei suoi baroni, ma rapidamente l'amore coniugale evolve in passione. Chrétien ci lascia vedere i coniugi persi in un ozio amoroso, «bouche a bouche» (v. 2473); li ritrae lungamente a letto, fino al pomeriggio, occupati esclusivamente da loro stessi e dimentichi dei ruoli sociali e cortesi. Questa piegatura esclusiva del rapporto coniugale fa sì che Erec venga meno agli obblighi della funzione cavalleresca; i suoi compagni d'armi percepiscono il cambiamento, lo criticano e poi lo dileggiano – e con loro anche i serventi.

¹³ DRONKE 1978, p. 150.

Si compaignon duel en menoient;
 entr'ax sovent se dementoient
 de ce que trop l'amoit assez.
 Sovant estoit midi passez
 ainçois que de lez li levast;
 lui estoit bel, cui qu'il pesast.
 Mout petit de li s'esloignoit
 (vv. 2439-45)

Tant fu balsmez de totes genz,
 de chevaliers et de sergenz,
 que Enide oï entredire
 que recreanz estoit ses sire
 d'armes et de chevalerie
 (vv. 2459-63)

Enide intercetta le conversazioni dei baroni e viene a sapere del discredito in cui è caduto suo marito, a causa del loro amore. Una notte, a letto, Erec dorme, Enide al suo fianco non riesce a prender sonno – «cil dormi et cele veilla» (v. 2475) –, sospira e piange al pensiero di quanto ha saputo. Erec la sente singhiozzare e si sveglia, la interroga bruscamente per conoscere le ragioni di quel pianto, Enide oppone resistenza ma alla fine confessa e racconta al marito che la corte li ha in dispregio, li dilleggia – e dilleggia lui in particolare – a causa di quel loro isolamento.

La critica concordemente rileva in questi versi il nucleo etico e tematico del romanzo, quell'insieme di fatti e volizioni da cui scaturirà il seguito¹⁴: la trafila delle avventure, sino al riscatto del rapporto coniugale e l'incoronazione. Quel che s'inscena nei versi in esame è il conflitto fra due modalità: da un lato, l'*amor*-passione, distruttivo della corte e dei legami sociali, e dall'altro il corretto, regolare, svolgimento dell'amore dentro i codici del matrimonio, premessa al rispetto dell'ordine e della società. Non occorre sottolineare in questa sede quanta tradizione romanzesca sia in gioco, fino al ribaltamento della coppia Tristano-Isotta, emblemi dell'amore distruttivo e anti-sociale, al punto che per Enide, «bele et sennee» (v. 508), è lecita la lettura nei termini di

¹⁴ Cfr. MADDOX 1978, pp. 53-55, KELLY 1971.

un'anti-Isotta, agevolati dal paragone fra le due avanzato dallo stesso Chrétien (v. 424). Tuttavia, per le ragioni sovranaturali, magiche, dell'amore fra Tristano ed Isotta, nella coppia di Cornovaglia il problema non si dà nella forma che investe Erec e Enide: Tristano e Isotta sono nell'impossibilità cognitiva di tematizzare, secondo ragione e volontà, il loro legame; mentre la crisi nel rapporto matrimoniale fra i coniugi di Chrétien sta lì a rappresentare per l'appunto questo spazio di coscienza, al cui interno i due si mettono in discussione, sospettano quasi l'uno dell'altro, fanno vacillare per un attimo la legittimità della loro unione. L'importanza della scena è sostenuta quasi integralmente dalla moglie, dalle sue parole¹⁵; Erec si limita a pressare e interrogare Enide e poi, nel silenzio, prende la decisione di partire all'avventura, portando con sé la moglie, per dimostrare alla corte l'identità ancora cavalleresca e riscattare il matrimonio. L'accusa ad Erec è d'essere *recreanz*: dopo il matrimonio «mout avoit changie sa vie» (v. 2464).

Anche in questo brano alcuni hanno osservato la giacenza di memorie biblico-esegetiche. Pertinente sembra il rinvio al Cantico dei Cantici, soprattutto quanto al verso che ritrae moglie e marito a letto, uno nel sonno e l'altra nella veglia angosciata: «cil dormi et cele veilla», *ego dormio et cor meum vigilat* – afferma il Cantico¹⁶. Ma più in generale, oltre al lessico, la letteratura latina del secolo XII offre un chiaro esempio tematico, un luogo testuale al cui interno già si sperimenta il medesimo problema affrontato dai personaggi del romanzo: sono le lettere d'Abelardo ed Eloisa e in particolare il primo testo del *corpus*, la cosiddetta *Historia calamitatum*, interessato resoconto autobiografico inviato da Abelardo a un ignoto amico¹⁷. Negli studi sull'*Erec* non mancano i rinvii al *corpus* epistolare fra Abelardo ed Eloisa¹⁸, ma, se collocati nella complessiva ipotesi dell'eroe-*clericus*, questi contatti potranno servire alla fisionomia più profonda dei due personaggi. Il merito d'aver più volte verificato l'ipotesi spetta a Helen Laurie, la quale in una serie d'interventi – d'ormai alcuni decenni fa – ha cercato

¹⁵ Sull'importanza dell'atto verbale d'Enide, quale snodo del racconto fra parte e parte e duplicato nel silenzio che in seguito le verrà imposto, cfr. CASTELLANI 1958.

¹⁶ NIGHTINGALE 1993.

¹⁷ Che qui leggiamo nell'edizione PAGANI 2008.

¹⁸ Cfr. UITTI, FREEMAN 1993.

contatti più stringenti¹⁹. La studiosa tuttavia s'orientò verso una ricerca in prevalenza stilistica, topica e retorica, osservando comuni mediazioni classiche ed estendendo l'irraggiamento della memoria abelardiana a vari romanzi di Chrétien. In quelle analisi resta piuttosto sottodimensionato l'aspetto morale e narrativo, che pure la studiosa percepiva bene, vale a dire l'identità tematica del problema coniugale fra le due coppie, Abelardo-Eloisa, Erec-Enide, e la sovrapposizione dei ruoli.

Com'è noto, gli amanti parigini, dopo aver trasformato le loro lezioni in incontri d'amore, pensano – e soprattutto lui – al matrimonio come soluzione che plachi in qualche modo la sete di vendetta dei parenti di lei. Eloisa è contraria all'idea; da questa avversione nasce il suo mito, codificato già all'epoca del *Roman de la rose*²⁰. Nell'*Historia calamitatum* la nuova identità erotica del *clericus* e della sua allieva si costruisce, come nel romanzo, per opposizioni comparative. Qui a venir meno, per la passione, sono i libri e le sentenze, le armi del *clericus*, là, nell'*Erec*, a mancare sono le armi cavalleresche: «mais tant l'ama Erec d'amors / que d'armes mais ne li chaloit» (vv. 2430-1), «plura de amore quam de lectione verba se ingerabant, plura erant oscula quam sententiae» (I, 14).

Ma determinante è soprattutto il comportamento delle due donne, Eloisa da un lato ed Enide dall'altro; sono le argomentazioni femminili che costringono i due uomini a una comparabile identità narrativa. Eloisa resiste al matrimonio con Abelardo, Enide si pente d'aver sposato Erec. In entrambi i casi gli argomenti di queste polemiche anti-coniugali rinviano allo stesso problema teorico: la "privatizzazione" da parte della donna – con l'esclusivo rapporto matrimoniale – delle virtù invece universali di cui l'uomo sarebbe il depositario; quel dedicarsi solo a lei che è sottrazione alla comunità dei pari, al compagno-naggio cavalleresco o al *conphilosophari*²¹. Il *clericus* Abelardo e il primo cavaliere di Chrétien mettono a rischio il loro statuto personale per la

¹⁹ LAURIE 1972, 1986, 1991.

²⁰ A Jean de Meung – si ricordi – è anche attribuito un volgarizzamento dell'epistolario fra lei e Abelardo: «tantoust je retournay en mon pais et ramenay m'amie pour ce que je la feisse ma femme, mes ce ne looit elle pas, ains le me deffendoit (...). Com grans maleiçons, com grans dommages de sainte Eglise et com grans lermes de philosophie ensuivroient ce mariage, et comment il seroit honteuse chose et plourable que je, que nature avoit fait pour touz naistre, me donnasse a une femme», BEGGIATO 1977, p. 25.

²¹ In ambito trobadorico MANCINI 2004 ha già dato prova di come un *ethos* analogo informi la base implicita della più antica ideologia cortese.

medesima ragione, e le due donne lo ricordano ai loro amanti o mariti con argomenti e lessico comparabili: «*quantae maledictiones, quanta damna ecclesiae, quanta phylosophorum lacrimae hoc matrimonium essent secuturæ; quam indecens, quam lamentabile esset ut quem omnibus natura creaverat uni me feminae dicarem et turpitudinem tantæ subicerem*» (I, 17).

Eloisa avrebbe portato la colpa di tenere solo per sé, *uni feminae*, l'uomo che la natura creò a vantaggio di tutti. Si delinea in anticipo il tema prettamente duecentesco ("aristotelico-radical") del celibato filosofico: «*status enim coniugalis multas habet mundanas occupationes, ut circa filios et uxorem, quas non habet existens in statu virginali. Et ideo simpliciter melior est philosophis status virginalis*», sillogizza Sigeri di Brabante²²; ma bisognerà comunque tenere a mente – anche e soprattutto per la lettura del romanzo – che il problema sorge essenzialmente alle radici dell'etica cristiana; si ricordi in primo luogo l'apostolo Paolo: «*volo autem vos sine sollicitudine esse. Qui sine uxore est sollicitus est quæ Domini sunt, quomodo placeat Deo. Qui autem cum uxore est sollicitus est quæ sunt mundi, quomodo placeat uxori et divisus est*» (Lettera ai Corinzi I, VII, 32-33); il tema prosegue poi con Girolamo, fra l'altro nella *Vita di san Malco*, pensata per intero sul dramma dello stato coniugale, sul rischio di prender moglie, in quanto sottrazione al destino – maschile – di santificazione: «*infelix mulier; habeto me martyrem potius quam maritum*»²³. Del resto il resoconto d'Abelardo c'informava di come la donna si chiedesse quale bene avrebbe ricavato dal rendere ingloriosa, col matrimonio, la fama di Abelardo, umiliando in tal modo anche sé stessa, responsabile di quella fine: «*quaerebat etiam quam de me gloria habitura esset cum me ingloriosum efficeret et se et me pariter humiliaret*» (I, 17).

La notte della crisi coniugale, la *pesance* d'Enide va, in modo analogo, alle radici del matrimonio, fino a metterne in dubbio la legittimità. Che m'inghiotta la terra – prorompe Enide – poiché il miglior cavaliere del mondo, «*toz li mieudres chevaliers, / (...) / a de tout en tout relinque / por moi tote chevalerie*» (vv. 2494-500). Assimilabile è pure l'assunzione di responsabilità da parte delle due donne: «*cum me*

²² BAZÁN 1974, p. 102.

²³ S'osservi ancora la costruzione comparativa – sintassi tipica per lo svolgimento del tema.

ingloriosum efficeret...», s'attribuisce ad Eloisa, vale a dire il timore d'umiliare Abelardo per via del matrimonio; «donques l'ai je honi por voir» (v. 2501), è il contenuto dell'angoscia d'Enide. Analogo è lo svolgimento tematico e sintattico del lamento: «quantae maledictiones, quanta damna...», «que granz damages est de vos / que vos armes entrelessiez. / Vostre pris en est abaisiez» (vv. 2542-4).

La convergenza delle due si rileva ancora, paradossalmente, nelle differenze. Eloisa, nel resoconto che ne fa Abelardo, agisce come un *clericus*. Dopo le prime memorie personali e biografiche, passa ad allegare tutte le *auctoritates*, patristiche e filosofiche, che si sono espresse contro il matrimonio. Conoscendo preventivamente l'errore coniugale, Eloisa si consegna dunque, in modo deliberato, alla sua condizione d'amante: «et quam sibi carius existeret mihi que honestius amica dici quam uxorem» (I, 19), quanto più caro le sarebbe stato, e più onorevole per Abelardo, essere chiamata amica invece che moglie. Enide da parte sua non possiede la biblioteca clericale d'Eloisa e non può sfruttare le sue *allegations* scolastiche; pertanto non si ferma sulle soglie del matrimonio, si sposa invece e fa esperienza diretta, non libresca, del rapporto coniugale. Eppure dentro il matrimonio Enide si scopre, suo malgrado, amica più che moglie. Quando i due sono già sposati, Chrétien li descrive ancora con lessico pre-matrimoniale, come due amanti cortesi: «de li fist s'amie et sa drue» (v. 2435).

È chiaro come questa lettura presupponga – ma ormai da tempo la critica va in questa direzione²⁴ – che il materiale letterario confluito nel *corpus* d'Abelardo ed Eloisa non sia un falso duecentesco; ma, vero o falso che sia, fosse già circolante alla metà del secolo XII. Letta sotto quest'angolazione, la crisi coniugale che fa da movente alla seconda metà del romanzo, e la cui risoluzione costituisce l'apice del racconto, sembra dirci di come Chrétien, agli inizi della sua carriera poetica, potesse concepire il problema cavalleresco, vale a dire il problema romanzesco in sé, lo spessore drammaturgico che alimenta l'identità del genere: questo gli si presentava come una variante del problema clericale e la gloria cavalleresca come una variante della gloria agiografica. L'io del cavaliere, chiamato alla verifica nel corso della storia, acquisisce potenziale narrativo per traslazione dell'io clericale – e l'uno, il *clericus*, si scopre “condizione materiale” per spiegare l'altro. Nell'Erec

²⁴ Cfr. tra gli altri la sintesi storiografica di MARENBOU 2000.

l'impossibilità di combattere e l'assenza di cavalleria – elementi che da lì in poi costituiranno il nucleo dell'io romanzesco, al punto da stereotiparsi lungo il genere, e sublimarsi rispetto al referente femminile che ne era la causa primitiva: nella forma di prigionia presso un nemico, d'incantamento ad opera di creature sovrannaturali... – si danno in una struttura pre-codificata, in via di sperimentazione; e sotto questa luce si denunciano ancora nelle loro cause più dirette, lasciando in vista la trama dei debiti ideologici, prima che discorsivi, contratti con la cultura clericale.

A *latere* di questo discorso si può avanzare l'ipotesi che l'*Erec et Enide* partecipasse in certa misura – nella misura di un'opera dirompente, se non conclusiva, e non quale esercizio di scuola – a un tema letterario già tipico della cultura latina nel secolo XII: la controversia del *clericus* e del cavaliere. Le due figure che paiono convergere, in termini di memoria e rispecchiamenti, nel percorso formativo d'Erec e d'Enide convergevano infatti, già alla metà del secolo XII in latino e poi agli inizi del XIII anche in volgare, in un genere espressamente dedicato al loro reciproco confronto. Le *débat du cleric et du chevalier* costituisce così una rubrica delle letterature mediolatine e romanze al cui interno il chierico e il cavaliere, quali polarizzazioni, estremi, di un'intera antropologia, diventano oggetto d'un dibattito femminile su chi dei due sia il migliore amante²⁵. In termini di contatti fra generi ed ambiti linguistici è importante notare come il testo in apparenza più antico del piccolo *corpus* relativo alla disputa (1150 circa²⁶) presenti alcune tangenze coi versi di Chrétien. In *Phyllis et Flora* le due ragazze dibattono sull'amore del chierico e del cavaliere; Flora difende il primo, Phyllis il secondo. Viaggiando verso la corte del dio d'Amore per risolvere la polemica, le ragazze cavalcano una su un mulo e l'altra un cavallo. Flora, devota dell'*amor clericalis*, monta un cavallo lungamente descritto. Certo anche qui siamo nella topica – ma tale, come notava Faral²⁷, da accostarsi meglio ai romanzi di materia antica più che alla successiva produzione arturiana. Fra le ecfraresi comparabili, già attestate nei romanzi di Chrétien, la più vicina riguarda proprio un passaggio dell'*Erec*, lungo il quale Enide riceve in dono un cavallo, di cui

²⁵ Cfr. OULMONT 1911, FARAL 1983a, TAVANI 1964.

²⁶ Cfr. FARAL 1983a, pp. 192-6.

²⁷ FARAL 1983b.

si racconta dettagliatamente l'aspetto. Tanto il destriero di Flora quanto quello d'Enide portano istoriate nella sella e negli ornamenti la raffigurazione di vicende amorose e matrimoniali, più allegoriche nel poemetto latino, d'origine classica nel romanzo. Gli arcioni d'Enide illustrano, com'è noto, la storia d'Enea, con un'evidente piegatura erotico-matrimoniale: dal segregante incontro con Didone fino al "sociale" matrimonio con Lavinia.

Li arçon estoient d'yvoire,
 s'i fu entaille l'estoire
 coment Eneas vint de Troie,
 coment a Cartage a grant joie
 Dido en son lit le reçut,
 coment Eneas la deçut
 (...)
 Coment Eneas puis conquist
 Laurente et tote Lomabardie
 et Lavine, qui fut s'amie.
 (vv. 5329-38)

È un percorso didattico e prolettico, al cui interno, se vale l'equazione, anche paronomastica, Enide = Enea, la donna risulta il centro emanatore del processo, la cui specularità – fra la vicenda antica e quella romanzesca – trova appiglio nella *joie* d'Enea e Didone collocata nel *lit*, esattamente come avvenne ai due protagonisti cristiani: «la ou il jurent en lor lit / ou eü orent maint delit» (vv. 2471-2). D'altra parte gli arcioni di Flora sono istoriati con le nozze di Mercurio: «nuptiae Mercurii, superis admotis / foedus matrimonii, plenitudo dotis» (vv. 215-6). E non sarà gratuito il dettaglio per cui Flora, partigiana dell'amore clericale, possiede una sella istoriata proprio con le nozze di Mercurio, figura allegorica di quelle *artes* che rivestono anche Erec. Altre affinità tra Flora ed Enide si rilevano in dettagli minori: «sella tegit purpura» (v. 225), «la sele fu d'autre maniere, / coverte d'une porpre chiere» (vv. 5327-8); ancora, il cavallo d'Enide è bianco e nero – «(...) une ligne / (...) / qui departoit le blanc dou noir» (vv. 5319-21); simile è quello di Flora: «nam mixtus nigredini candor est oloris» (v. 200). Nel poemetto latino alla ragazza che così cavalca, in difesa dell'*amor clericalis*, *Usus* e *Natura* daranno la vittoria su Phillis, che difendeva l'amore dei cavalieri.

Se in sintesi le trame testuali e discorsive qui ripercorse fossero veritiere, le identità dell'*Erec* andranno collocate al bivio, nel punto di snodo, fra tradizioni mediolatine – bibliche, allegoriche e poetiche – e una conversione di genere e linguistica – romanzesca e volgare –, che, dopo l'*Erec*, oblitera gradualmente questi debiti d'ordine ideologico e figurale. In termini retrospettivi si potrebbe supporre infine la relazione inversa; si potrebbe cioè osservare la memoria dell'*Erec* in quei poemetti francesi d'inizio Duecento che recuperano la disputa del *clerc* e del cavaliere. Nel *Jugement d'Amour*, che costituirebbe la prima volgare attestazione del tema, si nota l'uso quasi proverbiale d'un *couplet* già utilizzato in Chrétien. Nel *Jugement* il *clericus* è così descritto: «il est mout biaux, mais sa bontés / vaut mieus assés que sa biautés» (vv. 105-6)²⁸. Della saggia Enide, destinata a un amore sapienziale, Chrétien aveva già detto: «mout est bele, mes plus assez / vaut ses savoirs que sa beautez» (vv. 537-8). Entrambi comunque, il *clericus* del *Jugement* quanto l'Enide del romanzo, per la comune sintassi comparativa, che oppone *dentro* e *fuori*, sapienza e sembianza, risalgono in realtà al modello etico e lessicale, all'archetipo agiografico, della più antica Eulalia: «bel auret corps, bellezour anima»²⁹.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV., *Erec, ou l'ouverture du monde arthurien*. Actes du colloque (Amiens, 16-17 janvier 1993), Greifswald 1993.
- BAZÁN B. (éd.), *Siger de Brabant, Écrits de logique, de morale et de physique*, Louvain-Paris 1974.
- BEGGIATO F. (a c. di), *Le lettere di Abelardo ed Eloisa nella traduzione di Jean de Meun*, 2 voll., Modena 1977.
- BERGER R., BRASSEUR A. (éd.), *Les séquences de Sainte Eulalie*, Genève 2004.
- CASTELLANI A., *La "parole" d'Enide*, in «Cultura neolatina», 18 (1958), pp. 140-9.
- CEPRAGA, D.O., *Conjointure: ipotesi su un termine feticcio del romanzo medievale*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di A.P. Fuksas, Roma 2007, pp. 67-82.

²⁸ FARAL 1983a, p. 255.

²⁹ BERGER, BRASSEUR 2004, p. 69.

- CURTIS, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992 [ed. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948].
- DRONKE P. (ed.), *Bernardus Silvester, Cosmographia*, Leiden 1978.
- FARAL E., *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, in Id., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève-Paris 1983a, pp. 191-303 [ed. or. in «Romania», 41 (1912), pp. 473-517].
- FARAL E., *Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle*, in Id., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève-Paris 1983b, pp. 305-88 [ed. or. Paris 1913].
- FRITZ J.M. (éd.), *Erec et Enide d'après le manuscrit BN fr. 1376*, in Chrétien de Troyes, *Romans*, dir. M. Zink, Paris 1994, pp. 61-283.
- HART T.E., *Chrestien, Macrobius and the Chartrean Science. The allegorical Robe as Symbol of Textual Design in Old French Erec*, in «Mediaeval Studies», 43 (1981), pp. 250-96.
- KELLY D., *La forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes*, in «Romania», 92 (1971), pp. 326-58.
- LAURIE H.C.R., *From Erec to Cligès*, in Ead., *Two Studies in Chrétien de Troyes*, Genève 1972, pp. 11-138.
- LAURIE H.C.R., *The "Letters" of Abelard and Heloise: a source of Chrétien de Troyes?*, in «Studi medievali», 27 (1986), pp. 123-46.
- LAURIE H.C.R., *Heloise and her achievement*, in Ead., *The Making of Romance. Three Studies*, Genève 1991, pp. 95-119.
- LAZZERINI L., *Gli enigmi di Chrétien de Troyes: un "senso ulteriore" in Erec et Enide?*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et métrique offerts à Aldo Menichetti*, Genève 2000, pp. 117-34.
- LEE CH. (a c. di.), *Jaufre*, Roma 2006.
- MADDOX D., *Structure and Sacring. The systematic Kingdom in Chrétien's Erec et Enide*, Lexington 1978.
- MANCINI M., *Guglielmo IX e i "companhos": per una genealogia*, in Id., *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma 2004, pp. 15-31.
- MARENBO J., *Authenticity Revisited*, in *Listening to Heloise. The Voice of a Twelfth-Century Woman*, ed. B. Wheeler, New York 2000, pp. 19-33.
- MENEGHETTI M.L., *"Joi de la Cort": intégration individuelle et métaphore sociale dans Erec et Enide*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 19 (1976), pp. 371-379.

- NIGHTINGALE J.A., *De l'épithalame au roman courtois. L'exégèse ad litteram du Cantique des Cantiques comme modèle heuristique pour la "conjointure" de Chrétien de Troyes*, in *Erec, ou l'ouverture du monde arthurien. Actes du colloque (Amiens, 16-17 janvier 1993)*, Greifswald 1993, pp. 95-119.
- OULMONT CH., *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris 1911.
- PAGANI I (a c. di), *Abelardo ed Eloisa, Epistolario*, Torino 2008.
- TAVANI G., *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch», 15 (1964), pp. 51-84.
- TILLIETTE, J.Y., *La chambre de la comtesse Adèle. Savoir scientifique et technique littéraire dans le C. CXCVI de Baudri de Bourgueil*, in «Romania», 102 (1981), pp. 145-171.
- Uitti, K.D., FREEMAN M.A., *Chrétien de Troyes Revisited*, New York 1993.
- WETHERBEE W., *Philosophy, Cosmology and the Twelfth-Century Renaissance*, in *Twelfth-Century Western Philosophy*, ed. P. Dronke, Cambridge 1992, pp. 21-53.
- WINTER-HOSMAN (DE) M., *Caractère et fonction de la descriptio puellae chez quelques troubadours des XII^e et XIII^e siècles*, in *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V^e Congrès International de l'AIEO (Toulouse, 19-24 août 1996)*, Pau 1998, vol. I, pp. 123-31.

Prospettivismo e “banalità del male” nel *Chevalier au Lion* di Chrétien de Troyes

Anatole Pierre Fuksas

Raccordando vari spunti interpretativi attraverso l'intera estensione del *Chevalier au Lion*, Mario Mancini ha offerto quella che ad oggi è probabilmente la più raffinata lettura del romanzo¹. Orchestrando il suo ragionamento in una chiave perfettamente consonante con gli studi di Norris Lacy sulla “forma spaziale” dei e nei romanzi di Chrétien, Mancini ha riportato in primo piano categorie come libertà, senso del tempo e umorismo². In questa chiave egli ha, ad esempio, illustrato in che termini l'episodio della fontana meravigliosa rispecchi solo in parte gli elementi dei racconti tradizionali dai quali certamente scaturisce e ai quali fa certamente riferimento in modo ironico, per non dire, appunto, umoristico.

Mancini osserva più in generale che l'integrazione dei materiali tradizionali nel quadro romanzesco è guidata da un «movimento di razionalizzazione, e di critica». Certamente Chrétien opera una manipolazione plastica dei riferimenti mitografici, ad esempio del culto del

¹ MANCINI 2002.

² LACY 1972, 1975 e 1979 ha riformulato l'idea di “forma spaziale”, con la quale FRANK 1945 e 1991 si riferiva a tecniche narrative di carattere disgiuntivo che de-enfatizzano le relazioni sequenziali, nei termini di una «analogia tematica», che descrive il rispecchiamento e la ricapitolazione del tema narrativo centrale attraverso tutta la vicenda narrata. In un sistema narrativo organizzato in base all'analogia tematica, quale appunto quello del romanzo medievale in versi, i vari episodi non sono necessari o indispensabili, bensì appropriati, poiché alcuni aspetti degli argomenti trattati o del modo in cui sono svolti riflettono quelli di altri episodi e collegano una scena ad un'altra (LACY 1975, p. 169). Secondo LACY 1975, p. 161, «to the extent that the genre can be said to have typical representatives, we can consider their formal techniques as non-sequential, the proper method of reading them as retrogressive, and their ideal as the creation of generic, rather than organic, unity».

Sacerdote di Nemi chiamato in causa da Nitze sulla scorta del *Golden Bough* di Frazer³. «Chrétien prende posizione» rispetto ai temi tradizionali, «reagisce, ne descrive il funzionamento», non limitandosi certo ad una pura etnografia, magari distaccata e critica, anzi riconfigurando il senso delle storie a cui fa riferimento nella dimensione sociale corrente, quella feudale e cortese, secondo le modalità illustrate innanzitutto e soprattutto da Erich Köhler⁴.

Mancini ha anche ridimensionato l'idea di una temporalità specifica dell'avventura, sottolineata espressamente da Bachtin, evidenziando a che punto la cronologia rappresenti un fattore strutturante del romanzo⁵. La sua disamina di vari passaggi del *Chevalier au Lion* illustra la presenza di veri e propri *time-lock*, che, elaborati allo scopo di amplificare la sospensione, drammatizzano in maniera sostanziale l'articolazione espositiva dei temi romanzeschi. Considerato che il crimine di Yvain consiste nella trasgressione di un vincolo temporale, egli attraversa un tempo che certamente non progredisce in maniera graduale, ma segna altrettanto certamente una serie di discontinuità dotate di senso, scandendo il percorso di maturazione e redenzione, dunque di superamento del *fatal flaw*, correttamente individuato da Mancini nella vaghezza.

In sostanza Yvain è il cavaliere cortese che impara a sue spese quanto grave sia la mancanza di tempo e quanto più grave ancora sia l'indifferenza al tempo. All'organizzazione temporale del romanzo si lega tanto l'ironia drammatica, *suspence* in senso stretto, quanto un vero e proprio umorismo. Di fronte alla coincidenza cronologica delle

³ NITZE 1905 e 1909 fa risalire la vicenda-chiave del romanzo all'«Arician Myth of Diana» e al «King of the Wood at Nemi», al quale sono dedicate la frase introduttiva e varie riflessioni distribuite attraverso la prima parte di FRAZER 1890. Molte delle osservazioni contenute in questo articolo sono ampiamente quanto indirettamente suscitate dagli argomenti che Ludvig Wittgenstein formula nelle sue note al celeberrimo libro di Frazer, dettate intorno al 1930 (WITTGENSTEIN 1967).

⁴ MANCINI 2002, p. 149 e KÖHLER 1956, del quale Mario Mancini ha curato, e non a caso, l'edizione italiana.

⁵ L'idea formulata da BACHTIN 1975 [1937-38], secondo la quale la matrice del romanzo medievale sarebbe determinata da un cronotopo dell'avventura, caratterizzato dall'irruzione improvvisa della meraviglia e che questo mondo prodigioso in cui la realtà e le sue correlazioni spazio-temporali sono alterate rappresenti l'elemento naturale in cui i protagonisti del romanzo medievale vivono è discussa in maniera più articolata nella parte iniziale del capitolo 3 di FUKSAS 2018a, pp. 51-54.

sfide con Harpin de la Montagne e i perfidi accusatori di Lunete, primo tra tutti Keu, il vero “*bad guy*” del romanzo, Yvain fa notare al barone che lo ospita come rischi di mancare il secondo scontro, se il *jaiant* arriverà più tardi del classico «mezzogiorno di fuoco». Almeno in questo caso Chrétien struttura un racconto dell’avventura che certamente trascende l’idea della *digressio inutilis*, formulata da Kelly in un suo celebre studio, per orchestrare la convergenza di macchinazioni funzionali ad una soluzione positiva del racconto (come anche si preciserà più avanti)⁶.

Per tutti i motivi indicati, e altri che sarebbe troppo lungo segnalare in questa occasione, Mancini identifica nell’arte di Chrétien certi segni e stili del moderno, che nel romanzo trovano la loro cifra espressiva caratteristica, sintetizzandone la cifra nel concetto di «Illuminismo Cortese». Questo anacronismo spiega molto meglio di tante semplificazioni novecentesche, ad esempio quella autorevole di Erich Auerbach, le ragioni per le quali il *Chevalier au Lion* e tutta la produzione di Chrétien siano non soltanto prefigurativi, ma proprio fondativi del genere romanzesco⁷. In accordo con queste premesse, un ragionamento sulla descrizione dell’alterità nel *Chevalier au Lion* di Chrétien de Troyes mirerà ad identificare alcuni aspetti di questo “Illuminismo cortese” nelle strategie di contenimento del meraviglioso e di mistificazione della “banalità del male”, variamente dialoganti con significative forme di prospettivismo⁸.

Il primo dei due episodi al centro del ragionamento è quello dello scontro di Yvain contro Harpin de la Montagne, che ad una lettura superficiale potrebbe apparire come la più classica *digressio inutilis*⁹. Il passo in questione si trova perfettamente inserito tra l’incontro di Yvain con Lunete presso la pieve e lo scontro con gli accusatori della giovane, momenti fondamentali dello schema circolare del romanzo.

⁶ KELLY 1985 descrive il concetto di avventura nel romanzo medievale in versi come una strategia di *amplificatio*, una digressione parentetica intesa a complicare l’intreccio, cioè a ritardare intenzionalmente lo svolgimento dell’azione principale.

⁷ Un commento più articolato all’idea che aspetti caratteristici del romanzo cortese determinino un’atmosfera generale di tipo fiabesco, formulata da AUERBACH 1946, pp. 123-140, si trova nella parte iniziale del capitolo 1 di FUKSAS 2018a, pp. 13-18.

⁸ Quanto al concetto di “banalità del male” si fa riferimento qui e di seguito a ARENDT 1963. Il ragionamento che qui si presenta è esteso anche all’episodio della Joie de la Cort di *Erec et Enide* e a quello della charrette del *Chevalier de la Charrette* nel capitolo 4 di FUKSAS 2018a, pp. 83-123.

⁹ Vedi ancora KELLY 1985.

In realtà, come hanno variamente notato Woledge e poi Mancini, l'episodio intercalato dello scontro con Harpin è tutto fuorché inutile, poiché introduce un elemento di *suspense* essenziale, proprio inerente al crimine che Yvain ha commesso nei confronti di Laudine¹⁰.

Inoltre, la dedizione di Yvain alla causa della figlia del Barone del castello, dal quale è ospitato durante la notte che precede il giudizio di Lunete, ha anch'essa implicazioni tematiche di rilievo. La madre della giovane che il *jaiant* Harpin de la Montagne vuole sottrarre alla famiglia e avviare alla prostituzione è la sorella germana di Gauvain, l'amico fraterno che convince Yvain a partire dal castello di Laudine pochi giorni dopo il matrimonio, per seguirlo da un torneo all'altro. Yvain condivide il *pavillon* con Gauvain durante un torneo ed entrambi si trovano in compagnia del re Artù in persona, quando viene raggiunto dalla messaggera di Laudine, che spezza l'anello nuziale.

Non è casuale che nel segmento conclusivo del romanzo sia proprio Gauvain l'avversario contro il quale Yvain combatte la sua battaglia finale, al seguito della quale la sua vera identità sarà rivelata e riacquisita compiutamente. Il combattimento in incognito tra i due cavalieri, anche proiettato nella prospettiva allegorica della convivenza di Odio e Amore nella medesima dimora, rappresenta con tutta evidenza la cifra di quello interiore tra la dimensione cavalleresca e quella cortese, che è alla base dell'infrazione matrimoniale commessa da Yvain¹¹.

¹⁰ Alcuni degli argomenti inerenti alle implicazioni del passo rispetto all'assetto tematico generale del romanzo sono stati in effetti già messi in luce da WOLEDGE 1986, v. II, p. 20 (nota al v. 3911): «Gauvain a donc une sœur qui n'habite pas loin de la Fontaine [...] Quoi qu'il en soit de l'origine du trait, il est certainement un avantage pour la cohésion du récit. Chez Chrétien, la mort du géant est non pas une bonne action accomplie pour ainsi dire dans le vide, mais un service rendu à la famille du meilleur ami d'Yvain. Yvain lui-même est très conscient de cet aspect de son exploit et, en prenant congé de son hôte, il le prie de faire savoir à Gauvain que c'est son grand ami "le Chevalier au Lion" qui a délivré la famille [...]. Remarquons aussi que, vers la fin du roman, le combat des deux amis qui ne se reconnaissent pas est rendu plus dramatique, et plus pathétique, par le fait qu'Yvain a risqué sa vie pour sauver la vie de la sœur de Gauvain».

¹¹ Si veda a questo proposito FUKSAS 2013, che tratta appunto del rapporto strettissimo tra ricorso all'allegoria e assetto tematico dei romanzi di Chrétien. Sarà anche da ricordare che i due cavalieri combattono ciascuno per conto di una delle due giovani sorelle figlie del signore del castello di Malespine e Yvain ha preso le parti di quella diseredata, vittima di un sopruso, e Gauvain quelle dell'usurpatrice. Risolvendosi in un pareggio, lo scontro ristabilisce l'ordine e l'equilibrio tra cavalleria e cortesia, in nome dell'Amore, che vince ovidianamente sull'odio.

Vista all'interno di questa ampia questione tematica, che attraversa tutto il romanzo, anche la scelta di prendere le parti della giovane nipote di Gauvain ha implicazioni tematiche di rilievo, poiché la devozione all'amico potrebbe questa volta confliggere con l'impegno preso nei confronti di Lunete, accusata da Keu di aver suggerito e favorito il matrimonio fallimentare di Laudine con Yvain.

In sostanza, Yvain potrebbe trovarsi nella posizione di tradire l'impegno matrimoniale una seconda volta, venendo meno all'impegno di combattere per l'onore di Lunete contro Keu e i suoi due fratelli, come previsto dal giudizio. Il fatto che nel segmento conclusivo dell'episodio precedente Lunete auguri ad Yvain di trovare degna ospitalità per la notte prima del combattimento denota chiari aspetti di sincronicità¹². Un presagio, quasi uno scongiuro, si trovano abilmente confezionati nella formula cortese con la quale Lunete congeda il suo campione (vv. 3766-3769):

- Sire, fet ele, Dex vos doint
 Et boen ostel et boene nuit,
 Et de chose qui vos enuit,
 Si con je le desir, vos gart!¹³

Yvain parte a quel punto alla ricerca di ospitalità per la notte, seguito dal fedele leone, e cavalca finché non raggiunge la roccaforte di un barone, protetta da un alto e robusto muro di cinta, fuori dal quale, però, ogni altra costruzione è stata rasa al suolo (vv. 3770-3783). Avvicinandosi al castello, il cavaliere trova il ponte levatoio abbassato e un gruppo di scudieri che gli si avvicina, secondo le tradizionali convenzioni dell'ospitalità cortese (vv. 3784-3788). Meno convenzionale è il fatto che Yvain sia accompagnato da un leone e non sorprende che gli scudieri, impressionati, spaventati, domandino al cavaliere di lasciar fuori il suo animale (vv. 3789-3793).

La richiesta è ovviamente rifiutata, poiché il cavaliere non può né vuole separarsi dal simbolo vivente della sua nuova identità, quella del Cavaliere del Leone, che proprio in conclusione di questo episodio assumerà un rilievo sociale, pubblico. Yvain garantisce per il leone, al

¹² Sull'argomento vedi il cap. 2 di FUKSAS 2018a, pp. 51-82.

¹³ WALTER 1994, p. 430.

quale farà buona guardia, spiegando che entreranno insieme o non entreranno proprio, poiché «autretant l'aim come mon cors» (v. 3798). In sostanza, Yvain ama il leone come se stesso, anche a seguito del fatto che i due si sono salvati la vita a vicenda negli episodi concatenati che precedono direttamente l'incontro con Lunete presso la *chapele*¹⁴.

Segue la descrizione di una canonica scena di accoglienza cortese, nel corso della quale Yvain è scortato dai cavalieri, dalle dame e dalle damigelle del castello, che gli danno il benvenuto, festeggiando il suo arrivo (vv. 3803-3816). Questa situazione è interrotta da un brusco cambiamento del tono affettivo, quando i castellani cominciano a piangere e gridare, alternando da quel momento l'allegria alla disperazione (3817-3823). La ragione di questa condizione emotiva instabile è dichiarata in prima istanza in maniera solo parziale (vv. 3824-3829):

Joie por lor oste enorer
 Font sanz ce que talant n'en aient,
 Car d'une aventure s'esmaient
 Qu'il atendent a l'andemain;
 S'an sont tuit seür et certain
 Qu'il l'avront, einz que midis soit¹⁵.

Cavalieri, dame e damigelle festeggiano l'arrivo di Yvain senza averne davvero voglia, poiché, come spiega qui la voce narrante, sono in ansia per una *aventure*, anche nel senso proprio etimologico di "evento a venire", ancorché certamente "avventuroso", che aspettano per l'indomani, sicuri che si verificherà prima di mezzogiorno¹⁶. La situazione,

¹⁴ La tradizione manoscritta enfatizza compattamente l'ingresso di Yvain nel castello col leone al seguito, introducendo il verso 3803 con una iniziale filigranata. Fa eccezione il solo manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1433, che non registra neanche l'iniziale filigranata successiva, anch'essa condivisa dalla tradizione intera, al v. 3899. Quanto al rilievo episodico della distribuzione delle indicazioni paratestuali nella tradizione manoscritta del *Chevalier au Lion* si vedano FUKSAS 2012, FUKSAS 2014, FUKSAS 2015a.

¹⁵ WALTER 1994, p. 431.

¹⁶ La *lectio singularis* del manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 793, «Font sanz ce que parole en aient» riflette forse un'attenzione di Guiot, o delle tradizioni alla quale fa capo, rispetto alle maniere cortesi, in considerazione delle quali parrebbe poco opportuno che l'arrivo del cavaliere sia festeggiato senza il desiderio e il piacere di farlo. D'altro canto, il risultante mutismo dei cavalieri, delle dame e delle damigelle offre un pessimo riscontro antifrastico alla disperazione per

paradigmaticamente accostabile a quella del più classico film western, confonde Yvain, che domanda ragione di quello specioso comportamento al barone signore del castello, il quale si rivela restio a spiegare quale sia la sventura che s’è abbattuta su di lui, sulla sua famiglia e sulla sua gente (vv. 3830-3845). Il cavaliere si dimostra straordinariamente empatico rispetto al dolore dei castellani, convincendo così il barone a raccontare la storia (3846-3850).

Il barone descrive il cattivo della storia, il “*bad guy*”, come un *jaiant*, impiegando un epiteto che va certamente a denotare una minaccia non convenzionale, ancorché non necessariamente sovranaturale. L’angolazione prospettica inquadra il nemico secondo modalità certamente condizionate da forte emotività, anche considerato che il barone ha già avuto due figli uccisi da Harpin de la Montagne. Peraltro il *jaiant* minaccia di uccidere gli altri quattro prigionieri, a meno che egli non abbia un campione da schierargli contro oppure gli dia in cambio l’unica figlia femmina, perché egli possa trarne profitto, avviandola alla prostituzione (vv. 3851-3875):

– Donc, fet il, le vos dirai gié.
 Mout m’a uns jaianz domagié
 Qui voloit que li donasse
 Ma fille, qui de biauté passe
 Totes les puceles del monde.
 Li fel jaianz, cui Dex confonde,
 A non Harpins de la Montagne;
 Ja n’iert jorz que del mien ne praigne
 Tot ce que il en puet ateindre.
 Mialz de moi ne se doit nus plaindre,
 Ne duel feire, ne duel mener;
 De duel devroie forsener
 Que sis filz chevaliers avoie,
 Plus biax el monde ne savoie;
 Ses a toz sis li jaianz pris;
 Veant moi en a deus ocis
 Et demain ocirra les quatre,
 Se je ne truis qui s’ost combatre

A lui, por mes filz delivrer,
 Ou se ge ne li voel livrer
 Ma fille; et quant il l'avra,
 As plus vix garçons qu'il savra
 En sa meison, et as plus orz,
 La liverra por lor deporz,
 Qu'il ne la deigneroit mes prandre¹⁷.

A ben vedere, il barone descrive una situazione che di meravigliosamente non convenzionale ha davvero poco. Il *jaiant* è ritratto come un perfido estorsore, ladro, mezzano, animato dai più vili interessi mondani e, certo, anche da un sadismo esagerato, che ha comunque molto poco di sovranaturale o ultramondano. Il tratto che più di tutti caratterizza la sua alterità rispetto alla dimensione cortese, accanto alla stazza sovradimensionata, è certamente il disprezzo che egli mostra per lo stato sociale della *demoisele* figlia del barone.

Come il barone sottolinea chiaramente, Harpin non vuole la giovane per sé, perché magari ambisca ad una qualche forma di promozione sociale, cosa che, nella evidente sconvenienza dei modi, potrebbe in qualche misura essere comprensibile dall'angolazione cortese. Il fatto che egli voglia invece avviarla alla prostituzione denota il movimento contrario, cioè l'idea di un abbassamento della nobiltà allo stato di miseria e viltà che gli è proprio. In un certo senso il tema dell'alterità, nei termini in cui il barone lo formula (che poi troveranno riscontro nelle parole stesse di Harpin) ha una connotazione che potremmo definire "sociale", nei termini in cui contrappone il *vilain* al *courtois*, cioè la legge del più forte che caratterizza la rusticità quasi selvaggia al diritto amministrato presso la corte feudale.

Questo elemento trova chiaro riscontro giuridico nella replica che Yvain offre all'accorato racconto del barone, in particolare quando egli domanda perché egli non si sia rivolto alla corte di Artù per ottenere giustizia. Qualora lo avesse fatto, certamente i cavalieri del re avrebbero difeso i suoi figli, la sua gente e i suoi beni dalla violenza dell'energumeno (vv. 3899-3911). La risposta del barone fa notoriamente riferimento a vicissitudini narrate da Chrétien nel *Chevalier de la Charrette*, illustrandone una serie di sottotesti in maniera non sempre pertinente¹⁸.

¹⁷ WALTER 1994, pp. 432-433.

¹⁸ Circa i tre riferimenti del *Chevalier au Lion* alla trama del *Chevalier de la Charrette* si veda la nota ai vv. 3700-3705 di WOLDEGE 1986, vol. 2, pp. 12-14 e la bibliografia lì

Il discorso diretto adotta in maniera prospettica l'angolazione del barone, raccontando in maniera corretta la macchinazione di Keu, che architetta un piano subdolo per ottenere la custodia di Guenièvre e combattere lui stesso contro Meleagant, per riscattare la gente di Logres prigioniera nel regno di Gorre¹⁹. Meno aderente ai fatti narrati nel *Chevalier de la Charrette* è il giudizio su Guenièvre, giudicata «musarde / qui an son cuit se fia», cioè incauta ai limiti della stoltezza a mettersi nelle mani del siniscalco. In realtà Guenièvre è perfettamente consapevole del destino a cui va incontro e lo dichiara apertamente, ancorché a voce bassa, cosicché il solo Conte Guinable riesce a sentirla, ma sembrerebbe che egli abbia tenuto per sé queste parole, o che non siano arrivate al barone cognato di Gauvain²⁰.

Costatato che Gauvain non era disponibile e soprattutto che i figli del barone sono i nipoti del fraterno amico e compagno, Yvain non esita a mettersi a disposizione, a patto che il *jaiant*, così anche lui lo chiama a questo punto, si presenti in tempo per recarsi a combattere la battaglia grazie alla quale egli conta di salvare Lunete dal rogo, cioè prima del fatidico “mezzogiorno di fuoco” (vv. 3940-3951). Appare a quel punto la vittima predestinata di Harpin, la giovane e bellissima figlia, invitata dal barone a prostrarsi in gesto supplichevole ai piedi del campione che ha offerto il suo servizio, ma Yvain rifiuta quel gesto, poiché mai potrebbe accettarlo da parte di una congiunta del suo migliore amico (vv. 3952-4015). Passata la notte, finita la messa, Yvain registra che Harpin sta tardando e si appresta a partire, malgrado la disperazione e le suppliche, a quel punto giustificate, della *demoisele* e di

menzionata, a partire dalle pagine di FRAPPIER 1969, pp. 12-16, secondo il quale (p. 13): «l'interdépendance établie entre l'Yvain et le Lancelot correspondait à une conception élargie du roman et amorçait la tendance cyclique», la nota di SHIRT 1978 e il susseguente SHIRT 1982.

¹⁹ Sarà interessante notare la sottolineatura del ruolo negativo svolto dal siniscalco di Artu nel *Chevalier de la Charrette*, che ben si accorda con la caratterizzazione ancor più negativa del personaggio attraverso tutto il *Chevalier au Lion*, nel quale rappresenta in un certo senso il vero avversario di Yvain, dal quale viene sconfitto per ben due volte. Sulla caratterizzazione di Keu, accostata a quella del *serpent* che aggredisce il leone, si veda la valutazione delle varianti offerte dalla tradizione manoscritta in FUKSAS 2016, pp. 278-284.

²⁰ Si tratta degli arcinoti versi vv. 208-216 del *Chevalier de la Charrette*: «Mate, dolante et sopiranz, / Monte la reine et si dist / An bas por ce qu'an ne l'oist: / «Ha! Ha! se vos seüssiez, / Ja ce croi, ne me leissessiez / Sans chalonge mener un pas!» (FOULET, UTTI 1989, p. 14).

tutti i castellani (vv. 3953-4088), quando, differito il congedo di un po' ancora, il *jaiant* finalmente appare, conducendo con sé i figli del barone, che pungola con un palo appuntito, l'evidente surrogato di una lancia (vv. 4089-4111):

Einçois demore et si atant
 Tant que li jaianz vient batant,
 Qui les chevaliers amenoit;
 Et un pel a son col tenoit,
 Grant et quarré, agu devant,
 Dom il les bousoit mout sovant;
 Et il n'avoient pas vestu
 De robe vaillant un festu,
 Fors chemises sales et ordes;
 S'avoient bien liez de cordes
 Les piez et les mains, si seoient
 Sor quatre roncins qui clochoient,
 Meigres et foibles et redois.
 Chevalchant vindrent lez le bois;
 Uns nains, fel come boz anflez,
 Les ot coe a coe noëz,
 Ses aloit costoiant toz quatre,
 Onques ne les fina de batre
 D'unes corgiees a sis neuz,
 Don mout cuidoit feire que preuz;
 Les batoit si que tuit seinnoient;
 Ensi vilmant les amenoient
 Entre le jaiant et le nain²¹.

L'elemento sociale che caratterizza l'alterità del male emerge certamente da questo primo aspetto della lancia di Harpin, alla quale fa riscontro la verga a sei nodi del nano, ma anche dalla condizione nella quale egli ha ridotto i figli del barone. Essi indossano vestiti di nessun valore, sono legati e montano ronzini smunti dalle code intrecciate l'una con l'altra. Il corteo inquietante, condotto da un gigante che lo guida e da un perfido nano, gonfio come un rospo, che lo conclude,

²¹ WALTER 1994, p. 438.

quasi un incubo allegorico capace di coniugare infamia e perfidia, richiama alla memoria il passo della *charrette*, appunto condotta da un «nainz cuiverz de pute orine», ma anche quello di *Erec et Enide* in cui il giovane cavaliere protagonista insegue e poi combatte e sconfigge due *jaiant* (vv. 4381-4400):

Erec s’an vet tote la trace,
 A esperon les jaianz chace.
 Tant les a chaciez et seüz
 Que il les a aparceüz
 Einz que del bois par fussent hors,
 Le chevalier en vit an pur cors,
 Deschautz et nu sor un roncín,
 Con s’il fust pris a larrecín,
 Les mains liées et les piez.
 Li jaiant n’avoient espiez,
 Escuz, n’espees esmolues,
 Ne lanzes, einz orent maques;
 Escorgiees andui tenoient.
 Tant feru et batu l’avoient
 Que ja li avoient del dos
 La char roncue jusqu’as os.
 Par les costez et par les flans
 Li coroit contre val li sans,
 Si que li roncins estoit toz
 An sanc jusqu’au vantre dessoz²².

Anche in quel caso i *jaiant* non combattono con la spada e la lancia, le armi cavalleresche per eccellenza, ma con la mazza, strumento rudimentale che si attaglia alla natura selvatica del guerriero primitivo, poco distante dallo stato di natura, il *vilain* per eccellenza. Così come il nano al seguito di Harpin, anche i *jaiant* di Erec si accaniscono sul cavaliere prigioniero con la frusta, lacerandogli la carne, fino a coprire di sangue il ronzone che monta. Più che guerrieri provenienti da un oltremondo meraviglioso, li si direbbe banditi senza pietà, consacrati al

²² DEMBOWSKI 1994, pp. 107-108. Il verso 356 del *Chevalier de la Charrette* è citato da FOULET, UTTI 1989, p. 22.

larrecin, all'abuso, insomma alla legge del più forte, come appunto Harpin de la Montagne, che, raggiunto il portone del castello, formula la sua sfida (vv. 4112-4124):

Devant la porte, enmi un plain,
 S'arestes li jaianz et crie
 Au pseudome que il desfie
 Ses filz de mort, s'il ne li baille
 Sa fille; et a sa garçonaille
 La liverra a jaelise,
 Car il ne l'ainme tant ne prise
 Qu'an li se daingnast avillier;
 De garçons avra un millier
 Avoec lui, sovant et menu,
 Qui seront poeilleus et nu
 Si con ribaut et torchepot,
 Que tuit i metront lor escot²³.

Notava Woledge che «ces vers rappellent un peu le sort prévu pour Yseut quand elle est livrée aux lépreux; l'épisode se trouvait déjà dans la version primitive, aujourd'hui perdue, de la légende de Tristan»²⁴. Anche nel caso di Yseut l'alterità del male che la minaccia è caratterizzata dalla lussuria, tipicamente associata alla lebbra, ed evidenzia caratteristiche evidenti di abbassamento sociale, oltre che di degradazione morale. Woledge osservava contestualmente, e a buon diritto, che «la brutalité et la vulgarité conviennent bien au personnage de Harpin»²⁵.

In effetti Chrétien dimostra qui uno degli aspetti più “moderni” del suo prospettivismo, ricorrendo ad una maniera espositiva molto prossima a quell'indiretto libero, che, soprattutto sulla scorta degli studi di

²³ WALTER 1994, p. 438.

²⁴ WOLEDGE 1986, v. II, p. 27.

²⁵ *Ibid.* In un saggio non esente da imprecisioni, che confonde troppi riscontri di varia natura, LECOUTEUX 1987 ha osservato che (p. 225) «Harpin serait l'image de la réalité socio-historique de la fin du XII^e s., transposée dans la sphère du merveilleux», nel senso che rifletterebe la realtà della cavalleria di quei tempi. In realtà la trasposizione è filtrata dall'angolazione prospettica specifica del barone e della gente del castello. È dunque più ragionevole osservare che la mistificazione della banalità del male sottragga in questo caso Harpin alla dimensione delle bande di predoni estranee ai ranghi della cavalleria feudale, a proposito delle quali vedi BARBIERI 2017, soprattutto nel capitolo primo (pp. 11-73), e relativa bibliografia.

Spitzer, siamo soliti pensare come caratteristica del realismo romanzenesco del secolo XIX²⁶. I termini impiegati pescano certamente nel torbido, nello stile miserabile, più ancora che umile: *garçonaille*, *jaelise*, dall’antico francone GADAILO (FEW XVI, 5a), ad indicare la prostituzione, i *garçons poilleus* e *nu*, l’aggettivo *ribaut*, il raro *torchepot*. Infimo è anche il conclusivo riferimento alla marchetta, che persone di vile condizione pagheranno per ottenere le prestazioni della nobile *demoisele*.

La reazione del barone rasenta la rabbia, senza però trascendere il limite della misura cortese e per questo assume immediatamente gli aspetti della disperazione (vv. 4125-4133). Proprio in coincidenza dell’inizio della reazione del barone, cioè all’inizio del verso 4125, il manoscritto Princeton, University Library, Garrett 125 (fol. 56v, col. b) introduce un nuovo capitolo del romanzo con l’unica miniatura superstite che ritrae lo scontro tra Yvain, a cavallo, supportato dal fedele leone, e Harpin de la Montagne, armato del suo palo accuminato²⁷. Il *jaiant* non appare qui poi così gigantesco rispetto ad Yvain, che, montando a cavallo, si dimostra circa della medesima altezza dell’avversario, ma certo le proporzioni sono determinate in larga misura dal formato dell’illustrazione.

Al barone, che «mout se claime dolanz cheitis» (v. 4132), risponde «Messire Yvains, con frans e dolz» (v. 4135), in maniera sincera e comprensiva, secondo i più canonici modi cortesi, a rafforzare l’antifrase rispetto alle rudi e villane modalità espressive del *jaiant*. La risposta di Yvain contribuisce in maniera piuttosto evidente a caratterizzare l’alterità di Harpin e della sua minaccia rispetto al mondo cortese in termini sociali. Il cavaliere fa esplicito riferimento allo status della *demoisele*, prima ancora che ad argomenti di carattere affettivo (vv. 4136-4157):

²⁶ Vedi il classico SPITZER 1956, che menziona (p. 45-46) «l’uso dell’*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici italiani come da tutti i grandi romanzieri francesi dell’Ottocento», parlando dell’originalità di Verga, cioè della «filtrazione sistematica della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all’ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale (in cui il parlato potrebbe essere realtà oggettiva ma non si sa davvero se lo è), che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (ciò che il Russo chiamava racconto dialogato)».

²⁷ Vedi FUKSAS 2012, pp. 398-399 e relativa bibliografia. La riproduzione del manoscritto è disponibile sul sito della Princeton University Digital Library <http://publ.princeton.edu/objects/pz50gx50b#page/1/mode/2up>.

Sire, mout est fel et estolz
 Cil jaianz, qui la fors s'orguelle.
 Mes ja Dex ce sofrir ne vuelle
 Qu'il ait pooir de vostre fille!
 Mout la despist et mout l'aville.
 Trop seroit granz mesaventure
 Se si tres bele criature
 Et de si haut parage nee
 Ert a garçons abandonee.
 Ça, mes armes et mon cheval!
 Et faites le pont treire aval,
 Si m'an lessiez oltre passer.
 De nos deus covenra lasser
 Ou moi ou lui, ne sai lequel.
 Se je le felon, le cruel,
 Qui ci nos vet contraliant,
 Pooie feire humeliant
 Tant que voz filz vos randist quites
 Et les hontes qu'il vos a dites
 Vos venist ceanz amander,
 Puis vos voldroie comander
 A Deu, s'iroie a mon afeire²⁸.

Yvain descrive il *jaianz* con gli epiteti *fel* e *estolz*, che ne caratterizzano la malvagità e l'insolenza, e il suo comportamento come oltraggioso. A giudizio del cavaliere le intenzioni di Harpin dimostrano che egli disprezza e tiene in vile considerazione la figlia del barone e sarebbe sciagurato abbandonare una così bella creatura di nobili natali al piacere di persone di infimo rango. Yvain continua poi a dire che Harpin è un criminale spietato, sottolineando come il suo comportamento sia appunto inteso ad umiliare il barone.

Malgrado le recenti disavventure Yvain rimane pur sempre un cavaliere della corte di Artu, nonché il migliore amico di Gauvain, zio della *demoisele* minacciata, dunque chiede a gran voce di essere armato per combattere il pericoloso sovversivo, che disprezza le convenzioni sociali, si avvale della legge del più forte e ambisce ad abbassare al suo

²⁸ WALTER 1994, p. 439.

livello il barone, la sua famiglia e la sua gente. Soggiunge che, disbrigata la pratica, non esiterà a raccomandare a Dio il barone, per dedicarsi quanto più rapidamente possibile «a mon afeire», ai fatti suoi, cioè al combattimento per l'onore di Lunete. Yvain indossa quindi rapidamente le armi e traversa il ponte levatoio, seguito dal leone e accompagnato dalle preghiere dei castellani, come Chrétien racconta in quello che, dall'angolazione che qui interessa adottare, rappresenta il passo-chiave dell'episodio (vv. 4171-4179):

Et cil qui sont remés arriere
 Le comandent au Salveor,
 Car de lui ont mout grant peor
 Que li maufez, li anemis,
 Qui avoit maint prodome ocis
 Veant lor ialz, enmi la place,
 Autretel de lui ne reface.
 Si prient Deu qu'il le desfande
 De mort, et vif et sain lor rande,
 Et le jaiant li doint ocirre²⁹.

L'epiteto «maufe», che si accompagna al più neutro «anemi», ha implicazioni di rilievo, poiché va a qualificare l'alterità dell'avversario di Yvain in maniera certamente più aderente ad una caratterizzazione mitografica ed oltremondana di quanto non faccia *jaiant*. La parola deriva, infatti, dal latino FATUM e si dimostra dunque imparentata con *fee*, dal latino FATA, che, come ancora nota il FEW «ist eine seltene weibliche nebenform zu FATUM», cioè una rara forma femminile di FATUM³⁰. Sul DECT l'espressione è registrata con la definizione di “demon”, anche se l'occorrenza in questione è l'unica che, a giudizio dei redattori, andrebbe intesa in senso metaforico³¹.

Insomma, il *jaiant* Harpin de la Montagne non sarebbe proprio un demone, ma verrebbe definito come tale al fine di amplificare la sua già evidente malvagità, accompagnata ad una stazza sovradimensionata. In apparenza si direbbe che sia lo stesso Chrétien, cioè il

²⁹ WALTER 1994, p. 440.

³⁰ Vedi FEW, III, 436b e 433b

³¹ DECT, *ad vocem*.

narratore, che affibbia l'epiteto in questione ad Harpin de la Montagne. In realtà il passaggio parrebbe complessivamente meglio spiegabile senza ricorso alla scivolosa categoria del "metaforico" in considerazione della modalità discorsiva che lo caratterizza.

Infatti, più ancora che nel caso della sfida di Harpin, Chrétien ricorre qui ad una formulazione certamente incentrata sullo stile indiretto libero. Il soggetto enunciatore del discorso consiste in «Cil qui sont remés arriere», quel pubblico coinvolto di castellani che «Le commandent au Salveor / Car de lui ont mout grant peor». Il verso «Que li maufez, li anemis» è collegato ai precedenti da una congiunzione dichiarativa.

Sulla scorta di queste osservazioni, tutto il passo compreso tra i versi 4173 e 4179 è senza meno da intendere come una riformulazione nei termini del discorso indiretto libero della preghiera dei castellani, i quali supplicano il Salvatore di preservare il loro campione, cioè Yvain, dalla ferocia di Harpin de la Montagne. L'espressione *maufé*, inquadrata all'interno di questo schema discorsivo, deve dunque essere intesa come l'epiteto che i castellani usano per riferirsi al *jaiant* loro *anemi*. Insomma, sono i castellani che descrivono il *jaiant* come un demone, che si tratti di un modo di dire o di una loro credenza o superstizione.

Alcuni aspetti del susseguente scontro tra Yvain e Harpin corroborano invece l'idea di una configurazione sociale dell'alterità del *jaiant* rispetto al mondo cortese. Altri hanno un qualche interesse rispetto al ragionamento generale e meritano di essere sottolineati a margine. Ad esempio le parole di sfida che Harpin rivolge a Yvain sul campo di battaglia (vv. 4184-4189):

Et cil par son fier hardemant
 Vint vers lui, si le menaça
 Et dit: «Cil qui t'anvea ça
 Ne t'amoit mie, par mes ialz!
 Certes, il ne se poïst mialz
 De toi vangier, en nule guise;
 Mout a bien sa vengeance prise
 De quanque tu li as forfet³².

³² WALTER 1994, p. 440.

Parrebbe qui che Harpin abbia una qualche inconsapevole intelligenza della vicenda di Yvain, poiché fa riferimento ad un misfatto commesso dal cavaliere, rispetto al quale egli si propone come vendicatore, alludendo al fatto che chiunque lo abbia spedito al suo cospetto non doveva amarlo davvero. Chrétien potrebbe qui usare la minaccia del *jaiant* anche al fine di proporre al suo pubblico una forma di *repetitio* dell'infrazione commessa da Yvain e del conseguente sentimento di disamore di Laudine. L'idea che sia stata lei a spedirlo sul campo di battaglia risponde ad una verità tematica, considerato che tutte le avventure di Yvain fanno seguito alla follia causata dalla rottura del vincolo matrimoniale.

Più direttamente aderente all'argomento in questione è la caratterizzazione prettamente militare dell'episodio, a cominciare dalle armi che i due contendenti indossano. Yvain è naturalmente armato a dovere, cioè si batte con la lancia e poi con la spada, mentre Harpin giostra col «pel» (v. 4199), il palo già menzionato, e viene ben presto ferito al petto «qu'il ot armé d'une pel d'ors» (v. 4197). La pelle d'orso che Harpin indossa invece dell'armatura, già di per sé indicativa della natura selvaggia, acquisisce significato ancor maggiore in combinazione col grido di dolore del *jaiant*, quando il leone gli strappa a morsi i nervi e i muscoli della coscia (vv. 4219-4229):

A ce cop, li lyons se creste,
 De son seignor eidier s'apreste,
 Et saut par ire, et par grant force
 S'aert et fant con une escorce,
 Sor le jaiant la pel velue,
 Si que desoz li a tolue
 Une grant piece de la hanche;
 Les ners et les braons li tranche.
 Et li jaianz li est estors,
 Si bret et crie come tors,
 Que mout l'a li lyons grevé³³.

Al tratto ferino della pelle d'orso indossata a protezione fa qui riscontro il grido simile a quello di un toro, il più pericoloso di tutti gli animali

³³ *Ibid.* p. 441.

selvatici, come Calogrenant spiega nella parte introduttiva del romanzo, quando incontra il Guardiano delle Bestie della foresta, che gli indica la strada per la fonte meravigliosa³⁴. La «einsi tres leide criature» (v. 288) che trattiene gli animali selvatici nella foresta, comunque auto-qualificatasi come “uomo” (v. 328: «Et il me dist: «je suis uns hon»), svolge un ruolo di separazione tra civiltà e mondo selvaggio. Harpin de la Montagne, un *jaiant*, ambisce invece ad abbattere questa barriera, configurata in termini prevalentemente mondani e sociali, se si fa appunto eccezione per il qualificativo *maufe*, che affiora dal referto indiretto libero della preghiera dei castellani³⁵.

È proprio l'impiego di questa parola che più strettamente di altri pur significativi elementi collega il passo appena discusso all'altro che nel *Chevalier au Lion* contribuisce a configurare una dimensione sociale del rapporto tra verità e alterità nei romanzi di Chrétien de Troyes. Si tratta dell'episodio del Chastel de Pesme Aventure, nel corso del quale Yvain mette fine alla *costume du chateau*, secondo la quale ogni ospite deve battersi coi malvagi usurpatori, che tengono in stato di prigionia le giovani dell'Île des Pucelles, costrette a svolgere lavori di sartoria in un ambiente recintato. Il protagonista raggiunge il castello in compagnia dell'emissaria della figlia minore del signore di Noire Espine, la quale chiede di essere difesa dalla sorella, che l'ha sostanzialmente spossessata di tutti i beni di famiglia (vv. 5038-5108).

Sopraggiunta la notte mentre cavalcano insieme, i due decidono di prendere alloggio presso il castello di Pesme Aventure, senza essere a conoscenza della disgrazia che s'è abbattuta su quel luogo di pena e sofferenza (vv. 5109-5114)³⁶. Yvain entra nel castello e i castellani gli

³⁴ In quella circostanza i manoscritti Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794 e 12603 menzionano la compresenza di tori selvaggi, orsi e leopardi, in considerazione della quale alcuni dei tratti caratteristici di Harpin de la Montagne sembrerebbero riconducibili alla dimensione selvatica che il ben più mostruoso Guardiano delle Bestie mantiene ben separata dalla società cortese. La complessa tradizione manoscritta del passo è stata di recente disaminata in FUKSAS 2015b anche sulla scorta delle osservazioni proposte da GAMBINO 2013, pp. 602-604.

³⁵ Si noti *en passant* che i manoscritti Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794 («et il me dist qu'il ert uns hom») e Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, reg. 1725 («et il dit qu'il estoit uns hom») una formulazione del verso 328 in termini di discorso indiretto, introdotto da una congiunzione dichiarativa.

³⁶ L'inizio dell'episodio si trova indicato dalla presenza di un'iniziale filigranata, che introduce il verso 5109 nei manoscritti Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr.

riservano immediatamente un'accoglienza davvero poco consona, certo molto diversa da quella ricevuta presso la rocca del barone marito della sorella di Gauvain. In particolare il soggetto collettivo che si incarica di formulare l'avvertimento, suggerisce al cavaliere che, chiunque lo abbia spedito là, lo ha fatto per causargli sciagura e vergogna, che Pesme Aventure è davvero il luogo ideale «por mal e por honte andurer» (v. 5119), come Yvain potrà scoprire presto, raggiungendo la fortezza del castello (vv. 5114-5129).

Mentre il cavaliere si dirige appunto verso la torre, la gente del castello gli grida che in nessun luogo potrà trovare maggior vergogna e umiliazione di quelle che incontrerà dove sta andando (vv. 5130-5137). Yvain reagisce nuovamente in maniera sprezzante, poiché la gente che lo avverte del pericolo è a suo modo di vedere priva di onore e di bontà e variamente stolta e/o sciagurata e/o malvagia e/o folle, a seconda della lezione del manoscritto che si voglia seguire (vv. 5138-5145)³⁷. Interviene a quel punto una dama attempata e saggia, a spiegare l'accoglienza respingente che Yvain ha subito da parte della gente del castello, cioè la singolare *costume* che vige a Pesme Aventure e le ragioni per le quali è stata istituita (vv. 5146-5164)³⁸.

794 e 12560, Princeton, University Library, Garrett 125 e in quello di Annonay. A proposito della *divisio operis* che trova riscontro nel paratesto della tradizione manoscritta del *Chevalier au Lion* si vedano ancora FUKSAS 2012, FUKSAS 2014, FUKSAS 2015a.

³⁷ La tradizione manoscritta presenta in effetti una grande varietà di soluzioni, quanto alla serie di epiteti che Yvain attribuisce alla gente del castello. Il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794 ha «gent enuieuse, gent estoute», in maniera consimile al manoscritto Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1725, che ha «genz anuieuse et estoute»; il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1433 ha «gent maleuree et estoute», come il manoscritto Princeton, University Library, Garrett 5140, che ha «gens maleureuse et estolte» e il manoscritto Chantilly, Musée Condé 472, che ha «gens maleueuse et estoute»; il fr. 12603 ha «gent trop mavaise et trop estoute»; il manoscritto di Annonay ha invece «gent mauvaise fole et estoute». Sarà interessante notare che la lezione del precedente verso 5138 è invece comune a tutti i manoscritti, mentre le espressioni «enor» e «bonte» impiegate da Yvain si trovano in concorrenza al verso 41, a proposito del quale vedi FUKSAS 2006.

³⁸ Sulla dimensione giuridica delle avventure cavalleresche nei romanzi di Chrétien, oltre al già citato BLOCH 1977, vedi MADDOX 1988, specificamente dedicato alle *costumes* nel *Chevalier au Lion* ma anche il classico KÖHLER 1960, gli altri studi di MADDOX 1986 e 1994 e quelli di LACY 1997, MÉNARD 2000 e PICKENS 2014, pp. 158-160 (Appendix C. *The Costume of Logres in the Charrette*). Quanto alle implicazioni “realistiche” di questo passo ed altri del *Chevalier au Lion*, nonché dell'opera di

La donna spiega che i castellani dissuadono il cavaliere dall'albergare presso il castello a fin di bene, secondo una consuetudine che mira a spaventare il viandante, scoraggiandolo dal procedere oltre, poiché, qualora lo faccia, egli è destinato a non andarsene mai più. Yvain protesta che non saprebbe dove altro andare a trovare alloggio per la notte e la donna fa comunque presente che nessuno gli sbarrerà la strada, qualora decida di procedere verso la torre, cosa che il cavaliere senza meno fa, incapace di resistere al desiderio avventuroso che gli alberga nel cuore (vv. 5165-5179). Seguito dal leone e dalla giovinetta inviata dalla figlia minore del barone di Noire Espine, Yvain raggiunge l'ingresso della torre, dove lo attende un portiere, che lo invita ad entrare, dandogli il contrario del benvenuto, considerato che il suo arrivo presso quella dimora è certamente sventurato (vv. 5180-5189).

Passando oltre il portiere, Yvain si trova nella posizione di vedere il campo recintato dove più di trecento *puceles* prigioniere sono impegnate in opere di tessitura. La condizione delle giovani è descritta nei termini di una estrema povertà, simile a quella nella quale si trovavano i nipoti di Gauvain presi in ostaggio da Harpin de la Montagne, prima che Yvain sconfiggesse il loro mostruoso rapitore. Anche le *puceles* indossano vestiti sudici e miseri e versano in condizioni di evidente malnutrizione, magre, pallide e ammalate: notando che Yvain le sta osservando, scoppiano a piangere e non possono alzare lo sguardo da terra, tale è l'umiliazione che soffrono (vv. 5190-5213):

Et messire Yvains, sanz response,
 Par devant lui s'an passe et trueve
 Une grant sale haute et nueve;
 S'avoit devant un prael clos
 De pex aguz reonz et gros.
 Et par entre les pex leanz
 Vit puceles jusqu'a trois cenz
 Qui diverses oevres feisoient:
 De fil d'or et de soie ovroient
 Chascune au mialz qu'ele savoit;

Chrétien più in generale, anche in relazione alla produzione romanzesca di autori contemporanei (e soprattutto di Jean Renart), vedi CREMONESI 1966 e 1984. L'intera questione dei vari livelli del diritto che operano nei romanzi di Chrétien de Troyes è soggetta a revisione complessiva in un articolo di prossima pubblicazione.

Mes tel povreté i avoit
 Que desliees et desceintes
 En i ot de povreté meintes;
 Et as memeles et as codes
 Estoient lor cotes derotes,
 Et les chemises as dos sales
 Les cos gresles et les vis pales
 De fain et de meseise avoient.
 Il les voit, et eles le voient,
 Si s’anbrunchent totes et plorent;
 Et une grant piece demorent,
 Qu’eles n’antendent a rien feire,
 Ne lor ialz n’en pueent retreire
 De terre, tant sont acorees³⁹.

Quando il cavaliere torna verso il portone della rocca, il portiere gli spiega che non potrà tornarsene da dove viene, poiché dovrà pagare la scelta avventata di fare il suo ingresso nella rocca con le peggiori umiliazioni che abbia mai subito (vv. 5215-5227). In realtà Yvain, che non ha nessuna intenzione di andarsene, vuole soltanto domandare conto della condizione delle giovani, dimostrando di aver notato con piacere la qualità della loro opera, ma anche con sommo dispiacere la disperazione nella quale esse versano⁴⁰. Il portiere risponde al cavaliere che farà bene a farsi raccontare la faccenda da qualcun altro, perché lui non ha la minima intenzione di farlo (vv. 5227-5240):

- Ne je ne quier, fet il, biax frere.
 Mes di moi, par l’ame ton pere,
 Dameiseles que j’ai veües
 An cest chastel, don sont venues,
 Qui dras de soie et orfrois tissent,
 Et oevres font qui m’abelissent?
 Mes ce me desabelist mout

³⁹ WALTER 1994, p. 464.

⁴⁰ La funzione di glossa che il dialogo svolge nei casi in cui le circostanze descritte non siano trasparenti ai personaggi è trattata ampiamente nel capitolo 2 di FUKSAS 2018a, pp. 39-49, dedicato specificamente all’argomento.

Qu'eles sont de cors et de vout
 Meigres et pales et dolantes.
 Si m'est vis que beles et gentes
 Fussent mout se eles eüssent
 Itex choses qui lor pleüssent.
 - Je, fet il, nel vos dirai mie.
 Querez autrui qui le vos die⁴¹.

A quel punto Yvain dichiara al portiere che così farà, dunque raggiunge le giovani, trovando l'ingresso del campo di lavoro nel quale operano, e rivolge loro un saluto collettivo. Accorgendosi che esse stanno ancora piangendo, si augura che dio tolga dal loro cuore quella pena, della quale ignora la causa, tramutandola in gioia. È a quel punto che una delle puceles assume il ruolo di personaggio-massa, al fine di spiegare e glossare, rispondendo al cavaliere (vv. 5241-5257):

- Si ferai ge, quant mialz ne puis.
 Lors quiert tant que il trueve l'uis
 Del prael ou les dameiseles
 Ovroient; et vint devant eles,
 Si les salue ansanble totes;
 Et si lor voit cheoir les gotes
 Des lermes qui lor decoroient
 Des ialz, si con eles ploroient.
 Et il lor dit: - Dex, s'il li plest,
 Cest duel que ne sai don vos nest
 Vos ost del cuer et tort a joie.
 L'une respont: - Dex vos en oie,
 Que vos en avez apelé!
 Ne vos sera mie celé
 Qui nos somes et de quel terre,
 Espoir ce volez vos anquerre.
 - Por el, fet il, ne ving je ça⁴².

⁴¹ WALTER 1994, p. 465.

⁴² *Ibid.*, pp. 465-466.

La lunga spiegazione prende un’ottantina di versi e funziona un po’ come un racconto nel racconto (vv. 5258-5339), che chiarisce la ragione per cui le giovani si trovano prigioniere nel castello. In sostanza la *pucele* racconta che il re dell’Ile des Puceles si è imbattuto nel castello mentre si aggirava «por apendre noveles» (v. 5260) e lì fu sfidato a duello da due personaggi sinistri. Si noterà come in questo caso la caratterizzazione dell’alterità demoniaca dei *villains* sia introdotta nei termini del discorso diretto, cioè attraverso la voce che realizza l’angolazione prospettica del personaggio-massa (vv. 5271-5275):

Mes tote voie ensi avint
 Que mes sire an cest chastel vint
 Ou il a .ii. filz de deable;
 Ne nel tenez vos mie a fable,
 Que de fame et de netun furent⁴³.

La lezione «netun» si trova in realtà nel solo manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794. I manoscritti Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1725, Chantilly, Musée Condé 472 e Princeton, University Library, Garrett 125 hanno «luiton», mentre Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12560 e 12603 hanno «nuiton». La lezione «que de femme vraiment furent» del manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1433 denota il massimo “contenimento del meraviglioso”, riportando ad una dimensione esclusivamente umana la natura dei due individui⁴⁴. Secondo la lezione maggioritaria la giovane attribuisce un’origine semi-demoniaca alle malvagie presenze del Chastel de Pesme Aventure.

I due loschi figure che hanno sconfitto il re dell’Ile des Puceles sono infatti presentati come figli di un demone e di una donna e Yvain non dovrà credere che questa caratterizzazione offerta dalla *pucele* sia *fable*, cioè una superstizione, una falsa credenza. In sostanza Chrétien adotta l’angolazione espressiva di una delle vittime per descrivere i prossimi avversari di Yvain in senso ultra-mondano, appunto demoniaco. In altre parole questa implausibile caratterizzazione è mistificata grazie al

⁴³ *Ibid.*, p. 466.

⁴⁴ Vedi WOLEDGE 1986, vol. 2, pp. 88-90 e GERHARDT 1967, che offre una panoramica dell’impiego della parola in antico francese.

ricorso ad una presunzione di verità, anch'essa veicolata dal discorso diretto, che dà voce alla medesima angolazione prospettica.

La giovane chiarisce poi la ragione per la quale lei e le altre si trovano prigioniere a Pesme Aventure, spiegando che il giovane re dell'Ile des Puceles, minore d'età e spaventato dai malvagi demoni, ha patteggiato la sua sopravvivenza. In particolare egli ha promesso di inviare trenta giovinette del suo paese ogni anno fin quando essi saranno in vita, cosa che non ha mancato di fare negli ultimi dieci anni, considerato il numero di circa trecento *puceles* prigioniere. La caratterizzazione demoniaca dei malvagi individui è sostanziata da un'altra interessante notazione lessicale, che raccorda l'episodio a quello di Harpin de la Montagne, proprio nel passo in cui la giovane spiega la durata del patto (vv. 5283-5289).

Si jura qu'il anvioeroit,
 Chascun an, tant con vis seroit,
 Ceanz de ses puceles trante;
 Si fust quites par ceste rante;
 Et devisié fu au jurer
 Que cist treüz devoit durer
 Tant con li dui maufé durroient⁴⁵.

La *pucele*, personaggio-massa incaricato della glossa, etichetta qui i figli di *netun* come *maufe*, ricorrendo alla stessa parola che cavalieri e dame del barone cognato di Gauvain hanno impiegato a proposito di Harpin de la Montagne. Il fatto che, secondo la giovane, i figli di *netun* siano appunto dei *maufe* insiste su una caratterizzazione interna al suo punto di vista, che situa i carcerieri al servizio del barone in una dimensione trascendente, oltre-mondana, così come, appunto, quella del *jaiant* offerta dai castellani. Si direbbe che anche la *pucele* mistifichi la "banalità del male", secondo la definizione di Hannah Arendt, cioè la sua normalità, sancita da chiari elementi di diritto, quali il tributo («rante», «treu») stabilito a seguito del giuramento («jurer») reso dal re dell'Ile des Puceles⁴⁶.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Si fa qui particolare riferimento all'idea che «the trouble with Eichmann was precisely that so many were like him, and that the many were neither perverted nor

In realtà, il seguito della spiegazione che la *pucele* offre ad Yvain, dopo aver chiarito che l'unica speranza di liberazione dalla condizione di prigionia risiede nella sconfitta in duello dei due carcerieri da parte di un valente cavaliere (vv. 5290-5300), inquadra il male da un'angolazione "banale", cioè estremamente ed esclusivamente mondana (vv. 5300-5329). Così come già per i giovani prigionieri di Harpin de Montagne vale qui il ragionamento secondo il quale l'alterità anti-cortese del male, ancorché etichettata in termini demoniaci e oltre-mondani, assume nei fatti una spiccata caratterizzazione sociale, estrinsecandosi in una condizione di prigionia collegata allo sfruttamento del lavoro sottopagato e sancita da elementi caratteristici del diritto feudale, cioè dal giuramento che regola il tributo. In questo caso l'abbassamento dalla condizione di nobiltà ad una di miseria non configura un livellamento sociale sul piano di chi lo opera, come nel caso del *jaiant*, quanto piuttosto una situazione di usurpazione e sfruttamento, rispetto alla quale Nicola Pasero ha osservato che:

il significato del passo dovrà essere riferito all'essenza dei rapporti socioeconomici a cui il testo si riferisce, e non semplicemente alle loro forme fenomeniche, come fa in sostanza un'estetica della "vraisemblance". Riferirsi alla essenza dei rapporti socioeconomici significa principalmente partire dalla constatazione che la "realtà" non è una più o meno semplice somma di fenomeni (a ognuno dei quali può magari corrispondere puntualmente un "rispecchiamento" artistico o letterario), bensì è quello che alcuni definirebbero un "insieme globale strutturato"; e che di conseguenza una interpretazione materialistica della letteratura non è primariamente la ricerca della "vraisemblance" delle opere, cioè delle omologie puntuali fra testo x e società y (questa è al più operazione preliminare, ma passa spesso e volentieri per sociologia della letteratura), bensì la complessa operazione di "ricondurre" – attraverso le loro specifiche forme di mediazione, percorse "a ritroso" – concrete espressioni ideologiche alla loro base materiale⁴⁷.

sadistic, that they were, and still are, terribly and terrifyingly normal. From the viewpoint of our legal institutions and of our moral standards of judgment, this normality was much more terrifying than all the atrocities put together», formulata da ARENDT 1963, p. 253. Sostituendo i due *maufes figli di netun* al gerarca nazista il ragionamento descrive perfettamente il modo in cui il discorso della *pucele* mistifica la natura del male, sottraendolo alla sua dimensione giuridica, dunque alla responsabilità di un soggetto plurale, che si identifica in linea di massima con l'intero sistema vigente. MADDOX 1988, 8 individua nella *redevance* e nel *péage* i due elementi del *droit coutumier* che si dimostrano operativi in questo caso specifico.

⁴⁷ PASERO 1975, p. 153, che formulava questa valutazione in senso apertamente critico

Criticando apertamente le letture basate sulla categoria della “*vraisemblance*”, Pasero ha illustrato lucidamente la sintesi ideologica cortese in ordine alla quale Chrétien «supera oggettivamente la contraddizione categoriale» tra la *corvée* feudale, misurata in tempo di lavoro, e la questione dello sfruttamento del lavoro salariato, che «per sua intrinseca costituzione, appartiene a una formazione sociale diversa da quella feudale»⁴⁸. Sarebbe a dire che «la retribuzione salariale viene a costituire elemento di questa miseria non già come meccanismo di sfruttamento in sé, ma in quanto retribuzione palesemente insufficiente, al livello del minimo vitale, scandalosamente bassa rispetto all’arricchimento del signore: insomma, in quanto “ingiusto salario”»⁴⁹. Antonio Pioletti ha aggiunto una corretta valutazione di un dato essenziale, relativo all’origine nobile delle giovani *chetives* dell’Ile de Puceles, osservando che:

l’attenzione rivolta da Yvain al luogo di provenienza delle “puceles”, e, appunto, la coloritura cortese del termine “gentes”, indicano che il contrasto *principale* che Chrétien tratteggia è quello fra condizione di lavoro e di vita delle fanciulle e la loro origine sociale⁵⁰.

rispetto a posizioni del tipo di quella sostenuta da ZUMTHOR 1971, p. 80, secondo il quale Chrétien fornirebbe «une description indubitablement inspirée par le spectacle d’un atelier champenois de tissage». Questa valutazione si dimostrava già incongruente rispetto ai dati forniti da PÉRON 1960, vol. 1, p. 86, secondo il quale «on peut mentionner, comme tout à fait exceptionnel, à Amiens, dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, un atelier, ou ensemble d’ateliers groupant cent vingt ouvriers et ouvrières». Inoltre, concludeva un ragionamento sulla descrizione romanzesca dedicato alla *particularisation*, rispetto al quale le osservazioni proposte in questo lavoro, ma anche in altri precedenti (vedi in part. FUKSAS 2018b), suggeriscono valutazioni di segno diverso, per non dire opposto: «la seconde fonction des descriptions est de particulariser, soit l’un des actants du récit, soit l’action même. En fait, elles multiplient les éléments circonstanciels: temps, lieu, manière, cause, comme le propose l’enseignement rhétorique. Les qualités mêmes qu’elles attribuent adjectivement aux agents divers suggèrent, par leur nombre, une autre circonstance, différente: le fait qu’ils sont vus. Le système s’oriente ainsi vers ce qui pourrait être une intention nouvelle: la figuration du réel dans sa singularité. Mais un tel mouvement, si même il s’esquisse au XII^e siècle, n’aboutira que beaucoup plus tard à un retournement des perspectives. Les circonstances restent largement prisonnières des types, et l’“effet de réel” ne se manifeste, çà et là, que par surcroît, de manière fugitive».

⁴⁸ PASERO 1975, p. 159.

⁴⁹ *Ibid.*, 163. Sulla quantificazione del salario e altri dettagli specifici relativi all’impiego del verbo *gaagner* si veda WOLEDGE 1986, vol. 2, p. 93.

⁵⁰ PIOLETTI 1979, p. 237.

Questa valutazione consente di osservare come Chrétien non si discosti da «interessi di classe diversi da quelli solitamente riflessi nella sua opera», articolandoli in termini piuttosto congrui rispetto alle osservazioni di Köhler. Anche secondo Köhler la liberazione delle giovani ha aspetti marcatamente sociali e nulla ha a che fare con la tutela del proletariato espropriato dal modo di produzione proto-capitalista⁵¹. La demonizzazione del lavoro salariato che Chrétien affida alla voce della *pucele* ha piuttosto a che fare con il suo potenziale sovversivo rispetto ai fondamenti della cavalleria, nella sua accezione idealizzata, mitograficamente proiettata nella dimensione arturiana, e, più in generale dell'assetto di potere feudale, del diritto che lo sostanzia e dei modi di produzione in cui si oggettiva.

Come già si notava a proposito dell'episodio di Harpin de la Montagne, anche in questo caso la situazione appare sostanzialmente disfunzionale perché comporta un abbassamento dalla condizione nobiliare a quella infima della miseria, rappresentabile nelle forme canoniche della prigionia, della prostituzione o del lavoro in quanto tale. Insomma, il problema non sembrerebbe tanto che nel mondo esistano donne sfruttate e sottopagate, così come nell'episodio del *jaiant* non è scandaloso di per sé che esistano delle prostitute, quanto piuttosto che giovani di nobili origini si trovino prigioniere e ridotte in una condizione infima e miserabile. Rispetto a questi termini di abbassamento sociale che descrivono l'alterità anti-cortese, la spiegazione della *pucele* si conclude in termini piuttosto mistificatori, portando nuovamente l'attenzione sulla caratterizzazione ultra-mondana dei carcerieri (vv. 5330-5339):

Et ce nos fet anragier d'ire
 Que maintes foiz morir veomes
 Chevaliers juenes et prodomes,
 Qui as deus maufez se combatent;

⁵¹ KÖHLER 1956, p. 127 nota espressamente che «Die Befreiung der gefangenen und halbverhungerten Seidenweberinnen hat einen betont sozialen Aspekt. Die bereits spürbaren traurigen Auswirkungen des frühen Manufakturkapitalismus erscheinen dem ritterlichen Dichter Chrestien als Folgen des Wirkens dämonischer Mächte, die die ritterliche Welt selbst bedrohen (die dreihundert Gefangenen sind “dameiseles”, v. 5227!).

L'ostel mout chieremant achatent,
 Ausi con vos feroiz demain,
 Que trestot seul, de vostre main,
 Vos covandra, voilliez ou non,
 Conbatre et perdre vostre non
 Encontre les deus vis deables⁵².

Qui la giovane spiega che nulla fa più rabbia a lei e alle sue compagne delle tante sconfitte subite dai giovani valenti cavalieri sopravvenuti, alle quali certamente andrà ad aggiungersi quella di Yvain l'indomani. In questo caso la *pucele* impiega nuovamente il termine *maufe* per indicare i due carcerieri, in combinazione con la locuzione «vis deables»⁵³. Secondo il suo racconto i due *maufe fils de netun* sono dei *demon*, creature demoniache che di umano anno solo l'apparenza.

Descrivendo i carcerieri come due diavoli "vivi", in carne e ossa, i quali hanno cioè fattezze umane, la giovane adombra un'idea di camuffamento, che ben si presta a compendiare l'intero procedimento di contenimento del meraviglioso operato da Chrétien⁵⁴. Attraverso il filtro prospettico garantito dal ricorso al discorso diretto, il male emerge nel suo aspetto mondano, in un certo senso banale, solo a seguito di un prodigio, che consente ai due demoni di apparire come umani. A seguito di questa conclusione icastica, che ribalta l'ordine naturale delle cose, Yvain prende congedo e saluta, entrando nella sala deserta e attraversando la *meison*, senza incontrare «gent bone ne male» (v. 5350), fino a raggiungere un giardino, senza che nessuno si offra di dar ricovero al suo cavallo e a quello della *demoisele* che lo accompagna (vv. 5340-5355).

Di segno completamente opposto alla precedente è la situazione nella quale il cavaliere viene a trovarsi dopo aver condotto le cavalcatore nella stalla da sé, scoprendo che il signore del castello deve godere ancora di ottima salute, poiché trova grande disponibilità di avena, fieno e paglia (vv. 5356-5361). Infatti nel giardino Yvain si trova

⁵² WALTER 1994, p. 467.

⁵³ Si noti che la lezione divergente dei manoscritti Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12560 («Qu'a .ii. deables se combatent») e Chantilly, Condé, 472 («Qui a deus diables se combatent») qualificano i due carcerieri come demoni anche al v. 5333.

⁵⁴ Sulla traduzione di «vis deables» con «diables incarnés» vedi WOLEGGE 1986, vol. 2, p. 94 e relativa bibliografia.

immediatamente immerso nel disturbante surrogato romanzesco di una situazione cortese ideale, che, come ha ancora notato Pioletti, si dimostra straordinariamente contrastante rispetto alla miseria nella quale versano le giovani filatrici⁵⁵. Il signore del castello è sdraiato su uno di quei drappi che verosimilmente esse hanno cucito insieme alla figlia, che legge un imprecisato romanzo insieme alla madre (vv. 5362-5372):

Et messire Yvains lors s'en antre
 El vergier, après li sa rote;
 Voit apoié desor son cote
 Un riche home qui se gisoit
 Sor un drap de soie, et lisoit
 Une pucele devant lui
 En un romans, ne sai de cui.
 Et por le romans escoter
 S'i estoit venue acoter
 Une dame, et s'estoit sa mere,
 Et li sires estoit ses pere⁵⁶.

Segue una significativa digressione, che celebra nei termini dell'*amplificatio* la bellezza della giovane figlia dei signori di Pesme Aventure, nel corso della quale Chrétien non perde occasione di riportare in superficie il tema principale del romanzo, cioè la verità del sentimento amoroso che animava i cavalieri ai tempi del buon re Artu (vv. 5362-5398)⁵⁷. La seguente descrizione dell'accoglienza cortese ricevuta da Yvain non tralascia nessun aspetto dei più canonici, dalla vestizione,

⁵⁵ PIOLETTI 1979, p. 244.

⁵⁶ WALTER 1994, p. 468.

⁵⁷ Il passo in questione illustra come, secondo Chrétien, l'idea di un amore cavalleresco sincero e cortese sia ormai ai suoi tempi una fantasia implausibile (vv. 5391-5398): «De ceste plaie mout vos deïsse / Tant qu'a une fin an venisse / Se l'estoire bien vos pleuist; / Mes tost deïst tel i eüst / Que je vos parlasse de songe, / Que la genz n'est mes amoronge / Ne n'ainment mes si con il suelent, / Que nes oïr parler n'an vuelent». A proposito del fatto che la coppia di parole in rima *songe/amoronge* è del solo manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794, poiché tutti gli altri presentano varie realizzazioni grafiche di *amoureuse/oïseuse*, si veda WOLEEDGE 1986, vol. 2, p. 98. Il tema è comunque formulato apertamente nella parte introduttiva del romanzo, a proposito della quale vedi FUKSAS 2006 e 2018b.

alla cena, dalla confortevole stanza da letto, alla messa dell'indomani mattina (vv. 5399-5458) e contiene una sottolineatura della situazione ambigua, quando Chrétien osserva che «Ge ne sai se il le deçoivent / Mais a grant joie le reçoivent» (vv. 5409-5410)⁵⁸. L'inquietante elemento di incongruenza tra l'ospitalità cortese compiutamente rappresentata e la condizione di ostaggio nella quale Yvain effettivamente si trova emerge con limpida chiarezza al momento in cui Yvain si accinge a prendere congedo (vv. 5459-5480):

Messire Yvains après la messe
 Oi novele felenesse,
 Quant il cuida qu'il s'an deüst
 Aler, que rien ne li neüst;
 Mes ne pot mie estre a son chois.
 Qant il dit: - Sire, je m'an vois,
 S'il vos plest, a vostre congié.
 - Amis, ancor nel vos doing gié,
 Fet li sires de la meison.
 Je nel puis feire par reison:
 En cest chastel a establie
 Une mout fiere deablie
 Qu'il me covient a maintenir.
 Je vos ferai ja ci venir
 Deus miens sergenz mout granz et forz;
 Encontre aus deus, soit droit ou torz,
 Vos convenra voz armes prendre.
 S'ancontre aus vos poëz desfandre
 Et aus endeus vaincre et ocirre,
 Ma fille a seignor vos desirre,
 Et de cest chastel vos atant
 L'enors et quanqu'il i apant⁵⁹.

Il primo aspetto di assoluto rilievo, anch'esso lucidamente sottolineato da Pioletti, consiste nel fatto che Yvain è pronto ad andarsene senza colpo ferire, a conferma dell'idea secondo la quale le giovani *chetives*

⁵⁸ Vedi in proposito WOLEDGE 1986, vol. 2, p. 99.

⁵⁹ WALTER 1994, p. 471.

dell’Ile des Puceles si trovano in una condizione tutto sommato accettabile nei termini del diritto feudale⁶⁰. Per quanto la riduzione in sostanziale miseria di trecento giovani di nobili origini possa apparire penosa, si tratta dell’effetto di un tributo, rispetto al quale un cavaliere del re non ha certamente giurisdizione. Diverso era il caso di Harpin de la Montagne, un predone dedito all’abuso, contro il quale i cavalieri della corte di Artu si trovano nella necessità di intervenire, per tutelare i baroni del regno.

L’intervento di Yvain in questo caso si deve al rispetto di un’altra legge, regolata dal diritto consuetudinario, la *costume du chateau*. Il signore di Pesme Aventure la presenta come una vera e propria *deablie* (v. 5470), che a lui stesso «covient a maintenir» (v. 5471), descrivendo contestualmente i due presunti demoni che la garantiscono come «deus miens sergenz mout granz et forz» (v. 5473). Sarà qui interessante osservare che in precedenza il termine *deablie* descrive una vera *merveille*, quando i *sergent* di Esclados non sono in grado di trovare Yvain nascosto nel castello (vv. 1193-1200):

Et les genz plus et plus crioient
 Por les plaies qui escrevoient;
 Si se mervoillent por coi seinnent,
 N’il ne truevent de coi se pleignent,
 Et dit chascuns et cil et cist:
 - Entre nos est cil qui l’ocist,
 Ne nos ne le veomes mie:
 Ce est merveille et deablie⁶¹.

Il passo in questione adotta il punto di vista dei castellani, formulando la loro rabbiosa disperazione nei termini del discorso diretto, come accade anche per la descrizione della rabbia di Laudine, introdotta da un’apostrofe al «fantosme, coarde chose» (v. 1224) che ha ucciso il marito⁶². Anche se in questo caso l’angolazione prospettica di Laudine e

⁶⁰ PIOLETTI 1979, p. 242.

⁶¹ WALTER 1994, p. 368.

⁶² Sul *fantosme* vedi DI FEBBO 2017, pp. 25-41 in part., che osserva come (p. 32): «nei testi di Walter Map, di Goffredo di Auxerre, di Gervasio di Tilbury *phantasia* scivola verso l’oggettivazione, divenendo il referente linguistico di potenze negative incarnate e operanti, non più correlativo interiore dei *mirabilia*, ma direttamente coincidente con

dei castellani rispecchia un dato effettivamente certificato dai fatti narrati, rimane che Yvain non è né un fantasma, né un demone. Il camuffamento assume certamente l'aspetto di una magica *merveille*, grazie all'anello che Lunete gli ha donato, ma la morte di Esclados per mano del cavaliere della corte di Artu non ha di per sé nulla di magico o meraviglioso.

Tornando al castello di Pesme Aventure, bisognerà anche valutare che la tradizione presenta una variante significativa al verso 5473, variamente condivisa dai manoscritti Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12560 («Deus granz geanz et durs et forz»), 12603 («.ii. grans gaians molt fiers et fors») e Chantilly, Condé, 472 (.ii. fiers jaians et grans et fors), secondo la quale i due carcerieri non sarebbero *sergent*, ma *jaiant*, come Harpin de la Montagne⁶³. Questa lezione implica una più marcata caratterizzazione oltremondana dell'alterità, che non si limita alla *costume du chateau*, ma investe anche i due guerrieri che la difendono, rendendo più "passivo" il ruolo del barone. Secondo la lezione maggioritaria e verosimilmente migliore egli è invece organico alla situazione di sfruttamento che ha luogo presso il suo castello, un argomento che certamente rafforza la linea interpretativa suggerita da Köhler, Pasero e Pioletti, secondo la quale la sintesi di Chrétien non prevede nessuna discontinuità tra il lavoro salariato e gli istituti del regime feudale.

In questo senso non sorprende che i punti di vista della *pucele* e del barone coincidano perfettamente, nei termini in cui entrambi proiettano il male in una dimensione mitografica, cioè demoniaca. Il barone è in una posizione di vantaggio e per questa ragione ha una sua convenienza nel mantenimento di una norma di diritto consuetudinario, grazie alla quale spera di tenere a bada il "demone" del lavoro salariato all'interno delle mura della sua fortezza. La *pulcele* e le sue compagne sono rassegnate al ruolo di vittime e certamente percepiscono il fatto stesso di lavorare come degradante e umiliante, ma sono perfettamente consapevoli degli elementi di diritto in considerazione dei quali si trovano in quella condizione, nonché dell'unica, improbabile, speranza di redenzione.

essi», cosicché (pp. 38-39): «in antico francese il corrispettivo di una fantasia incarnata in un essere autonomo e tendenzialmente demoniaco è *fantosme*».

⁶³ MEYER 2006.

L'elemento della “banalità del male”, emerge nei termini in cui Arendt lo ha formulato proprio dal fatto che al barone “convenga” mantenere la *costume du chateau*, senza che egli si sbilanci a dichiarare se a suo modo di vedere essa «soit droit ou torz». La rinuncia al giudizio morale denota certamente una concezione problematica dei fondamenti del diritto, che discende in questo caso da una tradizione recente, fondata su un episodio storicamente determinato (il giuramento del re dell'Ile des Puceles), non già da una valutazione di cosa sia giusto o sbagliato. Il fatto che il barone di Pesme Aventure governi in base al diritto consuetudinario emerge anche con grande chiarezza dal seguito della conversazione (vv. 5481-5507) e in particolare dal riferimento all'uso secondo la quale il cavaliere prigioniero del castello che si dimostri capace di sconfiggere i due *sergent* avrà in sposa la figlia (vv. 5502-5507):

Por rien eschaper ne s'an puet
 Nus chevaliers qui ceanz gise.
 Ce est costume et rante asise,
 Qui trop avra longue duree,
 Que ma fille n'iert mariee
 Tant que morz ou conquis les voie⁶⁴.

Egli fa qui apertamente riferimento a una «costume et rante assise», alla quale Yvain si sottrarrà soprattutto per ragioni che ineriscono al tema principale del romanzo, cioè la sincerità del suo amore Laudine, del quale certamente non si è dimostrato all'altezza. Certo il cavaliere non potrà, né vorrà sottrarsi alla battaglia, come egli stesso dichiara apertamente, in conclusione del dialogo che prelude all'arrivo dei due temuti *sergent* (vv. 5508-5513). Chrétien li presenta qui in termini che denotano una sostanziale adesione alla descrizione mitografica, formulata dalla giovane dell'Ile des Puceles e corroborata dal barone stesso (vv. 5514-5527):

Atant vienent, hideus et noir,
 Ambedui li fil d'un netun.
 N'i a nul d'aus deus qui n'ait un
 Baston cornu de cornelier

⁶⁴ WALTER 1994, p. 472.

Qu'il orent fez aparellier
 De cuivre et puis lier d'archal.
 Des les espauls contreval
 Furent armé jusqu'aus genolz,
 Mes les chiés orent et les volz
 Desarmez et les james nues,
 Qui n'estoient mie menues.
 Et ensi armé com il vindrent,
 Escuz reonz sor lor chiés tindrent,
 Forz et legiers por escriemir⁶⁵.

I due personaggi sono effettivamente descritti come figli di demone e caratterizzati come scuri e spaventosi, anche se il loro equipaggiamento, come già notavano Loomis e poi Frappier, è quello previsto per i campioni di un duello giudiziario dal *Coutumier de Normandie*, dalle *Assises de Jérusalem* e dal *Coutumier d'Amiens*⁶⁶. Frappier segnalava anche che più avanti nel racconto della battaglia (v. 5577) «ils sont d'ailleurs désignés de ce terme technique de "champions"», riconoscendo nei bastoni guarniti di punte alle estremità un tratto ironico, allusivo alla presunta identità demoniaca degli avversari di Yvain e concludendo che comunque Chrétien ha inserito «dans un recit fantastique une coutume bien réelle de son temps»⁶⁷. A queste notazioni vanno aggiunte quelle di Faith Lyons, relative alla rappresentazione di due campioni in un *assize roll* del secolo XIII, straordinariamente aderente a quella formulata da Chrétien:

on distingue à la main droite de chaque homme un gros bâton avec au but deux pointes de fer. Chaque homme lève aussi sur sa tête nue un écu de forme quadrangulaire, très bombé au centre. C'est un peu l'écu rond des *champions* de Chrétien⁶⁸.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Lo nota WOLEDGE 1986, vol. 2, p. 110, facendo appunto riferimento a LOOMIS 1949, pp. 323-325 e FRAPPIER 1969, pp. 129-130. Anche in questo caso la lezione «netun» si trova nel solo manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794. I manoscritti Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, reg. 1725, Chantilly, Musée Condé 472 e Princeton, University Library, Garrett 125 hanno «luiton». Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12560 ha «nuiton», Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12603 ha «nuiton», come anche il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1433.

⁶⁷ FRAPPIER 1969, p. 130.

⁶⁸ LYONS 1970, p. 98.

Senza voler qui indulgere in quell’idea di realismo basata sulla “vraisemblance”, che Pasero giustamente criticava, si vorrà semplicemente osservare che l’ostentata mascherata demoniaca, alla quale Chrétien sembra voler dar credito, non oblitera i caratteri sociali e giuridici della situazione. Per essere demoni, di certo si tratta di creature perfettamente incarnate in forma umana, nonché ottimamente adattate al ruolo di campioni difensori della *costume du chateau*. Bisogna comunque sottolineare che Chrétien sembrerebbe aderire all’idea che i due campioni abbiano davvero origine demoniaca più avanti, quando li descrive come *maufe*, durante il combattimento contro Yvain (vv. 5589-5593):

Et il, que fet des deus maufez?
 De honte et de crieme eschaufez,
 Se desfant de tote sa force,
 Mout s’esvertue et mout s’efforce
 De doner granz cos et pesanz⁶⁹.

Fatte salve queste due pur significative indicazioni, che suggeriscono una sostanziale adesione di Chrétien alla caratterizzazione demoniaca dei due personaggi, descritti come *fils de netun*, *maufes* e *deables* dalla giovane prigioniera dell’Ile des Puceles e dal barone di Pesme Aventure, nessun aspetto specifico del combattimento che li vede protagonisti denota alcunché di propriamente ultra-mondano o meraviglioso. I due avversari sono altrimenti descritti come «les deus truanz / Forz et felons et adurez» (vv. 5618-5619) e subiscono i colpi dell’eroe e del leone come qualsiasi comune mortale. L’unico superstite si spinge anche a chiedere pietà, come si conviene ad un cavaliere battuto (vv. 5678-5688), e la ottiene, dichiarandosi *vaincu* e *recreant* (vv. 5689-5691).

L’unico esito concreto dell’intero episodio consiste nella liberazione delle giovani dell’Ile des Puceles, poiché Yvain rifiuta di aderire alla legge secondo la quale il vincitore del duello contro i due energumani al servizio del barone debba sposare la figlia di quest’ultimo. A conferma della linea interpretativa suggerita da Pioletti, la condizione di miseria, il tratto che caratterizza l’alterità anti-cortese nel corso

⁶⁹ WALTER 1994, p. 474.

dell'episodio, svanisce insieme alla *costume* di Pesme Aventure⁷⁰. Nel momento stesso in cui le giovani escono tutte insieme dal castello in fila per due, esse si sentono immediatamente ricche della libertà riconquistata, ancorché il barone le abbia consegnate ad Yvain nello stato miserabile e precario in cui versavano (vv. 5773-5785):

Tantost messire Yvains s'an torne,
 Qui el chastel plus ne sejourne,
 Et s'en a avoec soi menees
 Les cheitives desprisonnees;
 Et li sires li a bailliees,
 Povres et mal apareilliees;
 Mes or sont riches, ce lor sanble.
 Fors del chastel totes ensamble,
 Devant lui, deus et deus s'an issent;
 Ne ne cuit pas qu'eles feïssent
 Tel joie con eles li font
 A celui qui fist tot le mont,
 S'il fust venuz de ciel an terre⁷¹.

Le giovani dell'Ile des Puceles si rallegrano come farebbero qualora il creatore scendesse in terra, secondo un'idea della redenzione che Pasero ha ben spiegato, notando che «la funzione messianica dell'eroe dell'Yvain corrisponde piuttosto a una *forma mentis* generale dell'epoca, secondo cui – come insegna la religione cristiana – l'emancipazione e la salvezza vengono (e non certo in questa vita) da un intervento superiore e non certo dall'azione degli oppressi»⁷². La descrizione della *joie* delle *puceles* proietta indirettamente Yvain nella dimensione dell'eroe celeste, sceso in terra per salvare gli oppressi

⁷⁰ PIOLETTI 1979, p. 246 conclude il suo lavoro osservando giustamente che Yvain «è al servizio degli ideali della "collettività" aristocratica; di interessi cioè che abbiano valore collettivo. Tra questi interessi la conservazione, e quindi il ripristino, della gerarchia della divisione sociale del lavoro era tra quelli prevalenti per una classe, quella dei nobili, che avvertiva la minaccia dall'ascesa di nuovi strati sociali. Per questo Chrétien fa di Yvain non il primo sindacalista dei tessili, ma il liberatore di trecento fanciulle venute da una corte, tenute prigioniere e costrette a lavorare».

⁷¹ WALTER 1994, p. 478.

⁷² PASERO 1975, p. 166.

dalla crudeltà vessatoria delle creature demoniache. L'intervento autoriale è introdotto dalla formula «ne ne cuit» (v. 5782), che sottolinea l'adozione del punto di vista esterno, dal quale Chrétien sembrerebbe inquadrare l'ingenua mistificazione collettiva della “banalità del male”.

In conclusione, si noterà che Chrétien elabora una serie di sofisticate e complesse strategie di descrizione del rapporto tra identità cortese e alterità di varia natura, che suggeriscono almeno tre elementi di cosiddetto “realismo”, confermando l'idea del cosiddetto “Illuminismo cortese” suggerita da Mancini. Il primo è di carattere stilistico e consiste nel ricorso all'indiretto libero, che, come si osservava in precedenza, rappresenta un tratto tipicamente associato dalla critica al romanzo ottocentesco, almeno da Spitzer in poi. Il secondo consiste nella concomitanza, non solo stilistica, di alto e basso, che Bachtin considerava ingiustamente estranea all'orizzonte descrittivo del romanzo cavalleresco medievale⁷³.

Il terzo riguarda una sofisticatissima forma di “contenimento del meraviglioso”, basata sul prospettivismo, che comporta l'adozione di soluzioni variabili al problema del rapporto tra autore, personaggi e situazioni caratterizzate in senso sovranaturale ultra-mondano. La proiezione del male in una dimensione trascendente può essere operata da parte dei personaggi stessi, senza che il narratore aderisca alla loro angolazione interpretativa, come nel caso dei castellani che descrivono Harpin de la Montagne. In quello dei *sergent* del signore di Pesme Aventure il punto di vista dei personaggi anticipa con enfasi elementi mitografici ripresi in maniera neutra dal narratore, senza che la sua descrizione dei fatti ne confermi però la fondatezza.

Come che sia, l'alterità rispetto alla dimensione cortese assume sempre modalità rilevanti da un punto di vista sociale e giuridico, che spiegano le ragioni delle circostanze narrate in termini straordinariamente mondani. In sostanza, nel *Chevalier au Lion* Chrétien configura il concetto stesso di alterità nei termini di una opposizione tra *cortoisie* e *vilenie*, descrivendo vere e proprie forme di abbassamento della nobiltà di rango ai livelli più infimi della scala sociale. La *demoisele* nipote di Gauvain rischia di essere avviata alla prostituzione, i giovani cavalieri suoi fratelli sono legati e frustati da un nano e indossano abiti logori di nessun valore, le giovani prigioniere dell'Ile des Puceles vivono

⁷³ Vedi in proposito SEGRE 1984.

in condizioni miserabili e prigioniere in un campo di lavoro recintato.

In nessuno di questi casi la descrizione dell'alterità proietta davvero i personaggi in una dimensione mitografica prevalente al punto da obliterare la natura profondamente mondana delle circostanze descritte. La "banalità del male", variamente mistificata in senso magico e ultra-mondano, emerge chiaramente da una descrizione romanzesca, che sempre certifica la ragione sociale e giuridica del crimine, della prigionia e dello sfruttamento. L'idea di realismo che emerge da questa procedura autoriale è (e non potrebbe essere altrimenti) sintesi di quel rapporto dialettico che sempre oppone le forme della tradizione e quelle della storia, le forme dell'intrattenimento e quelle del potere.

Riferimenti bibliografici

- ARENDE H., *Eichmann in Jerusalem; a report on the banality of evil*, New York 1963 [tr. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano 1964].
- AUERBACH E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 [tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956].
- BACHTIN M., *Formi vremeni i chronotopa v romane*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki: issledovanie raznyh let*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 [1937-38], pp. 234-407 [tr. it. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 231-405].
- BARBIERI A., *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova 2017.
- BLOCH R.H., *Medieval French Literature and Law*, Berkeley-Los Angeles 1977.
- CREMONESI C., *Spunti di realismo sociale nella poesia di Chrétien de Troyes*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, pp. 279-288 [poi in *Studi romanzi di filologia e letteratura*, Brescia, pp. 291-302].
- CREMONESI C., *A proposito del realismo di Chrétien de Troyes*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone: France et Italie dans la culture européenne*, Genève 1980, t. 4, pp. 47-58 [poi in *Studi romanzi di Filologia e letteratura*, Brescia 1984, pp. 313-325].
- DECT = *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes/Electronic Dictionary of Chrétien de Troyes* ([http:// atilf.atilf.fr/](http://atilf.atilf.fr/)).
- DEMBOWSKI P.F. (ed.), *Chrétien de Troyes, Erec et Enide*, in *Oeuvres*

- complètes*, éd. D. Poirion, A. Berthelot, P. F. Dembowski, S. Lefèvre *et al.*, Paris 1994, pp. 1-169.
- DI FEBBO M., *Mirabilia e meraviglie. Le trasformazioni del meraviglioso nei secoli XII- XV*, Macerata 2017.
- FEW = *Französisches Etimologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschätze*, Basel 1922-1967.
- FOERSTER W. (hrsg.), *Christian von Troyes, Sämtliche Werke. Dritter Band: Erec und Enide*, Halle 1890.
- FOERSTER W. (hrsg.), *Christian Von Troyes Sämtliche Werke. Vierter Band: Der Karrenritter und Das Wilhelmsleben*, Halle 1899.
- FOULET A., UITTI K.D. (ed.), *Chrétien de Troyes, Le chevalier de la charrette (Lancelot)*, Paris 1989.
- FRANK J., *Spatial Form in Modern Literature*, in «Sewanee Review», 53 (1945), pp. 221-240, 433-456, 643-653.
- FRANK J., *The idea of spatial form*, New Brunswick 1991.
- FRAPPIER J., *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris 1969.
- FRAZER J.G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London 1890 [tr. it. *Il ramo d'oro*, Torino 1950].
- FUKSAS A.P., *Amor, honor e bonté: variazione lessicale ricorsiva nella tradizione del Chevalier au Lion di Chrétien de Troyes*, in *Parole e Temi del Romanzo Medievale*, a cura di A.P. Fuksas, Roma 2006, pp. 83-100.
- FUKSAS A.P., *Hierarchical Segmentation of Chrétien's Chevalier au lion in ms. Princeton, University Library, Garrett 125*, in «Segno e Testo», 10 (2012), pp. 389-409.
- FUKSAS A.P., *Prosopopea, allegoria e forze tematiche nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», 4 (2013), pp. 147-174.
- FUKSAS A.P., *The Divisio operis of Chrétien's Romances and the Paratextual System of the Guiot Manuscript (Paris, BNF, fr. 794)*, in «Segno e Testo», 12 (2014), pp. 309-322.
- FUKSAS A.P., *Hierarchical segmentation of Chrétien's Chevalier au Lion in ms. Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 252 (ff. 1r-12v)*, in *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, a cura di L. del Corso, F. de Vivo, A. Stramaglia, Firenze, 2015a, pp. 307-316.
- FUKSAS A.P., *Meraviglia, paura e dialogia didascalica nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro,

- Soveria Mannelli 2016 [= «Le Forme e la Storia», 8 (2015b)], vol. 1, pp. 399-415.
- FUKSAS A.P., *Variazione e interpretazione nella tradizione manoscritta del Chevalier au lion di Chrétien de Troyes (vv. 1343-1513)*, in «*Par estude ou par acoustumance*». *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, a cura di L. Ramello, A. Borio, E. Nicola, Alessandria 2016, pp. 275-297.
- FUKSAS A.P., *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma 2018a.
- FUKSAS A.P., *La vérité du roman et l'authenticité du sentiment amoureux d'après le prologue du Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, in *Entre le cœur et le diaphragme. (D)écrire les émotions dans la littérature narrative et scientifique du Moyen Âge*, éd. C. Baker, M. Cavagna, G. Clessé, Louvain-la-Neuve 2018b, pp. 118-131.
- GAMBINO F., *Signore degli animali o guardiani di tori? Il vilain del Chevalier au lion di Chrétien de Troyes*, in «*Zeitschrift für Romanische Philologie*», 129 (2013), pp. 589-607.
- GERHARDT M.I., *Old men of the sea: From Neptunus to Old French Luiton: the Ancestry and Character of a Water-Spirit*, Amsterdam 1967.
- KELLY D., *The Rhetoric of Adventure in Medieval Romance*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours: Essays in memory of the late Leslie Topsfield*, ed. P.S. Noble, L.M. Paterson, Cambridge 1985, pp. 172-185.
- KÖHLER E., *Le rôle de la 'coutume' dans les romans de Chrétien de Troyes*, in «*Romania*», 81 (1960), pp. 386-397.
- KÖHLER E., *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der Frühen Artus und Graldichtung*, Tübingen 1956 [tr. it. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna 1985].
- LACY N.J., *Thematic Structure in the 'Charrette'*, in «*L'esprit créateur*», 12 (1972), pp. 13-18.
- LACY N.J., *Spatial form in Medieval Romance*, in *Approaches to Medieval Romance*, ed. P. Haidu [= «*Yale French Studies*» 51 (1975)], pp. 160-169.
- LACY N.J., *Typology and analogy*, in *Authors and Philosophers*, ed. M. Hardeee, Columbia 1979, pp. 126-130.
- LACY N.J., *Coutumes, merveilles, aventures*, in *Chant et enchantement au Moyen Âge*, Toulouse 1997, pp. 157-169.
- LECOUTEUX C., *Harpin de la Montagne (Yvain v. 3770 et ss.)*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», 119 (1987), pp. 219-225.

- LOOMIS R.S., *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York 1949.
- LYONS F., *Le bâton des champions dans Yvain*, in «Romania», 91 (1970), pp. 97-101.
- MADDOX D., *Yvain et le sens de la coutume*, in «Romania», 109 (1988), pp. 1-17.
- MADDOX D., *Coutumes et 'conjointure' dans le Lancelot en prose*, in *Conjunctures. Medieval studies in Honor of Douglas Kelly*, ed. by K. Busby and N. J. Lacy, Amsterdam 1994, pp. 293-309.
- MANCINI M., *Chrétien de Troyes e il sacerdote di Nemi*, in *Testi, generi e tradizioni nella Romania medievale. Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza* (Pisa, 28-30 settembre 2000), a cura di F. Cigni, M.P. Betti [= «Studi mediolatini e volgari», 48 (2002)], vol. II, pp. 143-156.
- MÉNARD PH., *Réflexions sur les coutumes dans les romans arthuriens*, in *Por le Soie Amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, ed. K. Busby, C. M. Jones, Amsterdam 2000, pp. 357-370.
- MEYER K., *Transcription synoptique des manuscrits et fragments du Chevalier au Lion par Chrétien de Troyes*, Université d'Ottawa, Faculté des Arts, Laboratoire de français ancien, 2006 (www.lfa.uottawa.ca/activites/textes/kmeyer/kpres.html).
- NITZE W.A., *A New Source of the "Yvain"*, in «Modern Philology», 3 (1905), pp. 267-280.
- NITZE W.A., *The Fountain Defended*, in «Modern Philology», 7 (1909), pp. 145-164.
- PASERO N., *Chrétien, la realtà, l'ideologia: ancora sul "Chastel de Pesme-Aventure" ("Yvain", vv. 5179 ss.)*, in *Studi in ricordo di Guido Favati pubblicati dall'Istituto di Filologia romanza e Ispanistica dell'Università degli Studi di Genova*, Genova 1975, pp. 145-179.
- PERNOUD R., *Histoire de la bourgeoisie en France*, Paris 1960 [tr. it. *Storia della borghesia in Francia*, Milano 1986].
- PICKENS R., *Perceval and Gawain in Dark Mirrors: Reflection and Reflexivity in Chrétien de Troyes's Conte du Graal*, Jefferson (NC) 2014, pp. 158-160 (Appendix C. *The costume of Logres in the Charette*).
- PIOLETTI A., *Lettura dell'episodio del "Chastel de Pesme-Aventure" ("Yvain", vv. 5101-5105)*, in «Medioevo Romano», 6 (1979), pp. 227-246.
- SEGRE C., *Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino 1984, pp. 61-84 [poi in *Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, Bologna 1988, pp. 125-45].

- SHIRT D.J., *How Much of the Lion Can we Put before the Cart? Further Light on the Chronological Relationship of Chrétien de Troyes's Lancelot and Yvain*, in «French Studies», 31 (1977), pp. 1-17.
- SHIRT D.J., *Was King Arthur Really "Mad"? Some Comments on the Charrete References in Yvain*, in *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*, ed. K. Varty, Glasgow 1981, pp. 187-202.
- SPITZER L., *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in «Belfagor», 11 (1956), pp. 37-53.
- WALTER PH. (éd.), *Chrétien de Troyes, Yvain ou le Chevalier au lion*, in *Oeuvres complètes*, éd. D. Poirion, A. Berthelot, P. F. Dembowski, S. Lefèvre et al., Paris 1994, pp. 337-503.
- WITTGENSTEIN L., *Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough"*, in «Synthese», 17 (1967), pp. 233-253 [tr. it. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano 1975].
- WOLEDGE B., *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes*, Genève 1986.
- ZUMTHOR P., *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972 [tr. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973].
- ZUMTHOR P., *Le roman courtois: essai de définition*, in «Études littéraires», 4 (1971), pp. 75-90.

Lancillotto e suo figlio: tra identità e alterità

Arianna Punzi

Il tema dell'alterità e dell'identità è un tema che si declina nella narrativa medievale in modi difficilmente riconducibili ad un'unica prospettiva¹. Per provare a lanciare uno sguardo sulla peculiare "alterità" propria della civiltà e della letteratura del Medioevo, ho scelto di soffermarmi su un particolare e specialissimo caso di dialettica alterità/identità, cioè quello che si declina tra padre e figlio.

Sin dall'inizio il mito, in quanto racconto, ci mostra come il padre sia l'altro radicale, ma nello stesso tempo colui che ci ha generato e dunque capace di ricordarci che ogni essere umano è in relazione di debito simbolico con un altro².

Proprio Freud, in *Totem e tabù*, per dar ragione di questo comportamento ambivalente, che sta alla base di tutte le civiltà (e di quella occidentale in modo particolare), riprese il mito greco di Urano e lo trascrisse dentro l'esperienza sociale dell'orda barbarica, indicando nel nesso (fondato su Thanatos) padri/figli l'origine stessa delle strutture fondanti (e sociali e morali) della civiltà: appunto il *totem* e il tabù. Il padre ucciso (simbolicamente) si fa *totem* e attiva nell'*ethos* il tabù fondamentale, connesso al parricidio e all'incesto³.

¹ Un bell'inquadramento sulla questione si legge ora nell'introduzione in STRINNA 2018.

² Interessanti considerazioni, in questa direzione si leggono nei molti saggi dedicati al rapporto padre/figlio di Massimo Recalcati. Si veda, da ultimo RECALCATI 2017.

³ CAMBI 2008, p. 39.

Per chi si occupi di letteratura, però, apparirà evidente come il rapporto padre figlio rappresenti un modello arcaico di lunga durata e ancora attivo nella letteratura novecentesca, basti per tutti la *Lettera al padre* di Franz Kafka, o *Padre Padrone* di Gavino Ledda.

In questa prospettiva, il romanzo arturiano – così attento ai legami parentali – non manca di riservare qualche sorpresa. Come vedremo, infatti, non ci troviamo di fronte ad una cultura nel “nome del padre” e del suo ruolo fondativo per lo sviluppo identitario del figlio, ma semmai a un singolare rovesciamento: un padre la cui identità è messa in crisi proprio dall’alterità del figlio, anzi un padre che solo riconoscendosi *genitore* sconta e comprende il suo limite.

Ho scelto per questo di provare ad interrogare su questo tema il ciclo del *Lancelot Graal*: grande affresco in cinque libri, composti in tempi diversi, ma poi variamente rielaborati nel tempo al fine di creare raffinati raccordi. La datazione oscilla tra l’inizio e il primo quarto del secolo XIII secolo e per nessuno dei testi abbiamo un nome di autore se non fittizio. Il ciclo intreccia due temi, già posti al centro di altri testi: la grandezza tutta terrestre del mondo arturiano e il mito del Graal che incrocia memorie folcloriche di stampo celtico e motivi di stampo cristianizzato legati al concetto di reliquia sacra⁴. Due temi dunque radicati nella letteratura e incarnati in due eroi diversi: Lancillotto e Perceval, che verrà poi nel tempo affiancato e sostituito da Galaad. E varrà la pena ribadire che, come «gli antropologi ci ricordano, gli eroi (...) rappresentano uno dei tipi simbolici tramite i quali ogni società interroga la propria storia, figure paradossali, come sottolineava Marc Augé, perché esprimono nello stesso tempo il culmine e la negazione dell’individuo e della società»⁵.

Lancillotto, eroe per eccellenza dello spazio romanzesco bretone, è un grande eroe amante di una regina “sterile”, cui è negata la possibilità di generare l’erede necessario al regno: Ginevra, moglie di Artù. Tuttavia, il suo spazio affettivo appare come congelato in un’eterna giovinezza, egli, eroe insuperabile, incarna il sempre giovane, l’amato, il forte. Cresce immerso nel mondo femminile: allevato da una donna/fata nel misterioso e inquietante spazio del lago, una volta giunto alla corte del re Artù, sarà

⁴ Per un quadro approfondito delle questioni sollevate dalla mitologia graaliana, si veda ZAMBON 2012.

⁵ Cfr. BONAFIN 2013, p. 4.

armato cavaliere dalla regina in persona. Per lunga parte della storia, però, Lancillotto ignorerà il suo nome e le sue radici, anzi, com'è stato opportunamente osservato, uno dei temi fondanti del *Lancelot en prose* è rappresentato dalla conquista dell'identità, da intendersi proprio come scoperta del nome da parte del protagonista⁶, come delle proprie radici.

Ma se Lancillotto ignora la sua identità e anche di chi è figlio, il lettore sin dall'inizio della storia viene informato sul nome dei genitori e sul doppio nome del protagonista⁷:

Li rois Bans estoit vix hom, et la roïne sa feme estoit jounne feme et moult bele dame et moult par estoit amee de toutes bones gens; ne onques li rois Bans ses sires ne pot avoir de li enfans fors un, qui estoit malles et biaux valetons. Si avoit cil enfes a non *Lanselos par sournon*, mail il avoit non en baptesme *Galaad*. Et ce pour coi il estoit apelés Lanselos devisera bien li contes cha en avant, car li lix n'en est ore mie ne la raisons, ains tient li contes sa droite voie et dist... (LG II, 5)

Ecco allora che il protagonista si presenta fin dall'inizio della storia come segnato da un duplice nome⁸, dove però il secondo, Galaad, coincide da un lato con un antenato, appartenente alla stirpe santa di Giuseppe di Arimatea, primo custode del Graal e, dall'altro, con il nome del figlio, il cavaliere purissimo che Lancillotto concepirà provvidenzialmente con una fanciulla predestinata credendola, grazie alla complicità di un filtro, l'amata Ginevra. Sarà lui, Galaad, a portare a compimento ciò che il padre per la sua lussuria non potrà realizzare: contemplare i misteri del Graal. Così il doppio nome, l'uno afferente alla sfera del sacro, l'altro del profano, lo rendono destinato ad invearsi in colui che verrà, ad essere figura imperfetta del cavaliere celeste che sarà suo figlio, secondo quella prospettiva impostata dall'esegesi figurale così ben indagata da Auerbach⁹ per la *Commedia* dantesca.

Ora, in un discorso critico incentrato sull'identità e l'alterità vediamo subito che l'identità che caratterizza il personaggio è un

⁶ Su questo punto si rileggano le belle pagine di KENNEDY 1986, pp. 10-48.

⁷ Tutte le citazioni sono tratte da *Le livre du Graal* (= LG), WALTER 2001-2009. Tutti i corsivi inseriti nel testo sono miei.

⁸ DE COMBARIEU DU GRÈS 2002.

⁹ Cfr. AUERBACH 1938.

processo che implica un'idea di movimento e di trasformazione: l'identità si costruisce nel confronto con l'alterità attraverso la relazione, non è data a priori, va scoperta accettando la fatica della ricerca di sé, conquistata attraversando una serie di prove. Non a caso Lancillotto, dopo essersi messo in cammino, aver affrontato un viaggio verso l'ignoto costellato di prove e dopo averle superate, arriva in un cimitero, luogo tipico del romanzo arturiano, dove si realizza l'incontro tra morti e vivi, ma anche dove terra e cielo paiono trovare un punto di contatto¹⁰. Qui, fatto inaudito, le tombe aspettano i corpi che sono destinate ad accogliere. Nel centro esatto una tomba eccezionalmente bella reca un epitaffio: «Ceste lame n'ert ja levee par main d'ome ne par esfors, se par celui non qui conquerra cest dolerous chastel; *et de celui est li nons escrits ci desous*» (LG II, 330). Lancillotto solleva la pesante lastra e legge: «(...) ci gerra *Lancelos del Lac*, li fix al roi Ban de Benuyc» (LG II, 338). Dunque, nel momento in cui Lancillotto conosce il suo nome e in cui incontra la sua identità, è costretto a fare i conti anche con la sua condizione di essere finito e a prendere atto che l'essere nel mondo non è per sempre, che ogni vita declina nella morte.

E ancora in una successiva avventura, sempre vissuta nello spazio del cimitero, Lancillotto scoprirà la tomba di un suo antenato, Galaad, figlio nientemeno che di Giuseppe di Arimatea: «Et Lanselos esgarda les letres qui estoient en la tombe qui disoient: "Ci gist Galaad li haus rois de Gales, li fils Joseph de Barimachie"». (LG II, 412) La scoperta delle radici, di una santa filiazione che risiede in lui, ma in lui non si realizza, che lo attraversa, ma intanto ne sancisce il limite, verrà ulteriormente chiarita. Lancillotto scorge una cripta da cui esce una grande fiamma, che diviene ad un tempo simbolo di lussuria e di purificazione. Questa eccezionale avventura, però, gli è negata: «Sire, fait li freres qui l'avoit mené a l'assai, c'est une aventure merveilleuse, car on nous tesmoigne que cils qui la lame levera, *achievera* le Siege Perillous de la Table reonde *et metera a fin* la haute queste del saint Graal...» (LG II, 1350).

Ci sono dunque azioni che a lui non competono, che competono all'essere atteso, sorta di Messia, all'*altro*. L'avventura finale, che segna il compimento dei tempi, sottolineata dal verbo *achiever*, non è *per* Lancillotto, ma di un *altro* uomo di cui si tace il nome. E inutile sarà il

¹⁰ MADDOX 2000. Interessanti anche le proposte di TREMBLAY 2012.

tentativo di Lancillotto di sfidare ciò che a lui è proibito, il fuoco gli sbarra la strada. Grande è la disperazione del cavaliere che sembra per la prima volta capire che non è onnipotente, che non è lui il «miudres chevalier». Ma, come insegna la psicanalisi, la mancanza è occasione di dinamicità, di movimento, la crisi, come suggerisce la parola greca è scelta, non crollo e disperazione.

Dunque, la voce che si leva dalla tomba rivela con estrema chiarezza il confine fra lui e colui che verrà, il primo miglior cavaliere in terra, l'altro superiore perché non segnato dall'ardore dei sensi:

car cil qui miudres chevaliers sera avra si hautes teches que autres n'i porroit avenir, car si tost qu'il metera dedens ceste chave le pié, et il verra le fu, maintenant il estaindra, pour ce que onques n'entra en lui fu de *luxure*. (LG II, 1352)

La voce poi svela la sua identità seppure per enigmi: egli è il cugino di colui che un giorno lo libererà e ribadisce che Lancillotto ha tutto per essere un uomo d'eccezione, ma il marchio infamante della lussuria è ciò che gli impedisce e gli impedirà per sempre di portare a compimento l'avventura¹¹:

Mais cil *achievera* les aventures que tu as perdu a *achiever*, se ne fust par les *grans ardures de luxure qui est en toi*, et por ce que tes cors n'est mie dingnes de metre a fin les aventures del Saint Graal pour les cruous pechiés et pour les ors dont tes cors est envenimés: c'est la *desloiaus luxure*. (LG II, 1353)

Come nel precedente episodio cimiteriale, colpe e meriti sembrano attraversare le generazioni, e l'identità/alterità si gioca sia nel rapporto fra Lancillotto e il figlio annunciato, sia fra Lancillotto e suo padre, re Ban, anche lui traditore della madre, e della stirpe di Ban lui porta il nome, il nome degli adulteri, Lancillotto, come il nonno paterno, ma aggiunge la voce: «ne tu n'as mie a non Lancelot em baptesme, mais Galaad: tes pe-res te fist ensi apeler pour son pere qui ensi ot non» (LG II, 1353).

Dunque, tutti i riferimenti a Galaad e Lancillotto sembrano ruotare intorno ad un perno essenziale: Lancillotto è anche Galaad, ma Galaad assume e supera ciò che il padre non potrà realizzare. E questo limite

¹¹ Sulla genealogia di Lancillotto, si veda BAUMGARTNER 1994.

valicato, ma anche assunto come punto di partenza essenziale viene esibito e glossato nell'episodio del concepimento del figlio. Siamo in quella zona cruciale del *Lancelot en prose* chiamata "Agravaïn" che rappresenta (anche per lo spirito che la percorre) una chiara preparazione alla *Queste* e si configura come una sezione di transizione dove, mentre si continua a cantare l'amore profano, si insinua un'idea tutta nuova di cavalleria¹².

Ecco ancora che nell'inestricabile complessità del romanzo, vediamo Lancillotto cavalcare nella foresta, luogo d'incontri inauditi, dove si imbatte in una coppia. La dama gli chiede il suo nome e gli promette che gli mostrerà la creatura più bella del mondo se lui accetterà di essere loro ospite. Si tratta di un punto importante perché coloro che lo ospitano non fanno che insistere sul valore straordinario di Lancillotto. Dice uno dei presenti:

(...) je ne quit mie qu'il ait el monde que un sol prodome et celui que je di ai je hui veü si bien esprouver entre chevaliers que puis que chevalerie fu establie ne quit je mie que hom morteus feïst autant de merveilles com il a hui faites. (LG III, 224)

La donna dunque, come pattuito, lo conduce a Corbenic. Durante il cammino arrivano – ancora una volta – ad un cimitero dove una bellissima tomba reca incise queste parole: «ja ceste tombe ne sera levee devant que li lupars de qui li grans lyons istra i venra, et cil le levera volentiers et legierement. Et cil grans lyons ert engendrés del liepart en la bele fille le roi de la terre forainne» (LG III, 229-230). Dunque, ancora un annuncio dell'arrivo dell'altro, del figlio: Lancillotto/leopardo genererà un animale che per il sapere medioevo è certamente superiore: il leone. Ma se l'eroe è colui che ritorna "vincitore" dalla "missione impossibile", tuttavia contiene potenzialmente in sé anche l'essere *anti-eroe* quando prende atto che non è più il solo e l'unico che *salva* tutto un popolo ma anzi che questo atto supremo può essergli negato in nome di un limite che lo abita.

Nel raffinato «jeu de pré- et postfiguration»¹³ Lancillotto ancora

¹² Sull'importanza di questa sezione, si rileggano le pagine di Grosselet in WALTER 2001-2009, t. III, pp. 1489-505.

¹³ LOT 1918, pp. 17-28. Secondo Elspeth Kennedy una delle differenze sostanziali fra versione ciclica e non ciclica risiederebbe proprio nell'assenza, in quest'ultima, di qualsivoglia riferimento ad eventi successivi alla morte di Galeotto, laddove la vulgata, sia nella redazione breve che in quella lunga, si presenta ricca di richiami

una volta si rivela capace di guardare in faccia ed affrontare il suo destino, così solleva la lama e scorge un orrendo serpente:

Et quant li serpens voit Lancelot si li giete fu ardant si que li brule son hauberc et ses armes, et puis se lance hors de la fosse enmi le cimentiere si que li arbrissel qui el cimentiere estoient commencierent a ardoir pour le fu qu'il getoit. (LG III, 230-31)

Lancillotto uccide il serpente e viene acclamato ed accolto dal re del paese, Pellés della terra Foraine, che dichiara di attenderlo da tempo: è l'unico che può aiutarli a risollevarne le sorti del paese in rovina. Il re allora, dopo averlo riconosciuto come figlio del re Ban, dichiara: «par foi, fet li rois, dont sui je asseür que par vous ou par chose qui de vous istera sera cil país delivrés des estranges aventures qui ja viennent nuit e jour» (LG III, 232).

Dunque, si insinua nelle pieghe del discorso il riferimento al figlio atteso che, da qui in avanti rappresenterà il segno persistente del limite che abita Lancillotto, limite legato alla contaminazione dei sensi, radicalizzato nel legame d'amore e carne con la regina. Solo infatti la posizione magica preparata dalla nutrice Brisane potrà avere la meglio sulla fedeltà senza cedimenti nei confronti di Ginevra e realizzare quello che re Pellés aveva in mente: farlo unire con la figlia per generare il salvatore. Dice l'astuta nutrice, figura di strega: «et je ai un boire apareillié que je li donrai et, puis qu'il en aura beü et la force li sera montee el cervel, je ne dout mie qu'il ne face ma volenté et ensi porra avenir ce que nous alons querant» (LG III, 235-6).

Ed ecco che al calare del giorno Lancillotto viene condotto al castello. Il gioco del buio e della luce assume in questo passo una valenza metaforica evidente. È il buio della ragione, l'oscurità della colpa contrapposta alla luce artificiosa dell'illusione:

Et quant il i furent venu si fu nuis oscure ne la lune ne fu encore pas levee. Il descendent maintenant de lor chevaus et Brisane mainne de maintenant Lancelot en une chambre ou li chevalier estoient et quant il le voient venir si se drecent encontre lui et li dient que bien soit il venus.

ad eventi che si proiettano nel più ampio quadro della storia del Graal. Cfr. KENNEDY 1986, pp. 256-71.

Si le desarment et laiens avoit molt grant clarté car il avoit bien .xx. chierges alumés (LG III, 236).

I segni della pozione cominciano a fare effetto e Lancillotto perde la percezione dello spazio e l'immagine delle persone che ha di fronte si sovrappone fino a confondersi con il volto della regina. E si osservi come il concepimento di Galaad venga descritto con insistenza come un evento provvidenziale in cui il peccato carnale è sublimato da un disegno più alto e si proietta verso un tempo altro, il tempo del Graal, avvicinando così la nascita di Galaad alla nascita per eccellenza, quella di Cristo:

Et nonpourquant li Sires en qui toute pities abite et qui ne juge tous dis selonc les fais as pecheours regarda cele assamblee selonc le prou a ciaus del país, comme cil qui voloit mie qu'il fuissent tous jours en essil, si l'ordonna tel fruit a engendrer et a concevoir que pour la flour de virginité qui illoc fu corrompue fu restoree une autre flour de qui bien et de qui douçour de qui terre fu raplenie ensi com l'estoire del Saint Graal nous devise et fait entendant que de ceste floure perdue fu restorés Galaad, li virgines, li tres bons chevaliers, cil qui les aventures del Saint Graal mist a fin et s'asist el Siege perillous de la Table Reonde ou onques chevaliers s'asist qu'il ne fust mors ou mehaigniés. (LG III, 238)

Se il tempo dato all'uomo è limitato, Lancillotto può esplorarne solo una parte: quella che ne sancisce il primato come cavaliere e come amante¹⁴, lasciando spazio a Galaad che diverrà, di qui in poi, la guida etico-spirituale della trama narrativa, l'unico capace di tracciare una prospettiva di riscatto della storia:

et tout ausi comme li nons de Galaad avoit esté perdus en Lanselot par escaufement de luxure tout ausi fu il recouvrés en cestui par abstinence de char, car il fu virgenes en volenté et en ouvre jusqu'a la mort ensi comme l'estoire devise. (LG III, 239)

È quasi come se a partire da queste premesse si aprissero allora due diverse possibilità: l'una centrata su una storia tutta profana dove

¹⁴ Naturalmente se osserviamo il ciclo nella sua completezza, la biografia di Lancillotto si distende in un arco temporale diverso che sembra descrivere una parabola in cui la seconda parte della vita segna una scelta radicalmente diversa che condurrà l'eroe a trascorrere in odore di santità l'ultima fase della sua vita, cfr. PUNZI 2006.

Lancillotto appare come l'eroe assoluto in cui tutto converge: amato e amante per eccellenza e il più grande cavaliere; l'altra una biografia che ha il respiro narrativo di una vita, vita che si costruisce a partire da relazioni orizzontali (amici, nemici ecc.), ma anche verticali (il figlio, il destino futuro) e che si chiuderà alla fine della *Mort Artu* con la morte santa dell'eroe.

Come in altri momenti del ciclo dove si descrivono concepimenti ottenuti attraverso l'inganno (Merlino, Artù ecc.), al risveglio Lancillotto si rende conto del tradimento e, in preda ad una violenta ira, vorrebbe uccidere la fanciulla, ma alla fine ha pietà di lei e della sua bellezza. Si allontana e la fanciulla e il figlio concepito sembrano scomparire dalla scena del libro. Finché nella transizione tra parti diverse del ciclo (siamo ormai all'inizio della *Queste*), ecco riapparire sulla scena il figlio, il cui arrivo imprime alla storia una direzione tutta nuova. Il tempo narrativo del padre sembra lasciare il posto a quello del figlio: la storia del padre si prolunga nella storia del figlio, il libro che narrava la giovinezza dello splendido giovane si apre ad una seconda puntata, la storia, che pareva conclusa, si riapre.

La *Queste* si apre su uno scenario apparentemente nella norma: siamo a Camelot, uno dei regni di Artù, e durante una delle feste comandate giungono a corte delle monache. Improvvisamente, confuso da un'aura sacrale, appare il giovanissimo fanciullo: Galaad. La descrizione del fanciullo si concentra sulla perfezione delle membra e sulla sua eccezionale bellezza, con esplicito richiamo all'arrivo di Lancillotto giovane alla corte di Artù:

Endementres qu'il parloient einsi, vinrent laienz .iii. nonains qui amenoient devant eles Galaad, *si bel enfant et si bien taillié de touz membres que a paines trovast on son pareil el monde.* (...) [Lancelot] regarde l'enfant et le voit garni de toutes biautés si merveilleusement qu'il ne cuide mie que onques veïst en son aage si bele forme d'ome, et pour la simplece qu'il i voit i espoire il tant de bien qu'il li plaist molt qu'il le face chevalier (LG III, 810).

È proprio Lancillotto dunque ad essere chiamato a conferire al bel giovanetto sconosciuto l'onore della cavalleria, e subito vorrebbe strapparli allo spazio femminile, costringerlo ad entrare nel mondo maschile, quello dei cavalieri. Galaad non accetta subito di seguire il

padre, saranno le monache a scegliere il momento per lasciarlo andare. Anche in questo caso entrambi, padre e figlio, sembrano avviarsi alla vita partendo da uno spazio caldo, protettivo, non coincidente con quello materno, ma tutto giocato al femminile.

Intanto, ciò che sconvolge i presenti, è la somiglianza con il padre, il legame di filiazione sembra impresso sulla carne, imporsi a tutti:

Si dist Boors qu'il n'avoit onques mais veü home qui tant resemblast Lancelot comme cil faisoit. "Et certes, fait il, je n'en querrai jamais riens se n'est Galaad qui fu engendrés en la bele fille le roi Pellés de Listenois, car il retroit a celui lignage et au nostre trop merveillousement". "Par foi, fait Lyonias, je croi bien que ce soit il". (LG III, 812).

Ma l'arrivo di Galaad è preceduto da un evento straordinario, che ricorda da vicino la chiusa del *Merlin en prose* e la rivelazione di Artù come figlio del re¹⁵. Appare una pietra con una spada la cui impugnatura reca una scritta parlante: «ja nus ne m'ostera se cil non a qui costé je pendrai, et cil sera li mildres chevaliers del monde» (LG III, 814-5). Tutti credono che l'impresa tocchi a Lancillotto, come ribadisce lo stesso Artù: «et quant li rois voit ces letres, si dist a Lancelot: "Biaus sire, ceste espee est vostre par bon droit: car je sai bien que vous estes li mielldres chevaliers del monde"» (LG, III, 815).

Lancillotto intuisce, però, che non tocca a lui e per la prima volta chiama *folie* quella tracotanza che lo conduce ad affrontare con coraggio smisurato ogni avventura. Sebbene sia sempre opportuno applicare con molta cautela paradigmi psicanalitici alla letteratura, sembra qui potersi intravedere il concetto di Ombra, uno dei tre archetipi fondamentali junghiani, quella parte oscura che si annida in ogni essere umano e che solo rientrando in sé stessi è possibile guardare e riconoscere. Ed ecco dunque Lancillotto incontrare la sua ombra e comprendere che questa avventura non è la sua:

Et il respont tous coureciés: "Certes, sire, *ele n'est pas moie*, ne je n'avroie hardement de metre i la main, car je ne sui mie dignes ne sofissans que je le doie prendre, por coi je n'i metrai ja la main, *car ce seroit folie se je la tendoie a avoir*. (LG III, 815)

¹⁵ CARMAN 1938.

Nello stesso tempo, la consapevolezza del limite procede di pari passo con una chiara presa di coscienza: egli sa che sta per iniziare la straordinaria esperienza del Graal come spiegherà ad Artù: «Sire, (...) encore vos dirai je une autre chose, que je veil que vos saciés: que en cest jour d'ui commenceront les grans aventures et les grans merveilles del Saint Graal» (LG III, 815).

Ed ecco arrivare Galaad disarmato e condotto da un uomo santo che procede a piedi. In un discorso intessuto di richiami evangelici (si veda Lc 24, 36) l'uomo annuncia l'avvento del figlio atteso, quasi un novello Messia:

Endementiers que li rois parloit ensi si entra laiens uns prodome a une robe blanche vix et anciens, ne mais il n'ot chevaliers laiens qui seüst par ou li prodome entra. Il ert a pié et amenoit par la main un chevalier a unes armes vermeilles sans escu et sans espee. Si dist, si tost com il entra el palais: "Pais soit o vous". Après dist au roi ou il le vit: "Rois Artus, ge t'amaing le Chevalier Desiré, celui qui est estrais del haut lignage au roi David, et del parenté Joseph d'Arimachie, celui par qui les aventures de cest pais et des estranges terres remanront: veés ci". Et li rois en est molt liés de ceste novele; si dista u prodome: "Sire, bien soiés vous venus; se ceste parole sooit voire, bien soit li chevaliers venus li chevaliers; car se ce est cil que nous atendions a achievever les aventures del Saint Graal, onques si grant joie n'en fu faite comme nous ferons de lui" (LG III, 817).

Di fronte a tanta meraviglia tutti i presenti guardano con attenzione il giovanetto e la notizia dell'arrivo dell'eletto e della sua straordinaria somiglianza con Lancillotto giunge a Ginevra, che rapidamente capisce che si tratta del figlio del suo amato:

"Dame, fait cil, c'est uns des plus biaux chevaliers del monde, et est a merveilles jouenes, et resamble au parenté le roi Ban, si merveillousement que tout cil de laiens vont disant pour voir qu'il en est estrais". Lors le desire assés plus a veoir que devant, car maintenant qu'ele ot parler de sa samblance, connoist ele bien que c'est Galaad, que Lancelos avoit engendré en la fille au roi Pellés ainsi com il li avoit conté, et dit par maintes fois comment il fu deceüs: et ce est la chose par coi ele fust plus courecie se la coupe en fust soie (LG III, 821).

Come Artù, Galahad solleva la spada dalla pietra, e afferma con decisione che l'avventura gli appartiene: «Sire, fait Galaad, ce n'est pas merveille, car l'aventure n'est pas lor, ains est moie» (LG III, 823). Il giovane Galaad è quello che il padre non è stato, ma è con la sua giovinezza il segno di una nuova generazione che cancella la vecchia e ne mette in luce le crepe. Galaad discende da Lancillotto, porta impressi sul viso i tratti che ne dichiarano la discendenza, ma è altro. Ed è la sua alterità a costringere Lancillotto verso un faticoso calvario di redenzione, a tornare dentro se stesso, a diventare adulto. Ed ecco allora che tutte le situazioni che seguiranno sono tutte variazioni del medesimo incontro-scontro fra opposti. L'ascesa del figlio, dolorosa metafora di una giovinezza che scalza, uccide, relega in un angolo il padre. Lo sottolinea una misteriosa fanciulla che, giunta a corte, aggreedisce Lancillotto:

“Vous estiés ier li miudres chevaliers del monde, et qui lors vous ape-
last, Lanselot li miudres chevaliers de tou il deïst verité, car adont
l'estiés vous; mais qui ore le droit on le devoit tenir a mençoigne, car
meillour de vous i a, et bien est esprovee chose par l'aventure de ceste
espee a coi vous n'osastes metre la main, et c'est li changemens et li
muemens de vostre non, dont par vous ai fait ramenbrance pour ce que
dés ore mais ne quidiés que vous soiés li miudres chevaliers del
monde”. Et il dist qu'il ne le quidera jamais car ceste aventure l'en a
tout fors mis del quidier. (LG III, 823)

Lancillotto non è più il migliore di tutti, l'avvento del figlio lo relega nell'ombra e contemporaneamente ne denuncia i limiti. Lancillotto sembra avere abitato fino a quel momento in una sorta di prigione dorata le cui sbarre sono costituite dalla certezza di essere sempre e comunque amato, una sicurezza senza crepe che provoca l'inevitabile impossibilità di aprirsi all'alterità.

L'arrivo dell'eletto imprime dinamicità dove prima era stasi e segna una barriera tra chi può compiere l'impresa e chi no. Come griderà il portavoce dell'eremita Nascien, l'esperienza della ricerca del Graal è in realtà un cammino di asceti destinato solo ai puri nell'anima e nel corpo.

Tutti coloro che conoscono Lancillotto sono colpiti dalla somiglianza con Galaad, a cominciare dalla regina i cui occhi e il cui cuore portano impressa l'immagine dell'amato: sarà lei a insistere per sapere il nome del padre che lei *ri*-conosce. E di fronte alla reticenza del giovane sottolinea che si tratta del “migliore” almeno fino all'arrivo del figlio:

Si m'aït Dix, fait ele, ja del nomer n'i avrés honte! Car il est *li plus biaux chevaliers del monde*, et est estrais de toutes pars de rois et de roïnes, et des meillours chevaliers que on sace; et a esté jusques ci li miudres chevaliers del monde. (LG III, 834)

Dunque, la regina lo spinge a riconoscersi figlio, accogliere il debito simbolico della dipendenza da un altro. Galaad chiede quindi alla regina di pronunciare il nome di suo padre:

Cil qui vos engendra a a non mé sire Lancelot del Lac, li plus biaux chevaliers et li miudres et li plus gracios, et li plus desirés a veoir de toutes gens et li mix amés qui onques nasquist a nos tans, pour ce me samle il que vous ne le devés pas celer a moi ne a autrui, car de plus prodome ne de meillour chevalier ne peüssés vous estre engendrés. (LG III, 835)

A differenza di suo padre, suo malgrado portatore del caos, egli è chiamato a concludere (*achever*) le avventure, a ristabilire l'armonia. Tocca a lui guidare i cavalieri di Artù verso una nuova avventura, ma un'avventura che seleziona chi non è puro e che dunque esclude proprio chi l'ha generato¹⁶.

Lancillotto era il migliore, ma l'esperienza del Graal è come uno specchio che svela la verità del vissuto, rivela il limite dell'uomo e ne capovolge i presupposti. Ecco ancora Lancillotto che in una foresta incontra Galaad: i due non si riconoscono, ma Lancillotto – seguendolo – giunge in una misteriosa cappella diroccata davanti alla quale si addormenta. Subito tra sonno e veglia gli appare una visione carica di simboli: un candelabro che si avvicina ad una croce e, finalmente, il santo vaso; ma egli è in uno stato di tale torpore da non capire bene cosa sta vedendo fino addirittura a cedere al sonno. Lancillotto non sa se ha visto il Graal o l'ha sognato, ma una voce lo distoglie dalle sue meditazioni: «Lancelot, plus durs que pieres, plus amers que fust et plus despris que fighiers, comment fus tu tant hardis que en lieu u li sains Graaus fust ne repairast, osas entrer? Va t'ent de chi, que li lieus est ja tous enpullentés de ton repaire» (LG, III 889). Non gli resta che disperarsi, ormai consapevole del suo male. In termini psicanalitici tuttavia si ha riconoscimento identitario solo a condizione che ci sia uno

¹⁶ Cfr. BARTOLI 2004.

spiazzamento rispetto alle proprie certezze, uno svelamento. Ma la presa di coscienza di Lancillotto si configura come atto di compunzione che prelude al riconoscimento del proprio peccato e alla confessione:

Ha! Diex, or i piert a mon pequiet et ma mauvaise vie. Or voi jou bien que ma caitivetés m'a confondu plus que autre chose. Que quant jou me deüsse amender, lors me destruisit li anemis qui m'a si tolue la veüe que je ne puis veïr cler que ds lors que je premiers fui chevaliers, ne fu il heure que je ne fuisse couvers de teniebres et de pecié mortel, que toit adiés ai demouré en luxure, et en la vilté de cest monde habite jou plus que nus autres. (LG III, 890)

Ma è proprio in questo grido, in questa preghiera rivolta all'Altro inteso come Dio, Lancillotto può ritrovare il senso della sua vita, ma solo se l'Altro raccoglie questo appello e lo salva dall'orrore e dall'abbandono della notte¹⁷. E Dio sembra ascoltare il grido di Lancillotto e mette sulla sua strada un eremita, gli consente attraverso un incontro di ritrovare una via. Quando l'eremita conosce il nome del cavaliere, non lo attacca, non gli impone penitenza, piuttosto lo invita a riflettere sulla responsabilità che investe chi ha molto avuto, lo invita a sperimentare gratitudine e a partire da qui ritrovare il senso del proprio stare al mondo:

Il te donna et sens et discretion de conoistre bien et mal. Il te donna prouece et hardement; après te donna bon cuer si largement que tu es toudis au desus venus d'ice que tu as commencié. Toutes ces choses te prestra Nostres Sires pour ce que tu fuisses ses chevaliers et siergans. (LG III, 898-9)

A Lancillotto è dunque chiesto di riconoscersi debitore di un dono di riconoscere questo Altro che ora gli si fa incontro non come portatore di una Legge castigo, ma di una legge che può liberarlo dal suo stesso male e ritrovare nuovi spazi di senso del suo stesso stare al mondo. Eppure, Lancillotto come ogni eroe tragico «è posteriore alla legge che ne governa le azioni, vive in essa e ne esperisce le contraddizioni e enfatizza la responsabilità delle sue azioni»¹⁸. Così, pur pentendosi,

¹⁷ RECALCATI 2012.

¹⁸ BONAFIN 2013, p. 4.

Lancillotto continua a ribadire che se lui è stato grande lo è stato per amore della regina, se Dio lo ha colmato di doni anche l'amore con la regina è stato un dono e lo ha reso l'uomo grande che è. L'incontro con l'amore, con l'altro, ne ha fatto un uomo nuovo, come Lancillotto dichiara all'eremita:

Sire, fait il, il est ensi que jou sui mors par le pechié d'une moie dame que j'ai amee toute ma vie. C'est la roïne Genievre, la feme au roi Artu; c'est cele qui a planté m'a donné or et argent et rices dons que j'ai aucune fois donné as povres chevaliers; c'est cele qui m'a mis en grant beuban et en la grant hautece u jou sui; c'est cele pour qui amour j'ai fait les grans proueces dont tous li mondes parole; c'est cele qui m'a mis de povreté en riquece et de mesaises en totes bones eürtés terriens. (LG III, 895)

Lancillotto, però, vuole salvarsi e dunque promette di imboccare una nuova strada, di pentirsi e di non ricadere nella colpa. Così la castità del figlio diviene ora anche per il padre un obiettivo tutto da conquistare, una meta possibile per ritrovare la salute dell'anima:

creant jou premierement a Dieu, et a vous après, qe jamais a la vie que j'ai menee si longuement ne retournerai, se Diex plaist, ains tenrai chastée et garderai mon cors, et au plus netement que jou porai; et de sivre cevalerie et de faire d'armes ne me poroie jou encore tenir tant com je fuisse si sains et si haitiés comme jou sui. (LG III, 901-2)

Il motivo del pentimento scandisce interamente il resto del dialogo fra Lancillotto e l'eremita, tutto segnato dalla volontà di allontanare la follia di amore: «et pour che, si s'en repent il, qu'il onques ot fole amour enviers la roïne, que il i a usé son tans; si s'en blasme et honist, et creante en son cuer que jamais n'i rentera» (LG III, 903).

Ora Lancillotto redento può avviarsi verso nuove avventure, ma il suo cuore pare ora traboccare solo di santi pensieri. Eccolo addormentato ricevere una voce celeste che sembra guidarlo ad un nuovo incontro. E se ogni incontro con l'altro arricchisce chi lo vive, questa volta l'altro è suo figlio che si fa concreto volto di carne. Ed eccoli finalmente prossimi, insieme, nei pressi della nave dove riposa il corpo della sorella di Perceval. Non appena Galaad comprende di avere di fronte suo

padre, esclama: «en non Dieu, vous desiroie je a veoir et avoir a compaignon sor tous ciaus del monde, et je le doi bien faire quar *vous estes commencemens de moi!*» (LG III, 1141). Galaad dunque ha il coraggio di riconoscersi erede, lui figura sacra, si umanizza nel padre. Galaad e Lancillotto si abbracciano come chi si è cercato atteso e finalmente si ritrova, ma non sono più un uomo e un ragazzo, sono due adulti che nell'incontro scelgono la parola per raccontarsi, per colmare il vuoto del tempo che li ha visti lontani estranei. Ora uniti, più vicini e forse più simili, affrontano insieme avventure straordinarie e, se il padre è puro come il figlio, questo sembra assumere su di sé il coraggio e l'ardore del padre:

En chele nef demoura Galaad plus de demi an, en tel maniere qu'il ni avoit celui qui n'entendist a servir son Creatour. Et maintes fois arriverent en illes estranges et i troverent aventures merveillouses qu'il menerent a chief que par lor proesce que par la grasse del saint Esperit qui en tous liels lor aidoit. (LG III, 1142)

Ma il momento di separarsi è giunto e sarà Galaad, il figlio, a raccomandarlo a Dio e non viceversa. Quando Lancillotto supplica il figlio di pregare per lui, questi gli spiega che la vera preghiera che conta è quella che sgorga dal suo cuore. Da questo momento in poi non s'incontreranno mai più. Lancillotto cercherà di contemplare il Graal, ma invano.

Il tempo dell'espiazione non è finito, a lui che ha molto avuto si chiede un sacrificio estremamente lungo e tormentato. E se Galaad morirà santamente, compiuta l'avventura per la quale era venuto al mondo, Lancillotto proseguirà il cammino sopravvivendo a suo figlio, invertendo così la direzione naturale del tempo e della vita. E la scomparsa di Galaad, sua parte buona, l'altro che è in lui, lascia un vuoto di bene, cancella la luce che l'altro ha rappresentato. Così – e forse non a caso – l'ultima parte della storia: la *Mort Artu* si aprirà sotto il segno del lutto, ma anche della ricaduta nella follia d'amore, follia che rappresenterà la causa della distruzione del regno.

Lancillotto sopravvive al figlio e dunque ha l'occasione per cadere e rialzarsi e infine tornare a somigliare a suo figlio, chiudendo santamente la sua vita in un eremo. Lacan afferma che un figlio per ereditare deve attraversare il lutto del padre, sperimentare la separazione e

l'erranza¹⁹. Così con ardito capovolgimento, sarà la morte del figlio a consentire a Lancillotto di riprendere il cammino e alla fine della vita, nel momento in cui si tirano le somme, anche di ereditare, ereditare che significa su un piano simbolico assumere su di sé e fare propria la testimonianza e il desiderio di un altro.

Riferimenti bibliografici

- AUERBACH E., "Figura", in «Archivum Romanicum», 22 (1938), pp. 436-89, poi ristampato in *Studi su Dante*, Milano 1981, pp. 176-226.
- BARTOLI R.A., *Galaad* Figura militis christiani (*Senefiances implicites dans La queste del saint Graal*), in *Les chemins de "La queste"*. Études sur "La queste del saint Graal", éd. Denis Hüe, S. Menegaldo, Orléans 2004, pp. 125-46.
- BAUMGARTNER E., *From Lancelot to Galahad: the Stakes of Filiation*, in *The Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformations*, ed. W. K. Kibler, Austin 1994, pp. 14-30.
- BONAFIN M., *Introduzione*, in *Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*. Atti del convegno (Macerata, 9-11 novembre 2011), a cura di M. Bonafin [= «L'immagine riflessa», 22 (2013)], pp. 1-5.
- CAMBI F., *Tra padri e figli. Un rapporto conflittuale... in trasformazione*, in «Rivista italiana di educazione familiare», 1 (2008), pp. 39-44.
- CARMAN J.N., *The sword withdrawal in Robert de Boron's Merlin and in the Queste del Saint Graal*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 53 (1938), pp. 593-5.
- DE COMBARIEU DU GRÈS M. *Le changement du nom (sur le passage du terrien au celestien dans le début du Lancelot en prose)*, in *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, éd. P. Nobel, Besançon 2002, pp. 165-198.
- GROSSEL M.G., *Notice*, in *Le livre du Graal*, 3 vols., éd. Ph. Walter, Paris, 2001-2009, t. III, pp. 1489-1505.
- KENNEDY E., *Lancelot and the Grail: a study of the prose Lancelot*, Oxford 1986.
- LACAN J., *Le Séminaire, Livre XVI (1968), Note sur le père et l'universalisme*, Paris 1998 [tr. it., *Nota sul padre e sull'universalismo*, in «La psicoanalisi», 33 (2003), pp. 9-10].
- LOT F., *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris 1918.

¹⁹ LACAN 1998.

- MADDOX D., *A tombeau ouvert: memory and mortuary monuments in the prose Lancelot*, in *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, éd. K. Busby, C. M. Jones, Amsterdam-Atlanta 2000, pp. 323-38.
- PUNZI A., *Il sacro nel Lancelot du Lac*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto 2006, pp. 267-98.
- RECALCATI M., *Jacques Lacan, desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano 2012.
- RECALCATI M., *Il segreto del figlio*, Milano 2017.
- STRINNA G., *Introduzione*, in *Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, a cura di G. Mascherpa, G. Strinna, Mantova 2018, pp. 5-12.
- TREMBLAY V., *Les aventures destinées dans le Lancelot en prose. Mémoire présenté à l'Université Laval 2012*, online <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/23426>.
- WALTER Ph. (éd.), *Le livre du Graal*, 3 vols, Paris 2001-2009.
- ZAMBON F., *Metamorfosi del Graal*, Roma 2012.

Lancillotto e la sfera dell'intimità (con appunti su *acointer* nella narrativa arturiana)

Nicola Morato

This civility was duly returned; and they parted – on Miss Tilney's side with some knowledge of her new acquaintance's feelings, and on Catherine's, without the smallest consciousness of having explained them.
Jane Austen, *Northanger Abbey*

Intimità e trasparenza

La rappresentazione dell'intimità è un elemento fondamentale, e anzi fondativo, tanto nella storia del romanzo occidentale che per l'idea stessa di personaggio letterario. È indubbiamente legata alla conformazione della soggettività e quindi, secondo una definizione intuitiva ma in fondo non sbagliata, alla dialettica fra mondo interiore (raccontato esternamente dal narratore o rappresentato nel suo svolgersi con ricorso al discorso interiore) e realtà esterna (raccontata dal narratore o rappresentata tramite le percezioni del personaggio). Tuttavia, essa dipende almeno altrettanto dal lettore o, per essere più precisi, dai meccanismi narrativi che spingono il lettore a un investimento etico sul personaggio e ad attribuirgli una dimensione intima e, appunto, una sfera dell'intimità.

Prendiamo, per esempio, un classico moderno come le *Affinità elettive* di Goethe (1809). Il matrimonio di Edoardo e Charlotte viene fatto scivolare in modo impietoso verso la crisi dal manifestarsi di una chimica delle relazioni in cui il desiderio non si realizza in maniera libera ma necessitata. L'impersonalità si annida al centro della persona. La legge che governa il farsi e disfarsi delle relazioni piegando la libertà del volere determina in maniera aprioristica anche le azioni dei protagonisti, per cui tutte le linee principali del racconto convergono secondo un decorso implacabile e difficile da sostenere per il lettore.

Perché difficile da sostenere? Perché il lettore si aspetta che i personaggi vengano trattati come individui virtualmente reali e fino all'ultimo resiste alla loro riduzione a semplici marionette.

Questo modo d'interazione tra strutture narrative e investimento etico da parte del lettore è istruttivo anche retroattivamente, per comprendere il funzionamento della sfera dell'intimità nella narrativa medievale. Gli studi di antropologia del racconto hanno mostrato, infatti, che i personaggi medievali, anche i più complessi e sfaccettati, dipendono da modelli ben precisi, e anzi da fenomeni di stratigrafia e interferenza tra modelli di epoche diverse.¹ Questo implica che i personaggi portino con sé i propri programmi narrativi e di conseguenza che non ci siano personaggi per cui i programmi narrativi vengono inventati di sana pianta. Siano protagonisti, antagonisti, comprimari o semplici comparse, la loro vita e la loro condotta dipendono in larga misura da tracciati atanziali preesistenti. Parimenti, le loro parole e gesti, pensieri ed emozioni, azioni e reazioni si conformano con poche eccezioni a un repertorio ben codificato, per cui non sentono o pensano o fanno nulla di davvero personale, almeno non in senso moderno. Eppure, in molti testi, le marionette che la tradizione ha consegnato agli autori medievali vengono presentate – e, verosimilmente, vengono percepite – come individui virtualmente reali, in parte conoscibili o almeno avvicinati attraverso un percorso cognitivo, più o meno esplicitamente segnato nella narrazione. Da questo punto di vista, possiamo senz'altro dire che nella narrativa medievale come in quella moderna la sfera dell'intimità non si limita all'informazione narrativa esplicita ma si estende anche al non-detto (o non-dicibile). Ricordiamo che, mentre a livello della codificazione diegetica il non-detto non può che essere definito in maniera negativa – silenzi, omissioni o lacune occasionali o organizzati secondo una precisa strategia –, a livello della pragmatica della comunicazione letteraria esso assume, al contrario, una consistenza – spazio rimasto disponibile o deliberatamente predisposto per essere integrato dalle deduzioni, ipotesi, fantasie del lettore.

La narrativa medievale e, per ragioni di cronologia letteraria, quella antiofrancese prima delle altre, costruisce la sfera dell'intimità dei personaggi in parte guardando alla tradizione latina e mediolatina e in parte ricorrendo a tecniche elaborate nell'ambito di altre tipologie di narrazione in volgare come la biografia e la storiografia. Il romanzo

¹ Per una messa a punto e bibliografia, vedi BARBIERI 2014.

arturiano in prosa, in particolare, diventa un terreno fertile di sperimentazione e proveremo a verificarlo e mostrarne la specificità a partire da alcuni celebri episodi all'inizio della relazione tra Lancillotto e Ginevra nel *Lancelot en prose*². Vedremo dapprima come l'*ethos* e le azioni dei protagonisti non sempre siano perfettamente armonizzati, lasciando al lettore il compito di comprendere o ricomporre la disarmonia. Poi vedremo come tale disarmonia risulti amplificata nell'intreccio grazie all'alternanza dei punti di vista, che ci permette di accedere solo in maniera parziale e intermittente all'interiorità dei personaggi, volta per volta con diversa focalizzazione e secondo vari gradi di trasparenza³. Ci soffermeremo infine sulla rappresentazione dei comportamenti e del gioco sociale, rifacendoci in particolare al concetto sociologico di *habitus* e vedendo come l'interpretazione dei codici che governano la condotta degli individui permetta più o meno direttamente di ricostruirne le disposizioni interne. A complemento di questo percorso, anche per verificare la tenuta delle nostre conclusioni, prenderemo in considerazione la famiglia lessicale di *acoïnt*, uno dei lemmi dell'intimità nelle letterature galloromanze e non solo, analizzandone gli impieghi nel romanzo arturiano in versi e in prosa.

Anticipiamo che nessuno dei procedimenti che abbiamo elencato costituisce in sé una novità e anzi tutti si rinvergono nel romanzo arturiano in versi. È tuttavia nei testi in prosa che essi vengono impiegati su vasta scala, permettendoci di trascorrere con i personaggi un tempo molto più lungo, fino a raggiungere una sorta di consuetudine con loro e con il loro modo di stare nei mondi narrati. Questa novità è a nostro modo di vedere uno dei segreti del romanzo arturiano in prosa e, anche grazie alla maggiore naturalezza e aderenza alla realtà permessa dal discorso in prosa, uno degli ingredienti che ha assicurato a questa forma narrativa un successo plurilingue in tutto l'Occidente medievale presso comunità di lettori anche molto diverse fra loro per almeno tre secoli.

² Sul personaggio e sul *Lancelot en prose*, si veda LAGOMARSINI 2019.

³ Facciamo riferimento all'importante categoria elaborata da COHN 1978. Su questa stessa tematica, con approccio più decisamente linguistico, MARNETTE 2005. È stato osservato che nel romanzo medievale il prospettivismo (la compresenza di modi distinti di descrivere una stessa realtà), si realizza piuttosto attraverso l'alternanza dei punti di vista che in quella dei registri linguistici, cfr. SEGRE 1984a-b e, più specificamente sulla materia di Bretagna, FUKSAS 2018, pp. 11-44 e 135-72.

Eccedenza del personaggio e dell'azione

Partiamo da un dato assodato: come avviene anche in altri generi medievali, la sociosfera dei racconti di Bretagna è sostanzialmente limitata alla classe aristocratica e anzi alla grande aristocrazia. Lancillotto, Tristano, Palamede, Galvano, Bohort, Guiron sono tutti figli di re e appartengono a lignaggi illustri⁴. Inoltre, nella cornice pseudo-storica della tradizione in prosa, le loro schiatte rimontano a re e guerrieri dell'antichità, classica ma soprattutto biblica, come Davide o Giuseppe d'Arimatea. Gli eroi sono dunque affini tra loro tanto per appartenenza sociale che per il fatto che le rispettive famiglie hanno percorso parallelamente o condiviso interi archi di storia universale. L'affinità più rilevante ai fini della narrazione e della rappresentazione dell'individuo non riguarda tuttavia tanto la grande storia quanto l'orizzonte del quotidiano con le sue regolarità e isotopie. I cavalieri, infatti, condividono comportamenti, doveri, desideri, ambizioni, mentre gli eventi che ritmano la vita individuale e collettiva si possono agevolmente ricondurre a pochi motivi ricorrenti (le corti, i tornei, le ordalie, le rivolte, le guerre ecc.).

Non sarebbe tuttavia corretto affermare che i personaggi arturiani vadano incontro a un trattamento puramente topico o esemplare. Secondo Alberto Varvaro, per esempio, è solo in prima approssimazione che essi possono essere paragonati ai *flat characters* moderni o letti alla luce dei loro etimi folklorici, e questo anche nel caso di narrazioni che realizzano schemi narrativi già dati, come avviene per esempio nella tradizione tristaniana⁵. Il personaggio opera indubbiamente anche come paradigma sociale e deposito di memoria culturale, ma il modo in cui la relazione tra personaggio e azione viene volta per volta impostato non è mai meccanico o scontato.

Per esempio, sempre a proposito dei racconti tristaniani, Cesare Segre ha riconosciuto un interessante fenomeno di discrasia tra l'informazione narrativa che il lettore ricava dal *portrait* dell'eroe e quella che deve invece dedurre dai suoi comportamenti e dalle sue azioni. Segre parla in proposito di eccedenza reciproca del personaggio e

⁴ Ci limitiamo a rinviare a FERLAMPIN-ACHER, HÜE 2016.

⁵ VARVARO 2016, pp. 95-124, 1963 e 1998. Sulla materia tristaniana, dal mito al personaggio, vedi anche PUNZI 2009.

dell'azione⁶. Da un lato, l'eroe non è mai perfettamente in armonia con quello che fa e neppure con quello che accade intorno a lui e cui partecipa; dall'altro, le sue azioni non si limitano quasi mai a confermarne la struttura iniziale ma ne realizzano invece cambiamenti e sviluppi. Se consideriamo lo stesso problema dal punto di vista ricezionale, i fenomeni di eccedenza dovrebbero in astratto implicare una più o meno forte sollecitazione emotiva e cognitiva del lettore. Gli eroi arturiani – Lancillotto nel *Conte de la Charrette*, Perceval nel *Conte du Graal*, Galehaut nel *Lancelot propre* o Guiron le Courtois nel *Roman de Guiron* – si prestano molto bene a essere studiati da questo punto di vista. Sono, infatti, soggetti solo in parte conoscibili, le cui azioni non sempre sono motivate o motivabili alla luce della loro struttura iniziale che in massima parte consegue dalla tradizione e dai loro modelli. L'operazione compiuta dal lettore non è dunque più solo quella di riconoscere il dato, ma anche quella di conoscere *ex novo*, e questo implica il fatto che il suo itinerario cognitivo, il modo d'interpretazione dell'informazione narrativa e dei silenzi della narrazione, comincia a somigliare al processo che ci porta a conoscere una persona reale, con le sue intermitenze e fallimenti, conferendo ai personaggi una nuova concretezza⁷.

Lancillotto ci offre un magnifico esempio in questo senso. La sua struttura di personaggio è ben definita, nonostante le sue origini letterarie rimangano ancora in parte misteriose; eppure, se consideriamo il *Lancelot en prose* per rapporto ai suoi due principali antecedenti, il *Conte de la Charrette* di Chrétien de Troyes e il *Lanzelet* medio-alto tedesco, non possiamo non renderci conto che la vita del personaggio ha assunto proporzioni del tutto nuove, in precedenza inimmaginabili.⁸ L'eccedenza del personaggio – potremmo dire, in una battuta, il suo grado d'infedeltà al suo essere e di fedeltà al suo divenire – che si constata lungo tutto l'intreccio, può essere ricomposta da parte del lettore solo grazie a un nuovo tipo di investimento etico e cognitivo, a partire

⁶ SEGRE 2006, pp. 6-7.

⁷ Vedi PRALORAN 2010, JAMES-RAOUL 1997, con la recensione di WALTER 1999. Per una sintesi estesa all'intera narrativa medievale (benché non sistematica), cfr. ROLOFF 1973, che si sforza di conciliare l'immanenza del fondo folklorico-mitico in genere celtico («Märchenstruktur») con la costruzione degli autori («Überbau»), anche alla luce della tradizione mediolatina.

⁸ Sulle origini del personaggio vedi MENEGHETTI 2006, mentre sulla biografia di Lancillotto nel *Lancelot en prose*, si veda il contributo di Arianna Punzi in questo volume.

da una maggiore disponibilità di tempo e memoria, insomma da una più grande intimità con lui. Anche per questo motivo, tanto la biografia cavalleresca di Lancillotto che il trattamento del suo mondo interiore nel *Lancelot en prose* costituiscono altrettanto un punto d'arrivo per il romanzo medievale che un punto di partenza per il romanzo moderno.

Punto di vista e scarti di prospettiva

Cominciamo dalla partenza del cavaliere dalla corte, il motivo arthuriano per eccellenza, magistralmente analizzato da Erich Auerbach. Ma invece di seguire Calogrenant e Yvain nella foresta di Brocelianda, vediamo cosa succede a Lancillotto alla sua prima avventura, quando viene lanciato nell'ampio affresco pseudo-storico delineato all'inizio della *Marche de Gaule*, la prima parte del *Lancelot en prose*.

Al momento della partenza, Lancillotto non conosce ancora il suo nome e non è neppure cavaliere (durante la cerimonia d'investitura, Artù si è distratto e ha dimenticato di cingergli la spada). Dopo essersi impegnato nell'impresa del *chevalier enferré* (il cui carattere inizialmente indeterminato comporta una sospensione cognitiva nel lettore), l'eroe si prepara a lasciare la corte per difendere la Dama di Nohaut in uno scontro giudiziario (impresa che risulta, invece, fin dall'inizio determinata nello spazio, nel tempo e nella finalità, che è quella della tradizionale difesa di un feudo *tombé en quenouille*).

Un'importante differenza rispetto alle partenze di Calogrenant e Yvain sta nel fatto che Lancillotto si trova a percorrere uno spazio quasi interamente antropizzato. Anche una volta oltrepassati i centri abitati, le sue avventure non lo espongono mai al mondo radicalmente altro tipico del romanzo in versi. È vero che, appena qualche decina di pagine dopo, Lancillotto affronta la prova della Douloureuse Garde⁹, che è strutturata come un percorso iniziatico con scontri impari, presenza dell'aiutante, armi magiche ...¹⁰. Non c'è dubbio che tutta la sequenza sia fondata su uno schema di tipo magico-sacrale, ma va anche osservato che le aree riservate alle manifestazioni del soprannaturale

⁹ KENNEDY 1980, pp. 182, 27-250, 37 = MICHA 1978-1983, t. VII, XXIVa, §1-LXa, §10, pp. 311-419.

¹⁰ Il nome stesso, insieme ad altri elementi, messi in luce in POIRION 1984, rievoca del resto la Joie de la Cour dell'*Erec et Enide*.

sono poche, piccole, e tutte avvolte nella quotidianità umana.¹¹ La forza, i cui abitanti conducono un'esistenza del tutto ordinaria, contiene del resto gli incantamenti all'interno delle sue multiple cerchie murarie, stipandoli dietro porte di metallo e di fatto custodendoli come un forziere. Non a caso, la prova conclusiva, superando la quale Lancillotto scaccia i demoni, consiste nell'apertura di un «coffre perilleus», sepolto in una cella inaccessibile. Se consideriamo il romanzo nella sua totalità, episodi come questo sono rari se non eccezionali: poche isole di mondo ferico o diabolico punteggiano come eterotopie un reticolo altrimenti realistico e del tutto omonego di relazioni sociali e politiche, ravvicinate e a distanza, estese dalla Francia all'Inghilterra e oltre, conferendo una sorprendente coesione all'amplissima compagine geografica e storica dei mondi narrati.

Ma torniamo alla partenza di Lancillotto. La mania di mettersi alla prova e al contempo il disagio nel prendere congedo dalla regina, di cui si è innamorato a prima vista, traspaiono nell'imbarazzo del giovane:

Lors lo prant la reine par la main, si li dit : "Levez sus, biax douz sire, car ge ne sai qui vous iestes. Espooir vos iestes plus gentis hom que ge ne sai, et ge vos sueffre a genolz devant moi, si ne faz mie que cortoise."
 "Ha ! dame, fait il en sospirant, vos me pardonroiz avant la folie que ge ai faite."

"Quel folie, fait ele, feïstes vos?"

"Dame, fait il, de ce que ge m'en issi de ceianz sanz prandre congié a vos."

"Biax dolz amis, fait la reine, vos iestes si juenes hom que l'an vos doit bien pardonner un tel mesfait, et gel vos pardoign mout volentiers."

"Dame, fait il, vostre merci. Dame, fait il, se vos plaisoit, ge me tandroie en quel que leu que ge alasse por vostre chevalier."

"Certes, fait ele, ce voil ge mout."

"Dame, fait il, des or m'en irai a vostre congié."

"A Deu, fait ele, biax douz amis."

Et il respont entre ses danz :

"Granz merciz, dame, qant il vos plaist que ge lo soie."

Atant l'an lieve la reine par la main sus, et il est mout a eise qant il sant a sa main tochie la soe main et tote nue. Il prant congié as dames et as damoiseles, et messire Yvains l'an remaine parmi la sale¹².

¹¹ FERLAMPIN-ACHER 2006.

¹² KENNEDY 1980, I, p. 165, 7-29 = MICHA 1978-1983, t. VII, XXIIa, §§ 43-4, pp. 285-6. L'ed. Kennedy, a differenza dell'ed. Micha, adotta l'a capo alla fine di ogni battuta, scegliendo dunque un *layout* più moderno. Si vedano, proposito, le considerazioni

«*Biax douz amis*» è un saluto ordinario, anche un po' condiscendente, che tuttavia agisce su Lancillotto con la potenza di una formula magica, legando per sempre la sua esistenza a quella della regina. Ma lo scopriremo solo più tardi. Lì per lì il narratore non dice nulla, e solo l'*a parte* di Lancillotto ci lascia intuire l'effetto del saluto di Ginevra. Il lettore deve in effetti attendere decine e decine di pagine, fino all'incontro notturno dei due organizzato da Galeotto, prima di poter conoscere, in modalità retrospettiva, il punto di vista di Lancillotto:

“*Dame (...) de moi feïstes vostre ami, se vostre boche ne me manti.*”

“*Mon ami, fait ele, et comant ?*”

“*Dame, fait il, ge ving devant vos qant ge oi pris congié de monseignor lo roi, toz armez fors de mon chief et de mes mains, si vos commandai a Deu et dis que j'estoie vostre chevaliers an quel qe leu que ge fusse. Et vos deïstes que vostre chevaliers et vostre anmis voloiez vos que ge fusse. Et ge dis : – A Deu, dame. – Et vos deïstes : – A Deu, biaus douz amis. – Ne onques puis do cuer ne me pot issir. Ce fu li moz qui prodome me fera, se gel suis. Ne onques puis ne vign an si grant meschief que de cest mot ne me manbrast. Cist moz m'a conforté an toz mes anuiz, cist moz m'a de toz mes maus garantiz et m'a gari de toz periz ; cist moz m'a saolé en totes mes fains, cist moz m'a fait riche an totes mes granz povretez*”¹³.

Ginevra è molto stupita. Si ricorda appena di aver usato quell'espressione, lo aveva fatto senza neppure pensarci, come aveva fatto in precedenza chissà quante volte con chissà quanti altri cavalieri.

La ripresa dell'episodio comporta dunque un doppio scarto. Per quanto riguarda la voce narrativa, notiamo il passaggio dal narratore esterno, che racconta in presa diretta e da fuori quello che sta succedendo, alla narrazione retrospettiva dei due personaggi, che ricordano la scena esponendo ciascuno il proprio punto di vista su quanto è avvenuto. Per quanto riguarda la condivisione dell'informazione narrativa, osserviamo l'asimmetria tra Ginevra e Lancillotto sul piano metanarrativo, con Ginevra che occupa una posizione più vicina a quella del lettore che a quella di Lancillotto.

L'effetto è anch'esso doppio. Da un lato, passando dal narratore in terza persona al racconto dei personaggi, il lettore si avvicina ulteriormente a questi ultimi, fa un passo in avanti nella conoscenza del loro

di BAUMGARTNER 1983, p. 130.

¹³ KENNEDY 1980, 345.28-46.3 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §§108-9, pp. 110-1.

mondo interiore. Dall'altro, scoprendosi più vicino a Ginevra che a Lancillotto, il lettore si trova spaesato, perché fino a quel momento era Lancillotto a costituire per lui il fuoco dell'immedesimazione. La ripresa genera dunque un mutamento di prospettiva, insinuando nel lettore il sospetto che nel corso del romanzo andrà incontro ad altre sterzate analoghe. Il prospettivismo in questo caso si fonda, come in molta narrativa medievale, sulla pluralità di punti di vista esterni e interni su uno stesso evento.¹⁴ Tuttavia, l'estensione del romanzo in prosa permette di distribuire i diversi punti di vista lungo l'intreccio secondo un montaggio più complesso di quanto non avvenisse in narrazioni di respiro più limitato. Tale distribuzione determina un'erogazione frammentata, intermittente dell'informazione narrativa mentre il lettore deve cercare di ricordare e integrare volta per volta le proprie conoscenze, fatalmente avvicinando e allontanando i personaggi tanto fra loro che per rapporto a sé. Così, con una soluzione in fondo molto moderna, gli eventi non sono contenuti nel momento in cui accadono, ma si dilatano oltre il punto in cui il narratore li ha fissati sulla linea del tempo, entrando in risonanza con altri eventi.

Questo procedimento permette di comprendere meglio il singolare tipo d'intimità che si viene creando tra Lancillotto e Ginevra. Lei affianca il lettore nel percorso di conoscenza di quel giovane così singolare, che quando si trova davanti a lei non sembra poter far altro che piangere o tacere. Lui continua a sperimentare situazioni di disagio e sbigottimento di fronte alla regina almeno fino all'episodio della carretta, direttamente ripreso da Chrétien¹⁵. Altre protagoniste del romanzo in versi – pensiamo alla Dame de Landuc nell'*Yvain* – avevano esercitato un potere soggiogante sul protagonista, anche in virtù del loro *background* ferico¹⁶. Nel caso di Ginevra, invece, fin dal *Conte de la Charrette*, l'inaccessibilità non sembra essere un carattere intrinseco, il residuo mitico di una donna-fata. È piuttosto la distanza di una donna sposata e altera, di una regina. Nella perfezione con cui si serve dei segni sociali, nei suoi modi capricciosi e insensibili, Ginevra somiglia già più alla Duchesse de Guermantes che alla Dame de Landuc. Lancillotto viene abbacinato proprio dall'esteriorità sociale di Ginevra, che

¹⁴ Per uno studio d'insieme sul punto di vista nella narrativa medievale, vedi MARNETTE 1998.

¹⁵ BAUMGARTNER 1994, pp. 301-16.

¹⁶ GERMAIN 1991 e, per un quadro complessivo, GINGRAS 2002.

assume però una connotazione mitico-sacrale dal momento che a Lancillotto risulta impossibile scalfire la riservatezza della regina, comprenderne le intenzioni e i pensieri, proprio come se si trattasse di una creatura appartenente a un mondo altro, ulteriore ed enigmatico.

Il *Conte de la Charrette* rappresenta luminosamente il carattere insieme necessario e impossibile dell'amore tra i due personaggi, in qualche modo arrestandosi alla contraddizione di una sfera dell'intimità paradossalmente fondata sull'incomprensione e sul fallimento della comunicazione. Il *Lancelot en prose* risolve invece la contraddizione introducendo una serie di mediazioni tra Ginevra e Lancillotto, la più importante delle quali è rappresentata dalle figure di Galeotto e della Dama di Malohaut. Nel prossimo paragrafo vedremo che la cortesia, con l'intreccio di disposizioni e comportamenti che la caratterizza, costituisce il codice che rende possibili e anzi efficaci queste mediazioni, mentre la conversazione ne costituisce il mezzo. Incardinandosi nel gioco sociale, la sfera dell'intimità si allarga ad altri attori e si fa ancora più complessa.

***Habitus* e conversazione cortese**

Il concetto di *habitus* è stato elaborato dalla filosofia scolastica sulla base dell'etica aristotelica, ed è stato impiegato in ambito sociologico nel corso degli anni '30, in particolare da Marcel Mauss e Norbert Elias, per poi ricevere una decisiva messa a punto nella postfazione di Pierre Bourdieu alla traduzione francese di *Gothic Architecture and Scholasticism* di Erwin Panofsky¹⁷. Tommaso osserva che l'*habitus* non è una qualità ma una disposizione («videtur habitus non sit qualitas (...) omnis habitus est dispositio»), distinguendo abiti entitativi e abiti operativi, cioè quelli che strutturano l'individuo e quelli che ne muovono le azioni¹⁸. L'*habitus*, secondo Bourdieu, consiste in una «infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières». Per stare al mondo, del resto, non basta possedere le virtù giuste e conoscere le regole del gioco; dal momento che, più ancora che il rispetto dei protocolli, si rivela efficace una buona dose di *savoir-faire*, tanto con gli altri che con sé stessi¹⁹.

¹⁷ BOURDIEU 1967. Sul concetto di *habitus*, vedi GEBAUER, KREIS 2009.

¹⁸ Tommaso introduce il concetto di *habitus* nel suo commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo, per trattarlo più distesamente in *Summa theologiae*, I-II, qq. 49-54, in cui viene formulata la distinzione fra *habitus entitativus* e *habitus operativus* (q. 51).

¹⁹ BOURDIEU 1967, pp. 151-2.

Già nei romanzi in versi delle origini (pensiamo alla triade di materia antica), gli schemi di comportamento, le norme della cortesia e della conversazione aristocratica, la nobiltà e la distinzione dei gesti, tendono, appunto, a oscillare tra il passaggio all'atto di qualità positive o negative (astratte e talvolta estrinseche all'individuo) e rendimento dell'*habitus* complessivo del personaggio (configurazione identitaria coerente con le disposizioni del soggetto). L'idea che il lettore può farsi dell'*habitus* di un personaggio dipende da quello che fa e dice, oltre che dalle valutazioni che gli altri personaggi e il narratore danno di lui.

La mimesi della parola ha un ruolo decisivo in questo senso, e la narrativa medievale ha sperimentato un'ampia paletta di soluzioni tra narrazione esterna, narrazione interna, discorso indiretto e diretto (rivolti ad altri o a sé stessi)²⁰. La prosa permette di rallentare il tempo del racconto fino a raggiungere un'ideale isocronia della narrazione con la vita. Indubbiamente anche il distico di ottosillabi e la lassa epica realizzano soluzioni convincenti, ma il ricorso al metro implica un forte grado di convenzionalità e artificialità. Le parole dei personaggi del romanzo in prosa, invece, sono riportate come se fossero virtualmente reali e anzi costituiscono il punto di contatto tra la realtà fittizia dei mondi narrati e la loro rappresentazione all'interno della narrazione. Troviamo dunque nel romanzo in prosa un campo privilegiato per la mimesi del realismo cortese in senso auerbachiano, anche se questa è una conseguenza che Auerbach non trasse mai e forse non avrebbe mai tratto²¹.

Il *Lancelot propre* include molti bellissimi esempi di conversazione aristocratica, con il suo nobile parlato, i suoi sottintesi, le sue strategie, il suo understatement e la sua delicatezza. Torniamo, dunque, alla scena dell'incontro. La regia è particolarmente sofisticata. Infatti, la conversazione di Lancillotto e Ginevra viene ascoltata in maniera ravvicinata da Galeotto ma al contempo seguita a distanza dalla Dame de Malohaut, con le voci che si intrecciano e alternano in dialoghi, a parte e discorsi interiori. I ruoli sono così plasticamente definiti che quasi non si può fare a meno d'immaginarli in un quartetto operistico, con la voce tenorile e *larmoyante* di Lancillotto, quella grave di Galeotto e quelle di soprano di Ginevra e di contralto della Dame de Malohaut.

Dopo il bacio, Ginevra, esibendo un altezzoso autocontrollo, si rivolge a Lancillotto e, senza neppure attendere risposta da parte sua, a

²⁰ DENOYELLE 2010.

²¹ Su Auerbach e la letteratura cavalleresca, MENEGHETTI 2009, PRALORAN 2009.

Galeotto per vedere come meglio gestire la situazione. Si osservi come, con suprema nonchalance, ella impieghi nuovamente la formula «biaus douz anmis»:

“Biaus douz anmis, fait ele au chevalier, ge suis vostre, tant avez fait; et mout an ai grant joie. Or gardez que la chose soit si celee com il est mestiers, car ge suis une des dames do monde don an a greignors biens oïz, et se mes los amproiroit par vos, ci avroit amor laide et vilaine. Et vos, Galehot, an pri gié, qui plus iestes sages; car se maus m’an avenoit, ce ne seroit se par vos non. Et se ge an ai ne bien ne joie, vos i avrez preu.”

“Dame, fait Galehoz, il ne porroit pas vers vos mesprandre. Mais ge vos ai fait ce que vos me commandastes; or si seroit bien mestiers que vos m’oïsiez d’une proiere, car ge vos dis des ier que vos me porriez par tens miauz aidier que ge vos.”

“Dites, fait ele, seürement, que il n’et [sic] riens que vos m’osisiez demander que ge ne feïse.”

“Dame, fait il, donques m’avez vos otroié que vos me donroiz sa compaignie.”

“Certes, fait ele, se vos i failliez, vos avroiez mal employé lo grant meschief que vos avez fait por lui.”²²

Mentre Lancillotto tace, Galeotto chiede a Ginevra un dono in bianco. Desidera avere per sé e per sempre la «compaignie» di Lancillotto. Con una punta di crudeltà, lei gli risponde che, se non gli fosse riuscito di ottenerla, il «grant meschief» da lui commesso sarebbe stato del tutto inutile. A cosa si riferisce Ginevra? Al fatto che Galeotto ha accettato di rendere omaggio ad Artù su richiesta del Cavaliere Bianco, oppure al fatto che, organizzando l’incontro, Galeotto sta tradendo il suo nuovo signore? Ginevra non ci lascia molto tempo per riflettere. Prende la destra di Lancillotto e la offre a Galeotto, dicendo che il giovane è tutto a sua disposizione, tutto «*sauf ce que j’ai aü avant*»²³.

Guardiamo il testo critico più da vicino. La lezione «*sauf ce*», accolta da Kennedy, è maggioritaria, mentre l’apparato registra le varianti «*sanz ce que*», «*sanz le droit que*», «*sauf le droit que*», «*sauve l’onor*

²² KENNEDY 1980, 348.32-349-8 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §115, p. 116.

²³ KENNEDY 1980, 349.10 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §116, p. 116.

que»²⁴. La serie si può spiegare come reazione dei copisti alla potenziale ambiguità del «ce», di cui le lezioni «droit» e «onor» cercano di esplicitare il referente. In effetti, oltre che con un argomento esterno (benché il più debole, quello dei *codices plurimi*), la lezione «sauf ce» può essere difesa in quanto *difficilior*. È possibile, infatti, interpretare il semplice deitico con la sua ambiguità e anzi indeterminazione tanto come un segno del parlare dignitoso di Ginevra che come prova della sua abilità, del calcolo di lei. Galeotto, del resto, non ha idea di come stiano le cose fra i due né di cosa lei possa aver ottenuto in precedenza dal giovane. Si tratta del bacio che si è appena concessa, dell'amore del giovane e anzi di un amore incondizionato, o ancora di qualcosa di ancora più potente e *contraignant*, che lega il corpo e la volontà? Il lettore, che anche in questo caso è più vicino a Ginevra, non può avere dubbi. Dal suo punto di vista, il referente di «ce» non può che essere la relazione sancita dal bacio.

Fermiamoci a questa oscillazione cognitiva, in cui il gioco sul punto di vista si combina con la rappresentazione dell'*habitus* di Ginevra e Galeotto, con Lancillotto inerme e la Dame de Malohaut in ascolto. Nell'intimità del quartetto c'è un elemento minaccioso, di un'alterità mitica: la manifestazione di una cieca fatalità che travolge la sfera cortese e che dominerà la linea di Lancillotto e Galeotto almeno fino alla morte del re delle Isole Lontane. Proviamo allora ad avvicinarci al nucleo profondo di questo episodio per mezzo di una diversa chiave di lettura, analizzando le occorrenze della famiglia di «acointer» in questa parte del romanzo.

Appunti su *acointer* nella narrativa arturiana

Partiamo, come anticipato nell'introduzione, dagli usi letterari della famiglia dell'aggettivo *acoint* < ACCOGNITUM, affine a quella dell'aggettivo *cointe* < COGNITUM. Oltre ai dizionari, costituiscono un importante ausilio la tesi di Paul Max Groth (allievo di Eugen Lerch e Karl Vossler a Monaco) su *cointe* e *acointier* nei testi anticofrancesi e uno studio di Gilles Roques sull'impiego di *cointe* in tutta l'area galloromanza²⁵.

²⁴ Così la distribuzione nell'apparato Kennedy: «sauf ce que j'ai aiü avant» A Ao J L O P As At Av Ax, «sanz ce que» Ad K, «sauf le droit que» Ar, «sanz le droit que» Ak, «sauve l'onor que» Ae Ap.

²⁵ GROTH 1926, poi come articolo GROTH 1928, e ROQUES 1995 e ROQUES 1997, pp. 272-3.

L'aggettivo *cointe* ha due significati. Uno, attestato fin dai primi testi narrativi in afr., serve a qualificare colei o colui "che conosce o che è al corrente, informato, esperto, aggiornato", *vox media* che tuttavia tende ad assumere connotazioni positive "consapevole, competente, prudente, ponderato, intelligente, abile, furbo". L'altro, corrente tanto in afr. che in apr., "che si fa apprezzare, a modo, appropriato, elegante, grazioso, amabile, civettuolo", è secondario e, come osserva Roques, la sua genesi si può spiegare sulla base di un'associazione d'idee analoga a quella per cui *gent*, "di nobili natali" significa anche "che appare nobile o si conduce nobilmente, educato, bello, eletto", unendo l'idea delle qualità stabilmente possedute e quella dell'*habitus* della persona in grado di rendersi piacevole in società, quasi sempre con valori temporali durativi²⁶. Anche per *acoint* i significati sono due, con struttura semantica sostanzialmente analoga a quella di *cointe*: a) "che conosce personalmente o da vicino, che sta in rapporto diretto o stretto, familiare, intimo"; b) "che si presenta in maniera appropriata, che è all'altezza della situazione, pronto, preparato, acconcio", anche qui con enfasi sul modo di presentarsi in società e porsi in relazione, con valori temporali durativi esprimenti il momento della presa di contatto – anche agonistico, dal momento che *acointer* può indicare lo scontro con un nemico, e per esempio lo *choc* dell'impatto nella giostra alla lancia²⁷.

Dall'area galloromanza, le due famiglie hanno conosciuto una diffusione tanto romanza (in particolare italiana e catalana, cui si aggiunge qualche traccia nei dialetti) che germanica (in medio-nederlandese e nederlandese moderno). Notevole l'acclimatazione in inglese, in cui esse sono ancora in uso pur essendosi divaricate sul piano semantico: il significato corrente dell'aggettivo *quaint* (< *cointe*) è "che è al contempo singolare e piacevole, pittoresco", mentre *acquaint* (< *acoint*) ha mantenuto il senso originario, accentuandone ulteriormente le connotazioni sociali. L'impiego letterario di *acquaint* nella narrativa moderna e in particolare nel romanzo di costume è molto interessante per rapporto a quanto diremo per la rilevanza assunta dal tema dell'ingresso in società e, più in generale, da tutte le situazioni in cui le relazioni mondane nuovamente si intrecciano o vengono sollecitate. Per esempio, in *Northanger Abbey* di Jane Austen non si rinviene alcuna occorrenza di *quaint* contro una sessantina abbondante di *acquaint* e famiglia, più di metà delle quali

²⁶ ROQUES 1995, p. 568.

²⁷ BARBIERI 2017, pp. 124-54.

nel primo terzo del romanzo, in cui Catherine stabilisce le sue relazioni personali a Bath e in particolare con i Tilneys.

È possibile riconoscere e isolare un impiego cavalleresco o tipicamente arturiano delle due famiglie? Groth, che per ragioni di scuola è portato a stringere il rapporto di implicazione fra cambiamento semantico e storia letteraria, osserva, rispetto alle prime attestazioni in contesto narrativo, nel *Saint Alexis*, nella *chanson de geste*, nel *Roman de Brut*, etc.: «Zur Zeit Chrestiens (...) bieten Gebrauch und Bedeutung von *cointes* ein ganz anderes Bild, jedoch nur in der höfischen Literatur»²⁸. In effetti, l'esemplificazione accolta nei dizionari accorda ampio spazio a Chrétien de Troyes, mentre Roques gli assegna addirittura un ruolo propulsore: «dans ce cas précis [l'impiego di *cointe*], comme dans d'autres également, Chrétien de Troyes aurait servi d'intercesseur pour faire passer le mot du domaine des Plantagenêt dans le reste du territoire d'oïl»²⁹.

Entriamo, allora, nell'officina cristianiana, servendoci del *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT) e del *Wörterbuch* di Wendelin Förster³⁰. Per i cinque romanzi di attribuzione certa, DÉCT registra trentasei occorrenze della famiglia, sulla base di uno spoglio integrale del manoscritto BnF fr. 794 (la copia di Guiot). È un bottino forse non eccezionale considerata l'estensione del *corpus*. Tuttavia, esso risulta comparabile per ordine di grandezza alla cinquantina di occorrenze della famiglia di *encontrer*, per più versi affine alla nostra.

È legittimo chiedersi quante di queste occorrenze e quali siano confermate dal resto della tradizione. La verifica non è delle più agevoli, e la difficoltà consente di farsi un'idea del lavoro che resta da fare sulla tradizione dei testi di quello che è considerato il primo classico romanzo e il maggior autore prima di Dante³¹. I dati di DÉCT vanno in primo luogo riscontrati con quelli del *Wörterbuch* di Wendelin Förster (che registra la *varia lectio*, benché non sempre in modo sistematico), che devono essere a loro volta verificati e integrati ricorrendo agli apparati dell'*editio maior* dello stesso Förster e su quello dell'ed. Busby del *Conte du Graal*³². Förster registra tutte le varianti sostanziali per

²⁸ GROTH 1926, p. 12.

²⁹ ROQUES 1995, p. 571.

³⁰ *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT), <http://www.atilf.fr/dect/>, e FÖRSTER 1914.

³¹ Sull'importanza e la fecondità di questo tipo di analisi, vedi FUKSAS 2016a e b.

³² FÖRSTER 1884-1899 e BUSBY 1993.

Cligés, avvertendo del fatto che per *Erec* lo spoglio è completo solo per i testimoni a suo modo di vedere più rappresentativi e parziale per altri (lo stesso principio è stato tacitamente seguito per *l'Yvain* e la *Charrette*)³³. Per non complicare ulteriormente la procedura, non abbiamo esteso la verifica ai frammenti di Annonay, dando per scontato che la loro incidenza sui nostri risultati sarebbe stata contenuta.

Ed ecco i risultati: 1) venti casi autentici (unanimità dei testimoni) e sette verosimilmente autentici (unanimità di tutti i testimoni tranne uno); 2) i casi di errori o lezioni deteriori sono uno o due, per cui la famiglia non sembrerebbe aver messo in difficoltà i copisti; 3) quando i copisti innovano la lezione lo fanno in modo competente, ricorrendo a equivalenti plausibili (ci troviamo in questi casi di fronte a una *varia lectio* difficilmente gerarchizzabile sulla base di criteri interni).

I contesti appaiono relativamente vari: 1) conoscenza o consuetudine; 2) amabilità, estroversione, predisposizione alla conversazione; 3) incontro, ingresso in una sfera privata più o meno intima; 4) legame tra pari, di amicizia, di amore, di conoscenza non superficiale; 5) conversazione di tema personale e intimo; 6) l'incontro agonistico o ostile, la rivalità, lo scontro e l'impatto (per antitesi, e al contempo con l'idea di disponibilità, di esposizione alla presenza dell'altro). Gli attori sono quasi invariabilmente i protagonisti o il loro *entourage*, la crema della società, e anche la situazione di tipo 6 riguarda episodi in cui i migliori lottano contro i migliori. Non abbiamo invece rinvenuto alcun esempio di impiego eufemistico di *acoïnter* in riferimento ad atti o prestazioni sessuali (tipico, più in generale, dei verbi di conoscenza), senso riscontrabile un po' in tutti i generi narrativi, e per esempio nel *Roman de Brut* e nella *Folie Tristan* di Berna³⁴. Con qualche inevitabile semplificazione, è possibile schematizzare l'uso cristiano nel modo seguente:

	interno	esterno
identità	intimità	cortesia
alterità	agonismo/antagonismo	sfida/scortesia

³³ FERSTER 1884-1899, t. I (*Cliges*), p. XLVI e t. III (*Erec*), p. VI. MICHA 1966, p. 17 osserva che «la *varia lectio* n'est pas complète, elle ne dispense aucunement de recourir aux mss.; bien de leçons de mss. importants sont omises».

³⁴ GROTH 1926, pp. 25-30.

Vediamo almeno un esempio, l'incontro di Gauvain e Lunete:

Mais seulement de l'acointanche
 Veul faire une briés ramembranche
 Qui fu faite a privé conseil
 Entre le lune et le soleil
 (...)
 La damoisele ot non Lunete,
 et fu une avenant brunete,
 Tres sage, et tres noble, et tres cointe.
 A monseigneur Gavain s'acointe,
 Qui mout le prisë et mout l'aime³⁵;

La figura etimologica «acointance... s'acointe» incornicia una ventina di versi. Il tempo narrativo rimane sospeso mentre il narratore descrive e commenta, dilatando l'istante dell'incontro³⁶. È un passo di sorridente levità, che si potrebbe prendere a emblema del classicismo del Cento e che insieme esprime i valori correnti di eleganza e raffinatezza, di intatta perfezione cortese. La famiglia torna al momento in cui la conversazione si interrompe:³⁷

Vostre merci, sire – fait ele.
 Ainsi chil doi s'entr'acointoient
 Et li autre ad autres juoient:
 Lors en y ot plus de soissante,
 Dont chascune estoit bele et gente³⁸.

La delizia dell'incontro si prolunga nell'incanto delle damigelle e nella piacevolezza della compagnia, prima che la narrazione si sposti su Yvain e sulla festa che precede la partenza di Artù.

³⁵ HULT 1994, vv. 2395-8 e 2415-9.

³⁶ WOLEDGE 1986-1988, I, pp. 146-7, osserva: «Guiot a écrit la contance : contance (ou contence) est un mot rare qui signifie "contestation, débat" (...). Chrétien l'a-t-il employé ici par ironie? Roques a imprimé l'acointance (...)». DÉCT opta per «l'acointance». La lezione è comunque isolata.

³⁷ Alla lezione s'antracointoient accolta nel testo critico si affiancano s'entracointierent GA, s'entracorderent S (seguiamo l'apparato e le sigle dell'ed. Foester).

³⁸ HULT 1994, vv. 2440-4.

Non possiamo soffermarci sulla maniera in cui l'uso cristiano è stato compreso dagli autori e assorbito nei testi arturiani successivi. Vanno tuttavia menzionate almeno due tendenze riscontrabili nella tradizione duecentesca. Primo, l'impiego della famiglia perde di specificità: più lemmi vengono impiegati mentre la selezione semantica si indebolisce quando non salta addirittura. Secondo, l'intensificazione retorico-stilistica nel nostro brano dall'*Yvain* resta un fatto isolato, e negli epigoni di Chrétien non si rinvengono esempi che stiano alla sua altezza.

Un'eccezione forse unica è costituita dal *Lancelot en prose*, in cui la famiglia ritrova la pienezza semantica che Chrétien le aveva conferito. Le occorrenze più significative si rinvengono nella sequenza che va dall'inizio del romanzo fino alla partenza di Lancillotto e Galeotto per Sorelois (si tratta della sezione detta *Marche de Gaule* più la parte iniziale di quella detta *Galehaut*), in cui hanno luogo buona parte degli incontri decisivi per il resto della trilogia³⁹. Dal momento che per il *Lancelot propre* non disponiamo né di uno strumento come il DÉCT né di un'edizione comparabile a quella di Fœrster, dobbiamo procedere in maniera purtroppo non sistematica, basandoci sui glossari delle edd. Micha e Kennedy, e su di un nostro spoglio. I dati, per quanto provvisori, permettono di dimostrare che il romanzo non seleziona un settore specifico dei significati della famiglia, come avviene nella tradizione arturiana in versi post-cristiana. I copisti, inoltre, sembrano non incontrare alcuna difficoltà, esattamente come abbiamo visto per la tradizione dei romanzi di Chrétien.

Leggiamo solo due passi. Poco dopo l'inizio del romanzo, Bohort e Lionel giungono presso il Lago e Lancillotto, convinto che si tratti dei nipoti della Dama, è attirato dalla loro bellezza e dal loro contegno, e sente con loro una profonda affinità:

mais ne pot onques puis estre si acointes ne si privez de nul comme des deus anfanz. Et tenoit toz les autres autresi comme por ses sergenz, mais cels deus tenoit il comme ses compaignons domainnes; et des lo premier jor ne mangerent s'en une escuele non et gisoient tuit troi ensemble en une couche⁴⁰.

³⁹ KENNEDY 1980, 1.1-356.15 = MICHA 1978-1983, t. VII, Ia, §1, p. 1-VIII, LIIa, §132, p. 128.

⁴⁰ KENNEDY 1980, 70.10-15 = MICHA 1978-1983, t. VII, XIIIa, §5, p. 123.

Lionel e Bohort rimarranno fraternamente legati a Lancillotto per tutta la vita, cioè per tutto l'arco temporale racchiuso nel racconto di primo grado del *Lancelot en prose*. Infatti, le linee dei tre cugini, che per parte di madre rimontano al lignaggio di David, si rispondono e si incrociano costantemente e costituiscono una delle strutture portanti della trilogia, fino alla morte di Lionel (ora re Lion de Gaunes) nella battaglia contro i figli di Mordret e fino a quando, nello struggente epilogo della *Mort Artu*, Bohort rende visita alla sepoltura di Lancelot presso la Joyeuse Garde per un estremo saluto.

Torniamo – sarà il nostro ultimo esempio – sulla scena del bacio. La fatalità dell'evento viene registrata dal narratore con una formula solenne, di tipo testimoniale: «ainsi fu li premiers *acointemanz* faiz de la reine et de Lancelot do Lac par Galehot»⁴¹. L'incontro di Lancillotto e Ginevra è un *acointement* in senso erotico e questo scarto rispetto all'uso di Chrétien è una conferma ulteriore del contrappunto fra la rappresentazione dell'*eros* nella *Charrette* e nel *Lancelot en prose*. Il giorno successivo, Ginevra e la dama di Malohaut si recano a passeggio nel boschetto in cui l'incontro era avvenuto: «et lors s'an tornerent antre eles deus contraval les prez, et dames aveqes eles trois, et de lor damoiseles une partie, s'alerent ou leu ou li *acointemanz fu faiz des amors*»⁴². L'apparato dell'edizione Kennedy registra due lezioni concorrenti: «li *acointemanz fu faiz des amors*» e «li *commencemanz d'amours avoit este faiz*»⁴³. I criteri interni, in prima battuta, non sembrano soccorrerci. Da un lato, infatti, non conosciamo sufficientemente l'*usus scribendi* dell'autore del *Lancelot propre*. Dall'altro, in ragione di quanto abbiamo detto a proposito della competenza dei copisti, sarebbe azzardato interpretare *acointemanz* come *lectio difficilior* rispetto a *commencemanz*, dal momento che potrebbe anche semplicemente trattarsi di un errore di ritardo⁴⁴. Tuttavia, si può osservare che la lezione

⁴¹ KENNEDY 1980, 349.21-22 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §117, p. 117 che tuttavia legge «Ensi fu li premiers *acointemens* de Lancelot et de la roine par Galahot». L'apparato Kennedy non registra la *varia lectio* per questo luogo.

⁴² KENNEDY 1980, 352.32 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §124, p. 122.

⁴³ L'apparato Kennedy registra la distribuzione seguente: «li *acointemanz fu faiz des amors*» (Ao A J K L O Ad As At Ax) e «li *commencemanz d'amours avoit este faiz*» (Ak Ae Ap Ar Av).

⁴⁴ Un'ulteriore complicazione è data dal fatto che il narratore si serve di *acointement* per indicare anche, dal punto di vista di Ginevra, la confidenza che si è creata fra lei e la dama di Malohaut, cfr. ed. Kennedy 353.6-7 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §125, p.

acointemenz ha il vantaggio di realizzare un pattern di ripresa a distanza analogo – fatte le dovute distinzioni di ordine retorico-stilistico fra distico di ottosillabi e prosa – a quello che abbiamo rinvenuto nell'*Yvain*. Anche se non si giunge all'antonomasia (*l'acointement* = *l'acointement* di Lancillotto e Ginevra), la ripresa determina una sorta di tecnicizzazione del termine. Al contempo, l'iterazione ribadisce l'irreversibilità o la definitività dell'evento, tanto più che nella prima occorrenza il narratore ci presenta il suo punto di vista distante e oggettivo mentre nella seconda il punto di vista è quello di Ginevra e della Dama di Malohaut. La parola è calata nelle loro vite.

Un uso analogo si constata anche nella *Mort Artu*, nell'episodio in cui il re, ospite del castello di Morgana, trascorre la notte nella stanza in cui Lancillotto ha raffigurato la sua vita e la sua storia d'amore con Ginevra:

Einsint commença li rois a lire les oeuvres Lancelot par les peintures que il veoit; et quant il voit les ymages qui devoisoient *l'acointement* Galeholt, si en fu touz esbahiz et touz trespensez; si commence a regarder ceste chose et dist a soi meïsmes tout basset: "Par foi, fet il, se la se-nefiance de ces letres est veraie, donques m'a Lancelos honni de la reïne, car ge voi tout en apert que *il s'en est acointiez*; et se il est veritez einsi com ceste escriture le tesmoigne, ce est la chose qui me metra au greigneur duel que ge onques eüsse, que plus ne me pooit Lancelos avillier que de moi honnir de ma fame"⁴⁵.

Consideriamo dapprima la lezione «les ymages qui devoisoient *l'acointement* Galeholt», uno dei luoghi che fondano lo stemma Frappier e un passo controverso, recentemente discusso da David Hult e da Lino Leonardi⁴⁶. La tradizione alterna *l'acointement* / *le contenenement* / *la contenance* / *le comencement* / *le continuement*, mentre due testimoni omettono il passo. La tradizione è invece unanime per quanto riguarda la lezione successiva «*il s'en est acointiez*». Tre varianti, *la contenance*, *le comencement*, *le continuement*, sono ad attestazione unica e possono essere considerate come altrettante innovazioni. Rimangono in lizza *le contenenement* e *l'acointement*, entrambe distribuite a cavallo delle famiglie dello

123 «et tantost la roine li [a Galeotto] conta *l'acointement* de li et de la dame de Malohaut».

⁴⁵ FRAPPIER 1936, § 52, p. 49.

⁴⁶ HULT 2009, pp. 123-25 (commento) e § IV, 12, p. 336 (testo) e LEONARDI 2016.

stemma Frappier. Hult preferisce la lezione *le contenment*, ritenendo che la lezione messa a testo da Frappier sia inferiore sintatticamente e si possa spiegare come errore d'anticipo del successivo «*acointiez*». Leonardì difende invece la preferenza di Frappier per *l'acointement*: ne dimostra la sostenibilità sul piano sintattico e ne mette in luce il potenziale carattere *difficilior* anche interpretandola per rapporto alla scena del bacio nel *Lancelot propre*, come suggerito dallo stesso Frappier; cita infine un'altro luogo della *Mort Artu*, che precede quello in questione, in cui Bohort, Lionel e Hestor, esasperati dalla gelosia di Ginevra e presentando il *clinamen* degli eventi, lasciano la corte maledicendo «*l'eure que onques Lancelos s'acointa de la reïne*» (la tradizione è concorde)⁴⁷. Il dispositivo di ripresa implica un gioco di prospettive. La stessa parola-cosa, *l'acointement* di Ginevra e Lancillotto, non solo viene ribadita ma presentata al pubblico tanto dal punto di vista esterno che da quello di Bohort, Lionel e Hestor da un lato e di Artù dall'altro. Allo scarto di prospettiva corrisponde un diverso fuoco semantico: per Artù si tratta dell'incontro sessuale; per Bohort, Lionel e Hestor si tratta piuttosto della relazione amorosa; nel caso del narratore si tratta invece del complesso degli eventi, senza enfasi emotiva.

I narratori arturiani sono in genere onniscienti, ma ci rivelano in maniera discreta i loro segreti e quelli che avvolgono le relazioni tra i loro protagonisti, che per cortesia e delicatezza sentono di dover proteggere. Questa strategia dell'informazione, per quanto realizzata in modi raffinati, è in fondo semplice e intuitiva. Il gioco delle prospettive parziali e dei silenzi risponde nel modo più efficace all'esigenza di tenere vivo e condividere il significato di quei segreti con i lettori di tutti i tempi.

Riferimenti bibliografici

- BARBIERI A., *Approssimazioni al personaggio medievale*, in *Tipologie e identità del personaggio medievale fra modelli antropologici e applicazioni letterarie*, a cura di A. Barbieri, M. Bonafin [= «L'immagine riflessa», 23 (2014)] pp. 1-13.
- BARBIERI A., *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, 2017.
- BAUMGARTNER E., rec. E. Kennedy, «Lancelot do Lac»: *The non-cyclic Old French Prose Romance*, Oxford 1980, in «Romania», 104 (1983), pp. 127-32.

⁴⁷ FRAPPIER 1936, § 36, p. 31; HULT 2009, § II 26, p. 272.

- BAUMGARTNER E., *L'aventure amoureuse dans le Lancelot en prose*, in *De l'histoire de Troie au livre du Graal, le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans 1994, pp. 301-16.
- BOURDIEU P., *Postface* in E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris 1967.
- BUSBY K. (ed.), *Chrétien de Troyes, Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, Tübingen 1993.
- COHN D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.
- DENOYELLE C., *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes 2010.
- Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes (DÉCT): <http://www.atilf.fr/dect/>.
- FERLAMPIN-ACHER C., HÜE D. (éd.), *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, Rennes 2016.
- FERLAMPIN-ACHER C., *La Douleureuse Garde du Lancelot en prose : les clefs du désenchantement*, in *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, Rennes, 2006 [<http://books.openedition.org/pur/28890>].
- FERSTER W. (hrsg.), *Christian von Troyes sämtliche Werke*, 4 voll., Halle 1884-1899.
- FERSTER W., *Kristian von Troyes Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle 1914.
- FRAPPIER J. (éd.), *La mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Paris 1936.
- FUKSAS A.P., *Lezioni singolari e critica del testo nella tradizione manoscritta del Chevalier de la charrette di Chrétien de Troyes*, in «Medioevo Romano», 40 (2016a), pp. 249-66.
- FUKSAS A.P., *Variazione e interpretazione nella tradizione manoscritta del Chevalier au lion di Chrétien de Troyes (vv. 1343-1513)*, in «Par estude ou par acoustumance». *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65^o compleanno*, a c. di L. Ramello et alii, Alessandria 2016b, pp. 275-97.
- FUKSAS A.P., *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma 2018, pp. 11-44, pp. 135-72.
- GEBAUER G., KREIS B., *Il concetto di habitus in sociologia*, Roma 2009.
- GERMAIN E., *Lunete, women and power in Chrétien's "Yvain"*, in «Romance Quarterly», 38 (1991), pp. 15-26.
- GINGRAS F., *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 2002.

- GROTH P.M., *Altfranzösisch Cointes und Acointier. Ein Kapitel Kultur- und Bedeutungswandel*, Inaugural-Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München, Mäniche & Jahn, 1926, poi in *Idealistische Philologie* [= «Jahrbuch für Philologie»], 3 (1928), pp. 298-320 e 370-83.
- HULT D. (éd.), Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, Paris 1994.
- HULT D. (éd.), *La Mort du roi Arthur*, Paris 2009.
- JAMES-RAOUL D., *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris 1997.
- KENNEDY E. (ed.), “Lancelot do Lac”: *The non-cyclic Old French Prose Romance*, Oxford 1980.
- KENNEDY E., *The Role of the Supernatural in the First Part of the old French prose Lancelot*, in *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead*, Manchester 1973, pp. 173-84.
- LAGOMARSINI C., *Il Graal e i cavalieri della Tavola Rotonda. Guida ai romanzi francesi in prosa del secolo XIII*, Bologna 2019.
- LEONARDI L., *L'interpretazione nella recensio: per lo stemma della Mort Artu*, in *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, coord. E. Corral Díaz, E. Fidalgo Francisco, P. Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela 2016, pp. 523-32.
- MARNETTE S., *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern 1998.
- MARNETTE S., *Speech and Thought Presentation in French: Concept and Strategies*, Amsterdam-New York 2005.
- MENEGHETTI M.L., *Quando il personaggio sfugge all'autore. Il caso di Lancillotto*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval. Actas del coloquio internacional* (Santiago de Compostela, 1-4 dicembre 2004), a c. di P. Lorenzo Gradín, Firenze 2006, pp. 101-16.
- MENEGHETTI M.L., *Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes*, in *Erich Auerbach*, a cura di M. Domenichelli, M.L. Meneghetti [= «Moderna», 11 (2009)], pp. 165-77.
- MICHA A., *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1966.
- MICHA A. (éd.), “Lancelot”. *Roman en prose du XIII^e siècle*, Genève 1978-1983.
- POIRION D., *La Douloureuse Garde*, in *Approches du Lancelot en prose*, éd. J. Dufournet, Paris 1984, pp. 24-8.
- PRALORAN M., *La tradizione cavalleresca in Italia e Mimesis*, in “Mimesis”. *L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV convegno interuniversitario* (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella, E.

- Gregori, Padova 2009, pp. 309-323 [poi in *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di N. Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 229-52].
- PRALORAN M., *Il silenzio del narratore, il silenzio dei personaggi nella logica narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo*, in *Il Silenzio/ Silence* [= «Micrologus», 18 (2010)], pp. 167-82 [poi in *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di N. Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 229-52].
- PUNZI A., *Tristano. Storia di un mito*, Roma 2009.
- ROLOFF V., *Reden und Schweigen: zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, München 1973.
- ROQUES G., *Une description sémantique: le cas de l'adjectif français cointe*, in *Panorama der Lexikalischen Semantik. Thematische Festschrift aus Anlaß des 60. Geburtstags von Horst Geckeler*, hrsg. U. Hoinkes, Tübingen 1995, pp. 567-75.
- ROQUES G., *Renouvellement dans la sémantique historique du français*, in *Kalidoskop der lexikalischen Semantik*, hrsg. U. Hoinkes, W. Dietrich, Tübingen 1997, pp. 269-74.
- SEGRE C., *Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984a, pp. 61-84.
- SEGRE C., *Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologica*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984b, pp. 85-101.
- SEGRE C., *Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del coloquio internacional (Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004), a cura di P. Lorenzo Gradín, Firenze 2006, pp. 3-17.
- VARVARO A., *Il 'Roman de Tristan' di Béroul*, Torino 1963.
- VARVARO A., *La costruzione del personaggio nel XII secolo*, in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di F. Fiorentino, L. Carcereri, Roma 1998, pp. 21-44.
- VARVARO A., *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, a cura di L. Minervini, G. Palumbo, Bologna 2016, pp. 95-124.
- WALTER Ph., rec. D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris 1997, in «Cahiers de civilisation médiévale», 42 (1999), pp. 296-7.
- WOLEDGE B., *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes*, 2 voll., Genève 1986-1988.

Fenomenologia di rappresentazioni letterarie dell'alterità fra Antico e Moderno¹

Antonio Pioletti

Premesse. Letteratura e realtà, identità e alterità

Propongo una riflessione sul manifestarsi di tipologie diverse in rappresentazioni letterarie dell'alterità o, se si preferisce, il che è certamente maggiormente conoscitivo sul piano filosofico e antropologico, del nesso identità-alterità. Versante del pensiero, quest'ultimo, che si concretizza in fondamentali pratiche della vita relazionale e nella loro rappresentazione artistica.

Non si può prescindere dal fare riferimento allo specifico letterario che è quello cui qui ci rivolgiamo, per coglierne i tratti propri. La letteratura non rispecchia il reale, se ne impadronisce e lo ri-crea, e all'un tempo, come intuito da Italo Calvino², rappresenta una forma in virtù della quale ci sono cose che solo per suo tramite accedono a una comprensione, fra esse la possibilità di penetrare nei fondali più riposti del reale, in faglie che aprono scenari insospettati, tali da far affiorare l'incognito.

Come spiegare quest'apparente aporia che si manifesta nel riconoscere, da una parte, la distanza fra letteratura e realtà e, dall'altra, la potenza della prima nell'incidere sulla comprensione del reale sia materiale che immateriale? Separare un testo dalla realtà complessa e variegata che lo circonda, ho già avuto modo di rilevare³, comporta

¹ Pubblicato anche in PIOLETTI 2018.

² Si veda CALVINO 1988, p. 1: «la mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici».

³ Si veda PIOLETTI 2016a, in particolare p. 51.

negarsi la possibilità di comprenderlo. Michail Bachtin chiarisce molto bene questo passaggio:

Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e il mondo raffigurante, per quanto immancabile sia la presenza di un confine reciproco tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo, esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore⁴.

Nel reagire al mondo che la circonda, nell'interagire con esso, nel rispondere a esso, l'opera, anche quando se ne stacca, anzi proprio in virtù di questo distanziamento, ne fa comprendere la complessità. Il distanziamento è un collocarsi fuori, ma all'interno di un medesimo circuito conoscitivo. Siamo ai fondamenti del costituirsi della categoria di identità:

Il costituirsi delle identità si attua nel rapporto con l'Alterità, con l'Altro da sé, in un processo complesso e non lineare, mediato da una molteplicità di fattori interni ed esterni al Sé, di tensione permanente, soggettiva e sociale, e dagli esiti non definiti e non definibili sulla base di un codice universale. (...). Vivendo nel Sé, il rapporto con l'Alterità si configura come dialogo permanente che porta l'Altro nel Noi, in una varietà di esiti che vanno esaminati nella complessità dei fattori che li determinano. Se è corretto dire che l'identità passa per la differenza, occorre allora chiedersi se l'identità sia monodica, pura, statica, o viceversa polifonica, stratificata e mescolata, dinamica. Nel rapporto con l'identità è il *tra* il luogo in cui il Sé si trova, cioè lo spazio del movimento che rende non assolute le identità⁵.

Non esistono identità se non plurali. Vivono in un processo storico aperto: non esistono identità statiche, date una volta per tutte. Risulterebbe sterile in questa sede porre il problema del punto d'inizio della presa di coscienza nel pensiero umano dell'essere Sé e non l'Altro. Ma

⁴ Cfr. BACHTIN 1979, pp. 231-405, alla p. 401.

⁵ PIOLETTI 2016b, p. 19.

proprio nella letteratura ne troviamo una traccia antica di indiscutibile icasticità e fortuna: il mito di Narciso quale mirabilmente rappresentato da Ovidio in *Metamorfosi* III, vv. 339-510⁶: Narciso, prima di spegnersi e di reclinare il capo stanco sulla verde erbetta, acquista coscienza di essere sé, non l'Altro, l'amato: «iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago» (v. 463) [ma questo sono io! Ho capito, e la mia immagine non m'inganna più].

Narciso, «motore del soggettivismo occidentale», secondo Julia Kristeva⁷. È il distanziamento, lo staccarsi, che non cancella tuttavia l'Altro: «hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset!» (v. 472) [ma vorrei che l'altro, l'amato, vivesse di più].

Lo sguardo sui sistemi culturali altri e i procedimenti formali del distanziamento

Nicolò Pasero individua quattro tipi di alterità che si riferiscono al punto di vista dal quale osservare, in generale, le culture altre e la creazione artistica in particolare:

- a) L'exotopia (*vnenachodimost*): «trovarsi fuori nel tempo, nello spazio, nella cultura rispetto a ciò che si vuole creativamente comprendere»⁸. Così Bachtin: «Una cultura altrui soltanto agli occhi di un'altra cultura si svela in modo più completo e profondo (...)»⁹.

Non l'immedesimazione, dunque, porta alla comprensione reciproca, ma la oscura o comunque non ne rappresenta il tramite principale e decisivo. Così Marianella Sclavi:

Per exotopia si intende una tensione dialogica in cui l'empatia gioca un ruolo transitorio e minore, dominata invece dal continuo ricostituire l'altro come portatore di una prospettiva autonoma, altrettanto sensata della nostra e non ridicibile alla nostra¹⁰.

⁶ Si cita da BERNARDINI MARZOLLA 1994.

⁷ KRISTEVA 2012, p. 102.

⁸ PASERO 2015, p. 775.

⁹ BACHTIN 1998, p. 348.

¹⁰ SCLAVI 2003, p. 172.

- b) La defamiliarizzazione (*ostranenie*): categoria introdotta, in riferimento a una tecnica narrativa specifica dai formalisti russi e da Viktor B. Šklovsky in particolare che così la definisce: «procedimento che consiste nel cogliere gli effetti dei singoli avvenimenti così come si riflettono nella coscienza di uomini del tutto estranei ad essi: le azioni vengono narrate da chi ne resta fuori»¹¹.
- c) Lo straniamento: la brechtiana *Verfremdung*, un «mezzo attraverso cui lo spettatore di teatro vede cose a lui familiari sotto una nuova luce, cogliendo così le contraddizioni della realtà», come sintetizza Pasero¹².
- d) Scrivere dal difuori: Pasero fa in particolare riferimento alla scrittura dall'esilio, o comunque da un luogo altro da quello usuale o, se si vuole, dal contesto socio-culturale-linguistico cui si appartiene, e cita in proposito Erich Auerbach:

La nostra patria filologica è la terra; la nazione non lo può più essere: la cosa più preziosa ed indispensabile che il filologo riceve in eredità è certo ancora e sempre la lingua e la cultura della propria nazione; ma solo separandosene e superandole queste divengono efficaci¹³.

Nonché Edward Said:

Più si è capaci di staccarsi dalla propria patria culturale, più è agevole giudicarla, e giudicare il mondo stesso, con quel distacco culturale e quella generosità indispensabili per un'autentica visione delle cose. E tanto più, inoltre, si riuscirà a pesare sé stessi e le altre culture con l'identica combinazione di intimità e distanza¹⁴.

Di grande interesse, infine, le riflessioni, sulle quali qui non mi soffermo, che Pasero dedica a un'altra forma di alterità, la metafora, in particolare nell'uso che se n'è fatto e se ne fa nella teoria letteraria.

¹¹ ŠKLOVSKY 1978, cap. VI, p. 127.

¹² PASERO 2015, p. 778.

¹³ AUERBACH 1970, p. 191.

¹⁴ SAID 1991, p. 272.

Per una tipologia di rappresentazioni letterarie dell'alterità

La pur sintetica e parziale introduzione all'argomento alla quale mi sono concesso è funzionale a render chiaro che sarebbe riduttivo ritagliare un discorso critico sulle categorie di identità e alterità avulso dalle premesse teoriche che ne sottendono lo statuto. Premesse che, a dire il vero, non sono date *ante-rem*, ma risultano essere sistematizzazioni "aperte" di analisi *in re*, risultato della dialettica tra categorie analitiche e risultati delle analisi.

Non è casuale che, come rileva Vincenzo Costa in una ricca introduzione al tema,

il termine *alterità* abbia assunto un enorme potere disseminativo, alterandosi nel suo stesso propagarsi da un ambito all'altro, assumendo, continuamente, nuovi strati di senso e producendo, in questo movimento, contaminazioni tra saperi, linguaggi, domande e orizzonti di senso¹⁵.

In estrema sintesi, è bene aver chiaro come non da oggi, per quanto non da tutti venga riconosciuto, risulti infondato ritenere che l'identità preceda la relazione.

C'è da aggiungere che la categoria stessa di alterità risulta di carattere *generale*, includendo un vasto insieme di realtà che include il tempo e lo spazio, quindi il passato e l'altrove, e ancora l'estraneo, il genere, gruppi sociali, codici culturali e letterari diversi.

Si manifestano alterità reversibili (il medesimo e l'altro) e alterità non reversibili (il proprio e l'estraneo), per le quali cioè è il punto di vista di chi volge lo sguardo che determina la diversità e la sua collocazione nella rete delle relazioni¹⁶.

Il punto di vista è mobile, storico. Compito nostro è coglierne l'orientamento, cogliere nella "parola", nell'incrocio delle intenzioni che l'attraversano quella di volta in volta dominante.

Non c'è pertanto da sorprendersi se, soprattutto nell'immaginario letterario, si sia manifestata e si manifesti una pluralità di soluzioni, una tipologia variegata di rappresentazioni di quel che in generale

¹⁵ COSTA 2011, p. 7.

¹⁶ Sull'argomento e sulla relativa bibliografia si vedano PIOLETTI 2009 e 2011.

nominiamo come alterità, sapendo però che essa include fenomenologie diverse. Si profila una sorta di “grammatica di rappresentazione dell’estraneo”, come ho già avuto modo di rilevare:

Fin dal loro costituirsi le letterature romanze del Medioevo si manifestano intessute di *images* dell’altro in una dialettica di esclusione / inclusione, distanziamento / immedesimazione¹⁷.

E d’altra parte, l’insieme del processo di formazione delle lingue e letterature romanze è segnato dal confluire di una pluralità di tradizioni culturali e letterarie in un grande laboratorio che è segnatamente un laboratorio di riaccentuazione della parola altrui.

Si pensi a tre mondi “estranei”, quelli orientale, troiano e arturiano: alla *Chanson de Roland* e a tutto un filone della tradizione epica, alla cosiddetta materia antica e alla materia arturiana, con la diversità di soluzioni che presentano.

Si può a buon titolo ritenere con Alberto Varvaro – ho già precisato – che l’alterità si sia posta come principio di autorità letteraria – e non solo, è da aggiungere. Il dislocarsi in un mondo “altro” nobilita il presente, come nel caso del romanzo antico, dispiega la potenzialità di una narrativa più libera, nel caso del romanzo arturiano, esalta i valori del “noi” nel caso dell’epica. (...). L’Altro diviene principio costitutivo di un’identità¹⁸.

Da un lato, un processo di inclusione / immedesimazione, dall’altro, di esclusione / distanziamento. Ma, come vedremo, siffatti processi non sono lineari, includono orientamenti variabili e complessi.

Possano soccorrere alcune categorie della semiotica della cultura di matrice lotmaniana per disegnare un quadro meno riduttivo e aperto a vedute prospettiche più ampie.

Si manifestano, avendo come riferimento principale i rapporti tra mondi culturali diversi quali vengono rappresentati in testi letterari, cinque tipologie di costruzione semiotica dell’alterità:

a) La creazione del nemico, del barbaro.

¹⁷ PIOLETTI 2009, p. 220.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 220-21.

- b) La rappresentazione del mondo estraneo come anticultura.
 - c) La rappresentazione del mondo extraculturale in quanto funzionale alla critica del proprio.
 - d) L'idealizzazione del mondo estraneo svincolato dalla rete segnica.
 - e) La rappresentazione dell'alterità come diversità uguale.
- Nei paragrafi che seguono, per ciascuna tipologia verrà fornito qualche esempio.

La creazione del nemico, del barbaro (a)

La *Chanson de Roland*¹⁹: la retroguardia di Carlo Magno fu annientata nelle gole pirenaiche dai Baschi, e Carlo era stato chiamato, come ben noto da fonti arabe, in aiuto dal governatore musulmano di Barcellona e Gerona, Suleiman Ibn al-Arabi, contro le autorità del Nord della Spagna. Ma il nemico sono i "pagani": «Païen unt tort e chrestiens unt dreit» (v. 1015) [A noi cristiani il diritto appartiene, non ai pagani]; «Nos avum dreit, mais cist glutun unt tort» (v. 1212) [Noi siamo dal lato del giusto, questi avidi hanno torto]. C'è da aggiungere che la "creazione del nemico" è funzionale non solo alla rappresentazione di un conflitto esterno, ma anche, e così sarà in altre *chansons de geste*, a quella di un conflitto interno al "noi".

Aspettando i barbari di J.M. Coetzee²⁰: in una cittadina di frontiera, dove amministra la giustizia un anziano magistrato, piomba la Guardia civile, devono arrivare i barbari. Poveri nomadi e pescatori sono imprigionati e torturati. La spedizione militare sarà sconfitta. I barbari erano in realtà lontani, privati delle loro terre, non sarebbero mai arrivati. E s'intreccia questa attesa con il male della scrittura, con l'indicibile, con il «nero fiore della civiltà» che ancora invero ci ammorba.

La rappresentazione del mondo estraneo come anticultura (b)

Il mondo estraneo rappresentato come l'anticultura può ricevere una connotazione *spaziale*, come nel caso del *Conte de Floire et Blancheflor* (metà del XII secolo)²¹: le usanze matrimoniali dell'emiro di Baghdad prevedevano una prova di verginità, la condanna al rogo delle non-vergini, la scelta della sposa affidata alla caduta su di essa di un fiore, quindi la sua uccisione dopo un anno.

¹⁹ Si cita da BENSI 1985.

²⁰ COETZEE 2000.

²¹ LECLANCHE 2003.

Ma può presentare altresì una connotazione *sociale*, se prendiamo in esame il celebre episodio dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes, l'episodio del Castello di Pessima Avventura (vv. 5101-5805): Ivano giunto in un Castello scorge un prato circondato da pali aguzzi, un recinto entro il quale trecento fanciulle tessevano, pallide, magre: una di esse si lamenta, vittime di due diavoli che ogni anno pretendevano la consegna di trenta fanciulle. L'anticultura non è qui data, come a lungo s'è creduto, dall'esistenza di un selvaggio sfruttamento dell'uomo sull'uomo, il che persiste a tutt'oggi, ma dalla costrizione al lavoro di damigelle, giovani quindi di nobile origine: per loro il lavoro è una *condanna*²².

La rappresentazione del mondo extraculturale in quanto funzionale alla critica del proprio (c)

È ben noto come il *Voyage de Charlemagne en Orient*²³ sia una straordinaria teatralizzazione di un procedimento parodico. L'assoggettamento, senza battaglia d'armi, dell'imperatore bizantino presenta molteplici livelli critici già oggetto di mie ricerche. Un passaggio esemplifica questa tipologia del mondo extraculturale:

"Sire – dist li reis Carles – ceste vostre carue, / Tant i at de fin or que jo n'en sai mesure; / Si senz garde remaint, jo creim qu'ele soit perdue". / E dist Hugun li reis: "De tut ceo n'aëz cure, / Unkes nen out larun cum ma terre dure: / Set anz i purrat estre, ne serrat remoüe". / Dist Willemes d'Orange: " <E!> Sainz Pere aiude! / Car la tenise en France et Bertrams si i fusset, / A pels et a marteals serei aconseüe". (XVIII, vv. 320-328).

[“Signore – disse Carlo – in questo vostro aratro / c'è tanto oro fino che non so calcolarlo; / se rimane incustodito, temo che vada perduto”. / E il re Ugo ribatté: “non preoccupatevi, / non c'è mai stato un ladro in tutto il mio territorio: / potrebbe star lì sette anni senza venir spostato”. / Disse Guglielmo d'Orange: “O san Pietro aiutaci tu! / Potessi tenerlo in Francia e ci fosse pure Bertrando, / a picconate e martellate sarebbe demolito”].

Dal XVI secolo alla metà circa del XVIII ebbe ad aver fortuna, come ben noto, il mito del “buon selvaggio”. Nel 1726 è pubblicato un romanzo che ha goduto di grande successo, soprattutto, riduttivamente, come letteratura dell'infanzia, *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift. Un viaggio in un altrove di mondi alla rovescia, a Lilliput (regno dei nani),

²² Per un commento, si veda PIOLETTI 1979.

²³ Si cita, anche per la traduzione, da BONAFIN 2007.

tra i giganti di Brobdingnag; nell'isola volante di Laputa «abitata da filosofi e scienziati le cui teorie assurde volano nelle nuvole come l'isola che li ospita»²⁴ e di Glubbdubdrib, «dove i maghi materializzano il passato per mostrare a Gulliver il vero volto della storia umana»²⁵:

Soprattutto mi disgustai con gli scrittori di storia moderna. Perché, dopo aver rigorosamente esaminato tutti coloro che lasciarono gran fama di sé nelle Corti dei principi durante gli ultimi cento anni, scoprii quanto il mondo fosse stato ingannato da storici costituiti i quali lo hanno indotto ad attribuire le maggiori imprese guerresche a codardi, i consigli più saggi a pazzi, sincerità ad adulatori, virtù romana a traditori del proprio paese, pietà religiosa a miscredenti, castità a sodomiti, veracità a delatori. Quante innocenti e degne persone sono state condannate a morte o all'esilio per le pressioni di primi ministri su giudici corrotti o per malvagità di fazioni! Quanti furfanti sono stati innalzati alle più alte cariche di fiducia, di comando, di onore e di lucro!²⁶

E ancora nel regno dei cavalli umanizzati, Houyhnhnm. Qui il protagonista dirà: «Mai nei miei viaggi mi era capitato di vedere animali tanto sgradevoli come gli esseri umani», gli Yahoos. A Brobdingnag il Re così sugli Inglesi: «la più perniciosa e abominevole razza di insettaglia cui la Natura abbia mai permesso di strisciare sulla faccia della terra»²⁷.

L'idealizzazione del mondo estraneo svincolato dalla rete segnica (d)

Così Lotman:

La cultura data identifica la sua struttura semiotica con la semiotica come tale e quindi l'antistruttura è pensata come qualcosa che si trova fuori dei confini del mondo dei segni e dei rapporti segnici. Questo mondo può essere idealizzato. Può essere sottolineata ad esempio l'assenza della menzogna, compagna inevitabile della convenzionalità²⁸.

E deve tacere Lanval dell'incontro con la fata, non cedere alle convenzioni di corte per poi dislocarsi altrove, balzando con tutto il suo

²⁴ GIOVANNINI 2017, p. 5.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 177.

²⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁸ LOTMAN 1985, p. 139.

slancio sul palafreno dietro la “pucele” che è venuto a salvarlo: «Quant la pucele ist fors l’us, / Sur le palefrei, detriers li, / De plain eslais Lanval sailli!» (*Lanval*, vv. 638-40)²⁹. La leggerezza del dislocarsi, di lasciare una rete di segni che stringe il desiderio e l’immaginario nell’angusto confine di questo mondo, l’ansia di cercare, citando Montale, «una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!» (*Godi se il vento ch’entra nel pomario*, vv. 15-16)³⁰.

Fino a perdere il proprio nome, la propria identità nell’incontro con una fata, «quella vertigine femminile che il destino ti invia per farti soccombere»³¹, in un mondo in cui «appena si dice qualcosa, questa cessa di essere vera. Di qui l’importanza del segreto»³², così come narra Amélie Nothomb in *Senza nome*.

La rappresentazione dell’alterità come diversità uguale (e)

E forse è il caso d’inserire all’interno di questa fenomenologia di rappresentazione dell’alterità una quinta tipologia che si potrebbe definire la *rappresentazione dell’alterità come diversità uguale*, seguendo le riflessioni di Han Byung Chul, filosofo sud-coreano che insegna Filosofia e Studi Culturali presso la Universität der Künste di Berlino. Entriamo nel campo di una stringente attualità che non può non confrontarsi con il paradigma culturale di stampo neoliberistico oggi dominante. Parola chiave, a questo proposito, è quella di “autenticità”. Essere “autentici”, essere sé stessi, «l’obbligo di somigliare solo a se stessi»³³:

L’autenticità è in definitiva la forma di produzione neoliberistica del Sé, poiché rende ognuno il produttore di sé stesso. L’io, in quanto imprenditore di sé stesso, produce sé stesso, è la performance di sé stesso e si offre come merce. L’autenticità è un fattore di incremento delle vendite³⁴.

Ma, per sentirsi autentici è necessario un continuo paragone con gli

²⁹ ANGELI 1992.

³⁰ BETTARINI, CONTINI 1980.

³¹ NOTHOMB 2011, p. 58.

³² *Ibid.* p. 67.

³³ HAN 2017, p. 30.

³⁴ *Ibid.*

altri, quel che il sistema accetta è una diversità conforme alle sue regole, una diversità-uguale, o un'eguaglianza-diversa. L'alterità è atopica, non utilizzabile come valore economico, tranne che, aggiungo io, non venga assimilata come parte del sistema (la moda, la modella nera...), un'«autenticità espressa soprattutto attraverso il consumo»³⁵.

L'altro, invece, è *atopos*. Nei *Frammenti di un discorso amoroso*, ricorda Han Byung-Chul, Roland Barthes così rappresenta l'atopia dell'Altro:

Essendo atopico, l'altro fa tremare il linguaggio: non si può parlare di lui, su lui, qualsiasi attributo è falso, doloroso, goffo, imbarazzante: l'altro è inqualificabile (e questo sarebbe il vero significato di *atopos*)³⁶.

Socrate, oggetto di desiderio di Alcibiade, non può essere “classificato”, è immagine irripetibile, non è ascrivibile in un processo di assimilazione. È la giovane barbara che il magistrato di *Aspettando i barbari* di Coetzee penetra infine, per non possederla però. L'Altro non si possiede. Il rapporto con l'Altro è la sofferenza che porta alla conoscenza nel *tra*, nel *dia*-logo; non c'è conoscenza senza sofferenza. Ho avuto modo in proposito di rilevare:

Vivendo nel Sé, il rapporto con l'Alterità si configura come dialogo permanente che porta l'Altro nel Noi, in una varietà di esiti che vanno esaminati nella complessità dei fattori che li determinano. (...). Nel rapporto con l'Alterità è il tra il luogo in cui il Sé si trova, cioè lo spazio del movimento che rende non assolute le identità³⁷.

Questo riferimento alla categoria del *tra* da me proposto nel 2015, si ritrova, con approfondimento degno di nota, in un lavoro, sintetico ma di rilevante densità, *Il n'y a pas d'identité culturelle mais nous défendons les ressources d'une culture* di François Jullien, che distingue fra *differenza* e *scarto* e fra *identità* e *risorsa* o *fecondità*:

(...) gli scarti culturali sono dispiegamenti che aprono nuovi possibili e portano alla luce altre risorse. (...). *Dia*, in greco, esprime al tempo stesso lo scarto e l'attraversamento. (...). Ma *dia* esprime anche il cammino che attraversa, supera uno spazio, quello stesso spazio che può offrire resistenza³⁸.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁶ BARTHES 1979, p. 39.

³⁷ PIOLETTI 2016b, p. 19.

³⁸ Cfr. JULLIEN 2018, p. 63 e 79.

Diceva Sartre: «il mondo è sguardo»³⁹. L'incontro con l'Altro avviene tramite lo sguardo e la voce. Il *medium* digitale è privo di sguardo, penetra ovunque ma senza sguardo. Oggi si tende a prendere atto di tutto senza giungere a vera conoscenza, si accumulano informazioni e dati senza giungere a un sapere, i *social media* rappresentano un'atrofizzazione della socialità. Il *diverso uguale* è l'Oriente orientalizzato di cui parla Edward Said in *Orientalismo*, è l'*harem* dipinto da Jean-Léon Gérôme (*Il bagno*, 1880-1885), da Jean-Auguste Ingres (*L'odalisca*, 1814; *Il bagno turco*), da Philippe van Brée.

Conclusioni

Queste cinque forme del manifestarsi di rappresentazioni letterarie dell'alterità non esauriscono una più ampia loro tipologia. Già al loro interno esse sono attraversate trasversalmente da altri tipi di orientamento.

La *creazione del nemico* non impedisce una sua inclusione nel codice culturale del "noi", o il riconoscimento di suoi tratti positivi: i Saraceni sono bravi combattenti; le donne saracene, convertite, sono tutt'altro che disdegnate dai nobili francesi, bellissime, il loro amore apporta agli eroi epici ricchezza, amore e sovranità. Non impedisce, si veda la *Chanson d'Antioche* (vv. 4085-86)⁴⁰, che sia espresso il punto di vista saraceno su episodi di cannibalismo che vedono i cristiani protagonisti: «Garsions lor a dit: "Par Mahomet veés, / Cil diable manjuent nos gens, or esgardés!"», o sulla natura delle Crociate (*Chanson de Jerusalem*, vv. 1375-79): «"Bels fiux – ço dist li pere – ceste gens esragie / Fierement ont la nostre robe, bels dous fils, calengie. / Ma proie m'ont robee, dont ma gens est irie. / Fils, done moi confort, conforte ta maisnie!"». Né impedisce che quello che era visto come il nemico venga atteso perché l'avvento dei barbari potrebbe essere una soluzione: «E ora, senza barbari, che sarà di noi? / Era una soluzione quella gente» (Constantinos Kavafis, *Aspettando i barbari*, vv. 35-36)⁴¹.

Un processo storico-sociologico, si può aggiungere, che richiama la categoria di "pseudomorfosi" cui ricorre Henri-Irénée Marrou

³⁹ SARTRE 1965.

⁴⁰ Si cita da ZAGANELLI 2004.

⁴¹ Si cita da CROCETTI, PONTANI 2010.

nell'interpretazione della fase del Tardo Antico, in quanto, ha precisato Franco Bolgiani,

immissione, entro forme tradizionalmente consolidate e accreditate, di contenuti culturali nuovi che assumono però le forme o le apparenze delle precedenti, così come in cristallografia il cambiamento di composizione chimica di un minerale fa sì che esso, in determinati stati, conservi la forma primitiva invece di cristallizzarsi secondo il sistema nuovo corrispondente alla mutazione chimica avvenuta⁴².

La rappresentazione del mondo estraneo come anticultura non impedisce che, ad esempio, nello stesso *Conte de Floire et Blancheflor* il mondo orientale presenti una specificità culturale del suo spazio: si pensi alle descrizioni degli affreschi della «Tors as puceles» dove «li fait i sont des ancissour, / les proueces et les estors» (vv. 1875-76), delle meraviglie naturali descritte con stile enciclopedico: «Il n'en a tant, mon essient, / entre Orient et Occident» (vv. 2033-34).

La rappresentazione del mondo extraculturale in quanto funzionale alla critica del proprio non occulta il punto di vista della superiorità del "noi", anzi lo esalta.

L'idealizzazione del mondo estraneo svincolato dalla rete segnica non preclude le interrelazioni tra diversi universi semiotici; si pensi, solo per proporre qualche esempio, al ruolo della figura della fata-madre adottiva, di Morgana che rapisce il neonato, figlio del re di Sicilia Helyadus, per farne il futuro re di Sicilia e in seguito l'imperatore di Costantinopoli⁴³.

D'altra parte, perché stupirsi della complessità e varietà della fenomenologia di rappresentazioni letterarie dell'alterità nei testi letterari? La letteratura moltiplica queste forme, porta a scoprire aspetti rimasti spesso inesplorati e ancor più dimostra che non esistono identità *date prima*, monolitiche e statiche.

Anche da qui il dovere che ci attraversa, o dovrebbe, a mantenere sempre vivo il dialogo soprattutto con le nuove generazioni in questo arduo cammino di riconoscimento di un'idea diversa di umanità, lontana dai territori del nazionalismo, dell'intolleranza, del neo-razzismo. Un'umanità che sappia farsi attraversare da quello che Édouard Glissant chiama *il pensiero del tremore* che

⁴² Cfr. BOLGIANI 1980, pp. 535-87, alla p. 541.

⁴³ Si veda COMBES, TRACHSLER 2003.

sorge da ogni dove – dalle musiche e dalle forme suggerite dai popoli. Musiche dolci e lente, pesanti e battenti. Bellezze a gola spiegata. Esso ci difende dai pensieri di sistema e dai sistemi di pensiero. Non presuppone la paura e l'irrisoluto (...) ma si estende infinitamente come un uccello innumerevole (...), ci raccoglie nell'assoluta diversità, in un turbine di incontri. Utopia che mai si fissa e che apre il domani, come un sole e un frutto condivisi⁴⁴.

Riferimenti bibliografici

- ANGELI G. (a c. di), Maria di Francia, *Lais*, Parma 1992.
- AUERBACH E., *Filologia della Weltliteratur*, Bari 1970 [ed. or. Bern 1952].
- BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 231-405 [ed. or. Moskva 1975].
- BACHTIN M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino 1998 [ed. or. Moskva 1979].
- BARTHES R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino 1979 [ed. or. Paris 1977].
- BENSI M. (a c. di), *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, Milano 1985.
- BERNARDINI MARZOLLA P. (a c. di), Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino 1994.
- BETTARINI R., CONTINI G. (a c. di), E. Montale, *Ossi di seppia*. In limine, in Id., *L'opera in versi*, Torino 1980.
- BOLGIANI F., *Decadenza di Roma o tardo antico. Alcune riflessioni sull'ultimo libro di Henri-Irénée Marrou*, in *La storiografia ecclesiastica nella Tarda Antichità*. Atti del Convegno tenuto a Erice (3-8 dicembre 1978), Messina 1980, pp. 535-87.
- BONAFIN M. (a c. di), *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, Alessandria 2007.
- CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988.
- COETZEE J.M., *Aspettando i barbari*, Torino 2000 [London 1980].
- COMBES A., TRACHSLER R. (éd.), *Floriant et Florete*, Paris 2003.
- COSTA V., *Alterità*, Bologna 2011.
- CROCETTI N., PONTANI F. (a c. di), *Poeti greci del Novecento*, Milano 2010.
- GIOVANNINI F. (a c. di), J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Roma 2017 [ed. or.

⁴⁴ GLISSANT 2012, p. 19.

- London 1726].
- GLISSANT É., *Misura e dismisura. Il pensiero del tremore*, in «Lettera internazionale», 111 (2012), pp. 18-20.
- HAN B.CH., *L'espulsione dell'Altro*, Milano 2017 [ed. or. Frankfurt am Main 2016].
- JULLIEN F., *L'identità culturale non esiste*, Torino 2018 [ed. or. Paris 2016].
- KRISTEVA J., *Storie d'amore*, Roma 2012 [ed. or. Paris 1983].
- LECLANCHE 2003 (éd.), Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanche-fleur*, Paris 2003.
- LOTMAN J.U.M., *La dinamica dei sistemi letterari*, in Id., *La semiosfera*, Venezia 1985, pp. 131-145 [ed. or. 1984].
- NOTHOMB A., *L'entrata di Cristo a Bruxelles; Senza nome*, Milano 2011 [edd. or. 2004 e 2001].
- PASERO N., *Quattro tipi di alterità (con una nota sull'impiego di metafore in teoria della letteratura)*, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a c. di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro [= «Le Forme e la Storia», n.s. 8 (2015)], pp. 775-784.
- PIOLETTI A., *Lettura dell'episodio del "Chastel de Pesme-Aventure" («Yvain», vv. 5101-5805)*, in «Medioevo Romanzo», 6 (1979), pp. 227-46.
- PIOLETTI A., *Le letterature romanze, l'alterità e l'identità europea*, in *Filologia aperta ovvero per amicizia. Scritti offerti a Fabrizio Beggiato*, a c. di S. Marinetti, Perugia 2009, pp. 211-29.
- PIOLETTI A., *Lo sguardo sull'altro, lo sguardo dell'altro. Per un'introduzione*, in *Lo sguardo sull'altro, lo sguardo dell'altro. L'alterità in testi medievali*, a c. di M. Cassarino, «Quaderni di Medioevo Romanzo e Orientale» 1, Soveria Mannelli 2011, pp. 9-20.
- PIOLETTI A., *Finzione e realtà nella letteratura francese medievale: su alcune recenti interpretazioni*, in *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, a c. di G. Borriero et alii, Verona 2016, pp. 45-63.
- PIOLETTI A., *La filologia romanza e l'idea di Europa*, in «Le Forme e la Storia», n.s. 9 (2016), pp. 9-30.
- PIOLETTI A., *Fenomenologia di rappresentazioni letterarie dell'alterità fra Antico e Moderno*, in *Lo straniero nella letteratura*, a c. di M. Cassarino, A. Pioletti [= «Le Forme e la Storia», n. s. 11 (2018)], pp. 3-16.
- SAID E., *Orientalismo*, Torino 1991 [ed. or. New York 1978].
- SARTRE J.P., *L'essere e il nulla*, Milano 1965 [ed. or. Paris 1943].
- SCLAVI M., *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Milano 2003.

ŠKLOVSKY V.B., *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (saggio su Guerra e Pace)*, Parma 1978 [ed. or. 1928].

ZAGANELLI G. (a c. di), *Crociate. Testi storici e poetici*, Milano 2004.

«Fonderei la mia fede alla fede dei Greci».

Abū Nuwās e la poetica degli amori interreligiosi

Leonardo Capezzone

La poesia è quel luogo dello spazio culturale della città islamica classica in cui ogni fuga, ogni dissidenza, ogni eresia, ogni trasgressione sembra lecita – purché sia detta secondo le austere regole del linguaggio poetico. La dimostrazione più ovvia di questo equilibrio estetico e sociale è forse data dalla constatazione che, in una società in cui vige il divieto coranico di assumere bevande inebrianti, il canone letterario celebra fra i suoi generi più frequentati quello della *khamriyya*, ovvero la poesia in lode del vino¹. Segno evidente, questo, di una differenziazione dei codici di comportamento, e di una società complessa in cui convivono e l'etica religiosa e l'etica profana – e di quest'ultima, la cultura cortese è una delle emanazioni più visibili. Di nuovo, un altro paradosso: se la trasgressione è ancora un fatto di canone, il poeta deve vivere una vita scellerata. Se Abū Nuwās (m. 815 ca) è il più grande poeta dell'età abbaside, la sua biografia non può che essere la più scellerata di tutte². Le fonti letterarie – principalmente gli *Akhbār Abī Nuwās* di Ibn Manẓūr (m. 1312) – ci hanno consegnato una vita del poeta in cui risuona il paradigma del libertino, il cui stile di vita è essenzialmente debilitante e antisociale: debilitante in quanto costantemente sprofondata in un'alienazione d'amore mai realizzato; antisociale perché tutto si traduce in una celebrazione della figura dello schiavo d'amore e del potere destabilizzante e distruttivo della passione. Da questo punto di vista, la biografia di Abū Nuwās è di un'ordinarietà persino noiosa, uguale a quella di tanti altri poeti e letterati di cui rimane sommerso il periodo formativo.

¹ KENNEDY 1997.

² WAGNER 1965.

Dietro il paradigma, si intravede la vicenda di un modesto provinciale, figlio di un militare arabo e di una donna persiana, che da Ahwaz, in Iran, si trasferisce nei centri iracheni – prima Kufa, poi finalmente Baghdad – e si sottopone al rigore degli studi di grammatica e di filologia, di retorica e di prosodia, e all'apprendimento dell'arte poetica. Ben più interessante è ciò che si prolunga dietro il paradigma, ciò che davvero lega Abū Nuwās a Baghdad, città che il poeta lascerà solo per un breve periodo di esilio in Egitto.

La capitale che vive nei suoi versi è un luogo di puro artificio, che produce da sé quel gioco infinito di specchi fra biografia e versi; un gioco che finisce con l'identificare più di quanto non sia il caso di credere l'arte con l'esistenza. Andras Hamori ha dedicato pagine acutissime a quella rappresentazione poetica dell'esistenza che, in Abū Nuwās, sembra essere l'evocazione di ciò che il critico letterario ha definito «permanent Saturnalia»³.

I luoghi del saturnale sono luoghi virtuali, proiezioni esistenziali di una poesia che prende vita in forma di città, e in essa allestisce un teatro ove ogni abitante, ogni elemento della natura, ogni oggetto della quotidianità, nel momento in cui è immesso in questo orizzonte di urbanità che è poi sostanzialmente un'anti-città, acquisisce quello statuto glaciale di eternità che tocca in sorte a ciò che è segno, a ciò che è presente perché significa⁴. Se la città è implicitamente il luogo dell'ordine e della legge, la poesia si muove essenzialmente in due anti-luoghi: la taverna e il monastero – quest'ultimo inteso non come spazio di meditazione e di autoesclusione dal mondo, bensì come meta, storicamente attestata, di gite e di visite, da parte musulmana. Entrambi i luoghi (il primo, a dire il vero, ben più del secondo) sono volutamente luoghi dell'alterità, in cui non di rado l'alterità religiosa – che nel mondo reale è razionalizzata e definita in termini giuridici dallo statuto della *dhimma* – diventa proprietà fondante della seduzione e dell'ispirazione poetica.

Fermandoci un momento sul monastero, esso rappresenta da un lato un'estensione della corte, una specie di corte in trasferta, spazio in cui la politica califfale di integrazione delle comunità cristiane (che nella corte si elabora grazie alla pratica del confronto intellettuale e

³ HAMORI 1974, p. 47.

⁴ Cfr. il saggio fondamentale di BENCHEIKH 1963-1964.

teologico)⁵ prosegue sotto un diverso segno, carico di visibilità, della convivialità, e dove gli apparati della corte, poeti e poetiche compresi, si trasferiscono realizzando il senso più pieno dell'idea di vacanza e di sospensione controllata delle regole. Il monastero, infatti, dall'altro lato è anche estensione della città, immerso nell'idillio di una natura tuttavia culturalizzata, perché soggiace a un'estetica delle rovine e del senso connettivo del passato. Tra i due luoghi in dialogo, la città/corte e la natura/monastero, si spalanca la taverna; se nei primi due l'amore è disperatamente sospirato, è evocazione, consunzione e (quasi) mai congiunzione, nel secondo, anti-luogo per eccellenza, esso è altrettanto disperatamente consumato; è manifestazione, alienazione e sempre promessa di un'estasi.

La taverna, orgoglio dei bassifondi, è il teatro in cui il simposio (immagine di un'esperienza che produce conoscenza) si dispone nel tentativo empio di rappresentare l'idea del paradiso.

Un interrogativo posto da diversi studiosi, e apparentemente irrisolvibile – come sia possibile che una poesia tanto raffinata nelle immagini e nel portato interpretativo, e tanto trasgressiva nei contenuti, possa aver acquisito una dimensione e una diffusione popolare –, spinge inevitabilmente a chiedersi almeno quali fossero i luoghi reali della biografia abunuwasiana; quali fossero, cioè, i luoghi sociali in cui una visione eretica e così premeditatamente alienata alla realtà assumesse l'amore come fondamento di un discorso sulla dissidenza.

Non è possibile desumere dalle fonti in maniera inequivocabile e costante se e quanto la produzione, o meglio l'esecuzione, del testo poetico, bacchico e amoroso – soprattutto quando la trasgressione alla morale passa attraverso il ricorso all'oscenità – fosse condizionata dall'implicita destinazione; vi è certamente una richiesta su commissione, che patrocina l'attività poetica e ne costituisce il sostentamento naturale; ma vi è anche una pluralità nella destinazione, e nel livello della ricezione, ed entrambe rimandano al ruolo e alla posizione sociale dei poeti in una società che paradossalmente sembra affidare loro una funzione di dissidenza controllata⁶. Non sapremo mai con certezza quanto larga, al di fuori del sistema della corte, fosse la diffusione

⁵ Cfr. GUTAS 2002, pp. 73-88.

⁶ Le questioni relative ai rapporti fra tematiche d'amore e società abbaside sono state ampiamente dibattute: GHAZI 1959, GIFFEN 1971, ENDERWITZ 1995, BENCHEIKH 1975a, ALGAZI, DRORY 2000, CAPEZZONE 2012 e 2015.

della poesia d'amore: sappiamo però che essa nasceva, anche con una probabile intenzione sperimentale, all'interno di circoli poetici privati, spesso dominati da interessantissime figure femminili⁷, e soprattutto caratterizzati da un intenso rapporto, di natura sociale e artistica, con la musica e i musicisti⁸.

In questi luoghi di produzione poetica in cui si muove Abū Nuwās, la trattazione dei temi d'amore non è affatto prerogativa maschile; se si accoglie la teoria della poesia amorosa portatrice di una carica al contempo di protesta dissidente e di alienazione, è un fatto che il canone poetico sembra imporre un unico linguaggio omologante anche quando a dar voce all'alienazione amorosa è una poetessa. Questo aspetto lascia trapelare una specificità dell'amore pre-cortese e cortese arabo: da un lato, esiste nella letteratura classica arabo-islamica una dimensione amorosa femminile, gestita e narrata dalle donne – anche ammesso che l'affabulazione femminile sia un discorso maschile attribuito alle donne; dall'altro, la specificità, e la complessità della questione, posta in termini di genere, è legata alla visibilità della donna nella città islamica medievale: la donna come corpo e la donna come Altro; la tangibilità del corpo femminile; la pseudo-confusione, tanto celebrata in poesia, tra corpo femminile e corpo maschile⁹.

Temi, questi, che la biografia letteraria di Abū Nuwās sfiora e non permette in questa sede di approfondire, ma che lasciano aperta una riflessione sui percorsi lungo i quali uno studio comparativo fra modelli d'amore medievale, orientali e occidentali, può inoltrarsi quando sceglie la letteratura come fonte di storia sociale, delle mentalità, e delle donne. Ancor più, semmai, risulta spinoso affrontare in maniera univoca il tema dell'amore come figura di un discorso sull'Altro in un contesto storico di cui, nei fatti, poco ancora sappiamo delle reali fratture tra le pratiche sociali (determinate dal diritto e dalla definizione giuridica dei confini entro cui si articolavano – o si sarebbero dovute articolare nella teoria – le interazioni tra comunità musulmane

⁷ Per le poetesse animatrici di questi circoli poetici, un caso emblematico del periodo di cui ci stiamo occupando è quello di 'Inān, per la quale cfr. BENCHEIKH 1971. Altro caso, più direttamente legato ad Abū Nuwās, è costituito dall'enigmatica presenza di Jinān, poetessa e cantante, che il poeta spesso si compiace di indicare come sua musa ispiratrice, e forse suo unico vero amore.

⁸ Sui circoli poetici cfr. ad esempio BENCHEIKH 1975b.

⁹ MEISAMI 1983.

egemoni e le comunità ebraiche, cristiane e mazdee)¹⁰ e le idealizzazioni intellettuali.

In questo quadro, dove sembrano procedere di pari passo una teatralità giocosa e scandalosamente frivola e una messa in simbolo del potere disgregante dell'amore come sintesi suprema di ogni ipotesi di dissenso¹¹, la volontà di confondere la figura pubblica con quella privata dei poeti "canonicamente scellerati" – così come risalta dalle fonti biografiche – potrebbe avere un senso. All'interno del dibattito sul ruolo sociale di una poesia, a sua volta, canonicamente trasgressiva, sembrano molto pertinenti le osservazioni di Julie Scott Meisami, quando scrive che questo genere di poesia potrebbe benissimo essere un gioco letterario sapientemente costruito; domandarsi se sia sincero oppure no (realistico oppure no) potrebbe parimenti essere irrilevante. Altrettanto irrilevante appare, agli occhi della studiosa, dedurre da questa poetica una riflessione di genere, focalizzata sull'orientamento sessuale di Abū Nuwās e dei suoi imitatori: ciò che le fonti ci hanno consegnato, essenzialmente, è la fisionomia di una persona poetica¹².

Rimane tuttavia aperta una questione: mentre la giurisprudenza, che deve definire e regolare i comportamenti sociali e individuali tra appartenenti a comunità religiose in una società pluriconfessionale, tende a dividere, la lirica amorosa tende a congiungere. Non dovendo qui risolvere la questione, ci basti almeno tenerla presente, vedendo in entrambi i casi una negoziazione, diversamente orientata (matrimoni misti, frequentissimi, a parte), nei confronti della differenza religiosa. Così cantava ad esempio 'Abdallāh ibn al-'Abbās ibn al-Faḍl ibn al-Rabī' (Baghdad, IX secolo), uno dei seguaci della poetica dei monasteri¹³:

¹⁰ Un esempio di questa tendenza negli studi storici sull'Islam medievale è in SAFRAN 2013.

¹¹ Mai disgiunta, in verità, da un'implicita affermazione di supremazia dell'egemonia musulmana – secondo la massima, cara alla teoria post-coloniale, secondo cui la letteratura è il discorso dell'egemone – che può concedersi di costruire un'immagine letteraria dell'Altro fondata, come vedremo, su una mimesi di sottomissione alla religione dell'amato, e di abiura dall'Islam. Sarebbe un errore leggere i testi qui presentati, e il genere poetico a cui appartengono, come espressione di ecumenismo religioso.

¹² MEISAMI 1983, pp. 17-8. Ancora sulla dissidenza controllata, e ridotta a ruolo canonico del poeta, si veda HAMORI 1974, pp. 31-77.

¹³ AWWĀD 1966, p. 63. Il *Kitāb al-diyārāt* dedica ogni capitolo ad uno dei monasteri più famosi di Mesopotamia, Siria ed Egitto; questi versi compaiono appunto nel capitolo dedicato al monastero di QUTĀ, non distante da Baghdad.

Brindavo a turno come si conviene
 alle grazie di un'ostessa così altera
 da ridurre a mendicare ogni avventore,
 o in onore di un baldo cerbiattino
 che fra arabi e persiani non ha pari.
 Gioia, proclama quando avanza;
 guerra, quando fiero arretra.
 Non capisce, e fa il vezzoso,
 che a Qutā ho libero accesso:
 vesto il saio monacale, e la croce porto al petto,
 mio fratello è il chierichetto,
 genitor mi è il santo padre.

O ancora, ecco alcuni versi di 'Abdallāh ibn al-Mu'tazz (m. 908, Baghdad), che fu califfo per un giorno¹⁴:

Bevi ancora con me vino dorato;
 potrai poi perdonare le colpe del tempo
 se saprai ricordare le notti, qui a al-Adhāra.
 propizie agli amanti, e le antiche passioni
 che la soglia invitavano a varcare.
 L'amore virginale, l'amore che rinuncia
 s'annientano al cospetto di un cerbiatto di al-Adhāra:
 è l'amore che seduce, l'amore che fa schiavi
 cristiani e musulmani.

Il clima poetico in cui Abū Nuwās si muove è sostanzialmente contro un ideale classico del fare poesia: la querelle fra antichi e moderni che l'umanesimo arabo svilupperà in altri contesti letterari fra il IX e il X secolo è anticipata dalla crisi dei modelli poetici classici, e Abū Nuwās è riconosciuto unanimemente come uno dei principali artefici della nuova poetica. Contro la nostalgia degli accampamenti in rovina, contro l'amata che si allontana con la carovana che riparte, la poetica degli "stilnovisti" d'età abbaside oppone la stabilità della città, la permanenza – e non di meno l'imperturbabile lontananza – delle figure

¹⁴ *Ibid.*, p. 109. I versi compaiono nel capitolo dedicato al monastero di al-Adhāra, anch'esso nelle vicinanze di Baghdad.

amate nell'orizzonte senza futuro di un amante che diventa il nuovo eroe di uno spazio urbano, eminentemente limitato, entro cui egli misura il paradosso dell'amore, che dovrebbe essere congiunzione, e invece prende sempre l'unica, dicibile forma della separazione. La critica anticlassica di Abū Nuwās si articola indistricabilmente sul doppio binario della forma e dei contenuti. Alla proliferazione lessicale della poesia pre-islamica, che opera orizzontalmente nel campo dell'esperienza dicibile, finendo così per fornire un vocabolario estenuante, vastissimo ma mortifero, Abū Nuwās preferisce affrontare un meticoloso lavoro di raffinamento della lingua, in grado di ridurre volontariamente il repertorio del descrivibile; muovendosi lungo una traiettoria verticale che agisce non più sull'estensione del rapporto fra le parole e la cosa, ma sull'intensione del nome e del senso, egli aumenta vertiginosamente il repertorio del conoscibile.

Alla purezza della lingua (valore di risonante pertinenza al classico), Abū Nuwās, cittadino di una città che per antonomasia è cosmopolita, oppone uno strategico ricorso alla contaminazione: con una determinazione sfrontata, i versi vengono resi indecifrabili dall'inserzione di parole che più risultano oscure e aliene, più assolvono una funzione di parole-chiave. Medio-persiano, siriano, greco (pare)¹⁵; parole che si scrivono in caratteri arabi ma non si sa come leggere (eventualmente il rigore del metro può fungere da ausilio permettendone la vocalizzazione e quindi la lettura – ma è pur sempre lettura di puri suoni che smentisce l'univocità di una percezione istantanea del significato in rapporto al segno). Queste presenze aliene sono relitti archeologici, trastullo erudito di una società che si sente erede della storia del mondo, o piuttosto sono segni metropolitani di una modernità che attualizza quella stessa eredità carica di sapienza, seppur in maniera frammentata, sotto il segno della molteplicità (etnica, confessionale, linguistica)?

Sotto questo segno, e secondo un triplo ordine di dicotomie – paganesimo/Islam, antico/moderno, deserto/città, dove ciascun termine è portatore di alterità nei confronti del termine cui si oppone – proviamo a leggere versi abunuwasiani come questi¹⁶:

¹⁵ VALLARO 1983.

¹⁶ WAGNER 1958-1988 (= DW), III, p. 88.

Dammi vino, coppiere, di vino dissetami:
 non senti il clangore dell'aurora?
 L'esercito notturno retrocede,
 illumina l'alba la sua fuga.
 Placami la sete mattutina
 col puro cristallo della coppa,
 dai puri riflessi adamantini,
 lampada al labbro di chi beve.
 Di identica natura cristallina
 è il dardo che mi lancia la tua mano
 di copto, la cui fede è rivestita
 di un panno che ricorda antichi arcieri.
 Da frecce di cristallo è aperto il giorno
 ed ebbri a chi ci giudica diremo:
 "Non frangete il turcasso del coppiere".

L'atmosfera realizzata è quella, moderna, della poesia urbana; lo spazio è quello della taverna. Le figure che animano lo scenario sono quelle che ci si aspetta dal genere poetico praticato: il coppiere, che è sempre preferibilmente cristiano, il vino, il simposio d'amore che volge al termine, con la malinconia dell'alba che mette fine al saturnale. Dietro l'aderenza al genere, vi è però un'operazione archeologica, giocata intorno a una stupefacente confusione, o sovrapposizione, lessicale tra coppe e turcassi, da cui emerge un ipotesto. In questo ipotesto, che si protende lungo la superficie dei versi, tutto si trasfigura. Per realizzare questa epifania, per far capire a chi legge il senso delle parole che, più sono familiari, più sono spesse e plurali, è necessario simulare un crollo della forma evocata. L'artificio sospende il momento della rivelazione, racchiuso in uno scintillio di cristallo che ricorda altre opalescenze – l'iridescenza della lama, nesso obbligato per stabilire il patimento d'amore, il soggiacere dell'amante allo sguardo acuminato come dardo dell'amato – fino a dimenticarsene e a rimpiazzarla con un'altra rivelazione: sarà proprio vero che un coppiere è un coppiere, se poi Abū Nuwās indica coppe, e appaiono frecce?

In questi versi – qui maldestramente tradotti, perché si è dovuta operare una progressione di immagini per riprodurre una trasfigurazione affidata, nel testo, solo a nomi di cose che improvvisamente cambiano contestualmente di senso – la coppa è sempre *ka's*: sempre, fino

a quando non cade nelle mani di un coppiere copto, non musulmano, dunque ornato – e segnato nella sua alterità religiosa – dallo *zunnār*, la cintura che contrassegnava l'appartenenza a una delle religioni a statuto protetto. Un attimo prima che le dita del coppiere l'afferrino, la coppa cambia nome, diventa *qadah*. Saremo più precisi: un attimo prima che essa venga stretta dalla mano sinistra del coppiere, venendo spontaneo pensare che con la destra si versi il vino e con la sinistra si porga la coppa: ed è quella mano, non i fianchi, a essere fasciata dallo *zunnār*, che in questa sordida e sublime osteria bagdadina il giovane indossa come la salvietta sul braccio di un cameriere.

Da quel momento, la coppa esaurisce la sua funzione univoca, oggetto evocatore dei coppieri del paradiso, e comincia a diventare un nome al plurale: *aqdāh*.

Si innesca così un processo inferenziale che conduce a un'epifania diversa da quella prevedibile e attesa, che precipita in controluce staccandosi dal testo, per richiamare alla visione l'ipotesto "antico": nel loro plurale, le coppe diventano frecce, di cui è assente nel testo il singolare *qidh* (tuttavia omografo di *qadah*), ma il cui plurale è ancora *aqdāh*: e il coppiere diventa un arciere. Nella costruzione del nuovo contesto in cui il segno cambia di senso, affiora la memoria di un sapere divenuto esperienza passata. *Aqdāh*, ormai stabile plurale di frecce, è una parola antica, tanto quanto un gioco d'azzardo pre-islamico chiamato *maysir*, condannato dal Corano in un'associazione così stretta al vino da diventare, di quest'ultimo, se non proprio un sinonimo sul piano lessicale, almeno un termine di puntuale richiamo referenziale¹⁷.

Al *maysir* si giocava così: scopo del gioco era vincere il migliore dei tagli di carne di cammello – probabilmente in rapporto a sacrifici nell'ambito di un culto astrolatrico – che fungevano da bersaglio. Ogni giocatore era abbinato a una freccia, identificata da un contrassegno; la figura centrale del gioco era il giovane che, dopo averle mischiate, estraeva una ad una le frecce (*aqdāh*) dalla faretra con la mano sinistra (*al-yusrā*, da cui forse il nome del gioco), completamente avvolta in un panno di stoffa per non riconoscere al tatto il contrassegno, e le porgeva al tiratore.

¹⁷ *Qadah* contempla, fra i significati connessi alla sua radice, quelli di "biasimo", "condanna", "censura": la nostra versione ne tiene conto contestualizzando forse un po' troppo arditamente e frecce e coppe e disapprovazione moralista.

A fornirci i dati relativi al gioco del *maysir* e alla sua terminologia, fra gli altri, è Abū 'Ubayd al-Qāsim al-Sallām al-Harawī, uno dei tanti eruditi del medioevo arabo, archeologo del sapere, morto nell'837. Tutte le informazioni che egli raccolse erano desunte da testi di autori che prima di lui avevano indagato in quell' "archivio dei nostri fasti" – così veniva definito, in epoca islamica, il periodo del paganesimo –, armati dell'unico strumento che potesse in qualche modo perpetuare, integrandolo alla costruzione di un'idea di classico che in quel tempo si andava consolidando, quel sapere antico: la volontà filologica. Volendo saperne di più sulle modalità del gioco, al-Harawī se ne andò viaggiando per i deserti d'Arabia, interrogando la memoria (supponendola antica) dei beduini. Il filologo "sul campo" dovette restare assai deluso, constatando che i suoi informatori, del *maysir*, sapevano ben poco: ormai, avevano dimenticato quasi tutto¹⁸.

È evidente che, nella poetica centrata sulla religione dell'amato, il congiungimento amoroso passi sempre attraverso un'opera di sessuazione della figura amata. Meno evidente, e meno banale, è il ricorso a metafore teologico-scientifiche, da parte del poeta, per fondare teoricamente la mescolanza e la fusione interconfessionale degli amanti¹⁹. Si deve ricordare che la poesia d'amore della scuola dei moderni, per la quale è abitudine mutuare dal sapere medico la sintomatologia anche in sede poetica, non di rado adotta nozioni e concetti centrali delle teorie atomiste dibattute dai teologi e dai filosofi naturali del tempo. Dalla malattia d'amore si slitta, in altre parole, verso una fisica del corpo innamorato. Sembra possibile disegnare una tavola di corrispondenze puntuali fra i nuovi *topoi* letterari – corpo/corporeità (*jism/jirm*), essenza-sostanza (ma anche "atomo", *jawhar*), movimento/quiete (*haraka/sukūn*), inclinazione/attrazione (*mayll/jadhb*), spazio/locazione (*makān/kawn*) – e le principali tematiche intorno a cui, fra VIII e IX secolo, i teologi dialettici e i filosofi aristotelici (cristiani, ebrei, musulmani, dualisti e manichei) discutevano e si confrontavano.

Passiamo subito a osservare un termine apparentemente innocuo come quello di latenza (*kumūn*). «Come latenza di fiamma nella

¹⁸ Per il gioco del *maysir* e i beduini smemorati cfr. FAHD 1963, pp. 204-13.

¹⁹ Per l'intera questione, qui sintetizzata, si veda CAPEZZONE 2016.

pietra»: così recita un verso di Abū Nuwās²⁰, col quale il poeta immette nel suo canzoniere, e nel discorso poetico di cui egli si fa carico – peraltro quasi timidamente, senza mai più ripeterlo, quasi come un *hapax* –, un concetto denso di storia e di riferimenti che portano dritto a una tradizione di pensiero filosofico e scientifico e alle dispute teologiche interconfessionali che animano i luoghi della cultura cortese del tempo. Non unico, ma comunque raro, e tuttavia inusitato nel lessico di Abū Nuwās, è l'aggettivo *kāmin*, "latente", "invisibile"; in un altro luogo del canzoniere, ad esempio, leggiamo²¹: «Vino in cui arde invisibile fuoco: / li mescola il bacio di chi ben sa ammaliare».

Per evocare la fascinosa gravidanza di un'invisibile presenza, e definire la presenza del fuoco nella liquida natura del vino, il poeta sceglie un termine che non deriva dal repertorio relativo al genere della poesia bacchica, ma pertiene, come vedremo, al lessico dei filosofi naturali. Il verso successivo contiene un verbo (*mazaja*, "mescolare", "comporre", "fondere") – che ricorre peraltro con le sue forme derivate e i relativi sostantivi con altissima frequenza nel lessico dell'autore (e in particolare nel lessico della poesia bacchica, o *khamriyya*) – che sintetizza con un'immagine, anch'essa assai cara ai filosofi della natura, e agli alchimisti²², l'intima mescolanza di due sostanze da cui scaturisce un fenomeno, o una proprietà, o una nuova sostanza. Qui, il calore che il vino contiene scatena il suo effetto grazie a un fattore che risveglia le ardenti proprietà di una simile mistura: il bacio dell'amato.

Questi elementi lessicali, evidenziati in corsivo nel verso che sembra legarli in una dipendenza semantica, sono due metafore scientifiche presenti in alcune dottrine, tanto fisiche quanto cosmologiche, attraverso cui si illustrava la compresenza di qualità contrarie, impercettibili alla rilevazione empirica, all'interno di un'unica sostanza, o, più estesamente, nelle sostanze costituenti uno stesso corpo, dalla cui mescolanza scaturiscono fenomeni fisici, esperibili mediante

²⁰ DW, I, p. 136.

²¹ DW, I, p. 136.

²² Il verbo *mazaja*, e più spesso *imtazaja*, e i relativi sostantivi astratti *mizāj* e *intizāj*, sono termini abituali, ad esempio, del corpus alchemico attribuito a Jābir ibn Ḥayyān, databile tra la fine del IX e il X secolo. Questo corpus include tra l'altro un intero trattato, oggi perduto, dedicato ai procedimenti di fusione di sostanze di diversa composizione al fine di ottenere una sostanza nuova che contenesse le proprietà dell'una e dell'altra, intitolato appunto *Kitab al-mizāj*; cfr. KRAUS 1943, p. 167.

la percezione sensoriale. Si tratta di dottrine diverse, che attingevano a comuni immagini del sapere e a comuni paradigmi cognitivi, attualizzate nell'VIII-IX secolo in un comune stile del ragionamento dialettico, il *kalām*, tipico della scuola teologica razionalista nota come mutazilismo. La diversificazione delle dottrine veniva affrontata, in ultima analisi, nell'ambito della disputa teologica – discorso accademico per eccellenza al tempo di Abū Nuwās²³ – fra i rappresentanti delle diverse confessioni religiose presenti nell'ecumene arabo-islamica.

Il IX secolo vede l'inserzione del mondo fisico, e delle teorie soggiacenti alla sua osservazione, nel pensiero teologico – soprattutto quello della scuola mutazilita, impegnata in una critica antiaristotelica di cui le fonti successive avrebbero notato la convergenza col pensiero matematico e geometrico²⁴.

Tornando al nesso evocato da Abū Nuwās tra latenza e fusione, queste metafore si ritrovano nelle teorie del mutazilita al-Nazzām (m. 845), al quale il poeta era legato, in gioventù, da una relazione d'amicizia e di insolita discepolanza (il poeta era più anziano del teologo): il poeta aveva infatti studiato presso di lui i fondamenti dell'arte del ragionamento dialettico. L'immagine evocata nel primo dei versi qui citati (il fuoco latente nella pietra) è esattamente una di quelle cui ricorreva al-Nazzām, a mo' di esempio, per descrivere la presenza invisibile di una qualità contraria alla natura della sostanza che la contiene (pietra focaia fredda, fiamma calda) e dalla quale si sprigiona²⁵.

Giobbe di Edessa, aristotelico nestoriano attivo alla corte del califfo al-Ma'mūn (r. 813-833), dedica lunghe pagine della sua influente enciclopedia di scienze naturali redatta in siriano, il *Libro dei tesori*, alla dottrina della latenza²⁶. Allo scopo di confutarla, egli descrive una teoria secondo la quale i corpi sarebbero costituiti non dai soli quattro elementi aristotelici (aria, acqua, terra, fuoco) e dalle quattro relative proprietà primarie (freddo, umido, secco, caldo), ma da una realtà più complessa fatta di una pluralità di elementi e di qualità, anch'essi

²³ Sulle dispute come forma di spettacolarizzazione della cultura e come momento prestigioso delle politiche califfali interreligiose cfr. VAN ESS 1976.

²⁴ Cfr. RASHED 2002. Per un quadro generale DHANANI 1994.

²⁵ L'esempio è riportato da al-Jāhīz, HĀRŪN 1965-1968, vol. V, p. 84. L'opera di al-Nazzām è ricostruibile solo attraverso i numerosi frammenti contenuti nelle fonti dossografiche; si veda VAN ESS 1992, vol. III, pp. 296-445.

²⁶ MINGANA 1935, capp. XIV-XX.

definiti “corpi”²⁷. Una simile nozione di corpo è chiaramente antiatomistica e antiaristotelica: il calore, ad esempio, è qualcosa che non può essere definito soltanto in relazione al suo contrario. Tutti gli attributi di una sostanza sono a loro volta elementi corporei della sostanza stessa. Vi sono certamente sostanze che sembrano essere soltanto calde o soltanto fredde, ma questo dipende dal fatto che la qualità contraria è “nascosta”, “latente” in una certa sostanza. Tale qualità è presente, esiste come “corpo”, ma è talmente compenetrata con gli altri elementi da risultare impercettibile, invisibile ai nostri sensi. Contro la teoria atomistica, che postula una giustapposizione di atomi, questa dottrina particolare del corpo sostiene che vi sia una “mescolanza”, una “fusione” fra le qualità invisibili. Queste ultime sono permeabili, e si compenetrano. Ecco dunque la teoria del *kumūn*, con i corollari del *mizāj* e della *mu-dākhala* (“compenetrazione”), che, stando a quanto scrive Giobbe di Edessa, attirava fortemente l’attenzione dei contemporanei²⁸.

È ancora Giobbe di Edessa che, illustrando questa teoria, la presenta come l’insegnamento dei “nuovi filosofi” della teologia mutazilita, i quali raccolgono un ampio seguito, dibattono nel corso di simposi e hanno libero accesso a corte. Di costoro, egli sostiene di aver incontrato il rappresentante più eminente, che ricorre a questa dottrina per confutare l’argomento manicheo secondo cui la creazione è il prodotto della mescolanza di due soli principi, tenebra e luce. Il dotto nestoriano non dice il nome di questo nuovo filosofo, ma la critica è concorde nel ritenere, senza ombra di dubbio, che si trattasse di al-Nazzām²⁹.

Fatte queste necessarie premesse, proviamo a leggere questi versi estratti da una *khamriyya* di Abū Nuwās, dove il poeta sembrerebbe a prima vista cantare la banalità (ma anche la necessità, data l’eccessiva densità resinosa del vino in quel tempo) del vino mischiato con l’acqua³⁰:

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, pp. 153-4.

²⁹ Di fatto, la metafora del *kumūn* è ben più antica di al-Nazzām, come del resto lo sono gli assiomi su cui il “nuovo filosofo” elabora la sua teoria antiatomistica del corpo. Joseph Van Ess ha rinvenuto le radici di questo lessico e di queste speculazioni nelle dispute sostenute dal teologo sciita Hishām ibn al-Ḥakam (m. 795 ca.), molto probabilmente uno dei primi maestri di al-Nazzām, contro una setta dualista nota all’eresiografia musulmana come *daysāniyya*, continuatrice dell’insegnamento dello gnostico Bardesane (m. 216); VAN ESS 1967 e 1979.

³⁰ DW, III, p. 3-4.

Turgido s'alza il bricco, fuori la notte avanza
 ma il volto suo è di perla, e abbaglia la taverna.
 Dal labbro di caraffa purezza somministra,
 infonde al solo sguardo ebbrezza e sonnolenza.
 Gentile è anche con l'acqua, e l'acqua s'insuperbisce;
 se al vino denso poi mescoli luce
 si fondono l'un l'altro, e fusi insieme generano
 bagliori e nuove luci.
 Ma a chi va sostenendo sapere di filosofo
 di' che di ciò che sa spesso perde memoria;
 non vada a negar mercede, se ha zelo di credente,
 perché troppo rigore è offesa alla religione.

Nella parte centrale, i versi contengono tre cavalli di battaglia della teoria antiatomista dei corpi di al-Nazzām:³¹ il *mizāj* (“complessione”, ma in questi contesti più precisamente: fusione degli elementi costitutivi delle sostanze, o delle sostanze/attributi), la *mudākhala* (“interpenetrazione delle sostanze/attributi”) e il *tawallud* (“generazione”, ma, nel linguaggio del *kalām*, causa secondaria, risultato di due processi precedenti e indipendente da una causa prima). Li ritroviamo proprio là dove si dispiega un particolare tema del discorso poetico, ovvero la mescolanza (*mizāj /mumāzaja / imtizāj*) del vino con l'acqua – vero e proprio *topos* della poesia bacchica di Abū Nuwās e dei suoi continuatori. Nei versi si parla, appunto, di vino fuso a luce (*mizāj*), del reciproco interagire delle due sostanze (*mudākhala*) e della conseguente nascita (*tawallud*) di nuove luci³².

Questo *topos* – posto esattamente al centro della poesia – è qui sviluppato in una progressione semantica che, in maniera assolutamente circostanziata, riproduce un segmento del discorso accademico: l'argomentazione dimostrativa della ragione dialettica («se al vino denso poi mescoli luce / si fondono l'un l'altro, e fusi insieme generano / bagliori e nuove luci»). I verbi *mazaja*, *māzaja* (in terza forma, che esprime reciprocità) e *tawallada* inseriscono nella forma canonica della

³¹ Nonostante, come si intuisce dai versi che chiudono la *khamriyya*, questi versi siano un'invettiva proprio contro al-Nazzām, come viene illustrato in CAPEZZONE 2016.

³² Una trattazione “non scientifica” del *tawallud* è presente in molti altri luoghi del canzoniere di Abū Nuwās: ad esempio, dove compare il *topos* della bellezza che genera nuova bellezza, cfr. DW, III, pp. 41 e 45.

khamriyya e nello scenario, altrettanto canonico, della taverna la discussione di una teoria fisico-teologica.

Dall'assunzione dei processi di trasformazione delle proprietà dei corpi fisici – così come il discorso accademico li descrive, e così come il canone poetico li riconcettualizza – al loro trasferimento sul corpo di un'amata cristiana il passo è breve. Il tema della fusione delle due religioni, rappresentato attraverso l'immagine amorosa della fusione dei corpi, è così formulato da Abū Nuwās, affinché i poeti dopo di lui se ne servano nei propri versi³³:

Se tu fossi, censore, di Durr innamorato
 che cosa chiederesti?
 Medesime virtù sapresti ritrovare
 in chi non cinge il panno dell'altra religione?
 Nient'altro che un bacio, a Durr io chiederei;
 un bacio in cui ravvedo eterna redenzione:
 se solo lei volesse, così sarei salvato.
 Fonderei la mia fede alla fede dei Greci
 come l'acqua si scioglie in liturgico vino.
 Non voglio, censore, per lei cambiar fede:
 dei due credi faremmo semmai una sola religione.

A questo proposito, una notizia diffusa nel X secolo dall'eretico Ibn al-Rawandī farebbe di al-Nazzām l'autore di un trattato sulla superiorità del trinitarismo sul monoteismo, composto per amore di un giovane cristiano. La notizia, o diceria, è ancora attestata due secoli dopo dal cordovano Ibn Hazm, autore di quel *Collare della colomba, sull'amore e sugli amanti* che costituisce forse il più importante – o solo il più celebre – trattato di amor cortese in arabo; «nonostante la sua eccellenza come teologo e la sua sicura e salda dottrina», così egli la commenta, evidentemente reputandola verosimile³⁴. È probabile che questo trattato fosse un esercizio di stile, di quelli che circolavano nella cerchia – neanche troppo ristretta – dei liberi pensatori della Baghdad del tempo. Saremmo, comunque, ancora una volta in tema di influenze fra poeti e “nuovi filosofi”, e non sarebbe nemmeno la prima volta: sembra che al-Nazzām abbia scritto il suo trattato *Sul movimento* ispirato da alcuni

³³ DW, III, p. 129.

³⁴ GABRIELI 1996, p.167.

versi di Abū Nuwās con i quali il poeta si difendeva dall'accusa di eresia. Ma in questo caso si direbbe che, in maniera speculare ad Abū Nuwās (che da poeta specialista d'amore filosofeggia sul concetto di corpo e sostanza), al-Nazzām pieghi alle regole dell'arte dialettica del polemista inveterato uno dei temi poetici inventato proprio dal suo antico allievo: la celebrazione dell'amato non musulmano.

Come abbiamo visto, Abū Nuwās partecipa in maniera assai originale al dialogo di alto livello fra religioni – ma sarebbe più esatto dire al confronto fra teologie – che si svolgeva fra l'VIII e il IX secolo nella capitale dell'impero abbaside, sotto il diretto auspicio del califfo, con un genere poetico minore, che potremmo chiamare d'amore interconfessionale, emanato dal più vasto genere della poesia d'amore. Al centro di questo nuovo esercizio lirico, inventato dal poeta e diffuso nel corso del tempo fino a ritrovarlo nella poesia amorosa araba andalusa, è posta la celebrazione dei simboli, delle valenze culturali e delle consuetudini religiose di personaggi amati appartenenti alle cosiddette religioni del libro. Nei versi che Abū Nuwās dedica a questi amori, tutti occasionali, tutti travolgenti, a volte emerge un nome: il giacobita Abū Yashū', lo zoroastriano Bihrūz, il manicheo Hamdān, distinti dall'anonimato che invece avvolge schiere di dame di palazzo, cantatrici, musicisti, aulici coppieri d'osteria e giunoniche proprietarie di taverne di religione ebraica e cristiana.

Tuttavia, sono il cristiano e lo zoroastriano che, quando assurgono a oggetto d'amore e di affabulazione poetica, danno a questo particolare genere un titolo preciso: nascono così, nella produzione abunuwasiana, le raccolte di *nasrāniyyāt* (quando l'amato o l'amata sono *nasrānī*, cioè appartenenti ad uno degli orientamenti che contraddistinguono il cristianesimo orientale) e di *fārisiyyāt* (quando l'amato è un *fārisī*, cioè un persiano, fedele alla religione di Zoroastro e dei Magi).

In questi numerosi versi, certamente, più che l'apparato teologico prevale il potenziale estetico, spettacolare e icono-testuale della religione dell'altro – i Vangeli e l'Avesta, le processioni, i calendari e le festività, i miti, i santi, le chiese e i pirei, le croci e i mosaici; versi che, nella maggior parte dei casi, si concludono col motivo, anch'esso ripreso da altri poeti arabi d'Oriente e d'Occidente, dell'abiura dall'islam per amore. Ecco due varianti di un modulo, declinato nel primo caso per un cristiano, e nel secondo per un mazdeo³⁵:

³⁵ La prima *qaṣīda* è in 'AWWĀD 1966, pp. 204-6; la seconda è edita da MINUWĪ 1960.

Dimmi sì:
 pel battesimo e la fonte,
 per il diacono e il metropolita,
 per i santi Giovanni e Simeone,
 per san Sergio e per Gesù,
 per il monaco che officia
 per Natale e pei re magi,
 pel digiuno di Quaresima,
 e il perdono dei peccati,
 per la vergine Maria, per la Pasqua
 e per l'ostia, e il santo vino,
 per le croci come lance, come lampi,
 sfavillanti in processione,
 per il tuo pellegrinaggio
 fino all'eremo di Fiq.
 Per l'altare della chiesa,
 per il Dio misericorde,
 per i dolci chierichetti,
 prostrati a un Dio lontano,
 pei batacchi e i campanili,
 per i salmi e l'offertorio,
 per la Madre e per il Figlio,
 per il vescovo zelante,
 che converte al vero credo,
 per i frati e gli eremiti,
 sui pinnacoli in preghiera.
 Pel Vangelo, per le palme,
 per la Bibbia e le letture,
 per la croce e per la cinta
 che distingue la tua fede.
 Per la lieve tua clemenza

Impossibile qui dare adeguato commento, soprattutto alla seconda *qaṣīda*, per la quale rimando a CAPEZZONE 1989 e al più recente SCHOELER 2014. Vale però la pena almeno far presente al lettore che, nel finale (in cui Gregor Schoeler ha ravvisato l'invenzione della *kharja*), Abū Nuwās invoca il persiano citando un romanzo appartenente alla tradizione letteraria iranica, il persiano risponde (in persiano) citando il Corano (Cor. XX, 98: «E a te in questa vita terrena toccherà in sorte di dire a chi ti si appressa: 'Non mi toccare'!»).

che non coglie redenzioni,
 che disdegna la mia pena
 dentro il fuoco, nella sete:
 che ne è della tua fede
 se non vedi in me Passione?
 Tu, gingillo dei conventi,
 così altero ma insolente,
 quanti amanti musulmani
 avrai fatto già abiurare?

M'inebriano i conviti d'amore d'un persiano,
 stirpe di sacerdoti, Bihrūz il Magio.
 Nulla che intacchi e macchi cotanta sua purezza:
 non è come il cristiano, che alle orge degli scapoli
 di notte si dà al prete;
 né come l'israelita, che prima circoncide,
 poi lecca la ferita mischiando al sangue il vino.
 Nobile come pochi, di stirpe e di natura,
 ha rinunciato così come conviene
 a Hir e a La'is, e ad altre donne ancora.
 Tra quelli che sulle libagioni
 sussurrano parole misteriose e sacre,
 è lui che dolce l'anima mia tormenta.
 Cinto di *zunnār*, guardate come posa gli occhi curiosi,
 come ferisce chi complice lo guarda:
 anima preziosa, che nella tunica fiorisce,
 antilope gentile cui il vino illanguidisce gli occhi.
 Reclamavo la sua veste, pazzo d'amore,
 quel giovedì che c'incontrammo.
 Gli dissi, colto da folle paura:
 "Sii felice con me, talmente poco è il tempo d'amarti.
 Fallo, ti prego, per le sfere celesti, per Venere e Mercurio,
 per la luna, per il sole al culmine del giorno,
 per il fuoco vorace, fuoco solare che buio e luce separa,
 lume di cielo, Empireo prezioso dove gli angeli han dimora.
 Per i santi ramoscelli che consacrano
 i suoni mormorati dai custodi del fuoco di Astanūs.
 Per l'invito regale alla mensa sublime,

per la coppa rotonda, la coppa di vino invecchiato.
 Per l'avvento dell'anno e dell'inverno,
 e i giorni benedetti di nuova primavera,
 per l'inizio dell'anno bisestile.
 Per le arene ove combattono le belve,
 pei cavalli dei sigilli in ceralacca.
 Per quello che si dice sia scritto nell'Avesta,
 per i segni segreti che rivelò Zoroastro, nunzio dei Magi,
 nel libro a te sacro,
 per le antiche storie di Sharvīn, e Dastabī, di Ramīn e Vīs.
 Ma tu taci, non mi rispondi ancora;
 è tempo di iniziare, ma tu sei freddo e per di più mi sdegni".
 "Vattene via, reietto", così lui mi rispose. "Supplichi forse
 chi sai che può dire soltanto 'non toccarmi?'".

Esattamente come la ricorrenza del motivo della luce contrapposta alla
 tenebra in onore di amati manichei – corpi fatti di luce, sorrisi e sguardi
 che squarciano il buio e introducono il motivo fortunatissimo dello
 sguardo-che-come-freccia-uccide³⁶ – sembra essere strumentale a esi-
 genze di rappresentazione poetica più che costituire una professione
 di fede manichea, la celebrazione della fede dell'altro è occasione per
 esibire una strategia dell'invenzione poetica in cui le "cose" che fanno
 la religione altrui si tramutano in ornamento linguistico e semiotico, a
 partire dal tessuto lessicale. In questi testi la rappresentazione
 dell'amato ricorre a un uso volutamente oscuro di parole siriane
 (nelle *nasrāniyyāt*) e in medio-persiano (o *pahlavī*, nelle *fārisiyyāt*). Qui,
 dunque, la ricezione non si affida alla decifrazione del senso, ma a una
 sorta di potere epifanico che la parola straniera evoca nel momento in
 cui, dietro la sua preziosa presenza nel testo, emerge l'universo cultu-
 rale che essa trascina con sé.

Anche in questo caso, ancora una volta, Abū Nuwās è interprete
 per eccellenza del suo mondo e del suo tempo; nel momento in cui la
 società abbaside, dal suo centro, Baghdad, esibisce e definisce una rap-
 presentazione di sé, sceglie la grandiosa logica culturale degli imperi, e

³⁶ «Il volto di Ḥamdān – Dio ve ne scampi – / è un libro manicheo. / Dev'esserci
 qualcosa, così si dice in giro, / che fa dannare il cuore. / Se appena osi guardarlo, hai
 condannato l'anima / a eterna perdizione. / Poi basta che sorrida, e il riso si fa lampo:
 / è folgore che acceca», FA'ŪR 1987 (= DF), pp. 378-9.

costruisce la propria autopercezione storica come storia dei saperi di cui essa è erede. Un complesso sistema di relazioni con il passato, con la classicità, e la ricerca di senso che quel passato ridisegna – e forse inventa, come ogni elaborazione culturale di ciò che deve aver senso perché è stato –, emergono dai testi con cui la civiltà arabo-islamica in questo periodo ha riflettuto su sé stessa e sulla coscienza del prima di sé.

Tutta la polemica anticlassica di Abū Nuwās, di fatto, esemplifica la complessità di quelle relazioni: una polemica che, in verità, coinvolge tutti i poeti della prima generazione abbaside, dividendoli in classicisti irriducibili – legati ai modelli solenni della poesia preislamica – e sperimentalisti della *nouvelle vague*. La grande lezione della poesia classica permane, non v'è dubbio, indiscussa: ne è prova la persistenza del sistema prosodico, dalle leggi ferree e insostituibili. Ma la cultura umanistica realizzata in seno alla società arabo-islamica di età abbaside si accorge che la classicità è una nozione di genere plurale; esistono eredità del sapere del cui asse essa si sente partecipe. L'islam, al di là dei miti che esso stesso ha diffuso, è l'ultima espressione del mondo tardo-antico, ellenistico, urbanizzato e con qualche tendenza gnostica; l'ellenismo è ancora un'avventura da vivere, sentita come canonica visione di un mondo che in Oriente non emana da un'attesa della fine, ma celebra ancora i suoi trionfi: il trionfo del sapere greco, iniziato con la dinastia siriana degli Omayyadi e portato a compimento dagli Abbasidi, e che infine ritrova il suo alter ego, l'Iran del mito. In questo trionfo tardo-antico celebrato da Abū Nuwās, mai esente da una pericolosa componente di parodia, emerge anche la teatralità liturgica del cristianesimo. In quest'ultimo caso, vale l'esempio della messa entro cui la progressione verso l'amato procede, e nell'eucaristia si consuma in agognata congiunzione³⁷:

Il corpo mio è preda di un malore che a brani lo dilania.

Il cuore poi è consunto da un fuoco che divampa.

Innamorato sono d'un amato che solo a dirne il nome

le lacrime dagli occhi mi sgorgano a torrenti.

La luna è il suo sembiante, il sole la sua fronte;

³⁷ DF, pp. 57-8. MONTGOMERY 1996 ha messo in risalto la musicalità, favorita tra l'altro dall'abbondante ricorso ad allitterazioni che scandiscono il testo, che avvalorano l'ipotesi di un testo pensato per essere musicato e cantato.

alla gazzella ha preso e gli occhi e i fianchi.
 Vestito col panno che cingono i cristiani, a messa se ne va:
 dice che il Figlio è Dio, e il crocifisso adora.
 Fossi io il metropolita della Chiesa – no,
 fossi io per lui Vangelo e Bibbia –
 che dico, fossi io l'eucaristia che gli vien porta,
 o il calice da cui sorseggia il vino!
 Così congiunto in comunione, redento guarirei
 nell'anima e nel corpo.

Ma il mondo che si estende sotto gli occhi di Abū Nuwās, lo abbiamo visto, guarda all'eredità del passato appunto come un metadiscorso capace di proiettarne la portata ideologica, storiografica o semplicemente estetica, verso l'avvenire.

Dal punto di vista formale il bilinguismo è, in questa sezione originalissima della produzione del poeta, il tratto che più visibilmente ne segna il carattere sperimentale; ma guardando alla diffusione di questo motivo inventato da Abū Nuwās, quel modo di descrivere l'Altro dentro il suo mondo, con frammenti della sua lingua, proprio perché esperimento, era destinato a esaurirsi.

Proiettato al futuro, invece, ad uso dei poeti successivi, resta il motivo; la celebrazione dell'amato/a cristiano/a, anche perché incastonata in luoghi così pregnanti della topografia letteraria come il monastero, o la chiesa con i suoi affreschi, o la messa come teatro della passione d'amore, verrà riprodotta come un vero e proprio prodotto di scuola, in quanto portatrice di un microcosmo di valori letterari, culturali e visuali, in cui risuona tutta l'ambiguità di cui è sempre intriso ogni discorso sull'Altro e sull'amore per l'Altro.

Ritroviamo questa celebrazione, ad esempio, nei versi di 'Abdallāh ibn al-'Abbās ibn Faḍl ibn al-Rabī', attivo sotto il califfato di al-Mu'taṣim (r. 833-842), in cui la bellezza dell'amata cristiana è paragonata a quella della Vergine Maria dipinta in una chiesa³⁸:

³⁸ 'AWWĀD 1966, p. 66. Ma in questi versi compare anche un altro tema abunuwasiano, elaborazione della visione teologica cristiana della creatura a immagine e somiglianza di Dio (cfr. DW, III, pp. 190-1: «Dio demiurgo di lune creò te / allorché il primo quarto fu fatto, / ma ha limato nel taglio il profilo di falce. / Ora trema, la luna, al confronto»).

Nostra Signora della seduzione
 dipinta sull'altare della chiesa
 rifulge posta al centro di cotanta sacertà.
 La forma a cui il Pittore ha dato effige
 il mistero del battesimo sussurra.

Ma la ritroviamo anche in Andalusia, in questi versi di Ibn al-Haddād (Almería, m. 1087), dove è evidente la reminiscenza della messa cantata due secoli prima da Abū Nuwās³⁹:

Ho visto fra i cristiani una samaritana,
 scintilla nel bagliore delle croci in processione.
 Potrà mai avvicinarla chi come me proclama
 l'unicità di Dio?
 La Trinità lei invoca, ma Una l'ha resa Dio con la bellezza,
 ed io come i dualisti del duplice principio
 d'amore e di tristezza
 mi trovo prosternato a ragionare.
 Celata sotto il velo che entrando in chiesa indossa,
 riunisce trina beltà di luna, notte ed ombra.
 Nel nodo della fascia che i fianchi cinge
 s'annoda l'amor mio.
 Guardate la gazzella che nel petto mio la tana s'è scavata,
 tortora che dentro il cuore mio s'è fatta il nido.
 In nome del vero credo in Cristo, potresti
 conceder guarigione al mio malanno?
 Bellezza tua ha il potere di riportarmi in vita
 dopo che di passione sicura morte infligge.
 Per amor tuo amerò la croce che adorano gli asceti,
 ramingo me ne andrò per chiostri e per conventi,
 al vescovo che regge la croce e l'ostensorio
 il dì di Pasqua darò piena confessione,
 tra i fogli del Vangelo salmodiati
 redento tra le file dei credenti,
 purché il tuo volto mostri e non nasconda
 fra il marmo e fra l'incenso delle chiese.

³⁹ ḤUSAYNĪ 1956, vol. I, p. 248.

Anticipare, prefigurare: queste, fra molte altre, sembrano essere pertanto funzioni di cui la persona poetica di Abū Nuwās è stata investita, nell'uso, diretto o filtrato, che la cultura arabo-islamica del tempo ha fatto delle sue invenzioni e delle sue innovazioni, e delle conseguenze che una certa radicalizzazione, se così si può dire, delle sue immagini lasciava intuire. La rete dei segni messa in opera dalla poetica d'amore di cui Abū Nuwās era artefice conteneva in sé quella capacità di opacizzarsi, sempre necessaria affinché il segno, da trasparente, divenga anche simbolo, e parola che rimanda ad altri piani del molteplice discorso sull'amore; l'amor cortese vero e proprio, post-abunuwasiano, di quel discorso, è solo un esito, o una conseguenza, o una radicalizzazione, inerente al campo del sapere poetico. Ma è anche un territorio neutro, a cui altri saperi attingono, nella duplice, controversa maniera in cui in ogni caso il discorso d'amore si presenta: come aspirazione e come rovina, come elevazione verso l'empireo e come precipizio verso l'abisso. Se l'Avicenna filosofo darà una concettualizzazione teoretica all'amore dei poeti – quell'amore in cui il linguaggio poetico prefigurava una modalità di congiunzione umana al dominio degli intelligibili, fornendo una legittimazione filosofica alle vie dell'amore mistico –, l'Avicenna medico tratterrà tuttavia l'amore come malattia e debilitazione⁴⁰.

Di nuovo, riaffiora il problema sociale dell'amore a cui questo gioco letterario ben costruito inevitabilmente non può non rimandare; tutto è gioco, tutto è saturnale – almeno così sembra –, o se si preferisce: tutto è grido di protesta sublimato, che culmina forse con quel verso misterioso con cui il poeta dice all'amato: «vieni, mio signore, alzati e ribellati con me al despota dei cieli»⁴¹. Dietro il saturnale permanente, Abū Nuwās scivola dalla raffigurazione dello schiavo d'amore alla prefigurazione del martire per amore⁴².

⁴⁰ BELL 1969, GRUNEBaum 1952, p. 233, n. 2.

⁴¹ *Qum sayyidī na'ṣi jabbār al-samawāt*: DW, III, p. 57.

⁴² Lo schiavo d'amore abunuwasiano immagina processi intentati, egli ormai morto, contro l'oggetto d'amore: l'accusa è di assassinio, preannunciando così il motivo tragico del martire per amore (*shahīd li'l-ḥubb*). Cfr. WAGNER 1965 pp. 34-5.

Riferimenti bibliografici

- ALGAZI G., DRORY R., *L'amour à la cour des Abbasides. Un code de compétence sociale*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 55 (2000), pp. 1255-1282.
- AWWĀD 'K. (ed.), *al-Shabushtī, Kitāb al-diyārāt*, Baghdad 1966.
- BELL J.N., *Avicenna's "Treatise on Love" and the Nonphilosophical Muslim Tradition*, in «Der Islam», 58 (1969) pp. 73-89.
- BENCHEIKH J., *Poésies bachiques d'Abū Nuwās: thèmes et personnages*, in «Bulletin d'études orientales», 17 (1963-1964), pp. 7-83.
- BENCHEIKH J., *Inan*, in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. III, Leiden 1971, p. 1202.
- BENCHEIKH J., *Les musiciens et la poésie*, in «Arabica», 22 (1975a), pp. 114-52.
- BENCHEIKH J., *Les secrétaires poètes et animateurs de cénacles aux II^e et III^e siècles de l'Hégire*, in «Journal asiatique», 263 (1975b), pp. 265-315.
- CAPEZZONE L., *Lo zoroastriano islamizzato. Artifici, strategie di lettura e copisti distratti in una fārisiyya di Abū Nuwās*, in «Rivista degli studi orientali», 63 (1989), pp. 81-92.
- CAPEZZONE L., *La perfezione del triangolo. Tre soggetti d'amore dal Kitāb al-Muwashshā di al-Washshā', per una rilettura dell'amor cortese arabo*, in «InVerbis», 2 (2012), pp. 55-75.
- CAPEZZONE L., *'Ishq. Love in Islamic Context*, in *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, dir. H. Touati, Paris 2015, pp. 1-13.
- CAPEZZONE L., *Amorous or Scientific Metaphors? Abū Nuwās, the Beginning of the End of the Aristotelian Cosmos, and an Incoherence of al-Nazzām*, in «Studia Islamica», 111 (2016), pp. 1-19.
- DHANANI A., *The Physical Theory of Kalām: Atoms, Space, and Void in Basrian Mu'tazili Cosmology*, Leiden 1994.
- ENDERWITZ S., *Liebe als Beruf. Al-'Abbas ibn al-Ahnaf und das Gazal*, Stuttgart 1995.
- FA'ŪR 'A. (ed.), *Dīwān Abī Nuwās*, Beirut 1987 (= DF).
- FAHD T., *La divination arabe*, Leiden 1963.
- GABRIELI F. (a cura di), *Ibn Hazm, Il collare della colomba*, Milano 1996.
- GHAZI M.F., *Un groupe social: les Raffinés*, in «Studia islamica», 2 (1959), pp. 39-71.
- GIFFEN L.A., *Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of a Genre*, New York 1971.
- GRUNEBaum (VON) E.G., *Avicenna's Risala fi 'l-'ishq and Courtly Love*, in «Journal of Near Eastern Studies», 2 (1952) pp. 233-8.

- GUTAS D., *Pensiero greco, cultura araba*, Torino 2002 [ed. or. *Greek Thought, Arabic Culture: the Graeco-Arabic translation movement and early Abbasid society*, London-New York 1998].
- HAMORI A., *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton 1974.
- HĀRŪN 'A. M. (ed.), al-Jāhīz, *Kitāb al-ḥayawān*, Cairo 1965-1968.
- ḤUSAYNĪ 'A. (ed.), Ibn al-'Abbār, *Kitāb al-takmila li-kitāb al-ṣila*, Cairo 1956.
- KENNEDY P.F., *The Wine Song in Classical Arabic Poetry: Abū Nuwās and the Literary Tradition*, Oxford 1997.
- KRAUS P., *Jābir ibn Hayyan. Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam. II. Jābir et la science grecque*, in *Mémoires présentés à l'Institut d'Égypte*, 65, 1943.
- MEISAMI J.S., *Arabic Mujūn Poetry: The Literary Dimension*, in *Verse and the Fair Sex: Studies in Arabic Poetry and in the Representation of Women in Arabic Literature*, ed. F. De Jong, Utrecht 1983, pp. 8-31.
- MINGANA A. (ed.), *Job of Edessa, The Book of Treasures (Encyclopaedia of Philosophical and Natural Sciences, as Taught in Baghdad about A.D. 817, or Book of Treasures, by Job of Edessa)*, Cambridge 1935.
- MINUWĪ M., *Iḥdā fārisiyyāt Abī Nuwās*, in «al-Dirāsāt al-adabiyya», 2 (1960), pp. 54-6.
- MONTGOMERY J.E., *For the Love of a Christian Boy: A Song by Abū Nuwās*, in «Journal of Arabic Literature», 27 (1996), pp. 115-124.
- RASHED M., *Kalām e filosofia naturale*, in *Storia della scienza. III. La civiltà islamica*, a cura di R. Rashed, Roma 2002, pp. 59-71.
- SAFRAN J., *Defining Boundaries in al-Andalus. Muslims, Christian, and Jews in Islamic Iberia*, Ithaca, 2013.
- SCHOELER G., *Abū Nuwās' Poem to the Zoroastrian Boy Bihrūz: An Arabic 'sawgand-nāma' with a Persian 'kharja'*, in *The Rude, the Bad and the Bawdy. Essays in Honour of Professor Geert Jan van Gelder*, ed. A. Talib, Cambridge 2014, pp. 66-79.
- VALLARO M., *Tre versi arabi con parole greche attribuiti ad Abū Nuwās*, in *Scritti in memoria di Paolo Minganti*, Cagliari 1983, pp. 665-84.
- VAN ESS J., *Ḍirar ibn 'Amr und die Cahmiyya. Biographie einer vergessenen Schule*, in «Der Islam», 43 (1967), pp. 241-56.
- VAN ESS J., *Disputationpraxis in der islamischen Theologie. Eine vorläufige Skizze*, in «Revue des études islamiques», 44 (1976), pp. 23-60.
- VAN ESS J., *Une lecture à rebours de l'histoire du mutazilisme*, in »Revue des études islamiques», 47 (1979), pp. 19-69.

- VAN ESS J., *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert HiDWchra. Eine Geschichte des religiösen Denken im frühen Islam*, Berlin-New York 1992, vol. III, pp. 296-445.
- WAGNER E. (hrsg.), *Der Dīwān des Abū Nuwās*, 3 voll., Wiesbaden 1958-1988 (= DW).
- WAGNER E., *Abū Nuwās. Eine Studie zur arabischen Literatur der frühen Abbasidenzeit*, Wiesbaden 1965.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

BEATRICE ALFONZETTI
GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE PHILOLOGICA

Responsabili

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

Membri

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)
LEONARDO FUNES (Buenos Aires)
SABINE E. KOESTERS GENSINI (Roma, Sapienza)
LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)
SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)
RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)
JUAN PAREDES (Granada)
PAOLO TORTONESE (Paris III)
JAMES VIGUS (London, Queen Mary)
FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

BEATRICE ALFONZETTI

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA CONVEGNI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

30. La Facoltà di Scienze dell'Università di Roma
dall'Unità alla prima guerra mondiale
Giornata di lavoro e discussione
Enrico Rogora
31. Paul Celan in Italia
Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014
Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014)
Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri
32. Per un *corpus* dei pavimenti di Roma e del Lazio
Atti della Giornata di Studi, Roma 24 novembre 2014
Sapienza Università di Roma
Claudia Angelelli e Stefano Tortorella
33. Europa Concentrica
Soggetti, città, istituzioni fra processi federativi e integrazione politica
dal XVIII al XXI secolo
Alessandro Guerra e Andrea Marchili
34. Edizioni Critiche Digitali/Digital Critical Editions
Edizioni a confronto/Comparing Editions
Paola Italia e Claudia Bonsi
35. La famiglia da concepire
Il benessere dei bambini e delle bambine con genitori gay e lesbiche
Roberto Baiocco, Nicola Carone, Vittorio Lingiardi
36. Digital and Traditional Epigraphy in Context
Proceedings of the EAGLE 2016 International Conference
Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Francesco Mambrini, Pietro Maria Liuzzo
37. I Filosofi del diritto alla 'Sapienza' tra le due Guerre
Atti del Convegno Internazionale Roma, 21 e 22 ottobre 2014
Gianpaolo Bartoli
38. Critica clandestina?
Studi letterari femministi in Italia
Atti del convegno - Sapienza Università di Roma, 3-4 dicembre 2015
Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta

39. REMSHOA
l'Italia, la Shoah, la memoria. La deportazione degli ebrei in Grecia
Luca Micheletta
40. Human Nature
Anima, mente e corpo dall'antichità alle neuroscienze
Nunzio Allocca
41. The state of the art of Uralic studies: tradition vs innovation
Proceedings of the 'Padua Uralic seminar' - University of Padua,
November 11-12, 2016
Angela Marcantonio
42. La didattica del cinese nella scuola secondaria di secondo grado
Esperienze e prospettive
Alessandra Brezzi e Tiziana Lioi
43. Project Management
Driving Complexity. PMI® Italian Academic Workshop
Fabio Nonino, Alessandro Annarelli, Sergio Gerosa, Paola Mosca, Stefano Setti
44. Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea
tra Settecento e Ottocento
Atti della giornata internazionale di studi
Parigi, 3 giugno 2017
Alviera Bussotti, Valerio Camarotto, Silvia Ricca
45. Società e pratiche funerarie a Veio
Dalle origini alla conquista romana
Atti della giornata di studi
Roma, 7 giugno 2018
Marco Arizza
46. Riflessioni sull'opera di Bruno de Finetti
Probabilità, economia, società
Atti del convegno di Roma, 6 aprile 2016, in occasione della presentazione
del volume *Bruno de Finetti. Un matematico tra Utopia e Riformismo*, 2015,
Ediesse
Mario Tiberi
47. Luce d'Eramo
Un'opera plurale crocevia dei saperi
Maria Pia De Paulis, Corinne Lucas Fiorato, Ada Tosatti
48. Modern Forms of Work
A European Comparative Study
Stefano Bellomo and Fabrizio Ferraro
49. Confini e parole
Identità e alterità nell'epica e nel romanzo
Atti del Convegno, 21-22 settembre 2017 Sapienza Università di Roma
Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini

Dove passa la linea che distingue l'Io dall'Altro nell'epica e nel romanzo medievali? Quale aspetto del sé – individuale o collettivo – si può identificare con questa distinzione? Quali parole, nelle varie opere, hanno valore identitario e costituiscono le radici culturali dell'immaginario alle origini della civiltà europea? A queste domande gli autori e le autrici di questo volume hanno risposto, prima in un Convegno e adesso in queste pagine, in una «inquietudine interrogante» che non coinvolge solo la «pratica» dell'identità ma anche lo studio delle sue manifestazioni in opere prodotte in ambiti culturali differenti, dall'epica al romanzo, alle traduzioni bibliche in versi, alla lirica araba medievale.

Annalisa Perrotta è ricercatrice di Letteratura italiana presso la Sapienza Università di Roma. Si occupa di poema cavalleresco rinascimentale, tradizione cavalleresca popolare a stampa e studi di genere.

Lorenzo Mainini è ricercatore in Filologia romanza presso la Sapienza Università di Roma. Si occupa in particolare di tradizioni testuali e manoscritte dei secoli XII-XIV, di lirica e narrativa in volgare.

ISBN 978-88-9377-164-1



9 788893 771641

