

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XVII 2009

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XVII 2009

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Anno XVII - 1/2009

ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI

LUISA CAMAIORA

SERGIO CIGADA

GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI – ARTURO CATTANEO

MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI – GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO –

MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE –

MARISA VERNA

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima

© 2009 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);

web: www.educatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/librario/all

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2010

presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

IL MOTIVO DEL “MANOSCRITTO GENETICO” NEI ROMANZI ARTURIANI FRANCESI IN VERSI (1150-1250 CA.)

2. ANALISI TESTUALE

GIOVANNI AGRESTI

1. *Il “manoscritto genetico”. Analisi del corpus*

Dopo aver fatto, nella prima parte del nostro lavoro¹, il punto sugli studi relativi al motivo del “manoscritto genetico”, in questa seconda parte procediamo all'analisi del *corpus*. Si tratta, come anticipato nell'introduzione, di una ventina di testi, ordinati in quattro paragrafi secondo un per quanto possibile rigoroso criterio cronologico (che va dalla metà del XII secolo alla metà del XIII secolo) a tracciare una parabola di nascita, sviluppo e decadenza del romanzo arturiano francese in versi. Tale denominazione nasconde, in effetti, movimenti e caratteri diversi.

1.1 Primo movimento della leggenda arturiana. Nascita del *roman*

1.1.1 Wace, *Roman de Brut*

Col *Roman de Brut* di Wace i contenuti storici o pseudostorici dell'*Historia* di Geoffrey of Monmouth vengono “translatés” in Francia. In questo caso non c'è dubbio che il libro-fonte, il “manoscritto genetico”, sia proprio l'*Historia regum Britanniae* (d'ora in poi *HRB*). Ma questo elemento di derivazione, riconosciuto e riconoscibile, lungi dal privare di valore e senso la ricerca delle occorrenze relative al “manoscritto genetico”, può al contrario illuminarle di una luce particolare.

Occorre anzitutto sottolineare come il *Roman de Brut* sia un modello esemplare di traduzione medievale. Come accennato, si tratta di *translatio* più che di *traductio* – termine il primo che contiene in sé la dinamica dell'innesto, del cambiamento, del mutamento, della modificazione (Quintiliano), di contro al secondo, che si configura piuttosto come un passaggio, un trasferimento che non rompe però un ordine continuato (Cicerone).

¹ G. Agresti, *Il motivo del “manoscritto genetico” nei romanzi arturiani francesi in versi (1150-1250 ca.)*, “L'Analisi linguistica e letteraria”, XIV, 2006, 1, pp. 57-87.

Nel *Brut*, ad esempio, figura la Tavola Rotonda, motivo assente in Geoffrey e che sarà elemento strutturale, portante dell'orchestrazione del ciclo arturiano. La *translatio* non pregiudica quindi la parte d'invenzione autoriale, come in particolare testimonia l'opera di Chrétien de Troyes. Nel caso di Wace, la vicenda biografica può già, in una certa misura, fare luce su questa "modificazione letteraria", straordinaria, che fu il *Brut*, ponendosi l'autore come autentico ponte tra l'isola di Britannia e il Continente.

Secondo l'esegesi che Gaston Paris fece di un verso del *Roman de Rou*, Wace nacque nell'isola di Jersey al principio del XII secolo², forse nipote di Toustein, ciambellano del duca Roberto I di Normandia. A Caen, dove arriva giovanissimo, compie i primi studi, per passare poi in Ile-de-France. Terminata la formazione, Wace torna a Caen, dove redige in francese traduzioni di testi latini³. A partire dal 1160 il nostro si sarebbe impegnato nella scrittura del *Roman de Rou*, anche se le datazioni sono assai fluttuanti. Come che sia, per Ivor Arnold tale opera sarebbe posteriore al *Brut* (terminato nel 1155, come Wace stesso scrive: "Mil e cent cinquante e cinc anz, / Fist mestre Wace cest romanz", vv. 14865-66). Divenuto "Clerc lisant" entro il 1135, prima di questa data difficilmente Wace fu in Inghilterra. Aveva conosciuto Enrico I a Caen, città dove il re fu sepolto nel 1135. Tuttavia è assai probabile che Wace fece un viaggio in Inghilterra prima di comporre il *Brut*, e non è escluso che abbia voluto conoscere, in tale occasione, lo stesso Geoffrey of Monmouth. Attraverso il traduttore in inglese del *Brut*, Layamon, sappiamo che Wace offrì il suo libro a Aliénor d'Aquitaine, la moglie di Enrico II d'Inghilterra. Nel 1160 il nostro inizia quindi a comporre la storia dei duchi di Normandia, occupandosi gli anni successivi a scrivere e a *translater* opere diverse. Nel 1162 è a Fécamp, segue la corte e visita la foresta di Brocéliande. Intorno al 1174 s'interrompe la composizione del *Rou*, avendo Enrico II invitato Benoît a comporre lui una storia dei duchi normanni. Wace morì forse prima del 1183, data di morte del re di cui non c'è menzione nel *Rou*, ma non si tratta che di una ipotesi.

Il *Roman de Brut* riprende i contenuti dell'*HRB*, la storia dei re di Britannia, ora modificando, ora omettendo, ora aggiungendo alcuni elementi e particolari. Oltre all'*HRB* Wace ha attinto, pur senza farne menzione esplicita, alla *Bibbia*, ad alcune agiografie, all'*Eneide*, all'*Historia Romana* di Landolfus Sagax e forse all'*Historia Brittonum*, alle *Gesta* di Guillaume de Malmesbury e all'opera di Gaimar.

Nel *Brut* Wace nomina se stesso alla terza persona in quattro occorrenze (vv. 7, 3823, 13282 e 14866), che attestano la volontà precisa da parte del chierico normanno di storicizzare il proprio nome e la propria opera – di cui, come detto, fornisce la datazione precisa nell'*explicit* (v. 14865). Fatta salva la "firma" dell'ultimo verso ("Fist mestre Wace cest romanz" v. 14866), tutte e tre le altre occorrenze sono accompagnate, e verosimilmente rinforzate, dal pronome relativo "ki" (rispettivamente, "Maistre Wace l'ad translaté / ki en conte la verité", "Ki cest romanz fist, maistre Wace" e "Maistre Wace, ki fist cest livre") e in ogni caso il nome dell'autore è preceduto dalla qualifica di "maestro" (con appena un'oscillazione ortografica). Inoltre il nome è accompagnato in tutte le circostanze da un

² Cfr. I. Arnold ed., *Le Roman de Brut*, Société des Anciens Textes Français, Paris 1938 - 1939, pp. LXXIV-LXXIX.

³ Di tali traduzioni ci sono pervenute (di sicura attribuzione): *Vie de sainte Marguerite*, *Conception Nostre-Dame*, *Vie de saint Nicolas*.

preterito, passato remoto e in un caso passato prossimo, a indicare che la redazione del romanzo, ad opera di un autore che tiene al riconoscimento sociale, si situa ben a monte della sua lettura. Circa l'allusione, il rinvio alla fonte, mai è menzionato esplicitamente Geoffrey of Monmouth e la sua *HRB*:

- 1 Ki vult oïr e vult saveir
 De rei en rei e d'eir en eir
 Ki cil furent e dunt il vindrent
 4 Ki Engleterre primes tindrent,
 Quels reis i ad en ordre eü,
 Ki anceis e ki puis i fu,
 Maistre Wace l'ad translaté
 8 Ki en conte la vérité.
 Si cum li livres le devise,
 Quant Greu ourent Troie conquise...

Wace accenna sì a una *translatio*, ma mai viene nominato Geoffrey. Si fa menzione di un *livre* (determinato grammaticalmente, al v. 9 “Si cum li livres le devise” e al v. 13282 “ki fist cest livre”)⁴. A intendere letteralmente l'autore, la fonte della storia, come testimonia esplicitamente il v. 13282, sarebbe il libro stesso scritto da Wace: quindi sembrerebbe opportuno intendere queste allusioni al *livre* come espressioni che l'autore intenzionalmente mette in bocca a quello che sarà l'attualizzatore del suo testo – il giullare, il *performer* che, verosimilmente durante una seduta di pubblica lettura, con il *Brut* di Wace tra le mani, questi nominerà in quattro occasioni riconoscendogli la piena responsabilità del testo. Tale distanza è restituita dal gioco delle voci, prima e terza persona, l'una relativa al narratore (estremamente frequente nell'economia dell'intero testo), l'altra relativa all'*auctor* del romanzo, con due significativi casi di sovrapposizione, come in “Ne vus savreie mie escrire” (v. 1035) o come in occasione della battaglia tra Artù e l'imperatore:

- 12891 Calibuerne tint, mult sanglente;
 Cui il ateint, mort le gravente.
 Ne puis ses cops mettre en escrit;

Oltre che con *livre*, la fonte-autorità (che, se è fondata l'ipotesi di cui sopra, sarebbe almeno in alcune occorrenze il *Brut* stesso) viene da Wace indicata col termine di *geste* in tre passaggi (“Ço dit l'estoire de la geste”, v. 10360, “Arthur, si la geste ne ment”, v. 13275, “Ci falt la geste des Bretuns” v. 14859). Quest'ultima occorrenza figura significativamente nell'*explicit*, ed è dunque sostanzialmente assimilabile a *romanz*, termine che chiude l'opera. Probabilmente, tuttavia, non sarà azzardato distinguere qui tra la *geste*, che sarebbe la leggenda, la vicenda intesa come contenuto, e il *roman*, che sarebbe la sua organizzazione in *livre* e in una lingua nuova.

⁴ Una terza occorrenza in cui si fa menzione di un *livre*, nel caso specifico le *Profezie di Merlino*, si trova ai vv. 7539-42, ma tale rinvio è di altra natura rispetto al “manoscritto genetico”.

Quanto a una *estoire*, se ne parla tre volte (“Une cité, ço dist l'estoire”, v. 1597, “Si come l'estoire recorde”, v. 2310, “Ço dit l'estoire de la geste”, v. 10360), occorrenze che ne giustificano una buona se non completa equivalenza semantica rispetto a *livre*. Mai è fatta invece allusione a una *matiere* o a un *conte* archetipo. Viceversa, il verbo *conter*, generalmente legato in questo romanzo all'espressione della verità (anche se facilmente il *conte* può scadere a *fable*, a forza di essere raccontato e “enbeleté”, cfr. vv. 9787-98), al riportare cioè vicende reali, è presente, anche se con scarsa rilevanza.

In conclusione, la scarsa se non addirittura completa assenza di rinvii determinati a una fonte archetipa nel *Brut* può essere giustificata ragionevolmente con la conoscenza diffusa dell'opera di Geoffrey, il cui notevole successo dovette assicurare a Wace una garanzia largamente sufficiente ad autorizzare il suo lavoro – che, come detto, di mera traduzione non fu. Va notato infatti il carattere medievale della *translatio* e l'autonomia acquisita dall'opera nel momento in cui viene attualizzata in lingua francese: passaggio che consente all'autore di poter rivendicare la paternità, se non della *geste*, senz'altro del *roman* e del *livre*.

1.2 Secondo movimento. Avatara del “manoscritto genetico” in Chrétien de Troyes

1.2.1 *Erec et Enide*

La leggenda arturiana si sviluppa pienamente con Chrétien de Troyes. Seguendo le informazioni che lo stesso autore fornisce nel prologo di *Cligès* (v. *infra*), *Erec et Enide* fu il primo romanzo composto dal poeta della Champagne, tra la fine del 1169 e la fine del 1170⁵. Questo testo ci restituisce non solo alcuni tratti dell'autore stesso, ma anche il suo programma e metodo di scrittura, che può risolversi in quello che Chrétien chiama *conjointure*.

Durante la caccia al cervo bianco, il cavaliere Erec, che accompagna disarmato la regina Ginevra, viene ferito dal nano di un cavaliere sconosciuto per averne chiesto l'identità. Messosi al loro inseguimento, Erec arriva in un villaggio dov'è organizzato un torneo, il cui premio è uno sparviero da dare alla dama più bella. Accolto da un vassallo caduto in povertà, Erec si reca l'indomani alla giostra, accompagnato dalla bellissima figlia di quegli, per vincere lo sparviero da due anni difeso proprio dal cavaliere il cui nano aveva umiliato Erec. Il combattimento si risolve positivamente per quest'ultimo, che manda Yder come prigioniero a corte di Artù, e chiede la mano della figlia (che, come solo più avanti si saprà, si chiama Enide) al vassallo che l'aveva accolto. La nuova coppia raggiunge la Corte, dov'è accolta da grandi festeggiamenti, e presto si celebra il matrimonio. Ma Erec, accecato dall'amore per Enide, dimentica l'esercizio delle armi, per il quale era tenuto

⁵ Facciamo qui riferimento a D. Poirion ed., *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 408), p. 1053. Riserve in merito sono state avanzate da C. Luttrell, *The Creation of the First Arthurian Romance: A Quest*, Edward Arnold, London 1974, dove si propone una data di composizione addirittura posteriore al 1184.

in alta considerazione a Corte: presto voci e critiche giungono alle orecchie della sposa che, un mattino, credendo il compagno addormentato, scoppia in lacrime dal dispiacere. Erec viene dunque a sapere, e immediatamente parte all'avventura, accompagnato solo dalla moglie. Questa riceve l'ordine di non rivolgergli mai la parola, ma Enide, che nel cammino precede a cavallo il suo compagno, non può trattenersi, a più riprese, di segnalargli quei pericoli che Erec riuscirà a superare, accrescendo così la sua fama. Le avventure si susseguono tra duelli e combattimenti, finché Erec si convince dell'amore della sua sposa, riconciliandosi con lei e, ben presto, in cuor suo, con il mondo della corte che l'aveva criticato. Nel loro ritorno in seno ad essa i due personaggi sono significativamente accompagnati da Guivret le Petit, un cavaliere sconfitto a duello da Erec ma divenuto suo amico, come a risolvere il conflitto tra amore e cavalleria. L'ultima prova è quella più dura: durante il ritorno da Artù, Erec e la sua compagnia arrivano a Brandigan, la città del re Evrain. Qui, nonostante i tentativi di dissuasione, il cavaliere si cimenta nella Gioia della Corte: in un verziere incantato, attorno al quale l'aria è impenetrabile e non consente che uno stretto passaggio per accedervi, Mabonagrain, cavaliere schiavo di un *don contraignant* nei confronti della sua amata, deve duellare con tutti quelli che vi entrano. Dopo un duro combattimento Erec vince e suona il corno appeso a un palo, abolendo così la *coutume*. Mabonagrain, risparmiato, racconta la sua storia, mentre la sua amata scopre di essere cugina germana di Enide. L'esemplarità dell'amore tra Erec e Enide riporta alla ragione il rapporto chiuso e morboso dell'altra coppia. Non resta ai protagonisti che rientrare a corte di Artù. Di lì a poco il padre di Erec, il re Lac, muore: il giorno di Natale, a Nantes, Artù incorona Erec, incoronazione cui seguono festeggiamenti straordinari nella gioia generale.

L'autore si nomina in due occasioni, entrambe nel prologo del romanzo. Curiosamente, l'unica occorrenza in cui il poeta si nomina per intero (“Crestiens de Troies”), qui e in tutti gli altri romanzi, è proprio la prima delle due: l'effetto ai nostri occhi – tenuto conto che, verosimilmente, *Erec et Enide* fu il primo romanzo cristiano – è proprio quello di una presentazione di sé da parte di un autore completamente consapevole del proprio talento e ruolo. I contenuti del prologo sono programmatici e illustrano in modo chiaro la strategia creativa di Chrétien:

- 1 Li vilains dit an son respit
 Que tel chose a l'an an despit
 Qui molt valt mialz que l'an ne cuide;
- 4 Por ce fet bien qui son estuide
 Aterne a bien quel que il l'ait;
 Car qui son estuide antrelait,
 Tost i puet tel chose teisir
- 8 Qui molt vaudroit puis a pleisir.
 Por ce dist Crestiens de Troies
 Que reisons est que totevoies
 Doit chascuns panser et antandre
- 12 A bien dire et a bien aprandre;
 Et tret d'un conte d'avanture

- Une molt bele conjointure
 Par qu'an puet prover et savoir
 16 Que cil ne fet mie savoir
 Qui s'esciënce n'abandone
 Tant con Dex la grasce l'an done:
 D'Erec, le fil Lac, est li contes,
 20 Que devant rois et devant contes
 Depecier et corrompre suelent
 Cil qui de conter vivre vuelent.
 Des or comancerai l'estoire
 24 Qui toz jorz mes iert an mimoire
 Tant con durra crestiäntez;
 De ce s'est Crestiens vantez.

Le letture e le interpretazioni del celebre prologo sono state numerose e non sempre concordi⁶, come del resto le traduzioni. Tuttavia il senso di questi versi ci pare limpido: a un proverbio iniziale (vv. 1-3), che è una prima forma di autorità, segue un periodo consecutivo (vv. 4-8), che quell'autorità rinforza e attualizza precisandola. Su queste basi di garanzia, l'autore entra in scena con il suo nome, affermando ("dist") che (vv. 9-18) chi è in grado, deve applicarsi a sviluppare le potenzialità insite nel sapere ricevuto, quale esso sia. Nel discorso di Chrétien, tenuto tutto al tempo presente, quel che conta mettere in evidenza è, a nostro parere, l'attenzione portata al retaggio culturale che il poeta può e deve rinverdire e quindi proiettare nel futuro esprimendolo in forme artistiche nuove. Questo senso dell'*inventio* letteraria, è espresso dalla *conjointure* – frutto dell'elaborazione, sviluppo ed emancipazione di un opaco "conte d'avanture", appannato dall'inconsapevole trasmissione e banalizzazione ad opera di "Cil qui de conter vivre vuelent". Ed ecco allora che Chrétien passa alla prima persona e al futuro ("comancerai"), preceduto da una locuzione ("Des or") il cui valore è proprio di discriminare, limite temporale tra presente e futuro. All'inizio del primo dei suoi romanzi Chrétien ci fa sapere che comincerà ora una *estoire* che sarà memorabile: decisamente il senso del cominciamento è assai marcato. L'autore riconosce quindi una fonte: si tratta del *conte* "d'Erec, le fil Lac", verosimilmente orale, visto che i giullari di corte sono soliti "Depecier et corrompre", corruzione e frammentazione difficili se quegli stessi giullari si basassero su un testo scritto. Di contro a questa corruzione del *conte* Chrétien propone una o, meglio, l'*estoire* "Qui toz jorz mes iert an mimoire", imponendo la dimensione della scrittura come quella adatta ad assicurare la durata – e la tenuta – di una narrazione. Nel romanzo *estoire* ricorre altre quattro volte, di cui tre sono riferibili al "manoscritto genetico":

3602 Si con l'estoire le reconte,

6728 Lisant trovomes an l'estoire
 La description de la robe,

⁶ In particolare, cfr. G. Hilty, *Zum Erec-Prolog von Chrétien de Troyes*, "Philologica Romanica", Wilhelm Fink Verlag, München 1975, pp. 245-256, e W. Pagani, *Ancora sul prologo dell'Erec et Enide*, in "Studi Mediolatini e volgari", XXIV, 1976, pp. 141-152.

Si an trai a garant Macrobe
 Qui an l'estoire mist s'antante,
 6732 Que l'an ne die que je mante.
 Macrobe m'anseigne a descrivre,
 Si con je l'ai trové el livre,
 L'uevre del drap et le portret.

Quest'ultimo passaggio è certamente il più interessante. Nella prima delle due occorrenze (v. 6728), l'*estoire* è letta (il che ne conferma il carattere di storia 'scritta'), dal pubblico come da questa prima persona che, pluralizzandosi, si è spostata dalla parte del pubblico o, meglio, dalla parte della comunità in situazione di *performance* – divenendo verosimilmente la voce del *performer*. Nella seconda occorrenza (v. 6731), solo apparentemente saremmo dinanzi a un rinvio a una fonte (Macrobio, nello specifico). In realtà, ci pare che qui *estoire* abbia il valore di arte della rappresentazione, della descrizione, di cui Macrobio sarebbe maestro riconosciuto da Chrétien⁷. Artù ed Erec siedono su due preziosi troni d'avorio, dono del cavaliere Bruianz delle Isole. L'oggetto della descrizione, annunciata da questo passo, è la preziosa veste di seta marezzata indossata da Erec, contenente i ritratti di Geometria, Aritmetica, Musica e Astronomia, le arti del *quadrivium*. Notiamo di passaggio come la descrizione sia un momento narrativo in cui l'autore fa quasi inevitabilmente comparsa: perché la descrizione è veramente un riportare, in dettaglio e fedelmente, una situazione, un 'quadro', e dunque l'autore può facilmente essere accusato di essere menzognero. Inoltre, e soprattutto, e perché tale precisione e dovizia di particolari non è ascrivibile a un conte, a un'oralità vagamente trasmessa e ricevuta, ma deve necessariamente appoggiarsi su una registrazione più sicura. In tal senso si potrebbe intendere l'altrimenti curioso rinvio a un *livre* del v. 6734, unica occorrenza del termine in tutto il romanzo.

Conte viene ripreso solo nell'*explicit*:

6950 Li contes fine ci atant.

È significativo notare l'assenza di un qualsivoglia rinvio a una *matière*, che invece troveremo in molti romanzi arturiani.

In conclusione, a proposito di questo romanzo, possiamo parlare di due tipologie di fonti: quella orale, il “conte d'avanture” variamente raccontato nelle corti da giullari e menestrelli; e quella scritta, l'*estoire*, il *livre*, che però in definitiva sembra riferirsi alla stessa creazione cristianiana (“Des or comancerai l'estoire”) più che a Macrobio – modello piuttosto dell'arte della descrizione citato da uno scrittore erudito come appunto Chrétien. Se questo fosse l'approccio corretto, occorrerebbe considerare con accresciuta attenzione la mescolanza di voci del narratore, in cui quella del *diseur* si sovrappone e poi distacca da quella dell'autore.

⁷ Cfr. A. Tobler – K. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Weidmannsche Buchhandlung-Franz Steiner, Berlin/Wiesbaden, 1925, t. IV, col. 1403-1404.

1.2.2 *Cligès*

Cligès, come lo stesso Chrétien indica nell'*incipit* del romanzo, fu composto dopo *Erec et Enide* e altre sue opere non pervenuteci (vv. 1-7), e ragionevolmente prima di *Yvain e Lancelot*. Pochi testi medievali sono altrettanto esemplari circa la nozione di *translatio*: *Cligès* è una celebrazione di questa nozione, laddove la *translatio studii* si unisce e corrisponde a una *translatio imperii*. La leggenda arturiana affonda le proprie radici nella cultura greca, dalla discendenza di Enea fu colonizzata l'isola di Bretagna, e a questa cultura la letteratura arturiana torna a volgersi. In particolare, Chrétien sottolinea la fedeltà della lontana Grecia all'imperatore Artù – ponte che ritroviamo significativamente anche nei racconti gallesi dei *Mabinogion*. Se l'*HRB* di Geoffrey conosce il proprio apice nel confronto archetipale (anche perché anacronistico) dei bretoni di Artù con Roma, è forse opportuno ritenere che la Grecia svolga qui, anche, la funzione di contraltare rispetto all'Impero Romano – rendendo possibile, così, la fioritura di un mito britannico e celtico radicato o comunque racciordato all'altra civiltà fondatrice della cultura europea e mediterranea, la greca per l'appunto.

Cligès è figlio di Alexandre, figlio a sua volta dell'imperatore di Costantinopoli e a suo tempo sbarcato in Inghilterra per servire Artù come cavaliere, e Soredamor, sorella di Gauvain. Rientrato in patria con moglie e figlio, Alexandre scopre che Alis, suo fratello, ha occupato il trono del padre, morto nel frattempo. Evitando un conflitto in famiglia, Alis mantiene il titolo di imperatore mentre Alexandre di fatto governa e assicura la successione a *Cligès*, strappando al fratello la promessa di non contrarre matrimonio e quindi di non avere discendenza. Alexandre muore prematuramente, dal dolore Soredamor lo segue di lì a poco, e *Cligès*, ancora molto giovane, resta con lo zio. Questi per alcuni anni riesce a tener fede alla promessa fatta al fratello, alla fine però viene spinto a contrarre matrimonio con la figlia dell'imperatore di Germania. Ma Fénice, questo il suo nome, e *Cligès* s'innamorano l'uno dell'altra. Fénice, che vuole conservare la verginità per il suo amante, riesce con l'aiuto della maga Thessala a drogare il marito in modo che questi abbia, sognando, solo l'illusione di amarla fisicamente. Partito alla volta della Corte di Artù, come gli raccomandò il padre, nel volgere di poco tempo *Cligès* si distingue su tutti come cavaliere, rivela la propria origine e viene accolto dalla Tavola Rotonda. Tornato a Costantinopoli rivede Fénice, deciso a portarla via, ma questa non vuole uno scandalo pubblico. D'accordo con Thessala escogita un piano per simulare la propria morte, e quindi essere libera di vivere con *Cligès* lontano dalla corte imperiale. Il piano si realizza, e i due riescono infine ad amarsi in una torre costruita da un servo di *Cligès*, Jehan, che è un architetto probabilmente versato anche lui in arti ai limiti della magia. Ma, arrivata la bella stagione, Fénice vuole uscire in giardino e qui viene sorpresa e riconosciuta da un cacciatore di Alis mentre riposa nuda col suo compagno sotto un albero. I due amanti, cacciati dal loro paradiso, grazie a Thessala riescono a sfuggire all'imperatore, e raggiungono Artù. Questi, messo al corrente della situazione, prepara una colossale spedizione militare per colpire lo zio di *Cligès*, ma il conflitto con i greci non ci sarà: la partenza viene revocata all'arrivo di alcuni messaggeri, tra cui lo stesso Jehan, che annunciano la morte di Alis e l'attesa di *Cligès* da parte dei baroni per incoronarlo imperatore. Il romanzo si chiude con le nozze e l'incoronazione di *Cligès* e Fénice.

Anche il prologo del *Cligès*, come quello dell'*Erec* ha dato luogo a una ricca esegesi⁸:

- 1 Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
 Et les comandemanz d'Ovide
 Et l'Art d'amors an romans mist,
 4 Et le Mors de l'espaule fist,
 Del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
 Et de la hupe et de l'aronde
 Et del rossignol la muance,
 8 Un novel conte rancomance
 D'un vaslet qui an Grece fu
 Del linage le roi Artu.
 Mes ainz que de lui rien vos die,
 12 Orroiz de son pere la vie,
 Dom il fu, et de quel linage.
 Tant fu preuz et de fier corage
 Que, por pris et por los conquerre,
 16 Ala de Grece an Engleterre,
 Qui lors estoit Bretaigne dite.
 Ceste estoire trovons escrite,
 Que conter vos vuel et retraire,
 20 En un des livres de l'aumaire
 Mon seignor saint Pere a Biauvez;
 De la fu li contes estrez
 Don cest romanz fist Crestiens.
 24 Li livres est molt anciens
 Qui tesmoigne l'estoire a voire
 Por ce fet ele mialz a croire.
 Par les livres que nos avons
 28 Les fez des anciens savons
 Et del siegle qui fu jadis.
 Ce nos ont nostre livre apris
 Qu'an Grece ot de chevalerie
 32 Le premier los et de clergie.
 Puis vint chevalerie a Rome
 Et de la clergie la some,
 Qui or est an France venue.
 36 Dex doint qu'ele i soit maintenue
 Et que li leus li abelisse
 Tant que ja mes de France n'isse
 L'enors qui s'i est arestee.
 40 Dex l'avoit as altres prestee:
 Car des Grezois ne des Romains
 Ne dit an mes ne plus ne mains,

⁸ Nella prima parte di questo studio (v. n. 1) abbiamo presentato alcuni lavori incentrati proprio sull'analisi di tale parte del *Cligès*. Si ricordano, in particolare, G. Favati, *Le Cligès de Chrétien de Troyes dans les éditions critiques et dans les manuscrits*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", X, 3-4, luglio-dicembre 1967, pp. 385-407, M.A. Freeman, *Chrétien's Cligès: A Close Reading of the Prologue*, "Romanic Review", LXVII, 1976, pp. 89-101, F. Lyons, *Interprétations critiques au XX^e siècle du Prologue de Cligès: la translatio studii selon les historiens, les philosophes et les philologues*, "Œuvres et Critique", V, 2, 1980-81 (Réception critique de l'œuvre de Chrétien de Troyes), pp. 39-44.

44 D'ax est la parole remese
 Et estainte la vive brese.
 Crestiens comance son conte,
 Si con li livres nos reconte,
 Qu'il treite d'un empereor

Iniziamo anche qui dalla voce dell'autore. Chrétien si nomina tre volte, due nel prologo, una nell'*explicit* ("Ci fenist l'uevre Crestien", v. 6768), ma in realtà tutto l'*incipit* fino al v. 8 è il predicato di "Cil qui", poi si passa a parlare del "novel conte" (vv. 9-17) e quindi alla notazione relativa al "manoscritto genetico" (vv. 18-22). Al v. 23, con la presenza del nome dell'autore, possiamo considerare chiusa una prima parte del prologo. Nonostante le importanti indicazioni che Chrétien fornisce circa l'ipotetico libro-fonte ("Ceste estoire trovons escrite, / Que conter vos vuel et retraire, / En un des livres de l'aumaire / Mon seignor saint Pere a Biauvez", vv. 18-21) – "manoscritto genetico" determinato mai come in questa circostanza – ci sembra notevole la strategia letteraria adottata da Chrétien per mettersi in evidenza, aspettando fino al v. 23 per nominarsi esplicitamente, ma mettendo implicitamente se stesso, attraverso l'elencazione della propria opera, all'inizio della sua storia. La voce dell'autore si fa sentire come non mai, nel prologo del romanzo in cui con maggior dovizia di dettagli che altrove lo stesso autore afferma di aver trovato la sua storia già "escrite" – verosimilmente in latino, visto anche che "Li livres est molt anciens / Qui tesmoigne l'estoire a voire" (vv. 24-25) (e l'occorrere, più avanti, la locuzione *mettre en roman* – "Ce est Cligès an cui mimoire / Fu mise an romans ceste estoire", vv. 2367-68).

Su questi versi si apre una seconda parte del prologo, che sembrerebbe spiegare in parte tanta insistenza sul carattere scritto della fonte invocata (si veda anche, più avanti, il v. 5798, "Si com tesmoingne li escriz"). Chrétien sottolinea la vetustà del libro, e l'autenticità della storia in esso contenuta proprio in ordine a questa vetustà – *verum quia vetus*. Il discorso si generalizza poi ai libri e alla comunità culturale ("Par les livres que nos avons / Les fez des anciens nos savons", vv. 27-28), gli uni e l'altra coinvolti nella memoria storica che traccia la *translatio*, il passaggio del primato della "chevalerie" e della "clergie" dalla culla greca a Roma fino alla Francia – da dove il poeta si auspica non vada più via "L'enors qui s'i est arestee" (v. 39). Malgrado il rinvio a una fonte antica, è sul presente che, in definitiva, Chrétien pone l'accento, tornando per di più, come in *Erec et Enide*, sull'idea di durata futura – questa volta non dell'opera, ma dell'eccellenza culturale e politica del suo stato. Il presente è qui, naturalmente, anche la forma e la lingua (o la formalingua?) del romanzo: il mondo greco e quello latino, per quanto siano state due grandi civiltà, sono ora "braci spente", e la loro parola tace ("D'ax est la parole remese / Et estainte la vive brese", vv. 43-44). E, proprio su questo silenzio, su questo spegnimento, "Crestiens comance son conte, / Si con li livres nos reconte" (vv. 45-46), chiudendo con questo *couplet* il prologo e dando così l'avvio al romanzo vero e proprio. Come in *Erec* questo senso del cominciamento è forte: nel prologo l'altra occorrenza è al v. 8, "Un novel conte rancomance", in cui tale senso è rinforzato dall'attributo del *conte* e dalla forma frequentativa del verbo.

A proposito del termine *conte*, in questo romanzo indica in tutte e quattro le occorrenze (vv. 8, 22, 45 e 4623) la storia di Chrétien – designata anche come *uevre* nell'*explicit*.

La fonte viene designata invece come *livre* in tre occorrenze (vv. 20, 24 e 46), anche se nell'ultimo caso potrebbe confondersi con l'opera stessa di Chrétien, e come *estoire* in altrettante occorrenze (vv. 18, 25 e 2368), naturalmente sempre con valore di testo scritto (*escriz* figura una volta sola, al v. 5798). Probabilmente per ragioni analoghe all'*Erec*, non occorre mai nel romanzo la parola *matiere*, forse troppo indeterminata, generica per corrispondere a una fonte tanto definita.

Di là dalle interpretazioni che sono state date del *Cligès* e del suo prologo, i fatti significativi sono: la notevole ipertestualità, nutrita dalla cultura classica e al tempo stesso l'apertura sul presente e sul futuro culturale e simbolico di una comunità linguistica e nazionale; l'elencazione e l'enfasi portata da Chrétien sulla propria bibliografia, nell'apertura solenne del romanzo; la notevole, ineguagliata (nell'ambito cristiano) determinazione della fonte scritta dell'opera, e la specificazione che si tratta di un libro scritto in latino. Se circa l'ipotesi dell'autenticità di tale determinazione altri studiosi si sono occupati (senza peraltro risolvere il problema)⁹, qui possiamo semplicemente accostare questi fatti e suggerire la possibilità di un significativo rapporto tra loro. Chrétien si dice erede di una tradizione, afferma di aver trovato la sua storia in un libro conservato in una chiesa, e scritto in latino (luogo e lingua dell'autorità). E però Chrétien parla anche di novità a proposito della sua opera, e della cultura cui appartiene, e indulge nell'ostentazione della propria arte letteraria. Non se ne può inferire che una straordinaria consapevolezza del proprio tempo da parte di un autore assai abile a mostrarsi a un pubblico insospettabilmente vasto (come si evince dall'influenza, coeva e successiva, della poetica cristiana) e altrettanto attento a velarsi dietro la “cauzione” di un modello letterario – ostentato ma in definitiva anonimo.

1.2.3 *Yvain*

Pochi anni dopo *Cligès*, *Yvain ou Le Chevalier au Lion* fu verosimilmente composto tra il 1176/77 e il 1181. Come alcuni rinvii intertestuali dimostrano inequivocabilmente¹⁰, la redazione di questo romanzo seguì o, meglio, accompagnò quella di *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, corrispondenza che del resto affiora sin dai titoli delle rispettive opere, e che è rintracciabile nelle tematiche trattate – legate al problema fondamentale della *mesure*, del limite cioè della passione, qui amorosa, là cavalleresca.

La corte di Artù è riunita a Carduel durante la Pentecoste. Un re un po' annoiato si ritira nella sua stanza per riposare, mentre un gruppo di cavalieri segue il racconto di Calogrenant, che parla di una sua sventura occorsagli più di sette anni prima presso la magica fontana di Barenton, dove se qualcuno versa l'acqua sulla pietra dei gradini, una violentissima tempesta si scatena. È quello che si verificò puntualmente ma, una volta terminata la bufera, un cavaliere accorse e umiliò Calogrenant disarcionandolo, secondo la *coutume* della fontana. All'udire il racconto, Yvain, cugino germano di Calogrenant, medita di vendicarne l'onta subita, ma è Artù stesso che, ascoltato dalla Regina il racconto, fissa una spedizione a Barenton. Yvain

⁹ Si veda in proposito la prima parte del nostro studio.

¹⁰ Si vedano i vv. 3706-13, 3918-25 e 4740-45.

decide allora di accelerare i tempi, partendo da solo. Trova la fontana, provoca la tempesta, combatte contro il difensore della fontana e lo insegue fino al suo castello, ferendolo a morte ma rimanendo prigioniero nella fortezza. Grazie all'aiuto della damigella Lunette e al suo anello magico, Yvain riesce a diventare invisibile e a sfuggire così alla collera degli uomini dell'ucciso. In breve, sempre con la complicità di Lunette, Yvain sposa la vedova Laudine, di cui s'era nel frattempo innamorato. La Corte di Artù raggiunge Barenton, dove avviene l'incontro con Yvain, che illustra la sua storia. Ma Gauvain lo incoraggia a lasciare Laudine per accompagnarlo nei tornei, al punto che l'altro chiede congedo alla sua sposa. Questa glielo accorda, a condizione però che rientri di lì a un anno al più tardi. Tuttavia il tempo passa, la data limite viene superata e Yvain non è tornato. Una damigella inviata da Laudine gli fa sapere che è troppo tardi, che è inutile tornare a Barenton perché la sua sposa non lo vuole più. Yvain 'cade'. Sconvolto, precipita nella follia, trasformandosi in uomo selvaggio. Tornato cosciente grazie all'aiuto di tre dame, e recuperato il proprio vigore, deve affrontare una lunga serie di prove – aiutato dal fedele leone che libera nel frattempo dalla presa di un drago, e che gli fa dunque cambiare nome – prima di riconquistare l'amore di Laudine: sconfigge il crudele gigante Harpin de la Montagne, libera Lunette, condannata al rogo per aver appoggiato il matrimonio di Yvain con la sua Signora, libera le trecento operaie dal castello della Pesme Aventure, e infine si batte inconsapevolmente con Gauvain, a causa di una disputa tra due sorelle di cui sono i rispettivi campioni. I due si riconoscono, il duello viene interrotto, e Artù risolve la disputa. Segue il ritorno a Barenton, e la riconciliazione con Laudine.

Nel *Chevalier au Lion* Chrétien non ci parla di una fonte precisa da cui avrebbe tratto l'argomento, se non addirittura la stessa storia. L'unica occorrenza riferibile al manoscritto genetico la troviamo ai vv. 2686-87, nel momento in cui, trionfatore di tutti i tornei cui ha partecipato ("S'an ont tot le pris aporté, / Ce dit li contes, ce me sanble"), Yvain sta per prendere coscienza del suo errore. L'incidentale dubitativa suggerisce di vedere nel *conte* qui menzionato, lungi da una fonte più o meno determinata, un'indefinita "voce", magari quella della fama (sappiamo bene quanto conti in questo mondo cavalleresco la circolazione delle informazioni relative alle imprese di un cavaliere, a quello che si dice di un cavaliere, come di un sovrano o della bellezza di una fanciulla ecc.).

L'autore, da parte sua, si nomina solo nell'*explicit*:

- 6816 Del Chevalier au Lyeon fine
 Crestiens son romans ensi.
 N'onques plus conter n'en oï
 Ne ja plus n'en orroiz conter
 6820 S'an n'i vialt mançonge ajoster.

Chrétien termina il suo romanzo perché, letteralmente, non ha più "sentito parlare" di altre imprese di Yvain. Mai si parla di *livre*, né di *matiere*, né di *estoire*, salvo un caso in cui il termine è riferito a una disquisizione sull'Amore – che l'autore si guarda dallo sviluppare,

reputando incapace il pubblico e il suo tempo di recepire un simile discorso (vv. 5391-98, discorso che riprende le asserzioni del prologo, v. *infra*). *Roman* ricorre in un'altra circostanza, e indica un romanzo letto ad alta voce dalla figlia del signore del castello della Pesme Aventure (vv. 5364-72).

Nell'*explicit* abbiamo dunque questa dichiarazione dell'autore che escluderebbe ogni fonte scritta, mentre incoraggia a cercarne di orali. La ricerca filologica pare d'accordo oggi nel rintracciare tre nuclei testuali originari nella composizione del romanzo cristiano, tre *lais*: il *Lai de Barenton*, il *Lai de la folie*, il *Lai de l'animal reconnaissant*¹¹. Da questo punto di vista, in cui la *matiere* appartiene a un retaggio indoeuropeo di racconti trasmessi oralmente, è evidente che ogni rinvio testuale a 'un' *conte*, a 'una' *estoire*, non può che essere vago e generico, come vaga e generica è la parola che attraversa il tempo e le generazioni. Ma è proprio questo spazio, tra la matrice e l'attuale, sembra quello in cui l'autore riesce a inserirsi. Anche questa è *conjointure*: personalizzare l'impersonale, il vago, il patrimonio di tutti, nutrendolo e trasformandolo – che poi è la funzione stessa della letteratura nei confronti della lingua. In Chrétien il rinvio a un generico *conte* archetipo pare suonare, ancor prima che come un artificio retorico, come una sorta di saluto, di omaggio a questo passato rappresentato, a questa rappresentazione del passato quale è appunto l'appellarsi, testualmente, al *conte*-fonte. Che la consapevolezza sia forte ce lo rivela, sottilmente, il trattamento che fa l'autore di tutto un patrimonio tradizionale (immagini, temi, motivi). Questo patrimonio viene 'demotivato', nel senso che, se il 'significante' viene conservato, come ad esempio l'immagine e la proprietà stessa della fontana di scatenare tempeste, quella di Yvain selvaggio ecc., il 'significato' originario viene meno, rimpiazzato, via un regime figurato, metaforico, da uno nuovo, che, trasformando il valore semantico e simbolico di tali immagini, si serve del vecchio per investigare e illustrare nuove dimensioni – come quella della verità psicologica (la tempesta scatenata dalla fontana significherebbe metaforicamente quella scatenata dalle passioni; l'abbruttimento di Yvain, la sua 'caduta' morale e spirituale ecc.).

In ultima analisi, è un discorso sull'amore quello che Chrétien vuole trasmettere con la sua opera, discorso dopo tutto non molto diverso nella sostanza da quello tenuto in *Erec et Enide* – qui come lì la 'caduta' dell'eroe deriva da una mancata conciliazione tra esercizio delle armi ed esercizio dell'amore. È questo il programma del romanzo, esplicitato nel prologo:

- 24 Or est Amors tornee a fable
 Por ce que cil qui rien n'en santent
 Dient qu'il aiment, mes il mantent,
 Et cil fable et mançonge an font
 28 Qui s'an vantent et droit n'i ont.
 Mes or parlons de cez qui furent,
 Si leissons cez qui ancor durent,
 Car mout valt mialz, ce m'est avis,
 32 Uns cortois morz c'uns vilains vis.

¹¹ È questa la proposta avanzata nell'edizione della Bibliothèque de la Pléiade, che procede dall'assunto secondo cui "L'unité de composition d'un roman arthurien est le lai, véritable centre névralgique à partir duquel s'ordonnent et rayonnent les motifs." D. Poirion ed., *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, p. 1172.

Por ce me plect a reconter
 Chose qui face a escouter
 Del roi qui fu de tel tesmoing
 36 Qu'an en parole et pres et loing;
 Si m'acort de tant as Bretons
 Que toz jorz durra li renons
 Et par lui sont amenteü
 40 Li boen chevalier esleü
 Qui a enor se traveillierent.

Si noterà l'impiego di *fable*, termine atto a designare un discorso vuoto, privo di sostanza e non fondato sull'esperienza, quindi sinonimo di *mançonge* – termine assai frequente in tutta questa letteratura così preoccupata (almeno apparentemente) di verità. Chrétien menziona poi un proverbio assai significativo ai vv. 31-32, ma è tutto il tenore di questo prologo che corrisponde a una *laudatio temporis acti*, di contro a una decadenza del sentimento amoroso presso i suoi contemporanei.

Forse più che altrove, in *Yvain* il poeta della Champagne – scrittore e attento ascoltatore (cfr. vv. 6817-18) – si volge al passato, e in tale atteggiamento il suo sguardo non può che incrociare le autorità – questa volta però in un rapporto implicitamente, potenzialmente dubitativo: “Si m'acort de tant as Bretons” (v. 37)¹². Per il resto, salvo il caso analizzato al v. 2687 (peraltro assai poco determinato), non ci sono riferimenti a un “manoscritto genetico”.

1.2.3 *Lancelot*

*Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*¹³ non è menzionato nel prologo del *Cligès*, e nei vari codici che ce l'hanno trasmesso precede *Perceval*. Alcuni riferimenti al tema del romanzo, se non al *Lancelot* stesso, sono rintracciabili in *Yvain*, e si può supporre una composizione ravvicinata, se non simultanea, dei due testi. Composizione portata a termine, nel *Lancelot*, da Godefroi de Lagny (“Mes nus hom blasme ne l'an mete / Se sor Crestien a ovré, / Car ç'a il fet par le boen gré / Crestien, qui le comança” (vv. 7114-17)), e che possiamo situare, almeno per quanto riguarda il lavoro svolto da Chrétien, tra il 1176 e il 1181. Il nucleo del romanzo è il rapimento della regina Ginevra e la *queste* di Lancelot per liberarla, in un paese (il regno di Gorre) che sembra rappresentare l'Aldilà. I due personaggi sono uniti da un amore clandestino improntato alla concezione trobadorica della *fin'amor*.

Durante la festa dell'Ascensione la Corte è riunita in banchetto: d'improvviso un cavaliere sconosciuto si presenta dichiarando di avere molti prigionieri tra i sudditi di Artù, e proponendo di rilasciarli a condizione che un cavaliere lo sconfigga a duello. Col rischio però, in caso di sconfitta del rappresentante della Tavola Rotonda, che la stessa regina segua il cavaliere

¹² Rinvio già presente in Wace, nel *Roman de Rou*, e proprio a proposito dell'esposizione dei prodigi della fontana di Barenton (“Se li Bretons nos dient veir”, v. 6388).

¹³ Qui di seguito nelle citazioni le parti in corsivo sono redatte da Godefroi de Lagny.

ignoto nel suo regno. Avendo Keu fallito, Ginevra viene portata via, inseguita da Gauvain e da un cavaliere (che si rivelerà essere Lancelot) che, pur di avere informazioni circa la strada seguita dalla regina, accetta di salire sulla *charrete* guidata da un nano – disonore eccezionale, trattandosi del carro su cui venivano esposti al pubblico disprezzo i malfattori e i criminali. Seguono sette avventure, e altrettante *dameiseles*, a scandire le varie imprese, fino all'episodio della visita da parte dell'eroe di un cimitero contenente le tombe destinate agli eroi arturiani. Lancelot riesce ad aprire la più grande, recante un'iscrizione profetica relativa alla capacità di liberare i prigionieri del regno di Gorre per chi riesca a sollevare senza sforzo la pietra pesantissima che la chiude. L'eroe passa così in questo nuovo-altro mondo, misurandosi con altre cinque avventure, fino al passaggio del Pont de l'Espee, termine della *queste* propriamente detta. Accolto con benevolenza da Bademagu, padre del cattivo Méléagant che tiene prigioniera la regina, Lancelot si batte a duello con quest'ultimo, sconfiggendolo. Tuttavia, affinché i sudditi di Artù vengano liberati, occorrerà un altro duello, riportato di un anno. Malgrado il successo, Lancelot viene accolto freddamente da Ginevra. Partito alla ricerca di Gauvain, anch'egli lanciato alla ricerca della regina e separatosi precedentemente da Lancelot a un bivio, viene fatto prigioniero e la notizia della sua morte viene diffusa, così come quella della regina stessa, creando una doppia, reciproca disperazione. Liberatosi Lancelot riesce a ritrovare Ginevra e a riconciliarsi con lei, passando nascostamente insieme la notte. Ma le tracce di sangue sul letto, provocate dalle mani ferite di Lancelot nel liberarsi delle sbarre della cella di reclusione della regina, creano imbarazzo e provocano l'accusa di Keu, recluso con Ginevra. Lancelot ricompare, sfidando a duello Méléagant per liberare il siniscalco e la regina, ma anche questa volta il combattimento viene interrotto e riportato alla corte di Artù. Altri cinque episodi seguono il ritorno dei membri del regno di Logres in patria. Lancelot è fatto segretamente prigioniero dal suo nemico, Gauvain viene ritrovato, e grazie all'aiuto della sorella di Méléagant che lo libera, l'eroe eponimo del romanzo riesce a presentarsi in tempo alla corte di Artù per combattere e sconfiggere lo stesso Méléagant.

Nel prologo del *Lancelot*, Chrétien indica in Marie de Champagne la sua mecenate e committente (“Puis que ma dame de Chanpaigne / Vialt que romans a feire anpraigne, / Je l'anprendrai molt volentiers”, vv. 1-3), riconoscendo come, dopo aver fornito il titolo del romanzo ed essersi nominato (“Del Chevalier de la Charrete / Comance Crestiens son livre”, vv. 24-25),

26 Matiere et san li done et livre
 La contesse, et il s'antremet
 De panser, que gueres n'i met
 Fors sa painne et s'antancion

Tale prologo è stato oggetto di diverse e talvolta accese discussioni tra alcuni studiosi, in particolare Jean Rychner e Jean Frappier – dibattito che abbiamo cercato di ricostruire nel precedente articolo. Non torneremo quindi sull'argomento, estremamente sviluppata

to (e tuttavia irrisolto) riguardante segnatamente il valore da dare qui a *Matiere* e *san*, relativamente al motivo del “manoscritto genetico”. Chrétien si nomina solo in questo luogo, in terza persona, poi sarà Godefroi a rinominarlo due volte nell'*explicit*. Questo riconoscimento esplicito (e quello degli autori che a Chrétien s'ispireranno e che Chrétien nomineranno) deve far riflettere circa il senso stesso del gesto di modestia che l'artista sembrerebbe fare nei confronti di Marie. Quest'ultima, secondo l'interpretazione tradizionale, avrebbe fornito al poeta la *matiere*, cioè l'argomento, che l'autore avrebbe poi rielaborato, probabilmente in modo non dissimile dalla sua *conjointure* in *Erec et Enide*. *Matiere* è termine che ricorre altre tre volte:

3189 Mes a autre chose m'ator,
Qu'a ma matiere m'an retor,

6356 Mes n'an vuel feire mancion,
Car n'afiert pas a ma matire

7108 Seignor, se j'avant an disoie,
Ce seroit oltre la matire,

Queste occorrenze sono state perlopiù trascurate dagli studiosi, attratti dal Prologo che è sicuramente un luogo letterario marcato, significativo, e quindi particolarmente attrattivo. Nelle prime due notiamo come il termine in questione sia accompagnato da due possessivi, mentre nella terza occorrenza da un articolo determinativo. Le due ultime citazioni sono tratte dalla parte di Godefroi (da qui il corsivo). Ora, senza voler applicare rigidamente alcuni presupposti del resto affatto discutibili, si potrà almeno notare come, metricamente, non faccia alcuna differenza utilizzare il possessivo o l'articolo determinativo. Quindi, se l'autore ha optato per il primo, significa forse che è stato più incline a considerare come 'sua' la materia, l'argomento del romanzo.

L'ultima prudente considerazione espressa potrebbe indicare l'appropriazione, da parte di un autore consapevole, di un'idea, di una storia forse suggeritagli dalla propria protettrice – escludendo però con buona sicurezza che questa gli abbia fornito un *livre*. Se così non fosse, Chrétien avrebbe forse parlato di “en roman metre” (un libro magari scritto in latino) più che di “romans a feire” (v. 2). In sette occorrenze ricorre poi il termine *conte*, solo in due occasioni come testo cui il narratore si riferisce come a un'autorità (“Car, si con li contes afiche”, v. 464 e “Que li contes nos test et cele”, 4692), altrove riferendosi all'opera di Chrétien o alla continuazione di Godefroi. Quanto a *livre*, il termine non ricorre più oltre al v. 25, in cui (v. *supra*) è il *livre* di Chrétien, cioè l'opera stessa.

1.2.7 *Perceval*

Li Contes del Graal, o *Perceval*, è certamente l'opera cristiana che ha avuto maggiore successo e influenza sul gusto letterario, anche ben oltre il suo tempo. Composto tra il 1181 e il 1191, questo romanzo incompiuto¹⁴ – restituitoci in una quindicina di mano-

¹⁴ Intenzionalmente? Circa questa possibilità, cfr. R. Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte*

scritti la cui marcata dissimiglianza è già segno d'importanti avatars trascrittivi e interpretativi – suscitò tra il 1200 e il 1240, in Francia, numerose continuazioni, in versi e in prosa (*Première continuation de Perceval*, *Le roman de l'Estoire dou Graal* di Robert de Boron, la *Seconde continuation de Perceval* di Wauchier de Denain, il *Perceval en prose* (con *Joseph e Merlin*), *Bliocadran*, *Élucidation*, *Perlesvaus*, *Queste del Saint Graal*, *Troisième continuation de Perceval* di Manessier, *Continuation de Perceval* di Gerbert de Montreuil, *Estoire del Saint Graal*). Tale straordinaria fioritura, cui occorrerà aggiungere tutte quelle opere che il romanzo cristiano riflettono o evocano¹⁵, ha incoraggiato diversi critici a cercare il mito soggiacente, e a vedere senza riserve nel *livre* che Philippe d'Alsace diede al poeta, come risulta dal Prologo, il codice che avrebbe contenuto il *Conte du Graal* originario. Come per il *Lancelot*, anche circa il prologo del *Perceval* abbiamo riportato nel precedente articolo alcune posizioni di altrettanti studiosi (talvolta assolutamente contrapposte, come ad esempio quella di Jean Marx di contro a quella di Maurice Delbouille), cui rinviando senza attardarci nuovamente su tale dibattito.

Perceval è un ragazzone cresciuto nell'ignoranza della cavalleria per volontà della madre, vedova di un cavaliere morto, come del resto gli altri suoi figli, proprio a causa del mestiere delle armi. Un giorno però, mentre vaga per la Gaste Forest, incontra alcuni cavalieri e ben presto decide di diventare come loro. Nonostante le preghiere della madre, che nella circostanza, dopo avergli dato alcuni consigli, muore di crepacuore, Perceval (che in realtà riceverà questo nome solo al v. 3575) abbandona la casa nella Foresta per andare da Artù. Nelle prime avventure come a Corte Perceval si comporta in modo assai rozzo, ma presto la sua formazione alla cavalleria si costruisce, grazie anche ai consigli di Gornemart de Goort, che riprende gli insegnamenti della “veve fame” per renderli più virili, attraverso l'iniziazione all'uso delle armi e l'investitura. Seguono imprese vieppiù importanti, duelli vittoriosi, e ogni volta lo sconfitto è inviato da Artù come prigioniero ma anche come messaggero della vendetta di Perceval nei confronti di Keu che l'aveva pesantemente schernito in occasione del primo incontro a Corte. Deciso a ritrovare la madre, di cui ignora il triste destino, il nostro incontra il Re Pescatore, intento a pescare in un fiume. Nel castello in cui è ospitato, Perceval assiste alla famosa scena del corteo del Graal, composto da giovani e donzelle che portano diversi oggetti, tra cui una lancia sanguinante e un recipiente meraviglioso, un “graal”. Memore di un consiglio ricevuto da Gornemart, il nostro si trattiene dal domandare cosa significhi quel corteo. Questa è la ‘caduta’ dell'eroe: l'indomani mattina Perceval si ritrova solo nel castello deserto, il ponte levatoio si alza bruscamente non appena questi esce a cercare informazioni, e là fuori incontra una sua cugina, che piange la morte del suo compagno. Qui Perceval scopre il suo vero nome. In seguito a un altro duello vittorioso, è la corte di Artù a cercarlo. Gauvain riesce infine a strapparli alla contemplazione di tre gocce di sangue e a farlo venire a Corte. Le avventure ricominciano in seguito all'arrivo di una “laide demoisele” che rimprovera Perceval di aver fallito la sua missione al castello del Graal, che avrebbe potuto risanare l'infermo Re Pescatore e liberare il

du Graal), Seuil, Paris 1980 (Connexions du Champ freudien).

¹⁵ In particolare si apprezzeranno i punti di contatto del romanzo cristiano con Fergus (v. *infra*, nella parte conclusiva di questo lavoro).

suo Regno. Nello stesso momento arriva Guinganbresil che sfida Gauvain a duello. Da questo punto il racconto alterna le vicende di Gauvain a quelle di Perceval, quest'ultimo impegnato nella ricerca della lancia sanguinante e della verità del Graal. Gauvain è costretto a far fronte a numerosi ostacoli e vicissitudini, mentre Perceval, trascorsi cinque anni e dimentico di Dio, incontra un eremita, che scopre essere suo zio. Questi spiega al nipote che il servizio del Graal era destinato a un altro zio, estremamente anziano. Chrétien torna allora a parlare di Gauvain, impegnato in una serie di imprese inserite in scenari onirici, tra cui spicca il castello dalle cinquecento finestre. Di lì a poco il testo s'interrompe.

Chrétien si nomina in due punti: "Crestiens seme et fet semance / D'un romans que il ancomance", vv. 7-8, e poco più avanti:

Donc avra bien sauve sa peinne
 62 Crestiens, qui antant et peinne
 A rimoiier le meillor conte,
 Par le comandement li conte,
 Qui soit contez an cort real:
 66 Ce est li contes del graal,
 Don li cuens li bailla le livre,
 S'orroiz comant il s'an delivre.

e nomina il suo mecenate, Philippe d'Alsace (v. 13), nel lungo e discusso Prologo. Chrétien quindi s'impegna a mettere in forma di romanzo un racconto che, apparentemente, esiste già. Caso unico nella letteratura arturiana, la presunta fonte avrebbe non solo un tramite (qui Philippe d'Alsace, nel *Lancelot Marie de Champagne*), ma anche e soprattutto un titolo. E il titolo di questo *conte* viene ripreso in un'altra occorrenza:

Rien de plus a dire ne me plest.
 6214 De mon signor Gauvais se test
 Ici li Contes du Graal,
 Si parlerons de Perceval.
 Percevax, ce conte l'estoire,

Non con un generico *conte* abbiamo dunque a che fare, ma con un'opera di cui si ribadisce il titolo, il nome. Numerosi sono poi i rinvii, meno determinati, al racconto-autorità. Nell'ordine abbiamo:

709 Vint foiz, si com li contes dit,

 2724 Costume estoit an cel termine,
 Ce trovons escrit an la letre,

2808 Estoient d'or, bien m'an remambre,
Et l'estoire ensi le tesmoingne.

3262 Ensi com reconte l'estoire,

4616 Et, se les paroles sont voires
Tex com li livres les devise,

6514 De Percevox plus longuemant
Ne parole li contes ci,
Einçois avroiz asez oï
De mon seignor Gauvain parler
6518 Que plus m'oiez de lui conter.

6936 Meillor herbe, ce dit la letre,

7681 Furent d'or fin, tesmoing l'estoire.

Una discreta varietà di termini designa il *Conte del Graal*: *estoire* (4 occorrenze), *letre* (2), *conte* (6), *livre* (2). *Matière* invece non figura. L'autorità della scrittura è poi ribadita ai vv. 48-49 (“An charité, selonc l'escrit, / Sainz Pos lo dit et je le lui”), in cui con *escrit* s'intendono le Scritture. Ma forse su ogni considerazione relativa al “manoscritto genetico” spicca proprio la frequenza, e al tempo stesso la diversificazione dei rimandi al *conte*-autorità, cui se non altro – di là dalle divergenti posizioni della critica – Chrétien mostra di essere particolarmente sensibile. Infine, la menzione del nome del racconto non può che elevare i contenuti del racconto stesso, in particolare l'immagine-simbolo del Graal, fecondissima nella letteratura successiva.

1.3 Terzo movimento. Memoria e finzione nei romanzi arturiani in versi postcristiani

Dei romanzi postcristiani in versi fino al 1250 colpiscono l'anonimato della maggioranza di essi, e ancor più – elemento al precedente legato – lo scarso numero di testimoni pervenutici. In molti casi infatti il romanzo ci è stato trasmesso da un manoscritto unico, talvolta incompleto. Come che sia, da quelli di seguito presentati sono esclusi i frammenti.

Nell'ottica di una presentazione d'insieme dei testi del nostro *corpus*, sulla scorta di confronti con la critica che ha affrontato questo ambito¹⁶, possiamo ripartire questi undici romanzi in tre gruppi secondo un criterio cronologico. L'ordine seguito nell'analisi sarà lo stesso.

a) ±1204-1220

Anonimo, *Durmart li Galois*

¹⁶ Per ogni approfondimento rimandiamo senz'altro a R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Memini/PUF, Roma/Paris 1998.

Anonimo, *Gliglois*
 Renaut de Beaujeu, *Li Biaus Desconeüs*
 Anonimo, *Yder*
 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*

b) $\pm 1220-1230$
 Raoul, *La Vengeance Raguidel*

c) $\pm 1230-1250$
 Anonimo, *L'Atre perillous*
 Anonimo, *Li Chevaliers as deus espees*
 Guillaume le Clerc, *Fergus*
 Anonimo, *Hunbaut*
 Robert de Blois, *Beaudous*

1.3.1 Anonimo, *Durmart li Galois*

Scritta nel primo quarto del secolo XIII, la lunga storia di *Durmart li Galois* (sedicimila versi, circa il doppio della media dei romanzi arturiani) può essere suddivisa in quindici episodi, corrispondenti nel manoscritto pervenutoci ad altrettanti paragrafi introdotti da lettere capitali.

La giovinezza di Durmart, ragazzo di eccezionale bellezza figlio del re del Galles Jozefent e della principessa di Danimarca Anelise, è caratterizzata dallo smarrimento e dal rifiuto dei valori cavallereschi. Fino a quando, un giorno di primavera, il giovane si risveglia: abbandona la sua donna, sposa del siniscalco amico del padre, e si riconcilia con la famiglia. Da un pellegrino incontrato il giorno della sua investitura a cavaliere viene a sapere della grande bellezza della regina d'Irlanda, così decide di partire alla sua ricerca, pur ignorandone il nome e la strada che conduce al suo regno. Le numerose avventure del corpo del romanzo s'inscrivono in questa *quête*, progressiva maturazione del personaggio che arriva fino alla corte di Artù. Avviene infine il matrimonio con la regina e il pellegrinaggio a Roma – dovuto a un'ingiunzione ricevuta da Durmart in visione, davanti allo stesso albero illuminato che gli era apparso all'inizio delle sue peregrinazioni. Una grande spedizione di dame e cavalieri intraprende il viaggio. A Roma trovano il papa assediato da quattro re pagani, ma riescono a scoffiggarne gli immensi eserciti. Il papa spiega allora la visione a Durmart: l'albero è il mondo; i ceri luminosi sono il bene, quelli spenti e consumati il male; il bambino è Cristo. La storia si chiude sul rientro di Durmart e Fenise, la regina, a Limeri, destinati a governare rettamente fino alla morte.

In *Durmart li Galois* colpisce la frequenza degli interventi d'autore. Benché anonimo, la personalità dell'autore non è certo debole ("J'ai mis mon penser et ma cure / D'un roial conte d'aventure / Commencier et dire briement", vv. 13-15). In tali interventi ricorrono spesso formule dubitative ("Je ne sai") e verbi d'opinione ("Ce me sanble") che, se tutt'al-

tro che originali in questi romanzi e in questa letteratura, per la frequenza stessa delle occorrenze, sovente assai ravvicinate, riescono ad attualizzare in modo forse più marcato che altrove la narrazione, anche grazie ad alcuni riferimenti alla contemporaneità nel testo (“Or est li siecles d’altre afaire”, v. 1488, “Ensi est li siecles assis”, v. 7612 ecc.). E, cosa che maggiormente ci interessa, senso rinforzato dai numerosi rinvii a un *conte*-fonte, così numerosi da aver a suo tempo persuaso studiosi del calibro di Rudolf Oehring¹⁷, sulla scia di Wendelin Foerster¹⁸ ed Edmund Stengel¹⁹, che *Durmart* fosse senza dubbio un rifacimento di un archetipo sconosciuto e unico. Benché non venga mai fatto riferimento a un *livre* determinato, abbiamo infatti un repertorio ricco in cui, come che lo si voglia intendere, è questo *conte* l’autorità della narrazione: “Li contes me tesmoigne et dist”, v. 968, “Or primes commence li contes”, v. 1574, “Mais tant dist li contes por voir”, v. 3665, “Ci se taist li contes de lui, / Si me covient dire d’atruï”, vv. 3699-3700, “Ci se taist li contes grant piece”, v. 3734, “Mais plus n’en parole li contes. / Del Galois vos dirai avant”, vv. 8926-7, “Ci remaint li contes et fine / Del roi Artus a ceste fois. / Si vos conterai del Galois”, vv. 10346-48, “Ci se taist li contes de lui.”, v. 12706, “Ne devise mie li contes / Tos les mes dont on i servi”, vv. 15064-65, “Car ensi com li contes dist”, v. 15918. Solo in alcuni casi il narratore indica questo *conte* come una fonte; altrove il termine sembra indicare piuttosto il dipanarsi della vicenda, in pratica l’opera stessa (“Mais trop seroit li contes lons”, v. 136, “Anchois que le conte vos lasse”, v. 1596) – specie se immaginiamo tali rinvii in bocca al *performer*. Altrove, il testo-fonte viene designato come *matere*, termine che ricorre quattro volte in tutto il romanzo: “Revenir vuel a la matere.”, v. 566 (che occorre accostare al v. 1495, “Revenir vuel a l’aventure.”, ponendo l’equivalenza tra *matere* e *aventure*), “Ce nos raconte la matere.”, v. 4438, “Car cil n’est mie bon contere / Qui trop alonge sa matere.”, vv. 6075-6076, “A grant matere bien descrire / Covient de mainte chose dire, / Mais on i doit parler briement / Et bien fournir ce c’on enprent.”, vv. 9097-9100. Nel secondo caso è la *matere* che parla, che racconta; altrove, è piuttosto l’argomento potenzialmente raccontabile, attualizzabile cioè dal *contere*. Notiamo sin qui una costante indeterminatezza del referente, e impieghi fluttuanti dei termini *conte* e *matere*, non ben distinguibili tra loro.

L’autore di *Durmart* non designa in altro modo il manoscritto genetico. Ma si serve del verbo *tesmoigner* in più (3) occasioni: “Li contes me tesmoigne et dist”, v. 968, “Li auctors tesmoigne et retrait / Que bons chevaliers entresait / Puet plus faire c’on ne puet croire; / Ceste parole est tote voire.”, vv. 5553-56, “Por voir tesmoigne Savechons”²⁰ / Que

¹⁷ R. Oehring, *Untersuchungen über “Durmart le Galois”, insbesondere sein Verhältnis zum “Yderroman”*, Müller & Schmidt, Coburg 1929, p. 1.

¹⁸ W. Foerster, *Li romans de Durmart le Galois*, “Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur”, XIII, 1874, pp. 65-103, 181-201.

¹⁹ E. Stengel, *Li Romans de Durmart le Galois*, Litterarischer Verein Stuttgart, Tübingen 1873, p. 501. Riedizione: Rodopi, Amsterdam 1966.

²⁰ A proposito di questo presunto personaggio, così nota Joseph Gildea: “*Savechons*: aucune œuvre classique de référence biographique ne mentionne un auteur de ce nom. Puisque dans notre texte on rencontre souvent à pour au, il est fort probable que notre auteur pense ici aux vers du *Doctrinal le Sauvage*, œuvre comprise aussi dans le *codex* n° 113 de Berne. La sixième strophe (éd. Jubinal, *Nouveau recueil*, II, 150-161) commence ainsi: “Se vous estes vaillanz et de haute poissance, Onques por ce n’aiez les povres en viltance”. La onzième strophe revient au même thème: “Se vous estes cortois et larges et metanz, Et que vous herbregiez sovent les repéranz, Vous porrez bien avoir en tel point sorvenanz Que vous ne serez mie bien aaisiez toz tanz: Selonc ce vous covient adès estre sachanz.”, J. Gildea ed., *Durmart le Galois. Roman arthurien du treizième siècle*, 2 voll.,

bien avient o la proëce / Grant cortoisie et grant largece”, vv. 15896-98. *Auctor* è impiegato altre due volte: “Cist auctors dist en son langage / C’on doit bien doter et cremir / Chose dont enuis puet venir.”, vv. 12676-78, e “Car li auctors dist et li contes / Que c’est damages et grans hontes / De ce que li siecles empire.”, vv. 15971-73. Nell’uno come nell’altro caso il termine è indeterminato, nonostante l’aggettivo dimostrativo nel primo: si tratta di un autore in quanto rappresentante di un’autorità. In effetti tutto il romanzo è improntato all’esemplarità: a tal fine ogni forma di *auctoritas* può essere invocata. Ma, al tempo stesso, l’*exemplum* è diretto al presente. Si noti il seguente passaggio:

Li bons rois Artus est fenis,
 15940 Mais encore dure ses pris,
 Et de Charlemaine ensement
 Parolent encore la gent,
 Et d’Alixandre, ce savons,
 15944 Dure encore li grans renons.

Nel *Durmart*, a parte il fatto che la Tavola Rotonda occupa un posto se non proprio marginale, certo non centrale nell’economia della narrazione²¹, il grande sovrano è ridotto dal mitico al piano dell’umano, del caduco. La durata è assicurata dalla fama, dal *renon*, che diviene oggetto di canto e di *conte*, nella parola della *gent* (v. 15942), grande archivio della *memoire*. Sì, perché è quest’ultima il vero tesoro, e allora le ingiunzioni dell’autore riguardano proprio essa (“Menbre vos des bons anciens / Qui jadis fissent les grans biens / [...] / Sovigne vos de lor bonté”, vv. 15961-2, 15966), posta in risalto da una cornice temporale definita la cui scansione è marcata dall’uso dei tempi verbali (dal passato remoto al presente, in cui spicca il valore incoativo di *empire* in “De ce que li siecles empire.”, v. 15973).

Dalla lettura del finale (vv. 15911-76)²² possiamo chiudere così: il *conte* ha ragione d’essere se o perché ci sono imprese degne di essere raccontate. Ricordare reiteratamente all’uditorio che a un *conte* si fa riferimento significa che l’autore si riferisce a una garanzia – non già, non tanto di autenticità (mai, ricordiamo, il presunto testo-fonte viene sufficientemente determinato), quanto piuttosto di grandezza, di esemplarità dei contenuti. Senza averne l’aria, il romanzo “loda” se stesso.

1.3.2. Anonimo, *Gliglois*

Anonimo, l’autore di *Gliglois* (± 1204-1220), romanzo trasmessoci da un unico testimone manoscritto (andato poi distrutto nell’incendio del 1904 alla Biblioteca Nazionale di Torino), doveva provenire dalla Piccardia – anche se, naturalmente, l’impossibilità di operare un confronto con altre copie indebolisce ogni certezza in merito alla lingua in cui fu originariamente composto.

The Villanova Press, Villanova 1965-1966, vol. II, p. 143.

²¹ Spiccano tuttavia alcuni passaggi d’intertestualità assai interessanti: “Onques Percevaus li Galois / Ne fu de penser si destrois / Quant le vermel sanc remira, / Com mesure Durmars fu la.”, vv. 3741-3744; “Cil quiert le Graal et la lance / Dont je ne vos sai dire rien, / Mais Perceval connois je bien.”, vv. 8448-50; “Veés vos cele autre banier / [...] / C’est Tristans qui onques ne rist.”, vv. 8507-12.

²² Qui come altrove, per non appesantire il testo, facciamo l’economia delle lunghe citazioni.

Gliglois è uno dei più corti romanzi arturiani in versi pervenutici, poiché, pur essendo opera compiuta, conta solo 2942 ottosillabi. Questa notazione non è certo povera di significato, almeno dal punto di vista letterario, poiché brevità comporta modi narrativi e diegetici ben distinti rispetto a quelli di un'opera come ad esempio *Durmart li Galois*, sei volte più lunga. Tanto più se lo schema romanzesco arturiano è solitamente improntato alla *quête*, fatta d'iniziazione e crescente accumulo d'imprese da parte del cavaliere, e alla *conjointure*, ricco e articolato stile compositivo. Solo *Beudous* di Robert de Blois (v. *infra*) gli si può accostare secondo un criterio quantitativo e stilistico (curiosamente, nei due romanzi il nome della protagonista è lo stesso, Belté)²³. Abbiamo a che fare davvero con un testo poco noto, la cui stessa diffusione nel Medio Evo dovette essere alquanto limitata. Prova ne sia l'assenza di traduzioni in altre lingue europee, come pure la mancanza di riferimenti o allusioni a questo testo nella letteratura posteriore²⁴.

La storia è presto riassunta: figlio di un nobile tedesco, il protagonista epónimo del romanzo diventa scudiero di Gauvain alla corte di Artù. Presto però s'innamora di Belté, dama al servizio di Ginevra, corteggiata dallo stesso Gauvain. I due diventano così rivali loro malgrado, ma la bella, dopo aver rifiutato il celebre e prestigioso nipote di Artù, accetta l'amore del giovane Gliglois, cavaliere di fresco. Lieto fine con matrimonio, festa a corte e pace tra i due pretendenti.

Linguisticamente l'autore si rivolge al pubblico utilizzando un corredo ben preciso di verbi alla seconda persona plurale dell'imperativo con piglio ora esortativo, ora didascalico ecc. Il pronome personale di prima persona singolare relativo all'io autoriale compare invece solo in due occorrenze (vv. 99, 2533), in un'occasione l'autore utilizza una prima persona plurale di modestia (v. 867). In effetti, dietro la narrazione c'è e si impone non già una personalità artistica, quanto tutto un manifesto e una concezione dell'amore, esplicitata appunto nell'*explicit*. Il rapporto *je>vous* è dunque qui un rapporto essenzialmente pedagogico, laddove le proteste di verosimiglianza e la *suspense* dello sviluppo narrativo contano meno del messaggio che l'autore intende far passare. Il risultato non è tuttavia piatto, con una vicenda che si snoda attorno al momento centrale (anche nel computo dei versi) dell'emissione-ricezione della lettera misteriosa fatta scrivere da Belté.

E il “manoscritto genetico” in tutto questo? Osserviamo che Gliglois non è un eroe,

²³ Lo stile, la lunghezza, il contenuto, i valori soggiacenti e quelli esplicitati trovano dunque reciproca corrispondenza. In proposito, scrive Trachsler: “Comme pour Beudous, il manque tout ce qui pourrait ressembler à une crise précédant l'heureux dénouement et la critique la plus ancienne a par conséquent souligné que le roman n'avait d'arthurien que le cadre, puisqu'il n'exploitait pas le merveilleux breton et qu'il n'activait pas la structure caractéristique de la plupart des compositions en vers. Plus récemment, on a proposé une hypothèse toute différente: *Gliglois* marquerait peut-être un changement délibéré des valeurs: la prouesse et la vaillance chevaleresques semblent aller de soi, ce que le protagoniste aurait à prouver serait la force de son amour. Les véritables exploits sont donc d'ordre sentimental et Gauvain, champion des 'valeurs anciennes', sert de repoussoir au jeune héros”, R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, p. 158.

²⁴ “La mention, dans le roman de *Richars li Biaus*, d'un personnage nommé *Clipois* qui, à la rime avec *liegois* pourrait bien être une faute pour *Gliglois*, comme l'avait proposé Gaston Paris dès 1875, n'est pas probante. Toute vérification de cette hypothèse est d'ailleurs aujourd'hui impossible: *Richars li Biaus* était conservé lui aussi dans un seul manuscrit, parti, comme celui de *Gliglois*, dans les flammes de l'incendie turinois.” *Ibidem*.

non è un personaggio destinato a diventare un mito, come appunto Gauvain, Lancelot, Perceval ecc.. Il suo nome non è un mistero, al contrario di un Perceval o di un Lancelot, non sarà tra quelli incisi sull'archivolto del Duomo di Modena, né lo ritroveremo altrove, con la sola, debole eccezione, forse, del *Richars li Biaus*. Insomma: Gliglois è escluso dal Pantheon arturiano, diventa cavaliere al di fuori della Tavola Rotonda, non s'incarna dunque nel mito cavalleresco, escrescenza leggendaria di un passato storico. Non di storia si parla, non a un mito fondatore bretone s'intende alludere o rinviare; è passato poco più di mezzo secolo dall'*HRB*, ma con la lingua è cambiato del tutto l'orizzonte della vicenda raccontata, e *Gliglois* ne è la singolare prova. 'Fuori dal castello', per così dire, e fuori dalla *suspense* dell'avventura, vengono meno anche le ragioni del "manoscritto genetico": nei 2942 versi di questo breve romanzo, solo una volta viene menzionata la fonte presunta. Siamo all'incirca a metà della narrazione. Gliglois deve rimanere a badare agli uccelli mentre i cavalieri vanno al torneo. Amore gli parla, e gli suggerisce di continuare a fare il suo dovere. In giardino incontra Belté, rimasta anche lei perché le mancava il cavaliere. Lo scudiero si adopera allora per trovargliene uno, ci riesce, ma quando già i due sono partiti a cavallo, decide d'inseguirli per andare anche lui al torneo. La bella impedisce al suo cavaliere di far montare in sella Gliglois, che continua così a correre a piedi. Strada facendo, Gliglois si spoglia fino a levarsi le scarpe. A un certo punto lo strano trio giunge a un monastero:

1404 Iluecques pres ert un mostiers,
En sus de la voie un petit,
Ensi comme li contes dist,
Qui de la voie est assés pres

Il rinvio al *conte*-fonte è insufficientemente determinato perché si possa parlare propriamente di "manoscritto genetico" (senza affrontare poi l'aspetto stilistico, le simmetriche ripetizioni di senso ai vv. 1404 e 1407 danno infatti l'impressione che il v. 1406 sia una *cheville*).

L'episodio del monastero ci interessa anche per qualcos'altro, davvero notevole: facendovi entrare Belté e il cavaliere, il narratore apre una finestra sul mondo della scrittura medievale. Ci si scuserà la lunghezza della citazione:

En la nef del mostier errant
1430 Biautés trova tout escriant
Le moine qui iluec servoit,
Car d'autre cose ne vivoit
Se de chou non que il escrist.
1434 Biautés s'asist les lui, si dist:
"Biaus sire, dous et de bon aire,
Porriés vos or endroit faire
Unes lettres que jou volroie

- 1438 Envoyer? – Damoisellë, oïe.
 – Car les faites dont, sire frere”.
 Biautës li conte la matere.
 Cil la retint et en latin
- 1442 La escript ens el parchemin.
 Le briës ploia et si le rent,
 Et Biautës volentiers le prent.
 En s’aumosniere l’a bouté
- 1446 Et al moine par carité
 Dona cinq sols et pour offrande,
 D’iluec part, a Dieu le commande.

In questi versi ritroviamo il verbo *faire* (v. 1436; v. 1439) riferito all’atto di scrittura (“Unes lettres”, v. 1437) e ritroviamo altre parole-chiave quali il verbo *conter* alla terza persona, e il sostantivo *matere*. “Biautës li conte la matere” (v. 1440) è un’espressione molto precisa, ancor meglio definita dalla replica immediatamente seguente, “Cil la retint et en latin / La escript ens el parchemin” (vv. 1441-42). *Matere* è allora qui più che mai riferito al contenuto raccontato ancor prima che al testo (anche se va notato che allo scrivente tocca comunque *retenir* tale *matere* per poi scriverla. Non si tratta, cioè, di un dettato). Poi il chierico la scrive “en latin”, e se tale parola non si trovasse in posizione di rima con *parchemin*, dunque in posizione marcata, non mancheremmo di sottolineare come la precisazione che l’autore fa circa la lingua della lettera possa essere degna di nota – nella misura in cui, naturalmente, in quel tempo non andasse più da sé che lo scrivere fosse necessariamente in latino.

In conclusione, l’assenza di rinvii al “manoscritto genetico” sembra suggerire come la natura del romanzo, la sua funzione, incida sulle ragioni stesse di tali rinvii. L’autore anonimo di *Gliglois* non solo non invoca alcun testo-fonte, ma neppure tesse le lodi di una trascorsa, mitica età dell’oro. Piuttosto, utilizzando la cornice arturiana quale ambito letterario riconosciuto, acquisito, sembra voler trasmettere nuove accentuazioni di alcuni valori cortesi.

1.3.3 Renaut de Beaujeu, *Li Biaus Desconeüs*

Di questo testo (±1204-1220) ci è pervenuto un solo testimone, incluso nel codice 472 del Musée Condé di Chantilly – contenente del resto una raccolta di romanzi arturiani. L’autore ha un nome: si tratta di Renaut de Beaujeu, come lo stesso tiene a precisare nell’*explicit* (v. 6249). Circa la sua identità, a lungo la critica è stata divisa su due ipotesi: chi, da una parte, ha voluto vedervi un membro dei potenti Beaujeu (del Beaujolais)²⁵, chi un nobile della casa di Bâgé (del Maconnais). Da qualche anno, tuttavia, si tende a concordare sul nome di Renaut de Bâgé, Signore di Saint-Trivier, vissuto all’incirca tra il 1165 e il 1230²⁶ – probabilmente lo stesso di cui si conosce una canzone. Il sottotesto del racconto

²⁵ Cfr. U.T. Holmes, *Renaut de Beaujeu*, “Romanic Review”, XVIII, 1927, pp. 334-36.

²⁶ Cfr. A. Guerreau, *Renaut de Bâgé, Le Bel Inconnu. Structure symbolique et signification sociale*, “Romania”, CIII, 1982, 3, pp. 28-82. Richard Trachsler nota: “On ne trouve en effet pas de Renaut parmi les Beaujeu

è piuttosto banale, convenzionale, ed è dunque presto riassunto.

Un giovane prode, che non sa quale sia il proprio nome, si presenta ad Artù e subito viene coinvolto in una serie di avventure, in capo alle quali l'amore di due dame viene a costituire la prova iniziatica che gli schiuderà la rivelazione della propria identità, del proprio nome e dunque della discendenza: scoprirà così di chiamarsi Guinglain, figlio di Gauvain.

Colpisce invece, a livello linguistico, una notevole mescolanza dialettale, franciano-piccardo-champenoise e beaujoulaise, che sembra corrispondere al gusto assai pronunciato di Renaut per la citazione. Intertestualità dunque che è non solo ripresa di motivi o immagini, ma che è anche ripresa della varietà linguistica in cui tali motivi o immagini sono stati consacrati nell'ambito, ormai definito, della letteratura arturiana.

Il fondo del racconto di Renaut è rintracciabile in diverse opere medievali. Perrie Williams, nell'edizione critica del *Biaus Desconus* cui facciamo riferimento, ne segnala tre: un poema inglese, *Lybeaus Desconus*, imitazione a sua volta di un'opera francese; un corto poema italiano di Antonio Pucci, il *Carduino* (XIV secolo); e infine un poema tedesco del bavarese Wirnt de Gravenberg, *Wigalois*, decisamente più antico e databile intorno al 1210. Certo, è tutt'altro che semplice chiarire in che modo questi testi possano essere in rapporto tra loro, e anche questo del resto ci porterebbe troppo lontano²⁷. Come conclude Perrie Williams, "De toutes façons il apparaît que Renaud n'a pas fait pour composer son roman de grands efforts d'invention"²⁸. Se abbiamo parlato di "fondo del racconto", l'abbiamo detto tenendo conto del fatto che, in realtà, di una sovrapposizione di piani si tratta. Renaut intreccia, ma non solo motivi o immagini, bensì strutture stesse del racconto e di racconti. Per esempio, il fondo del *Perceval* cristiano è ripreso in pieno ("Cil li respont: 'Certes ne sai, / Mais que tant dire vos en sai / Que Biel Fil m'apieloit ma mere; / Ne je ne soi se je oi pere'", vv. 115-118), salvo che là l'eroe è un rozzo ragazzone, qui è un "bello sconosciuto" già esperto di cavalleria e cortesia. In generale,

pour la période en question et l'héraldique ne fournit aucun élément qui permettrait de rapprocher le héros du roman de cette famille, alors qu'il est possible d'établir un tel lien avec la maison de Bâgé, où l'on trouve par ailleurs aussi deux Renaut à la 'bonne' époque. [...] A moins, bien entendu, que 'Renaut de Beaujeu' ne soit qu'une sorte de *senhal*, un pseudonyme, où l'écrivain résumerait son programme poétique, comme on l'a également proposé, sans autre fondement, toutefois, que sa propre ingéniosité de critique", R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, p. 94.

²⁷ "Les rapports du roman de Beaujeu avec ces trois œuvres restent encore obscurs. D'une façon générale on admet que le poème anglais remonte à un poème français qui serait aussi la source principale de Renaut, ce qui expliquerait à la fois les ressemblances très précises et les différences foncières entre *Le Bel Inconnu* et *Lybeaus Desconus*. Le poème perdu, source commune de ces deux compositions, aurait mis en œuvre un conte, dont nous aurions une autre forme dans l'*Erec* de Chrétien, et que le *Carduino* reproduirait de son côté. Quant à *Wigalois*, il proviendrait en partie de l'imitation du roman de Renart, en partie du souvenir d'autres contes.", G. Perrie Williams ed., *Le Bel Inconnu*, Champion, Paris 1929 (Classiques Français du Moyen Age, 38), p. X. Dal canto suo, Richard Trachsler nota come, "Au-delà de l'existence d'un éventuel prototype du récit de Renaut de Bâgé, ces adaptations posent une fois de plus très clairement le problème de la circulation des textes médiévaux: alors que nous ne connaissons, du *Bel Inconnu* français, témoin le plus ancien de ce récit, qu'un seul manuscrit, nous retrouvons, à plus d'un siècle de distance, des textes semblables dans d'autres zones linguistiques", R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, p. 95.

²⁸ G. Perrie Williams ed., *Le Bel Inconnu*, p. X.

Renaut risulta molto debitore delle forme di Chrétien (come Schofield già nell'Ottocento aveva ampiamente dimostrato) – magari anche solo per parodizzarle o per prenderne le distanze; ma quello che lo caratterizza è il riprendersi lui stesso, la ripetizione cioè, in più luoghi, di stesse sue espressioni, versi (due nel mucchio, piuttosto ravvicinati e quindi tanto più evidenti: “Molt docement merchi li crie”, v. 1180, e “Molt doucement merchi li crie”, v. 1464) e perfino interi *couplets*. Questo non significa, naturalmente, una de-personalizzazione dell'opera; al contrario, l'io autoriale sale in scena: l'autore dice, parla sempre più di sé. Questo l'*incipit*:

- 1 Cele qui m'a en sa baillie
 Cui ja d'amors sans trecherie
 M'a doné sens de cançon faire,
 4 Por li veul un roumant estraire
 D'un molt biel conte d'aventure.
 Por celi c'aim outre mesure
 Vos vel l'istiore comencier;
 8 En poi d'eure puet Diu aidier:
 Por cho n'en pren trop grant esmai,
 Mas mostrer vel que faire sai.

Anzitutto, Renaut “vuole” (tre occorrenze di questo verbo alla prima persona singolare nei primi dieci versi non possono lasciarci indifferenti): è lui che prende saldamente l'iniziativa della narrazione, e lo fa, si direbbe, a fini personali, come ribadirà nell'*explicit*:

- Ci faut li roumans et define.
 6248 Bele, vers cui mes cuers s'acline,
 RENALS DE BIAUJU molt vos prie
 Por Diu que ne l'obliés mie.
 De cuer vos veut tos jors amer,
 6252 Ce ne li poés vos veer.
 Quant vos plaira, dira avant,
 Vil se taira ore a tant.
 Mais por un biau sanblant mostrer
 6256 Vos feroit Guinglain retrover
 S'amie, que il a perdue,
 Qu'entre ses bras le tenroit mie.
 Se de çou li faites delai,
 6260 Si ert Guinglains en tel esmai
 Que ja mais n'avera s'amie.
 D'autre vengeance n'a il mie,
 Mais por la soie grant grevance
 6264 Ert son Guinglain ceste vengeance,
 Que ja mais jor n'en parlerai
 Tant que le bel sanblant avrai.

Nella conclusione l'autore si nomina in lettere capitali e riprende quella sorta d'invocazione alla sua beneamata di cui all'inizio. La vicenda biografica di Renaut entra nell'opera: si può forse immaginare una più forte accentuazione dell'individualità dell'autore? E non solo entra, come una parentesi confidenziale rivolta a un pubblico di cui si cerchi la complicità: ben oltre, essa guida la narrazione stessa, i suoi potenziali sviluppi e scioglimento, operando una corrispondenza tra i personaggi della storia letteraria e le persone reali (vv. 6255-61). Il *Biaus* è opera dialogale, per certi aspetti *in fieri*, tutt'altro che decisa, determinata una volta per tutte da una fonte-autorità scritta. I rinvii, ciononostante, non mancano. Abbiamo visto, ai vv. 4-5, che l'intenzione dell'autore è di "un roumant estraire / D'un molt biel conte d'aventure.". Ma anche *letre* potrebbe indicare la fonte del romanzo, come parrebbe in "Si con la letre le devisse", v. 70, termine che ricorre in un'espressione che non abbiamo ritrovato altrove nella letteratura arturiana, e che viene naturale associare alla corrispondenza letteratura-biografia tipica dell'opera di Renaut:

28 Molt ot en la cort bieles gens;
Mains chevaliers d'armes vaillains
Ot en la cort, je ne menc mie,
Si con la letre dist la vie

Il luogo è quello della descrizione, propizio agli interventi d'autore come ai rinvii al manoscritto genetico, anche se tale rinvio non è mai chiarito o esplicitato fino in fondo. Qui possiamo intendere *letre* come autorità scritta che garantisce l'autenticità di una descrizione, evidentemente forma narrativa realista per eccellenza, quindi legata all'espressione della *vie*. Infine, senza mai ricorrere a un *livre*, a una *matere* o a una *geste*, Renaut menziona in tre occorrenze *istoire*:

1870 Or me vait autre riens tirant:
Del Biel Desconeü dirai
L'istoire, si con je le sai,

D'ore en avant vos vel traitier
3250 De Guinglain le bon chevalier
L'istoire, qui mais ne faurra
Tant con li siecles duerra

Que vos iroie je contant
6240 Ne autres choses devisant
Iluec fu Guinglains coronnés
De cui devant oi avés,
Et la dame ra esposée
6244 Et aveuc lui fu coronnee,
Puis fu [li] rois de molt grant mimore,
Si com raconte li istoire.

Nell'*incipit* Renaut fa riferimento a un “conte d’aventure”, e a partire da quel momento a tale *conte* la voce narrante può rinviare la propria narrazione ogni volta che lo ritenga necessario. *Conte, istoire* che, occorre precisarlo, non appaiono necessariamente come fonti scritte, ma come fonti che sono in grado di raccontare (magari assecondando i capricci d’ingerenze autobiografiche) e che, soprattutto, ognuno conosce un po’ a modo suo (“L’istoire, si con je le sai”). Probabilmente, vista la particolarmente fitta maglia intertestuale che soggiace al *Biaus Desconeüs*, Renaut fu sincero. E tuttavia sembra accentuarsi l’aspetto di *topos* del motivo del “manoscritto genetico”.

1.3.4. Anonimo, *Yder*

Di questo romanzo anonimo (inizio del XIII secolo) ci è pervenuto un solo manoscritto, spurio dell’inizio — dove d’altronde generalmente si registra la presenza d’importanti marche ideologiche, talvolta il programma di scrittura, e naturalmente l’allusione al “manoscritto genetico” —, ed è l’unico testo contenuto nel codice di probabile origine anglonormanna (linguisticamente presenta infatti numerosi tratti occidentali e sudoccidentali), databile intorno alla seconda metà del XIII secolo.

Yder, eroe del romanzo appartenente alla generazione più antica dei cavalieri arturiani (il suo nome è tra quelli del celebre archivotto di Modena e l’avevamo già incontrato in *Erec et Enide*), è impegnato nella ricerca del padre, Nuc. La *quête* si conclude con la conquista di una donna e con il ritrovamento del padre.

Non abbiamo, nei 6769 versi dell’*Yder*, alcuna allusione al “manoscritto genetico”; sono da registrare pochi passaggi in cui la voce narrante protesta con particolare decisione di non inventarsi nulla, soprattutto nelle descrizioni (si pensi a quella del padiglione fuori dal castello di Rogemont, vv. 4444-4458).

Da notare l’*explicit* del romanzo:

6762 Cest livre falt ici e fine,
 Por rei fu feit e por reine
 E por clers e por chevaliers
 Qui bials diz öent volentiers,
 6766 Por dames e por damaiseles
 Qui mult sunt cortaises e beles
 E nient pas por altre gent
 Ne fu fait le livre naient

L’uso dell’aggettivo dimostrativo (“Cest livre”), e non dell’articolo determinativo come spesso in Chrétien, unito alle sette preposizioni con valore finale — oltre naturalmente alla detta assenza, nell’insieme del testo, di occorrenze relative al rinvio al “manoscritto genetico” —, fanno di *Yder* un romanzo arturiano spoglio di qualsivoglia riferimento a un testo archetipo come a un testo esterno alla situazione di *performance*. Si tratta cioè di un

prodotto letterario ‘esclusivo’ che si sgancia virtualmente dalle pratiche tradizionali di scrittura. Benché proprio questo romanzo sia con ogni probabilità una versione storicamente datata di un racconto più antico, al punto che alcuni critici hanno potuto parlare di un “Ur-Yder”²⁹.

1.3.5 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgue*

Romanzo della prima generazione dei postcristianiani, *Meraugis de Portlesgue* è databile intorno agli anni 1204-1220. Il nome dell'autore è noto, benché quasi nulla si sappia della sua vita. Raoul de Houdenc fu un troviere vissuto a cavallo del XII e XIII secolo, da qualche studioso identificato col “Raoul” che firma la seconda parte della *Vengeance Raguidel* – anche se la critica è sempre meno favorevole nei confronti di questa teoria. Ma il nostro è conosciuto soprattutto per essere stato tra i principali iniziatori dell'allegoria profana, carattere che ritroviamo abbondantemente in *Meraugis de Portlesgue*.

Il re di Avalon ha una figlia di grande bellezza e cortesia, Lidoine. Morto, lei eredita la terra e la tiene per tre anni. Poi va al torneo organizzato dalla dama di Landemore, con in premio lo sparviero per la più bella, e viene eletta. Meraugis de Portlesgue e il suo inseparabile amico Gorvain Cadruz si avvicinano al pino sotto cui lei sta e se ne innamorano, l'uno per la bellezza fisica, l'altro per la raffinatezza e cortesia, fino a entrare in conflitto e a duellare. La dama interviene, e comanda di rinviare la contesa a Natale, alla corte di Artù. Qui la regina raduna le sue dame per esprimere il giudizio sui due rivali, suscitando un grande disaccordo, il cui esito è però favorevole a Meraugis. Questi accetta quindi di stare un anno senza toccare Lidoine al fine di dimostrarle il suo amore e di compiere numerose imprese. D'improvviso arriva un nano, annunciando che Gauvain è in pericolo, e lanciando così una sfida al cavaliere più coraggioso della Corte, sfida prontamente raccolta da Meraugis. È l'inizio di una serie di traversie che tengono lontani i due innamorati fino allo scioglimento.

Piuttosto rari sono i romanzi postcristianiani in versi a essere firmati, a riportare il nome dell'autore, probabilmente spesso a causa proprio dei copisti che ne espunsero le varie occorrenze. Come che sia, nel *Meraugis* Raoul de Houdenc si nomina ben quattro volte: ai vv. 17 (*incipit*) (“Pour ce Raoul de son sens dit”), 4334 (“Raous qui romance le conte”), 5934 (“Raous de Hodenc qui cest livre”) e 5938 (*explicit*) (“Que Raous s'en test a itant”). Il rapporto tra la terza persona dell'*auctor* e la prima della voce narrante non differisce qui dalla norma che abbiamo verificato, essendo l'autore, dall'ottica (artificiale) del *per-former*, lui stesso autorità (“Raous qui romance le conte / Trueve qu'onques n'en remua”, vv. 4334-35). In tale prospettiva, quali possono essere i rapporti tra *auctor* e “manoscritto genetico”? La fonte del racconto viene da Raoul designata perlopiù come *matire*:

310 Ainz vos vueil le conte conter
 Ensi com j'en sai la matire

²⁹ Cfr. R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, pp. 203-216.

- Et mes engins et mes sens tire
A conter en la verité.
314 Ja n'i avra mot recité,
Que je sache, se de voir non.
- Et Meraugis, que devint il?
4332 Carole il encore? — Oil,
Einsi com la matire conte.
Raous qui romance le conte
Trueve qu'onques n'en remua
- Li contes faut, ci s'en delivre
5934 Raous de Hodenc qui cest livre
Comença de ceste matire.
Se nus i trueve plus que dire
Qu'il n'i a dit, si die avant;
5938 Que Raous s'en test a itant.

In tutte e tre le occorrenze *matire* indica la sostanza originaria del racconto, quindi la sua verità, ed è per questo che il termine è preceduto perlopiù da articoli determinativi – categoria propria delle forme di autorità. Tale sostanza viene poi lavorata dall'autore, che la racconta in francese e infine ne fa un *livre* (unica occorrenza del termine), “Car joie est de bon oevre faire / De matire qui touz jours dure” (v. 6-8). Questo punto è importante, poiché con queste affermazioni l'autore investe la durata, la tenuta della sua opera, volta al passato ma anche al futuro. Riprendendo forse uno stilema cristiano (Cfr. *Erec et Enide*, vv. 23-26), Raoul “veut, de son sens qu'est petit, / Un novel conte commencer / Qui sera bon a anouncier / Touz jours, ne jamais ne morra ; / Mes tant com cist siecles durra, / Durra cis contes en grant pris” (vv. 18-23). A proposito del *conte*, questo termine ricorre in altre otto occorrenze, di cui le prime quattro nell'*incipit*, in cui viene ribadita la necessità, per il vero artista, di occuparsi di un *conte* “Qui touz jours soit bon a retraire” (v. 5). Nella maggioranza dei casi, il *conte* è accompagnato da verbi ed espressioni relativi all'ascolto o comunque all'oralità (“N'est dignes dou conte escouter”, v. 31, “Ja n'i avra mot recité”, v. 314, “Raous s'en test a itant”, v. 5938 etc.) e si associa al verbo *raconter*, sinonimo spesso di *retraire*. Il termine *roman* (come del resto *estoire*) è invece assente in *Meraugis*, mentre occorre una volta il verbo *romancer*, equivalente di “mettre en roman”. Infine, in un passaggio rileviamo un tratto significativo d'intertestualità, verosimilmente col *Cligès* cristiano: “Fenice, la feme d'Alis, / N'ot onques ausi grant beauté”, vv. 266-67.

Concludendo, Raoul segue molto Chrétien nel modo di porsi nei confronti del pubblico, e sottolinea in due occasioni l'intenzione di *commencier* (*de*), il che presuppone invenzione e al tempo stesso continuità narrativa con un passato, con una fonte, che però mai vengono esplicitati³⁰.

³⁰ Trascurabili ci sembrano i vv. 33-39: “Seignor, au tens le roi Artu / Qui tant estoit de grant vertu / Ot en Bretaine la Greignor / Un roi qui tint mout grant honor. / Ce fu li rois de Avalon / Qui fu plus beaux que Absalon, / Si com tesmoigne li Greaus”.

1.3.6 Raoul, *Messire Gauvain ou La Vengeance Raguidel*

In due occorrenze l'autore nomina se stesso come "Raols", e numerosi lavori critici non sono bastati a stabilire se tale nome sia identificabile o meno con Raoul de Houdenc³¹. Le ipotesi restano aperte, come quella, audace, che attribuirebbe a due autori la composizione di questo romanzo, databile intorno agli anni 1220-1230.

Gauvain è il protagonista della *Vengeance*, ma qui come altrove l'immagine di campione delle armi e dell'amore (in realtà già incrinata in qualche luogo cristiano come ad esempio nel *Lancelot*) cede il posto a una meno impeccabile e più "umana", puntata di smarrimenti. Nel corso delle avventure alcuni personaggi e movimenti spiccano: il Chevalier Noir, crudele anfrione innamorato della Pucele del Gaut Destroit, a sua volta innamorata dell'indifferente Gauvain al punto d'averne imprigionato il fratello Gaheriet ed aver costruito una trappola mortale e un sarcofago in cui giacere insieme con lo stesso Gauvain; la dimenticanza a Corte dell'arma incantata che permetterà al nipote di Artù di compiere la vendetta; il suo amore per Ydain, la quale arriva a piantarlo per aver visto per strada un cavaliere sessualmente superdotato; il curioso viaggio a bordo della nave incantata che sbarcherà Gauvain in Scozia ove, dopo aver incontrato la dama dai vestiti rovesciati, l'innamorata di Raguidel, chiuderà la sua avventura sconfiggendo l'uccisore di questi, Guengasouains, il cavaliere con l'orso – grazie però al soccorso di Yder, che sarà preferito a Gauvain dalla figlia di Guengasouains.

Come detto, in due occorrenze l'autore si nomina (vv. 3356 e 6178), limitatamente però al nome proprio e omettendo qualsiasi attributo. La fonte della storia viene in altrettante occorrenze designata col termine *matiere*: "Issi con la matiere conte", (v. 12) e

Si romanche RAOLS son conte,
 3356 Qui ne fait pas a mesconter.
 L'istoire fait bien a conter
 Et a oïr et a retraire.
 La matiere qu'il en vient traire
 3360 Est veritals, si fait a croire.

Anche in questo passaggio ricorre il motivo del *conte* che non dev'essere banalizzato, e anche qui l'autore mette in romanzo ("romanche") un "conte", una "istoire" che sembrano avere un carattere orale (vv. 3357-58). Nel v. 3360, la *matiere* sembra indicare la sostanza del racconto, sostanza qui come altrove nel romanzo arturiano legata alla verità, all'autenticità. Il sostantivo conte ricorre nell'*explicit*, e questa volta indica l'opera stessa, il romanzo di Raoul:

6176 Ici faut et remaint
 Li contes qui ne dure mes.

³¹ Cfr. in particolare M. Margarit ed., *Raoul de Houdenc. La Venganza de Raguidel*, PPU, Barcelona 1987.

Raols quil fist ne vit après
 Dont il fesist grinnors acontes.
 6180 Coment soit nonnés? C'est li contes
 De la VENGEANCE RAGUIDEL.
 Nus nel porroit trover plus bel.

In altre cinque occorrenze ritroviamo *conte* – in tre circostanze (vv. 11, 552 e 2439), secondo termine della locuzione “tenir conte”, e comunque sempre legato alla parola del *performer* in relazione col pubblico (cfr. anche i vv. 271 e 3672), quindi alla sfera dell'oralità. Termini come *roman*, *estoire*, *livre* sono assenti dalla *Vengeance Raguidel*.

In ultima analisi, l'autore – o comunque la voce narrante – riconosce in una generica *matiere* la fonte di un romanzo di cui l'autore si assume ogni responsabilità – e quindi ogni paternità –, rivendicandone un primato di eccellenza e recando il titolo stesso dell'opera in esergo alla propria firma (vv. 6178-6181).

1.3.7 Anonimo, *L'Atre perillous*

L'Atre perillous, databile intorno al ventennio 1230-1250 (come testimonia soprattutto lo stato di decadimento della declinazione: incipiente, non del tutto compiuto) è conservato oggi in tre manoscritti. Viste le fluttuazioni dialettali, non si può essere certi dell'origine dell'autore, forse proveniente dalla parte occidentale del dipartimento dell'Eure³².

La storia vede Gauvain impegnato in una serie di avventure (una delle quali, il duello con il diavolo all'interno di un cimitero, episodio attestato nel folklore, dà il titolo al romanzo) il cui avvio è dato dal rapimento, alla corte di Re Artù, di una fanciulla – che si era posta sotto la protezione di Gauvain – da parte del cavaliere Escanor de la Montaigne. Stratagemma premeditato da Escanor e dalla sua amica per far uscire il nipote di Artù dalla Corte, e poterlo quindi sfidare in campo aperto. Il testo appartiene al filone dei romanzi che vedono Gauvain come assoluto protagonista: qui ben presto l'intrigo ruota intorno al tema della ricerca del suo presunto assassino, essendo il nipote del re, suo malgrado divenuto *cil sans nom*, pianto da tre fanciulle che lo stesso cavaliere incontra strada facendo.³³

Per quanto riguarda il “manoscritto genetico”, *L'Atre perillous* offre non pochi spunti di riflessione. A partire dall'*incipit*:

1 Ma dame me conmande et prie
 Que une aventure li die
 Qu'il avint au Bon Chevalier,

³² Cfr. Th. Wassmuth, *Untersuchung der Reime des altfranzösischen Artusroman*, Li A. P., Bonn 1905.

³³ “Il a fallu attendre les années 1980 pour apprécier pleinement la nouveauté de *L'Atre Périlleux* qui prive le plus prestigieux héros de la Table Ronde de son *nom*, pour le lancer dans la quête de son identité qui est normalement l'apanage des jeunes, remettant de la sorte en cause toute une tradition littéraire antérieure.”, R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, p. 85.

- 4 Et je nel puis mie laisser
Quant ele le m'a conmandé,
Des qu'il li plaist et vient a gré.

Incipit che ricorda quello, cristiano, del *Lancelot*, anche se con almeno due determinazioni in meno: l'anonimato della committente e quello dell'autore. Inoltre non si tratta qui della costruzione di un romanzo, bensì – a meno di considerare come sinonimi del tutto equivalenti *roman* e *aventure*³⁴ – dell'invenzione di un'avventura. Come che sia, è evidente il rapporto personale tra le due parti, tra l'autore e la sua "dama", al servizio della quale il primo si mette.

Gli interventi in prima persona della voce narrante sono 64 (0,95%, circa uno ogni 100 versi), di cui oltre la metà rivolgendosi al pubblico. È proprio nel rapporto dialogale col pubblico che il *conte* può configurarsi come testo "esterno", e quindi acquisire la fisio-nomia della fonte, anche se l'eccezione davvero sembra essere la regola. Qui il *conte* è il testo scritto³⁵ di riferimento per il narratore:

- Del palefroi qui si ert rice,
2580 Si com le conte le m'afice,

Al punto da diventare *livre*:

- 3396 Et se li livres ne me ment,
Il se sont si entreferus
Des cevax, des cors, des escus,
Ke il et li ceval caïrent.

Qui *conte* designa piuttosto l'atto stesso del narrare, interno cioè al narratore:

- 2692 Por mon conte que je n'aloing,
Ne veul lor barate descrire.
Assés m'en avés oï dire
En autres lius, si m'en tairai.

³⁴ Si consideri in effetti l'*explicit* dell'*Atre*: "Si sacent bien tuit bas et haut / Car li Aitres Perilleus faut / Des que Gavains a tant erré / Qu'il est a cort a sauveté, / Si fine ichi nostre romans. / Que Diex nos donst vivre cent ans, / En grant joie et en grant honor; / Et il nos donst joie et baudor. / EXPLICIT DE L'ATRE PERELLEUS", vv. 6669-76.

³⁵ Nel passaggio che segue, ad esempio, l'autore utilizza il verbo *aficher* (nelle sue varianti -icier, -igier, -ixer; aff-, eff-) che significa "affermare", "dichiarare", "giurare", secondo il parere di Godefroy, che proprio questo verso dell'*Atre* cita nel suo *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{ème} au XV^{ème} siècle* (10 voll., FViewig-Librairie des Sciences et des Arts, Paris 1880-1902, 1937-1938). Ora, almeno dalla letteratura latina in poi, la certezza, l'asseverazione è propria della parola scritta, del *livre*, eppure qui si allude a un *conte*, termine che perlopiù – ma non necessariamente – indica un testo orale. Inoltre, entrambe le parole sono bisillabe, e l'uso dell'una piuttosto che dell'altra non comporterebbe modifiche metriche.

Come anche *matire*, termine di cui registriamo una sola occorrenza in tutto il romanzo:

4026 A autre ouvre li cuers me tire;
Revenir wel a ma matire,
Car assés ai de fenmes dit,

Altrove il testo sembrerebbe alludere al raccontare come usanza, o prassi narrativa:

3476 Et Gavains reçut lors s'espee
Par le couvent que il ont fait
K'il doit adrecier le meffait
Si com li contes est contés.

Anche se occorrenze come quelle che seguono farebbero piuttosto pensare a un impiego e a un senso diversi, che potremmo chiamare di 'autonomia del *conte*': scritto o orale che sia, nel momento in cui è riconoscibile come tale, fissato foss'anche solo da un'attualizzazione verbale, diventa autorità in sé, in quanto atto, prodotto, contenuto e nel contempo esso stesso voce narrante (si noti il verbo avere, attivo, al v. 6492, laddove ci si sarebbe aspettati il verbo essere, passivo), fino ad acquisire una sorta di funzione oracolare.

Puis oirre longement issi
5488 C'onques de la forest n'issi,
Tant qu'il a trouvee la lande
U Goumerés est qu'il demande,
Si com la parole est contee
5492 (Por noient seroit recontee,
Car ele est bien dite et oïe),

Tant enquist Gavains des noveles
6490 Qu'il a trovees les puceles
Qui li conterent del Faé,
Si com li contes a conté.

In tal senso è possibile leggere anche le altre occorrenze, in cui ritroviamo i termini *estoire* e *livre*:

6428 Or sont les damoiseles trois
Et li chevalier set par conte,
Si com l'estoire le reconte.

6524 Li vaslés conte tout son estre,
Si com li livres l'a conté

A conferma della difficoltà di distinguere con precisione il valore semantico di *conte*, *estoire*, *livre*.

In conclusione, solo un passaggio dell'*Atre perillous* sembra rinviare in modo sufficientemente determinato al “manoscritto genetico”:

4728 Et se li livres ne me ment
 U je trovai le conte escrit,
 Onques nus chevaliers ne vit
 Si buen estor de tant de gent,

Un primo indizio pertinente è dato proprio dal tempo, il passato remoto (“U je trovai le conte escrit”), indice di distanza della fonte e quindi di separazione tra autorità e *performance* – allorché vige normalmente, altrove in occorrenze analoghe, il presente o il passato prossimo. Un secondo indizio è l’articolazione dei tre termini, *livre*, *conte* ed *escrit*, che costruiscono lo spazio e il tempo di una vicenda di *troevemens*; tuttavia mancano ulteriori determinazioni, senza le quali tale *livre* potrebbe sempre stare a indicare il testo di riferimento del *diseur*.

1.3.8 Anonimo, *Li Chevaliers as deus espees*

Composto probabilmente verso l’inizio del XIII secolo, *Li Chevaliers as deus espees*, detto anche *Meriadeuc* (dal nome risultante dall’agnizione, alla fine del romanzo, di tale cavaliere) ci è pervenuto attraverso un solo testimone. Si tratta di un romanzo, di autore anonimo, ascrivibile a quella sorta di ciclo interno che vede Gauvain protagonista assoluto o in coppia con un altro cavaliere, come in *Hunbaut* e nell’*Atre perillous*.

Il romanzo segue le due vicende, di Gauvain e di Meriadeuc, che scorrono parallele, ma non senza avere, in realtà, punti di contatto. Nell’*incipit*-prologo è assente la voce personale dell’autore. La corte di Artù viene colta all’apice del suo splendore. E ancora una volta il sipario si apre sulla festa della Pentecoste, che vede riuniti i vassalli. Dei trecentosessantasei cavalieri della Tavola Rotonda ne mancano tre “ki erent par le monde / Por leur auentures trouuer” (vv. 116-117): Gauvain, Tors e Gierfles. La pace della corte finisce molto presto: irrompe il messaggero del re Ris, che si dichiara più potente di Artù e che ha già assediato Caradigan. Il grande scontro si risolve assai presto, e inaspettatamente, grazie al coraggio di una proto-Jeanne d’Arc: una *pucele*, Lore, che si reca alla “gaste capele”, riesuma il cavaliere lì sepolto e cinge la sua spada. Per questa prova di coraggio la giovane ottiene dal re Ris che Caradigan torni libera. La giovane va quindi da Artù e gli chiede, come *don contraignant*, che la faccia sposare con il cavaliere che riuscirà ad estrarre la spada che lei ha cinto senza rovinarne il fodero. Ma nessuno ci riesce, la prospettiva si sposta allora sui cavalieri assenti, e segnatamente su Gauvain. Inizia così una nuova ricerca, a sua volta complicata dal *blitz* di un cavaliere (il valletto in realtà affidato proprio al nipote di Artù) che toglie dalla cinta della pulzella la spada, e fugge poi via dalla corte, meritandosi per questo l’appellativo di *chevaliers as deus espees*. La ricerca è dunque doppia: di Gauvain, del cavaliere dalle due spade. Questi, che inconsapevolmente

aveva cinto la spada del padre Bleheri (ucciso proprio da Gauvain e mai vendicato) riesce infine a unirsi a Lore, mentre il nipote di Artù, costretto a provare di essere veramente il più prode dei cavalieri, fallisce sul piano amoroso, in quanto le donne che incontra non credono alla sua identità. Nel finale Gauvain e Meriadeuc si riconciliano.

In questo lungo romanzo arturiano (12353 versi), registriamo scarse e ambigue allusioni al “manoscritto genetico”. La prima occorre in occasione della digressione intorno alle avventure di Gauvain:

De fors reces trouua asses,
 3540 Boines uiles et grans cites
 U souuent prist herbeerie.
 Li contes ne raconte mie
 Cose ki la li auenist.

La seconda, a metà del romanzo, è affatto analoga:

6290 S'erre maint ior et ne dist mie
 Li contes, la quel uoie il tiegne
 Ne c'aenture li auieigne,
 Mais dolens est et droit en a.

La terza, molto più avanti, non fornisce informazioni né determinazioni supplementari:

10504 Et si con conte la matere
 Ki a enuis en mentiroit,
 .I. grant kien en laise menoit
 De soie, bien plus haut de lui.

Infine, nell'*explicit*:

12346 Son conte [del divenuto re Meriadeuc] ueut finer des lore
 Icil ki s'en uaut entremetre
 Du finer, sans oster ne metre;
 Mais si con li drois contes ua,
 12350 L'a dit, ke onques n'i troua
 Rien nouiele ke il seust
 Que por uoir conter ne deust.
 Explicit du cheualier as .II. espees.

L'autore, già assente nell'*incipit*, scarsamente presente come voce narrante, resta assai nascosto anche in chiusura, manifestando come sola preoccupazione quella di (dire di) dire il vero. Questo scrupolo non lo porta però a evocare una fonte determinata della storia, anzi non fa che riprodurre sul piano extradiegetico una continua attenzione alla menzogna di contro alla verità, che corre lungo tutto l'arco del romanzo e che investe gli stessi personaggi.

1.3.9 Guillaume le Clerc, *Fergus*

Fergus è databile intorno agli anni 1230-1250, appartiene quindi a quella che potremmo chiamare la seconda generazione di romanzi postcristianiani. Al v. 6976 dell'*explicit* l'autore del romanzo si nomina come "Guillarmes li clers", chierico piccardo che non andrebbe confuso, secondo gli studi più autorevoli, con l'omonimo autore normanno de *Le Besant de Dieu*. L'uno e l'altro, in ogni caso, appartenerebbero alla stessa generazione, o quasi, l'attività letteraria di entrambi essendo situabile nella prima metà del XIII secolo.

La vicenda si apre su un motivo tradizionale della materia di Bretagna, di origine celtica, la caccia al cervo bianco – caccia che mobilita tutta la Corte di Artù. Perceval è all'inseguimento dell'animale che, dopo aver attraversato numerosi territori fino in Galles, viene infine braccato. L'indomani, di ritorno a Carduel, il re e la Corte passano per il castello del ricchissimo Soumilloit, "li vilains", il cui figlio Fergus, vedendo passare re e cavalieri, è conquistato dal fascino della Tavola Rotonda e decide di farne parte. Nonostante l'ostruzione del padre, Fergus riceve le armi. Come Perceval, subito sconfigge quattro cavalieri malintenzionati con i suoi giavellotti, e dopo alcuni giorni di viaggio giunge a Carduel. L'indomani viene investito cavaliere: con grandi onori, Fergus viene armato da Gauvain, Perceval, Yvain, e subito dopo si mette in cammino, diretto alla Montagna Nera, per strappare a Noquetrant il *cor* e la *guinple* (il corno e il velo). Presto incontra Galiene, la nipote del signore del castello di Lidel, infiammandone il cuore. Fergus arriva infine alla Montagna Nera, spaventosa per inaccessibilità, ma riesce nell'impresa. Rientrato a Lidel, trova gli abitanti del castello in grande tristezza, ché Galiene dal dispiacere è andata via senza lasciare tracce. Fergus prova allora il rimorso di non aver accolto subito l'amore di lei, e parte alla sua ricerca, che sarà seminata di avventure ed erranza. Finché, liberato il castello di Roceborc, non si rivela all'amata, l'assediate. A Corte si decide di organizzare un torneo per richiamarlo e quindi ritrovarlo, torneo dominato dal cavaliere che, però, puntualmente alla fine di ogni giornata scompare nella foresta. Galiene viene a Corte per sposarsi col consiglio di Artù, ma esprimendo il desiderio di unirsi al cavaliere vittorioso su tutti nel torneo. Gauvain riesce allora ad accostarsi a Fergus e a convincerlo a venire a Corte, ove è il re in persona ad accordarne il matrimonio con Galiene.

In questo articolatissimo ma non lungo romanzo arturiano, come detto l'autore si nomina una sola volta, in conclusione. Val la pena iniziare proprio dall'*explicit*:

- 6976 Guillarmes li clers trait a fin
 De sa matere et de sa trove.
 Car en nule terre ne trueve
 Nul homme qui tant ait vescu,
 6980 Del chevalier au biel escu
 Plus en avant conter l'en sace.
 Ici met la bonne et l'estace,
 Et ci est la fins del roumans.
 6984 Grant joie viegne as escoutans!

L'autore si assume piena responsabilità dell'opera, come i possessivi sottolineano (“De sa matere et de sa trove”), e al tempo stesso fornisce un'indicazione circa il lavoro stesso dell'*auctor*, che è lavoro anche documentario, secondo le sue stesse parole (vv. 6978-81), e come l'*incipit* stesso testimonia:

- 1 Ce fu a feste saint Jehan
 Que li rois a Karadigan
 Ot cort tenue cumme rois.
 4 Molt i ot chevaliers cortois,
 De tels que bien nonmer saroie,
 Se entremetre m'en voloie.
 Car si com j'ai oi comter
 8 Et l'aventure raconter,
 Mesire Gavains i estoit

Ancora, più avanti,

- 1200 Onques encore, ce me sainble,
 N'oi de plus riche parler.
 Car si con j'ai oi conter,
 Paint i ot et solel et lune:

Infine,

- Ja de li ne mentirai rien:
 1518 Ains en dirai la verite
 Ensi com il m'est aconté.

La *trove* è dunque l'invenzione sulla base di quello che si sa, per varie fonti, non ultima certamente quella dei racconti orali. In proposito, l'ultimo verso (v. 6984) sembrerebbe sottolineare senza ambiguità come a una fruizione orale il *rouman* fosse destinato, prendendo così la storia il testimone dei vari *contes* che l'avrebbero resa possibile. Ma il verbo *trover* parrebbe indicare l'invenzione poetica *tout court*, la capacità cioè del poeta di riusci-

re, in particolare, una descrizione. Ai vv. 4055-60, Guillaume le clerc sembra giocare, con questo verbo, proprio sul rapporto tra manoscritto genetico e invenzione autoriale:

S'or avoie m'entente mise
 4056 A co descrire et deviser,
 Ne porroie je mius trover
 De sa biaute comme j'en sai
 Por ce qu'en escrit trove l'ai.
 4060 Sacies que itels est por voir

A meno che, anche qui, non si debba immaginare il *performer* che si riferisce al *livre* che ha tra le mani durante la pubblica lettura (in funzione della quale l'opera può ragionevolmente essere stata elaborata nella sua redazione, come incoraggerebbe a pensare il verso conclusivo, il 6984). Come che sia lo scritto cui il narratore si riferisce fa autorità, qualunque esso sia. Tuttavia non viene mai menzionato un *livre*, né una *estoire* né tantomeno una *geste*. Neanche *conte* figura nel testo, benché in diverse occorrenze, come abbiamo visto, ricorra il verbo *conter*, talvolta nella forma *aconter*. *Matere* occorre un'altra volta, al v. 1032 ("Ma matere en alongeroie"), anche qui accompagnata da un possessivo, ora modulata secondo il registro in prima persona del *performer* in situazione col pubblico. Occorre infine registrare alcuni passaggi significativi di procedimenti intertestuali. Ancora una volta è l'opera cristianiana a essere l'oggetto di questi rimandi, in particolare quel *Perceval* cui l'autore del *Fergus* si è abbondantemente ispirato:

Mesire Gavains i estoit
 10 Et ses compains que molt amoit
 (Car ce estoit mesire Yvains
 Qui ainc en nul tans ne fu vains),
 Et Lancelos et Perceval
 14 Qui tant pena por le graal.

Qui è Gauvain che dice ad Artù:

1330 "Souviegne vos de Perceval
 Que vos toli mesire Kois.
 Par ses dis et par ses destrois
 Le vos toli: bien le saves."

Concludendo, Guillaume fornisce in almeno cinque occorrenze elementi significativi circa il "manoscritto genetico". In tre casi fa esplicito riferimento al fatto di aver udito la storia alla base del romanzo. In un caso (vv. 4055-60) fa invece riferimento a una fonte scritta, corredando tale rinvio con una protesta di verità e una forte marca d'individualità. Mai, tuttavia, l'autore precisa in modo sufficientemente determinato il suo presunto testo-fonte.

1.3.10 Anonimo, *Hunbaut*

Databile intorno agli anni 1230-1250, anche nel caso dell'*Hunbaut* siamo in presenza di un romanzo arturiano anonimo pervenutoci in un solo esemplare (attraverso il grande codice 472 del Musée Condé di Chantilly) – benché un episodio, quello detto “di Ydoine”, si trovi inserito nella traduzione francese della *Disciplina clericalis*, il *Chastoïement d'un père à son fils*³⁶. Il romanzo è spurio della conclusione, anche se, a giudicare dalla lunghezza media dei romanzi arturiani del tempo – circa 6000-8000 versi – e dal fatto che non tanto di Hunbaut, quanto piuttosto di Gauvain si narra, i 3618 riportati nel codice 472 lasciano supporre che ben altri sviluppi dovessero seguire.

La storia, o quello che ne rimane, è riassumibile così: Gauvain e Hunbaut, quest'ultimo tornato a Corte dopo una prolungata assenza, sono incaricati da Artù di recare un messaggio al Re delle Isole, che si rifiuta di rendergli omaggio. Sulla via del ritorno, i due cavalieri si separano per raggiungere e sgominare una banda di malfattori a sua volta divisi in due. Al momento in cui il testo si arresta Hunbaut è rientrato mentre Gauvain è ancora assente e un messaggero arriva a Carduel. Arrivo che farebbe pensare più a un inizio che a una conclusione, un elemento in più per ipotizzare una lunghezza ben maggiore del romanzo.

Hunbaut (*De Gunbaut*, secondo il titolo riportato nel manoscritto) presenta caratteristiche formali originali, almeno rispetto al *corpus* arturiano sin qui esaminato, che non possiamo escludere del tutto dall'analisi. In particolare le ultime sillabe, l'ultima parola talvolta, sono generalmente le stesse per ogni *couplet*. La scelta dell'autore d'imporsi una rigida costrizione denuncia uno sbilanciamento del lavoro sul versante formale e pare allontanare la presenza di una fonte diretta della storia, un calco da un'opera precedente, da un “manoscritto genetico”.

Anche e soprattutto per l'*Hunbaut* conviene iniziare dall'*incipit*, in cui è esposto il programma di scrittura dell'anonimo autore e numerosi altri elementi degni d'interesse (ci si scuserà la lunghezza della citazione):

³⁶ Si tratta infatti di un'interpolazione di un passaggio di *Hunbaut*, corrispondente all'incirca ai vv. 2414-2640, in un manoscritto anglonormanno della fine del XIII secolo (cfr. P. Meyer, *Notice d'un manuscrit appartenant à M. le comte d'Asburnham*, “Bulletin de la Société des Anciens Textes Français”, XIII, 1887, pp. 82-103). In proposito, come nota Trachsler, “Il est intéressant de noter que toutes les références au monde arthurien ont été gommées: les protagonistes sont désignés par *chevaliers* pour Gauvain, et *aunterous*, pour Gaheriet. L'existence de ce manuscrit nettement anglo-normand pose une nouvelle fois la question de la circulation d'un roman arthurien en vers: nous connaissons un seul manuscrit de *Hunbaut*, qui présente des traits picards”, R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, p. 162. Del manoscritto anglo-normanno abbiamo una presentazione e l'edizione di ampi estratti in A. Hilka, *Die anglo-normannische Kompilation didaktisch-epischen Inhalts der Hs. Bibl. nat. nouv. acq. fr. 7517*, “Zeitschrift für französische Sprache und Literatur”, XLVII, 1924-1925, 1, pp. 423-454. Lo stesso autore, nello stesso numero della Rivista, pubblicò un breve articolo sempre relativo al *Chastoïement d'un père à son fils* (di cui edita, nelle pp. 66-69, i versi contenuti nel manoscritto Paris, B. n. F., nouv. acq. fr. 7517 corrispondenti all'episodio detto “di Ydoine” tratto da *Hunbaut*) ma dal punto di vista del plagio letterario: cfr. A. Hilka, *Plagiate in altfranzösischen Dichtungen*, in “Zeitschrift für französische Sprache und Literatur”, XLVII, 1924-1925, 1, pp. 60-69.

- 1 De bien dire nus ne se painne,
 Car en bien dire gist grans paine.
 A bien dire des or m'asai
 4 Et de ce peu que je en sai
 Mec a unes gens ma raison,
 Quant il n'entenden[t] a raisson.
 Saciés as quels on doit entendre:
 8 A cels qui perdent a entendre
 La u nus hon tendre ne doit,
 Ne celer a mon cuer ne doit.
 Cil sont mout [nice], par saint Piere,
 12 Mais les cuers ont plus durs que piere
 Cil qui dous les doivent avoir:
 Por ricece ne por avoir
 Ne puet nus eskiver sa mort.
 16 Que vaut dont quant cascuns s'amort
 A estre mauvais et eschars?
 Leur gas tiennent et leur escars
 De cels qu'il voient despendans,
 20 Et si n'ont pas letres pendans
 De vivre plus por leur avoir,
 Ne il ne porroient avoir
 Garandisse por nule cort,
 24 Car lor richoisse s'en decort
 Maintenant qu'il soit enfoï,
 Lués et d'els leur avoires fui.
 De coi sont donques en abé
 28 Chevalier' clerc, monne et abé?
 Qu'il sevent mais tant de mestiers
 Que menestrels n'i a mestiers.
 Por moi le di qui faic .I. livre;
 32 Ma grande ovre me don[e] et livre
 Sens de trover par mos divers.
 Ja mais ne vos erent dit vers
 De nule rime qui cels sanblent.
 36 Or entendés con il asanblent
 Et con il sont a dire fort!
 Mais por itant me reconfort,
 Car je sai bien cil qui ensaigne
 40 Set tres bien ço que il ensainne.
 Qui ne puet pas grant cose faire,
 Ne doit baer a livre faire.
 Qui aucune chose a enpris,
 44 Ne mais qu'il en deserve pris
 Ne doit cascuns tendre a avoir.

È ribadito in questo *incipit* il concetto di opera letteraria come *paine*, e come “cosa detta bene”. Il “bien dire”, locuzione che occorre tre volte nei primi tre versi, equivale naturalmente al dire letterario – al dire scritto, anche – al dire organizzato in una griglia formale, qui più che altrove, come detto, rigida. In questi primi versi riecheggia il manifesto cristia-

niano (“bien dire et bien aprandre”), e a Chrétien l’anonimo autore dell’*Hunbaut* fa del resto esplicito riferimento poco più avanti:

- 186 Ne dira nus hon que je robe
 Les bons dis Crestiens de Troies
 Qui jeta anbesas e troies
 Por le maistr[i]e avoir deu jeu,
 190 Et juames por ce mout jeu.
 Sifaitement, si con moi sanble,
 A l’ostel en vinnrent ensamble
 Cil dui si con je vos devis.

Se è vero che si ruba a un proprietario, siamo qui nella prospettiva del diritto d’autore, prospettiva che rimanda un’immagine nuova dello statuto autoriale. La preoccupazione di evitare il plagio è preoccupazione di originalità, segno che a quella di “bien dire” si aggiunge la cura di dire diversamente. Parimenti, la messa in scena dell’io narrante, pur se unitamente a una professione di rispetto, o comunque di riconoscimento, dell’auto-rità cristianiana, si fa più marcata³⁷. L’arbitrato dell’autore, per così dire, benché artificio retorico spesso stereotipo, sembra infatti accentuarsi. Spiccano i versi 31-34: l’autore, letteralmente, “fa un libro”, e questo fare equivale a un’impresa che ha lo stesso nome di quella alchemica, la “grandeovre”, frutto di conoscenza e di *savoir faire*. L’autore si propone inoltre di compiere tale opera (“trover”) con parole diverse, precisando che “Ja mais ne vos erent dit vers / de nule rime qui cels sanblent” (vv. 34-35). Quello che è messo avanti è dunque l’abilità del facitore di versi, e l’autore non si nasconde certo dietro affermazioni di falsa modestia (“Car je sai bien cil qui ensaigne / Set tres bien ço que il ensainne. / Qui ne puet pas grant cose faire, / Ne doit baer a livre faire”, vv. 39-42). Fare un libro, scrivere un libro, doveva essere anzitutto una prova, di competenza linguistica e di abilità prosodica, in un’epoca in cui la lingua francese attraversava un importante sviluppo caratterizzato, tra l’altro, dal decadimento della declinazione.

Dalla traduzione alla creazione, dal *mettre (en) al faire roman*. Con *Hunbaut* pare evidente un passaggio: più ci si allontana dall’alba del romanzo e della lingua francese, più per così dire la scrittura tende a ripiegarsi su se stessa e a mettersi alla prova. L’autore, ano-

³⁷ Certa critica non si è infatti peritata di evidenziare alcuni elementi di *Hunbaut* che proprio l’estetica cristianiana colpirebbero: “Étant donné que Gauvain est présenté sous un jour pas toujours flatteur, incarnant le chevalier qui frappe avant de se renseigner, la critique récente a eu beau jeu d’opposer ce type de comportement inadéquat à celui de Hunbaut, qui sait tout et préfère résoudre les conflits par le verbe plutôt que par la force de ses bras. Les traits d’ironie et de burlesque dont Gauvain fait l’objet visent, à travers le neveu d’Arthur, à la fois Chrétien de Troyes et le monde idéal évoqué par le romancier champenois”, R. Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, p. 161. Da una prospettiva meno rigida e più dialettica, circa i rapporti dell’anonimo autore di *Hunbaut* con l’opera di Chrétien, cfr. K. Busby, *Hunbaut and the Art of Medieval French Romance*, in *Conjunctures*, Keith Busby – Norris J. Lacy ed., Studi medievali in onore di Douglas Kelly, Rodopi, Amsterdam-Atlanta (GA), 1994, pp. 49-68. Ancora circa le allusioni a Chrétien, cfr. E. Hoepffner, *Die Anspielungen auf Chrestien de Troyes* in Hunbaut, “*Zeitschrift für romanische Philologie*”, XL, 1920, pp. 235-38. Per quanto riguarda invece la figura di Gauvain e la sua evoluzione, v. N.J. Lacy, *The Character of Gauvain in Hunbaut*, “*Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*”, XXXVIII, 1986, pp. 298-305.

nimo o meno che sia, manifesta una volontà di lavorare sul significante e sulla metanarrazione, ora confondendosi lui stesso tra i personaggi con passaggi di discorso indiretto libero, ora allontanandosene nel momento in cui si rivolge al pubblico – uditori o lettori immaginari. Altrove, il racconto riportato, il resoconto come oggetto, e non modo, di narrazione, sembra occupare una posizione vieppiù importante (“Tant a Hunbaus conté son conte / De sa parole tote voie”, vv. 1224-1225, “Et cil qui a la cort retorne / Chevaucant tant que il i vint. / Plus tost que pot au roi en vint, / Se li dist son mesage et conte, / Si con oï avés el conte, / Comment Gauvain est venu”, vv. 2758-2763). Nel brano che segue, dopo un paio d’anni di assenza dalla corte di Artù, il cavaliere Hunbaut vi fa ritorno. L’anonimo autore decide d’inquadrare questo momento in una cornice adeguata, tipica del regime del *conte*:

- 66 Li rois li enquist de son estre,
 Comment il s’est puis contenu.
 A parole se sont venu
 Des l’eure de lor relevee
 70 Tant con la lune fu levee.
 Et quant fu nuis noire et obscure,
 Li rois qui mout met de sa cure
 En oïr cho que Hunbaus conte:
 74 Et commande, ce dist le conte
 C’on reface en sa canbre .I. lit
 Devant le sueu, car grant delit
 Li est d’oïr Hunbaut parler,
 78 Et sel vaura mout aparler
 La nuit quant il ert esvillié.
 Anques ont en la nuit villié,
 Si s’alerent coucier par tans
 82 Si comme a l’essue de mai.
 De nule chose n’ont esmai,
 Ains dorment dusqu’à l’endemain.

Al v. 74 osserviamo inoltre il canonico rinvio al “manoscritto genetico” – ricorrente, più avanti: “Se vos en vel dire [le] voir: / Enperere ne rois ne conte / N’ot tel ostel, ce dist le conte, / Qu’ot li rois Artus cele nuit”, vv. 3070-3073. La posizione in rima e la costrizione che l’autore si è voluto dare – ripetizione, alla fine di ciascuno dei due versi del *couplet*, della stessa parola – fanno di *conte* un termine marcato qui più che altrove.

L’autore fa opera personale, si mette in scena in prima persona (“Con je vos cont ichi l’affaire”, v. 645), poi (sempre meno all’inizio, e sempre più in corso d’opera) parla di un *conte* e, addirittura, di un *livre*:

- 414 Adonc li chevalier s’en part,
 Si l’en porte tot a delivre.
 Une pieche s’en taist li livre
 De cele et de celui ensamble.
 418 Mesire Gauvains, ce me sanble,
 Cevauce tant que il avient

Qu'entre lui et Honbaut couvient
Ostel a prendre par raisson.

Ecco ricomparire la fonte scritta, il “manoscritto genetico” – benché privo di determinazioni significative, fatto salvo il carattere di testo-fonte scritto. Da un canto, l'autore è il *maître d'œuvre* della “grande ovre”; dall'altro, con frequenti interventi e l'impiego di verbi e locuzioni dubitative, pretende che lo si consideri sincero. Naturalmente, anche per quanto riguarda *Hunbaut* queste contraddizioni cessano di essere tali se restituiamo al testo arturiano l'interazione potenziale tra emittente e ricevente, se riusciamo cioè a pensarlo in situazione di *performance*. Resta comunque l'intento dichiarato, programmatico, di fare opera originale e di colpire l'attenzione del pubblico – malgrado l'assenza della firma dell'autore (peraltro imputabile al fatto che si tratta di un testo conservato in un solo manoscritto e per di più privo della conclusione).

1.3.11 Robert de Blois, *Beaudous*

L'opera letteraria di Robert de Blois (redatta nel dialetto dell'Ile-de-France con forse qualche elemento della regione di Blois) è collocabile intorno alla metà del XIII secolo, si articola in generi diversi ma orientati perlopiù da una preoccupazione didascalico-morale (*Chastoiement des dames, Enseignement des Princes, De la Trinité, De la création du monde*), fatta eccezione in una certa misura per le liriche e l'altro romanzo, *Floris et Liriope*. In *Beaudous*, Robert de Blois inserisce le sue opere complete, tra il v. 502 e il v. 503, inserzione ipertrofica quindi espunta dall'editore Ulrich. Il romanzo fu scritto verosimilmente intorno agli anni 1230-1250. Per l'assenza di un vero percorso iniziatico del cavaliere, seminato di difficoltà e ostacoli, alcuni critici vi hanno visto essenzialmente un'opera didascalica “vestita” con abiti arturiani. Conservando del romanzo unicamente la parte arturiana, questa consta di circa 4600 versi, pochi per la media di questo genere letterario (6000-8000).

La vicenda è piuttosto lineare: Beaudous, figlio di Gauvain, lascia la madre per andare a corte di Re Artù. Suo nonno, il padre di Gauvain, è morto, e Artù fa diramare in tutto il suo regno la notizia che intende riunire la corte per l'incoronazione del nipote. Dalla madre Beaudous riceve numerosi consigli e raccomandazioni – estratti proprio dalle opere precedenti a carattere didascalico di Robert de Blois – prima di esser fatto cavaliere insieme con altri giovani. Una fanciulla arriva in quel momento, e Beaudous riceve da lei una spada che è il solo a riuscire a sfoderare. Il primo combattimento è con il temibile Ermaleüz, cugino germano di Gauvain, poi la battaglia contro il re Madoine sancisce la fama di Beaudous, la cui identità continua ad essere celata sotto il nome di “Chevalier as douz escuz”. Nel torneo organizzato da Artù al fine di conoscerlo, Beaudous sconfigge più di un cavaliere della Tavola Rotonda (in particolare, sono presenti tutti gli eroi cristiani), fino a scontrarsi con suo padre, Gauvain, senza vittoria né sconfitta. Tutta la famiglia si ritrova a celebrare l'incoronazione di Gauvain e il matrimonio di Beaudous e Belté.

Tutto il prologo (vv. 1-218) è strutturato in base alla voce della prima persona, quindi non possiamo parlare propriamente di “interventi d’autore o narratore”, né il contenuto del romanzo viene in alcun modo introdotto. La voce dell’autore è strettamente legata alla ricezione del pubblico, e ha piglio didascalico. In più luoghi Robert de Blois nomina se stesso, anche in relazione ad alcune sue personali conoscenze, ma a questa forte presenza della personalità dell’autore fa riscontro l’invocazione da parte dello stesso di una fonte altrettanto determinata:

- 278 Si com tesmoigne li escriis,
 Ne fu nus autre de son pris,
 Et si fu fiz le prou Gawein
 Qui le cuer ot tant net et sain
 C'onques a nul jor vilonie
 282 Ne fu par lui dite n'oïe.
 Ce saichiez, n'est pas controvure,
 Ainz est tot estrait d'escriture.
 A Tors ou mostier sain Martin
 286 Le trovai escrit en latin.
 Or le vuel je en romanz metre
 Tot ensi com conte la letre,
 Que je del mien rien n'i metrai
 290 Fors tant ke par rime dirai,
 Por ce ke ceus le vuel aprendre
 Qui ne sevent latin entendre.
 Et ci dis est mout bel et gens
 294 C'ancor i poront mainte gens
 Example prendre et demander,
 C'il i volent a droit penser.

Robert de Blois sottolinea l'autorità della scrittura (cfr. anche i vv. 381-82, “Or oiez jusqu'à la fin / Ce qu'est escrit en perchelin”) e implicitamente della scrittura latina, sottolineando come il suo compito si limiti a “en romanz metre” “li escriis”, senza aggiungere nulla di suo salvo l'organizzazione in rima, al fine di rendere accessibile un'opera esemplare. Prima di questo passaggio l'autore aveva dedicato l'opera

- 220 A un de mes millors amis
 Qui bien est conus de tel pris
 C'on doit por lui mout bien rimer,
 Vuel je cest livre presenter.
 Et ce cil lou resoït a grei,
 224 Mout avrai richement ovrei.
 i fera il, je n'en dous mie,
 Car il seit tant de cortesie
 C'on doit prendre de son ami
 228 Un petit don a grant merci.
 Tant vos di je de sa valour,
 Juques a Londres n'en a millor,
 [...]

- 236 Mais ne vuel ore plus prisier
 C'om ne cuit ke por lozengier
 Le feïsse. Mais ce je pris
 D'un autre preudome le pris
 Por exanplaire le prendrai
 240 De toz les biens ke je dirai.
 Tant vos en vuel encore dire
 [...]
 Orguillous ne fel ne malvais
 N'avront ja s'amor ne sa pais.
 En la fin del livre savrez
 252 Par kel nom il est apelez.
 Por muez entendre vos dirai
 La matire don traiterai:

Matire ha qui il valore generico di “argomento”, ed è la sola occorrenza del termine in tutto il romanzo. Né *estoire* né *geste* figurano, *roman* occorre solo un'altra volta, ma non designa *Beaudous*, bensì “Un romans ki d'amors estoit” (v. 3764) letto dalla Regina. Del resto Robert de Blois ha già detto tutto, ha chiarito la sua posizione, anche se traspare nell'invocazione all'Altissimo (l'autorità delle autorità nella letteratura medievale) lo sforzo creativo personale:

- 330 En l'onor del roi tant poissant
 Vuel comancier d'or en avant.
 Cil sires me soit en aïe
 Qui de tot a la signorie.
 Car tuit li bon comencement
 334 Et tuit li bon definement
 Sont de par deu, nostre signor.
 Sans lui n'a nule rien valor.
 Por ce l'apel, por ce le pri
 338 Par sa pitié, par sa merci
 Me doint ce oeuvre bien fenir
 Et comancier a son plaisir.

Da notare infine un importante richiamo intertestuale a tre personaggi-opere cristiani:

- 4184 Il ait nom Lancelot del Lac.
 Ne Cligés ne li fils Erec
 N'ont tant de biautei com cis sous,

In *Beaudous* coesistono la massima esibizione dell'io autoriale (Robert De Blois si nomina in due occorrenze, ai vv. 9 e 31, vanta la propria bibliografia e dedica ai vv. 219-222 il romanzo a un amico anch'egli dotato di nome) e la massima determinazione del “manoscritto genetico” di tutta la letteratura arturiana francese in versi (postcristiana) del pe-

riodo in esame. Non ci sembra una coincidenza né una contraddizione questa ricchezza di ancoraggi storico-biografici, specie se consideriamo l'altro grande interesse dello scrittore medievale (uno è la ricerca dell'originalità): la filologia, tanto più per un erudito quale dovette essere, con ogni verosimiglianza, Robert De Blois.

1.4 Ancora sul "manoscritto genetico"

1.4.1. Presenze extra-arturiane del "manoscritto genetico"

I romanzi arturiani del secolo 1150-1250 vanno necessariamente confrontati con altre opere che a vario titolo partecipano, con essi, di uno stesso processo letterario. Oltre all'elemento cronologico (in verità assai importante ancorché soggetto a oscillazioni talvolta considerevoli a causa dell'incertezza di molte datazioni), abbiamo tenuto conto, nell'ampliare la rosa delle letture volte a individuare presenze e funzionamenti del "manoscritto genetico", dell'elemento narrativo, denominatore comune a romanzi e *lais*. Il mondo arturiano non è un mondo 'chiuso': infatti, se di alcuni romanzi, come *Gliglois*, abbiamo segnalato l'arturianità di superficie (ferma restando la difficoltà di definire con precisione la tipologia del genere in esame), anche altrove, pur lungi dal costituire lo scenario principale, il mondo arturiano entra comunque nella *fabula*, ora in modo rilevante (come nel *Tristan* di Béroul, in cui Artù, nominato decine di volte, figura tra gli attanti, e tra i protagonisti della seconda parte del testo; o come in *Lanval* di Marie de France), ora in modo periferico, talvolta indiretto o sottaciuto (come in *Eliduc*, ancora di Marie de France, in cui si parla soltanto, in due occorrenze, del regno di Logres, e non si menziona affatto Artù).

Insomma, molti elementi raccordano i nostri romanzi arturiani a opere coeve o di poco precedenti, narrative e in versi. Un confronto, un pur sintetico *ex cursus* attraverso tale repertorio testuale s'impone, e non può che contribuire a portare lumi sull'oggetto centrale del nostro studio. Proponiamo dunque di seguito alcune considerazioni su un gruppo di opere, cui l'analisi sin qui tenuta si estende.

Anonimo, *Le Roman de Thèbes*

Opera probabilmente contemporanea al *Brut* di Wace, il testo³⁸ si presenta come una traduzione della *Tebaide* di Stazio, autore più volte menzionato (v. *infra*) – a ragione e a torto. Di là dalla storia, e di là dal programma letterario esposto segnatamente nell'*incipit*, di questa *mise en roman* colpisce il numero degli interventi d'autore: 151 nell'arco dei 10560 versi dell'edizione de Lage. L'autore, benché resti anonimo, si pone quindi come individualità forte, anche se pure in questo caso risulta praticamente impossibile distinguerlo dall'esecutore, dal *performer*, dall'io cioè che si rivolge al *vous* del pubblico. Tenendo conto che tanto la fonte quanto l'autore primo dell'opera sono noti, l'autore del *roman* più

³⁸ G. Raynaud de Lage ed., *Le Roman de Thèbes*, 2 voll., Champion, Paris 1969 (Les Classiques français du Moyen Âge). Per l'attribuzione e la datazione, si leggano in particolare le pp. XXVI-XXXI.

volte vi rinvia, in termini formalmente simili a quelli già tante volte scorti a proposito dei romanzi arturiani. Queste le occorrenze relative al “manoscritto genetico”:

- 176 En l'ille de mer Galilee,
 Qui mout par est et grant et lee,
 Fu fet un temple par Nature,
 Ce nos enseingne l'escriture
 Delfox a non, ce dit la lettre.
- 2696 Li plus seingnor et li plus mestre
 Firent le jeu de la palestre.
 Ce est uns jeux, ce dit l'estoire,
 Dont cil qui vaint a mout grant gloire.
- 2740 Si conme Estace le raconte,
 Qui de cel jeu son per sormonte
 Amenez est devant le roi;
- 6222 Trouvee fu em Babiloine
 Dedenz un sarqeul de sardoine,
 ce dit li livres et la lettre;
- 7462 Cil prent la coupe, l'euvre mire;
 Nus hom n'en set la façon dire:
 Si com dit li livres d'Estace,
 Li ponmiar en fu d'un tompace;
- 8906 Si conme Huitasses le descrit
 Qui le voir en sot bien et dit,
 Et je, s'il vous i plect entendre,
 Vous en sai bien la cause rendre.

Estoire, lettre, livre si riferiscono ovviamente alla *Tebaide* di Stazio, autore menzionato tre volte anche se, nella terza occorrenza, la forma assai diversa evidenzia la mano di un altro copista. Anche *fable* e *matire* figurano nel testo (rispettivamente, due e una volta), la prima soprattutto col significato di descrizione, la seconda con quello di materia fisica.

Anonimo, *Le Roman d'Eneas*

Questo romanzo del XII secolo³⁹ riprende l'*Eneide* di Virgilio, anche se né l'una né l'altro vengono menzionati o solo evocati. Neanche l'autore-narratore parla di sé, e interviene solo 15 volte (di cui solo 3 rivolgendosi al pubblico) per i 10516 versi di cui è composta l'opera. Assente qualsiasi riferimento ad Artù e al regno di Logres. Da un punto di vista

³⁹ J.-J. Salverda de Grave ed., *Eneas, Roman du XII siècle*, 2 voll. Champion, Paris 1964 (Les Classiques français du Moyen Age).

linguistico, solo il termine *letre* è, tra quelli marcati, utilizzato nel romanzo; ma in nessun caso significa la fonte, ora indicando un epitaffio, ora un'iscrizione.

Béroul, *Le Roman de Tristan*

Il romanzo è in parte arturiano. Il nome di Artù occorre decine di volte, meno ricorrente è la menzione della Tavola Rotonda. Spuria dell'inizio e della fine, l'opera risale al XII secolo⁴⁰, ed è una delle manifestazioni di uno dei miti letterari più fortunati, quello appunto di Tristano, Isotta e del Re Marco, vicenda che ispirò lo stesso Chrétien. Così come ci è pervenuto (Parigi, B.N. f.f. 2171), il romanzo conta 4485 versi, nell'arco dei quali l'autore nomina se stesso due volte (vv. 1268 e 1790), e l'autore-narratore compie 53 interventi, in cui perlopiù si rivolge al pubblico con formule di richiamo dell'attenzione ("Seignors", "Seigneur", "Oiez" etc.). Le due occorrenze in cui Béroul parla di sé sono legate al motivo del "manoscritto genetico":

- Li conteor dient qu'Yvain
 1266 Firent nier, qui sont vilain;
 N'en sevent mie bien l'estoire,
 Berox l'a mex en sen memoire,
 Trop ert Tristan preuz et cortois
 1270 A ocirre gent de tes lois.
- Ainz, puis le tens que el bois furent,
 1788 Deus genz itant de tel ne burent;
 Ne, si conme l'estoire dit,
 La ou Berox le vit escrit,
 Nule gent tant ne s'entrainerent
 1792 Ne si griment nu conpererent

In questi passaggi c'è l'idea (che ritroviamo in Chrétien), della corruzione del sapere, del narrato, da parte dei *conteor*. Da questi Béroul prenderebbe le distanze in quanto privilegiato dalla fruizione dell'*estoire* scritta, garanzia di una corretta *memoire*. Quale sia questa *estoire* l'autore non lo precisa; l'impressione è che la funzione della fonte sia di nobilitare l'opera di Béroul, che sarebbe, così, quella 'autorizzata' – cioè, in definitiva, la migliore. Non ha importanza quale sia la storia: importa che storia all'origine ci sia.

Thomas, *Le Roman de Tristan*

Altra opera tristaniana, ricostituita attraverso otto frammenti appartenenti a cinque manoscritti⁴¹, il testo attribuito a un certo Thomas (verosimilmente un chierico) non può che presentarsi assai disomogeneo. Databile intorno agli anni 1150-60, all'epoca dell'*Eneas*

⁴⁰ Béroul, *Le Roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, Ernest Muret ed., Champion, Paris 1962 (Les Classiques Français du Moyen Age) [Quarta edizione riveduta da L.M. Defourques].

⁴¹ Thomas, *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, Bartina H. Wind ed., Droz/Minard, Genève/Paris 1960 (Textes Littéraires Français, 92).

(per Salverda de Grave), il romanzo inizia con la nascita dell'eroe, e abbraccia quindi una storia più vasta del *Tristan* di Bérout. Artù è nominato in tre occorrenze (Sneyd¹, vv. 673, 709, 725); soprattutto, nonostante gli scarsi interventi in prima persona, Thomas nomina se stesso due volte e pure menziona la fonte, non già come libro, bensì come autore (ci si scuserà la lunghezza della citazione):

- Seignurs, cest cunte est mult divers,
836 E pur ço l'uni par mes vers
E di en tant cum est mester
E le surplus voil relessen.
Ne vol pas trop en uni dire:
840 Ici diverse la matyre.
Entre ceus qui solent cunter
E del cunte Tristan parler,
Il en cuntent diversement:
844 Oï en ai de plusur gent.
Asez sai que chescun en dit
E ço que il unt mis en escrit,
Mes sulun ço que j'ai oï,
848 Nel dient pas sulun Breri
Ky solt les gestes e les cuntes
De tuz les reis, de tuz les cuntes
Ki orent esté en Bretaingne.
852 Ensurquetut de cest'ovraingne
Plusurs de noz granter ne volent
Ço que del naim dire ci solent,
Ki femme Kaherdin dut amer:
856 Li anim redut Tristan navrer
E entuscher par grant engin,
Quant ot afole Kaherdin;
Pur ceste plaie e pur cest mal
860 Enveiad Tristan Guvernal
En Engleterre pur Ysolt.
Thomas iço granter ne volt,
E si volt par raisun mustrer
864 Qu'iço ne put pas esteer.
Cist fust par tut [la] part coneü
Et par tut le regne seü
Que de l'amur ert parçuners
868 E emvers Ysolt messagers.
Li reis l'en haeit mult forment,
Guaiter le feseit a sa gent:
E coment pust il dunc venir
872 Sun servise a la curt offrir
Al rei, as baruns, as serjanz,
Cum fust estrange marchanz,
Que hum issi coneüz
876 N'i fud mult tost aparceüz?
Ne sai coment il se gardast,
Ne coment Ysolt amenast.
Il sunt del cunte forsveié

- 880 E de la verur esluingné,
 E se ço ne volent granter,
 Ne voil vers eus estriver;
 Tengt le lur e jo le men:
 884 La raisun s'i pruvera ben!
 [Douce]

L'altro passaggio importante è l'*explicit* del frammento Sneyd:

- 820 Tumas fine ci sun escrit;
 A tuz amanz saluz i dit,
 As pensis e as amerus,
 As emvius, as desirus,
 824 As enveisiez e as purvers,
 [A tuz cels] ki orunt ces vers.
 [S]i dit n'ai a tuz lor voleir,
 [Le] milz ai dit a mun poeir,
 828 [E dit ai] tute la verur,
 [Si cum] jo pramis al primur.
 E diz e vers i ai retrait:
 Pur essample issi ai fait
 832 Pur l'estoire embelir,
 Que as amanz deive plaisir,
 E que par lieus poissent troveir
 Choses u se puissent recorder:
 836 Avoir em poissent grant confort,
 Encuntre change, encuntre tort,
 Encuntre paine, encuntre doloir,
 Encuntre tuiz engins d'amur!
 [Sneyd²]

Thomas rivendica quindi come proprio “sun escrit”, distinguendosi da altri narratori che si allontanerebbero dalla verità della storia (“Il sunt del cunte forsveié / E de la verur esluingné”, Douce, vv. 879-80); soprattutto, Thomas rivendica il fatto di aver seguito, a differenza degli altri, la fonte Breri, che qui farebbe autorità. Da notare inoltre che il nostro scrittore ci parla di un mito diffuso, già scritto e verosimilmente copiato da molti. Come in Bérout, si può ragionevolmente ritenere che la menzione del “manoscritto genetico”, qui assai originale in quanto relativa al poeta Breri, abbia essenzialmente la funzione di ‘qualificare’ l’opera dell’autore-narratore.

Marie de France, *Les Lais*

Della raccolta di *lais* della poetessa Marie⁴², ricorderemo anzitutto che almeno tre si affacciano o quantomeno menzionano il mondo arturiano (*Lanval*, soprattutto, in cui l’autrice in due occorrenze parla direttamente di Artù [vv. 6, 488] e poi *Milun* ed *Eliduc*, a

⁴² Marie de France, *Les Lais*, Jean Rychner ed., Champion, Paris 1968 (Les Classiques Français du Moyen Age, 93).

proposito del regno di Logres). Per quanto riguarda la presenza dell'io autoriale, poche opere del periodo (1160-1170 secondo Rychner) suonano così compiute e programmaticamente definite come i *Lais* di Marie de France. L'autrice si nomina una sola volta, all'inizio di *Guigemar* (v. 3).

Il prologo della raccolta è noto. Ci limiteremo qui a riprenderne una parte:

- 28 Pur ceo començai a penser
 D'aunkune bone estoire faire
 E de latin en romaunz traire;
 Mais ne me fust guaires de pris:
 32 Itant s'en sunt altre entremis!
 Des lais pensai, k'oïz aveie.
 Ne dutai pas, bien le saveie,
 Ke pur remembrance les firent
 36 Des aventures k'il oïrent
 Cil ki primes les comencierent
 E ki avant les enveierent.
 Plusurs en ai oï conter,
 40 Nes voil laisser ne oblïer.
 Rimé en ai e fait ditié,
 Soventes fiez en ai veillié!

Preoccupazione di originalità, quindi, in Marie. E cura di fissare quanto sentito dire, raccontare. Con i *Lais* il fondo narrativo orale passa allo scritto, trasmettendo le fasi, gli anelli di questo passaggio. Quello che colpisce è infatti l'opera di filologa di Marie, che in più occasioni non solo ricostruisce le origini, bretoni, delle singole storie; ma che, ben oltre questo, differenzia ad esempio i nomi dei personaggi, come si chiamano in bretone e come si chiamano in normanno. I passaggi interessanti circa il “manoscritto genetico” sono i seguenti:

- 20 Les contes ke jo sai verrais,
 Dunt li Bretun unt fait les lais,
 Vos conterai assez briefment.
 El chief de cest commencement,
 Sulunc la lettre e l'escriture,
 24 Vos mosterai une aventure
 Ki en Bretagne la Menur
 Avint al tens ancienur.
 [*Guigemar* (v. anche vv. 883-86)]
- 1 Mut unt esté noble barun
 Cil de Bretaine, li Bretun!
 Jadis suleient par pruësce,
 4 Par curteisie e par noblesce,
 Des aventures qu'il oeient,
 Ki a plusurs genz aveneient,
 Fere les lais pur remembrance,

- 8 Qu'um nes meist en ubliance.
 Un ent firent, k'oï cunter,
 Ki ne fet mie a ublier,
 D'Equitan, ki mut fu curteis,
 12 Sire des Nauns, jostise e reis.
 [*Equitan* (v. anche vv. 311-14)]
- 1 Le lai del Freisne vus dirai
 Sulunc le cunte que jeo sai.
 [*Fresne* 2 (v. anche vv. 515-18)]
- 1 Quant des lais faire m'entremet,
 Ne voil ublier Bisclavret;
 Bisclavret ad nun en bretan,
 4 Garwaf l'apelent li Norman.
 [*Bisclavret* (v. anche vv. 315-18)]
- 642 Od li s'en vait en Avalun,
 Ceo nus recuntent li Bretun,
 En un isle ki mut est beaus.
 La fu raviz li dameiseaus!
 Nuls hum n'en oï plus parler
 646 Ne jeo n'en sai avant cunter.
 [*Lanval*]
- 1 Jadis avint en Normendie
 Une aventure mut oïe
 De deus enfanz ki s'entreamerent;
 4 Par amur ambedui finerent.
 Un lai en firent li Bretun:
 De *Deus Amanz* reçut le nun.
 [*Deus Amanz* (v. anche vv. 251-54)]
- 556 Cil ki ceste aventure oïrent
 Lunc tens après un lai en firent
 De la pitié de la dolur
 Que cil souffrirent pur amur.
 [*Yonec*]
- 1 Une aventure vus dirai
 Dunt li Bretun firent un lai.
 Laüstic ad nun, ceo m'est vis,
 4 Si l'apelent en lur païs;
 Ceo est "russignol" en franceis
 E "nihtegale" en dreit engleis.
 [*Laüstic* (v. anche vv. 159-60)]
- 6 Ici comencera i *Milun*
 E mustera i par brief sermun
 Pur quei e coment fu trovez

Li lais ki issi est numez.
[*Milun* (v. anche vv. 531-34)]

- 1 Talent me prist de remembrer
Un lai dunt jo oï parler.
L'aventure vus en dirai
4 E la cité vus numerai
U il fu nez e cum ot nun:
Le *Chaitivel* l'apelet hum,
E si i ad plusurs de ceus
8 Ki l'apelent *Les Quatre Deuls*.
[*Chaitivel* (v. anche vv. 201-4, 231-40)]

- Plusur le m'unt cunté e dit
6 E jeo l'ai trové en escrit
De Tristram e de la reïne,
[*Chievrefoil* (v. anche vv. 107-118)]

- 1 D'un mut ancien lai bretun
Le cunte e tute la reisun
Vus dirai, si cum jeo entent
4 La verité, mun escient.
[*Eliduc* (v. anche vv. 21-28, 1181-84)]

Da questo breve *excursus* possiamo rilevare che, anche quando si tratta di traduzione, come nel caso del *Thèbes* o dell'*Eneas*, di opere note, non è detto che del testo (e dell'autore) originario si faccia menzione nel *roman*. Se Stazio viene menzionato (*Thèbes*), Virgilio e la sua *Eneide* vengono del tutto taciuti (*Eneas*). Notiamo inoltre che, laddove il romanzo non è anonimo, l'autore (come nel caso dei *Tristan*, di Bérout e di Thomas) sottolinea la propria individualità e la propria eccellenza di contro ad altri autori, allegando una fonte privilegiata (Breri, per Thomas; indeterminata invece per Bérout) a garanzia della qualità filologica della loro *mise en roman* di un racconto verosimilmente antico. Per quanto riguarda Marie de France, si tratta di una voce senza pari, che testimonia pienamente la cosciente e generosa ricerca, non solo filologica, ma anche stilistica nell'ambito di una creazione letteraria che è tale proprio in quanto legata all'attualizzazione di racconti antichi.

Comunque una cosa è certa: la citazione dell'autore, il rimando a una fonte (sia scritta, sia orale) come giustificazione, pietra di paragone, elemento di continuità storica etc. è nella cultura dell'epoca. In proposito, occorrerebbe volgersi anche al genere delle *chansons de geste*, magari prendendo le mosse dal noto “manoscritto di Turpino”. Ma tale ricerca esula dal programma d'indagine qui proposto.

2. Il “manoscritto genetico” e la voce dell'autore

2.1 Le strutture

Solo una prospettiva diacronica consente di delineare fenomeni, mutamenti, e di far intravedere un senso. In vista di una ridefinizione complessiva del problema del “manoscritto genetico”, il secolo da noi preso in esame offre un'ampiezza sufficiente per osservare distintamente alcune caratteristiche formali e retoriche della letteratura arturiana francese in versi. Affrontato il *corpus* degli studi critici sull'argomento, esaminati quindi i prodromi bretoni e le prime attestazioni e incursioni nel Ciclo, analizzata la parabola cristiana e la schiera di testi al genio di Troyes successivi, operato infine un confronto di questi romanzi arturiani con opere coeve e vicine dal punto di vista formale e contenutistico, ci pare ora possibile avanzare alcune conclusioni – allargando la focale a elementi di natura diversa, sociale e culturale.

Prendendo le mosse dall'*Historia Regum Britanniae* (*HRB*) di Geoffrey of Monmouth ci siamo confrontati con un novero piuttosto ampio di testi che, direttamente o meno a tale opera legati, esprimono un'importante evoluzione letteraria. L'*HRB* pone anzitutto il problema dell'esistenza e dei caratteri storici del mondo bretone. In effetti, le vicende delle popolazioni britanniche insulari, così come Geoffrey le narra abbracciando un arco temporale di duemila anni, sono tutt'altro che esaltanti, e ne risulta un ritratto ben poco lusinghiero – tormentato da sconfitte, tradimenti, lotte interne e incapacità di far fronte agli invasori. Tuttavia, alcune stelle brillano, alcuni personaggi degni di nota e dello status di eroe: tra questi, Artù, condottiero il cui scontro con un anacronistico imperatore Lucio (siamo, dalle date fornite da Geoffrey, in pieno VI secolo) rappresenta l'apice di un dualismo archetipale, l'Impero romano da una parte, e l'Impero celtico arturiano – di provenienza, però, orientale (Troia) – dall'altra.

Nasce di fatto un mito britannico contraltare di quello romano imperiale. Tale nascita discende dal “britannici sermonis librum vetustissimum” che Geoffrey in apertura dell'*HRB* spaccia per sua fonte, autorità che trova nella lingua britannica antica a un tempo un elemento fortemente caratterizzante e un elemento di distanza propizio a un mito di fondazione. Da quest'architettura pseudostorica si sviluppa successivamente il mito arturiano, prima attraverso Wace, che traduce Geoffrey (certamente non senza inserire sue invenzioni, come ad esempio la Tavola Rotonda), poi attraverso l'opera di Chrétien de Troyes, che grazie al suo talento d'eccezione fa nascere e porta a maturità il nuovo genere letterario del romanzo arturiano. Si considerino alcune date: la redazione dell'*HRB* di Geoffrey fu completata intorno al 1138, quella del *Brut* nel 1155, *Erec et Enide* fu scritto tra il 1169 e il 1170.

Dal punto di vista strutturale, in queste prime articolazioni abbiamo rilevato un costante rimando a una fonte, rimando beninteso d'intensità e portata ben differenti. Abbiamo detto di Geoffrey. Wace traduce l'*HRB*, opera che dovette essere straordinariamente conosciuta, a giudicare dagli oltre duecento manoscritti pervenutici, e dunque difficilmente Wace avrebbe potuto insistere su un remoto “manoscritto genetico”. Chrétien,

da parte sua, eccezion fatta per *Yvain*, non manca mai di accennare a un ‘testo’ a monte del suo romanzo, ‘testo’ più o meno determinato. Ma ripercorriamo in sintesi tutte le opere analizzate.

In *Erec et Enide* sembrano figurare due tipi di fonti: una orale, il “conte d’aventure” bene o male raccontato nelle corti da giullari e menestrelli; e una scritta, l’*estoire*, il *livre*, designazione che però, come spesso è difficile risolvere, può indicare nella bocca del giullare o *diseur* la stessa creazione cristiana (“Des or comancerai l’estoire”) più che alludere al citato Macrobio.

Nel *Cligès* è particolarmente marcata l’ipertestualità, forte esempio di *translatio studiorum* – tra la cultura classica e il presente e il futuro culturali e simbolici di una comunità linguistica e nazionale. Notevole è il rimando a una fonte scritta dell’opera, e la specificazione che si tratta di un libro scritto in latino. Non se ne può inferire che una straordinaria consapevolezza del proprio tempo da parte di un autore assai abile a mostrarsi a un pubblico insospettabilmente vasto (come si evince dall’influenza, coeva e successiva, della poetica cristiana) e autore altrettanto attento a velarsi dietro la “cauzione” di un modello letterario – ostentato ma in definitiva anonimo.

Forse più che altrove, in *Yvain* il poeta della Champagne sembra volgersi al passato, anche se criticamente, alle autorità: “Si m’acort de tant as Bretons” (v. 37). Per il resto non ci sono praticamente riferimenti a un “manoscritto genetico”.

In *Lancelot* è possibile ravvisare l’appropriazione, da parte di un autore consapevole, di un’idea, di un intreccio forse suggeritogli dalla propria mecenate – anche se pare forzato ritenere che questa gli abbia fornito un *livre*.

Una discreta varietà di termini designa il *Conte del Graal*: *estoire* (4 occorrenze), *letre* (2), *conte* (6), *livre* (2). L’autorità della scrittura è poi ribadita ai vv. 48-49 (“An charité, selonc l’escrit, Sainz Pos lo dit et je le lui”), in cui con *escrit* s’intendono le Scritture. Spicca la frequenza, e al tempo stesso la diversificazione dei rimandi al *conte*-autorità, cui se non altro – di là dalle divergenti posizioni della critica – Chrétien mostra di essere particolarmente sensibile.

Passando ai romanzi postcristiani, dalla lettura del finale dell’anonimo *Durmart li Galois* (vv. 15911-76) apprendiamo che in questa letteratura il *conte* ha ragione d’essere se o perché ci sono imprese degne di essere raccontate. Ricordare reiteratamente all’uditorio che a un *conte* si fa riferimento significa che l’autore si riferisce a una garanzia – non già, non tanto di autenticità (mai, ricordiamo, il presunto testo-fonte viene sufficientemente determinato), quanto piuttosto di grandezza, di esemplarità dei contenuti.

L’autore anonimo di *Gliglois* non invoca alcun testo-fonte, né tesse le lodi di una trascorsa, mitica età dell’oro. Piuttosto, utilizzando la cornice arturiana quale ambito letterario riconosciuto, sembra voler trasmettere nuove accentuazioni di alcuni valori cortesi.

Nell’incipit del *Biaus Desconeüs* Renaut de Beaujeu fa riferimento a un “conte d’aventure”, cui la voce narrante può rinviare ogni volta che lo ritenga necessario. *Conte*, *istoire* non appaiono però necessariamente come fonti scritte, ma come fonti che sono in grado di raccontare (magari assecondando i capricci d’ingerenze autobiografiche, assai marcate in questo testo) e che, soprattutto, ognuno conosce un po’ a modo suo (“L’istoire, si con je le sai”).

Yder è un romanzo arturiano anonimo (e pervenutoci incompleto) spoglio di qualsivoglia riferimento a un testo archetipo come a un testo esterno alla situazione di *performance*. Benché proprio questo romanzo sia verosimilmente una versione di un racconto più antico, un “Ur-Yder”.

In *Meraugis de Portlesgues* Raoul de Houdenc s’ispira molto a Chrétien nel modo di porsi nei confronti del pubblico, e sottolinea in due occasioni l’intenzione di *commencier* (*de*), il che presuppone invenzione e nel contempo continuità narrativa con un passato, con una fonte, che però non sono mai esplicitati.

Il Raoul de *La Vengeance Raguidel* indica in una generica *matiere* la fonte di un romanzo di cui tuttavia si assume ogni responsabilità – e quindi ogni paternità –, rivendicandone un primato di eccellenza e recando il titolo stesso dell’opera in esergo alla propria firma (vv. 6178-6181).

Solo un passaggio dell’anonimo *L’Atre perillous* sembra rinviare in modo sufficientemente determinato al “manoscritto genetico”: “Et se li livres ne me ment / U je trovai le conte escrit” (vv. 4728-29), da cui sono ricavabili due indizi pertinenti: l’impiego del passato remoto (“U je trovai le conte escrit”), indice di distanza della fonte; l’articolazione dei tre termini, *livre*, *conte* ed *escrit*, che costruiscono lo spazio e il tempo di una vicenda di *troevemens*; tuttavia, mancano ulteriori determinazioni, senza le quali tale *livre* potrebbe sempre stare a indicare il testo di riferimento del *diseur*.

L’autore anonimo del *Chevaliers as deus espees*, assente nell’*incipit*, scarsamente presente come voce narrante, resta nascosto anche in chiusura, manifestando come sola preoccupazione quella di (dire di) dire il vero. Questo scrupolo non lo porta però a evocare una fonte determinata della storia, anzi non fa che riprodurre sul piano extradiegetico una continua attenzione alla menzogna di contro alla verità, che corre lungo tutto l’arco del romanzo e che investe gli stessi personaggi.

In *Fergus* Guillaume le Clerc fornisce in almeno cinque occorrenze elementi significativi circa il “manoscritto genetico”. In tre casi fa esplicito riferimento al fatto di aver udito la storia alla base del romanzo; in un caso (vv. 4055-60) fa invece riferimento a una fonte scritta, corredando tale rinvio con una protesta di verità e una forte marca d’individualità. E tuttavia, in nessun caso l’autore precisa in modo sufficientemente determinato il suo presunto testo-fonte.

L’autore anonimo dell’*Hunbaut* fa opera personale, si mette in scena in prima persona, poi (sempre meno all’inizio, e sempre più in corso d’opera) parla di un *conte* e, addirittura, di un *livre* (vv. 414-421). Ma anche qui il “manoscritto genetico” resta privo di determinazioni significative, fatto salvo il carattere di testo-fonte scritto. Se da un canto l’autore è il *maître d’œuvre* della “grande ovre”, dall’altro, con frequenti interventi pretende che lo si consideri sincero. Naturalmente, anche per quanto riguarda *Hunbaut* queste contraddizioni cessano di essere tali se restituiamo al testo arturiano l’interazione potenziale tra emittente e ricevente, se riusciamo cioè a pensarlo in situazione di *performance*. Resta comunque l’intento dichiarato, programmatico, di fare opera originale e di colpire il pubblico – malgrado l’assenza della firma dell’autore (tenuto conto però dell’incompletezza del testimone manoscritto pervenutoci) – anche attraverso un originale quanto rigido formalismo testuale (omofonia e omografia delle parole finali di ogni *couplet*).

Infine, in *Beaudous* coesistono la massima esibizione dell’io autoriale (Robert De

Blois si nomina in due occorrenze, ai vv. 9 e 31, vanta la propria bibliografia e dedica ai vv. 219-222 il romanzo a un amico) e la massima determinazione del “manoscritto genetico” di tutta la letteratura arturiana francese in versi (postcristianiana) del periodo in esame. Non ci sembra una coincidenza né una contraddizione questa ricchezza di ancoraggi storico-biografici.

2.2 Le ragioni

In capo a quest'analisi – e grazie al repertorio completo delle occorrenze in cui, nell'ambito della letteratura arturiana in versi del periodo in oggetto, il soggetto storico (autore, esecutore o copista) si manifesta esplicitamente nell'opera – ci sembra possibile rovesciare, in un certo senso, il problema del “manoscritto genetico”. Cercheremo cioè non già di individuare il presunto testo-fonte della narrazione, quanto piuttosto di comprendere attraverso quali strategie tale soggetto storico intenda far sentire la propria voce, o consegnare alla scrittura una qualche traccia della sua identità o ideologia. Di fatto, queste occorrenze esprimono le configurazioni relazionali interne alla comunità linguistico-culturale cui l'autore appartiene, strutturata a partire dai centri di produzione e fruizione della letteratura – il monastero, il castello, la piazza – e condizionata a vario grado da prassi letterarie, convenzioni sociali e strutture dell'immaginario. Non intendiamo certo ricostruire l'*atelier* dello scrittore medievale, esula dal nostro compito. Tuttavia non possiamo non considerare da vicino questo stesso scrittore, ‘poeta’ nel senso etimologico del termine, che ora sottolinea il suo nome e la sua arte – la sua originalità, anche –, ora resta anonimo e silenzioso, ora non di sé ma addirittura di altri autori parla.

Lo *status* della prima persona autoriale ha costituito in effetti il sottotesto di tutta l'indagine, il cui oggetto principale, il motivo del “manoscritto genetico”, in definitiva conviene probabilmente intendere come una manifestazione della voce dell'autore e una sua modulazione nel contesto dell'interazione

- a. *in presenza* – in funzione cioè della *performance* che attualizza il testo;
- b. *in assenza* – in virtù del carattere stesso della scrittura che presuppone l'assenza del destinatario;
- c. *in latenza* – relativamente cioè al sapere e alle convenzioni linguistico-culturali condivisi dalla comunità.

Recensendo allora tutte le occorrenze in cui questa voce esprime un aggancio, un rimando a un testo-fonte della storia – in modo più o meno chiaro, più o meno determinato, più o meno contraddittorio –, abbiamo cercato di cogliere le costanti formali, le corrispondenze oltre che le differenze principali tra i vari testi e all'interno di un testo medesimo, in funzione sia dell'identificazione del “manoscritto genetico”, sia della definizione dell'*ethos* (necessariamente frammentario, discontinuo) dell'autore.

Tale rimando ipertestuale figura in tutti i romanzi arturiani presi in esame (con le riserve che si devono alle definizioni di genere), fatta eccezione di *Yder*, (che peraltro, anonimo, è spurio dell'inizio) e forse di *Yvain*. Ovunque altrove si allude a un testo depo-

sitario di un contenuto narrativo, che il romanzo attualizzerebbe – o riscoprirebbe nella sua autenticità. Questo “testo” può essere appunto un’*estoire*, una *matiere*, un *conte*, un *escript*, un *livre* etc. – nomenclatura che, benché vaga, semanticamente instabile e assoggettata spesso dall’autore ai condizionamenti formali del *couplet* ottosillabico, sulla base dell’indagine svolta, abbiamo appena enunciato secondo un ordine crescente di determinazione.

Se la determinazione di questo “manoscritto genetico”, da Gilda e Geoffrey in poi, non è mai del tutto completa, in due casi, nel prologo del *Cligès*⁴³ e in quello del *Beaudous*⁴⁴, è comunque notevole. Queste due occorrenze, se si eccettuano quelle, ambigue, del *Lancelot* e del *Perceval* a proposito delle committenze (qui Philippe d’Alsace, lì Marie de Champagne, che avrebbero, per certa critica⁴⁵, fornito a Chrétien rispettivamente il *livre* e la *matiere* alla base dei suoi romanzi⁴⁶), sono del resto le sole in cui l’autore espliciti, articolandolo, il rimando a un *livre* come fonte della storia, della materia stessa del racconto. Altrove, dal *Brut* di Wace all’anonimo *Hunbaut*, non abbiamo che allusioni, rimandi generici e, talvolta, opachi e ambigui (anche a causa della sovrapposizione e confusione delle voci del narratore, quasi sempre è impossibile distinguere il libro-fonte dell’autore dal libro-copione del *conteur*) – e tuttavia onnipresenti. Questa permanenza ha necessariamente senso, ma forse ancor più senso ha il fatto che proprio nei prologhi del *Cligès* e del *Beaudous* (e solo lì) Chrétien e Robert de Blois parlino di sé (almeno dal punto di vista letterario) come nessun altro e come mai altrove, cioè come scrittori che vantano la propria bibliografia⁴⁷.

Queste premesse ci consentono alcune caute osservazioni:

1. la scrittura romanzesca in versi medievale esprime generalmente la necessità di un esplicito raccordo linguistico e contenutistico con una *parole antérieure*⁴⁸,

⁴³ “Ceste estoire trovons escrite, / Que conter vos vuel et retraire, / An un des livres de l’aumeire / Mon seignor saint Pere a Biauvez / De la fu cist livres estraiz”, *Cligès*, vv. 18-26. Per le citazioni dai romanzi di Chrétien de Troyes facciamo riferimento a D. Poirion ed., *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade, 408).

⁴⁴ “Ce sachiez, n’est pas controvure, / Ainz est tot estrait d’escriture. A Tors ou mostier sain Martin / Le trovai escrit en latin. / Or le vuel je en romanz metre / Tot ensi com conte la letre, / Que je del mien rien n’i metrai / Fors tant ke par rime dirai, / Por ce ke ceus le vuel aprendre / Qui ne sevent latin entendre.”, *Beaudous*, vv. 283-292. Edizione di riferimento: J. Ulrich ed., *Beaudous*, Mayer & Müller, Berlin 1889 (Robert von Blois sämtliche Werke, Bd. I).

⁴⁵ In proposito rimandiamo al nostro primo articolo: G. Agresti, *Il motivo del “manoscritto genetico” nei romanzi arturiani francesi in versi (1150-1250 ca.)*, “L’Analisi linguistica e letteraria”, XIV, 2006, 1, pp. 57-87.

⁴⁶ “Del Chevalier de la Charrete / Comance Crestiens son livre; / Matiere et san li done et livre / La contesse, et il s’antremet / De panser, que gueres n’i met / Fors sa painne et s’antancion” (*Lancelot*, vv. 24-29); “Donc avra bien sauve sa painne / Crestiens, qui antant et painne / A rimoier le meillor conte, / Par le comandement li conte, / Qui soit contez an cort real: / Ce est li contes del graal, / Don li cuens li bailla le livre, / S’orroiz comant il s’an delivre.” (*Perceval*, vv. 61-68).

⁴⁷ “Cil qui fist d’Erec et d’Enide, / Et les comandemanz d’Ovide / Et l’Art d’amors an romans mist, / Et le Mors de l’espaule fist, / Del roi Marc et d’Ysolt la blonde, / Et de la hupe et de l’aronde / Et del rossignol la muance, / Un novel conte rancomance / D’un vaslet qui an Grece fu / Del linage le roi Artu” (*Cligès*, ed. cit., vv. 1-10). Per quanto riguarda Robert De Blois, l’ostentazione delle proprie opere composte s’inserisce per numerosi versi tra i vv. 502 e 503 dell’edizione Ulrich, da cui tale digressione è espunta.

⁴⁸ L’espressione è in M. Stanesco, *Le Texte primitif et la parole poétique médiévale*, in D. Boutet - L. Harf-Lancner ed., *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII-XV siècles)*, Presses de l’École Normale Supérieure, Paris 1993, pp. 152-155.

o comunque con una parola esterna e preesistente alla situazione di lettura (si tratti di una lettura silenziosa o di una *performance* in pubblico);

2. questo perché tale parola è parola che fa autorità. Il romanzo medievale ricerca o esibisce forme di autorità: la sua matrice di *mise en roman*, cioè di traduzione, è quindi sempre presente nello spirito stesso della narrazione, perché ha in sé l'elemento di fedeltà all'autorità. L'autore è, o vuole sembrare, anzitutto un filologo, e distinguersi così dai *conteor* che non solo *depiecent* i *contes*, ma li trasformano e stravolgono;
3. forse proprio per questa ragione l'esibizione dell'io autoriale è massima (Chrétien, Robert de Blois) in corrispondenza della massima determinazione del *livre* cui l'autore stesso rimanda, ascrivendolo a fonte della sua opera (*Cli-gès*, *Beaudous*). Ci sembra ragionevole avanzare che, in un regime di compensazione, quanto più l'io autoriale è spiccato (quanto più si dota di ancoraggi storici, autobiografici e persino bibliografici), tanto più tende a mascherare la sua iniziativa creativa, spacciandola per mera traduzione o adattamento o riscrittura di un originale anch'esso dotato di simmetrici ancoraggi storici;
4. autore e opera medievale sono altamente condizionati, nello spazio e nel tempo, dal problema della 'tradizione' e da quello della sua 'traduzione': quello che si racconta nel romanzo è quasi sempre un *conte* antico, una storia vecchia, un *librum vetustissimum* per l'appunto. Abbiamo probabilmente a che fare con una problematica fondamentale dell'immaginario, che necessiterebbe di questo scarto temporale per poter spaziare e dare corpo ai propri oggetti – resta da chiedersi il perché.

Continuità e innovazione. Siamo all'alba della letteratura europea d'invenzione, incarnata in un genere nuovo (il *roman*), in una lingua letteraria nuova (il francese del XII secolo, che sta per abbandonare definitivamente la declinazione latina), in tematiche nuove (il mondo di Artù con la sua Tavola Rotonda, vieppiù fittizio e cortese e in pratica sin dall'inizio slegato e affrancato da pretese di verosimiglianza storica). È una letteratura promossa da nuove figure di letterati professionisti e fruita in nuovi modi (lettura silenziosa e individuale oltre che ad alta voce e collettiva). Ciononostante la pesante eredità latina oltre che lo sconfinato retaggio folklorico sono comunque forti anche se, più che vivi, appaiono spesso come tracce, e talvolta come accenti arcaicizzanti. Così, la fonte remota è sì degna di rispetto, tanto più vera quanto più vecchia (e il primo libro è, per l'uomo medievale, la *Bibbia*), ma è al tempo stesso 'remota' – morta, anonima, inerte, come una sacra iscrizione confusamente leggibile a causa dell'azione del tempo.

Per iniziare occorre quindi riprendere. Chrétien de Troyes dà luogo alla *conjointure*, di oraziana ispirazione, ma sarà lui stesso, nel corso dell'evoluzione del ciclo arturiano, ad essere ripreso, meno per ossequio, più spesso per critica o parodia, o ancora senza marche

particolari: si pensi al *Biaus Desconeüs*⁴⁹, a *Meraugis de Portlesgueiz*⁵⁰, *Fergus*⁵¹, *Hunbaut*⁵², ma in effetti già a Godefroi de Lagny, impegnato nella chiusura dello stesso *Lancelot*⁵³, per non parlare delle *Continuations* del *Perceval*. È che il ciclo è diventato autonomo sistema d'invenzione, letteratura per letteratura, con riferimenti propri, interni, in cui ogni testo dice l'esigenza di originalità, di 'autorialità'. Esemplare in proposito l'*incipit* di un breve e poco noto romanzo arturiano, il *Chevalier à l'épée*⁵⁴:

- 18 L'en ne doit Crestiens de Troies,
 Ce m'est vis, par raison blasmer,
 Qui sot dou roi Artu conter,
 De sa cort et de sa mesniee
 Qui tant fu loee et prisiee,
 22 Et qui les fez des autres conte
 Et onques de lui ne tint conte.
 Trop ert preudon a oblier.
 Por ce me plect a raconter
 26 Une aventure tot premier
 Qui avint au bon chevalier.

La citazione dell'autore-modello (Chrétien), unitamente alla preoccupazione di originalità (di 'esclusiva' si direbbe oggi: "tot premier"), indicano indubitabilmente la presenza del soggetto narrante, de l'io autoriale, certamente in comunicazione diretta con la tradizione arturiana e tuttavia non deterministicamente dipendente da essa. Del resto un Renaut de Beaujeu, che fa discendere dalla propria vicenda personale, sentimentale, lo scioglimento e la possibile continuazione del *Biaus Desconeüs*⁵⁵, è forse la più notevole

⁴⁹ "Cil li respont: 'Certes ne sai, / Mais que tant dire vos en sai / Que Biel Fil m'apieloit ma mere; / Ne je ne soi se je oi pere'", *Biaus Desconeüs*, vv. 115-118. Edizione di riferimento: G. Perrie Williams ed., *Le Bel Inconnu*, Champion, Paris 1929 (Classiques Français du Moyen Age, 38).

⁵⁰ "Fenice, la feme d'Alis, / N'ot onques ausi grant beauté", *Meraugis de Portlesgueiz*, vv. 266-67. Edizione di riferimento: M. Friedwagner ed., *Meraugis von Portlesgueiz. Altfranzösischer Abenteuerroman von Raoul de Houdenc*, Max Niemeyer, Halle 1897.

⁵¹ "Mesire Gavains i estoit / Et ses compains que molt amoit / (Car ce estoit mesire Yvains / Qui ainc en nul tans ne fu vains), / Et Lanselos et Perceval / Qui tant pena por le graal.", *Fergus*, vv. 9-14. Edizione di riferimento: E. Martin ed., *Fergus. Roman von Guillaume le Clerc*, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1872.

⁵² "Ne dira nus hon que je robe / Les bons dis Crestiens de Troies / Qui jeta anbesas e troies / Por le maistr[i]e avoir deu jeu, / Et juames por ce mout jeu.", *Hunbaut*, vv. 186-90. Edizione di riferimento: J. Stürzinger – H. Breuer ed., *Hunbaut. Alfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts*, Max Niemeyer, Dre-sda-Halle 1914 (Gesellschaft für Romanische Literatur Band, 35).

⁵³ "Godefroiz de Leigni, li clers, / A parfinee La Charrete; / Mes nus hom blasme ne l'an mete / Se sor Crestien a ovré, / Car ç'a il fet par le boen gré / Crestien, qui le comança.", *Lancelot*, vv. 7112-17.

⁵⁴ Il testo ci è pervenuto in un solo manoscritto, collocabile tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo (Berne, Bibliothèque de la ville, ms. 354). Per la citazione ci siamo serviti di R.C. Johnson - D.D.R. Owen ed., *Two Old French Romances. Le Chevalier à l'épée*, La Mule sans frein, Scottish Academic Press, Edinburgh/London 1972. Circa l'ipotesi, formulata dallo stesso Owen, di attribuire questi due brevi romanzi a Chrétien, v. *Two More Romances by Chrétien de Troyes?*, "Romania", XCII, 1971, pp. 246-60.

⁵⁵ "Ci faut li roumans et define. / Bele, vers cui mes cuers s'acline, / RENALS DE BIAUJU molt vos prie / Por Diu que ne l'obliés mie. / De cuer vos veut tos jors amer, / Ce ne li poés vos veer. / Quant vos plaira, dira avant, / Vil se taira ore a tant. / Mais por un biau sanblant mostrer / Vos feroit Guinglain retrover / S'amie, que il a

dimostrazione di questa autonomia letteraria e professionale raggiunta dall'*auctor* di romanzi arturiani.

Ogni testo si caratterizza, si scarta dagli altri, e in definitiva la *légende arthurienne* si fa e vive degli avatars di nomi, personaggi, simboli letterari, e di espressioni linguistiche che funzionano spesso e volentieri come risonatori della memoria, dettagli architettonici di un edificio nella cui realizzazione ci si è compiaciuti di riprendere le forme consuete come di aggiungervi o sottrarvi qualcosa. È il significato che diviene, che si fa per scarti successivi dalla norma (cristiana, perlopiù), per ipotetica che sia. Tutto è dunque passibile di trasformazione, suscettibile di servire l'ideologia e le idee dell'autore – portavoce a sua volta, naturalmente, dell'ideologia e delle idee del suo tempo e della sua società – : Galvano, il più prode dei cavalieri della Tavola Rotonda, può diventare anche il più sfortunato in amore (*Gligois, Li Chevaliers as deus espees*); Artù, il più potente dei re, può essere ritratto smemorato, indeciso e sonnecchiante (*Hunbaut*) o malinconico (*Li Chevaliers as deus espees, Durmart li Galois*, e già in *Yvain*); Ginevra, moglie del grande Artù, può cadere nella tentazione dell'adulterio, facendo del suo Re il più illustre dei coniugi traditi (*Lancelot*). Questa *mouvance* della leggenda, questa dinamica interna a una pur compatta *communauté textuelle*, ci impedisce di guardare ad essa come a un blocco cristallizzato, come a qualcosa di definito e determinato, di scontato o di prevedibile. La stessa nozione di 'opera' dev'essere intesa in un'ottica plurale più che singolare, e dinamica più che statica⁵⁶. Ed è ragionevolmente proprio questa conclusione che deve incoraggiare a cercare, nel motivo del “manoscritto genetico” – dall'accentuato aspetto di *topos* letterario –, più che la vaga, misteriosa, pretesa fonte della narrazione, la voce e qualche elemento della personalità dell'autore e dei suoi retaggio e contesto linguistico-culturali.

perdue, / Qu'entre ses bras le tenroit mie. / Se de çou li faites delai, / Si ert Guinglains en tel esmai / Que ja mais n'avera s'amie. / D'autre vengeance n'a il mie, / Mais por la soie grant grevance / Ert son Guinglain ceste vengeance, / Que ja mais jor n'en parlerai / Tant que le bel sanblant avrai.”, *Li Biaus Desconeüs*, vv. 6247-66.

⁵⁶ Così Zumthor definisce l'œuvre medievale: “le terme d'œuvre [...] recouvre une réalité indiscutable: l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que constitue la collectivité des versions en manifestant la matérialité; la synthèse des signes employés par les auteurs successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes. La forme-sens ainsi engendrée se trouve sans cesse remise en question. L'œuvre est fondamentalement mouvante. Elle n'a pas de fin proprement dite: elle se contente, à un certain moment, pour des raisons quelconques, de cesser d'exister. Elle se situe en dehors et hiérarchiquement au-dessus de ses manifestations textuelles.”, P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972, p. 73.