

I NUMERI

ANTICOMODERNO  
ANTICOMODERNO  
ANTICOMODERNO

**ANTICOMODERNO**  
ANTICOMODERNO

*Roma, 1999*

**viella**

ISBN 88-85669-95-6

Prima edizione: luglio 1999

Tutti i diritti riservati.

A cura di: Fabio Massimo Bertolo,  
Paolo Canettieri,  
Anatole Pierre Fuksas,  
Carlo Pulsoni

Copertina di: Enrico Pulsoni



**viella**

libreria editrice

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758

fax 06 85 35 39 60

E-mail: viella@flashnet.it

## INDICE

### I NUMERI

- P. Cherchi, Isopsefi e profezia.....pag. 9
- M. Perugi, Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca:  
il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria  
di Lanfranco Cigala ..... " 25
- D. Billy, Le nombre dans la tenson des troubadours..... " 45
- G. Brugnoli, Criptografie dantesche in forma d'acrostico giubilare ..... " 55
- A. Punzi, Centro e centri nella *Commedia*..... " 73
- C. Vela, Per la misura del *Detto d'Amore*..... " 91
- L. Marcozzi, Numeri di Petrarca: il dodici ..... " 105
- A.P. Fuksas, Problemi di calcolo proverbiale..... " 121
- A. Comboni, La danza delle parole-rima..... " 153
- N. von Prellwitz, Rafael Alberti: 1 y 2 y 3 y 4 y 5 ..... " 159
- E. Villa, La nascita dei numeri..... " 167
- A. Cortellessa, Emilio Villa e il demone dell'etimologia ..... " 177
- G. Frasca, 9..... " 183

### MISCELLANEA

- A. Barbieri, Lo specchio liquido e il passaggio paradossale: l'avventura  
della sorgente meravigliosa nell'«Yvain» di Chrétien de Troyes..... " 193
- G. Peron, Il «conselh» di Guilhem Figueira a Federico II  
(*BdT* 217, 4) ..... " 217
- M. De Conca, Implicazioni (inter-)testuali ..... " 241
- C.E. Roggia, Intertestualità polizianesche: appunti sulle Rime  
e la tradizione della poesia per musica..... " 251

LO SPECCHIO LIQUIDO E IL PASSAGGIO PARADOSSALE: L'AVVENTURA  
DELLA SORGENTE MERAVIGLIOSA NELL'«YVAIN»  
DI CHRÉTIEN DE TROYES\*

di Alvaro Barbieri

Nella foresta di Brocelianda<sup>1</sup> c'è una sorgente magica. La fonte è ombreggiata da un pino maestoso, sempreverde, dalla chioma fitta e impenetrabile, il più bel pino che sia mai cresciuto sulla terra. Da quest'albero pende una catena, alla quale è attaccato un bacile d'oro fino. Pino, fonte, catena e bacile formano un tutto, un insieme unitario: la pianta e la fontana sono strettamente collegate dalla catena, che è fissata al tronco, e dal bacile, che sta in contatto con l'acqua<sup>2</sup>. Completano l'apparato scenico un *perron* e un edificio: da un lato della fonte si nota una grossa pietra fatta di un solo smeraldo, sostenuta

\* Citazioni e rimandi si riferiscono a Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion (Yvain)*, a c. di M. Roques, Paris 1982 (CFMA 89).

<sup>1</sup> È tradizionalmente identificata con la foresta di Paimpont, a ovest di Rennes, nella Bretagna armoricana; cfr. F. Bellamy, *La forêt de Brocéliant, la fontaine de Barenton, quelques lieux d'alentour, les principaux personnages qui s'y rapportent*, 2 voll., Rennes 1895; M. Duval, *La forêt de Brocéliant et ses très anciens usages*, Rennes 1954. In Chrétien de Troyes si parla di *Broceliande* (ma alcuni mss. presentano le varianti *Brecheliande*, *Breceliande*, *Bresceliande*), mentre il *Roman de Rou* di Wace ha *Brecheliand*. Secondo Ch. Foulon, *Le nom de «Brocéliande»*, in *Mélanges Le Gentil*, Paris 1973, pp. 257-63, all'origine di queste forme ci sarebbe il toponimo *Brécillien*, derivato dal bretone *Bréc'hellien*, dove il primo elemento, il termine *Bré*, significa 'collina, montagna' (cfr. il gaelico *Brae* 'landa posta su un'altura'). Dunque il nome della foresta bretone dei prodigi potrebbe contenere un riferimento a un luogo elevato. Questo dato non è privo di significato: è noto infatti che presso le popolazioni celtiche le montagne erano oggetto di una venerazione speciale (cfr. J. de Vries, *I Celti*, Milano 1981, pp. 229-30). D'altra parte, il culto dei monti si ritrova in tutti i paesi e le culture: il profilo delle cime svettanti desta reverenza nell'uomo arcaico, la massa rocciosa dei rilievi gli ispira un senso di religioso timore. Saldamente radicati nella terra, sulla quale poggiano la loro mole, i monti protendono le loro vette verso il cielo mettendo così in contatto il basso e l'alto, il mondo sotterraneo e le regioni uraniche. Non a caso, nelle credenze delle società tradizionali, al centro del mondo si erge la Montagna sacra, punto di collegamento delle tre zone cosmiche: Cielo, Terra e Inferi (vale a dire: sfera superiore, mondo degli uomini, universo ctonio); cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1976, pp. 386-88. Più in generale, si può affermare che per la mentalità religiosa arcaica ogni rilievo possiede una certa carica di sacralità: anche le colline e i piccoli poggi, incurvandosi sulla piatta superficie dell'orizzonte, «costituiscono un indizio della particolare potenza della terra in quel punto» (de Vries, *I Celti*, p. 230); il corrugamento del suolo viene messo in relazione con l'emergere di una energia tellurica che spinge il suolo verso l'alto, e in questa energia si riconosce una cratofania, il manifestarsi di una forza divina.

<sup>2</sup> Cfr. E. Baumgartner, *La Fontaine au Pin*, in «*Le Chevalier au lion*» de Chrétien de Troyes. *Approches d'un chef-d'œuvre*, a c. di J. Dufournet, Paris 1988, pp. 31-46, p. 35.

da quattro rubini che brillano di un intenso fulgore vermiglio; dall'altro lato sorge una cappella, piuttosto piccola, ma molto bella a vedersi. Si tratta indubbiamente di un *décor* che suggerisce, tanto nelle sue singole parti quanto nel suo complesso, una forte impressione di sacralità.

Si prenda, per cominciare, la sorgente. Matrice del virtuale, serbatoio di tutte le latenze, le acque simboleggiano la totalità delle possibili manifestazioni formali, costituiscono la sostanza primigenia e indifferenziata da cui scaturiscono le infinite modalità di esistenza. Perciò le acque si trovano agli inizi, nei miti cosmogonici, sono *fons et origo* in quanto forniscono il supporto a ogni creazione<sup>3</sup>. L'acqua è l'elemento vivificante e germinativo per eccellenza; col suo influsso benefico, assicura il perenne rinnovarsi della vegetazione, permettendo all'uomo e a tutto il mondo animale di crescere e riprodursi. Rinfresca e disseta gli esseri viventi, irriga e feconda il terreno, nutre le piante che poi daranno frutto; senza di essa, ogni cosa inaridisce e si dissecca. L'uomo si stabilisce nei luoghi in cui scorre un fiume, o in prossimità di una fonte; al contrario, dove manca l'acqua non ci sono insediamenti umani. Per di più, le sorgenti hanno uno speciale potere di suggestione. Lo zampillare dell'acqua sorgiva dalle profondità della terra, spesso nel mezzo delle rocce, ha qualcosa di miracoloso; a ciò si dovrà aggiungere la purezza e la trasparenza cristallina dell'acqua, la sua vivace effervescenza, le sue eventuali virtù curative, e soprattutto il suo mormorio, che sembra il richiamo di una voce misteriosa. Il ciangottio ridente delle acque che rampollano vivaci è, come ha scritto G. Bachelard, il linguaggio puerile della Natura<sup>4</sup>. Nella canzoncina delle acque gorgoglianti si sente risuonare la vocetta della Natura vivente, che ci parla con timbro fresco, argentino. La lingua della sorgente non può essere che sorgiva, cioè pura e originaria, quella dei tempi aurorali, dell'infanzia del mondo. Per questo il culto delle sorgenti è universale, lo si incontra in tutti i paesi e le civiltà: da sempre l'uomo onora le fonti, dispensatrici di vita e potere fecondante; nel cuore delle foreste, molti luoghi in cui sgorgano le acque sono collegati a eventi soprannaturali e ierofanie. Presso le popolazioni celtiche, soprattutto in Gallia, le credenze e le pratiche rituali connesse con le fonti erano particolarmente radicate e diffuse<sup>5</sup>. La fonte della foresta di Broce-

<sup>3</sup> Cfr. Eliade, *Trattato*, pp. 192-99.

<sup>4</sup> Cfr. G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1947, p. 47.

<sup>5</sup> Il culto delle fonti nei paesi celtici è ben attestato nelle tradizioni popolari. Buona documentazione e ampia bibliografia sui culti gallici e gallo-romani delle sorgenti in P. Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*, Paris 1934, pp. 24-35. Per un quadro di sintesi, si rinvia a: P. Sébillot, *Le folklore de France*, II, *La mer et les eaux douces*, Paris 1907, pp. 217-23; de Vries, *I Celti*, pp. 148-50, 229. Una trattazione più distesa si trova in C. Vaillat, *Le culte des sources dans la Gaule antique*, Paris 1934. Sorgenti e ruscelli, che sono elementi costitui-

lianda ha anche la caratteristica meravigliosa di bollire come acqua calda pur essendo più fredda del marmo.

Questa sorgente, come s'è detto più sopra, è posta all'ombra di un pino maestoso, fronzuto in ogni stagione, perché non perde le foglie durante l'inverno (di fatto il pino è un albero sempreverde). Conservando le loro foglie anche d'inverno, quando gran parte della vegetazione è paralizzata dal gelo, le piante a fogliame persistente «forniscono la prova dell'invincibile crescita della natura»<sup>6</sup>; esse dimostrano l'instinguibile energia vitale della vegetazione e diventano, in molte culture e tradizioni, simbolo di eternità. Si noti poi che il pino sovrastante la fontana è presentato come un albero eccezionale: il testo pone l'accento sulla sua bellezza fuori del comune («...li plus biax arbres | c'onques poïst former Nature», vv. 382-83; «...li plus biax pins | qui onques sor terre creüst», vv. 414-15) e sul fatto che le sue fronde straordinariamente fitte formano un ombrello protettivo impermeabile; e occorrerà sottolineare che esso penetra con le sue radici nel terreno bagnato dalle acque della sorgente magica. Tutti questi tratti, indicanti eccezionalità e unicità paradigmatica, sono riconducibili al modello esemplare dell'Albero Cosmico, ossia la colonna drizzata al centro dell'universo che sostiene e insieme mette in comunicazione i Tre Mondi: il Cielo, la Terra e gli Inferi. L'albero primordiale innalza la sua cima verso il cielo e affonda le sue radici nelle profondità ctonie, assicurando il contatto tra forze uraniche e telluriche. Pilastro e ponte, zona d'intersezione delle tre regioni cosmiche, l'*Axis Mundi* si erge al Centro, collegando la terra sia col regno celeste sia con quello infero<sup>7</sup>. Nelle leggende irlandesi non mancano gli alberi meravigliosi. Basti citare, ad esempio, il tasso<sup>8</sup> di

tivi del *locus amoenus*, compaiono frequentemente nella letteratura arturiana in versi dei secc. XII e XIII, ora rivestiti di una evidente funzione simbolica, ora usati come dati d'ambientazione, per tratteggiare uno sfondo; cfr. M.-L. Chênerie, *Le motif de la «fontaine» dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, in *Mélanges Foulon*, I, Rennes 1980, pp. 99-104; Ead., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève 1986, pp. 187-90.

<sup>6</sup> de Vries, *I Celti*, p. 232.

<sup>7</sup> Sul simbolismo dell'Albero Cosmico/Albero della Vita, cfr. Eliade, *Trattato*, pp. 282-85; Id., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, prefazione di G. Dumézil, Milano 1993, pp. 41-46; A.K. Coomaraswamy, *L'albero rovesciato*, in Id., *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano 1987, pp. 323-53; V.N. Toporov, *L'albero universale. Saggio d'interpretazione semiotica*, in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a c. di M. Lotman e B.A. Uspenskij, Torino 1973, pp. 148-209.

<sup>8</sup> Tra le varietà arboree venerate dalle popolazioni celtiche, il tasso occupava una posizione di particolare rilievo: era una pianta sempreverde, emblema di perennità e forza vitale fecondante, e sembra che le sue bacche velenose venissero usate come materia medica nella farmacopea druidica. Inoltre, il tasso svolgeva un ruolo importante nelle pratiche magiche e nella mantica, in quanto col suo legno i *filid* fabbricavano i bastoncini su cui incidevano *ogam* divinatori e formule d'incantesimo (F. Le Roux & C.-J. Guyonvarc'h, *I druidi*, Genova 1990, p. 185). Il prestigio di questa pianta presso i Celti è confermato dal fatto che due tribù, gli *Eburones* e gli *Ebuovices*, «conservano nel loro nome il termine corrispondente a tasso, *ibon*» (de Vries, *I Celti*, p. 233).

Mugna, una pianta altissima che poteva tenere all'ombra dei suoi rami mille persone e che dava, tre volte l'anno, tre frutti sacri: ghiande, noci e mele<sup>9</sup>. Fuori del mondo celtico, tra gli *avatars* dell'albero primordiale portatore della volta celeste va soprattutto ricordato il frassino Yggdrasill del mito norreno. Secondo l'*Edda* di Snorri<sup>10</sup>, Yggdrasill, è sostenuto da tre lunghe radici, ciascuna delle quali affonda in un'acqua sacra: una radice si protende su Niflheimr, il regno del freddo e delle tenebre, e sotto di essa si trova Hvergelmir, un pozzo sotterraneo da cui si dipartono numerosi fiumi; un'altra radice si stende fra i giganti, e sotto di essa c'è Mímisbrunnr, la fonte della saggezza e della conoscenza; infine, la terza radice sta in cielo, e sotto di essa c'è Urdharbrunnr, la fonte del destino. Yggdrasill, il più imponente e il migliore di tutti gli alberi, lancia la sua cima nel cielo e abbraccia il mondo coi suoi rami immensi: è una delle più potenti figurazioni dell'Albero del Mondo<sup>11</sup>. Senza dubbio, il pino di cui si parla in *Yvain*, con i suoi caratteri speciali e il legame che lo unisce alla fonte meravigliosa, è anch'esso una replica di questa immagine archetipica.

Quanto al *perron*, si deve ricordare che esso ha un ruolo centrale nel rituale della fonte. Seguendo le istruzioni che hanno ricevuto dal *vilain* mostruoso, i cavalieri pagano alla fontana il suo pedaggio: attingono dell'acqua col bacile e la versano sulla pietra. Tale aspersione ha l'effetto immediato di scatenare la furia degli elementi. Il vento comincia a soffiare violento e il cielo è acceso dai bagliori dei lampi, mentre le nuvole si addensano in cumuli densi e neri; una tempesta di pioggia, grandine e neve si rovescia sul bosco, e i fulmini saettano giù da ogni lato, fra i tronchi degli alberi che si piegano e cadono al suolo spezzati. Il *perron* è formato, come si è già detto, da un unico blocco di smeraldo, pietra che, secondo certi lapidari medievali<sup>12</sup>, favorisce la pioggia e scatenava tempeste, mentre secondo altri<sup>13</sup>, avrebbe il potere di proteggere dal fulmine. J. Frappier, basandosi su questa discordanza di interpretazioni, ha avanzato l'ipotesi che Chrétien abbia fatto confusione mescolando dati diversi circa le virtù dello smeraldo. In realtà, la contraddizione è apparente, perché in entrambi i casi i poteri della pietra consistono nel controllo delle potenze meteo-

<sup>9</sup> Cfr. Le Roux & Guyonvarc'h, *I druidi*, pp. 291-92, de Vries, *I Celti*, p. 233, ricorda che l'albero sveltante «nel *Tir inna mBéó* può, a buon diritto, essere considerato l'albero cosmico».

<sup>10</sup> Si veda il quindicesimo capitolo della *Gylfaginning*, in Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di G. Dolfini, Milano 1975, pp. 65-66.

<sup>11</sup> Sul frassino Yggdrasill, cfr. Eliade, *Trattato*, pp. 285-87; Id., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. II, Firenze 1996, pp. 160-161.

<sup>12</sup> Per lo smeraldo come pietra della pioggia, cfr. W.A. Nitze, *Yvain and the Myth of the Fountain*, «Speculum», 30 (1955), pp. 170-79, pp. 172-73.

<sup>13</sup> Cfr. J. Frappier, *Étude sur «Yvain ou le Chevalier au Lion» de Chrétien de Troyes*, Paris 1969, pp. 89-90 nota 1.

riche, sia che si tratti di provocare una tempesta, sia che si voglia limitare la sua forza distruttiva. Lo smeraldo dalle virtù miracolose dei lapidari si può confrontare con la pietra sciamanica diffusa presso Uiguri, Mongoli e Buriati<sup>14</sup>: questi popoli sono convinti che certi sassi caduti dal cielo facciano piovere e difendano dalla folgore<sup>15</sup>. È interessante notare che queste pietre magiche, per sprigionare i loro poteri, devono essere messe in contatto con l'acqua: allo stesso modo, nella foresta di Brocelianda, il temporale scoppia non appena il *perron* viene bagnato dai cavalieri che tentano la prova.

Gli elementi fin qui presi in esame presentano tutti forti valenze magico-religiose: anche presi singolarmente, fonte, albero e *perron* si mostrano carichi di valenze simboliche, valenze che appaiono ancora più evidenti quando si osservino i profondi vincoli che legano i costituenti del *décor* mitico. Abbiamo sottolineato in precedenza come la catena e il bacile costituiscano un fattore di congiunzione che unisce strettamente albero e fonte, ma questi sono già collegati in un rapporto simbiotico che fa di loro una coppia inscindibile: le radici della pianta, penetrando nella terra, sono in contatto con l'acqua sacra; l'albero protegge la fontana con le sue fronde, ed essa gli comunica il suo potere fecondante, assicurandogli vitalità, potenza e bellezza. «Leur union renforce leur caractère essentiel: c'est la Fontaine de Vie et l'Arbre de Vie»<sup>16</sup>. Il sito magico riassume in sé verticalità, profondità e orizzontalità: lo sviluppo verticale del pino sveltante nel cielo si fonde con la profondità della sorgente che sprizza dal basso, dai cammini di sottoterra, entrando in relazione con l'orizzontalità della pietra, mentre l'abbondanza di materie preziose — oro e gemme — contribuisce a delineare la natura straordinaria del luogo<sup>17</sup>. Più di un secolo fa, F. Lot<sup>18</sup> notava che il *décor* della fontana raffigurato da Chrétien de Troyes presenta sorprendenti concordanze con quello che si trova in una leggenda irlandese intitolata *Toruiqbheacht an ghiolla dbeacair* [Inseguimento di Gilla Daker]<sup>19</sup>. In questo racconto ibernico, un eroe penetra in

<sup>14</sup> Cfr. U. Monneret de Villard, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, Studi e Testi 163, Città del Vaticano 1952, pp. 98-101.

<sup>15</sup> Le meteoriti sono ritenute *rain-stones* perché cadono «dal cielo insieme col fulmine che porta la pioggia» (Eliade, *Trattato*, p. 234): il loro potere magico deriva dalla loro provenienza uranica e dal legame 'simpatico' che esse conservano con le forze atmosferiche.

<sup>16</sup> Cfr. P. Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre: un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam-Atlanta 1992, p. 90.

<sup>17</sup> G. Chandès, *Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, «Cahiers de civilisation médiévale», 19 (1976), pp. 151-64, p. 160 nota 31.

<sup>18</sup> F. Lot, *Le Chevalier au Lion. Comparaison avec une légende irlandaise*, «Romania», 21 (1892), pp. 67-71.

<sup>19</sup> La leggenda in questione è tradata da mss. tardi (XVIII sec.) e la lingua in cui ci è pervenuto il testo non mostra tratti arcaici. Tuttavia, secondo Lot, il fondo mitico del racconto e le sue particolarità ne attesterebbero l'antichità.

una terra favolosa (si tratta naturalmente dell'Altro Mondo) dove vede un albero immenso, coperto di frutti, che supera in altezza tutti gli altri alberi: all'ombra di questa pianta meravigliosa zampilla una fonte ribollente, chiara come il cristallo; accanto, si erge un pietrone, collocato al centro di un cerchio di sassi. Le somiglianze tra le due descrizioni sono sintomatiche e rafforzano la tesi della provenienza celtica dello scenario della fontana di Laudine. Ma la mitologia celtica non fa che riprendere lo schema arcaico del «luogo sacro», diffuso in tutte le tradizioni e rintracciabile fin dalla più remota antichità: tale schema è costituito da un 'paesaggio' formato dal complesso albero/sasso, frequentemente completato dalla presenza delle acque<sup>20</sup>. Si sa che l'albero incarna l'energia cosmica vivificante, la forza inesauribile della Natura creatrice. Il sasso evoca immediatamente un'idea di durezza, solidità e compattezza: durevole e inerte, esso offre l'immagine di «un modo di essere assoluto», la sua presenza perentoria «rivela qualche cosa che trascende la precarietà della condizione umana»<sup>21</sup>. Le cratofanie litiche occupano un posto importante nelle esperienze magico-religiose dell'uomo arcaico: la pietra è la figurazione emblematica della permanenza, del perdurare della materia; con la sua forma stabile e la sua resistenza, la roccia rappresenta «l'espressione plastica della perennità»<sup>22</sup>. La fonte, dal canto suo, incorpora sia il simbolismo germinativo (le acque come ricettacolo di tutte le virtualità, materia primordiale da cui sorge la creazione) sia quelli della rigenerazione e della purificazione. Come si vede, albero, pietra e fonte esprimono, nei modi che sono loro propri, una medesima nozione di eternità: congiunte in un trittico e raccolte in uno stesso sito, queste rappresentazioni archetipiche significano unità e immortalità, precisandosi come elementi costitutivi per eccellenza dello spazio sacro<sup>23</sup>.

In quanto centro spirituale intriso di sacralità, la fontana di Brocelianda è anche una soglia, un posto in cui può avvenire il passaggio da questo all'altro mondo. Il *locus consecratus* è per eccellenza la zona di comunicazione tra realtà terrena e universo ultramondano: lì l'iniziato, superando determinate prove, assurge a una rottura di livello e accede a uno stato di non-condizionamento in cui si realizza l'abolizione della Dualità (fusione di Essere e Non

<sup>20</sup> Sul «luogo sacro» e il complesso albero/sasso/acque nelle culture arcaiche, cfr. Eliade, *Trattato*, pp. 278-80. Lo spazio culturale si configura come un microcosmo in quanto costituisce una replica del «paesaggio cosmico»: il posto sacro si definisce dunque come *imago mundi* e per ciò stesso si colloca nel mezzo dell'Universo, diventa centro del mondo.

<sup>21</sup> Eliade, *Trattato*, p. 222.

<sup>22</sup> M. Eliade, *Giornale*, Torino 1976, p. 336.

<sup>23</sup> Gallais, *La Fée à la Fontaine*, p. 90, ha messo opportunamente in rilievo il carattere intemporale della coppia mitica albero/sorgente. L'associazione del pino d'immortalità e della Fontana della Vita forma un grumo simbolico che connota il *locus consecratus* e si riconnette alle nozioni di perennità e palingenesi.

Essere). L'ingresso nella sfera soprasensibile comporta il trascendimento del mondo fenomenico e il ripristino di una situazione originaria di Totalità non-differenziata: perciò l'Altro Mondo si annuncia attraverso segni che esprimono l'idea della totalizzazione dei contrari. Così avviene che nelle immediate vicinanze dell'Aldilà si moltiplichino immagini e simboli che rimandano alla *coincidentia oppositorum*. «Monde intermédiaire et ambivalent, la Fontaine est le lieu des contrastes vifs»<sup>24</sup>. Si è già detto che la fontana dell'*Yvain* è più fredda del marmo, ma gorgoglia come fosse calda. È chiaro che questa sorgente unisce in sé le qualità dell'acqua e del fuoco<sup>25</sup>, e questa combinazione si presenta come una congiunzione di poli antitetici: nel regno della materia non si dà contraddizione più sostanziale di quella che sussiste tra principio idrico (femminile) e principio igneo (maschile). Bachelard fa notare che molte fonti sprizzano da una terra percossa dalla folgore e che, inversamente, da certe acque irritabili può scaturire il fulmine<sup>26</sup>. Certo, il ribollimento dell'acqua fredda può essere attribuito alla presenza di una fata che risiede nella fontana, ma in tal caso è proprio la fata ad incarnare «le "feu dans l'eau": *Apam napat* selon la désignation du *Rig-Veda*»<sup>27</sup>. Ancora, si dovrà mettere in luce la sintesi che si stabilisce tra l'orizzontalità dell'elemento liquido e lo schema ascensionale richiamato dal pino, che spinge la sua cima verso il cielo<sup>28</sup>. La ricostituzione dell'Unità primordiale continua sul piano cromatico: il *perron* avvicina il verde dello smeraldo al rosso dei rubini, associazione di colori complementari che, in alcune tradizioni esoteriche, rappresenta la coincidenza degli estremi<sup>29</sup>. Abbiamo infine la tempesta — con la caduta simultanea di pioggia, neve e grandine —, che segna il ritorno a uno stato di caos originario favorevole alla totalizzazione di tutti gli attributi: nella confusione degli elementi si riattualizza la condizione larvale e indistinta degli inizi, del momento aurorale che precede la manifestazione formale della creazione; e questa «coalescenza universale ("notte" = "diluvio" = dissoluzione) rende possibile senza sforzo, automaticamente, una *coincidentia oppositorum* su tutti i piani»<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> Gallais, *La Fée à la Fontaine*, p. 87.

<sup>25</sup> L'immagine della fonte che ribolle è solidale col simbolismo dell'Acqua della Vita, alla quale si associa «sempre l'elemento igneo purificatore» (D. Viseux, *L'iniziazione cavalleresca nella leggenda di Re Artù*, Roma 1987, p. 136 nota 3). Per G. Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam 1986, pp. 269-70, alla fontana di Laudine si attua una congiunzione degli opposti nell'intimità della sostanza.

<sup>26</sup> Cfr. Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 135.

<sup>27</sup> Ph. Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur «Yvain» de Chrétien de Troyes*, préface de M. Zink, Paris 1988, p. 143.

<sup>28</sup> Cfr. Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée*, p. 270.

<sup>29</sup> Cfr. Baumgartner, *La Fontaine au Pin*, pp. 39-40; Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée*, p. 270.

<sup>30</sup> Eliade, *Trattato*, p. 412. Alla luce di queste considerazioni si può affermare che le acque di-

Allorché l'uragano soprannaturale finisce e il tempo ritorna sereno, attraverso l'aria pura e chiara si vede arrivare una moltitudine di uccelli, i quali si posano sui rami del pino e iniziano a cantare dolcemente; ogni uccello intona una melodia differente, ma le loro voci sono talmente soavi e così perfettamente accordate l'una con l'altra, da infondere in chi le ascolta una sensazione di pienezza spirituale, di gioia assoluta. La beatitudine suprema è appunto quella che deriva dall'accordo di tante voci diverse, cioè, fuor di metafora, dal fondersi in unità armoniosa della varietà e della molteplicità delle cose<sup>31</sup>. La critica ha da tempo osservato<sup>32</sup> che questa scena presenta significative analogie con un passo della *Navigatio Sancti Brendani*<sup>33</sup> (databile, con buona probabilità, all'VIII sec.<sup>34</sup>; si tratta di una delle leggende agiografiche più fortunate del Medioevo, come dimostrano i suoi numerosi volgarizzamenti<sup>35</sup>; vi si narrano le peregrinazioni marittime del santo abate irlandese Brandano/*Brendanus* [forma latinizzata del soprannome *Broen Finn* 'bianca rugiada'] e dei suoi monaci alla ricerca del Paradiso Terrestre), dove troviamo, strettamente associati, una fonte, un albero e un coro di uccelli. Nel corso della loro navigazione sull'oceano, i pii viaggiatori sbarcano in un'isola, chiamata il Paradiso degli Uccelli: lì, sopra una sorgente, si leva un albero altissimo, la cui cima si

struttrici scatenate dal rituale della fontana sono a tutti gli effetti identificabili con le acque diluviali, che riportano il cosmo a una situazione indifferenziata e preformale in cui tutte le modalità di esistenza coincidono. Si aggiunga che il folklore universale presenta diversi esempi di viaggio nell'Altro Mondo nei quali il passaggio tra i due regni è preceduto da fenomeni atmosferici violenti (cfr. Gallais, *La Fée à la Fontaine*, p. 279): la tempesta annuncia il salto nell'Aldilà o, meglio, ne crea i presupposti riattualizzando quel caos primigenio che permette l'uscita dalla dualità e l'accesso alla realtà assoluta.

<sup>31</sup> La sinfonia cosmica — l'accordo e la consonanza della terra, dell'acqua, dell'aria e del fuoco — è rappresentata dall'immagine della musica che lega e connette le cose secondo rapporti matematici perfetti. Concordia e musica sono considerate, sin dalle fonti classiche, come emanazione di un'armoniosa disposizione dei quattro elementi, regolata da formule e schemi numerici. Il motivo della musica degli elementi come espressione dell'*harmonia mundi*, attestato in molti autori dell'Antichità, si trova con grande frequenza nelle scritture didattiche del Medioevo (enciclopedie, trattati cosmologici ecc.), e conosce una larga diffusione proprio nel sec. XII. Cfr. J. Dauphiné, *La musique des éléments: motif privilégié de l'harmonia mundi au Moyen Age*, in *Les quatre éléments dans la culture médiévale*, Actes du colloque des 25, 26 et 27 mars 1982, a. c. di D. Buschinger et A. Crepin, Göppingen 1983, pp. 27-35.

<sup>32</sup> Cfr. C. Wahlund, *Die Altfranzösische Prosaübersetzung von Brendans Meerfahrt*, Genève 1974, p. 244; R.Sh. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York 1952, p. 290; Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion*, p. 89.

<sup>33</sup> Vedi *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, a. c. di C. Selmer, University of Notre Dame Press (Indiana) 1959, cap. XI; ne esiste una traduzione moderna italiana: *La navigazione di San Brandano*, a. c. di A. Magnani, Palermo 1992.

<sup>34</sup> Per la datazione si rinvia a D.N. Dumville, *Two Approaches to the Dating of «Navigatio Sancti Brendani»*, «Studi medievali», terza serie, 29 (1988), pp. 87-102.

<sup>35</sup> Sulla vasta diffusione della *Navigatio* nelle letterature neolatine medievali si veda l'esauriente e approfondita indagine di R. Bartoli, *La Navigatio Sancti Brendani e la sua fortuna nella cultura romanza dell'Età di Mezzo*, Padova 1990.

perde nel cielo<sup>36</sup> e i cui rami sono coperti di bianchi uccelli che nei giorni festivi cantano all'unisono, levando a Dio soavi melodie<sup>37</sup>. L'affinità tra i due testi è ulteriormente rafforzata da più minute convergenze. Nell'*Yvain*, il pino è così pieno di volatili «qu'il n'i paroit branche ne fuelle, l que tot ne fust covert d'osiax» (vv. 462-463), versi che ricalcano quasi alla lettera l'espressione «ut folia et rami ejus vix viderentur» della *Navigatio*. E ancora: gli uccelli descritti da Chrétien intonano melodiosamente «lor servise», cioè un canto liturgico, proprio come quelli ascoltati da san Brandano, che salmodiano le ore canoniche. Il confronto, come si vede, è istruttivo: le analogie tra il racconto agiografico e la narrazione cristiana appaiono stringenti. E tuttavia bisogna sottolineare con R. Bartoli<sup>38</sup> che entrambi gli episodi, al di là di ogni considerazione su possibili rapporti intertestuali, vanno anzitutto ricollegati a un archetipo mitico celtico. Quello del canto celeste degli uccelli dell'Aldilà è un motivo tradizionale ben attestato nelle leggende e nel folklore dei popoli celtici<sup>39</sup>. Le donne del *síd*, fanciulle-fate messaggere degli dèi, si presentano spesso ai mortali sotto l'aspetto di uccelli (specialmente sotto forma di candidi cigni) dalla voce seduttiva e ammaliatrice. Depositari della perfetta arte musicale, gli esseri dell'Altro Mondo possiedono il dono del canto divino che fuga il dolore, dissolve l'angoscia, fa cadere in deliquio, addormenta i vivi e ridesta i morti. Gli uccelli della dea Rhiannon intonano una musica celeste che rapisce gli uomini proiettandoli in una dimensione estatica nella quale il tempo profano è abolito, sospeso. Allora si è strappati dal tempo evolutivo e sequenziale, e si accede a una sfera atemporale, entrando nell'eterno presente in cui vivono gli abitanti del *síd*<sup>40</sup>. Dunque la musica magica «è uno dei

<sup>36</sup> Quest'albero straordinario si espande in larghezza non meno che in altezza. La notazione merita di essere sottolineata: evidentemente anche qui abbiamo una figura dell'albero cosmologico, dell'*Axis Mundi* che attraversa e mette in comunicazione le tre regioni cosmiche.

<sup>37</sup> Cfr. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 voll., Copenhagen 1955-1958, sotto la voce B251.3.1. («Birds in otherworld sing religious songs»).

<sup>38</sup> Cfr. Bartoli, *La Navigatio*, pp. 63-4, 100.

<sup>39</sup> Cfr. Le Roux & Guyonvarc'h, *I druidi*, pp. 365-73. Come ricorda M. Stanesco, *Le chevalier au lion d'une déesse oubliée: Yvain et «Dea Lunae»*, «Cahiers de civilisation médiévale», 24 (1981), pp. 221-32, p. 225, nei racconti mitici delle popolazioni celtiche gli uccelli possono simboleggiare le anime dei morti e svolgono una funzione di tramite tra Aldilà e Aldilà. Vivendo tra terra e cielo, essi mettono in contatto il mondo dei vivi e il regno ultramondano. Frequentatori degli spazi celesti, creature dell'aria, i volatili intrattengono un rapporto privilegiato con la sfera trascendente, donde il loro ruolo di messaggeri divini. D'altra parte, il tema delle anime-uccelli risulta diffuso in molte tradizioni: il volo è una metafora universale della trascendenza; gli uccelli sono dunque l'emblema dell'anima liberata del defunto, affrancato dal fardello corporeo e divenuto puro spirito. Per i riferimenti alle varie culture si veda Bartoli, *La Navigatio*, p. 101.

<sup>40</sup> Le esperienze estatiche, le uscite dal mondo, determinano l'annullamento — o la contrazione — del tempo finito e lineare. Il tema della sospensione del tempo connessa con l'avvicinarsi dell'Aldilà è presente nel folklore universale. Tra il regno dei vivi e quello dei *faeries* c'è asincronismo: il tempo non scorre allo stesso modo nei due mondi. Cfr. L. Renzi, *Incontri occidntal-orientali nel mondo della fiaba*, in *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest eu-*

modi in cui l'Altro Mondo si manifesta al mondo terreno»<sup>41</sup>. Uno dei tratti costitutivi dell'Aldilà celtico è l'armonia di suoni che vi regna: le dimore ultramondane, immerse nel fluido fraseggio dell'arpa, risuonano di voci soavi; la musica magica è una prerogativa divina. Qualcosa di analogo si riscontra nell'omiletica medievale<sup>42</sup>. Quando descrivono le sedi dei beati, i predicatori insistono spesso sugli elementi sonori che danno piacere all'orecchio: armoniosi arpeggi, perfetta concordanza di voci, inni melodiosi, cori degli angeli. Le gioie uditive come metafora della beatitudine celeste. Ciò non deve sorprendere: la musica, come la mistica, è un'esperienza che pertiene alla sfera dell'ineffabile<sup>43</sup>; dischiude tesori di verità profonde, permette di aprire squarci nella realtà ultime, spalanca abissi di significato, ma non si lascia descrivere<sup>44</sup>.

ropeo, a c. di M. Ferrazzi, Udine 1990, pp. 269-80 (anche in fr. col titolo: *Analogies dans les contes de fées occidentaux et orientaux*, «Études et documents balkaniques et méditerranéens», 16 [1992], pp. 49-55). Il motivo del canto soave che accompagna (e in qualche modo provoca) una distorsione del tempo si trova anche in forma cristianizzata nella storia del monaco incantato dalla musica di un uccello divino. La versione più antica di questa storia sembrerebbe essere quella fornita come *exemplum* da Maurice de Sully (sec. XII) in uno dei suoi sermoni (vedi *Maurice of Sully and the medieval vernacular homily*, a c. di C.A. Robson, Oxford 1952, sermone 18, pp. 124-7, 201): un monaco chiede al Signore di fargli conoscere la beatitudine paradisiaca; un angelo-uccello inviato da Dio conduce il monaco nella foresta e intona per lui una melodia ineffabile; rapimento estatico di durata indeterminata; quando il religioso fa ritorno al suo monastero, nessuno più lo riconosce, ed egli non riconosce più nessuno: mentre ascoltava la musica celestiale dell'uccello sono passati trecento anni... Sulla tradizione medievale di questo *exemplum*, che riassume in sé il tema dell'uccello come messaggero divino e quello del suo canto che fa gustare le gioie paradisiache annullando il corso del tempo, cfr. G. Gatto, *Le voyage au paradis: la christianisation des traditions folkloriques au moyen âge*, «Annales E.S.C.», 34 (1979), pp. 929-42, p. 934. Vale la pena di ricordare che la versione più conosciuta della storiella è quella tedesca del monaco Felice, che si può far risalire al XIV sec. (cfr. F.C. Tubach, *Index exemplorum: a Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969, n° 3378 «Monk Felix»).

<sup>41</sup> Le Roux & Guyonvarc'h, *I druidi*, p. 370.

<sup>42</sup> Cfr. P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna 1990, p. 97.

<sup>43</sup> Il misticismo, ci ricorda E. Zolla, *I mistici dell'Occidente*, I, Milano 1997, p. 77, è «conoscenza acustica del reale ovvero della natura acustica del reale». Per cogliere l'essenza dell'universo nel suo incessante divenire occorre ascoltarne il battito profondo, riconoscerne la musica occulta, imparare a modularla. Il segreto della natura risiede nei nomi delle cose che furono generati in principio, nel momento aurorale della creazione, suoni scaturiti dalla vibrazione primaria, «pietrificati poi in visibilità». Questo tipo di conoscenza supera le facoltà analitiche e discorsive, le oltrepassa collocandosi su un piano diverso; la «sovrarrazionalità» mistica si pone «dalla parte del mistero».

<sup>44</sup> Calogrenant ascolta incantato il coro degli uccelli: «...mes n'oi si bele joie | ne ja ne cuit que nus hom l'oiie | se il ne va oir celi | qui tant me plot et abeli | que je m'an dui por fos tenir» (*Yvain*, vv. 473-77). La musica magica degli uccelli dell'aldilà addolcisce gli animi, dà una gioia così intensa che il cavaliere sprofonda in uno stato di *trance*, sospeso tra l'essere e il non essere. Sottratto al fluire del tempo, preso nel vortice dell'estasi, egli perde la coscienza di sé, diventa folle. Durante l'esperienza mistica si ha la sospensione delle funzioni mentali esplicite, e in tal senso si può dire che l'esaltazione del mistico, così come l'invasamento profetico, è assimilabile alla demenza. La follia di cui parla Calogrenant è quella del rapimento estatico, che strappa dall'universo profano: *fos* è dunque una spia lessicale importante, mediante la quale si esprimono lo smemoramento, la perdita del livello cosciente e sensorio, il distacco dal tempo finito.

Non si può verbalizzare la musica, nessuno ha le parole per farlo: essa è la voce del trascendentale che irrompe nella vita ordinaria.

L'atto di spargere l'acqua della fonte incantata è analogo a quelle pratiche di magia simpatica con cui si cerca di ottenere la pioggia<sup>45</sup>; tali pratiche si basano sull'idea che per provocare un certo fenomeno naturale bisogna imitarlo, mimarlo su piccola scala compiendo un gesto rituale: il simile produce il simile, perciò si spruzza dell'acqua perché anche il cielo versi la sua acqua benefica sulla terra<sup>46</sup>. Torniamo per un attimo a considerare l'aspetto della pietra che sta accanto alla fontana di Laudine. Chrétien dice che «Li perrons ert d'une esmeraude | perciee ausi com une boz» [il blocco di pietra era di un unico smeraldo concavo/forato come un(a) otre/botte] (vv. 424-25). Per Ch. Foulon<sup>47</sup>, questa descrizione è interpretabile in due modi: o si tratta di una roccia profondamente scanalata capace di contenere una certa quantità di liquido nel suo incavo; o si ritiene che la pietra sia forata e che l'acqua vi scorra dentro, sprizzando infine da un orifizio simile all'imboccatura di un otre. Delle due spiegazioni, «c'est bien la seconde qui est préférable»<sup>48</sup>. Bisognerà pensare con Ch.B. Lewis<sup>49</sup> a un condotto scavato nel blocco di smeraldo: una specie di canaletto largo in superficie e poi sempre più rastremato, terminante in un vaso della misura di un collo di bottiglia rovesciato, da cui il fluido sgorga lentamente. Si ricordi che il *perron*, poggiando su piedistalli di rubino, è rialzato da terra: perciò, l'acqua versata su di esso attraversa la conduttura interna e cola sul terreno da una certa altezza, determinando uno sgocciolamento che ricorda la pioggia. Per le sue caratteristiche, lo smeraldo di cui parla Chrétien è avvicinabile al *lapis manalis* 'sasso gocciolante' conosciuto a Roma nell'antichità. Stando a una testimonianza di Varrone<sup>50</sup>, questa pietra

<sup>45</sup> Cfr. Ch.B. Lewis, *The Function of the Gong in the Source of Chrestien de Troyes' 'Yvain'*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», 47 (1927), pp. 254-70, p. 257; Frappier 1969, p. 90. Parlando del culto delle pietre presso i popoli celtici, de Vries, *I Celti*, p. 232, menziona la pietra meravigliosa della foresta di Brocelianda e la mette in relazione con una leggenda raccolta a Fladdahuan, un'isola delle Ebridi. Quando il mare era in bonaccia, i pescatori del luogo andavano a una cappella in cui veniva conservata una roccia dalle proprietà miracolose. Essi allora camminavano intorno alla cappella, procedendo in direzione del sole; indi spruzzavano dell'acqua sulla roccia. Compiuto il rito, il vento prendeva a soffiare, e i pescatori potevano finalmente uscire in mare. Per un quadro d'insieme sulle pratiche di magia omeopatica si rinvia a J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino 1990, pp. 24-52.

<sup>46</sup> Sul controllo magico della pioggia, cfr. Frazer, *Il ramo d'oro*, pp. 82-99.

<sup>47</sup> Ch. Foulon, *Le «Rou» de Wace, l'«Yvain» de Chrétien de Troyes et Eon de l'Etoile*, «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 17 (1965), pp. 93-102, p. 96. Si veda anche B. Woledge, *Commentaire sur «Yvain (Le Chevalier au Lion)» de Chrétien de Troyes*, I, Genève 1986, p. 81.

<sup>48</sup> Walter, *Canicula*, p. 125.

<sup>49</sup> Lewis, *The Function of the Gong*, pp. 258-60.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 259 nota 4.

magica doveva essere profondamente incavata, fatta come un catino o una brocca: in tempo di siccità, la si portava in processione, e quando veniva annaffiata spandeva acqua tutt'intorno favorendo la pioggia. Dunque, il rituale officiato da Calogrenant, Yvain e infine da Artù alla fontana di Brocelianda si riattacca a quelle pratiche di magia simpatica che si fondano sull'imitazione dei fenomeni naturali<sup>51</sup>.

Contro questa lettura, che vede nell'aspersione dello smeraldo un rito della pioggia, è stato osservato che nell'*Yvain* non si ha un acquazzone benefico e fecondante, bensì un uragano terribile che si manifesta come forza distruttrice. L'obiezione è pertinente, ma può essere superata quando si pensi che, per schiudere le cateratte del cielo, occorre usare un certo grado di violenza: la tempesta e la folgore precedono la pioggia aprendole la strada e smuovendola. Non a caso, gli dèi atmosferico-fecondatori, che incarnano le potenze meteoriche, sono benevoli dispensatori di pioggia ma scagliano saette. Quando il gigante Vřtra trattiene i fiumi, Indra lo abbatte con il fulmine (*vajra*). È con la folgore che Indra libera le acque restituendo al mondo il fluido vivificante e rimettendo in moto le energie biocosmiche. Perciò il fulmine, l'uragano e la pioggia germinativa formano un complesso unitario che si trova ben rispecchiato negli attributi delle divinità atmosferiche indo-ariane<sup>52</sup>. Inoltre, secondo P. Gallais, l'uragano potrebbe essere la risposta della fonte a un'annaffiatura eccessiva (Calogrenant teme di aver versato troppa acqua sul *perron*, v. 439; Artù ne rovescia un intero bacile, vv. 2220-22), percepita come un'aggressione: a una misurata aspersione della pietra avrebbe fatto séguito, per magia imitativa, «la bénédiction d'une pluie fécondante; à son inondation brutale [...] répondent les cataractes du déluge qui dévastent la terre»<sup>53</sup>. E quest'idea della vendetta della sorgente ci riporta alle pratiche arcane dei *tempestarii*, che sanno provocare la collera delle acque scatenan-

do terribili tempeste<sup>54</sup>. Come *immissores tempestatum*, i cavalieri molestano la fontana determinandone la furiosa reazione<sup>55</sup>.

Riprendiamo il testo: versando dell'acqua sul *perron*, si scatena una tempesta spaventosa che si abbatte sulla foresta facendo gravi danni; ma a questa fase di distruzione ne segue una di serenità assoluta, d'aria tersa e pura, allietata dal canto soave degli uccelli che si affollano sul pino. Siamo evidentemente in un luogo «où se rejoue sans cesse le même scénario mythique, une sorte de drame cosmogonique relatif à la création d'un ordre universel»<sup>56</sup>; ciò che avviene è lo sprofondamento nell'abisso del caos primordiale, con la successiva ricomposizione dell'armonia universale. Dapprima c'è la tempesta, ossia la confusione totale, la regressione allo stato indifferenziato, fluido e amorfo; poi ritorna il sereno, col canto perfettamente armonizzato degli uccelli, si ha cioè un ristabilimento dell'ordine che equivale a una ricreazione del mondo, a un nuovo inizio. In sostanza, ogni volta che viene officiato il rito della sorgente meravigliosa, si ripete simbolicamente l'atto cosmogonico e si inaugura una nuova era; nella favolosa cornice del bosco di Brocelianda, si riattualizza periodicamente l'atto originario della creazione, e si realizza quella rigenerazione ciclica del tempo che garantisce il rinnovarsi perenne della vita<sup>57</sup>. La radura della fontana meravigliosa è dunque uno di quei luoghi privilegiati in cui si concentrano le forze cosmiche, forze che possono essere risvegliate e messe in gioco da un determinato gesto rituale. Nella tradizione celtica, il concetto di santuario non era tanto connesso con una forma materiale, con un edificio destinato al culto, ma si legava piuttosto all'idea di un centro pregno di sacralità, di un posto «particolarmente carico di potenziale e di

<sup>51</sup> Walter, *Canicule*, p. 138, ha osservato che l'episodio della fontana presenta una significativa concentrazione di «références calendaires» attorno alla festa di san Giovanni e al periodo più caldo dell'anno. Questo collegamento tra i riti magici officati alla sorgente e la siccità della Canicola non può essere casuale. In origine, l'aspersione del *perron* era senza dubbio una cerimonia apotropaica volta a scongiurare gli effetti catastrofici della calura estiva e favorire la fertilità della terra. Cfr. anche Ph. Walter, *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à «La Mort Artu»*, Paris 1989, p. 494. L.B. Morgan, *The Source of the Fountain-Story in the «Yvain»*, «Modern Philology», 6 (1908-9), pp. 331-41, pp. 334-39, ha rintracciato in diversi autori del XII sec., tra i quali Giraldo di Cambria e Jacques de Vitry, il motivo della tempesta improvvisa, provocata mediante atti rituali e pratiche magiche. Queste *Sudden-Storm stories* presentano tutte gli stessi elementi di base e si riferiscono ai paesi celtici: si può dunque affermare che Chrétien de Troyes ha ripreso ed elaborato un antico tema di tradizione celtica largamente attestato nel folklore e documentato da vari autori della sua epoca.

<sup>52</sup> Cfr. Eliade, *Trattato*, pp. 92-96.

<sup>53</sup> Gallais, *La Fée à la Fontaine*, pp. 93-94.

<sup>54</sup> Cfr. Chênerie, *Le motif de la «fontaine»*, pp. 99-100.

<sup>55</sup> Col suo bastoncino di nocciolo, l'*homo faber* della tempesta graffia e punzecchia le acque fino a renderle furiose: allora scoppia l'uragano. Sui *tempestarii* si vedano le illuminanti riflessioni di Bachelard, *L'eau et les rêves*, pp. 243-45. Per la documentazione, cfr. Saintyves, *Corpus du folklore des eaux*, pp. 205-11. In diversi paesi si ha notizia di sorgenti, laghi e pozze che reagiscono violentemente al lancio di oggetti sporchi o sostanze impure. Gettando qualcosa di sudicio nella fonte, si può far tempestare. All'origine di tali pratiche deve esserci la credenza che certe acque sono abitate da fate o divinità che, disturbate e provocate, rispondono scatenando gli elementi che controllano. Cfr. G.H. Hamilton, *Storm-making Springs: Rings of Invisibility and Protection. Studies on the Sources of the «Yvain» of Chrétien de Troyes*, «The Romanic Review», 2 (1911), pp. 355-75, pp. 357-64.

<sup>56</sup> Ph. Walter, *Temps romanesque et temps mythique: éléments pour une recherche*, in «Le Chevalier au lion», pp. 195-217, p. 209.

<sup>57</sup> Sulla rigenerazione periodica del tempo nelle società tradizionali, cfr. M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma 1968, pp. 71-121. La rigenerazione ciclica del tempo presuppone una ripetizione dell'atto cosmogonico, compiuto *ab origine* — nell'epoca del mito, e una volta per tutte — da esseri superiori e immortali — dèi, eroi, antenati. I riti delle società arcaiche si rifanno a un modello celeste, imitano un archetipo mitico; ogni cerimonia culturale e ogni gesto rituale ripetono qualcosa che è stato fatto *in illo tempore* dagli dèi.

energia sacra<sup>58</sup>. Il termine gallico *nemeton*, corrispondente all'irlandese *ne-med*, designava il 'santuario' inteso come *locus consecratus*, centro sacro, *omphalos*<sup>59</sup>. È probabile che la parola indicasse specialmente «un luogo nella foresta, aperto e coperto d'erba»<sup>60</sup>, vale a dire la radura sacra, circondata dagli alberi ma spalancata verso l'alto (e perciò comunicante con la volta celeste), sito culturale all'aria aperta dove la luce proveniente dal cielo poteva risplendere. Si trattava comunque di un luogo speciale, spesso caratterizzato dal manifestarsi di fenomeni di ordine soprannaturale, un luogo sacro in cui l'uomo riusciva a mettersi in contatto con la sfera dell'invisibile e col divino. Insomma: il *nemeton* veniva concepito come uno spazio privilegiato dove il trascendente poteva manifestarsi nell'universo profano: lì «il mondo degli umani poteva aprirsi al mondo degli dèi, e inversamente»<sup>61</sup>. La presenza di una sorgente aumentava la sacralità del luogo, perché alla comunicazione col mondo soprasensibile si aggiungeva il legame con l'acqua fecondante che affiora dalle profondità ctonie, dono delle potenze di sottoterra. A questo punto risulta evidente che la fontana di Laudine è a tutti gli effetti un *nemeton*, vale a dire un centro spirituale che, in particolari momenti e mediante la celebrazione di determinati riti, permette il passaggio dall'Aldiqua all'Aldilà e fa da catalizzatore di forze biocosmiche. Posta nel mezzo della foresta di Brocelianda, situata, per così dire, nel cuore del *mandala*, nei penetrali del dominio fatato, la sorgente magica è uno spazio ierofanico, un luogo in cui si può rivelare il divino, un corridoio di scambio sacro tra questo mondo e l'altro. Tra l'altro, questo centro del mondo che è la fonte incantata occupa una posizione centrale anche nell'architettura compositiva dell'*Yvain*: è stato più volte notato che gli accadimenti fondamentali della struttura narrativa (situazioni e snodi decisivi per l'intreccio, meccanismi di rilancio dell'azione) si svolgono nei

<sup>58</sup> Le Roux & Guyonvarc'h, *I druidi*, p. 289. Sulla foresta-santuario dei Celti, cfr. anche J.-C. Guyonvarc'h, *Nemeton: la forêt sanctuaire*, in *Brocéliande ou l'obscur des forêts*, La Galilée 1988, pp. 34-36.

<sup>59</sup> Sulla concezione di *omphalos* presso le società tradizionali si rimanda a R. Guénon, *Il Re del Mondo*, Milano 1977, pp. 85-94. L'*omphalos* («ombelico») è uno degli emblemi che nelle culture arcaiche esprimono la nozione di centro del mondo; solitamente è «rappresentato da una pietra sacra, che spesso viene chiamata "betilo"; il sasso sacro, che sta piantato nel mezzo della terra, è dimora di Dio, segno e ricettacolo del trascendente, punto in cui si manifesta il soprannaturale. Guénon sottolinea che «quando si parla di culto delle pietre [...] bisogna rendersi conto che tale culto era rivolto non alle pietre, ma alla Divinità che in esse risiedeva». Sullo stesso concetto insiste anche Eliade, *Trattato*, p. 236-37. Il *perron* di cui si parla in *Yvain* potrebbe essere una replica di questa roccia ierofanica, del betilo che si erge al centro del mondo.

<sup>60</sup> de Vries, *I Celti*, p. 236, dove si discutono l'etimo e il significato della parola. Sul termine si veda inoltre Le Roux & Guyonvarc'h, *I druidi*, pp. 526-27.

<sup>61</sup> J. Markale, *Il druidismo. Religione e divinità dei Celti*, introduzione di G. de Turrís, Milano 1994, p. 149.

pressi della fontana, al punto che essa «si rivela essere non solo il cardine attorno al quale ruotano, si dipartono e convergono le avventure del protagonista ma punto di riferimento e di ritrovo anche degli altri personaggi»<sup>62</sup>.

Si deve poi ricordare che molti luoghi sacri del culto druidico furono cristianizzati, e su di essi vennero eretti sacelli, chiese, cappelle. Ed è proprio quel che si osserva nell'*Yvain*: come s'è già detto, accanto alla fontana meravigliosa e al pino sorge una piccola cappella.

La prova della fontana richiede una notevole dose di coraggio; chi ha il fegato di tentarla corre grossi pericoli. Ne sa qualcosa Calogrenant, che se la vede davvero brutta: versata l'acqua sulla pietra, si ritrova nel mezzo di una tempesta d'inaudita violenza, sotto lo scrosciare furioso della pioggia, col vento che soffia impetuoso e i chicchi di grandine che gli cadono addosso, gli occhi abbagliati dai lampi che squarciano il cielo da ogni parte; e ad ogni istante rischia di restare ucciso dai fulmini e dagli alberi che si abbattono intorno a lui. Ma questa, per quanto dura possa sembrare, è certo una prova meno difficile di quella che bisogna affrontare subito dopo, quando il guardiano della fontana meravigliosa, Esclados-le-Roux<sup>63</sup>, si presenta armato di tutto punto per sfidare e combattere l'intruso che ha provocato la tempesta devastando il bosco. Ed è qui che si conclude l'avventura di Calogrenant, il quale viene rapidamente battuto, atterrato da un colpo di lancia dell'antagonista. Esclados prende con sé il cavallo dello sconfitto e si allontana ritornando sui suoi passi. Confuso e scornato, Calogrenant riflette sul da farsi:

Et je, qui mon roi ne savoie,  
remés angoisseus et pansis.  
Delez la fontaine m'asis  
un petit, si me sejoinai;  
le chevalier siudre n'osai  
que folie feire dotasse. (*Yvain*, vv. 546-551)

<sup>62</sup> G. Peron, *La fontana e lo specchio: l'auctoritas dei Bretoni da Wace a Guillaume de Lorris*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», 3 (1978), pp. 165-94, p. 183.

<sup>63</sup> Esclados-le-Roux appartiene a quella categoria di antagonisti che G. Chandès definisce cavalieri «de male part», figure dalle forti connotazioni diabolico-infernali, i cui tratti fisici e comportamentali si riconnettono strettamente con l'archetipo teriomorfo. Nelle apparizioni fragorose di Esclados, vv. 478-525, 811-14, si possono isolare numerosi elementi che rinviano allo schema dell'aggressività animale: frenesia, agitazione rapida, rumore spaventoso, assalto mordace (la bocca spalancata nel grido di sfida). A queste caratteristiche, che formano un grumo simbolico compatto, si deve aggiungere la statura gigantesca del personaggio, nella quale si rivelano una dismisura e un eccesso anche morali: le dimensioni fisiche innaturali come segno di un temperamento perverso e disposto al male (cfr. a questo riguardo D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Torino 1988, p. 71). Dietro l'immagine umanizzata e razionalizzata del cavaliere dalla corporatura gigantesca si profila l'ombra inquietante del suo antenato tenebroso: l'orco delle leggende e delle tradizioni popolari. Per un'analisi suggestiva e penetrante dei tratti 'teratogenici' di Esclados, cfr. Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée*, pp. 76-8.

Calogrenant è stato sconfitto, e ha capito che questo scacco pone fine alla sua avventura. Sa di aver fallito la prova, quindi si ferma, non osa proseguire; e ad ogni modo, anche se lo volesse, non sarebbe in grado di andare avanti: non solo per via delle sue condizioni materiali e morali — è scosso, sfiduciato, senza cavallo —, ma perché non saprebbe cosa fare né da che parte andare. Il guardiano della sorgente fatata è sparito nel bosco poco prima, però è già distante, sfuggente, imprevedibile. Esclados sta facendo ritorno alla sua residenza: il palazzo di Laudine, la dama della fonte<sup>64</sup>. Tale palazzo è, con ogni evidenza, una dimora dell'Altro Mondo, e come tutte le dimore oltremondane è accessibile solo all'eletto, all'uomo dotato di qualità eccezionali, di ordine superiore, che è capace di superare determinate prove. Le porte dell'Aldilà non sono visibili a tutti; solo il predestinato riesce a farle apparire «in una parete che altrimenti sembrerebbe liscia e impenetrabile»<sup>65</sup>. L'iniziato riconosce le porte dell'Altro Mondo, viene condotto fino ad esse. Ma Calogrenant non è il prescelto, e così per lui il varco che immette nell'Aldilà resta nascosto e inaccessibile<sup>66</sup>. Sconfitto in singolar tenzone dal guardiano del luogo magico, egli non può procedere oltre: la sorgente è il punto estremo del suo percorso nella foresta di Brocelianda. A questo punto, l'unica vera possibilità di sviluppo starebbe nel passare «de l'autre côté de l'eau»<sup>67</sup>, penetrando nell'universo

sopranaturale di Laudine. La fontana offre alla vista un luccichio cangiante, uno spettacolo caleidoscopico di cristalli messi in vibrazione dalla luce. Ma la fontana è anche una superficie compatta e riflettente che ci rimanda la nostra immagine *en abyme*<sup>68</sup>. Parlando del mito di Narciso, L. Lavelle<sup>69</sup> insiste sulla natura angosciante e inglobante dello specchio che fagocita la realtà imprigionandola dentro la sua faccia metallica bidimensionale. La sua lucida lastra senza profondità oppone una barriera insuperabile al nostro desiderio di attraversamento: l'«arrière-monde» riflesso in uno specchio è per noi un mondo inattuabile, collocato in un'altra illusione. Per contro, lo specchio liquido della fonte è un diaframma perforabile, un cammino aperto che dà accesso a un universo altro da quello che ci è noto e familiare. È l'idea mitica di un regno sommerso, posto in fondo alle acque, di là da una frontiera umida. Oltre la parete specchiante dell'acqua c'è un aldilà che assomiglia all'aldilà, ma con più luce, abbondanza e splendore. In *Jaufré*, la fontana ha esattamente questa funzione di schermo ottico che vela l'ingresso dell'Altro Mondo separando due universi speculari<sup>70</sup>. Un'ultima osservazione su questo punto. Nella *descriptio* di Laudine messa in bocca all'eroe si trova un particolare molto interessante, su cui ha attirato l'attenzione E. Baumgartner<sup>71</sup>: nessun cristallo, nessuno specchio — dice Yvain — è più chiaro e più liscio del viso della dama («et nus cristauz ne nule glace | n'est si clere ne si polie», vv. 1486-87). La bellezza di Laudine ha la limpidezza e la lucidità di quella faccia riflettente che è la fontana. Ed è altrettanto significativo in questo senso il riferimento al cristallo, che secondo i lapidari medievali non è altro che acqua ghiacciata passata allo stato minerale in un processo di lunga durata in cui il freddo opera come fattore determinante<sup>72</sup>. Dunque anche i tratti del volto di Laudine sembrano confermare la sua natura acquatica e il suo stretto legame con la sorgente/specchio. Il seguito della narrazione ci mostrerà che il castello della dama sorge non lontano dalla fontana, ma si tratta di una di quelle residenze fatate che appaiono e scompaiono a seconda delle circostanze, rivelandosi esclusivamente all'iniziato, materializzandosi solo agli occhi di colui che ha

<sup>64</sup> I.L. Foster, «Gereint», «Owein», and «Peredur», in *Arthurian Literature in the Middle Ages*, a c. di R.Sh. Loomis, Oxford 1959, pp. 192-205, p. 198, ricorda che, a partire dalle stringenti affinità d'intreccio riscontrabili tra l'*Yvain*, il mabinogi di *Owein* e il lai di *Desiré*, appare chiaro che la Signora della Fontana era in origine una «fountain fay». Per Frappier, *Étude sur «Yvain ou le Chevalier au Lion»*, p. 102, Laudine non è che l'immagine antropomorfa e divinizzata della sorgente, vale a dire l'*avatar* umanizzato di una creatura acquatica. La fata come emanazione della fonte sacra, incarnazione degli attributi e dei prestigii dell'acqua che sprizza dalla terra. D'altra parte, nelle tradizioni popolari, le sorgenti sono luoghi frequentati dalle fate, che spesso vi fissano la loro dimora. Si consideri, per quanto riguarda gli adattamenti letterari del folklore bretone, la testimonianza dei *lais féeriques* anonimi, dove troviamo belle fanciulle soprannaturali che si bagnano a una fontana (*Le lai de Graelent*, vv. 206-16 e *Le lai de Guingamor*, vv. 422-33, in *Les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles*, a c. di P.M. O'Hara Tobin, Genève 1976). Inoltre, parlando proprio della fontana magica della foresta di Brocelianda, Wace ci dice che «La seut l'en les fees veoir, | se li Bretun nus dient veir» (Wace, *Roman de Rou*, a c. di A.J. Holden, vv. 6387-88). Come si è già osservato, il ribollire delle acque fredde indica che una fata risiede nella sorgente: questo turbamento igneo e gassoso che agita l'elemento liquido rappresenta, per la tradizione leggendaria, il segno di una «presenza», cioè una ierofania (cfr. Walter, *La mémoire du temps*, p. 495). Per Walter, *Canicule*, p. 129, si può pensare che in uno stadio primitivo del racconto di *Yvain*, che non è quello documentato dall'opera di Chrétien de Troyes, Laudine abitasse insieme al suo sposo nelle acque magiche della fonte.

<sup>65</sup> A.K. Coomaraswamy, *Le Simplegadi*, in Id., *Il grande brivido*, pp. 417-441, p. 421.

<sup>66</sup> Inoltrandosi nel fitto della foresta, in cerca di avventure, Calogrenant ha saputo trovare la «diritta via», il cammino maestro che conduce alla prova, e ciò basta a indicarlo come un eletto; «ma esistono parecchi gradi d'elezione, e non lui sarà capace di superare l'avventura, bensì Yvain» (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, Torino 1984, p. 150). Calogrenant arriva al confine che separa i due mondi, ma non può attraversarlo, deve fermarsi sulla soglia dell'invisibile.

<sup>67</sup> Baumgartner, *La Fontaine au Pin*, p. 38 nota 15.

<sup>68</sup> I romanzi arturiani ci mostrano damigelle amorose sedute accanto a una fontana. Talvolta queste fanciulle, che sono con ogni evidenza divinità acquatiche ed emanazioni delle sorgenti, sono colte nell'atto di guardarsi «dans un miroir dont la face réfléchissante fait penser au miroir des eaux» (Chénier, *Le motif de la «fontaine»*, p. 101).

<sup>69</sup> L. Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, p. 11, cit. in Bachelard, *L'eau et les rêves*, pp. 32-33.

<sup>70</sup> Vedi *Jaufré. Roman arturien du XIIIe siècle en vers provençaux*, a c. di C. Brunel, Paris 1943, vv. 8744-49, 9285-89, dove l'eroe, attraversando lo specchio liquido della fontana, sprofonda nelle acque e arriva nel regno della *fee de Gibel*.

<sup>71</sup> Cfr. Baumgartner, *La Fontaine au Pin*, p. 46.

<sup>72</sup> Si veda a questo riguardo B. Roy, «Cristals est glace endurcie par molt d'ans», in *Le nombre du temps: en hommage à Paul Zumthor*, Paris 1988, pp. 255-61, pp. 256-57.

superato la prova: avendo fallito nella prova, Calogrenant non può vederlo, non può passare dall'altra parte dello specchio. La sua strada si interrompe, è un vicolo cieco senza prospettive. Così, deluso e sconsolato, il cavaliere deve lasciar perdere, è costretto a tornare indietro.

L'avventura in cui Calogrenant ha fallito sarà portata a termine con successo, più di sette anni dopo, da suo cugino Yvain<sup>73</sup>. Questi, seguendo passo passo le tappe fatte dal predecessore, si inoltra nella foresta di Brocelianda, passa una notte nella fortezza del valvassore ospitale, incontra il *vilain* ripugnante e versa l'acqua della fontana sulla pietra, scatenando l'uragano. Ecco allora comparire il guardiano della sorgente miracolosa, che arriva di gran carriera per affrontare l'invasore. Una volta spezzate le lance, Yvain ed Esclados cominciano a battersi alla spada; la lotta dura a lungo, sempre più intensa e feroce nel suo serrato scambio di colpi, fino al momento in cui l'eroe mette a segno un gran fendente che squarcia elmo e calotta cranica al rivale. Sentendosi ferito a morte, il custode della fonte gira il cavallo e fugge verso il suo maniero a briglia sciolta. E Yvain gli sta incollato, lo bracca con la tenacia

<sup>73</sup> Apparentemente Yvain va alla ricerca della sorgente magica per vendicare lo scacco subito dal cugino, oltre che per smentire le parole ingiuriose del siniscalco Keu, che lo ha provocato al cospetto di tutta corte con le sue canzonature acri e pungenti. Secondo D.F. Hult, la vera ossessione dell'eroe, nella parte iniziale del romanzo, è rappresentata proprio da Keu, il quale, con la sua linguaccia tagliente, incarna il giudizio pubblico sulla condotta cavalleresca, ponendosi come «source primaire de l'étiquette de honte ou d'honneur» (*Introduction* a Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion ou Le Roman d'Yvain*, a cura di D.F. Hult, Paris 1994, pp. 9-26, p. 15). D'altra parte si sa che il siniscalco, all'interno della corte, gioca spesso questo ruolo di pungolo: le sue battute caustiche e beffarde feriscono i cavalieri arturiani nel loro amor proprio, costringendoli a muoversi, spingendoli a partire all'avventura. In questo senso, Keu svolge una funzione preziosa di stimolo della prodezza guerriera: con le sue insolenze e le sue uscite malevole rilancia l'azione e impedisce al valore aristocratico «de s'amollir dans les dérobades ou les hypocrisies courtoises» (M.-L. Chénierie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 101). Sulla figura del siniscalco nella letteratura cavalleresca si possono vedere i contributi di B. Woledge, *Bons vavasseurs et mauvais sénéchaux*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, II, Gembloux, Duculot, 1969, pp. 1263-1277 e di G. Della Mora, *Il siniscalco malvagio. Funzione e caratteri di un personaggio nella narrativa d'oil e d'oc*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Padova, 3 (1978), pp. 73-95. Ma il desiderio di vendetta e la volontà di smentire le accuse velenose di Keu, pur se affermati a chiare parole come motivazioni primarie dell'impresa (vv. 581-89), non spiegano completamente la partenza solitaria di Yvain, che si mette in cammino per cercare *l'estroit santier tot boissonneus* che dà accesso alla meraviglia della fontana. In realtà, dalla foresta di Brocelianda proviene la voce seduttiva dell'avventura, con tutte le sue attrattive e le sue promesse, e l'eroe sente fin dal primo momento il richiamo irresistibile di questa sfida accompagnata da un misterioso cerimoniale e collocata in un *décor* fatato: è una brama istintiva di andare e di mettersi in gioco quella che invade il suo animo, ed egli dice sì con la prontezza dell'eletto, rispondendo a un profondo appello archetipico. «Il a senti une vocation, entendu un appel. C'est là son vrai visage» (P. Nykrog, *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile*, Genève 1996, p. 157). Dopo tortuoso errare per foreste, gole anguste e passi insidiosi, l'eroe giunge finalmente al sentiero stretto e irto di rovi, e subito sa di aver trovato («et lors fu il asseürez | qu'il ne pooit mes esgarer», vv. 770-71): il prescelto sente di aver imboccato il giusto cammino, quello che conduce al mistero, lo riconosce per via intuitiva.

e l'accanimento di un girifalco che incalza una gru. Fermiamoci un istante su questa similitudine ricordando che Esclados, alla sua entrata in scena, era apparso in tutta la sua foga, «con s'il chaçast un cerf de ruit» [come se cacciasse un cervo in fregola] (v. 814). Che lo slancio impetuoso dei due contendenti sia assimilato all'aggressività di fiere e rapaci non è certo un fatto sorprendente: i cavalieri impegnati in combattimento sono spesso paragonati, sia nella *chanson de geste* sia nel romanzo arturiano, agli animali predatori<sup>74</sup>; cosa che, in tempi remoti, si riferiva senza dubbio all'imbelvirsi del guerriero posseduto dal *furor*<sup>75</sup>. Qui tuttavia l'infittirsi delle comparazioni venatorie assume un significato rilevante in quanto esse sembrano addensarsi attorno al tema mitico della 'caccia rituale', presente nel folklore di tutti i paesi<sup>76</sup>. Questo motivo antichissimo presta all'avventura di Yvain elementi drammatici e scenografia di sfondo: la foresta (la *silva* incognita e tenebrosa è il luogo della prova, il posto in cui il cavaliere va a mettersi in gioco: là, nel fitto degli alberi, ove si sfrenano forze selvagge, egli conoscerà se stesso incontrando il suo destino o restando annientato), la solitudine iniziatica, l'inseguimento della preda. In particolare, P. Gallais ha notato che il difensore della fontana «fuit vers son château comme le sanglier blessé vers sa bauge, talonné par le chasseur acharné»<sup>77</sup>. Osservazione che coglie nel segno e che può essere ulteriormente sviluppata: nel momento in cui scappa verso il suo rifugio, Esclados svolge a tutti gli effetti la funzione dell'animale-guida, messaggero dell'Altro Mondo che conduce l'eroe alla residenza della fata<sup>78</sup>. È braccando il fuggitivo che Yvain giunge al palazzo di Laudine: senza questo ostinato inseguimento, che

<sup>74</sup> Si veda, per l'epopea, C.M. Bowra, *La poesia eroica*, I, Firenze 1979, pp. 161-63.

<sup>75</sup> Sui guerrieri-belva del mondo germanico, *berserker* e *úlfbednjar*, cfr. l'ottima sintesi di F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Scandicci (Firenze) 1981, pp. 77-86. Quanto al *furor* (norreno *óðbr*, irlandese *ferg*, ecc.), esso è la forza magico-sacrale del guerriero indo-europeo e si manifesta in vario modo nell'epica germanica e celtica: come assunzione di movente ferine, calore interno, bagliore di fiamma che aureola il capo, eccitazione spinta fino al parossismo, invasamento, contorsioni che deformano viso e membra. Pervasi di ardore marziale, posseduti da una furia che arde i loro corpi, gli eroi aumentano i loro poteri e moltiplicano le loro risorse nervose e muscolari così da affrontare il combattimento col massimo grado di aggressività e di forza. Cfr. G. Dumézil, *Le sorti del guerriero*, Milano 1990, pp. 28-29, 120; M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia 1988, pp. 130-34.

<sup>76</sup> Cfr. Gallais, *La Fée à la Fontaine*, p. 87.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Un quadro d'insieme sugli animali-guida è fornito da A.H. Krappe, *Guiding Animals*, *Journal of American Folklore*, 55 (1942), pp. 228-46. Per quanto riguarda la materia arturiana, il motivo del cervo meraviglioso che attira il cacciatore verso il regno dei *fairies* è stato studiato da S. Cigada, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della «matière de Bretagne»*, «Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei», Memorie, Classe di Sc. Mor., serie VIII, vol. XII/1, 1965, 120 pp. Si noti che Yvain sembra a più riprese sul punto di afferrare Esclados, che però riesce ogni volta a sottrarsi alla presa, come se svanisse o scivolasse via con uno scarto improvviso (vv. 882-91). Anche questa è una caratteristica dell'animale psicopompo, sempre a portata di mano e sempre sfuggente e imprevedibile.

prepara il *transitus* nell'Aldilà rivelandone la porta d'entrata, egli non avrebbe scoperto il lato segreto dell'avventura, quello che cambierà radicalmente il suo destino. Prima di questa caccia non è accaduto nulla che abbia segnato l'eroe in modo decisivo e irreversibile: «Jusqu'à ce point il aurait pu revenir en arrière, inchangé»<sup>79</sup>. Ciò concorda perfettamente con quanto ha scritto M. Eliade a proposito dei racconti mitici in cui compare il motivo della 'caccia rituale': «l'inseguimento di un cervo si conclude con un cambiamento radicale della situazione, o del modo di essere, del cacciatore»<sup>80</sup>. La bestia fatata assolve il suo compito di guida rendendo possibile l'accesso a una modalità d'esistenza di grado più alto: essa attira il Soggetto mortale svelandogli il passaggio nascosto, indicandogli la via che porta a una realtà altra, a una dimensione di ordine superiore.

Passato di slancio il ponte levatoio del castello, Esclados e Yvain giungono alla porta del palazzo, porta di cui il testo ci fornisce una precisa descrizione:

La porte fu molt haute et lee,  
si avoit si estroite antree  
que dui home ne dui cheval  
sanz anconbrier et sanz grant mal  
n'i pooient ansamble antrer  
n'an mi la porte entr'ancontrer;  
car ele estoit autresi faite  
con l'arbaleste qui agaite  
le rat, quant il vient au forfet,  
et l'espee est an son aguet  
desus, qui tret et fiert et prant,  
qu'ele eschape lors et descent  
que riens nule adoise a la clef,  
ja n'i tochera si soef.  
Ensi desoz la porte estoient  
dui trabuchet qui sostenoient  
a mont une porte colant  
de fer esmolue et tranchant;  
se riens sor ces engins montoit,  
la porte d'a mont descendoit,  
s'estoit pris et dehachiez toz  
cui la porte ataignoit desoz.  
Et tot en mi a droit conpas  
estoit si estroiz li trespas  
con se fust uns santiers batuz. (*Yvain*, vv. 907-931)

Esclados, che conosce il funzionamento della porta, sta attento a imboccare il passaggio sicuro, quello che è posto esattamente nel mezzo dell'apertura

<sup>79</sup> Nykrog, *Chrétien de Troyes*, p. 158.

<sup>80</sup> M. Eliade, *Il principe Dragoș e la 'caccia rituale'*, in Id., *Da Zalmoxis a Gengis-Khan. Studi comparati sulle religioni e sul folklore della Dacia e dell'Europa centrale*, Roma 1975, pp. 118-45, p. 144. Questo fondamentale contributo è incentrato sul tema della caccia a un animale che conduce alla scoperta di un territorio sconosciuto.

ra. Frattanto Yvain lo ha raggiunto, è sul punto di affiancarlo; per fermare la corsa del fuggitivo, si protende ad afferrargli l'arcione. Ed è proprio questo gesto, cioè questo allungarsi in avanti di tutto il corpo, a salvare l'eroe dalla trappola della porta a ghigliottina, che cala dall'alto facendo un fracasso infernale: infatti, il suo destriero ha urtato i battenti che fanno scattare il meccanismo di rilascio. La serranda di ferro, venendo giù in un baleno, taglia a metà il cavallo, ma non colpisce Yvain, che se la cava per un pelo. La lama affilata gli passa a raso del dorso, così vicina da tranciargli entrambi gli speroni a filo dei calcagni. Intanto Esclados, continuando a correre, supera di slancio una seconda porta a saracinesca, identica alla precedente, che si chiude dietro di lui.

Riassumendo: la porta del palazzo di Laudine è una porta prodigiosa, con una apertura angusta e serrande affilate che scendono inesorabili a colpire chiunque tenti di entrare senza conoscere la corretta modalità d'accesso; Yvain, pur facendo scattare il congegno, riesce a passare lo stesso, sfuggendo come per miracolo alla rasoia. A.K. Coomaraswamy<sup>81</sup> ha dimostrato che la soglia pericolosa della residenza di Laudine è una variante del tema della Porta Attiva. Questo tema si trova ampiamente attestato nei racconti mitici e nel folklore di tutti i popoli e le civiltà, e la diffusione universale del motivo indica la sua antichità preistorica. Si tratta di un elemento che si inquadra nel complesso mitico della Ricerca, quella Ricerca della Vita che comporta il viaggio nell'Aldilà. E la Porta Attiva è appunto il passaggio pericoloso oltre il quale c'è l'Altro Mondo, ovvero il mondo soprasensibile, la realtà ultraterrena, che può essere il regno dei morti o la sede degli dèi immortali. C'è tutta una costellazione di immagini utilizzate per raffigurare le difficoltà apparentemente insormontabili che devono essere superate da chi voglia penetrare nella regione oltremontana. La prova può consistere nel salire al cielo attraversando uno stretto varco che si schiude per un solo istante, nello sgusciare tra le fauci di un mostro, spalancate ma pronte a serrarsi e ghermire, nel passare tra due mole in continuo movimento, nell'imboccare la feritoia che si apre fra due pareti rocciose che cozzano senza posa l'una contro l'altra (Scolli Cozzanti, Montagne Mobili, Isole Naviganti), nel transitare fra due lame affrontate, taglienti come rasoi, che ad ogni batter d'occhio si chiudono di scatto (Canne Affettatrici). La soglia che separa il Qui conosciuto dall'Aldilà ignoto è custodita da congegni intermittenti che si aprono e si chiudono in

<sup>81</sup> Cfr. Coomaraswamy, *Le Simplegadi*. Sul motivo della Porta Attiva e del trasporto paradossale si vedano anche Eliade, *La nascita mistica*, pp. 95-97; M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma 1974, p. 515; Id., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, prefazione di G. Dumézil, Milano 1993, pp. 77-78.

continuazione, o da sentinelle meccaniche che entrano in azione e vibrano il colpo quando arriva qualcuno che tenta di passare. Con tali immagini, tutte riconducibili alla figura archetipica della Porta Attiva, le storie mitiche, le leggende e le fiabe sottolineano la pericolosità della traversata, ma soprattutto mettono l'accento sul fatto che il passaggio nell'Aldilà è qualcosa di impossibile sul piano dell'esperienza sensibile e corporea. L'accesso al regno oltremondano è un'impresa di tipo trascendente, un evento che viene considerato inconcepibile a livello profano, e proprio per tale ragione è simboleggiato da una prova di carattere paradossale, che pone l'eroe di fronte a un ostacolo in apparenza invalicabile, in una situazione che sembrerebbe essere senza via d'uscita. Ciò significa che chi vuole raggiungere la realtà suprema deve operare un cambiamento radicale, superando la propria condizione di creatura terrena: «per penetrare nell'aldilà, per accedere a un modo d'essere trascendente, bisogna acquistare la condizione dello 'spirito'»<sup>82</sup>. I due stipiti della Porta Attiva, i battenti che si scontrano l'uno contro l'altro, rappresentano delle coppie di qualità opposte<sup>83</sup>. Quello terreno è un mondo condizionato, caratterizzato dall'esistenza dei contrari, delle coppie antitetiche — bene e male, amore e odio, piacere e dolore, maschile e femminile, e via dicendo. L'Aldilà è invece un mondo non condizionato, il luogo in cui il conflitto dei contrari si annulla, dove gli opposti coincidono. Quindi è proprio dalla polarità, dalla tensione delle antitesi che dobbiamo liberarci, se vogliamo lasciare il nostro stato mortale ed entrare nell'Altro Mondo. Lassù, nella sfera superiore, gli opposti si ricongiungono, ma per arrivarci bisogna sfuggire alla contrapposizione dei principi antitetici, e ciò va fatto passando in mezzo ad essi, nel punto privo di estensione in cui si incontrano le loro forze contrarie: «chiunque voglia trasferirsi da questo all'Altro mondo, o farvi ritorno, deve farlo attraverso l'intervallo adimensionale e atemporale che separa forze correlate eppure contrarie, fra le quali è necessario passare, perché ciò sia pos-

sibile, "istantaneamente"»<sup>84</sup>. Questa necessità di transitare all'improvviso — fulmineamente, in un attimo — si spiega col fatto che solamente nell'istante senza durata possiamo passare dalla dimensione temporale del mondo di quaggiù all'Ora eterno dell'Aldilà.

In molte varianti del motivo, si riesce sì ad attraversare la Porta Attiva, ma perdendoci la 'coda', a prezzo della parte posteriore: ad esempio, una barca sfugge agli Scogli Cozzanti, ma perde la sua poppa, che resta schiacciata nella morsa delle due rupi. Una fiaba russa racconta l'avventura di un certo principe Ivan il quale va alla ricerca dell'Acqua della Vita, la cui fonte è ubicata fra due alte montagne che aderiscono l'una all'altra, aprendosi soltanto per pochi minuti al giorno. Il principe Ivan raggiunge la sorgente e riempie di quell'acqua miracolosa due piccole fiasche, quindi si affretta sulla via del ritorno e si salva per un pelo: infatti, proprio nel momento in cui sta uscendo dalla strettoia fra le montagne, le pareti rocciose si richiudono stritolando le zampe posteriori del suo cavallo<sup>85</sup>. Ed è esattamente quel che capita nell'*Yvain*, dove la serranda affilata 'fa il pelo' all'eroe, tagliando la porzione posteriore del suo destriero e recidendo i suoi speroni<sup>86</sup>. Questa coda, quest'appendice che si perde nella traversata della Porta Attiva è il tallone d'Achille, la parte vulnerabile e mortale di cui bisogna liberarsi per passare nell'Aldilà; chi vuole accedere alla sfera soprasensibile, deve lasciarsi dietro le spalle la zavorra della propria natura terrena e materiale. È significativo a questo proposito che la porta a ghigliottina strappi via all'eroe destriero e speroni, che sono tra i principali emblemi della condizione cavalleresca<sup>87</sup>. Per penetrare nel palazzo di Laudine, Yvain deve spogliarsi della sua identità sociale di cavaliere affermato; G. Chandès ha parlato, in termini junghiani, di «eclipse de la *persona* che-

<sup>84</sup> Coomaraswamy, *Le Simplegadi*, p. 439.

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*, p. 431 nota 30.

<sup>86</sup> È chiaro che, su un piano generale, la perdita del destriero e degli speroni deve essere riportata alla mutilazione rituale connessa a ogni prova iniziatica. I riti di passaggio non possono comportare supplizi; per operare una rottura di livello e accedere a un grado superiore di conoscenza e coscienza bisogna superare delle prove dolorose: non c'è crescita spirituale senza sofferenza fisica e psichica, non c'è sviluppo senza sacrificio di sé. Abbiamo già sottolineato che Yvain sfugge alla mannaia affilata perché è rannicchiato, ritratto in se stesso, col corpo teso in avanti: questo accartocciamento dell'eroe sembra esprimere uno stato di concentrazione interiore, un ripiegamento meditativo, quella condizione di introversione che permette di penetrare in una sfera più elevata.

<sup>87</sup> Per quanto riguarda il destriero, basti ricordare che il cavaliere è, giusta l'etimologia, un guerriero montato, un combattente a cavallo. Gli speroni hanno anch'essi un profondo valore simbolico, tanto che vengono consegnati al neofita al momento dell'investitura, subito dopo la spada. Se un *miles* si macchiava di un grave atto di fellonia perdeva la dignità cavalleresca: i suoi speroni venivano allora spezzati con un colpo di scure e schiacciati al suolo (cfr. M. Pastoureaux, *La vita quotidiana ai tempi dei cavalieri della Tavola rotonda*, Milano 1990, p. 130).

<sup>82</sup> Eliade, *La nascita mistica*, pp. 96-97.

<sup>83</sup> Anche per Viseux, *L'iniziazione cavalleresca*, p. 138, la porta del castello di Laudine con la sua coppia di battenti «è una chiara espressione della Dualità che minaccia l'Eroe». Secondo J. Györy, *Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes*, «Cahiers de civilisation médiévale», 11 (1968), pp. 29-39, p. 36, le lame a ghigliottina dell'entrata rappresenterebbero le mascelle della *Giftmädchen*, la cui immagine proietterebbe un'ombra sinistra e inquietante sulla figura della castellana: collocata al centro del suo palazzo/armia, Laudine si presenterebbe come un'ape regina divoratrice attornata dai suoi fuchi, «de ses chevaliers impuissants, incapables de défendre la fontaine». Dal canto suo, Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée*, p. 168, vede in questo passaggio stretto e 'mordace' una metafora della *vagina dentata*, cioè della madre castratrice. Chandès ravvisa inoltre nel congegno delle saracinesche gli elementi caratterizzanti del simbolismo teriomorfo, vale a dire l'animazione rapida (le serrande calano giù fulmineamente) e il sadismo 'dentario' evocato dalla lama tagliente che tronca e spezzetta: il meccanismo della porta/trappola come corrispettivo razionalizzato e tecnologico dello schema dell'aggressività animale.

valeresque<sup>88</sup>: solo chi sacrifica la propria personalità cosciente può fare il gran salto nell'Altro Mondo.

Possiamo dunque dire che l'avventura della fontana meravigliosa si articola in due prove successive di genere diverso: dapprima Yvain deve misurarsi col guardiano del luogo magico<sup>89</sup>, si ha cioè una prova di carattere militare in cui si rivelano le virtù guerriere del cavaliere; poi, per penetrare nel palazzo incantato di Laudine, ossia nell'Altro Mondo, è necessario attraversare un passaggio pericoloso, e questa è una prova di tipo spirituale, che l'eroe riesce a superare grazie alle sue qualità di ordine superiore.

<sup>88</sup> Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée*, p. 168. La *persona* cavalleresca è la maschera riconosciuta dell'eroe, l'identità sociale che permette la sua integrazione all'interno del mondo arturiano.

<sup>89</sup> Dopo aver battuto Esclados, l'eroe prende il suo posto diventando sposo di Laudine e guardiano della fontana: chi uccide il custode del luogo magico, gli subentra nel ruolo di difensore e amante della fata. Questa legge è paragonabile a quella che, nell'antichità, vigeva ad Aricia, ai piedi del monte Albano, nel bosco e nel lago sacri a Diana. Vicino al tempio della dea si ergeva un certo albero presso il quale si aggirava vigile e truce una figura armata di spada. Questi era il *Rex Nemorensis*, sorvegliante del santuario e incarnazione del dio sposo di Diana: destinato ad essere sostituito dal suo uccisore, egli doveva stare costantemente all'erta, guardandosi dagli attacchi degli aspiranti al sacerdozio. Il parallelo tra la regola del bosco di Aricia e l'episodio della fontana nell'*Yvain* è stato proposto da W.A. Nitze, *The Fountain Defended*, «Modern Philology», 7 (1909-10), pp. 145-164; contributo che va integrato con le acute osservazioni di H. Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, a cura di J. Campbell, Milano 1993, pp. 124-25. Sul re del bosco, custode del santuario di Diana, è ovvio il rimando a Frazer, *Il ramo d'oro*, pp. 9-15. Vale la pena di sottolineare che il bosco di Aricia, chiuso da una corona di rilievi dirupati e scoscesi (nei luoghi sacri si penetra con fatica, per cammini impervi), ha i requisiti del centro carico di energia magico-religiosa: l'albero (intorno al quale vigila il sacerdote-assassino), le acque (il lago), il sacrario. Proprio come nella foresta di Brocelianda: il pino meraviglioso, la fonte magica, la cappella... Questo naturalmente non equivale a indicare nel culto di Diana Aricina una fonte remota della storia della fontana: si tratta piuttosto di riconoscere un archetipo mitico, un modello esemplare. Lewis, *The Function of the Gong*, pp. 266-67, ha fatto notare che, per poter ingaggiare il duello con Esclados, si deve prima provocare la tempesta. Ciò è molto significativo: officinando il rito della pioggia, lo sfidante manifesta l'intenzione di disputare al custode della fontana il suo ruolo di *rain-maker*.

## IL "CONSELH" DI GUILHEM FIGUEIRA A FEDERICO II (*BdT* 217, 4)

di Gianfelice Peron

1. Il sirventese, che nella *Bibliographie der Troubadours* di Pillet e Carstens occupa il quarto posto tra le poesie del trovatore Guilhem Figueira, è stato tramandato, in modo difforme da tre mss.: C (Paris, B. N. fr., 856), R (Paris, B. N., fr. 22543), a<sup>1</sup> (Modena, Bibl. Estense, Càmpori γ. N. 8. 4; 11, 12, 13). In CR presenta quattro strofe, in a<sup>1</sup> (conosciuto solo alla fine dell'Ottocento) sei, con lacuna di un verso alla strofa V.

Pubblicandolo per la prima volta nel suo *Choix des poésies originales des troubadours*, François Raynouard tenne come base il ms. C e vi giustappose in modo piuttosto arbitrario qualche lezione di R, come dimostra già l'*incipit*, *Ja de far un nou sirventes*, che è una combinazione delle lezioni di C (*Ja de far nou sirventes*) e di R (*Ja de far un sirventes*) o come risulta dal verso 18 (= 26 di a<sup>1</sup>), nel quale è recuperata la lezione *cobr'er* di R al posto dell'incompleta *cobr* di C, o anche dal sibillino verso 21 (= 29 di a<sup>1</sup>) "e doncs clars estic son lansol", dove sono ancora messe assieme le lezioni dei due mss. In altri casi Raynouard propende per soluzioni dialefciche o ricorre a integrazioni personali aggiungendo una sillaba al verso: *autr'ensenhador* di CR, v. 2 > *autr[el] ensenhador*, *qu'ieu* di CR, v. 3 > *qu[el] ieu*; *ben e mal, sen e folor* di CR, v. 4 > *ben e mal [el] sen e folor*; *blasm'e lauzor* di CR, v. 5 > *blasme [el] lauzor*; *ant'e honor* di CR, v. 6 > *anta et honor*; *si l'empeaire* di CR, v. 17 (= 25 di a<sup>1</sup>) > *[el] si l'empeaire*; *ja de bon pretz* di CR, v. 19 (= 27 di a<sup>1</sup>) > *ja[mais] de bon pretz*; *l'empeaire* di CR, v. 25 (= 41 di a<sup>1</sup>) > *[mas] l'empeaire*. Ne deriva un testo composito, livellato metricamente in strofe di tutti *octosyllabes*, mentre sotto il profilo del contenuto rimane inesplicito il v. 21 (= 29 di a<sup>1</sup>)<sup>1</sup>.

Un criterio diverso, più attento nell'uso delle lezioni dei due manoscritti CR e più prudente nell'impiego delle congetture, fu seguito da Emil Levy nella sua edizione critica delle poesie di Guilhem Figueira<sup>2</sup>. Rispetto a Ray-

<sup>1</sup> F. Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, IV, Paris, 1819 (rist. Onasbrück, 1966), pp. 202-203. Un frammento, tratto da Raynouard e limitato alle strofe I e II fu pubblicato anche da É. David, *Guillaume Figuières, Bertrand d'Aurel, Lambert, Paves*, in *Histoire littéraire de la France*, XVIII, Paris, 1835, pp. 649-662: 653. Il testo di Raynouard è riprodotto in C. A. F. Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, 1846-1853 (rist. Genève, 1977), III, pp. 115-116.

<sup>2</sup> E. Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, 1880, pp. 43-44.