

Matière, sen et conjointure

Saggi scelti di narrativa romanza di Charmaine Lee

A cura di Sabrina Galano e Lidia Tornatore



Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

104

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

MATIÈRE, SEN ET CONJOINTURE

Saggi scelti di narrativa romanza di Charmaine Lee

A cura di Sabrina Galano e Lidia Tornatore

La scuola di Pitagora editrice

Con il contributo della Regione Campania



Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2022 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-841-2 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-842-9 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Iacopo Di Girolamo – Tristano Di Girolamo, <i>Norwegian Blue</i>	7
Sabrina Galano – Lidia Tornatore, <i>Premessa</i>	9
I. I <i>FABLIAUX</i> E LE CONVENZIONI DELLA PARODIA	13
II. DINAMICA INTERNA DELLA NARRATIVA BREVE ANTICO-FRANCESE	61
III. IL GIARDINO RINSECCHITO. PER UNA RILETTURA DEL <i>LAI DE L'OISELET</i>	81
IV. IL POETA E LA CRISI DELLA CORTESIA IN PROVENZA E IN FRANCIA	103
V. IL GIULLARE E L'EROE: <i>DAUREL ET BETON</i> E LA CULTURA TROBADORICA	115

VI.	TECHNIQUE DU REMANIEMENT DANS LE FABLIAU D'AUBEREE	137
VII.	LA <i>VIDA</i> DI GUGLIELMO IX	153
VIII.	OSSERVAZIONI SULLA NARRATIVA SPAGNOLA MEDIEVALE	165
IX.	I RACCONTI DEL <i>LIBRO DE BUEN AMOR</i>	179
X.	BÉDIER AVEVA TORTO? I <i>FABLIAUX</i> E LA NARRATIVA ORIENTALE	195
XI.	<i>LE CHAT ROUGE</i> DE GUILLAUME D'AQUITAINE	205
XII.	L'ELOGIO DEL RE D'ARAGONA NEL <i>JAUFRE</i>	221
XIII.	I FRAMMENTI DEL <i>JAUFRE</i> NEI CANZONIERI LIRICI	235
XIV.	L'AUTEUR DU ROMAN DE <i>JAUFRE</i> ET CELUI DU <i>CHEVALIER DE LA CHARRETE</i>	257
XV.	GUILHEM DE MONTANHAGOL AND THE ROMANCE OF <i>JAUFRE</i>	277
XVI.	<i>JAUFRE</i> E IL <i>CONTE DU GRAAL</i> TRENT'ANNI DOPO	305
XVII.	LA TRADITION «INDIRECTE» DANS L'ÉDITION D'UN ROMAN: L'EXEMPLE DE <i>JAUFRE</i>	325
XVIII.	RELIRE <i>DAUREL ET BETON</i>	345
XIX.	CAVALLERIA E NARRATIVA OCCITANA	367
XX.	ARTÙ MEDITERRANEO: LA TESTIMONIANZA DEL <i>LIBRO DEL CAVALLERO ZIFAR</i>	393
XXI.	PERCORSI MEDITERRANEI DEL <i>LIBRO DI SINDBAD</i>	417
	Nota bibliografica dei saggi	433

Norwegian Blue

È difficile riuscire a scrivere e descrivere tutte le sfumature della personalità della professoressa Lee, Charmaine, nostra madre. È necessario per noi renderla completamente estranea al suo contesto accademico. Cosa resta? Tantissimo. Così tanto che ci vorrebbero centinaia di pagine. Ci proveremo lo stesso, in queste poche righe.

Rolling Stones, Elvis Presley, Bruce Springsteen, Eric Clapton, The Who, il Festival dell'Isola di Wight nel 1970, Monty Python, la New Forest di Guglielmo il Conquistatore, la *sua* Southampton, *fish and chips* e una pinta di Guinness, le lezioni di fisarmonica, la *swinging London* degli anni da studentessa universitaria, i viaggi in Russia e in Romania, dove incontrò nostro padre, Riccardo Cuor di Leone, quella stramba passione per Botero, i racconti di suo padre Francis, soldato in Egitto e poi in Libia, dove venne ferito a una gamba e spedito in un nosocomio in Sudafrica per le cure mediche. E poi la Francia della famiglia materna: l'amore per *La Marseillaise*, Reims, le casse di Veuve Clicquot

consegnate gratuitamente alla nonna Fernande per i suoi lavori di cucito e quella cucina a carbone perennemente in funzione, la cattedrale con all'interno la statua di Giovanna d'Arco e all'esterno *l'ange au sourire*, e quel negozietto di souvenir che sta ancora lì, nel quale un'adolescente Charmaine lavorava d'estate per migliorare il suo francese.

Nostra madre ci ha insegnato tante cose che, pur non essendo strettamente collegate alle sue competenze accademiche, al suo *mestiere*, attraverso collegamenti ipertestuali ci guidavano in quel suo mondo, applicando il suo metodo filologico alla vita di tutti i giorni. Folli noi figli che abbiamo seguito strade diverse? Assolutamente no, perché era proprio lei a spingerci in direzioni lontane, spiegando che i figli non devono assolutamente ricalcare le orme dei genitori, ma seguire le loro passioni, le loro abilità, i loro sogni. Ma sulle nostre strade abbiamo sempre fatto tesoro di quegli insegnamenti materni (anche quelli filologici), che ci hanno aperto la mente verso praticamente qualsiasi cosa in ambito culturale, sportivo, culinario, ma soprattutto ci hanno predisposto ad essere aperti nei confronti della vita. Tristano oggi è un astrofisico e brillante calciatore. Iacopo un regista e, all'occorrenza, musicante.

Tutto quello che siamo oggi è il risultato del suo offrirci gli strumenti per conoscere il mondo che ci aveva presentato lei e dotarci della curiosità per la ricerca del nuovo e il rispetto del passato. In queste poche righe non possiamo, noi figli, aggiungere ulteriori lodi accademiche e meriti a nostra madre, ma siamo certi che le sue doti di educatrice in famiglia e le sue lezioni a noi date con il giusto equilibrio di severità, autocritica e inesauribile ironia, lei le applicasse anche all'esterno e che abbiano lasciato il segno non solo in noi, ma in ogni persona che ha avuto la fortuna di incontrarla lungo la propria strada. E così, grazie alla professoressa Lee, Charmaine, nostra madre, tutti noi riusciamo a stare ancora un po' in piedi sulle spalle dei giganti.

Iacopo e Tristano

Premessa

Quant unz granz bien est
mult oïz,
Dunc a primes est il fluriz,
Et quant loëz est de plusurs,
Dunc ad expandues ses flurs.

Maria di Francia, *Prologo al
Lais* (vv. 5-8)

Chi ha avuto la fortuna di conoscerla sa bene che Charmaine Lee era una persona gentile e riservata ma al contempo schietta e sincera, dotata di un senso ironico che, spesso, lasciava l'interlocutore esterrefatto mentre lei se la rideva di cuore. Una donna coraggiosa e determinata, che ha saputo reagire alle difficoltà della vita senza perdere mai il sorriso e la speranza.

Questo è il ricordo che conserviamo di Charmaine come collega, mentore, amica e filologa. Sì, anche come filologa perché la sua professione si è intrecciata alla sua vita *Cume del chievrefoil esteit / Qui a la codre se perneit / Quant il'i est laciez e pris / E tut entur le fust s'est mis*, e non è casuale la citazione di questa immagine tratta da un racconto che le piaceva tanto e che descrive esattamente quella forte concatenazione tra la sua vita privata e quella lavorativa. E, come è avvenuto per quel leggendario racconto, l'amore per gli

studi filologici, la sua produzione scientifica e i suoi insegnamenti continueranno ad essere tramandati. Lei ne era ben cosciente, lo ha presagito, sperato e, anche se da lontano, lo ha visto accadere.

Il connubio tra il rigore metodologico e l'umiltà, tipica di una persona intelligente ed estremamente acculturata, ha reso la sua produzione scientifica particolarmente apprezzabile. La sua curiosità filologica, ampiamente diversificata, che l'ha portata a sfiorare alcune opere letterarie o a sviscerarle completamente, testimonia la poliedricità dei suoi interessi e, al contempo, la sua costanza e determinazione nell'approccio esegetico.

L'ecdotica è stata il ramo della filologia che l'ha appassionata maggiormente e, sorridendo, soleva ripetere che un filologo non può definirsi tale se non ha competenze di critica del testo perché per la sua organicità e struttura è l'unico approccio all'opera letteraria che permette di mettere in campo tutte le competenze acquisite. Le molteplici edizioni critiche e gli studi di linguistica storica sono state le pubblicazioni che hanno caratterizzato maggiormente il suo ruolo nel contesto della filologia romanza, e che le hanno permesso di assumere un ruolo di prestigio nel panorama scientifico nazionale e internazionale. L'approccio a vari generi letterari, a forme testuali disparate, a lingue diverse l'hanno resa una filologa "a tutto tondo", mettendo in rilievo la vastità delle sue conoscenze e, soprattutto, la pienezza delle sue competenze.

Il titolo del volume e la dedica ispirati a due autori della letteratura medievale, rappresentano le due anime che, scientificamente e accademicamente, contraddistinguono, secondo il nostro parere, la carriera di Charmaine. Come filologa ha avuto la capacità di donare nuova linfa all'esegesi, di far emergere dalle opere studiate nuove ipotesi interpretative, presentandole ai lettori in una chiave ermeneutica facilmente decodificabile. Nel campo della formazione, pazientemente e con grande competenza, è riuscita, inoltre, a glossare le difficoltà intrinseche alla disciplina, avvicinando e appassionando alla filologia migliaia di studenti.

Il libro che vi presentiamo è nato da un'idea della nostra "superprof", così come l'hanno definita i suoi allievi. Poco prima di

ammalarsi, in una delle tante chiacchierate sui progetti che si proponeva di intraprendere una volta andata in congedo, le chiedemmo se le avrebbe fatto piacere un volume in suo onore. Ci rispose di no. Inaspettatamente, pochi mesi più tardi, fu costretta a lasciare il suo ruolo accademico e a iniziare un percorso difficile e doloroso, durante il quale, però, la filologia diventò per lei il suo momento di “libertà” da una realtà che non le dava più modo di essere la persona dinamica e indipendente quale era stata. Così abbiamo ripreso in considerazione l’idea del volume e abbiamo deciso che doveva essere un libro tutto suo, che doveva ripercorrere la sua carriera, i suoi studi, il suo processo di formazione. Insomma, un testo che la rappresentasse sia dal punto di vista personale che di studiosa.

Desiderava chiudere la sua carriera accademica raccogliendo gli scritti che l’avevano “appassionata” maggiormente e che l’avevano contraddistinta dal punto di vista filologico, lei stessa ha quindi selezionato i saggi ivi contenuti, ha deciso il loro ordinamento e ha anche scelto l’immagine di copertina. La semplicità è stata una caratteristica che ha sempre contraddistinto Charmaine e noi abbiamo scelto di rispettarla anche in questa sua ultima pubblicazione. Il nostro intervento si è limitato, quindi, alla rilettura dei suoi scritti, alla correzione di eventuali refusi e alla sistemazione delle note bibliografiche.

Rileggere i saggi di Charmaine non per scopi meramente scientifici, ma solo per il piacere di ripercorrere la sua vita di studiosa, è stato interessante e, soprattutto, formativo, tant’è vero che abbiamo vissuto questo momento come l’ultima e la più importante lezione di filologia della nostra Professoressa, scorrendo e cogliendo nell’organizzazione del testo, nella struttura dei suoi lavori, nello stile utilizzato, nelle sue analisi e congetture, un ultimo monito, un ultimo consiglio, un’ultima raccomandazione.

Il libro si presenta articolato in tre sezioni nelle quali i saggi sono ordinati per sottogenere narrativo, per affinità tematica e linguistica, sempre in chiave comparatistica. Si parte con i saggi dedicati ai *fabliaux* e ai *lais* per poi passare alla narrativa occitana, spagnola e orientale, con uno studio dedicato all’intreccio tra lirica e narrativa.

La seconda sezione è riservata interamente al romanzo occitano *Jaufre*, da lei edito. In generale, gli articoli di tale raggruppamento mirano ad un'ulteriore decodifica del sottotesto mettendo in rilievo la ricchezza intertestuale del romanzo e i suoi rapporti con la tradizione letteraria in lingua d'oïl e con la lirica occitana. Infine, l'ultima sezione racchiude interventi di approfondimento e rilettura di temi e opere da lei precedentemente studiate.

A Charmaine non è mai piaciuto essere al centro dell'attenzione, ma era entusiasta e felice di trasmettere le sue conoscenze, e siamo certe che la pubblicazione di questo libro l'avrebbe resa fiera di sé stessa e del patrimonio scientifico che ci ha lasciato.

Sabrina Galano
Lidia Tornatore

Per la pubblicazione di questo volume ringraziamo Tristano e Iacopo che, con delicatezza e sensibilità, hanno collaborato alla composizione del testo regalandoci un tenero e bellissimo ricordo della loro madre, inoltre è per noi doveroso esprimere tutta la nostra stima e gratitudine al collega Carlo Santoli, Direttore della «Rivista Sinestesi», che ha accolto con grande entusiasmo e piacere l'idea di questo progetto, rendendone possibile la stampa e la versione digitale in *open access*, come dono personale *alla cara Charmaine*.

I. I *FABLIAUX* E LE CONVENZIONI DELLA PARODIA

*De fables fait on les fabliaus
et de notes les chans noviaus
et de matiere les chançons
et de drap chauces et chauçons.*¹

1.1 Quando, nel 1893, Joseph Bédier dette alle stampe la sua voluminosa monografia sui *fabliaux*, sentì anzitutto la necessità di scusarsi con i suoi lettori per avere intrapreso l'analisi di opere tanto "triviali". La ragione principale del suo imbarazzo era, ovviamente, l'oscenità di molti testi; ed è dunque comprensibile la sua sorpresa nel dovere constatare che un certo *fabliau*,

si obscène que le titre même n'en saurait être rapporté, a, selon les versions, de 500 à 800 vers; il a été remanié, tout comme une noble chanson de geste, par trois ou quatre poètes; il s'est trouvé jusqu'à

¹ *Du Chevalier qui fit les cons parler*, I, 1-4.

sept manuscrits pour nous le conserver: pas un fabliau, qui nous ait été transmis a autant d'exemplaires.²

Il *fabliau* in questione è *Le Chevalier qui fit les cons parler*;³ e bisognerà attendere oltre sessant'anni, esattamente fino al volume di Nykrog, prima di trovare uno studioso disposto a dare una spiegazione della popolarità di un testo «si obscène»: «l'exemple le plus important – scrive Nykrog – d'une telle parodie de la littérature noble est certainement celui [...] du *Chevalier qui fit les cons parler*. C'est un véritable roman breton grossier».⁴ Com'è noto, la tesi di Nykrog è che il *fabliau*, in quanto genere cortese-burlesco, va ricondotto allo stesso ambiente sociale, l'aristocrazia, in cui nasce la poesia cortese: posizione che rappresenta un completo ribaltamento della definizione bédieriana del *fabliau* in termini di letteratura “borghese”. Nel tentativo di generalizzare la sua formula, Nykrog è portato, in qualche occasione, a forzare i testi esaminati ma, nel

² J. BÉDIER, *Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Honoré Champion, Paris 1893, p. 326.

³ Il testo del *fabliau* è in MR VI 147 (A. DE MONTAIGLON e G. RAYNAUD, *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. Tomi 1-6, Librairie des bibliophiles, Paris 1872-1890. Seguirò J. RYCHNER, *Contribution à l'Etude des Fabliaux: variantes, remaniements, dégradations*, Droz, Neuchâtel-Genève 1960, in-8°, 2 vol. (I. Observations, II. Textes) per la numerazione dei manoscritti:

Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 837	A
Berne, Bibliothèque de la Bourgeoisie, 354	B
Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 257	C (version commune)
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 19152	D
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1593	E
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 25545	I
London, British Museum, Harley 2253	M (versione anglo-normanna).

Per una discussione delle varianti, si veda il vol. I, pp. 46-59, mentre nel II volume del libro (pp. 38-79) sono edite le principali versioni, cioè C, A (260 vv.), E (da 265 alla fine), I, M. MR dà la versione D. Tutte le citazioni sono tratte, a meno che non sia diversamente indicato, da C.

⁴ P. NYKROG, *Les Fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Ejnar Munksgaard, Copenaghen 1957, p. 81.

caso presente, non si può che condividere il suo giudizio; questo *fabliau* è infatti uno dei migliori esempi di parodia cortese, fino al punto di essere stato «remanié tout comme une noble chanson de geste», subendo dunque lo stesso trattamento, e godendo dello stesso successo, dei testi presi di mira.

Le componenti narrative di base del *Chevalier qui fit* sono chiaramente derivate dai generi cortesi del romanzo e del *lai*: si narra di un eroe in viaggio; di un incontro con esseri soprannaturali, prodighi di magici poteri; di un'avventura in un castello, in cui vive una nobile dama. Ma se la struttura del *fabliau* ricalca da vicino quella di un racconto cavalleresco, il contenuto ne è esattamente l'opposto: l'oscenità cresce nel corso della narrazione, mentre le regole del romanzo o del *lai* sono trasgredite e capovolte, allo scopo di creare clamorosi effetti di sorpresa. Un testo a prima vista cortese si deforma e si trasforma davanti ai nostri occhi, fino ad assumere gli inconfondibili connotati di un testo comico.

L'eroe è un giovane cavaliere (non nominato), che trascorre valorosamente la sua esistenza passando da un torneo all'altro ma, a differenza di un Lancillotto, per esempio, non è ricco, e non possiede terre; per di più ha la sfortuna di vivere in un'epoca in cui i tornei sono generalmente proibiti, il che lo priva dell'unica fonte di sussistenza. E quando, alla fine, viene bandito un torneo, è costretto a vendere il suo palafreno per riscattare i suoi effetti personali, dati precedentemente in pegno per pagarsi vitto e alloggio.

Il cavaliere e il suo fido scudiero Huet partono quindi alla volta del torneo, mentre il poeta commenta che «Le chevalier erra pensant» (103): atteggiamento che ci ricorda di nuovo gli eroi arturiani che cavalcano immersi nel pensiero dell'amata, offrendo il fianco a insidie e pericoli imprevisi.⁵ Arrivano a un tipico *locus amoenus*: tre damigelle si bagnano in uno specchio d'acqua, e

⁵ Si pensi p. es. al Lancillotto di Chrétien, che, mentre sogna di Ginevra, è trascinato dal suo cavallo in un guado, difeso da un cavaliere (710 sgg.); Erec, invece, cavalca meditando sul suo onore perduto, ed è Enide che deve avvertirlo dei pericoli incombenti, nonostante abbia giurato di non parlargli. Ci si riferisce

Lor robes riches et lor chemises
 orent desouz un arbre mises,
 qui erent batues a or:
 bien valoent un grant tresor,
 si riches ne furent veües. (vv. 117-21)

Qui ancora, è evidente il riferimento all'atmosfera cortese: una scena molto simile compare nel *lai* di *Guingamor*, di tipico stampo bretone, dove l'eroe, partito alla *queste* di un meraviglioso maiale bianco, incontra una ragazza che si bagna in una sorgente, e tenta di sottrarle le vesti per assicurarsi che lei rimanga lì, mentre lui porta a termine l'avventura.⁶ L'azione centrale del *lai* dipende da questo incontro, e lo stesso avviene anche nel *Chevalier qui fit*. Qui infatti lo scudiero ruba i preziosi vestiti, pensando (poco nobilmente) di venderli; ma il cavaliere li restituisce, e riceve perciò in premio dalle tre fanciulle tre doni, del tutto eccezionali: il primo, è che egli sarà bene accolto dovunque vada; il secondo, è quello esplicitamente riferito dal titolo; mentre il terzo è che la medesima facoltà sarebbe estesa a una parte anatomica contigua, qualora l'altra fosse, in qualche modo, impedita.

I due uomini lasciano il praticello ameno, e al cavaliere subito accade di mettere alla prova i suoi poteri magici: incontrano per strada un prete, grasso e avaro, che subito gli offre ospitalità, ma fugge terrorizzato, abbandonando tutte le sue ricchezze, quando sente le parti private della sua giumenta annunciare che si sta recando dalla sua amante. I due si vengono così a trovare in possesso di una inaspettata fortuna, e della cavalla del prete. Il motivo dell'offerta di ospitalità da parte di una persona incontrata per caso è tipico

all'edizione *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. n. 794)*. I. *Erec et Enide*, a cura di M. Roques, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 80), Parigi 1952, e III. *Le Chevalier de la Charrette*, a cura di M. Roques, (Les classiques français du Moyen Âge, 86), Parigi 1958.

⁶ *Guingamor* (ed. P. GASTON. *Lais inédits de Tyolet, de Guingamor, de Doon, du Lecheor et de Tydorel*, in «Romania», VIII, 29, 1879, pp. 29-72).

dei romanzi cortesi, ma il prete (un prete grasso e vizioso e carico di danaro) è un inconfondibile personaggio da *fabliau*, e fa la fine che merita. L'umorismo però qui non deriva tanto dalla situazione in sé e per sé, quanto piuttosto dall'incongruità dell'intero episodio nel preteso quadro cortese del racconto.

Nella scena seguente, il cavaliere e Huet arrivano a un castello, dove ricevono una calorosa accoglienza, e subito il conte e la contessa provvedono ad alloggiarli dignitosamente, come di norma avviene in situazioni simili. Dopo cena, tutti si ritirano per la notte; ma la contessa chiama in disparte una delle sue damigelle, e le suggerisce di andare a intrattenere il cavaliere. La ragazza ubbidisce:

En la chambre ou cil chevalier gesoit
entra enz trenblant comme fueille;
a l'einz qu'el pot si se despueille,
les lui se couche, si s'estent. (vv. 390-3)

Stupito, l'uomo le chiede che cosa voglia, e, alla candida risposta della fanciulla, rivolge rispettosamente la stessa domanda al suo interlocutore preferito:

– Sire con, or parlez a moi!
Je vos veil demander por quoi
vostre dame est venue ci. – (vv. 411-3)

L'interrogato risponde con uguale cortesia, e conferma che effettivamente è stata la contessa a mandare la ragazza, ma quest'ultima, atterrita dall'insolito fenomeno, scappa e racconta tutto alla sua signora. La dama si mostra scettica, e dimentica l'incidente fino all'indomani, quando persuade il cavaliere a trattenersi al castello per il pranzo. Siamo qui al punto culminante della narrazione, quando i poteri dell'eroe saranno resi pubblici a tutti, e non più rivelati in privato a poche persone. La contessa non lo ha pregato di rimanere per amore o per ammirazione, ma perché muore dal desiderio di sperimentare di persona lo strano prodigio: scommette quaranta

libbre che il cavaliere non riuscirà mai a ottenere una sola parola da lei; l'uomo accetta la sfida, e mette in gioco il suo cavallo con tutta la bardatura. Prima che la prova cominci, la donna chiede di ritirarsi per un momento nella sua camera, dopo di che il cavaliere per due volte di seguito la interroga, ma senza esito. Preso dallo sconforto, sta per darsi per vinto, quando Huet gli rammenta il terzo dono:

– Sire, fet il, n'aiez paour!
 Ne savez vos que la menour
 des .iii. puceles vos pro[m]ist?
 Qu'ele vos otroia et dist,
 se le con parler ne poeit,
 que lecui por li respondreit.
 El ne vos vot pas decevoir. (vv. 553-59)

Infatti il nuovo interrogato è ben pronto a rispondere e a rivelare a tutta la corte il basso inganno ordito dalla donna:

– [...] il ne puet,
 qu'il a tote la geule pleine
 ne sai de coton ou de leine,
 que ma dame oreinz i bouta,
 quant en sa chambre s'en entra. – (vv. 566-70)

La contessa è costretta ad appartarsi nuovamente per rimuovere l'ostacolo, e al suo ritorno il cavaliere riesce a dare ampia dimostrazione delle sue virtù: egli vince così la scommessa, e parte, onorato da tutti e sempre più ricco, verso un radioso avvenire. La conclusione dell'impresa è certo degna di un eroe cortese che esce illeso da straordinarie avventure e incredibili pericoli: ma le azioni del nostro protagonista sono state qui tutt'altro che prodi: egli ha fatto mostra, è vero, di poteri eccezionali, ma la loro eccezionalità non consiste in altro che nella loro bizzarra oscenità; mentre la prova si risolve a danno della contessa, una dama normalmente *sage*, che diventa ora oggetto di derisione per la sua corte.

Anche i personaggi del racconto rientrano nell'intenzione parodica della narrazione, e la loro "cortesia" viene ripetutamente capovolta. Nei romanzi, il cavaliere è normalmente ricco e coraggioso, mentre nei *fabliaux* tende a rappresentare la figura dell'antieroe: è povero, con scarso senso morale, e ben pochi ideali. Sia nei *fabliaux* che nella letteratura cortese il cavaliere realizza con successo le sue imprese: ma è il tipo di imprese e la forma di successo che, ovviamente, varia, conformemente alle diverse caratteristiche del personaggio nei due opposti generi. Nei romanzi o nei *lais*, l'eroe porta a buon fine qualche nobile avventura che aumenta il suo valore agli occhi dell'amata e a quelli del mondo cortese; nei *fabliaux* invece le azioni del cavaliere sono ben raramente di natura edificante, e in ogni caso non sarebbero mai trasferibili in un contesto propriamente cortese.⁷ Nel *fabliau* intitolato *Le Prestre et le chevalier*,⁸ l'audace impresa di un cavaliere, anche lui povero e spiantato, consiste nel riuscire a scroccare l'ospitalità di un prete avarissimo, che accetta di offrirgli, o meglio di vendergli, tutto quanto ha in casa: il cavaliere prende l'impegno alla lettera, e, oltre a vitto e alloggio, chiede le grazie della nipote e della perpetua del prete, e poi del prete stesso, il quale però a tal punto cede, e lo lascia partire senza pagare: è evidente che le armi di questo guerriero non sono più, ormai, la lancia e la spada, ma l'astuzia, l'inganno, e perfino la violenza sessuale.

L'eroe del *Chevalier qui fit* ci è presentato all'inizio come ossequiente all'etica di corte: egli è, come ci informa l'autore, «molt courtois» (73), e restituisce infatti i vestiti sottratti da Huet alle tre damigelle, giacché il furto non si addice certo a un nobile. Le sue azioni al castello non sono tuttavia per nulla degne di un cavaliere di rango. Per cominciare, non concepisce nemmeno l'eventualità di una qualche relazione sentimentale con una delle due donne presenti, come sarebbe del tutto normale nella sua situazione. In ultima analisi, i suoi interessi

⁷ Cfr. B. L. HONEYCUTT, *The Rôle of the Knight in the Old French Fabliau*, Ph. D. Dissertation, The Ohio State University, Columbus 1969, che discute del tipico cavaliere dei *fabliaux*.

⁸ MR II 34.

finiscono per coincidere con quelli dello scudiero, e si rallegra di avere vinto la scommessa perché ci ha guadagnato:

E cil les rechet a grant joie
qui mestier avoit de monnoie. (vv. 603-4)

E anche prima, del resto, si era mostrato contento del fatto che il prete gli avesse lasciato borsa e cavallo perché ciò dimostrava che i doni magici concessi dalle tre damigelle (come ricompensa, si ricordi, di un comportamento cortese) potevano essere fonte di ricchezze materiali. Il cavaliere ritrova dunque il suo posto nel mondo dello scudiero, quello “realistico” dei *fabliaux*.

Huet, dal canto suo, rimane sempre con i piedi per terra: il suo interesse maggiore risiede nel danaro, o, se si vuole, nella soddisfazione delle necessità primarie: non capisce le regole del mondo cortese, e accusa il suo signore di essere pazzo, quando questi si comporta secondo tali regole. Lo scudiero rappresenta il sano buon senso, in contrapposizione alle norme illogiche e astratte della cortesia.

Anche nel personaggio della contessa sono combinate due norme di comportamento in totale contrasto, ma che tuttavia si adeguano con precisione alle varie fasi del racconto: dove questo si svolge su un livello cortese, la dama si comporta in maniera conforme al codice cortese, benché non senza qualche nota di esagerazione; dove invece la narrazione slitta su un livello comico, la contessa agisce esattamente come tutte le altre donne dei *fabliaux*. Quando il cavaliere viene accolto nel castello, apprendiamo che la dama «n’iert fole ne genglerresse» (340): essa sente una certa attrazione per il giovane, ma non la dimostra perché è presente il conte; e riesce a conciliare i suoi doveri di moglie con quelli di signora gentile e ospitale, mandando la sua damigella dal cavaliere invece di andare di persona:

– Je i alase molt volentiers,
ja nel lessase por la honte,
ne fust por monseignor le conte
qui n’est pas encor endormiz. – (vv. 382-5)

Fin qui, la contessa si comporta con saggezza e moderazione; ma è la sua smodata curiosità che alla fine la vince, cambia il tono della narrazione, e cambia anche il carattere del personaggio: essa diventa la donna immoderata e falsa dei *fabliaux*, e tenta con ogni mezzo di ingannare il cavaliere. Solo quando viene scoperta, si rende conto della sua follia:

Molt se repent que l'i bouta.

[...]

Bien set que perdra sa fermaille

Qu'ele gaja, si fist que fole. (v. 586, vv. 588-9)

Per tutta la durata del testo, il poeta sembra in pieno controllo della sua materia: ad ogni fase della narrazione vengono introdotti temi cortesi, poi puntualmente contaminati con elementi da *fabliau*. E benché si tratti di un racconto essenzialmente osceno, la forma rimane stilisticamente equilibrata; ogni componente della narrazione riceve lo spazio necessario, e il linguaggio è quello della tradizione cortese, il che crea un ulteriore contrasto tra l'espressione aulica e una situazione decisamente comica.

1.2 Delle varie versioni pervenuteci di questo *fabliau*, i cinque esemplari della «version commune» (*A*, *B*, *C*, *D*, *E*) sono senz'altro i migliori. Delle altre due, una (*I*) è parecchio più lunga, e l'altra, anglo-normanna (*M*), è una versione molto abbreviata e corrotta (750 versi in *I*, 292 in *M*, rispetto ai circa 600 versi della «version commune»): in entrambe l'impatto parodico è andato in buona parte perduto.

I è un palese rifacimento della «version commune», dal momento che ne segue il testo quasi alla lettera, mentre solo l'episodio del castello è stato allargato, con l'aiuto dei tradizionali metodi dell'amplificazione retorica: viene data una lunga descrizione della cena, con la lista dei piatti serviti; le bellezze della ragazza sono elencate al dettaglio con ogni cura; mentre un nuovo episodio viene interpolato, parallelo a uno già presente (il cavaliere prende parte a

un secondo pranzo): il tutto impaccia la narrazione, nel tentativo di innalzarne il tono. Le aggiunte sono derivate per la maggior parte dalla tradizione cortese, e si può notare in particolare che la descrizione della ragazza è identica per tecnica e lessico ai classici esempi di *effctio* diffusi nella letteratura cortese.⁹ Si insiste anche di più sulla cortesia del cavaliere:

[...] il estoit sages, preus et biaux,
et courageus, fors et isniaus. (*I*, vv. 427-8)

Si allude inoltre a un inizio di *flirt* tra il giovane e la contessa, e poi tra il giovane e la ragazza: quest'ultima si siede al suo fianco durante la cena, e la sua bellezza lo colpisce immediatamente; essa è molto più modesta, ed è restia a recarsi nella camera dell'ospite, quando la contessa glielo chiede. La narrazione è ulteriormente rallentata nella scena in cui il cavaliere sta per rivelare i suoi talenti alla damigella, dove viene ingaggiato un lento gioco erotico di domande e risposte su varie parti del corpo (*I*, 595-618): questo motivo sembra chiaramente derivato dalla tradizione dei *fabliaux*, ed è comune anche alle tre versioni sul tema della *Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*.¹⁰ Le varie aggiunte del rimaneggiatore potrebbero quindi essere finalizzate ad aumentare l'effetto di sorpresa: il quadro risulta infatti molto più raffinato, e il cambiamento di tono (da cortese a comico) è brusco: mentre la damigella risponde gentilmente al cavaliere, la risposta alla domanda più indiscreta, proveniente non dalla bocca della ragazza, cade decisamente nel volgare, giacché si dice al giovane di non perdere tanto tempo, e di darsi subito da fare (*I*, 619-30). Nelle ultime scene, però, l'autore ha tagliato parte del materiale a sua disposizione: la contessa non è qui sottoposta alla vergogna di dovere estrarre il «coton» per lasciare via libera ai talenti

⁹ Cfr. A. M. COLBY, *The Portrait in Twelfth-century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Droz, Ginevra 1965.

¹⁰ MR III 65; IV 107; V 111; J. RYCHNER, *Contribution à l'Etude des Fabliaux*, II, cit., pp. 120-35.

del cavaliere; e il poema si conclude rapidamente con una sorta di epilogo, in cui si accenna alla vittoria del nostro eroe al torneo, e ai suoi futuri successi. In questo modo, tuttavia, il rifacitore ha disturbato l'equilibrio del racconto, diminuendone l'effetto parodico: l'enfasi dell'episodio principale, in cui la contessa viene ridicolizzata, è qui attutito, mentre l'esagerata raffinatezza dei dialoghi e dello stile, nonché l'aggiunta di interi nuovi episodi, sbilanciano eccessivamente il testo in direzione della tradizione originariamente parodiata.

La versione anglo-normanna (*M*) viene definita da Rychner «*très dégradée*».¹¹ Rychner, pur basando il suo giudizio su un'analisi più stilistica che contenutistica, sottolinea il cambiamento dei premi: qui, a parte il primo dono, che resta invariato, il secondo è dato dal successo con le donne; e il terzo deve quindi combinare quelli che erano in origine il secondo e il terzo dono. Questa modifica, introdotta forse per dare conto dell'eccessivo interesse che la ragazza dimostra subito per il giovane, guasta la simmetria del racconto (la fortuna in amore poteva essere infatti considerata come un semplice riflesso del primo dono); l'autonomia del secondo dono, inoltre, era necessaria all'economia della narrazione: associandolo con il terzo, il poeta anglo-normanno indebolisce l'episodio centrale della scommessa con la dama, e l'effetto finale della «*version commune*» viene del tutto perduto, perché non si può fare più ricorso, *in extremis*, al terzo dono, rammentato da Huet. Più grave ancora è che il giullare abbia qui dimenticato completamente il tono dell'originale, enfatizzando il versante comico a tutto danno di quello cortese (Rychner ipotizza che si tratti di una versione trasmessa oralmente). All'inizio del racconto, buona parte del contrasto "ideologico" tra il cavaliere e il suo scudiero è stato soppresso: Huet è contento di andare al torneo; ruba anche qui le vesti delle bagnanti, ma il suo gesto non è motivato da alcuna avidità di danaro; all'inverso, il cavaliere restituisce i vestiti solo perché gli viene promessa una ricompensa. Al castello, la ragazza non è mandata dalla contessa a intrattenere

¹¹ Ivi, p. 118.

il giovane, ma si accorda con lui mentre sono ancora a tavola: una volta nella sua camera, fugge offesa per l'inatteso commento alla domanda del cavaliere sulla sua verginità. Il tono di questo testo è ben lontano dalla raffinatezza della versione *C*, come risulta chiaramente mettendo a confronto uno dei punti focali della narrazione:

Donqe dit le chivaler:

– Daun coun, ne pus tu nient parler? –

– Oil, mi syre, verroiement,
tot a vostre comaundement.

– Me diez si vostre dammoisele
seit uncore pucele.

– Nanyl, syre, certeignement,
ele ad eu plus que cent
coillouns a soun derere,
que ount purfendu sa banere. – (*M*, vv. 177-86)

Et après le chevalier dist:

– Sire con, or parlez a moi!

Je vos veil demander por quoi
vostre dame est venue ci. –

– Sire – ce dit le con –, merci,
car la contesse l'i envoie
pour vos fere soulaz et joie,
je ne vos quier ja a celer. – (*C*, vv. 410-7)

Nello stesso tono è l'ultima parte, dove la contessa è costretta a rimuovere il «coton» in presenza di tutti. *M* dimostra infatti assai meno simpatia per i personaggi femminili; o meglio, partecipa apertamente dell'antifemminismo dominante in molti *fabliaux*; mentre nelle altre versioni le donne sono presentate con il rispetto abituale nei testi cortesi, cosicché il loro comportamento risulta alla fine ancora più incongruo e folle: l'elemento antifemminista viene dunque dissimulato, lì, sotto il quadro cortese. Il tono generale della versione *M* è molto più simile a quello normale di un *fabliau*,

e di conseguenza la componente parodica è stata quasi interamente sacrificata, a parte un unico spunto: negli ultimi versi, l'eroe e il suo scudiero sono ribattezzati «Chyvaler de Coun», e «Huet de Culet», nella tradizione di appellativi come «Chevalier au Lion», «Chevalier de la Charrette», ecc. È probabile che il rimaneggiatore si ricordasse solo vagamente dell'intento parodico del *fabliau*: e si ha infatti l'impressione che egli abbia abbastanza bene a mente l'episodio centrale, ma che gli sfugga il contenuto esatto di quello che precede. Potrebbe anche darsi che *M* non derivi dalla «version commune», ma da un'altra versione, probabilmente già corrotta:¹² in ogni caso, si tratta di un testo ben lontano dalla raffinatezza stilistica della «version commune», e che risente soprattutto della quasi totale soppressione della parodia.

2. L'analisi, alquanto dettagliata, che qui si è tentata del *Chevalier qui fit*, nelle sue diverse varianti, è servita in primo luogo a esibire un significativo esempio di parodia cortese tra i *fabliaux*, e a descriverne sommariamente il funzionamento di base: che consiste insomma, come sarà ormai chiaro, nell'accumulazione di una serie di ben motivate attese, tutte poi immancabilmente frustrate. Sarà ora necessario

¹² Sia RYCHNER (*Contribution à l'Etude des Fabliaux*, cit.) che, già prima, H. J. CHAYTOR (*From Script to Print. An Introduction to Medieval Literature*, University Press, Cambridge 1945) ammettono una lunga storia di rimaneggiamenti prima che un testo arrivi a uno stato avanzato di "degradazione"; secondo Chaytor, ciò si verifica specialmente per le opere di maggiore successo (e questo sembra senz'altro il caso del nostro *fabliau*), che ogni giullare cercava di includere nel suo repertorio, riproducendole eventualmente a memoria: il testo sarebbe sempre eseguito con leggere differenze e deformazioni, finché «the sequence of incident, the conversations, descriptions and arguments are more or less preserved, but the stock phrases, the rime sequence and other details of the kind are varied by individual reproducers» (p. 128). È anche interessante notare che più di una versione degradata di *fabliau* è anglo-normanna: Rychner nomina *Les .iii. Dames qui troverent un vit* (MR IV 99) e *Les .iii. Soubais Saint Martin* (MR V 133): e ciò lascia pensare a una trasmissione da giullare a giullare su grandi distanze (spaziali e temporali), fino ad arrivare allo stato attuale di conservazione del testo.

considerare in che modo la parodia della narrativa cortese, nella forma in cui la troviamo realizzata nel *Chevalier qui fit*, fa parte della poetica del genere; e fino a che punto è vera l'affermazione di Nykrog che tutti i *fabliaux* sono essenzialmente parodie della letteratura cortese, e possono dunque essere considerati il prodotto di un ambiente aristocratico.¹³ Nykrog dedica un breve commento al *Chevalier qui fit*, ma il suo interesse sembra orientato in un'altra direzione: per lui il tipo di parodia dominante nei *fabliaux* si realizza dove i personaggi umili, soprattutto villani e borghesi, si comportano e parlano come raffinati amanti, benché completamente estranei all'ideologia di corte.

Uno dei migliori esempi analizzati da Nykrog è *Aloul*.¹⁴ La moglie di un «vilain riche», una tipica *malmariée*, si intrattiene in una mattina di primavera nel suo giardino, descritto quasi come un *hortus conclusus*:

Longuement fu en cel escil,
 tant que li douz mois fu d'avril,
 que li tens est souez et douz
 vers toute gent, et amorouz;
 li roxingnols la matinée
 chante si cler par la ramée
 que toute riens se muert d'amer.
 La dame s'est prise à lever,
 qui longuement avoit veillié;
 entrée en est en son vergié;
 nus piez en va pour la rousée;
 d'une pelice ert afublée,
 et un grant mantel ot deseure. (vv. 41-53)

ma nei versi che seguono si scopre che:

¹³ «[...] il est impossible de séparer le fabliau des milieux courtois. Notre genre a trouvé son public principal dans ces cercles, il reflète les idées littéraires et sociales qui leur sont propres » (P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit., p. 227).

¹⁴ MR I 24.

[...] li prestres en icele eure
estoit levez par un matin; (vv. 54-5):

aggiunta che cambia bruscamente il tono cortese di quanto precede: i personaggi non sono affatto nobili, né per spirito, né, tantomeno, per comportamento: il prete irrompe nel giardino, e salta addosso alla signora, senza troppi preamboli. Più tardi, i due sono sorpresi a letto da Aloul, che si lancia insieme con i domestici all'inseguimento del prete per tutta la casa: la feroce zuffa che segue è descritta in termini epici:

Lors reconmence la granz guerre
entre le prestre et les bouvier;
moult i sera li assaus fiers. (vv. 614-6)

Aloul costituisce dunque una parodia non solo delle convenzioni cortesi, ma anche dell'epica: in ogni caso, azioni e personaggi bassi sono trattati in uno stile elevato.

Nell'opinione di Nykrog, questo tipo di parodia, nel prendere di mira i villani, o, più in generale, le classi inferiori, riflette precisamente l'atteggiamento dell'aristocrazia: «Le fabliau [...] est une parodie faite par les courtois sur ceux qui ne font pas partie de leur coterie».¹⁵ Nykrog, tuttavia, distingue tra questo aspetto della parodia e quello presente nei poemi che chiama «lais burlesques»:

[Le procédé du burlesque] consiste à mêler des personnages de grand style à des événements de style bas, pour montrer que les idoles, elles aussi ne sont que des hommes comme les autres. Cette [...] veine a inspiré les contes que nous avons placés en appendice au catalogue des fabliaux, les lais burlesques.¹⁶

Tale distinzione corrisponde, grosso modo, ai due tipi di parodia teorizzati da Highet: la parodia eroicomica, dove elementi

¹⁵ P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit., p. 97.

¹⁶ Ivi, pp. 95-6.

triviali sono trattati con grande pompa, e la parodia burlesca, che ridicolizza una materia severa.¹⁷ Per Nykrog, i *lais burlesques* non vanno classificati tra i *fabliaux*, ma tra i *lais*, e, come tali, appartengono alla letteratura cortese, di cui accettano le convenzioni.¹⁸ Tale distinzione, tuttavia, non sembra ben fondata, e suscita parecchi dubbi: e questo perché i procedimenti del burlesco non sono affatto esclusivi dei testi che Nykrog definisce *lais burlesques*, ma sono sostanzialmente gli stessi presenti in *fabliaux* come *Le Chevalier qui fit*. Ciò risulterà più chiaro dopo un breve esame dei *lais burlesques* menzionati da Nykrog: *Le Mantel mautaillié*, il *Lai d'Ignaure*, *Le Chevalier à l'épée*, a cui si potrà aggiungere il *Lai du Lecheor* (che Nykrog non nomina a questo proposito).

L'esordio del *Mantel mautaillié*¹⁹ ci colloca in pieno clima arturiano:

D'une aventure qui avint
 a la cort au bon Roi qui tint
 Bretaingne et Engleterre quite,
 [...]
 vous vueil dire la vérité. (vv. 1-5)

È il giorno della Pentecoste, festività propizia alle avventure nel reame di Artù. E infatti, mentre il re tiene corte, arriva di corsa un giovane sconosciuto:

Estes vous poignant à droiture,
 un valiet par mi une rue.

¹⁷ Cfr. G. HIGHET *Anatomy of Satire*, University Press, Princeton 1962, pp. 103-7: «A mock-heroic parodist pretends to be serious. [...] The writer of burlesque is a vulgarian. [...] A mock-heroic parody takes a theme which is usually trivial or repellent and treats it with elaboration, grandeur and feigned solemnity. A burlesque treats its subject with ridicule, vulgarity, distortion and contempt».

¹⁸ P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit., p. 95.

¹⁹ MR III 55.

Son cheval d'angoisse tressue
qui molt venoit à grant exploit. (vv. 137-40)²⁰

Le notizie che porta sono tutt'altro che buone: ha con sé un meraviglioso mantello, la cui proprietà magica è che «les fausses dames descuevre» (229): solo le compagne fedeli riusciranno a indossarlo. Il tono cambia rapidamente: la prova a cui i cavalieri devono sottoporsi non riguarda il loro coraggio, ma la fedeltà delle loro amate. Il tema dell'infedeltà delle donne fa parte della tradizione dei *fabliaux*, benché sia ovviamente implicito in tutta la letteratura cortese, dove però la situazione è idealizzata:²¹ qui, esso diventa fonte di umorismo, e la conclusione di questo *lai* "cortese" è che ormai è quasi impossibile trovare un'amante fedele, e i cavalieri che compiono prodezze per le donne perdono il loro tempo. L'universo cortese, con i suoi ideali e i suoi valori, viene così completamente capovolto: i nobili della corte sono costretti a un' "avventura" tutt'altro che seria, che li obbliga all'umiliazione e allo scorno, com'era già avvenuto alla dama del *Chevalier qui fit*: il tutto viene però narrato in uno stile aderentissimo alle regole del genere cortese, in modo da creare un ulteriore contrappunto rispetto al contenuto, con il risultato, anche in questo caso, di deludere le ben fondate attese del pubblico.

A conclusioni ugualmente scettiche arriva *Le Chevalier è l'épée*,²² in cui Gauvain, dopo aver portato a buon fine una rischiosa (e al tempo stesso buffa) avventura in un castello, sposa la figlia del castellano, e parte con lei alla volta della corte di Artù. Per strada, incontrano un cavaliere, che vuole rapire la ragazza: piuttosto che

²⁰ Il brano e l'intera scena ricorda da vicino la parte iniziale del *Chevalier de la Charrette* (M. ROQUES, *Chevalier de la Charrette*, cit.).

²¹ Ginevra, p. es., incarna la dama perfetta nel *Chevalier de la Charrette*, benché tradisca il re con Lancillotto: nel *Mantel* è invece sottolineato il lato adultero della relazione, e lei è la prima a non riuscire a indossare il mantello.

²² Ed. R. C. JOHNSTON-D. D. R. OWEN, *Two Old Frech Gauvain Romances: «Le Chevalier à l'épée» and «La Mule sans frein»*, Scottish Academic Press, London 1973.

combattere, Gauvain lascia la scelta alla moglie, che preferisce il cavaliere sconosciuto, perché

N'a gaires nule feme o monde,
 s'ele estoit druë et moillier
 a tot lo mellor chevalier
 qui soit jusqu'en Inde Major,
 ja par lui n'avroit tele amor
 que, s'il n'estoit preuz en l'ostel,
 qu'el lou prisast un dor de sel –
 vos savez bien de quel proëce. (vv. 990-7).

Ma quando sorge la questione di chi porterà con sé i cani della ragazza, allevati da Gauvain, i cani scelgono Gauvain. La morale? L'affetto di un cane vale più di quello di una donna, e le pene subite per amore sono gettate al vento. Degno di nota è che l'autore si riferisca esplicitamente a Chrétien de Troyes (18-24), e dunque all'intera tradizione della narrativa cortese, per poi concludere con un commento comico-moralistico sul valore reale della donna idealizzata.²³

In un tono diverso sono invece il *Lai d'Ignaure* e quello *du Lecheor*, dove l'interesse è concentrato sull'appetito sessuale del maschio nella coppia. *Ignaure* ci è presentato come un *lai breton*, e l'introduzione ricorda i *lais* di Maria di Francia:

Pour chou, voel roumans coumenchier,
 une aventure molt estraigne

²³ Nell'opera di JOHNSTON e OWEN ora citata viene edito anche un altro romanzo su *Gauvain*, *La Mule sans frein* (i due testi si trovano insieme nel manoscritto unico, quello di Berna), che si riferisce parodicamente a Chrétien: l'autore, in un prologo simile a quelli del celebre *charpenois*, si nomina come «Paiens de Maisieres» (14). Gli editori discutono nei dettagli questi riferimenti a Chrétien, suggerendo perfino che l'autore dei due romanzi potrebbe essere un allievo di Chrétien che si burla scherzosamente delle opere del maestro: cfr. l'introduzione, p. 8.

que jadis avint en Bretagne
 d'un chevalier de grant poissanche,
 ki bien doit estre en remenbranche. (vv. 14-8)²⁴

ma l'eroe, l'Ignaure del titolo, è il “perfetto” amante di ben dodici dame, che alla fine scoprono il tradimento, e costringono Ignaure a scegliere una di loro come compagna. Intanto, però, dietro dodici donne amate, ci sono altrettanti mariti traditi, che vengono informati della loro situazione da una spia, tutt'altro che cortese. La vendetta dei mariti prende la forma di una parodia del tema del cuore mangiato: Ignaure è ucciso, e le sue amanti sono costrette a mangiare i suoi genitali: il che anche sposta la sede dell'amore dal cuore all'aspetto sessuale, in palese contrasto con gli ideali cortesi.

Il *Lai da Lecheor*²⁵ riprende lo stesso tema della vera natura dell'amore. Vi si racconta la genesi di un *lai*, in termini simili a quelli presenti nei *lais bretons*.²⁶ Assistiamo qui all'assemblea dei nobili bretoni nella festività di san Pantaleone, quando si usava raccontare le avventure dell'anno, e si componevano *lais* ad esse ispirati. Un gruppo di dame si apparta per decidere sulla materia di un *lai* che tratti dell'unica causa per la quale gli uomini di nobile spirito

²⁴ RENAUT DE BEAUJEU, *Le Lai d'Ignaure*, a cura di R. Lejeune, Aleph Books, Bruxelles 1938.

²⁵ G. PARIS, *Lais inedités de Tyolet, de Guingamor, de Doon, du Lecheor et de Tydorel*, cit.

²⁶ Il *lai di Guingamor* (ed. G. PARIS, ivi), ad es., specifica che la storia è stata trasmessa dal vecchio che ha visto morire l'eroe, e che porta poi la notizia a corte, dove i menestrelli ne derivano un *lai*. Anche Maria di Francia informa spesso il lettore di come sono stati composti i suoi *lais*: si veda, tra gli altri, *Le Chaitivel* (MARIE DE FRANCE, *Lais*, a cura di A. Ewert, Blackwell, Oxford 1963), dove, nell'ultima parte, si racconta di come la dama e il suo amante discutano del *lai*: Issi fu li lais comenciez /et puis parfaiz e anunciez. / Icil kil porterent avant, / «Quatre Dols» l'apelent alquant; / chescun des nuns bien i a fiert, / kar la matire le requiert; / «Le Chaitivel» ad nun en us. (231-7). Infatti, l'autore del *Lecheor* allude anche a un secondo titolo, che viene però scartato perché troppo osceno per essere scritto (119-22).

affrontano rischi e fatiche. Nella “logica” cortese, tale causa sarebbe l’amore di una donna, ma qui si scopre che:

D’ice viennent les granz douçors
 por coi sont fetes les honors;
 maint homme i sont si amendé
 et mis em pris et em bonté,
 qui ne vausissent un bouton
 se par l’entente du con non. (vv. 87-92)

E allora dicono le nobili signore: «Faisons du con le lai novel» (99), e così nacque il *Lai du Lecheor*.²⁷

Come si vede, questi testi presentano numerose affinità con *Le Chevalier qui fit*: qui e là, il punto di partenza è dato da una situazione cortese, a cui fa seguito un epilogo inaspettato, sostanzialmente comico, o perlomeno umoristico. Nykrog commenta a proposito di *Ignoure*: «Ce conte, est-il un fabliau? Est-ce un lai? Ni l’un ni l’autre, mais c’est un conte courtois à coup sûr. Il serait inimaginable sans un arrière plan de littérature courtoise».²⁸ Io vorrei suggerire che queste affermazioni sono in realtà valide per tutti i testi esaminati finora, a cominciare dal *fabliau* “accertato” del *Chevalier qui fit*, i quali sarebbero inspiegabili senza il riferimento alla tradizione cortese.

Un ulteriore esempio di un simile tipo di “cortesia” è dato da un altro *fabliau*, *Guillaume au faucon*,²⁹ che per molto tempo è stato considerato quasi come un’eccezione per la raffinatezza del tono e dell’argomento, ma che le analisi, prima di Jodogne e poi di

²⁷ Per uno studio dettagliato del *Lai du Lecheor* come parodia (ma specificamente dei peggiori *lais bretons*), si rinvia a M. J. DONOVAN, *Lai du Lecheor: A Reinterpretation*, in «Romanic Review», XLII, 1952, pp. 81-6.

²⁸ P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit., p. 97.

²⁹ MR II 35; REID 83 sgg (T. B. W. REID, *Twelve Fabliaux*, Manchester Univ. Press, Manchester 1958).

Dubuis,³⁰ hanno ricondotto alla norma. Apparentemente, è la storia di una tipica *maladie d'amour* di Guillaume per la moglie del suo signore, espressa con tutti gli ornamenti della letteratura cortese; ma lo svolgimento dell'azione prende una nuova piega quando la dama racconta al marito che Guillaume sta morendo perché vorrebbe il falco (*faucon*) del suo signore. Il marito generosamente si offre di donare l'uccello a Guillaume, e "quindi" la dama può assecondare i desideri del marito e allo stesso tempo tradirlo con Guillaume. Tutto il testo è giocato sul *calembour* osceno *faucon=faus* ('falco') + *con*, o *faucon* = *faus* ('falso') + *con*.³¹ La chiave interpretativa è del resto fornita dall'autore stesso:

Dist la Dame: – Or avez faucon;
 .ii. besanz valent un mangon. –
 Ce fu bien dit, .ii. moz à un,
 que il en auroit .ii. por un. (607-10)

La dama acquista dunque i caratteri delle donne dei *fabliaux*, rivelando astuzia e sfacciataggine nell'ingannare il marito: «Bien a la dame deceü» (572), commenta il poeta. La situazione narrativa di base è tradizionale nella letteratura cortese (è stata per esempio notata una certa somiglianza con il *Lai de l'Ombre* di Jean Renart), ma l'autore l'ha parodiata e deformata proprio al colmo della narrazione, rivelando solo lì le vere intenzioni e i veri sentimenti di questa dama "fedele": il suo rifiuto iniziale era solo parte del gioco cortese, ma sotto le parvenze oneste e raffinate essa non è diversa

³⁰ O. JODOGNE, *Considération sur le fabliau*, in *Mélanges offert à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du C.E.S.C.M.*, a cura di D. Gallais e Y. J. Riou 1966, pp. 1043-55, pp. 1044-5; R. DUBUIS, *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Presses universitaires de Grenoble (Théta), Grenoble 1973, pp. 261-5.

³¹ O. JODOGNE (ivi) suggerisce la prima interpretazione: ma *faus* 'falco' è omonimo di *faus* 'falso', che insinua l'idea di infedeltà.

dalle altre donne. La parodia è tanto più sottile qui, perché è basata essenzialmente sul linguaggio: solo la corretta interpretazione della parola-chiave svela la distorsione del motivo cortese.³²

Ci troviamo quindi in presenza di un gruppo di opere che hanno in comune l'uso di uno stesso procedimento parodico nei confronti della tradizione cortese, di cui sembrano sovvertire situazioni, valori, ideologia. Questi testi, però, sono normalmente tenuti divisi nelle classificazioni per generi letterari: e si è già detto che Nykrog distingue i *fabliaux* dai *lais burlesques*, assegnando questi ultimi alla letteratura cortese; i *fabliaux* parodici, invece, che pure sono espressione (per Nykrog) di un ambiente di corte, sarebbero chiaramente poemi non cortesi. Ma una tale conclusione, che ignora casi più complessi, come quelli del *Chevalier qui fit* o di *Guillaume au faucon*, mi pare che pecchi di eccessivo schematismo: e sarà forse più conveniente ammettere che i limiti tradizionalmente imposti al *corpus* dei *fabliaux* sono in più di un punto arbitrari, e possono perciò essere estesi o modificati con una certa elasticità.

3.1. Il problema della delimitazione dei generi narrativi medievali è di recente diventato di primo grado, parallelamente al rinato interesse teorico per lo studio dei generi con strumenti di analisi sempre più sofisticati. Ma non si può dire che nel nostro caso si sia

³² I giochi di parole costituiscono il nodo centrale di molti *fabliaux*, come ha dimostrato O. JODOGNE (*Considération sur le fabliau*, cit.), e, prima di lui, J. BÉDIER (*Les Fabliaux*, cit., p. 283), anche se normalmente si tratta di giochi più ovvi che non nel caso di *Guillaume au faucon*. Ricordiamo p. es. *La Male Honte* (MR IV 90 e V 120; R. C. JOHNSTON-D. D. R. OWEN, *Fabliaux*, Basil Blackwell, Oxford 1957, pp. 51-5, J. RYCHNER, *Contribution à l'Etude des Fabliaux*, II, cit., pp. 16-27), costruito intorno a un equivoco nell'interpretazione della parola *male* 'cattivo' o 'baule', e *honte* 'vergogna' o *Honte*, nome proprio di persona (cfr. anche HUON LE ROI, *Le Vair Palefroi, avec deux versions de la Male Honte par Huon de Cambrai et par Guillaume*, a cura di A. Langfors, *Classiques français du moyen âge*, 8, Paris 1927).

giunti a risultati chiari e soddisfacenti, certo a causa della natura tutt'altro che omogenea dei testi da classificare.

Del tutto scettico si dichiara ad esempio Rychner, che nega la possibilità di qualsiasi definizione del *fabliau*, partendo dal fatto che nemmeno gli autori medievali sembrano avere idee precise al riguardo: i testi in esame sono chiamati ora *fabliaux*, ora *fables*, o *lais*, o *dits*, o *contes*, ecc.; e questi scarti terminologici compaiono perfino nelle varianti di uno stesso poema, o addirittura all'interno di una variante. D'altra parte, gli scrittori medievali sono sempre alquanto sommari nella loro terminologia, specie nel caso dei generi narrativi, come aveva del resto già notato Bédier,³³ che aveva cercato dunque un procedimento definitorio che andasse oltre simili oscillazioni terminologiche, puntando anzitutto su quei testi chiamati esplicitamente *fabliaux*. Un criterio simile è stato recentemente riproposto da Noomen, che ha tentato di costruire, su queste basi, un modello teorico di *fabliau*.³⁴ Ma, anche così, non tutti i problemi sembrano risolti, perché per ogni caratteristica "accertata" esiste un'eccezione. Ad esempio: i *fabliaux* sono composti in *couplets* di *octosyllabes*, ma non lo è *Le Prestre qui fu mis au lardier*,³⁵ che presenta una più complessa forma strofica; sono di estensione normalmente breve, ma alcuni testi sono lunghissimi: *Le Prestre qu'on porte* supera i 1000 versi, *Trubert* sfiora i 3000:³⁶ quest'ultimo fa pure eccezione perché manca di un'azione unitaria, eppure l'autore lo chiama specificamente *fabliau* (5). Per Noomen, *fabliau* e *lai* sono termini antitetici,

³³ J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, cit., pp. 30-1.

³⁴ W. NOOMEN, *Qu'est-ce qu'un fabliau?*, in XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Napoli, 15-20 Aprile 1974, a cura di A. Varvaro, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1978.

³⁵ MR II 32.

³⁶ Rispettivamente, MR IV 89 e MÉON I, 192 sgg. (M. MÉON, *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits, des poètes français des XII, XIII, XIV et XVème siècles*, Chassériau, Paris 1823; per *Trubert*, v. poi: DOUIN DE LAVESVE, *Trubert*, in *Gesellschaft für Romanische Literatur*, a cura di von J. Ulrich, Dresden 1904; e v. ora l'edizione curata da G. RAYNAUD DE LAGE, *Trubert: fabliau du XIIIe siècle*, Droz, Paris-Genève 1974.

che si escludono a vicenda: ma, così facendo, non si tiene conto del caso del *lai* parodico o burlesco.

Per tentare di capire meglio l'intricata situazione, occorrerà vederla sia in una prospettiva diacronica, che in una prospettiva acronica,³⁷ in considerazione del periodo relativamente ampio in cui questi testi sono stati composti. Il *lai* e il *fabliau* sono generi pressappoco contemporanei, ma il genere non è un fenomeno statico, subendo certi sviluppi attraverso il tempo.³⁸ Dai pochi indizi cronologici che possediamo, risulta che la maggior parte dei *lais bretons* in senso stretto (quelli di Maria di Francia, *Guingamor*, *Tyolet*, *Tydorel*, ecc.) sono leggermente anteriori al periodo di più intensa produzione di *fabliaux*. Nel momento in cui il grosso dei *fabliaux* viene composto, il *lai* è già un genere stereotipato, e che comincia a essere oggetto di parodia: e si ha il sospetto che opere come *Ignature*, *Le Mantel mautaillié*, *Le Lecheor* si chiamino *lais* solo per minare ulteriormente questa tradizione. Una volta che il *lai* è diventato oggetto di parodia, il genere è arrivato in pratica alla sua fine.³⁹

Si ammette generalmente che il primo *lai* pervenutoci sia il *Lai du Cor*,⁴⁰ che fa ampio uso delle leggende arturiane, ma che tratta di una storia simile al *Mantel mautaillié*: qui è una coppa ricavata da un corno che giudicherà della fedeltà delle dame di corte. Già il *Lai du Cor*, quindi, insinua l'ombra della parodia e della derisione nel luminoso mondo arturiano: se è vero, infatti, che il corno è un noto elemento folklorico, una tradizionale prova di castità,⁴¹ la sua

³⁷ Cfr. M. CORTI, *I generi letterari in prospettiva semiologica*, «Strumenti Critici», VI, 1972, pp. 1-18, p.7.

³⁸ H. R. JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», 1, 1970, pp. 79-101.

³⁹ H. BAADER, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzzerzählungen*, Vittorio Klostermann, Frankfurt 1966, p. 272, confronta questa situazione con Cervantes, che, con il *Don Quijote*, segnò la fine completa del romanzo cavalleresco.

⁴⁰ Cfr. E. K. HELLER, *The Story of the Magic Horn. A Study in the Development of a Medieval Folk-Tale*, «Speculum», IX, 1934, pp. 38-50.

⁴¹ E. K. HELLER, *The Story of the Magic Horn.*, cit.

presenza alla corte di Artù, dove non ci aspetteremmo certo che le perfette amanti cortesi siano infedeli, è chiaramente umoristica. Secondo un'ipotesi avanzata da Tiemann⁴², si sarebbe verificato uno sdoppiamento iniziale del genere narrativo breve, che già conteneva all'origine spunti parodici o umoristici, verso due distinte direzioni: da un lato, sotto l'influenza della produzione cortese, si è arrivati al *lai*: dall'altro, attraverso la contaminazione con componenti derivate dalla letteratura comico-clericale e dal folklore, si è giunti al *fabliau*. Un genere cortese (il *lai*) coesiste dunque accanto a un genere non cortese o addirittura anticortese (il *fabliau*), pur presentando precise similarità nella forma (metro, stile, in buona parte anche lingua) e nel contenuto (materia, intreccio, ecc.): ma, mentre il *lai* rimane su un livello "serio", affiancandosi perciò al romanzo (e alla lirica), il *fabliau* propende verso l'umoristico o il comico, e si colloca dunque al di fuori dell'area cortese.⁴³

La teoria medievale dei generi si basa anche, come ammette Nykrog, sulla nozione di stile, mutuata dalle poetiche classiche, con la sola differenza che lo *stylus mediocris* e quello *humilis* vengono ora confusi tra loro. Il quadro cioè si semplifica, fino a dar luogo a una situazione bipolare: stile alto *versus* stile basso.⁴⁴ Non sembra però lecito identificare immediatamente, come fa Nykrog, stile e classe sociale dei protagonisti, fino al punto di vedere una manifestazione dello stile alto ogni volta che compaiono situazioni o personaggi nobili; e viceversa. Infatti, se questo criterio spiega i *lais* (stile alto: personaggi nobili) e i *fabliaux* comici (stile basso: personaggi rustici o borghesi), non ci istruisce affatto su come classificare i *lais burlesques* e i *fabliaux* apparentemente "cortesi" (ovvero parodici). Il concetto

⁴² H. TIEMANN, *Bemerkungen zur entstehungsgeschichte der fabliaux*, in «Romanische Forschungen», 72, 1960, pp. 406-422.

⁴³ È ovvio che esistono anche generi non cortesi, ma seri: poesia didattica, religiosa, ecc. Rutebeuf, p. es., la cui intera produzione si classifica come non cortese, scrisse solo pochi *fabliaux*, mentre per il resto coltivava generi seri.

⁴⁴ Si veda E. FARAL *Les arts poetiques du XIIIE et du XIIIIE siecle*, Champion, Paris 1923, e quindi P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit., pp. 233-4.

di stile incorpora anche quello di registro linguistico, prima ancora che il contesto sociale che fa da sfondo al racconto: i testi eroicomici, infatti, rispettano il registro dello stile alto, ma fanno uso di contenuti propri di generi anticortesi e comici (nel senso medievale di “basso”). Sembra dunque opportuno tentare una rappresentazione non lineare, ma bidimensionale dei generi in questione, che tenga conto anche della componente stilistica:

		g e n e r e	
		cortese	non cortese
s t i l e	alto	canzone romanzo <i>lai</i>	<i>lai</i> burlesco <i>fabliau</i> parodico ↑ ↓
	basso	∅	<i>fabliau</i> comico

Tale classificazione ammette quindi un genere cortese di stile basso: possibilità solo virtuale, tuttavia, e che sarà realizzata in seguito: ma già fuori dall'area gallo-romanza, in Italia, è attestata una produzione giullaresca non estranea all'ideologia cortese, ma che utilizza strumenti espressivi e stilistici, oltre che situazioni e personaggi, tendenti verso il basso.⁴⁵

⁴⁵ In questo schema, ho omesso l'alba e la pastorella. L'alba, infatti, può essere considerata un sottogenere della canzone, pur rappresentando una situazione cortese leggermente eccentrica (si veda l'ampio studio di J. SAVILLE, *The Medieval Erotic Alba. Structure as Meaning*, Columbia University Press, NewYork-London 1972, soprattutto le pp. 215-39); la pastorella, invece, pur impregnata di ideologia cortese, costituisce un genere di transizione verso i generi non cortesi (per il rapporto di violenza, più o meno velato, tra il cavaliere e la donna, e per la presenza di un personaggio estraneo al mondo cortese); mentre anche lo stile è orientato verso il basso: la pastorella si troverebbe quindi a occupare tutte e tre le caselle dello schema, o, più esattamente, sarebbe la sede di contatto e di scambio tra i diversi aspetti della poetica medievale. Alcune realizzazioni della pastorella in

Occorre pur sempre ricordare che, con questo schema, abbiamo descritto lo stato delle cose verso la prima metà del XIII secolo, quando questi generi erano sentiti come ancora vivi. Il genere, osserva Jauss, sulla scia dei formalisti slavi, è formato di vari elementi, di cui uno “domina” gerarchicamente sugli altri, e ne determina le caratteristiche.⁴⁶ La «codificazione» del genere fornisce un modello che viene più o meno rispettato dai singoli autori, mentre le sue realizzazioni concrete, nei testi, causano il graduale spostamento delle componenti del genere, fino a produrre una nuova «codificazione». Ciò è ancora più inevitabile in generi simili e contigui, come il *lai* e il *fabliau*.⁴⁷ È stato del resto osservato che anche all'interno della letteratura cortese certe situazioni sono potenzialmente divertenti, o trattate con una certa ironia:⁴⁸ ma le norme di «codificazione» del genere sono ancora abbastanza rigide per subordinare questi elementi al tono serio o tragico del racconto. Quando le componenti del genere diventano stereotipate, la loro organizzazione interna si

Spagna sono, del resto, più chiaramente orientate: le *serranas* di Juna Ruiz verso l'area non cortese, e le *serranillas* di Santillana verso l'area cortese (e, in qualche caso verso lo stile basso).

⁴⁶ H. R. JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, cit.

⁴⁷ Un caso simile è quello trattato da M. CORTI (*I generi letterari in prospettiva semiologica*, cit.) che esamina le forze operanti nella formazione dei generi letterari e i cambiamenti in due generi contigui, la poesia bucolica e quella rusticana nel Quattrocento italiano, dove l'asse della «codificazione» si sposta gradualmente. Cfr. anche, della stessa, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 161-76.

⁴⁸ P. DRONKE, *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, C. H. Beck Verlag, München 1973, cita il caso del romanzo provenzale di Flamenca, dove una malmariée cerca di ingannare il marito geloso; o ancora l'episodio del Tristan di Béroul, in cui re Marco ascolta i due amanti dall'alto di un albero. Per uno studio sull'umorismo di Chrétien de Troyes, si veda R. C. JOHNSTON, D. D. R. OWEN, *Fabliaux*, cit.; e cfr. anche PH. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Droz, Genève 1969; e, sulla potenziale ironia nella narrativa cortese germanica, D. H. GREEN, *Irony and Medieval Romance, in Arthurian Romance. Seven Essays*, a cura di D. D. R. Owen, Scottish Academic Press, Edinburgh and London 1971.

indebolisce, e il genere è più suscettibile a influssi dall'esterno, o a sviluppi dall'interno.

Già alcuni *lais* non sono più dei *lais bretons* veri e propri, ma, entro una vaga cornice bretone, raccontano cose ben più trite.⁴⁹ Se quindi il *Lai du Conseil*, il *Lai d'Amours*, il *Lai du Trot* trattano realmente di casistica cortese, il *Lai de l'Oiselet*, stilisticamente assai raffinato e ambientato in un tipico *locus amoenus*, si risolve in un attacco contro il materialismo dei borghesi.

Con il tempo, dunque, le trasformazioni interne del *lai*, e la presenza del genere contiguo del *fabliau*, che non esclude l'uso dello stesso registro del *lai*, hanno portato prima alla disgregazione della codificazione propria del *lai breton*, e poi, lentamente, al graduale assorbimento del *lai* nel *fabliau*, o almeno alla confusione dei due generi; fino a produrre un genere nuovo: la novella, il cui tratto principale è ormai quello di essere un genere narrativo breve, opposto al genere, lungo, del romanzo; mentre confluiscono in essa elementi cortesi e non cortesi, derivati dal *lai* e dal *fabliau*, con l'ulteriore trasformazione formale dal verso alla prosa.⁵⁰ All'interno dunque di questi spostamenti nell'asse di codificazione del *lai* e del *fabliau*, il gruppo di testi che si caratterizza per essere di stile alto ma di ispirazione amena rappresenta un esempio di una nuova organizzazione delle componenti stilistiche e contenutistiche intorno all'elemento dominante della parodia della letteratura cortese: motivo, questo, che è nel nostro caso più importante degli altri fattori tradizionalmente presi in considerazione per distinguere i due generi.

La difficoltà di isolare il *fabliau* dal *lai* dipende quindi da varie ragioni: se torniamo al nostro schema, risulta che il *fabliau* si caratterizza come un genere narrativo non cortese, che può, però, articolarsi su più di un livello stilistico, vale a dire tendere verso il polo dello stile alto, e verso quello dello stile basso. Il solo elemento

⁴⁹ Cfr. anche J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, cit., p. 35.

⁵⁰ Cfr. H. R. JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, cit., p. 89 e R. DUBUIS *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, cit.

che sembra unificare un'enorme varietà di realizzazioni è che si tratta di testi "divertenti" o "umoristici". Si viene dunque rinviati ancora una volta alla definizione del *fabliau* data da Bédier: «un conte à rire en vers»,⁵¹ definizione senz'altro accettabile, purché si specifichi che il «rire» può qui andare dalla franca risata al sorriso parodico, dalla barzelletta oscena ad un raffinato gioco letterario. È ora necessario osservare in che modo questi elementi, diversi e eterogenei, possano confluire in un solo genere.

3.2. Il *lai*, come genere cortese serio, è portatore dei più alti ideali dell'aristocrazia, ed esprime il punto di vista della cultura "ufficiale" dell'età feudale. Il *fabliau*, invece, si oppone a questo genere, e spesso appunta le armi del suo umorismo contro gli ideali cortesi; mostra l'altra faccia del mondo medievale, l'aspetto non ufficiale, o, per usare una felice espressione di Bachtin, quello "carnevolesco". Il carnevale rappresenta, secondo lo studioso russo, il momento "liberatore" nelle celebrazioni ufficiali. Nel Medioevo, ogni festa religiosa ammetteva una valvola di sfogo, e si consentiva un'occasione in cui le regole vigenti venivano trasgredite e capovolte, fino a creare un mondo alla rovescia, dove i grandi erano abbassati, e i piccoli innalzati, e le istituzioni più temute derise. Le forme del carnevale, le cui origini per Bachtin si perdono nell'antichità, finiscono per penetrare nella stessa letteratura.

Se non si tiene conto dell'alternarsi e del reciproco escludersi di questi due sistemi di vita e di pensiero (quello ufficiale e quello carnevolesco), non si può intendere giustamente l'originalità della coscienza culturale dell'uomo medievale, non si possono interpretare molti fenomeni della letteratura medievale.⁵²

Le espressioni del carnevolesco rimangono sempre costanti, pur adattandosi alle forme specifiche della cultura delle varie epoche,

⁵¹ J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, cit., p. 30.

⁵² M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1968, p. 169.

nonché al particolare folklore locale: esse si manifestano normalmente attraverso una grande libertà di invenzione, la presenza di motivi fantastici, il gusto dell'infimo, l'oscenità e la scatologia, l'ampio uso del dialogo, spesso ambientato dopo o al momento della morte, e soprattutto la parodia: tutti elementi che contestano le forme ristrette dell'ideologia dominante.

Uno sguardo ai *fabliaux* rivela che essi rispondono esattamente a queste caratteristiche. Abbiamo prima esaminato le varie istanze della parodia che tende all'abbassamento degli ideali cortesi: accanto a queste, andranno ora contemplati i casi di parodia eroicomica. Un esempio significativo è offerto dal già citato *Aloul*, dove i villani parlano la lingua dei nobili, e sono descritti in termini cortesi. Le vicende amorose del villano occupano un posto di primo piano in molti *fabliaux*: l'azione si svolge qui in ambienti diametralmente opposti ai castelli e alle corti, in casupole, stalle, campagne. Una taverna è lo squallido scenario della *Plantez*,⁵³ della prima parte di *Estormi*⁵⁴ e delle *.iii. Dames de Paris*,⁵⁵ mentre *Boivin de Provins*⁵⁶ ci porta in un bordello. I frequentatori di questi luoghi ci vengono descritti con abbondanza di dettagli, e quasi con una sorta di compiacimento nel ritrarre gli aspetti più bassi della realtà.

L'oscenità e la scatologia sono altre costanti, ben note, dei *fabliaux*, ma che non sempre sono state spiegate in maniera adeguata. Una prima forma di oscenità riguarda il linguaggio; e basti qui pensare a qualche titolo: *Le Chevalier qui fit le cons parler*, *Les .iii. Dames qui troverent un vit*,⁵⁷ *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, *D'une seule fame qui a son con servoit cent chevaliers*,⁵⁸ ecc., dove è pure significativo che a voci palesemente oscene siano

⁵³ MR III 75.

⁵⁴ MR I 19.

⁵⁵ MR III 73.

⁵⁶ MR V 116; MR V 116; J. RYCHNER, *Contribution à l'Étude des Fabliaux*, II, cit., pp. 110-9.

⁵⁷ MR IV 99.

⁵⁸ MR I 26.

associati termini di tradizione aulica: *damoiselle*, *dame*, *chevalier*; in altri casi, le oscenità verbali si accumulano gratuitamente l'una sull'altra, come nell'*Escuiruel*,⁵⁹ dove una ragazza ben educata viene a scoprire il nome dei genitali maschili, e solo allora si rende conto che tutti usano quella parola. In altri testi, l'osceno si sposta sul piano descrittivo: *Li Sohaiz desvez* di Jean Bodel⁶⁰ racconta il sogno di una brava moglie, che si trova in un mercato di organi sessuali; oppure l'intero intreccio può essere basato su un inganno osceno, come nella *Sorisetete des estopes*⁶¹ e nel *Fol Vilain*;⁶² osceno, infine, può essere un giudizio, ed è il caso del *Jugement des cons*.⁶³

Sullo stesso piano vanno considerati un buon numero di *fabliaux* che hanno per oggetto la defecazione. Citiamo ad esempio *Le Fabliau de la crote*,⁶⁴ che è un vero e proprio indovinello scatologico; *Charlot le Juif* di Rutebeuf⁶⁵ e *Jouglet*,⁶⁶ che hanno un giullare per protagonista; *Le Vilain asnier*,⁶⁷ in cui si teorizza sul potere rianimatore degli escrementi; e infine l'epico *Audigier*,⁶⁸ un'opera che non è tradizionalmente compresa tra i *fabliaux*, ma che realizza una perfetta parodia della *chanson de geste* in termini grotteschi e fecali:

Tel conte d'Audigier qui en set pou.
Mais ge vos en dirai trusqu'a harou.

⁵⁹ MR V 121.

⁶⁰ MR V 131; P. NARDIN, *Jean Bodel. Fabliaux. Edition Critique, avec notes et glossaire*, Nizet, Paris, 1965, pp. 99-107.

⁶¹ MR IV 105.

⁶² C. H. LIVINGSTON, *Le jongleur Gautier le Leu: études sur les fabliaux*, Harvard University, Cambridge 1951, pp. 147-58.

⁶³ MR V 122.

⁶⁴ MR III 58.

⁶⁵ MR III 83; E. FARAL, J. BASTIN, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, A. et J. Picard et Cie, Paris 1959, pp. 255-9.

⁶⁶ MR IV 98.

⁶⁷ MR V 114; R. C. JOHNSTON, D. D. R. OWEN, *Fabliaux*, cit., pp. 4-5; T. B. W. REID, *Twelve fabliaux*, Manchester University Press, Manchester 1958, pp. 1-2.

⁶⁸ O. JODOGNE, *Audigier et la chanson de geste, avec une nouvelle édition du poème*, in «Moyen Age», s. 4^e, XV 1960, pp. 495-526.

Ses peres tint Cocuce, un pais mou
ou les genz sont en merde jusques au cou. (vv. 1-4)

Tutti questi testi, che sono stati da sempre causa di imbarazzo per la critica, che o li ha ignorati completamente, o li ha trattati di sfuggita invocando di continuo le scuse del lettore, non sono affatto il prodotto di menti rozze o perverse, ma sono piuttosto manifestazioni tipiche del carnevalesco, che perciò non vanno trascurate, ma messe in una giusta prospettiva rispetto all'intero corpus dei *fabliaux*. In nessun caso, del resto, l'oscenità e la scatologia acquistano connotazioni morbose, ma risultano sempre giocose e beffarde, mentre la tendenza verso l'infimo, e verso tutto quanto è legato alla terra e alle parti basse del corpo è un ingrediente necessario nella rappresentazione di un mondo alla rovescia. L'oscenità del carnevalesco ha un valore bivalente, degradando, ma ricreando allo stesso tempo:

To degrade is to bury, to sow, to kill simultaneously, in order to bring forth something more and better. To degrade also means to concern oneself with the lower stratum of the body, the life of the belly and the reproductive organs; it therefore relates to acts of defecation and copulation, conception, pregnancy and birth». ⁶⁹

È in questa luce, mi sembra, che vanno considerati anche i testi più osceni e a prima vista più rivoltanti.

Un ultimo motivo tipico del carnevalesco è, come si diceva, quello del dialogo nell'aldilà: anche questo motivo compare infatti, puntualmente, in alcuni *fabliaux*, suscitando, nei compilatori di tipologie su base tematica, dubbi e perplessità, che, dal punto di vista qui adottato, non sussistono. In *Saint Pierre et le jongleur*,⁷⁰

⁶⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Mosca 1965, trad. it., Einaudi, Torino 1979, p. 21.

⁷⁰ MR V 117; R. C. JOHNSTON, D. D. R. OWEN, *Fabliaux*, cit., pp. 67-72; M. WALTERS-GEHRIG, *Trois fabliaux: Saint Pierre et le jongleur. De Haimet et de Barat et Travers. Estula*, Gruyter, Berlino 1961, pp. 1-59.

un giullare, finito all'inferno, si gioca e perde tutte le anime dei dannati in una partita a dadi con il custode del paradiso; mentre *Le Vilain qui conquist paradis par plait*⁷¹ riporta le discussioni tra un villano e i santi alle porte del paradiso sull'opportunità di farlo entrare. Accanto a questi si colloca un *fabliau* di Rutebeuf, *Le Pet au vilain*,⁷² che racconta la sorte dell' "anima" del villano dopo la sua morte.

Il corpus dei *fabliaux* è sempre sembrato poco omogeneo tematicamente: il capitolo dedicato da Nykrog alla classificazione dei temi risulta insoddisfacente per il gran numero di testi non erotici, o erotici ma senza il motivo del triangolo amoroso, che dà luogo a una quantità di eccezioni e di sottogruppi; lo stesso si dica per lo studio di Jodogne. Considerando i *fabliaux* nella luce del carnevalesco, possiamo individuare invece un filo comune che collega tutti i testi; e mi sembra che solo ricorrendo a una spiegazione simile sia giustificato impiegare un unico termine per abbracciare una serie di testi tanto diversi.⁷³ Nel loro insieme, i *fabliaux* partecipano dell'umorismo e del "riso" carnevalesco, che liberava l'uomo medievale dal rigorismo della cultura ufficiale, sia religiosa che feudale, e lo inseriva, per la durata di una rappresentazione, in un secondo mondo:

⁷¹ MR III 81, G. ROHLFS, *Sechs altfranzösische Fabeln, nach der Berliner Fabelhandschrift herausgegeben*, Niemeyer, Halle 1925, pp. 29-34, T. B. W. REID, *Twelve fabliaux*, cit., pp. 19-22, J. RYCHNER, *Contribution à l'Etude des Fabliaux*, II, cit., pp. 179-83.

⁷² MR III 68; E. FARAL-J. BASTIN, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, cit., pp. 305-8.

⁷³ Vorrei anche suggerire, a questo punto, che la nozione di "genere" carnevalesco aiuterebbe a spiegare altri casi "eccezionali" della letteratura medievale: in primo luogo *Aucassin et Nicolette*, opera che sembra mancare di qualsiasi fattore unificante, e i cui diversi aspetti parodici sono stati sottolineati da M. LIBORIO (*Aucassin et Nicolette: i limiti di una parodia*, in «Cultura Neolatina», XXX, 1970, pp. 156-70). La forza centripeta potrebbe essere anche qui data dalla componente carnevalesca, nel cui ambito andrebbe spiegata la visione capovolta del mondo (l'inversione dei ruoli dei due amanti, e specialmente l'episodio di Torelore) e il miscuglio di prosa e versi (la forma "unica" della *chantefable*).

Laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from the fear that developed in man during thousands of years: fear of the sacred, of prohibitions, of the past, of power. It unveils the material bodily principle in its true meaning. Laughter opened men's eyes on that which is new, on the future.⁷⁴

Arricchita di queste implicazioni, la formula di Bédier, focalizzata sul “riso”, si rivela dunque perfettamente attuale e calzante. Mentre andrà superata la netta distinzione tra la parodia burlesca e quella eroicomica, sulla cui base Nykrog discrimina tra *lais burlesques* e *fabliaux*: la differenza esiste solo come scelta stilistica, giacché entrambi i tipi di parodia sono il prodotto di un medesimo fenomeno: in tal senso, la parodia non è spiegabile immediatamente come un'arma che l'aristocrazia impugna contro i ceti inferiori, ma, in quanto componente centrale del carnevalesco, è un riflesso della cultura medievale nel suo complesso, come tentativo di cercare una via d'uscita, sia pure effimera, alle restrizioni dell'ideologia ufficiale.⁷⁵

4.1. Strettamente connesso al problema della parodia, è quello dell'ambiente sociale e degli interessi di classe che stanno alla base della nascita del genere: mere considerazioni di ordine sociologico (i *fabliaux* sono “espressione” della nascente borghesia, i *fabliaux* sono “espressione” dell'aristocrazia in crisi, e simili) risultano a questo punto insufficienti e parziali.

⁷⁴ M. BACHTIN *L'opera di Rabelais*, cit., p. 94. A. VÀRVARO, *Struttura e forme della letteratura romanza del Medioevo*, I, Liguori, Napoli 1966-8 osserva che il solo vero “realismo” presente nei *fabliaux* si trova non nelle descrizioni di scene tratte dalla vita di ogni giorno, ma nel senso di paura che pervade alcuni racconti, e che traduce il disagio dell'uomo medievale in una realtà ostile.

⁷⁵ Partendo da un punto di vista diverso, anche R. J. PEARCY, *Humour in the Fabliaux*, Ph. D. Dissertation, The Ohio State University, Columbus 1963, pp. 94-5, arriva a una conclusione simile, e cioè che l'umorismo dei *fabliaux* sarebbe quello di uno “spirito” giovane che cerca di liberarsi da un ordine vecchio e rigido.

La questione andrà impostata in termini diversi, e occorrerà in primo luogo far luce sul clima e sui fenomeni culturali che possono avere influito sulla genesi dei *fabliaux*.

Il discorso parodico non è affatto esclusivo dei nostri testi, ma è abbastanza diffuso in tutto il Medioevo. Ciò è ben spiegabile, se si vuole, in termini di politica culturale: in un'epoca in cui le restrizioni ideologiche e sociali dovevano essere rigide, anche l'umorismo viene in un certo senso legalizzato, nel tentativo di renderlo innocuo, o, se non altro, meno pericoloso. Così, il secolo del misticismo e della repressione è allo stesso tempo il secolo della parodia, del capovolgimento dei valori più sacri.

La tradizione medievale – scrive Zumthor – è abbastanza forte da integrare la propria contestazione. La densità delle sue reti associative permette infatti innumerevoli giochi di parodia che costituiscono una delle sue costanti: quello che si è chiamato il Carnevale. Questi giochi si fondano formalmente sulla figura dell'ironia, in virtù della quale la funzione di un testo si trova assunta da un altro, in modo che un contenuto e un'espressione in teoria indissociabili sono staccati, in maniera contraddittoria, l'uno dall'altra [...]. Quando il tipo comprende un personaggio, lo scambio va sempre dal nobile all'ignobile: alla “dama richiesta” si sostituisce una prostituta; al cavaliere un villano. Se il tratto figurativo tipico è descrittivo, la sua copertura lessicale è sostituita da un vocabolario grottesco; si loderà la “fesse” per la “face”; l'elogio tipico delle virtù d'amore (elemento formale) che caratterizzano il *fin amant* (elemento figurativo) diventa un elogio delle sue capacità sessuali.⁷⁶

⁷⁶ P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 107. Infondata è dunque l'affermazione di PH. MÉNARD (*Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, cit., p. 513), che nella letteratura medievale c'è poca parodia, e nessun caso di questa tra i *fabliaux*: tale conclusione va contro l'evidenza di innumerevoli testi.

La letteratura mediolatina offre in abbondanza esempi di parodie di testi sacri, dove i continui doppi sensi osceni sovvertono l'intenzione originale: eppure è evidente che questi procedimenti non rappresentano un vero attacco al sistema; il loro scopo è solo quello di divertire, senza minimamente mettere in discussione le istituzioni ufficiali o le credenze più diffuse.

Qualsiasi testo parodico è, per così dire, doppiamente articolato, dovendo fare riferimento, al di là del contesto immediato, a un altro testo, di cui si vuole deformare il significato: perché una parodia risulti appropriata e intelligibile, è indispensabile che sia l'autore che il pubblico siano competenti di quanto viene preso di mira.⁷⁷ Lo scrittore deve dunque avere una buona conoscenza delle regole dell'oggetto parodiato (un'opera parodiata o un intero genere), ed essere in grado di applicarle, anche se con intenzioni opposte: occorre insomma che sia padrone del suo mestiere. L'autore della versione anglo-normanna del *Chevalier qui fit*, ad esempio, non si dimostra molto abile, come testimoniano chiaramente lo stile povero e la metrica zoppicante: e non sorprende il fatto che in questa versione la componente parodica risulti debole e quasi inesistente. Qualsiasi atto di scrittura letteraria implica un certo livello di educazione: per comporre un testo parodico, bisogna disporre di una cultura forse anche più ampia, e di una tecnica sofisticata.

Non a caso, la parodia compare, assai prima che nelle letterature vernacolari, in quella mediolatina, e rappresenta una delle espressioni più tipiche della cultura dei *litterati*: si pensi, con Bachtin, alla *Coena Cypriani*, travestimento burlesco della storia sacra, o al *Vergilius Maro Grammaticus*, trattatello semiparodico di grammatica

⁷⁷ «La voluta percettibilità della parola altrui nella parodia – scrive M. BACHTIN (*Problemi dell'opera di Dostoevskij*, Leningrado 1929, pp. 251 e 240) – deve essere particolarmente decisa ed evidente. [...] Se noi non conosciamo l'esistenza di questo secondo contesto del discorso altrui e cominciamo a percepire la stilizzazione e la parodia come si percepisce il discorso solito – diretto solo sul proprio oggetto –, noi non comprenderemo questi fenomeni nella loro realtà: la stilizzazione sarà da noi percepita come stile, la parodia semplicemente come opera mal riuscita».

latina: «Both works, composed at the very borderline between the antique world and the Middle Ages, inaugurated this humorous genre and had a decisive influence on its later forms. Their vogue lasted almost up to the Renaissance».⁷⁸ Allo stesso tempo, queste parodie formavano parte delle feste religiose, dove le varie fasi della celebrazione venivano eseguite in maniera buffa da giovani chierici, davanti e perfino dentro alle chiese.⁷⁹ La stretta convivenza dei due aspetti delle celebrazioni spiega la grande quantità di testi sacri parodiati, che derivano in buona parte dagli ambienti delle scuole: ci sono giunte parodie dei vari momenti della liturgia, dei sermoni, dei decreti ecclesiastici, e di molti inni; mentre note sequenze sono state trasformate in canti erotici o da taverna, pur conservando parte del vocabolario e, presumibilmente, la melodia dell'originale.⁸⁰ Né mancano, tra gli stessi *fabliaux*, esempi di parodia sacra: *Le Vilain qui conquist paradis par plait* e *Saint Piere et le jongleur* sono testi chiaramente irriverenti per il trattamento comico dei santi e dell'aldilà: per di più, Owen ha notato che l'intero *fabliau* di *Saint Piere et le jongleur* è una parodia della leggenda apocrifia della discesa di Cristo all'inferno, con molti passi che riflettono i Vangeli e i Vangeli apocrifi.⁸¹ Benché limitati numericamente nella grande massa dei *fabliaux*, gli esempi di parodia religiosa sono importanti perché

⁷⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais*, cit., p. 14.

⁷⁹ Si ha notizia, tra l'altro, di una *Festa Stultorum*, particolarmente gradita agli studenti, consistente in una messa parodica durante la quale un ragazzo veniva incoronato vescovo; e di una festa dell'asino, a celebrazione, ufficialmente, della fuga in Egitto: ma il personaggio centrale era qui diventato l'asino, su cui sono state anche composte numerose messe e inni parodici. (Cfr. M. BACHTIN *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, cit., pp. 168-9, M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais* cit., p. 4 e P. LEHMANN, *Parodistische Texte*, ebda, München 1923, pp. 136-8.

⁸⁰ Ad es., la sequenza *Verbum bonum et suave* è resa come *Vinum bonum et suave*; il *Laetabundus* è volto in un canto bacchico bilingue, ecc.

⁸¹ D. D. R. OWEN, *The Element of Parody in «St. Pierre et le Jongleur»*, in «French Studies», IX, 1955, pp. 60-3. Si veda anche R. J. PEARCY, *Realism and Religious Parody in the Fabliaux: Watrquet de Couwin's «Les Trois Dames de Paris»*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», L, 1972, pp. 744-54, che tratta in particolare della parodia dell'Epifania nelle .iii. *Dames de Paris*, dell'Immacolata

rivelano la conoscenza, da parte degli autori di *fabliaux*, di tecniche proprie della letteratura mediolatina e della cultura dei *litterati*.

I giullari del nord della Francia, del resto, a differenza di quelli provenzali, componevano una parte del proprio repertorio, oltre a recitare pezzi altrui: dovevano avere quindi un minimo di educazione, ed è probabile che la maggior parte di loro avesse seguito la scuola per un certo tempo.⁸² Molti di essi, erano addirittura dei chierici disoccupati; e in alcuni *fabliaux* il poeta dichiara esplicitamente di essere un chierico.⁸³ Purtroppo, degli autori di *fabliaux* in generale, si hanno ben pochi dati: ma quegli scrittori che ci sono noti attraverso altre opere, sembrano confermare quanto si viene dicendo. Henri d'Andeli, autore del *Lai d'Aristote*, era un chierico legato alla cancelleria dell'Università di Parigi, e le sue altre opere (*La Bataille des sept arts*, *La Bataille du vin*, *Le Dit da Chancelier Philippe*) riflettono l'ambiente universitario parigino verso la metà del XIII secolo.⁸⁴ Nello stesso ambiente opera, per un certo periodo, Rutebeuf: frequentatore dei maestri dell'Università, aveva composto, al loro servizio, poemi contro l'ammissione degli ordini mendicanti nell'Università, mentre alcune delle sue opere religiose (*Vie de Sainte Elysabel*, *Vie de Marie l'Egyptienne*, ecc.) rivelano la conoscenza delle versioni latine di queste leggende.⁸⁵ Jean Bodel (se si accetta l'identificazione dell'autore dei *fabliaux* con quello della *Chanson des Saisnes*) faceva parte di un circolo letterario di Arras, culturalmente sofisticato, ma di origini borghesi.⁸⁶ Infine, le opere di Gautier le

Concezione nell'*Enfant qui fut remis au soleil* (MR I 14), e delle leggende sui miracoli dei santi e della Vergine nell'*Oue au chapelain* (MR VI 143).

⁸² Cfr. E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Honoré Champion, Paris 1910, pp. 73-9.

⁸³ Cfr. J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, cit., pp. 389-98, e E. FARAL, *ivi*, p. 208.

⁸⁴ Cfr. M. DELBOUILLE, *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits*, Les Belles Lettres, Paris 1951, pp. 30-5.

⁸⁵ Cfr. E. FARAL-J. BASTIN, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, cit., p. 37, e N. FREEMAN-REGALADO, *Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study in Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*, Yale University Press, London 1970.

⁸⁶ C. FOULON, *L'oeuvre de Jehan Bodel*, PUF, PARIS 1958.

Leu sembrano rivelare uno scrittore che era stato legato alla Chiesa, ma che apparentemente se ne separò in maniera brusca.⁸⁷

I molti, palesi collegamenti tra gli autori di *fabliaux* e la cultura clericale indeboliscono alla base il tentativo di Nykrog di rapportare questi testi all'aristocrazia: né più robusti sono i suoi argomenti su punti particolari. Nel notare che alcuni *fabliaux* terminano col chiedere il giudizio del pubblico, Nykrog ritiene che solo l'aristocrazia sarebbe stata interessata a problemi giuridici, e che è evidente qui un riferimento alle *cours d'Amour* di cui parla Andrea Cappellano.⁸⁸ Verosimilmente, *Les .iii. Dames qui troverent l'anel*,⁸⁹ dove il pubblico è invitato a esprimersi su quale donna ha meglio ingannato il marito, oppure *Le Jugement des cons* sono parodie dei giudizi cortesi. Ma si tratta ovviamente di parodie letterarie, dal momento che le corti di Andrea erano finzioni letterarie, e non certo la trascrizione di casi realmente avvenuti. Tra l'altro, l'interesse per questioni giudiziarie non era affatto specifico della nobiltà: il diritto era studiato anche dalla borghesia, che aveva bisogno di conoscere la procedura civile per sopravvivere in una società in gran parte ancora ostile. Istruttivo, al riguardo, è il caso del *Chevalier à la robe vermeille*,⁹⁰ che racconta di un tipico intrigo a triangolo: entrambi gli uomini sono cavalieri, ma, mentre l'amante si copre di gloria ai tornei, il marito è un provetto oratore, che frequenta eccessivamente i tribunali, lasciando troppo spesso la moglie sola in casa: da come procede l'azione, si ha tutta l'impressione che le simpatie dell'autore siano orientate verso la moglie e l'amante; e si lascia intendere che la debolezza del marito dipende dal suo interesse esagerato per la legge, che non è quindi visto come una delle principali virtù del nobile. Il tema del giudizio può essere di nuovo collegato alla tradizione mediolatina, dove non

⁸⁷ Cfr. C. H. LIVINGSTON, *Le jongleur Gautier le Leu*, cit.. Altri autori di *fabliaux* (come Huon le Roi e Watrquet de Couvin) danno prova di una formazione scolastica o anche ecclesiastica in opere di carattere sacro e morale.

⁸⁸ Cfr. P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit., pp. 94-5.

⁸⁹ MR I 5.

⁹⁰ MR III 57; G. ROHLFS, *Sechs altfranzösische Fabels*, cit., pp. 34-43.

mancano esempi di giudizi erotici. Tra questi, particolarmente importanti sembrano alcuni testi latini in cui si affronta la questione di chi sia l'amante migliore, se il cavaliere o il chierico: opere come il *Concilium in Monte Romarici* o l'*Altercatio Phillidis et Florae*, prodotte in ambiente clericale, attribuiscono la vittoria, com'è ovvio, al chierico. La superiorità del chierico è più volte ribadita nella poesia goliardica, e diventa quasi un luogo comune nei *fabliaux*. Quando l'amante è un chierico, la regola generale è che egli riesce a salvarsi, mentre il marito è brillantemente ingannato (all'inverso, il prete è normalmente colto in fallo e punito, spesso in maniera brutale). Lo stesso atteggiamento ricompare in *Les Chevaliers, les clercs et les vilains*,⁹¹ dove i tre ordini della società sono giudicati in base alle loro reazioni in presenza di un *locus amoenus*: i cavalieri, gli amanti *par excellence* nella letteratura cortese, pensano che sarebbe un posto ideale per sedersi e mangiare; i villani decidono di dare sfogo a bassi bisogni corporali; e solo i chierici vi riconoscono la sede appropriata per un convegno d'amore, qualificandosi in questo modo come la vera classe degli amatori.

Un secondo argomento avanzato da Nykrog a sostegno della sua tesi è che, siccome nei *fabliaux* l'attacco più feroce è diretto contro i villani, esso riflette il punto di vista dell'aristocrazia.⁹² Per la verità, l'uso di un linguaggio elevato nella bocca di un rustico rientra perfettamente nel mondo alla rovescia del carnevale; ma bisogna ammettere che alcuni *fabliaux* sono delle vere e proprie "satire" contro i villani.⁹³ Qui pure, tuttavia, sarebbe imprudente attribuire alla

⁹¹ BM III, pp. 28-9.

⁹² Cfr. P. NYKROG, *Les Fabliaux*, cit, pp. 94-5.

⁹³ Il termine "satira", ovviamente, aveva nel Medioevo un significato diverso da quello moderno, consistendo piuttosto in una critica dei vizi dell'epoca (normalmente dal punto di vista della morale della Chiesa), senza alcun intento sovversivo. «Sociologicamente la contestazione medievale resta interna al sistema. Mai, prima del XV secolo, è messo in questione il principio stesso del Costume. Il presente è criticato in nome di un passato sentito come il modello del futuro» (P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, cit., p. 140). Cfr. anche F. SCHALK, *Die moralische und literarische Satire*, in *La littérature didactique*, ed. H. R. JAUSS,

sola aristocrazia un atteggiamento che è comune all'intera cultura medievale, e che compare infatti, assai prima che nei *fabliaux*, nella letteratura mediolatina. Lehmann 1922 adduce al riguardo l'esempio di numerosi canti bacchici, e riproduce il testo di un catechismo del rustico, dove questi viene descritto con gli attributi, che passeranno poi ai *fabliaux*, di *irsutus*, *turpis*, e *asininus*.⁹⁴ Il *Vilain de Bailluel*,⁹⁵ infatti, è «granz et merveilleus et maufez et de laide hure» (8-9), oltre che assai ingenuo, tanto che la moglie riesce a convincerlo che è morto, e a tradirlo, in sua presenza, con l'amante. Sullo stesso modello è calcato il *Fol vilain* di Gautier le Leu.⁹⁶ Il contadino è felice solo quando guazza nel sudiciume, come il *Vilain asnier*; o quando può soddisfare le necessità fisiologiche meno nobili, come è il caso dei villani del già citato *Les Chevaliers, les clerics et les vilains*, che confermano il motto del catechismo, secondo cui «rusticus merdat ubique»; d'altra parte, il villano è sfortunato, perché «clerici utuntur de eorum uxoribus et vivunt de eorum laboribus», come è confermato dalla trama di innumerevoli *fabliaux*, dove la moglie del contadino ha un amante chierico, e lo sostiene con pranzi abbondanti, cioè con il frutto del lavoro del marito assente.

Riassumendo, gli elementi addotti da Nykrog per affermare che i *fabliaux* sono espressione del gusto e degli interessi dell'aristocrazia si rivelano, a conti fatti, tutt'altro che probanti, per la semplice ragione che essi compaiono già nella letteratura mediolatina, certamente estranea alla ideologia della nobiltà. Bisogna quindi ammettere che le varie componenti del genere, esploso nel nord della Francia sul finire del XII secolo, facevano parte già da tempo della letteratura latina medievale. Del resto, già Faral, in un lontano articolo del 1924, aveva sottolineato i molteplici punti di contatto tra i *fabliaux* e le commedie elegiache del XII secolo: questi testi, pur basati sul

Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Band VI/1, VI/2, Winter, Heidelberg 1968-70, VI/1, pp. 245-56.

⁹⁴ P. LEHMANN, *Parodistische Texte*, cit., pp. 21-2.

⁹⁵ MR IV 109, P. NARDIN, *Jean Bodel. Fabliaux*, cit., pp. 77-84.

⁹⁶ C. H. LIVINGSTON, *Le jongleur Gautier le Leu*, cit., pp. 147-58.

teatro comico classico, rivelano, al di là della forma dialogata, chiari intenti narrativi, e presentano motivi assai simili a quelli dei *fabliaux*: il *De Mercatore* racconta la stessa storia dell'*Enfant qui fu remis au soleil*,⁹⁷ mentre nel *Pamphilus* viene introdotta per la prima volta il personaggio della mezzana, che ricompare poi nelle vesti di *Auberée*,⁹⁸ e in quelle di Dame Hersent, «la marrugliere del mostier», in *Le Prestre taint*.⁹⁹ Un'altra vecchia della stessa “famiglia” è la Richeut del *fabliau* omonimo:¹⁰⁰ questo poema, osserva sempre Faral,¹⁰¹ non solo riecheggia da vicino le commedie elegiache, ma rivela anche nell'autore la conoscenza di Ovidio; mentre l'elenco dei viaggi che Sanson, figlio della protagonista, intraprende alla conquista di donne, costituisce una parodia dei vagabondaggi degli eroi dell'epica, ma potrebbe pure ricordare i continui spostamenti da scuola a scuola degli studenti dell'epoca (Sanson parte in primo luogo per completare la sua educazione). I molti legami tra *Richeut* da un lato, e le commedie elegiache e l'ambiente clericale dall'altro, non sono senza significato, giacché *Richeut* è il primo esempio databile di *fabliau*.¹⁰² Negli ultimi anni, nuova documentazione si è aggiunta a quella di Faral: gli aneddoti latini pubblicati nella raccolta di racconti comici curata da Brewer vertono su nuclei narrativi a

⁹⁷ MRI 14.

⁹⁸ MR V 110; G. EBELING, *Auberee, altfranzösisches Fabel*, M. Niemeyer, Halle 1895; T. B. W. Reid, *Twelve fabliaux*, cit., pp. 54-69; H. H. CHRISTMANN, *Zwei altfranzösische Fabeln (Auberee, Du Vilain mire)*, M. Niemeyer, Tübingen 1963, pp. 20-43.

⁹⁹ C. H. LIVINGSTON, *Le jongleur Gautier le Leu*, cit., pp. 255-69.

¹⁰⁰ M. MÉON, *Nouveai recueil*, cit., p. 38 sgg.; I. C. LECOMPTE, *Richeut, Old French Poem of the Twelfth Century, with Introduction, Notes and Glossary*, in «Romanic Review», IV, 1913, pp. 261-305.

¹⁰¹ E. FARAL, *Le Conte de «Richeut», ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence*, in *Cinquantenaire de l'Ecole des Hautes Etudes*, Champion, Paris 1921, pp. 253-70.

¹⁰² Si veda anche, a questo proposito, F. RAUHUT, *Sanson in der «Richeut»: ein Don Juan des Mittelalters*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CCVII, 1970-1, pp. 161-84.

volte identici a quelli dei nostri testi;¹⁰³ mentre, in uno studio del 1973, Dronke ha rintracciato nei *Carmina Cantabrigensia* motivi che saranno anche propri dei *fabliaux*. Si pensi ad esempio al cosiddetto *Modus Liebin*, che è una versione della storia raccontata nell'*Enfant qui fu remis au soleil*, e, allo stesso tempo, una parodia della sequenza lirica: una raffinata forma musicale, associata alla Chiesa, viene riempita da un contenuto basso. Alcuni *Carmina Cantabrigensia*, gli aneddoti latini, le commedie elegiache, anticipano dunque la tematica dei *fabliaux*; e se a ciò si aggiunge quanto prima si è detto sulla presenza di elementi parodici nella letteratura dei *litterati*, sembra dimostrata una continuità che varca i confini di due lingue e di due diverse culture. La parodia, uno dei tratti dominanti del corpus dei *fabliaux*, va collegata dunque a un ambiente culturale, quello dei chierici, e non all'ideologia di una specifica classe sociale.

4.2. In questa luce, anche il problema della composizione sociale del pubblico dei *fabliaux* va rivisto, e ridimensionato, evitando di rifare propri atteggiamenti troppo rigidi e schematici.

Per i “*fabliaux*” latini, la questione, è ovvio, non si pone: produttori e consumatori appartengono allo stesso ambiente, quello universitario e clericale. Tuttavia, una volta individuate certe affinità tra certi aspetti della letteratura mediolatina e i *fabliaux* veri e propri, sarebbe assurdo concludere che questi si rivolgono unicamente a un pubblico di chierici. I *fabliaux* vedono la luce in un periodo di crescente affermazione della cultura vernacolare, che si appropria gradualmente di strumenti, di tecniche e di tradizioni, finora monopolio esclusivo dei *litterati*: si pensi in particolare (e nel solo ambito dei generi narrativi) ai romanzi della Triade classica, al *Roman de*

¹⁰³ D. BREWER, *Medieval Comic Tales*, trans. by P. RICKARD *et al.*, with an Afterward by D. BREWER, Cambridge 1972. Figurano qui, ad es., versioni del *Pré tondu* (MR IV 104), della *Vieille qui oint la palme au chevalier* (MR V 127), e del *Lai d'Aristote* (pp. 128-33); l'antologia, che raccoglie testi in latino, e in altri vernacoli, testimonia la grande diffusione e popolarità di racconti dello stesso tipo dei *fabliaux* in tutta l'Europa medievale.

Brut, a quello d'*Alexandre*, i quali si rifanno a fonti classiche o mediolatine, mentre i romanzi cortesi *stricto sensu* utilizzano a larghe mani Ovidio.¹⁰⁴ La comparsa dei *fabliaux* in antico-francese verso la fine del XII secolo si inserisce appunto in questa tendenza.¹⁰⁵

I procedimenti parodici sono qui sostanzialmente identici a quelli già applicati dagli scrittori mediolatini ai testi e ai riti religiosi: a cui vengono però ora sostituite, come vittime della parodia, le nuove forme “ufficiali”, quelle della letteratura feudale e cortese.¹⁰⁶ Il fenomeno non riguarda, del resto, i soli *fabliaux*: si conservano ad esempio parodie di poesie liriche, che subiscono lo stesso trattamento degli inni religiosi. Una canzone che si apre come segue:

Chanteir me fait Amors et resjoïr
 en attendant le bien ke tant desir,
 car nus ne puet bone Amour maintenir
 qui en la fin haut guerredon n'en traie.
 Après les mais d'amors vient ma grant joie¹⁰⁷

¹⁰⁴ J. FRAPPIER, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle* (1959), in *Amour courtois et Table ronde*, Droz, Genève 1973, pp. 1-31, esamina tra l'altro l'influenza della cultura clericale sulla letteratura cortese della Francia del Nord.

¹⁰⁵ P. DRONKE, *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, cit., conclude infatti che il *fabliau* non è un fenomeno limitato alla sola letteratura antico-francese, ma che esiste almeno dagli inizi del Medioevo, adottando di volta in volta le forme letterarie più di moda: forma lirica, in latino, nell'XI secolo (*Carmina Cantabrigensia*), elegiaca, ancora in latino, nel XII secolo, versi *octosyllabes* nel XIII secolo, prosa volgare nella novella italiana, ecc.

¹⁰⁶ «No less rich and even more varied is medieval humourous literature composed in the vernacular. Here, too, we find forms similar to the *parodia sacra*: parodies of prayers, of sermons (the *sermons joyeux* in France), of Christmas carols, and legends of the saints. But the prevailing forms are the secular parody and travesty, which present the droll aspect of the feudal system and of feudal heroics» (M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais*, cit., pp. 14-5).

¹⁰⁷ A. JEANROY-A. LANGFORS, *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*, Champion, Paris 1921, n. XLVII, 1-5.

viene trasformata in:

Chanter me fait bons vins et resjoïr:
 quant plus le boi et je plus le desir,
 car li bons vins me fait souef dormir;
 quand jel ne boi, por riens n'i dormiroie;
 au resveillier volentiers beveroeie.¹⁰⁸

mentre in tutto il testo ricorrono, deformate, espressioni dell'originale, fino all'esortazione alla canzone: «Chançon, vai t'en au Creons sens resort» (21), che diventa: «Chançon, va t'ent au vin mant salus» (21).

La laicizzazione della parodia sacra è un segno ulteriore del consolidamento e dell'espansione della cultura vernacolare: i *fabliaux* sono ormai accessibili a un pubblico molto vasto, anche quando gli autori sono chierici.

Come la maggior parte delle manifestazioni letterarie del Medioevo, anche la produzione dei *fabliaux* è condizionata e subordinata al sistema del patronato. Non è tuttavia possibile, nel nostro caso, individuare i mecenati in un'unica classe: gli autori dei *fabliaux* sono al servizio di nobili, grandi e piccoli, come di borghesi, dal modesto mercante che paga il giullare in cibo o in vino, fino al *provost* di una città o al Cancelliere dell'Università di Parigi. D'altra parte, i testi stessi ci forniscono alcuni indizi sul luogo della recitazione, che poteva avvenire in una corte, o, all'inverso, in una piazza;¹⁰⁹ anche numericamente, il pubblico poteva variare da poche persone, un gruppo di intimi, fino alla folla distratta di un giorno di mercato. Di conseguenza, è pressoché impossibile caratterizzare sociologicamente il patronato e l'udienza dei *fabliaux*, in cui rientrano in

¹⁰⁸ *Ibid.*, XLII, 1-5.

¹⁰⁹ Cfr. A. VÄRVARO *Struttura e forme della letteratura romanza del Medioevo*, cit., p. 276 sgg.

pratica tutti quanti erano in grado di sollecitare, e di comprendere, dei testi letterari.¹¹⁰

Non sembra dunque che la composizione sociale del pubblico determini, in linea di massima, il contenuto dei poemi.¹¹¹ Tutte le classi sono prese di mira, ma nessuna lo è in maniera costante e esclusiva, tranne forse quella dei contadini, che non aveva tuttavia la possibilità di rispondere, né in forma diretta, né attraverso il patronato dei giullari; e comunque la satira contro il villano era radicata nell'ideologia medievale, e conosceva già numerosi precedenti letterari.

Il ruolo esercitato dal pubblico va cercato piuttosto altrove. L'allargamento del numero e del livello culturale dei destinatari produce un orizzonte di attese notevolmente articolato e ampio: le esigenze di un pubblico letterariamente raffinato saranno state ben diverse da quelle di un pubblico rozzo e poco educato, cosicché lo stesso testo poteva riuscire accettabile ad alcuni, ma non ad altri.¹¹² In ogni caso, il giullare mirava al successo immediato con l'uditorio che aveva davanti, piuttosto che seguire i dettami di un'astratta poetica: e doveva quindi adeguarsi, con molta elasticità, alla situazione presente, fino al punto di modificare i testi del suo repertorio (nello stile, nell'intreccio, nel grado di oscenità, ecc.) per compiacere gli

¹¹⁰ A conclusioni simili arrivano A. VARVARO, *ivi*, p. 298, e J. RYCHNER, *Contribution à l'Etude des Fabliaux*, cit.

¹¹¹ Secondo J. RYCHNER, *ivi*, pp. 63-7, delle due versioni di *Berangier au lonc cul*, una (MR III 52) rappresenta una satira piuttosto dura contro la borghesia e gli sforzi da essa compiuti per rivaleggiare con la nobiltà, mentre l'altra (MR IV 57) contiene molto meno invettiva, e sarebbe dunque meno offensiva perché destinata a un pubblico di borghesi: ma se ciò può essere vero per questo *fabliau*, sembra difficile estendere la stessa interpretazione a tutti i testi che presentano delle varianti riguardanti l'intreccio o la provenienza sociale dei personaggi: in altri casi, l'introduzione di modifiche ha, sì, lo scopo di assecondare un pubblico particolare, ma non quello di adularne la coscienza di classe.

¹¹² Poco educata, del resto, poteva anche essere buona parte della nobiltà dell'epoca, che non chiedeva ai giullari una rappresentazione ad alto livello letterario, ma solo un intrattenimento piacevole. Cfr. *ivi*, p. 284.

ascoltatori: in ciò risiede, in buona parte, la ragione d'essere delle molteplici varianti dei *fabliaux*. Si può ad esempio ammettere che il pubblico della versione *M* (anglo-normanna) del *Chevalier qui fit* fosse meno difficoltoso di quello della «version commune», e che sorvolasse su certe incongruenze narrative, nonché sullo stile trascurato: autore e destinatari sono qui l'uno degno degli altri. Del resto, è probabile che questo pubblico avrebbe accolto esattamente nello stesso modo le versioni più raffinate (*C*, per esempio), vale a dire come delle storie divertenti e nulla più, lasciandosi sfuggire del tutto la forte componente parodica: in tal senso, se è vero quanto si è prima detto, che un testo parodico è perfettamente intelligibile solo se viene “letto” su due livelli, bisogna anche ammettere la possibilità di una decodificazione parziale, ma tutto sommato soddisfacente, da parte di un pubblico non dotato di conoscenze adeguate, e che si fermi solo al livello superficiale.¹¹³

5. A voler tentare di trarre le somme da questa ricerca, mi sembra che vada ancora una volta messa in risalto la componente parodica dei *fabliaux*: e certo l'esempio scelto come *leit-motiv* della discussione, *Le Chevalier qui fit*, è servito a descrivere i meccanismi più vulgati di questo tipo di parodia; mentre l'analisi delle sue numerose varianti ha gettato luce su altri aspetti della tecnica di composizione, e sul variabile grado di competenza del pubblico. La presenza della parodia cortese nel *Chevalier qui fit*, e in numerosi altri testi, accomuna i *fabliaux* ai *lais burlesques*, da collocare congiuntamente all'ombra di un unico genere letterario. Al di là di questa proposta di riorganizzazione del casellario dei generi medievali, si è cercato di evidenziare i fitti rapporti che il *fabliau* intrattiene con le mag-

¹¹³ G. HIGHET, *Anatomy of Satire*, cit., p. 72, nota che «Indeed some of the best material parodies are those which might, by the unwary, be accepted as genuine work of the original author or style parodied». Un esempio già discusso è quello di *Guillaume au faucon*, scambiato da Nykrog e in parte anche da Bédier per un racconto cortese.

giori correnti della cultura, latina e volgare, del Medioevo: ed è in tale contesto, ben più ampio, che questa produzione va inserita e riesaminata. La componente carnevalesca, infine, essa pure tutt'altro che inedita all'epoca, fornisce una preziosa chiave, da un lato per collegare i *fabliaux* allo sfondo culturale mediolatino, dall'altro per abbozzare una descrizione unitaria di un insieme di testi che, per la loro varietà di livelli e di tono, sembra sfidare ogni sforzo di classificazione. Si spera così di avere dato un contributo minimo verso una più corretta interpretazione di un patrimonio letterario, su cui, come ebbe a dire Faral a Nykrog giovane, «il reste tant à dire».

II. DINAMICA INTERNA DELLA NARRATIVA BREVE ANTICO-FRANCESE

Negli ultimi vent'anni la bibliografia sui *fabliaux* si è venuta infittendo considerevolmente. La ragione va in parte cercata nella pubblicazione degli studi, ormai classici, di Nykrog¹ e di Rychner,² che rimettendo in discussione le tesi di Bédier,³ hanno aperto la strada a nuove messe a punto; ma nel rinnovato interesse per questi testi non va sottovalutato il ruolo, da un lato, delle analisi narratologiche, a cui questo corpus così bene si presta, e, dall'altro, delle

¹ P. NYKROG, *Les fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Ejnar Munksgaard, Copenhague-Genève 1957; le tesi centrali del libro sono riproposte sinteticamente in Nykrog (1973²).

² J. RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, 2 voll., Droz, Genève-Neuchâtel 1960.

³ J. BÉDIER, *Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, H. Champion, Paris 1964⁶.

ricerche storico-sociali sulle *mentalités* del Medioevo portate avanti dagli storici francesi, per i quali i *fabliaux* formano un eccezionale patrimonio documentario.

Hanno così visto la luce diverse edizioni e raccolte di testi,⁴ mentre un'équipe olandese lavora a un nuovo *Recueil* dell'intero corpus che sostituirà quello di Montaiglon e Raynaud; e evidentemente connesso con questa intensa attività editoriale è l'interesse per la questione delle varianti e dei rimaneggiamenti.⁵ Ma nella varietà degli studi dedicati a questo o a quell'aspetto del corpus, come la struttura narrativa,⁶ il

⁴ Vedi, ad esempio, B. J. LEVY, *Selected Fabliaux from ms. B. N. f. fr. 837, f. fr. 19152 and Berlin Hamilton 257*, with notes by C. E. Pickford, University of Hull, Hull 1978, P. MÉNARD, *Fabliaux français du Moyen Age*, Droz, Genève 1979, e, con traduzione a fronte, A. LIMENTANI, *Rutebeuf, I fabliaux*, Corbo e Fiore ed., Venezia 1976. R. BRUSEGAN, *Fabliaux*, Einaudi, Torino 1980, C. LEE, *Il falcone desiderato*, Bompiani, Milano 1980, G. C. BELLETTI, *Fabliaux*, Herodote ed., Ivrea 1982.

⁵ Cfr. N. VAN DEN BOOGAARD, *Amplification et abréviation: les contes de Haiseau*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere*, Rodopi, Amsterdam, 1975, pp. 55-69, ID., *Les grands recueils de fabliaux*, in *Actes du IV^e Colloque de la Société internationale renardienne* (Évreux, 7-11 septembre 1981), a cura di G. Bianciotto e M. Salvat, Presses universitaires de France, Parigi 1984, R. EICHMANN, *The Question of Variants and the Fabliaux*, «Fabula», 17, 1976, pp. 40-4, ID., *The Search for Originals in the Fabliaux and the Validity of Textual Dependency*, in «RN», 19, 1976, pp. 90-7, C. LEE, *Technique du remaniement dans le fabliau d'Auberee*, in *Actes du IV^e Colloque de la Société internationale renardienne*, cit. e le edizioni parallele di J. RYCHNER, *Eustache d'Amiens, Le bouchier d'Abeville*, Droz, Genève 1975 e C. LEE, *Les remaniements d'Auberee. Etude et textes*, Romanica Neapolitana, 11, Napoli 1983.

⁶ Per esempio, H. D. MERL, *Untersuchungen zur Struktur, Stilistik und Syntax in den Fabliaux Jean Bodels*, H. Lang Peter, Berne 1972; ID., *Untersuchungen zur Struktur, Stilistik und Syntax in den Fabliaux Rutebeufs, Gautier le Leus und Jean de Condés*, H. Lang Peter, Berne 1976; Stearns-Schenk, *The Morphology of the Fabliau*, in «Fabula», 71, 1976, pp. 26-39; A. RICCADONNA, *I fabliaux di Jean Bodel*, in *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, a cura di A. Limentani, Liviana, Padova 1976, pp. 45-81; A. MIOTTO, *I fabliaux di Gautier le Leu*, in *Prospettive sui fabliaux*, cit., pp. 99-128; L. S. CRIST & J. A. LEE, *L'analyse fonctionnelle des fabliaux*, in *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent*, Université de Liège, Liège 1980, pp. 85-104.

rapporto con l'ambiente sociale,⁷ la comicità⁸, ecc., la questione più dibattuta e che rimane tuttora centrale in un buon numero di ricerche è quella succintamente riassunta dal titolo di un recente intervento dello studioso olandese Willem Noomen, «Qu'est-ce qu'un *fabliau*?».⁹ Se infatti la definizione dell'oggetto dovrebbe presiedere alla ricerca stessa, quella di *fabliau* resta ancora dai contorni sfumati e confusi:

⁷ Oltre a Varvaro (A. VARVARO, *I fabliaux e la società*, in «SMV», 8, 1960, pp. 275-99; ID., *Il 'Secretain moine' ed il realismo dei fabliaux*, in «SMV», 14, 1966, pp. 195-213), che conclude abbastanza negativamente sulla possibilità di vedere riflessa nei *fabliaux* l'immagine della società contemporanea, si vedano: M.-L. CHÉNERIE, M.-*Ces curieux chevaliers tournoyeurs. Des fabliaux aux romans*, in «Romania», 97, 1976, pp. 327-68; C. Muscatine, *The Social Background of the Old French Fabliaux*, in «Genre», 9, 1976, pp. 1-19; M.-T. LORCIN, *Quand les princes n'épousaient pas les bergères, où mésalliance et classes d'âge dans les fabliaux*, in «MR», 3, 1976, pp. 194-288; ID., *Façons de sentir et de penser: les fabliaux français*, Champion, Paris 1979; G. BIANCIOTTO, *Le fabliau et la ville*, in *Proceedings of the Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, (Münster, October 1979), a cura di J. Gossens e T. Goodman, Köln-Wien, Böhlau, Münster 1981, pp. 43-65; A. SERPER, *Le monde culturel des fabliaux et la réalité sociale*, ivi, pp. 392-403; e infine, su alcuni aspetti del sociale, G. C. BELLETTI, *Approssimazioni ideologiche al problema della letteratura antivillanesca medievale: le metamorfosi del villano nei fabliaux di Jean Bodel*, in «IR», 1, 1977, pp. 16-42; ID., *Su alcuni casi di presunta attenuazione della satira contro il villano nei fabliaux*, in *Studi letterari, filologici e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. Varanini e P. Pinagli, I, Padova 1977, pp. 91-113.

⁸ Vedi tra l'altro: H. HELSINGER, *Pearls in the Swill: Comic Allegory in the French Fabliaux*, in *The Humour of the Fabliaux*, a cura di T. D. Cooke e B. L. Honeycutt, University of Missouri Press, Columbia 1974, pp. 137-62; B. L. HONEYCUTT, *The Knight and His World as Instruments of Humor*, ivi, pp. 75-92; N. J. LACY, *Types of Esthetic Distances in the Fabliaux*, ivi, pp. 107-17; R. J. Pearcy, *Modes of Signification and the Humor of Obscene Diction in the Fabliaux*, ivi, pp. 163-96; G. OLSON, *The Medieval Theory of Literature for Refreshment and Its Use in the Fabliau Tradition*, in «Studies in Philology», 71, 1974, pp. 291-313; W. NOOMEN *Structures narratives et force comique: les fabliaux*, in «Neophilologus» 72, 1978, pp. 361-73.

⁹ W. NOOMEN, *Qu'est-ce qu'un fabliau?* in *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), a cura di A. Varvaro, 5 voll., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1981, vol. V, pp. 421-32.

lo studioso di oggi non sempre parla dello stesso corpus di testi a cui facevano riferimento, ad esempio, Bédier o gli stessi Montaiglon e Raynaud, quando mettevano insieme la loro raccolta. La “generica” definizione che Bédier forniva del *fabliau* come «un conte à rire en vers» rinviava infatti a un gruppo di 147 testi, già diverso, per una serie di aggiunte o soppressioni, rispetto al corpus di Montaiglon e Raynaud, composto di 152 poemetti.¹⁰ Per Nykrog il numero saliva di nuovo a 160, con l’inclusione di testi provenienti dalla *Disciplina clericalis* e dalle *Fables* di Maria di Francia (si tratta però di testi incorporati in un quadro narrativo più ampio e dunque non indipendenti), ma con l’esclusione di otto testi della lista di Bédier, giudicati troppo “moralistici” o troppo “cortes”, o semplicemente troppo lunghi o articolati in troppi episodi.¹¹ Più di recente, si è reagito a tali oscillazioni introducendo il criterio di fondare la definizione di *fabliau* principalmente sulle caratteristiche dei *fabliaux* chiamati tali nel testo («*fabliaux certifiés*»): in tal modo, Jodogne riduce la lista a 65 testi,¹² e Kiesow fonda la sua analisi del genere su 60 *fabliaux* «proprement dits»,¹³ mentre Noomen, pur senza indicare cifre, applica il criterio in maniera più estensiva.¹⁴ A questo punto, potremmo fare nostro quanto ebbe a dire Ringger a proposito di un gruppo di testi contiguo ai nostri, i *lais*: «Il est rare que l’analyse des *Lais* de Marie de France n’aboutisse pas à une tentative plus ou moins élaborée de classification».¹⁵ Nelle

¹⁰ J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, cit., pp. 436-40.

¹¹ P. NYKROG, *Courtliness and the Townspeople*, in *The Humour of the Fabliaux*, cit., pp. 59-73.

¹² O. JODOGNE, *Le fabliau*, in *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, fasc. 13, Brépols, Turnhout 1975, pp. 5-29.

¹³ R. KIESOW, *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der alt französischen Kurzerzählungen*, Berlin 1976.

¹⁴ W. NOOMEN, *Qu’est-ce qu’un fabliau?*, cit.; P. MÉNARD, *Les fabliaux: contes à rire du Moyen Age*, Galimard, Paris, 1983, p. 14 fa invece riferimento alla lista di 130 testi stabilita da N. VAN DEN BOOGAARD, *Le Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, in «Neophilologus» 71, 1977, pp. 233-46 per la nuova raccolta di *fabliaux*.

¹⁵ K. RINGGER, *Imagerie et structure des ‘Lais’ de Marie de France*, in *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, cit., vol. V, p.

pagine che seguono, non si tenterà di fornire un'ennesima lista di *fabliaux* né una nuova classificazione, ma si cercherà piuttosto di considerare i *fabliaux* congiuntamente alla serie di testi ad essi più prossima, quella dei *lais*, e quindi nel quadro più ampio della narrativa breve antico-francese di materia profana.

Noomen ha fatto osservare che il concetto di genere letterario, come è stato tradizionalmente formulato, è un concetto di derivazione classica, poco adatto a descrivere la situazione letteraria del Medioevo.¹⁶ Così, avendo a disposizione i due termini, *lai* e *fabliau*, gli studiosi hanno disperatamente cercato una logica all'interno del corpus: erano insomma i testi che dovevano rientrare nella categoria e non la categoria che doveva essere ricavata da un esame dei testi. Che il procedimento sia difettoso, è dimostrato non solo dal diffuso imbarazzo nei confronti dei *lais* che si presentano come parodie cortesi, ma anche dalla difficoltà di fornire una classificazione interna di ciascuno dei due generi. Pensiamo, per esempio, alla posizione

381; si veda anche P. MÉNARD, P. MÉNARD, *Les fabliaux*, cit., p. 134, che critica questi tentativi di definizione. La questione è stata discussa recentemente anche da O. JODOGNE, *Le fabliau*, cit.; A. LADD, *Classification of the Fabliaux by Plot Structure*, in *Proceedings of the International Beast Epic Colloquium*, (Glasgow, September 1975), a cura di K. Varty, Jackson, Glasgow 1976, pp. 92-107; C. LEE, *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, in *Prospettive sui fabliaux*, cit., pp. 3-41; R. SPENCER, *Generic Characteristics of the Fabliaux: A Critique of Nykrog*, in *Proceedings of the International Beast Epic Colloquium*, cit., pp. 81-91; W. BERGERFURTH, *De fables fait on les fabliaux. Zum Verhältnis von Fabel und Fablel*, in *Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1979, pp. 61-3; J.-C. PAYEN, *Le lai narratif*, in *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, fasc. 13, Brépols, Turnhout 1975, pp. 32-63; ID., *Lai, fabliau, exemplum, roman court: pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles*, in *Le récit bref. Colloque du Centre d'études médiévales de l'université de Picardie*, (Amiens, 27-29 avril 1979), a cura di D. Buschinger, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, Paris 1980, pp. 7-23.

¹⁶ W. NOOMEN, *Qu'est-ce qu'un fabliau?*, cit., p. 421. Noomen si rifà qui a quanto dice P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Ed. du Seuil, Paris 1972 a proposito dei generi medievali.

di Donovan¹⁷ che, dopo aver suddiviso il *lai* in vari sottotipi, è costretto a collocare il *Lai d'Ignaure* a metà strada tra un *lai* didattico e un *fabliau* di “livello alto”, mentre per ragioni non del tutto chiare comprende il *Lai de l'Ombre* tra i *lais* didattici. È ovvio che il problema maggiore di questi testi è la presenza di componenti o tratti diversi da quelli codificati nel modello di base del genere (che si può far coincidere con i *Lais* di Maria di Francia), il che rende difficoltoso l'inserimento di questi campioni in casellari già pronti.

Non si può perciò non concordare con Jauss sul fatto che il genere può essere analizzato in un numero considerevole di tratti distintivi; e che, a seconda di quale tratto assumiamo come “dominante” (nozione che Jauss riprende dai formalisti russi) o come “marcato” (termine che mutuiamo dalla semantica), avremo una diversa tipologia dei generi, o un diverso raggruppamento di testi all'interno dello stesso genere.¹⁸ Seguendo il ragionamento di Jauss, se assumiamo come discriminante la forma metrica, *lais* e *fabliaux* si troverebbero insieme, accomunati con altre serie di testi; altri modelli di classificazione risulterebbero invece se assumessimo come discriminante il tratto “satira”, oppure una componente tematica, e così via. Nel corpus dei *lais* e dei *fabliaux* si può operare seguendo questo criterio, e distinguere quindi tutti i testi marcati dal tratto “parodia”, che formerebbero un gruppo omogeneo all'interno del genere narrativo breve a prescindere dalla denominazione (di *lai* o di *fabliau*) che ad essi venga data. Possiamo anche isolare come un gruppo omogeneo tutti i *fabliaux* di Rutebeuf, che si distingueranno da tutti gli altri *fabliaux* per la presenza di alcuni tratti che sono invece comuni a altre opere dello stesso autore, e che vanno considerati specifici di Rutebeuf (l'esempio è dello stesso Jauss). Qualcosa di simile si potrà dire per i *fabliaux* di Jean Bodel e di Gautier le

¹⁷ M. J. DONOVAN, *The Breton Lai: A Guide to Varieties*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 1969.

¹⁸ H. R. JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», 1, 1970, pp. 79-101.

Leu,¹⁹ e perfino dei *Lais* di Maria di Francia, che secondo Stempel formerebbero un gruppo alquanto eterogeneo, se non fosse per alcuni elementi comuni nelle scelte stilistiche e formali che conferiscono ad essi una certa omogeneità.²⁰ Tra i testi che si caratterizzano in primo luogo come opere di un autore dato, mettiamo inoltre il già citato *Lai de l'Ombre* spiegabile anzitutto in rapporto con le altre opere di Jean Renart piuttosto che come un *lai* didattico; mentre i testi che si distinguono principalmente per il tratto "didattico" (si tratti pure di una "lezione" di cortesia, com'è il caso del *Lai du Trot* o di quello *du Conseil*) andranno accostati a testi come il *Donnei des amanz* e simili. La nozione di genere potrà essere dunque allargata o ristretta, a seconda di quale tratto si assuma come funzionale alla distinzione di un gruppo di testi da un altro.

Tenendo conto di tutto ciò, dovrebbe essere possibile tentare una descrizione meno schematica dei generi *lai* e *fabliau* sulla base dei loro tratti distintivi. Ma prima ancora di parlare di *lais* e *fabliaux* occorre operare una serie di selezioni, procedendo dal generale allo specifico. I testi che ci interessano presentano dunque alcuni tratti generali che sono dati dalla versificazione (il distico di *octosyllabes*), dalla narratività, dalla brevità. Sono questi, e soprattutto l'ultimo, i tratti che distinguono il genere narrativo breve nel suo complesso, caratterizzato normalmente dalla presenza di un solo episodio su cui è concentrata l'intera azione, da uno stile sintetico, da una dispersione limitata verso elementi collaterali (come le descrizioni, ecc.). Tali tratti sono comuni sia ai *lais* che ai *fabliaux*. A questo livello dell'analisi si può inserire il tratto che distingue i due generi, ripren-

¹⁹ Vedi A. RICCADONNA, *I fabliaux di Jean Bodel*, in *Prospettive sui fabliaux*, cit., pp. 45-81; A. MIOTTO, *I fabliaux di Gautier le Leu*, in *Prospettive sui fabliaux*, cit., pp. 99-128.

²⁰ W. D. STEMPEL, *Pour une description des genres littéraires*, in *Actele celui de al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică (București, aprilie 1968)*, 2 voll., a cura di A. Rosetti, Editura Academiei Republicii Socialiste, Bucarest 1970, vol. II, pp. 565-70.

dendo anche la descrizione dei *fabliaux* come testi carnevaleschi,²¹ e dunque in un certo senso come il rovescio della letteratura “ufficiale” rappresentata, per la narrativa breve, dai *lais*. Questo tratto non può essere individuato che in una componente che chiameremo comica, propria dei *fabliaux*, e che si contrappone alla componente seria (o non comica), propria dei *lais*. Da questi due tratti divergenti derivano tutti gli altri elementi caratteristici (alcuni fissi, altri opzionali) dei due generi, che sono stati spesso considerati come sufficienti a definire i *lais* da un lato e i *fabliaux* dall’altro, ma che non riescono a dar conto di tutti i testi.

Nella poetica medievale, infatti, il comico veniva associato a uno stile tendenzialmente basso, a sua volta collegato con altri elementi caratteristici: sul piano linguistico, l’uso di un registro realistico e talvolta osceno; sul piano dei contenuti, avventure poco edificanti, personaggi non nobili, situazioni antitetiche a quelle della letteratura cortese. Tali tratti caratterizzano tutti i testi che siamo soliti chiamare *fabliaux*, a tal punto che Togeby ha creduto di poter ridefinire il *fabliau* come una «nouvelle de niveau bas du XIII^e siècle».²² E alle obiezioni di chi potrebbe ricordare la presenza di personaggi nobili in alcuni *fabliaux*, risponderei che questi sono sempre coinvolti in vicende tutt’altro che edificanti, o si aggirano in ambienti bassi (come *Le preste et le chevalier*, *Le sot chevalier*, *Le chevalier qui fist les*

²¹ C. LEE, *Technique du remaniement dans le fabliau d’Auberee*, cit. Tale prospettiva è stata riproposta anche da PAYEN (J. C. PAYEN, *Lai, fabliau, exemplum, roman court*, cit.), che vede i *fabliaux* come una forma di “controcultura” e, in quanto tali, come un riflesso delle nuove classi urbane (chierici e borghesi), portatrici di una cultura diversa da quella aristocratica (pp. 270-1). Questa sembra tuttavia una leggera distorsione del concetto bachtiniano di carnevalesco, secondo cui è la stessa cultura ufficiale che produce e incorpora la sua “controcultura”; ed è in questa luce che collocherei i *fabliaux* all’interno della letteratura medievale. Sui *fabliaux* e i goliardi si veda anche S. L. WAILES, *Vagantes and the Fabliaux*, in *The Humour of the Fabliaux*, cit., pp. 43-58.

²² K. TOGEBY, *The Nature of the Fabliaux*, in *The Humour of the Fabliaux*, cit. pp. 7-13, p. 8.

cons parler, ecc.).²³ All'inverso, il *lai* è contraddistinto dal serio, che, come il comico nel *fabliau*, determina tutti gli altri tratti, di stile e di contenuto, che sono poi tratti comuni anche al romanzo cortese, dal quale si distingue tuttavia sulla base del tratto della brevità. Il *lai* adotta dunque un registro cortese, uno stile tendenzialmente alto, mentre i personaggi e gli ambienti sono generalmente nobili. Importante è inoltre l'elemento soprannaturale, di origine celtica, che si affermerà come uno dei tratti specifici del genere e che, secondo Baader, è ciò che distingue il *lai* in senso stretto da altri tipi di racconto cortese.²⁴ Ma in realtà il soprannaturale, celtico o non celtico, come anche l'avventura o l'evento meraviglioso in cui si imbatte l'eroe e che secondo Frappier caratterizza il *lai*,²⁵ rimane comunque subordinato al tratto principale di serio o non comico.

Una tipologia basata sui due tratti distintivi più importanti dei due gruppi di testi, vale a dire sull'opposizione comico/serio, mi sembra più calzante, e probabilmente più completa pur nella sua generalità, di molte dissezioni o tentativi di classificazione fondati sul tipo di motivo o sugli aspetti dell'avventura centrale, cioè su tratti di livello più specifico, nonché di approcci al problema che mettano in primo piano il pubblico a cui i testi erano destinati. Quest'ultimo criterio si è dimostrato del tutto inapplicabile: l'udienza dei due gruppi di testi non può essere caratterizzata sociologicamente.²⁶ Piuttosto,

²³ Sul ruolo del cavaliere nei *fabliaux*, si veda B. L. HONEYCUTT, *The Knight and His World as Instruments of Humor*, cit. e M. L. CHÉNERIE, *Ces curieux chevaliers tournoyeurs*, cit.

²⁴ H. BAADER, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Analecta Romanica, Frankfurt am Main 1966. Un'analisi specifica degli elementi celtici nei *lais* anonimi è in P. M. O'HARA TOBIN, *Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Edition critique de quelques lays bretons*, Droz, Genève 1976.

²⁵ J. FRAPPIER, *Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement*, in *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Presses universitaires de France, Paris 1961, p. 25-29.

²⁶ Benché le loro teorie si presentino come apparentemente opposte, Bédier (J. BÉDIER, *Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du*

la distinzione qui proposta risponde, come ha recentemente ribadito Jauss,²⁷ a due diverse richieste del pubblico, indipendentemente dalla classe di appartenenza: da un lato un desiderio di coinvolgimento nelle imprese nobili e misteriose degli eroi dei *lais* (come di quelli dei romanzi cortesi), dall'altra, una domanda di puro divertimento.²⁸

Da questo punto di vista, è più agevole dar conto di testi solitamente giudicati eccentrici e irriducibili a qualsiasi tipologia. Nell'introduzione alla sua edizione dei *Lais* di Maria di Francia, Ewert faceva notare che il motivo centrale di *Equitan* è molto vicino a quello di un *fabliau*,²⁹ mentre Baader lo accosta espressamente ai *fabliaux* del gruppo del *Secretain moine*. La storia raccontata nel *lai*, tuttavia, non è affatto comica: non si tratta di uno "Schwank", osserva ancora Baader,³⁰ perché nel *lai* c'è un'«exclusion totale ou partielle de ce qui pourrait altérer la narration, d'où le fait que le *lai* ne prête pas à rire, à l'inverse souvent du *fabliau*».³¹ *Equitan*, dunque, non è trattato come un testo comico dall'autrice, né come

moyen âge, Honoré Champion, Paris 1893) e Nykrog (P. NYKROG, *Les fabliaux*, cit.) concordano entrambi sul fatto che il pubblico dei *fabliaux* e dei *lais* non può essere caratterizzato socialmente. Su questo punto hanno poi insistito Varvaro (A. VARVARO, *I fabliaux e la società*, cit.), Rychner (J. RYCHNER, *Les fabliaux: genre, styles, publics*, in *La littérature narrative*, cit., pp. 41-54), Baader (H. BAADER, *Die Lais*, cit., pp. 240-24), chi scrive (C. LEE, *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, cit., pp. 37-40) e ultimamente Ménard (P. MÉNARD, *Les fabliaux*, cit., 87, 107).

²⁷ H. R. JAUSS, *Littérature médiévale et expérience esthétique*, in «Poétique», n. 31, 1977, pp. 322-36.

²⁸ Questa conclusione coincide con quanto osserva Beyer (J. BEYER, *The Morality of the Amoral*, in *The Humour of the Fabliaux*, cit., pp. 15-42): i *fabliaux* rappresentano il primo corpus di testi che dà dignità letteraria a ciò che lo studioso chiama "Schwank", e in quanto tali il loro scopo era semplicemente quello di divertire. Si veda anche, su questo, Beyer (J. BEYER, *Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg 1969) e Ménard (P. MÉNARD, *Les fabliaux*, cit., pp. 118, 231).

²⁹ MARIE DE FRANCE, *Lais*, a cura di A. Ewert, Blackwell, Oxford 1963, p. XVII.

³⁰ H. BAADER, *Die Lais*, cit., pp. 285.

³¹ J. C. PAYEN, *Le lai narratif*, cit., p. 46.

tale sarebbe stato recepito dal pubblico. Non è dunque dal motivo centrale che si può individuare la classe a cui il testo appartiene, ma da tutte le altre componenti che si apprendono attorno al tratto marcato.

Un'altra considerazione andrebbe fatta su quei testi parodici in cui il rapporto comico – stile basso sembra non rispettato. Per questa serie di testi, che va dai *lais* del *Mantel mautaillié*, del *Le-cheor*, d'*Ignoure* al *Chevalier qui fist les cons parler* e a *Guillaume au faucon*, è necessario far intervenire un ulteriore tratto, che specifica una forma particolare di comicità, quella cioè della parodia, che provoca il riso appropriandosi di un altro tipo di discorso ma sovvertendolo. Il discorso in questione è quello del *lai*, o comunque dei generi seri, cortesi, le cui componenti vengono ovviamente riprese dal testo parodico per essere meglio rovesciate. Il risultato è dunque una serie di testi di stile alto, ma che sono in realtà dei testi comici, e che costituiscono uno dei punti d'intoppo nelle classificazioni tradizionali dei *lais* e dei *fabliaux*. Lo stesso Nykrog, che pure dedica tanto spazio alla parodia nei *fabliaux*, si rifiuta di ammettere che il *Mantel inautaillié* possa essere messo sullo stesso piano di un volgare *fabliau*, e inventa una categoria a parte, quella del «*lai burlesque*». ³² Donovan, dal canto suo, chiama questi testi «*elevated fabliaux*» ³³ e Togeby “travestimenti” («*etravesties*»). ³⁴ Tali atteggiamenti sono istruttivi, perché rivelano fino a che punto le tipologie siano condizionate a priori dalla terminologia tradizionale. ³⁵

³² P. NYKROG, *Les fabliaux*, cit., pp. 95-98.

³³ M. J. DONOVAN, *The Breton Lai*, cit., pp. 94-100.

³⁴ K. TOGEBY, *The Nature of the Fabliaux*, cit. Lo studioso danese, avendo ridefinito il *fabliau* come una «*nouvelle de niveau bas*», descrive questi testi come di «*style bas*» ma di «*niveau haut*». E però piuttosto lo stile e il livello alto, frammisto allo stile e al livello basso, che produce qui il comico.

³⁵ Dal canto loro, van den Boogaard, Khoe & Croon (N. VAN DEN BOOGAARD, M. KHOE & W. CROON, *Vocabulaire de lais, vocabulaire de fabliaux*, in «*Rapports: Het Franse Boek*», n. 49, 1979, pp. 97-106) hanno eseguito delle concordanze dei *fabliaux* e dei *lais*, servendosi poi per un'analisi lessicale. Per quanto riguarda il *Chevalier qui fist...*, concludono che si tratta di un *fabliau* con alcune parole

Esistono del resto anche esempi di parodie dove personaggi bassi vengono coinvolti in imprese a prima vista nobili, come accade in *Trubert*,³⁶ e anche di uso intermittente della parodia. Il *fabliau* di *Aloul*, discusso da Nykrog³⁷ presenta il caso di un testo comico di stile basso e con personaggi bassi, ma nel quale si può tuttavia riconoscere una parodia della narrativa cortese (la descrizione iniziale del giardino del protagonista) e dell'epica (le risse tra i contadini). In questi passaggi, le improvvise impennate dello stile danno luogo a un testo dai livelli stilistici alternati a seconda della presenza o dell'assenza dell'elemento parodico.

Fin qui, in questo tentativo di descrizione della narrativa breve antico-francese, abbiamo considerato l'intero corpus dei *lais* e dei *fabliaux* come se un periodo di oltre un secolo potesse essere colto in un unico spaccato sincronico. Un approccio simile può essere utile per inquadrare i problemi maggiori e per operare alcune distinzioni preliminari; ma non può essere ignorato il fatto che in questi cento anni e passa si assiste a una costante evoluzione e a tutta una serie di aggiustamenti interni dei generi letterari, compresi quelli di cui

proprie dei *lais*. Ma non sono forse queste parole che, nel contesto di un testo comico, costituiscono il riferimento parodico al genere serio? Ancora Noomen (W. NOOMEN, *Le chevalier qui fit... à propos du classement des genres narratifs brefs médiévaux*, in «Rapports: Het Franse Boek», n. 50, 1980, pp. 110-23), partendo dal saggio ora citato, scompone i *fabliaux* in tratti pertinenti e non pertinenti, e arriva alla conclusione che tutto ciò che ha attinenza con il genere cortese è nel *Chevalier qui fist...* non pertinente. Di nuovo, mi sembra che i tratti dominanti (o pertinenti) siano sì quelli del comico, ma che il fatto che i tratti accessori (o non pertinenti) siano derivati dai testi cortesi serve a un fine che non può essere che la parodia. Ancor più radicale è la posizione di Ménard (P. MÉNARD, *Les fabliaux*, cit., pp. 206-13), che nega del tutto l'esistenza della parodia nei *fabliaux*, considerando invece l'uso di registri stilistici diversi come delle semplici "dissonanze", senza sospettare che questa operazione possa essere funzionale a un discorso più sofisticato.

³⁶ Si veda l'analisi che ne fa Rossi (L. ROSSI, *Trubert: il trionfo della scortesia e dell'ignoranza. Considerazioni sui fabliaux e sulla parodia medievale*, in «RV-Quaderni», 1 (Studi francesi e portoghesi), 1979, pp. 5-49.

³⁷ P. NYKROG, *Les fabliaux*, cit., pp. 72-74 e pp. 86-87.

ci occupiamo. Troppo spesso, infatti, si è parlato di *lais* e di *fabliaux* dimenticando che la situazione letteraria della metà o della fine del XIII secolo è profondamente diversa da quella degli ultimi decenni del XII secolo. In un errore di prospettiva cronologica incorre ad esempio Donovan, che pure imposta correttamente uno schema di sviluppo storico del *lai*, collocando dunque quello che chiama «the elevated *fabliau*» (ossia i «*lais burlesques*» di Nykrog) dopo il *lai* bretone di Maria di Francia; senonché considera «elevated *fabliaux*» testi come il *Lai du Cor* o il *Lai d'Ignaure*, che sembrano invece anteriori o quanto meno contemporanei ai primi *lais* a noi noti.³⁸ Togeby osserva anzi che tra i primi esempi di narrativa comica in lingua d'oïl figurano proprio quelli che lui chiama “travestimenti” di testi cortesi, come il *Lai du Cor* o il *Mantel mautaillié*, ai quali aggiungeremo *Le chevalier a l'espee* e *La mule sans frein*.³⁹ questi testi sfidano le tradizionali tipologie, e tuttavia sono nati quasi insieme con il romanzo cortese, a cui fanno costante riferimento. Da questi racconti avrebbe preso spunto, secondo Togeby, il comico dei *fabliaux*.⁴⁰ Ovviamente, non è facile seguire con precisione lo sviluppo storico di questi generi, a causa delle ben note gravi incertezze di cronologia: tuttavia, possiamo e dobbiamo supporre che alcuni cambiamenti o spostamenti dei tratti distintivi dei due generi riflettano una mutata situazione storica e letteraria.

Di fatto, la nostra definizione del *lai* come testo d'ispirazione seria, e cortese, è adeguata a tutti i *lais*; ma, se aggiungiamo dei

³⁸ Sulla questione della datazione del *Lai du Cor*, si veda Bennett (P. BENNETT, *Mantel et Cor. Deux lais du XII^e siècle*, ed. University of Exeter, Exeter 1975). Del *Lai d'Ignaure* abbiamo una versione del XIII secolo, ma il racconto sembra più antico, perché il nome dello sfortunato personaggio compare intorno al 1170 come *senhal (Linhaure)* del trovatore Raimbaut d'Aurenga (si veda Lejeune 1939 e Pirot 1972).

³⁹ Su cui si veda il saggio di Johnston & Owen premesso alla loro edizione (R. C. JOHNSTON-D. D. R. OWEN *Two Old French Gauvain Romances: Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein*, Barnes & Noble, New York 1973, pp. 1-26).

⁴⁰ K. TOGEBY, *The Nature of the Fabliaux*, in *The Humour of the Fabliaux*, cit., pp. 9-12.

tratti più specifici, come soprannaturale, bretone, ecc., abbiamo caratterizzato il *lai* nella sua prima fase di codificazione, riferendoci cioè al modello di genere che si ricava dai *Lais* di Maria di Francia, che va considerata la fondatrice del genere e la prima a impiegare il meraviglioso celtico in una cornice di narrativa breve.⁴¹ Lo stesso va detto per il *fabliau*, in cui il tratto comico determina una serie di tratti di stile e di contenuto che caratterizzano il genere soprattutto ai suoi inizi (si pensi ai *fabliaux* di Jean Bodel, o a *La plantez*, considerato uno dei più antichi esemplari del genere).⁴² Con il passare del tempo, si osservano però degli slittamenti di tratti all'interno dei due generi, o dei veri e propri scambi, nonché l'affiorare di elementi nuovi a cui viene dato un rilievo crescente.

Per quanto riguarda i *lais*, Donovan osserva che i testi più tardi appaiono "peggiori" rispetto ai *lais* più antichi, ripetendo in maniera non sempre felice le componenti dei *Lais* di Maria di Francia.⁴³ Un *lai* come *Guingamor* riesce ancora a riprodurre il modello con un certo successo, mentre *Doon* risulta chiaramente stereotipato, una miscela diligente ma inerte di vari ingredienti. Ancora, in *Desiré* l'elemento soprannaturale di origine celtica viene presentato come

⁴¹ Che Maria sia l'iniziatrice del genere è opinione della maggior parte degli studiosi, che in particolare hanno discusso i casi di *Graelent*, *Guingamor* e *Desiré* come imitazioni malriuscite di *Lanval*. Vedi L. FOULET, *Marie de France et les lais bretons*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 29, 1905, pp. 19-56 e pp. 293-322; C. SEGRE, *Lanval, Graelent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Società tipografica editrice modenese, Modena 1959, vol. II, pp. 756-70 e P. M. O'HARA TOBIN, *Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles*, cit., p. 16. Ménard (P. MÉNARD, *Fabliaux français du Moyen Age*, cit., pp. 43-5) riprende la discussione e conclude, per quanto riguarda *Graelent*, che è probabilmente un testo posteriore a Maria, ma che l'autore avrà attinto alla stessa fonte di *Lanval*, pur senza imitare quest'ultimo testo direttamente.

⁴² Kiesow (R. KIESOW, *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der alt französischen Kurzerzählungen*, cit., pp. 43-8) considera anche come proprio del *fabliau* ai suoi inizi la presenza di un unico episodio, ma la tendenza ad aggiungere episodi complementari appare ben presto, come testimonia il *fabliau De Haimet et de Barat* di Jean Bodel.

⁴³ M. J. DONOVAN, *The Breton Lai: A Guide to Varieties*, cit., pp. 65-7.

qualcosa di minaccioso e di temibile, tanto da richiedere una giustificazione da parte della Chiesa.⁴⁴ La vitalità del modello sembra dunque entrare ben presto in crisi; e del resto tra gli stessi *lais* di Maria Ménard ha creduto di vedere delle «*authentiques nouvelles courtoises*»,⁴⁵ prive cioè di quel carattere “féérique” normalmente associato al *lai* bretone. Si può osservare, ancora con Donovan, come in *Tydorel* alcuni elementi siano ormai cambiati: l'amore adultero della madre dell'eroe, ad esempio, ha come unica motivazione narrativa quella di concepire un figlio, mentre il personaggio presentato con maggiore simpatia è un borghese: non a caso, Donovan parla di tono e di personaggi da *fabliau*.⁴⁶ D'altra parte, il successo del modello di Maria ha condotto nella sfera del *lai* “bretone” altri testi facenti riferimento a backgrounds diversi: si pensi per esempio ai *Lai d'Haveloc*, che si svolge tra Inghilterra e Danimarca o a *Sir Orfeo*⁴⁷ (medio-inglese ma basato su un originale francese perduto), di argomento classico. Accade quindi che il genere del *lai* si è venuto aprendo verso un genere contiguo e simile per forma e struttura narrativa. Si può anche avanzare l'ipotesi di un mutamento del tipo di destinatario: da un'udienza prevalentemente aristocratica, che apprezzava *lais* come quelli di Maria di Francia, a un'udienza più ampia, comprendente anche la borghesia, desiderosa di appropriarsi della vecchia cultura letteraria, ma con interessi di classe differenti.⁴⁸

⁴⁴ Su questo punto si veda J.-C. PAYEN, *Le lai narratif*, cit., p. 42.

⁴⁵ P. MÉNARD, *Les fabliaux: contes à rire du Moyen Age*, cit., p. 58.

⁴⁶ M. J. DONOVAN, *The Breton Lai: A Guide to Varieties*, cit., pp. 77-80.

⁴⁷ M. J. DONOVAN, pp. 100-5 e pp. 146-58.

⁴⁸ Interessante è anche l'ipotesi di Donovan (Ivi, pp. 11-2) che la *matière de Bretagne* e il personaggio di Artù abbiano incontrato favore alla corte di Enrico II Plantageneto per motivi politici, per glorificare l'“imperialismo” del re inglese. Artù avrebbe così finto da eroe da contrapporre a Carlomagno: da un lato quindi la *matière de Bretagne* (cioè l'Inghilterra), dall'altro la *matière de France*. Maria sarebbe stata in qualche modo coinvolta in questo programma culturale, ma, una volta trapiantato sul continente, il riferimento al quadro politico era venuto meno e la funzione del meraviglioso celtico, ormai frainteso, sarebbe venuta gradualmente a mancare. In questa luce, non bisogna dimenticare che il genere del *lai*, benché in

L'esempio dei *lais* didattici (se vogliamo accettare questa etichetta) testimonia qualcosa di simile. Secondo Baader, il gusto del pubblico avrebbe subito un cambiamento, e una domanda di insegnamento avrebbe preso il posto del gusto del meraviglioso fine a se stesso. Il «Marchen*lai*» avrebbe ceduto al «Kasus*lai*», e il tratto “didattico” avrebbe prevalso su quello “cortese” o “soprannaturale”.⁴⁹ Quale che sia stato il ruolo del pubblico, esso non può essere comunque sottovalutato quando si considerano i mutamenti che ebbero luogo nel genere del *lai* agli inizi del XIII secolo.

Nello stesso tempo, il genere comico del *fabliau* assume alcuni tratti del genere contiguo serio, nonché di altri generi (a parte, ovviamente, l'impiego consapevole di tratti spuri nei testi parodici): personaggi nobili, temi della letteratura clericale, spunti di registro cortese. Limentani osserva che la protagonista della *Bourgeoise d'Orleans* è presentata come «courtoise» non perché l'autore intenda comporre un testo cortese, ma perché certi aspetti del registro cortese ormai sono stati estesi anche a testi non cortesi.⁵⁰ Altrove, come in *Les trois dames de Paris* di Watriquet de Couvin, il tratto principalmente marcato non è più quello comico, ma piuttosto quello moralistico, a cui vengono subordinati i tratti propri dei testi comici; ciò rivela nei *fabliaux* una nuova tendenza verso il didattico parallela a quella individuata da Baader nei *lais*. Ancora, nel *Lai d'Aristote*, che rimane pur sempre un testo comico, lo stile tende all'aulico, mentre situazioni e personaggi sono ovviamente derivati dalla letteratura clericale: e infatti il *Lai d'Aristote* è di solito considerato un testo di carattere misto, a metà strada tra un *lai* e un *fabliau*.

Tutto ciò induce a insistere sulla natura dinamica, e non statica, del genere letterario. Nel nostro caso, poi, la fase della codificazione è estremamente ristretta, coprendo, per i *lais*, poco più della pro-

una nuova veste linguistica e con tratti più simili al romanzo cortese, sopravvisse fino al XV secolo proprio in Inghilterra, dove aveva avuto le sue origini.

⁴⁹ H. BAADER, *Die Lais*, cit., pp. 317-8.

⁵⁰ A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, pp. 48.

duzione di un singolo autore. Il periodo quindi in cui è legittimo e possibile distinguere nettamente tra *lais* e *fabliaux* è piuttosto limitato, a causa della fluidità e instabilità interna della narrativa breve nel suo complesso. Il genere che sembra crollare per primo è quello apparentemente più codificato, cioè il *lai*, che si apre abbastanza precocemente verso il *fabliau*, almeno in alcuni tratti accessori.

Che la fase di codificazione del *lai* sia stata relativamente breve, può essere controllato gettando un colpo d'occhio a quanto viene prima di esso: generi come la favola esopica, o anche *l'exemplum* latino, presentano tratti in comune con i *lais* (e con i *fabliaux*), ma hanno intenzioni chiaramente moraleggianti. Testi come il *Lai du Cor*, il *Lai d'Ignaure*, *Le chevalier a l'espee*, e forse *Richeut* (i "travestimenti" di Togeby) non hanno veramente vita indipendente dal punto di vista generico, in quanto fanno riferimento ad altri testi (peraltro, non tutti impiegano la forma metrica del distico di *octosyllabes*). Sembrerebbe tuttavia che proprio sulla base di questi testi sia avvenuta la prima forma di codificazione del genere narrativo breve, all'epoca, intorno agli ultimi decenni del XII secolo, in cui fanno la loro apparizione la maggior parte dei generi narrativi antico-francesi in distici di *octosyllabes*. Questa codificazione seleziona alcuni tratti, tralasciandone altri, secondo il gusto dell'epoca (ad esempio, la preferenza, nel *lai*, per i tratti cortese e celtico può essere osservata anche nel romanzo). Successivamente, alcuni dei tratti in un primo tempo esclusi vengono recuperati: motivi propri della letteratura clericale, già presenti in *Richeut*, ricompaiono in testi come *L'enfant qui fu remis au soleil*, nel *Lai d'Aristote*, ecc.; il tema folklorico utilizzato nel *Lai du Cor* viene sfruttato con maggiori effetti parodici nel *Mantel mautaillié* (mentre ricompare anche in un romanzo, nel *Livre de Carados*, parte della prima continuazione del *Perceval*, dove però è sottoposto a un trattamento serio).

Verso la metà del XIII secolo si è dunque giunti a un indebolimento della dicotomia comico/serio, con la conseguente impossibilità di parlare di *lais* e di *fabliaux* come generi nettamente distinti l'uno dall'altro. A riprova di questo cambiamento, osserviamo che i copisti dei codici che ci hanno trasmesso questi testi (tutti esemplati dopo

la metà del XIII secolo), cominciano a sbagliarsi con i termini. In realtà, non è l'autore a denominare *lai* il *Lai de Narcissus*, bensì il copista, non più in grado di distinguere il racconto ovidiano dal genere del *lai*.⁵¹ Analogamente, il *Mantel mautaillié* viene copiato con altri *lais*, e come un *lai* ci è stato tramandato. Perfino un *fabliau* «certifié» come *Auberee* diventa un *lai* per il copista di BNF.fr. 1553, dove questo testo, certo comico, ma composto in uno stile molto ricercato, compare tra altri *lais*. Allo stesso modo, il *Lai de l'Epervier* viene chiamato un «dit». Più tardi infatti un autore di *dits* come Jean de Condé, anche noto come l'ultimo autore di *fabliaux*, chiama *lais* tre delle sue opere.⁵² A partire all'incirca dalla metà del XIII secolo, dunque, sarebbe probabilmente preferibile parlare di un genere narrativo breve di carattere misto, come che vengano denominati i singoli testi, *lais*, *fabliaux* o *dits* (che è poi diventato il termine più diffuso).⁵³ Questo sviluppo, del resto, non è esclusivo dei testi brevi: se pensiamo ai romanzi di Jean Renart e li mettiamo a confronto con quelli di Chrétien de Troyes, abbiamo un altro esempio dell'affiorare di tratti nuovi e di livelli stilistici diversi anche in questo genere, che avrà poi ulteriori sviluppi, molto più tardi, in opere come quelle di Antoine de la Sale. Il tratto principale del genere “misto” *lai-fabliau* diventa ormai la brevità, da cui dipende ovviamente l'organizzazione delle altre componenti. A questo punto, siamo ormai a un passo dalla novella, genere virtualmente aperto e privo di tratti fortemente marcati, a parte, s'intende, l'importante

⁵¹ Vedi H. BAADER, *Die Lais*, cit., p. 230.

⁵² Sulla confusione terminologica a quest'epoca, e sull'evoluzione del *lai*, si veda P. MÉNARD, *Fabliaux français du Moyen Age*, cit., pp. 97-9 e, per i *lais* di Jean de Condé, J. RIBARD, *Des lais au XIV^e siècle: Jean de Condé*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll., Droz, Genève 1970, vol. II, pp. 945-55.

⁵³ Osserva Payen che «le *lai* a donc connu un succès assez considérable, qui a duré plus d'un siècle. Il n'a disparu qu'après 1300, comme le *fabliau*, quand s'imposa le *dit* plus ambitieux». (J.-C. PAYEN, *Le lai narratif*, cit., pp. 57-8).

innovazione della prosa in luogo del verso.⁵⁴ Nella novella, comico e serio appaiono compresenti, e entrambi disponibili a seconda delle scelte degli autori, insieme con tutti gli altri tratti che il genere narrativo breve si porta dietro fin dalla fine del XII secolo.

⁵⁴ Per un'analisi più dettagliata del debito della novellistica verso i generi narrativi brevi antico-francesi, si veda R. DUBUIS, *Les «Cent Nouvelles nouvelles» et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 1973; C. DI GIROLAMO & C. LEE, *La nascita della novella*, in *Actes del XVI Congrès internacional de lingüística i filologia romàniques* (Palma de Mallorca, abril de 1980), Moll, Palma de Mallorca, 1982 ss.; ID., *Writers and Reworkers: Forms of Intertextuality in Medieval Narrative*, in *La nouvelle*, Actes du Colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), a cura di M. Picone, G. Di Stefano, P.D. Stewart, Bibliotheca Romanica, Montréal 1983, pp. 16-24; M. PICONE, *Alle fonti dei Decameron: il caso di frate Alberto*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Prisma, Palermo 1982, pp. 99-117; H. J. NEUSCHÄFER, *Boccace et l'origine de la nouvelle: le problème de la codification d'un genre médiéval*, in *Novella*, cit.

III. IL GIARDINO RINSECCHITO. PER UNA RILETTURA DEL *LAI DE L'OISELET*

Nell'ampio panorama della narrativa breve in lingua d'oïl, il *Lai de l'Oiselet* è un testo di singolare rilievo, che non mi pare abbia ricevuto finora tutta l'attenzione che merita. L'edizione più recente, quella di Weeks, risale al 1927, mentre l'unico studio monografico accompagna l'edizione, ancora più antica, curata da Gaston Paris nel 1884.¹ Il saggio del Paris, tuttavia, sembra più finalizzato all'esposi-

¹ Tutte le citazioni saranno tratte dall'edizione di R. WEEKS, *The "Lai de l'Oiselet"* in R. S. LOOMIS, *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle-Loomis*, Columbia University Press, Paris-New York 1927, pp. 341-53. Il testo critico di Paris, pubblicato originalmente nel 1884, si trova in: G. PARIS, *Légendes du moyen âge*, Hachette, Paris 1903, pp. 225-91. Quest'ultimo è stato successivamente ristampato, con qualche cambiamento ortografico, da A. PAUPHILET, *Poètes et romanciers du moyen âge*, Gallimard, Paris 1952, pp. 495-508. R. WEEKS osserva (*The "Lai de l'Oiselet"*, cit., pp. 341-42) che i cinque manoscritti dell'*Oiselet* a noi conosciuti, tutti conservati nella Bibliothèque Nationale di Parigi, formano due

zione e alla difesa delle sue teorie sull'origine orientale della narrativa europea, che non all'analisi in profondità del testo in quanto tale.

Il poemetto viene chiamato *lai* nei manoscritti, benché non si tratti ovviamente di un *lai* bretone in senso stretto, mancando del tutto elementi celtici e soprannaturali, e nemmeno possa essere considerato un *lai* parodico, alla stessa stregua del *Lai du Mantel mautaillié* o di quelli *d'Ignaure, du Lecheor*, ecc.² L'*Oiselet* va dunque ricondotto a quel vasto corpus di poemi narrativi brevi in antico-francese, la più parte dei quali risale al XIII secolo, e la cui classificazione in generi e categorie letterarie risulta spesso problematica. Donovan definisce l'*Oiselet* un *lai* «didattico», rifacendo proprie le conclusioni di Paris, secondo le quali il poemetto esemplificherebbe le virtù della *courtoisie* contro i vizi della *vileinie*: come tale, esso andrebbe posto accanto a testi come il *Lai du Trot*, il *Lai du Conseil*, ecc., che vertono su aspetti particolari della dottrina cortese.³ L'etichetta fornita da Donovan è fino a un certo punto accettabile: senonché ha il difetto di trascurare le intenzioni e i significati più profondi del testo, che certamente non può essere messo sullo stesso piano della maggior parte dei *lais* didattici o moraleggianti. Al di là di queste divergenze di interpretazione, tutti sembrano d'accordo sulla singolare «grazia» del poemetto e sul suo alto grado di rifinitura stilistica.

gruppi distinti; da un lato i mss. *Fonds français* 837, 24432 e *Nouvelles acquisitions* 1104, dall'altro i mss. *Fonds français* 25545 e 1593. Weeks dà solo il testo del ms. 837, mentre Paris ha tenuto conto di tutti e cinque i testimoni. Ho preferito il testo di Weeks, nonostante quello di Paris contenga qualche verso in più, perché ha il vantaggio di seguire una sola variante, e non è dunque un ibrido risultante della combinazione di due versioni diverse.

² Per una discussione di questi *lais*, mi sia consentito di rimandare al mio *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, in C. LEE, A. RICCADONNA, A. LIMENTANI, A. MIOTTO, *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, premessa di A. Limentani, Liviana, Padova 1976, pp. 3-41.

³ M. J. DONOVAN, *The Breton Lay. A Guide to Varieties*, Indiana, Notre Dame 1969, pp. 84-90 e p. 189, dove l'autore sostiene che il *lai* didattico è «exemplified by the *Lai de l'Oiselet*».

Nelle pagine che seguono, vorrei proporre una nuova lettura del *Lai de l'Oiselet*, in cui si cercherà di mettere in luce alcuni aspetti del *lai* che sono stati finora largamente ignorati. A questo scopo, sarà anzitutto necessario prendere in considerazione versioni contemporanee e precedenti dello stesso racconto. Con ciò, tuttavia, non si intende affatto seguire le tracce di Paris e offrire una lista esaustiva di possibili fonti, reperite nel patrimonio narrativo dell'India o della Persia o del Medio Oriente. Si tenterà piuttosto di capire, seguendo il diverso impiego di uno stesso schema narrativo, in che modo l'autore dell'*Oiselet* abbia fatto sua una materia non inedita, fino al punto di attribuire ad essa significati nuovi e originali. Nei limiti che ci si propone, si è perciò ritenuto di poter trascurare i pur numerosi precedenti orientali dell'*Oiselet*, per prendere in esame solo le versioni più recenti. Vale a dire: il *De rustico et avicula*, contenuto nella *Disciplina Clericalis*, e le sue traduzioni che si leggono nelle due versioni francesi della stessa opera, *Le Chastoiement d'un père à son fils*; accanto a queste, andranno pure considerate altre due versioni francesi contemporanee, pressoché identiche: quella intitolata *Les Trois savoirs*, e quella che forma parte del *Donnei des amanz*; e infine una versione che sembra derivata dallo stesso *Lai de l'Oiselet*, inserita nei *Récits d'un ménestrel de Reims*.⁴

⁴ *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi (das älteste Novellenbuch des Mittelalters)*, ed. di A. Hilka, W. Söderhjelm, Heidelberg 1911, exemplum 22. *Le Chastoiement d'un père à son fils*, in *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV, et XV siècles*, a cura di E. Barbazan, D. Méon, B. Warée, 4 voll., Paris 1808, vol. II, p. 140. *Le Chastoiement d'un père à son fils*, a cura di E. D. Montgomery, Jr., University of North Carolina Press, Chapel Hill 1971, exemplum 19. G. PARIS, *Le Donnei des amanz*, in «Romania», XXV, 1896, pp. 497-541, vv. 926-1160. Una discussione, con estratti, dei *Trois savoirs* si trova in P. MEYER, *Notice du Ms. 25970 de la Bibliothèque Phillipps (Cheltenham)*, in «Romania», XXXVII, 1908, pp. 209-235. *Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, a cura di N. de Wailly, Société de l'histoire de France, Paris 1876, § 460. L'eccezionale fortuna della storia di Barlaam e Josaphat (che contiene la versione orientale del racconto dell'*Oiselet*, poi diffusa in Occidente) e della *Disciplina Clericalis* ha determinato l'inclusione del racconto dell'uccellino in varie altre collezioni di exempla, come, per esempio, le *Gesta Romanorum* (a cura di H. von Oesterly, Weidhannsche Buchhandlung, Berlin 1872, p. 554); la *Legenda Aurea* (a cura di

L'intreccio è pressoché identico in tutte le versioni. Un tale possiede un magnifico giardino, allietato dal canto degli uccelli. Un giorno gli riesce di catturare un uccellino, che lo implora di ridargli la libertà: l'uomo infatti, gli dice l'uccello, non ricaverà nessun guadagno dal tenerlo prigioniero, mentre, se lo lascerà libero, riceverà in cambio tre massime, tre *sens*, che gli riusciranno utili. Appena libero, l'uccello rivela le sue massime: non credere a quanto ti si dice, non lasciarti sfuggire quanto possiedi, non piangere su ciò che è perduto. Nel resto della storia si racconta di come l'uomo sia incapace di seguire anche queste tre semplici regole, che gli erano parse ovvie e banali.

Il *De rustico et avicula* va ben poco oltre questa scheletrica struttura narrativa; mentre le due versioni francesi della *Disciplina Clericalis*, e ancora di più i *Trois savoirs* e la versione del *Donnei*, si dilungano in descrizioni e amplificazioni. Il racconto compreso nei *Récits* è esso pure ridotto all'osso, pur derivando apparentemente dall'*Oiselet*:⁵ si tratterebbe insomma di un passo indietro nei confronti dell'*Oiselet*, che è una versione estremamente amplificata, benché l'autore dei *Récits* sottolinei ulteriormente, per contrasto, le innovazioni introdotte dal poeta dell'*Oiselet*, che non hanno dunque né precedenti né seguito. Mentre infatti il testo latino e le sue traduzioni possono essere ricondotte alla categoria dell'*exemplum*, e lo stesso racconto dei *Récits* può essere considerato come una storia moraleggiante, l'*Oiselet* sembra costituire, per più di un verso, un caso a parte, con motivazioni e significati propri.

Veniamo dunque ad analizzare le varie modifiche e amplificazioni introdotte dal poeta dell'*Oiselet* rispetto alle sue "fonti". Una prima

Th. Graesse, 1890, rist. Osnabrück 1969, cap. CLXXX); gli *Exempla di Jacques de Vitry* (a cura di T. F. Crane, Folk-lore Society, London 1890, exemplum XX-VIII); il *Dialogus Creaturarum di Nicola di Pergamo* (a cura di J. G. Th. Grässe, Litterarischer Verein in Stuttgart, Tübingen 1880, p. 250); e in un exemplum attribuito a Oddone di Sheriton (L. HERVIEUX, *Les Fabulistes latins*, Librairie de Firmin-Didot, Paris 1896, vol. IV, p. 252).

⁵ In comune con l'*Oiselet*, questo testo presenta infatti un elemento nuovo rispetto alle altre versioni, ovvero una lieve modifica in una delle massime. Cfr. su questo punto, l'ampia discussione di G. PARIS, *Le Donnei*, cit., pp. 268-69.

differenza, fin dall'inizio, consiste nella specificazione del ceto sociale del proprietario del giardino. Il testo latino lo chiama, come non sfuggì a Paris, «quidam», e solo molto più avanti «rusticus». Nelle versioni francesi costui è un «preudhom», un «paysant» o un «vilain». Solo l'*Oiselet* scende in ulteriori dettagli:

Il avint jadis a un tans,
 Bien a passé plus de cent ans,
 Qu'il estoit uns riches vilains.
 [...]
 [...] riches ert de grant manière. (vv. 1-5)

Non si tratta dunque di un comune contadino, e il contrasto tra le delizie del giardino e la rozzezza di chi lo possiede non ha unicamente lo scopo di stabilire un'opposizione tra *courtoisie* e *vileinie*, come pure è stato suggerito perché il poeta insiste sulla ricchezza del villano,⁶ sul fatto che si tratta di un *vilain riche*.

L'espressione *vilain riche* ha il sapore di una contraddizione in termini all'interno della tripartizione ideale della società medievale, dove il villano era collocato nell'ordine più basso. Ma è un'espressione che compare di frequente nella letteratura dell'epoca, e che è sempre connotata da significati peggiorativi. Basterà pensare ai molti *fabliaux* in cui il marito ingannato, spesso ad opera di una nobildonna caduta in miseria, è descritto in termini simili:⁷

Jadis estoit uns vilains riches
 Qui mout estoit avers et chiches; (*Le Vilain mire*, MR III, 74, vv.
 1-2)

⁶ Questo sarebbe piuttosto il caso del *Donnei*, che è ambientato interamente in un quadro di casistica cortese: e in tutto il poemetto, e non solo nel racconto dell'uccellino, il villano rappresenta la *vileinie* opposta alla *courtoisie*.

⁷ Cito tutti i *fabliaux* da A. DE MONTAIGLON, G. RAYNAUD, *Recueil général et complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Librairie des Philosophies, Paris 1872-1890; rist. New York 1964 (siglato MR).

Alous estoit uns vilains riches,
Mès moult estoit avers et chiches, (*Aloul*, MR I, 24, vv. 5-6)

Et cil estoit filz d'un vilein,
D'un usurier riche et conblé, (*Berangier au lonc cul*, MR III, 86,
vv. 16-17).

Il villano ricco è una figura sintomatica delle mutate condizioni economiche del XIII secolo: un'epoca in cui la borghesia guadagna terreno nelle città, mentre un gruppo di *nouveaux riches* fa la sua comparsa nelle campagne. Il villano ricco che diventa proprietario di terre appartiene dunque a un nuovo e aberrante gruppo sociale, che minaccia da vicino, almeno per quanto riguarda la proprietà terriera, l'aristocrazia: più in generale, la sua figura incrina l'ordine statico della società medievale.

Questo stato di cose sembra echeggiato con precisione in alcuni versi del *lai*. Il poeta, nel descriverci la proprietà posseduta dal villano, cioè un maniero circondato dal bel giardino, si sente in obbligo di informarci del come e del perché il villano ne sia entrato in possesso:

Cil qui le fist ne fu pas fols,
Ainz fu uns chevaliers gentiz.
Après le pere l'ot li filz,
Qui le vendi a cel vilain.
Ainsi ala de main en main.
Bien savez que par mauvès oir
Dechiéent viles et manoir. (vv. 22-28)

Commenti che ricordano da vicino quelli dell'autore della versione sopra citata di *Berangier*:

Ainsi bons lignaiges aville,
Et li chastelain et li conte
Declinent tuit et vont à honte

[...]

Ainsi est noblece pene. (vv. 24-26, v. 34)⁸

Poste queste premesse, il trattamento di tutti gli altri elementi contenuti nel racconto di base va riconsiderato in una nuova luce. Il *lai* non può essere più visto come un *exemplum* moraleggiante: per il comportamento del proprietario del giardino, e per il modo in cui viene descritto, il testo ricade piuttosto nella sfera della satira sociale, e in particolare della satira diretta contro i nuovi ricchi, i borghesi e i contadini arricchiti.

Anzitutto, le azioni dell'uomo sono dettate da desiderio di profitto e di proprietà privata, e dalla sua avidità. Il contadino è spinto a catturare l'uccello perché:

Pense, se il le pooit prendre,

Assez tost le porroit chier vendre (vv. 185-86)

elemento, questo, che compare solo nel nostro *lai*. In un secondo tempo il villano pensa di rinchiudere l'uccellino in gabbia, come nelle versioni precedenti del racconto, ma anche stavolta il poeta tiene a mettere in chiaro le vere intenzioni dell'uomo, che agisce

⁸ In un saggio sulla situazione della nobiltà in Francia nel XIII secolo, Georges Duby osserva che i riferimenti a questo nuovo gruppo nella letteratura dell'epoca riflettono una situazione sociale reale: «In effetti a quest'epoca si diffuse largamente nella letteratura un tema molto espressivo di questo sentimento, quello del villano (*vilain*) nuovo ricco [...] Intorno al 1200 appare nei romanzi un personaggio, l'uomo di bassa estrazione e maleducato, che però si è arricchito ed è salito fino al livello economico dei cavalieri, ha preso il loro posto, è divenuto signore, si è sostituito nella loro situazione, nella loro casa, nelle loro terre a dei nobili, infine scimmietta in modo maldestro e villano i loro modi di vita; personaggio grottesco e scandaloso, ma reale [...] È una reazione di difesa contro i nuovi venuti che assaltano le proprie posizioni sociali; e una reazione d'inquietudine della nobiltà di fronte alle difficoltà economiche di cui comincia a scorgere la minaccia » (G. DUBY, *Situation de la noblesse en France au début du XIII^e siècle*, in italiano in *Id., Terra e nobiltà nel medioevo*, Società Editrice Internazionale, Torino 1971, pp. 220-29, a p. 225).

così per avere qualcosa di suo, da non condividere con nessun altro: l'uccello deve infatti cantare solo per lui. Ma quando l'uccello gli dice che non avrebbe mai cantato in cattività, l'uomo si propone di mangiarlo: altro elemento che, benché non nuovo, serve qui a sottolineare l'avidità e la golosità, che sono vizi contro cui punta la satira medievale nei confronti del gruppo sociale degli arricchiti.⁹ Questo aspetto dell'indole del villano è denunciato dallo stesso uccello, quando si lamenta delle ragioni che hanno condotto l'uomo nel giardino:

«Et cis i vient por mieus mengier!» (v. 182)

e rispunta fuori dalle parole dell'uomo, quando ordina all'uccello di sbrigarli e rivelerli i suoi consigli, perché si è fatta l'ora di pranzo:

«Il est», fet il, «tens de mengier.
Apre.nez le moi erraument!» (vv. 312-13)

Quando l'uccello, alla fine, si rende conto che è vano tentare di ragionare con un villano (233-36), gli promette di svelargli i tre *sens* in cambio della libertà. Le massime saranno tali:

«Qu'ainc ne sot hon de vo langage,
Si te porroient mout valoir». (vv. 242-43)

Queste parole stuzzicano il senso degli affari dell'uomo, che pensa di poter fare profitto di queste rivelazioni, intendendo per profitto un vantaggio economico. Libera dunque l'uccello, ma quando apprende le tre massime va su tutte le furie, giacché le giudica «paroles d'enfant» (321). Tuttavia è proprio l'infondata fiducia nella sua intelligenza che lo rende terribilmente credulo. Come osserva Alter,

⁹ Su questa componente dell'*Oiselet*, si veda J. V. ALTER, *Les Origines de la satire antibourgeoise en France. Moyen Age-XVI^e siècle*, Droz, Genève 1966, p. 124.

Le succès qu'il connait dans l'exercice de son métier, le porte à estimer très haut sa propre perspicacité. Il lui semble peu concevable qu'on puisse tâcher et réussir à l'induire en erreur. La prétention va ainsi de pair avec une crédulité assez naturelle chez un homme qui tire vanité de son intelligence, mais qui se trouve absorbé dans une branche étroite de l'activité humaine.¹⁰

Così, dopo avere insultato l'uccello per avergli rivelato simili banalità, l'uomo non solo viene raggirato dall'uccello, ma è anche ingannato dalla sua credulità e vanagloria. Qui pure, il materiale tradizionale del racconto si carica di nuove sfumature. L'uccello gli fa osservare che, se lui avesse effettivamente conosciuto la prima massima, non lo avrebbe lasciato libero; e aggiunge che, se lo avesse ucciso, avrebbe scoperto qualcosa che lo avrebbe reso ricco per il resto dei suoi giorni: una pietra preziosa, del peso di un'oncia, nascosta nel suo corpo. Il villano si abbandona a questo punto a scene di disperazione e di cordoglio, nello stile del tradizionale lamento medievale: solo che qui il lutto non è riferito alla perdita di qualcuno, ma di qualcosa: la ricchezza sfumata.¹¹ L'uccello aggiunge allora beffa alla beffa: è impossibile che porti in sé una pietra così grande dal momento che il suo peso non supera l'oncia. In questo modo l'uomo ha mancato di seguire tutti e tre i precetti, perché, dopo essersi lasciato sfuggire ciò che possedeva, ha prestato fede a quanto gli veniva raccontato, e poi ha pianto su cose che non erano mai state sue, né potevano esserlo.

Il ritratto del villano, quale risulta dal vivace dialogo, corrisponde esattamente alla figura del nuovo ricco che ritroviamo nella satira

¹⁰ J. V. ALTER, *Les Origines de satire*, cit., p. 120.

¹¹ La versione del *Donnei* ci offre una simile scena di lamenti. Poiché non è possibile avanzare ipotesi su eventuali rapporti tra questo testo e l'*Oiselet*, bisogna supporre che i due poeti si siano valse di elementi tipici del lamento. Comunque sia, la scena sembra alquanto incongrua nel *Donnei*, dove non c'è nessuna insistenza sull'avidità dell'uomo, mentre nell'*Oiselet* il personaggio è stato gradualmente portato verso questo punto dall'accumulazione di tutti gli aspetti stereotipati del suo ceto.

medievale contro questo ceto. Il villano attribuisce un prezzo all'uccello: il suo valore è ridotto al profitto che ne può ricavare, mentre l'uccello protesta che il suo valore non può essere ridotto in termini economici (203-5). Ma l'uomo non riesce a immaginare nessun'altra forma di valore: la sua vita è condizionata dall'avidità di accumulare ricchezza. Il poeta dell'*Oiselet* ha dunque amplificato ciò che nelle altre versioni era solo uno scarno battibecco tra l'uomo e l'uccello, definendo la provenienza sociale dell'uomo, e caricandolo di tratti negativi.

Un'altra importante innovazione del poeta dell'*Oiselet* è il breve sermone che l'uccellino pronuncia prima dell'inizio dell'azione principale, e che ha lo scopo di riassumere i difetti maggiori dei nuovi ricchi. Questo sermone sottolinea ulteriormente, e ci aiuta a cogliere, il senso di quanto segue, giacché l'uomo, nel corso del dialogo e con il suo comportamento, esemplificherà quanto l'uccellino aveva in precedenza enunciato, rivelandosi invidioso, avido e goloso:

«Or m'ot cil vilains plains d'envie,
 Qui mieus aime assez le denier
 Qu'il ne face le dosnoier.
 Puis que mon chant li est faillis,
 Est il au covoitier sougis.
 Cil me soloient escouter
 Por deduire et por mieus amer,
 Et por lor cors mieus rehaitier.
 Et cis i vient por mieus mengier!» (vv. 174-82)

L'altra idea espressa in questi versi, che agli uccelli non piace cantare per i villani, non è del tutto nuova: l'autore del *Donnei* afferma qualcosa di simile nell'introduzione alla sua opera.¹² Nel *Donnei*,

¹² Lo stesso concetto si ritrova in una *chanson* anonima: *Le Rossignol et le vilain*, il che ci suggerisce che il tema era abbastanza tipico. Il testo si trova in K. BARTSCH, *Altfranzösischen Romanzen und Pastourelles*, F. C. W. VOGEL, Leipzig 1870, Libro II, N° 27.

tuttavia, il villano si caratterizza più per la mancanza di *joie* che per la sua avidità di denaro, ed è dunque assimilato al *jaloux* della letteratura cortese (41-6). L'accento maggiore, nel *Donnei*, sembra posto sul carattere del personaggio, in modo da poter mettere a contrasto *courtoisie* e *vileinie*, e non sulla sua origine sociale, antitetica a quella del nobile.¹³

Nel suo sermone, definito come un «exanple» (122), l'uccello dichiara che le donne e gli uomini innamorati devono anche essere dei buoni fedeli, perché Dio predilige gli amanti cortesi, mentre disprezza il comportamento dei villani. È evidentemente sulla base di questo passaggio che Donovan deve essersi fondato per definire l'*Oiselet* un *lai* “didattico”, un'esaltazione della condotta cortese. Gaston Paris, dal canto suo, aveva visto nel sermone dell'uccellino un ardito tentativo di sintesi dell'amore divino e di quello terreno.¹⁴ Tali osservazioni sembrerebbero però più calzanti per l'introduzione al *Donnei*, che non per l'*Oiselet*.

Se infatti consideriamo la provenienza sociale dell'uomo, su cui tanto insiste il nostro poeta, il significato del sermone risulta alquanto modificato. Ai versi 174-182, sopra riportati, il villano viene opposto, in ciascuno dei suoi tratti negativi ai tratti positivi di «Cil qui me soloient escouter» (179). Costoro sono:

Clerc et dames et chevalier,
 Qui la fontaine avoient chier,
 Qui plus longuement en vivoient
 Et mieus par amors en amoient,
 Si en fesoient les largueces,
 Les cortoisies, les proeces. (vv. 167-72)

¹³ *Vilein* sembra opposto a *courtois* solo una volta nell'*Oiselet* (v. 92), quando il poeta dice che anche se uno è vecchio o giovane, cortese o villano, il canto dell'uccello lo farà sentire giovane e innamorato. Si tratta di un paragone per sottolineare la bellezza del canto dell'uccello, che riesce ad accendere i sentimenti perfino dei vecchi e dei villani, normalmente incapaci di sentire l'amore.

¹⁴ G. PARIS, *Le Donnei*, cit., pp. 262-63.

Nella sua trattazione della satira «morale» contro la classe dei nuovi ricchi, Alter osserva che il Medioevo concepiva due tipi ideali di uomo, il cavaliere e il chierico: «Le premier de ces paragons est le chevalier sans peur et sans reproche [...] L'autre est le clerc, le porte-drapeau de l'esprit qui cherche à garder sa place dans une société fondée sur la force». Tali figure sono certamente un'astrazione, come lo è la figura del nuovo ricco, che può essere definita solo negativamente in contrasto con il cavaliere e il chierico:

En nous fondant sur l'importance qu'ils présentent dans les écrits satiriques nous verrons six défauts majeurs: avarice, crédulité, grossièreté, lâcheté, mensonge et impiété. On remarque immédiatement qu'elles renvoient effectivement aux antonymes des qualités prêtées aux chevaliers – générosité, courage, droiture, bon goût – et aux clercs – intelligence, piété, élévation d'âme.¹⁵

Non tutti i ritratti satirici di questo gruppo, ovviamente, avrebbero fatto esplicito riferimento al cavaliere o al chierico ideali, ma le loro immagini stereotipate sarebbero state ben presenti, come termini di paragone, sia all'autore che al suo pubblico. Il poeta dell'*Oiselet* ha voluto essere ancora più esplicito, elencando le qualità positive dei cavalieri e dei chierici, e mettendole direttamente a confronto con i vizi del villano ricco.

La predilezione divina, nel sermone dell'uccellino, per i buoni amanti cortesi potrebbe pertanto essere interpretata in due modi. Da un lato, potrebbe semplicemente avere il senso di un appello a una forza superiore che sta dalla parte delle idealità cortesi, senza che ciò implichi necessariamente un tentativo di conciliare l'amore divino con quello profano, come voleva Paris.¹⁶ Dall'altro, sembrerebbe

¹⁵ G. PARIS, *Le Donnei*, cit., pp. 114-15. Cfr. anche G. DUBY, *Situation de la noblesse*, cit., p. 227: «Cosa contrappone il cavaliere al nuovo venuto? Il secondo è avaro il primo è nobile perché spende allegramente tutto quello che ha, ed è coperto di debiti».

¹⁶ Anche se ciò fosse, comunque, una tale sintesi non era del tutto sconosciuta alla poesia erotica dell'epoca: basti pensare ai molti casi, nella lirica provenzale,

anche valida una seconda interpretazione, complementare della prima: e cioè che, mediante il ricorso al beneplacito divino al comportamento cortese, la Chiesa verrebbe presentata come schierata, di fatto, al fianco della nobiltà, facendo blocco contro l'abnormità del nuovo ricco, che veniva a incrinare, con la sua ricchezza, l'equilibrio ideale dei tre ordini. Già si è visto come il poeta dell'*Oiselet* lamenti il fatto che il ricco villano ha sottratto il maniero a un nobile cavaliere, approfittando dei dissesti economici di quest'ultimo;¹⁷ ma non va dimenticato che nello stesso tempo anche la Chiesa aveva ragione per opporsi al crescente potere del denaro nelle mani delle classi basse in ascesa: e ciò oltre che per motivi ideologici, anche perché la Chiesa vedeva in questa situazione una minaccia alla struttura sociale nella quale essa aveva goduto di una notevole ricchezza.¹⁸ Di fatto,

in cui l'amante invoca l'aiuto di Dio nelle sue imprese sentimentali: anche qui, dunque, Dio è dal lato dei "cortesi". Si veda, per esempio, P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1968, dove l'autore osserva che l'amore trascende il piano umano, al punto che «such feelings imply (and sometimes event prompt the explicit statement) that human and divine love are not in conflict with each other but on the contrary can become identified» (vol. I, p. 5).

¹⁷ Duby infatti osserva: «Verso il 1200 avviene un cambiamento: i cavalieri non riescono più a trovare chi possa far loro un prestito tra i parenti, gli amici, i signori, tra gli altri cavalieri; è necessario rivolgersi agli uomini d'affari delle città, a dei "villani". Essi stentano a rimborsare questi debiti e circa dopo il 1200, segno di maggiore difficoltà, debbono vendere [...] vendere anche delle terre, dei frammenti della loro signoria a dei non-nobili, i quali hanno denaro e tramite questi acquisti diventano i villani nuovi ricchi, beffeggiati dalla letteratura» (G. DUBY, *Situation de la noblesse*, cit., p. 226).

¹⁸ Ancora secondo Duby, il modello di una società tripartita era stato creato, per buona parte, dalla stessa Chiesa, che di fatto godeva degli stessi privilegi economici della nobiltà, dando così luogo a due, e non tre classi: quella dei «seigneurs» (nobiltà e clero) e quella dei «travailleurs», sicché: «la conscience que cette classe (les seigneurs) prend d'elle même fait tenir pour un scandale, sinon pour un péché, qu'un travailleur puisse se hisser au-dessus de sa condition au point de partager le privilège des prêtres et des guerriers, de vivre dans l'oisiveté grâce au travail d'autrui» (G. DUBY, *Guerriers et paysans. VIF-XIF^e siècle. Premier essor de l'économie européenne*, Gallimard, Paris 1974, p. 192).

dunque, il poeta dell'*Oiselet* ci raffigura il chierico e il cavaliere come coalizzati insieme, per l'occasione, contro una minaccia comune.

L'ultima innovazione introdotta nell'*Oiselet* riguarda il ruolo attribuito al giardino e al personaggio stesso dell'uccellino. Per Gaston Paris, l'uccello sarebbe il messaggero degli ideali cortesi: e tale spunto sarebbe stato probabilmente tratto da altri testi, come il *Fablel du dieu d'amour* o *Florence et Blancheffleur*; del resto, l'uccello è presentato come una creatura essenzialmente cortese anche nel *Donnei des amanz*. Tuttavia, alla luce di quanto si è sopra osservato, il ruolo dell'uccellino sembra ora più complesso.

L'uccello svolge infatti, all'interno del giardino, un ruolo tutto particolare, giacché, come osserva Paris, «par une idée singulièrement poétique, le conteur français imagine, en faisant du vergier une merveille toute féerique, d'en attacher la beauté, la durée et la constante fraîcheur au chant même de l'oiselet».¹⁹ È dunque la presenza stessa dell'uccello, e soprattutto il suo canto, che trasforma il giardino in un luogo di delizie:

[...] li vergiers durer ne pot
De si la que li oiseillons
I venist chanter ses douz sons. (vv. 102-4)

Così, quando alla fine l'uccellino vola via, la sua fuga non significa soltanto la presa in giro finale del villano, come avviene ad esempio nel *De rustico et avicula* («Talibus dictis deriso rustico avis in nemoris avia devolavit»;²⁰ ma segna la distruzione e la rovina del giardino: fuggendo, l'uccello porta con sé la bellezza, e si lascia dietro un paesaggio di desolazione:

Quant ce ot dit, si s'en vola,
[...]
Les fueilles cheïrent du pint,

¹⁹ G. PARIS, *Le Donnei*, cit., p. 258.

²⁰ G. PARIS, *ivi*, p. 34.

Li vergiers chei et secha,
Et la fontaine restancha. (vv. 381-86)

Adesso il villano ha fondate ragioni per piangere, come l'uccellino commenta prima di spiccare il volo:

«Maintenant, ce m'est vis, pioras
Ce qu'ainc n'eüs ne ja n'avras». (vv. 377-78)

Mentre tuttavia il passaggio del giardino dalle mani di un nobile cavaliere a quelle di un ricco villano sembra riflettere una situazione non infrequente nel XIII secolo, il giardino si carica di significati, che ne fanno qualcosa di più di una semplice proprietà terriera. Il giardino è infatti descritto come un tipico *locus amoenus*:

Li vergiers fut et biaux et lons.
Il estoit a compas roons.
Enmi estoit une fontaine,
Qui mout estoit et cler et saine,
[...]
Onbre li fesoit un bel arbre,
Dont les branches bel s'estendoient,
Qui sagement duites estoient. (vv. 41-50)

E in questo contesto l'uccello figura come un elemento imprescindibile del paesaggio. Il *locus amoenus*, com'è noto, è una delle ambientazioni di repertorio della scena d'amore nella lirica e nel romanzo cortese. Scenario tipico dunque dell'incontro degli amanti, il *locus amoenus* finisce con l'identificarsi, nel nostro poemetto, con il mondo cortese *tout court*. Mondo che, caduto in mani sbagliate, non può più continuare ad esistere, e che viene infatti distrutto dall'uccellino, incapace di accettarne la degradazione.

Se il giardino rappresenta il mondo cortese ideale, l'uccello che con il suo canto dà ad esso vita, può essere identificato con lo stesso poeta. E per di più di un motivo.

Nell'ideale rapporto di patronato, il poeta dipendeva da un patrono, che non si limitava a dargli di che vivere, ma che pretendeva di essere celebrato e glorificato nelle poesie del poeta.²¹ In qualche modo, dunque, l'esaltazione del mondo aristocratico era affidata ai poeti, benché le numerose lamentele da parte dei poeti sul conto dei loro patroni ci facciano sospettare che a questa situazione ideale corrispondesse spesso una realtà ben diversa. Al di là del sistema del patronato, il poeta aveva effettivamente «creato» l'ideale mondo cortese. Il modello di comportamento cortese, descritto dai trovatori e dai trovieri, era evidentemente una finzione letteraria, seppure fondata, per chi accetti le note tesi di Koehler, su certe aspirazioni dell'aristocrazia. Non appena il poeta cessa di cantare questo mondo ideale, il *locus amoenus* scompare con il suo canto. Il ruolo dell'uccellino nel nostro testo sembra esemplificare con precisione questo stato di cose: il giardino deve a lui la vita, e solo lui può causarne la distruzione.

L'identificazione dell'uccello con il poeta è ulteriormente confermata dal modo in cui il suo canto viene descritto nel *lai*. L'autore ci informa che è tanto melodioso che:

Ja ne fust nus hon si dolanz,
 Se l'oiselet chanter oïst,
 Que maintenant ne s'esjoïst,
 Et oubliast ses granz dolors,
 Et s'ainc n'eüst parlé d'amors,
 S'en fust il maintenant espris. (vv. 84-9)

²¹ P. DRONKE (*The Medieval Lyric*, Hutchinson, London 1968, pp. 24-25) osserva che una delle funzioni principali della poesia era una funzione celebrativa: «A ruler maintains around him a body of courtiers and officials; they try to win praise and glory in his eyes, and he in theirs. For praise and glory to be truly won, however, they must be celebrated in some lasting mode. Hence the very nature of a court implies the need for the arts, and in particular for the art of celebration by poetry and song, which has the greatest potentiality of diffusion».

Quanto viene qui detto non pare esclusivo del canto di un uccello, ma può essere anche riferito alla musica e alla poesia, che, secondo il pensiero estetico medievale, ristabilivano l'armonia nel mondo, e dunque nell'animo umano, esortando all'amore.²²

Il canto dell'uccello era del resto considerato come portatore di gioia e di amore, costituendo una componente essenziale di ciò che Zumthor chiama il «registre de la saison joyeuse», i cui motivi ricorrenti sono:

“le beau temps” (avec les termes clés *tens novel, dous tens, tens pascour, esté* et quelques analogues); la “verdure” (*prael, buisson(et), arbroisel*); presque toujours le “chant des oiseaux” (*oisel, rossignol, aloete, chanter, douz chant, lor latin*), “la joie de la nature” (*baudour, joie*) [...].²³

Tali motivi si trovano costantemente associati con l'amore e con lo stato d'animo del poeta, fino al punto di presiedere in numerosi casi (a cominciare almeno dalla prima lirica trobadorica) all'atto stesso della composizione.

Ma anche a prescindere dal *topos* del canto dell'uccello come fonte di gioia, esiste un'identificazione semantica delle due differenti forme di canto (quello del poeta e quello dell'uccello) nel verbo *chanter*. Già in latino *canere, cantare* si riferisce sia a uomini e donne che cantano, sia al canto di un poeta, sia al canto di un uccello. All'interno del contesto cortese, l'uomo che canta è precisamente il poeta, colui che compone; e *canso, chançon* è la poesia lirica per eccellenza, letteralmente cantata e accompagnata da una melodia. Esiste dunque un preciso parallelismo tra il poeta e l'uccellino, dal momento che entrambi risultano soggetto del verbo *chanter*, e che ogni attività associata al cantare può essere indifferentemente riferita

²² Cfr. P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e et XII^e siècles)*, Klincksieck, Paris 1963, pp. 56-57, e anche DRONKE, *The Medieval Lyric*, cit., p. 24.

²³ P. ZUMTHOR, *Langue*, cit., p. 158.

all'uno o all'altro. Già nella lirica del primo trovatore, Guglielmo d'Aquitania, il canto dell'uccello è trattato in termini di poesia. L'identificazione tra l'uccello e il poeta è ulteriormente sottolineata dal fatto che, come si è detto, l'uccello è parte essenziale del *locus amoenus*, cioè della scena d'amore: ma il poeta lirico è di norma lui stesso l'amante, e dunque attore nello scenario cortese.

Nell'*Oiselet*, il parallelo tra il canto dell'uccello e la poesia risulta anche da certe scelte lessicali:

Et li oisiaus a longue alaine,
 Qui desus le pint li chantoit
 Un chant qui deliteus estoit.
 Li lais ert mout bons à entendre. (vv. 118-21)

Il sermone dell'uccello è dunque chiamato un *lais*; e anche prima, quando l'uccello viene presentato al lettore, il suo canto è descritto ricorrendo alla terminologia poetica contemporanea:

Li oisiaus fu bien afetiez
 A dire lais et noviaus sons,
 Et rotruenges et chançons;
 Gigue, ne harpe, ne viele
 N'i vousist pas une cenele (vv. 74-8)

L'impiego di un tale vocabolario (quasi specialistico) avrebbe senz'altro ricordato ai lettori il mestiere dei trovieri e dei menestrelli, favorendo l'identificazione dell'uccello con il poeta.²⁴ Nel nostro caso, questa identificazione permette di trasferire dall'uccello al

²⁴ Ricorrono espressioni simili in un altro testo abbastanza diverso dell'*Oiselet*, *Les Deux bordéors ribauz* (MR I, 1), dove due menestrelli litigano su quale sia il più bravo: uno sa suonare una *viele*, una *harpe* e una *gigue* (78-82) e sa maneggiare un ampio repertorio di generi: «Ge sai conter beax diz noveax, / Rotruenges viez et noveles, / Et sirventois et pastoreles» (257-59).

poeta il pesante giudizio sui nuovi ricchi e la volontà di distruzione di un universo creato attraverso il canto.

Nella realtà storica, con l'accentuarsi della crisi della nobiltà, l'udienza del poeta cortese era venuta lentamente mutando. Per di più il desiderio da parte dei nuovi ricchi di imitare l'aristocrazia, li spinse a sviluppare un interesse per forme di letteratura che erano state in precedenza associate con la nobiltà. Il nostro uccellino vede la sua libertà seriamente minacciata, ora che il giardino è passato nelle mani di un *roturier*: «la en prison ne chanterai!» (221).

All'interno del vecchio ordine, il poeta aveva goduto di una certa libertà sia creativa che di movimenti. Dalla fine del XII secolo, con il crollo economico della piccola nobiltà, si assiste a una tendenza verso la concentrazione del potere attorno alle corti più influenti, che disponevano di un seguito fisso: tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, il poeta è quasi diventato un menestrello di corte, tenuto a riflettere le idee della corte presso cui viveva, in una produzione sempre più stereotipata e moraleggiante.²⁵ In presenza di questa situazione, veniva meno anche la scelta tra il patrono borghese o neoricco e le nuove grandi corti: nell'uno o nell'altro caso, l'emergere dei ceti bassi incrina irrimediabilmente l'ordine ideale della società, e con esso il ruolo stesso del poeta al suo interno. Ci si può piegare alla realtà dei fatti, ma la ricompensa non è sempre piacevole: «Tel loier a qui vilain sert!» (202), osserva l'uccello al momento della cattura. O, all'inverso, il poeta può scegliere un atteggiamento del tutto negativo, o addirittura distruttivo nei confronti di quanto ha creato con il suo canto.

²⁵ È il caso, ad esempio, di Jean de Condé e di Watriquet de Couvin. Entrambi legati a una corte, sono autori tardivi di *fabliaux*, ma anche di molte poesie moraleggianti. È curioso notare che, in Watriquet de Couvin, anche i *fabliaux* si tingono di toni moralistici, in contrasto con la tradizione di questo genere. Cfr. R. J. PEARCY, *Realism and Religious Parody in the Fabliaux: Watriquet de Couvin's 'Les Trois dames de Paris'*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», L, 1972, pp. 744-54.

Come si vede, siamo ben lontani dall'*exemplum* dell'uccello scaltro che si fa burla di un uomo poco sveglio. Eppure, l'impalcatura narrativa del vecchio *exemplum* è ripresa dall'autore dell'*Oiselet* con modifiche minime, ma tutte significative. D'altro canto, il *lai* non si riduce nemmeno a un catalogo satirico dei difetti dei nuovi ricchi sullo sfondo di una mitica età dell'oro, come avviene ad esempio nella letteratura degli *Estats du siècle*, ma rivela una precisa presa di coscienza, da parte dell'autore, di quanto accade intorno a lui e di quale potrà essere il suo destino di poeta.

Collocato in questa prospettiva più ampia, l'*Oiselet* contiene elementi che troviamo attestati anche in altre opere narrative contemporanee. La disgregazione del mondo cortese e feudale è una delle componenti principali della struttura tematica e narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo, che condurrà alla fine a drastici cambiamenti nel sistema dei generi narrativi medievali. Koehler ha rilevato che la struttura caotica e pluricentrica di questi testi, nonché la mutata funzione dell'avventura, riflette un nuovo ordine sociale, e segna la presa di coscienza dell'irrimediabile rovina della vecchia classe feudale, descritta nella *Mort Artu*: «La réalité historique est reproduite sous forme d'un univers caotique dans lequel la société féodale du royaume d'Arthur, décrite jusque là sous de couleurs idéales se détruit elle-même». ²⁶ All'incirca nella stessa epoca, i romanzi in prosa e l'*Oiselet* denunciano, in una forma diversa e con diversi strumenti letterari, la medesima trasformazione della società, marcando anche la fine di un'epoca letteraria.

Nello stesso periodo, in un altro genere contemporaneo, forse più strettamente legato all'*Oiselet*, cioè nei *fabliaux*, si percepisce lo stesso senso della crescente importanza delle classi basse, e con esse del denaro. Dicendo questo, non si vuole ovviamente riproporre

²⁶ E. KOEHLER, *Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques*, in *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, a cura di L. Goldmann, M. Bernard, R. Lallemand, Éditions de l'Institut de sociologie, Bruxelles 1967, pp. 48-52.

l'opinione di Bédier, secondo la quale i *fabliaux* sarebbero un genere borghese *tout court*, ma va sottolineato come molto spesso essi riflettano (e di solito con fastidio) la minacciosa presenza di una nuova classe. Si è già osservato sopra che molte delle caratteristiche del villano ricco dell'*Oiselet* compaiono anche nei *fabliaux*: ancora più significativo sembra l'interesse per il valore degli oggetti, e la continua necessità di denaro che affligge molti protagonisti di *fabliaux*. Atteggiamenti simili sembrano scontati e ovvi, se riferiti a borghesi o villani arricchiti, ma nei *fabliaux* talvolta gli eroi (alla rovescia) sono dei cavalieri squattrinati, pronti a vagabondare per mezzo mondo in cerca di che vivere. Nel *Chevalier qui fit les cons parler*, per esempio, perfino il torneo viene ridotto a una semplice fonte di guadagno, piuttosto che essere un'occasione per dimostrare il proprio coraggio.²⁷ Naturalmente, questi elementi sono sfruttati nei *fabliaux* anche come capovolgimento dell'ideologia cortese, ma è evidente che essi tradiscono comunque un interessamento per questioni di denaro fino a poco prima inconcepibile.²⁸

In conclusione, se si condivide la lettura qui proposta, apparirà chiaro che il *Lai de l'Oiselet* non è semplicemente una (più o meno nostalgica) difesa degli ideali cortesi, come pretendeva Paris, né un testo didattico e moraleggiante, come ha suggerito Donovan.

²⁷ MR VI, 147; simile a questo è anche l'eroe di *Le Prestre et le chevalier* (MR II, 34). Sull'argomento, si veda M. L. CHÈNERIE, «*Ces curieux chevaliers tournoyeurs*», *Des Fabliaux aux romans*, in «Romania», XCVII, 1976, pp. 327-68.

²⁸ Si potrebbe però citare di sfuggita un altro testo anteriore, l'*Yvain* di Chrétien de Troyes, con l'episodio della "pesme aventure". Il significato esatto dell'episodio è ancora poco chiaro, ma una possibile interpretazione potrebbe essere incentrata sull'odio dell'eroe cortese per la nuova società industriale, basata sullo sfruttamento delle ragazze da parte di un solo uomo. Ma rimane il sospetto che il disgusto, e perfino la paura dell'eroe (e del poeta) per quest'ordine di cose derivi dal fatto che le ragazze sfruttate sono nobili: e ciò spiegherebbe meglio la partecipazione del poeta al lamento della ragazza, mentre sembrerebbe impossibile che l'autore voglia apertamente simpatizzare, come pure è stato suggerito, con le componenti più oppresse della società, in un'epoca in cui di fatto nessuno ne prendeva le parti.

Siamo piuttosto in presenza di un intervento preciso, quasi di protesta, contro uno stato di cose percepito ormai come irrimediabile. L'arte del poeta risiede soprattutto nell'abile manipolazione di un materiale tutt'altro che nuovo, che esce però dalle sue mani arricchito di significati completamente diversi, pur senza cadere nella meccanicità della facile satira sociale. Si tratta, se si vuole, di un messaggio in codice, che acquista però tutta intera la sua forza non appena penetrato il simbolismo di cui si vela.

IV. IL POETA E LA CRISI DELLA CORTESIA IN PROVENZA E IN FRANCIA

I due testi che mi propongo di analizzare possono sembrare a prima vista molto diversi l'uno dall'altro. Ci si può chiedere che cosa abbiano in comune *Daurel et Beton*, un poema epico provenzale composto probabilmente intorno al 1200, e il *Lai de l'Oiselet*, racconto breve francese scritto mezzo secolo dopo. Ben poco, forse, a parte il fatto di essere due testi narrativi, testi di cui si occupa appunto questo seminario. Ma se dal punto di vista formale, della struttura narrativa, dei personaggi, ecc., si tratta di testi difficilmente accostabili, essi presentano un vistoso punto di contatto nel mettere in primo piano la figura del poeta, che interviene sulla crisi del mondo cortese e dei valori sociali, e che rivendica a sé stesso il ruolo di creatore, e quindi di garante, di questo mondo.

Daurel et Beton rappresenta un'eccezione all'interno della letteratura d'oc, raro esempio di un testo epico, sopravvissuto in un

solo manoscritto sfortunatamente privo della fine.¹ L'intreccio è da collegare con la cosiddetta "epica feudale", cioè con quel gruppo di testi epici che raccontano di lotte di baroni l'uno contro l'altro o contro il re per questioni di feudi. Tipico di questi testi è che

¹ Nota bibliografica: *Daurel et Beton* si può leggere nell'edizione di A. S. KIMMEL, *A Critical Edition of the Old Provençal Epic 'Daurel et Beton'*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1971, a cui si rimanda anche per uno studio d'insieme. Sulla funzione del giullare nel poema si vedano in particolare gli studi dello stesso A. S. KIMMEL, *Le jongleur héros épique*, in *Actes du VI^e Congrès international de la Société Rencesvals* (Aix-en-Provence, 29 août-4 septembre 1973), a cura di J. Subrenat, Université de Provence, Aix-en-Provence 1974, pp. 461-472, di A. LIMENTANI, *Per 'Daurel et Beton'. Il giullare pedagogo*, nel suo volume *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, pp. 102-110, e infine di chi scrive, *Il giullare e l'eroe: 'Daurel et Beton' e la cultura trobadorica*, in «Medioevo romanzo», IX, 1984, pp. 343-360. L'edizione più recente del *Lai de l'Oiselet* è quella di R. WEEKS, in *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle-Loomis* (Paris-New York, 1927), pp. 341-353, ma si veda anche quella di G. PIUS, in *Légendes du moyen âge*, Librairie Hachette, Paris 1903, pp. 225-291, corredata da uno studio. Sulle fonti e sul significato del lai, si rimanda inoltre a C. LEE, *Il giardino rinsecchito. Per una rilettura del 'Lai de l'Oiselet'*, in «Medioevo romanzo», V, 1978, pp. 66-84. Per *Abril issia* si veda R. VIDAL, *Poetry and Prose*, vol. II [e unico], a cura di W. H. W. Field, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1971. Una discussione in termini generali degli *ensenhamens* provenzali e francesi si trova in C. SEGRE, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in *Grundriss der romanischen Literature des Mittelalters*, a cura di H. R. Jauss, E. Köhler, Heidelberg 1961 ss., VI/1, 1968, pp. 86-108, ma si veda anche l'ampio saggio di DON A. MONSON, *Les 'ensenhamens' occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Klincksieck, Paris 1981 e, su Raimon Vidal in particolare, A. LIMENTANI, *L' "io" e la memoria, il mecenate e il giullare nelle 'novas' di Raimon Vidal*, in ID., *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 45-60. Gli studi di Köhler a cui abbiamo fatto riferimento, che affrontano la questione della nobiltà e della generosità, sono quasi tutti raccolti in italiano nel volume a cura di M. Mancini, *Sociologia della "fin'amor". Saggi trobadorici*, Liviana, Padova 1976; ad essi sarà almeno da aggiungere *Sulle possibilità di interpretazione storico-sociologica della letteratura (verificate nell'analisi di opere francesi di diverse epoche)*, tradotto nella raccolta *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, Liguori, Napoli 1980, pp. 19-41 (da cui, a p. 25, ho citato), che tocca il problema della crisi della cultura cortese nella Francia del nord.

l'eroe da giovane viene privato del suo feudo e costretto a rifugiarsi spesso in terre straniere finché sarà in grado di tornare in patria per rivendicare i suoi diritti e fare vendetta di chi è stato responsabile della sua privazione. Nell'epica feudale vediamo come questioni che riguardano il mondo feudale si innestano su un intreccio derivato dal romanzo classico e bizantino: fuga, avventure oltremare, riconoscimento e ritorno dell'eroe che ristabilisce l'ordine iniziale. Questa, molto schematicamente, è anche la vicenda di *Daurel et Beton*. Il padre del piccolo Beton, il duca Bove d'Antona, è ucciso per gelosia dal suo amico e vassallo Gui d'Aspremont. Non contento di questo tradimento, Gui decide poi di sposare la vedova di Bove, sorella di Carlomagno, e per assicurarsi la successione ai possedimenti di Bove tenta in ogni modo di uccidere Beton. Il bambino si salva grazie all'intervento eroico di Daurel, un giullare che in passato aveva ricevuto ricchezze e perfino un piccolo feudo da Bove in cambio dei suoi servizi "artistici". Daurel dà a Gui, al posto di Beton, suo figlio Daurelet, che viene ucciso davanti ai suoi occhi, e poi fugge in Oriente con Beton. Durante il loro soggiorno presso l'emiro di un'immaginaria Babilonia, però, Daurel e Beton non incontrano le avventure che ci si aspetterebbe dalle premesse del racconto, ma in un'atmosfera tranquilla e amichevole Daurel educa Beton, preparandolo al ruolo di cavaliere che dovrà assumere quando sarà pronto per la sua vendetta. Le vere origini di Beton erano state nascoste alla corte, ma il suo comportamento cortese, generoso e coraggioso finisce per rivelarlo come un nobile e non come il figlio del giullare Daurel. All'età di tredici anni, riconosciuto ormai come figlio di Bove e nipote di Carlomagno, torna in patria per l'ultimo riconoscimento da parte dei suoi naturali feudatari e sconfigge e uccide il traditore Gui. Il racconto rimane tronco poco dopo, quando Beton, ormai ristabilito nel suo feudo e sposato con la figlia dell'emiro, decide di chiedere giustizia anche a Carlomagno, colpevole di aver "venduto" sua sorella, dandola in sposa a Gui in cambio di grandi ricchezze, invece di punire l'assassino. Non sapremo mai come sarebbe finita la vicenda, né quale sarebbe stata la lunghezza complessiva dell'opera, ma ciò che colpisce è il cambiamento di tono e di stile

nella parte centrale che possiamo chiamare «Enfances Beton», che si stacca nettamente dalla serrata narrazione epica dell'inizio o dalle scene di battaglia al momento della vendetta.

Di tono e di natura completamente diversi è invece il *Lai de l'Oiselet*. Questo poemetto viene chiamato *lai*, ma potrebbe essere ugualmente definito come un *dit* o un *conte*, essendo un semplice racconto breve che non ha niente a che fare con i *lais bretoni* e con i loro derivati più prossimi. Il racconto ha anzi alle spalle una tradizione ben differente, risalendo a quel corpus di racconti orientali arrivati in Occidente attraverso la storia di *Barlaam e Josaphat*. Incluso poi nella *Disciplina clericalis* con il titolo *De rustico et avicula*, il racconto conosce versioni in francese nelle due traduzioni della *Disciplina clericalis*, e fu compreso tra l'altro in un testo di didattica cortese, il *Donnei des amanz*, della fine del XII secolo. Si tratta dunque di un racconto assai fortunato all'interno di una tradizione didattico-moralistica e di exempla.

Brevemente, il poemetto racconta di un ricco villano entrato in possesso di un bellissimo giardino una volta proprietà di un nobile. Nel giardino c'è un uccellino che con il suo canto mantiene il giardino fiorito: se venisse a mancare, il giardino seccerebbe. Un giorno il villano riesce a catturare l'uccellino, che lo implora di lasciarlo libero: il villano, argomenta l'uccello, non trarrà nessun guadagno dal tenerlo prigioniero, perché se è in gabbia non canta, ma se gli ridarà la libertà imparerà tre *sens*, tre massime, che gli potranno essere utili. Appena libero, l'uccello rivela le sue massime: non credere a tutto quello che ti si dice, non piangere su quello che non hai mai avuto, non lasciarti scappare ciò che già hai. Il villano si infuria e dice di sapere già queste cose, ma l'uccellino gli dimostra che non è vero, dal momento che lo ha lasciato libero. Poi vola via: il giardino secca e il ruscelletto che vi scorreva si prosciuga immediatamente.

Ora, nel *Lai de l'Oiselet* sono state apportate due modifiche importanti rispetto ai suoi antecedenti: queste consistono nello specificare la classe sociale del proprietario del giardino, non più un *rusticus* come nella *Disciplina clericalis*, ma un *vilain riche*, e nel collegare l'esistenza stessa del giardino al canto dell'uccellino. Queste

innovazioni fanno uscire il testo dall'ambito generico dell'exemplum e lo inseriscono nel panorama della cultura cortese. Il personaggio del *vilain riche* compare di frequente nella narrativa antico-francese del XII-XIII secolo ed è sempre connotato di significati peggiorativi. La sua figura incrina l'ordine statico della società medievale ed è sintomatico delle mutate condizioni economiche del XIII secolo, specie nel nord-est della Francia. Parallelamente alla borghesia delle città, nelle campagne cresce una nuova classe di *nouveaux riches*, che diventano proprietari di terre a danno della vecchia nobiltà spesso impoverita, come nel nostro testo. Questo personaggio sociale viene rappresentato come l'antitesi dell'uomo cortese, e infatti l'uccellino si lamenta di dover cantare per il villano mentre prima il suo pubblico era costituito da

Clerc et dames et chevalier,
 Qui la fontaine avoient chier,
 Qui plus longuement en vivoient
 Et mieus par amors en amoient,
 Si en fesoient les largueces,
 Les cortoisies, les proece (vv. 167-172)

Questi traevano ispirazione dal canto e dal giardino per il loro amore e per un comportamento valoroso, mentre il villano viene lì solo per mangiare. È incapace di cogliere le bellezze del giardino, le cose per lui si misurano solo in termini del loro valore economico. Infatti, quando cattura l'uccellino, pensa subito al profitto che potrà trarne. Ed è giocando proprio su questo aspetto del suo carattere che l'uccello riesce a fuggire: gli dice che le tre massime potranno valere molto, il che per il villano significa un vantaggio economico. Attraverso il vivace dialogo tra il villano e l'uccellino si delinea sempre più la differenza negativa tra il *nouveau riche* e il nobile cortese, una delle cui virtù, sottolineata dall'uccellino, è la *larguece*, opposta all'avarizia del villano, interessato al denaro. Ciò riflette il reale stato di cose che abbiamo menzionato prima: il nobile, vittima della nuova situazione economica, non era più in grado di

mantenere il vecchio stile di vita, che implicava appunto la *largesse*; era spesso impoverito e costretto a fare prestiti dai nuovi ricchi o a vendere loro pezzi della sua proprietà, come nel caso del giardino dell'uccellino. La *largesse*, virtù sconosciuta ai villani, era dunque in decadenza anche presso i nobili.

Ma la *largesse* ha implicazioni più profonde, che non possono essere ignorate. La liberalità è com'è noto una delle virtù cardinali della cultura cortese, come l'avarizia è uno dei vizi peggiori. Nella sua teoria sull'origine della poesia dei trovatori, Erich Köhler sostiene che questa poesia, come tutto il sistema di rapporti sociali in essa elaborato, è il frutto della tensione esistente tra grande e piccola nobiltà nella Provenza del XII secolo. Attraverso l'aspirazione alla dama, socialmente connotata come detentrica del potere feudale, anche i cavalieri poveri potevano mirare a un rango più elevato, rivendicando il diritto all'ascesa e postulando un'ideale uguaglianza sulla base della nobiltà di spirito, non della condizione sociale. La lirica dei trovatori rispecchia quindi questa reale tensione sociale, e nello stesso tempo si configura come un'ideologia finalizzata a attenuare un conflitto di classe. E sappiamo che nelle corti della Provenza tutti erano accettati sullo stesso livello per i loro meriti letterari a dispetto delle loro origini: i più potenti baroni dialogavano alla pari con umili giullari. L'ideale cortese dell'uguaglianza, che collocava sullo stesso piano il principe, il cavaliere senza terra e il poeta-giullare, non poteva però celare il fatto che economicamente poeti e giullari dipendevano dai grandi signori, dalla liberalità dei loro protettori. È così che la *largueza* viene ad assumere un ruolo centrale nell'ideologia cortese, sia nella poesia d'amore che in quella moralistica, dove, da Marcabru in poi, è connotata di significati più profondi, e la sua crisi è collegata alla decadenza del mondo. Il tema della liberalità, che non è esclusivo ovviamente della lirica trobadorica, occupa in essa una funzione essenziale ed è la nozione su cui si fonda il mondo ideale, un mondo che è purtroppo in crisi e in cui si fa spazio una tendenza verso l'avarizia.

Tale ideologia, esplicita nella poesia dei trovatori, è poi ripresa nella narrativa e nella letteratura didattica provenzale della fine del

XII e dell'inizio del XIII secolo. La troviamo per esempio nelle *novas* di Raimon Vidal, specialmente in *Abril issia*, che è in realtà un *ensenhamen al joglar* pieno di considerazioni sulla decadenza dei costumi letterari e delle istituzioni sociali. La troviamo anche, riflessa, in *Daurel et Beton*. Il personaggio di Daurel, non dimentichiamolo, è un giullare che è diventato ricco grazie alla sua arte, ricompensata dal suo signore Bove. Il rapporto tra Daurel e Bove è dunque l'ideale rapporto tra poeta e patrono. Non solo: nella scarna caratterizzazione dell'opera, tutti i personaggi positivi sono generosi, smisuratamente generosi (com'è in primo luogo il personaggio di Bove). È inoltre la liberalità di Beton il primo indizio della sua nobiltà quando è ospite alla corte dell'emiro. All'inverso, i personaggi negativi si caratterizzano per il loro attaccamento al denaro, a cominciare da Carlomagno. Questi personaggi vengono meno in *Daurel et Beton* a tutti i loro doveri feudali: Gui uccide il suo amico e signore e tenta di ucciderne il figlio per usurpare i suoi diritti; Carlomagno non protegge gli interessi di Beton, figlio di un suo feudatario e per di più suo nipote. Solo Daurel, che non è un nobile come gli altri, si ricorda dei suoi doveri nei confronti di Bove e della sua famiglia, doveri contratti all'origine grazie alla generosità di Bove e mediante la sua *joglaria*. Il mondo feudale che non funziona più in *Daurel et Beton* sembra riflettere la decadenza del mondo ideale cortese denunciata nella lirica moralistica contemporanea: decadenza segnata dalla scomparsa di liberalità, sinonimo di nobiltà, che manca anche del tutto al villano del *Lai de l'Oiselet*.

Nei due testi però non c'è solo un discorso sul venir meno della *largueza*, ma emerge una riflessione più ampia sul ruolo del poeta in questa società ormai cambiata. Quando ci riferiamo al "mondo cortese", alle regole della "civiltà cortese", ecc., parliamo per una buona misura di una finzione, di un modo di concepire i rapporti sociali espresso principalmente dalla letteratura, ma che non doveva sempre rispecchiare la realtà. Certo è che nelle corti di Provenza e più tardi, fino a un certo punto, in quelle della Francia del nord esisteva una raffinata società letteraria che rispettava un insieme di norme di convivenza; ma è anche vero che le tensioni tra grande e

piccola nobiltà restavano insanabili. Nell'ipotesi di Köhler, l'ideologia cortese è una creazione della piccola nobiltà mirante appunto a smussare i contrasti: contrasti che peraltro trovarono un riflesso anche sul piano ideologico, come nel caso della polemica sulla nobiltà d'animo e di nascita, in cui i grandi nobili, che erano a favore della nobiltà di nascita, si schierarono contro i trovatori di più umile origine. Si pensi, per fare l'esempio più famoso, al dibattito tra Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Bornelh e Alfonso d'Aragona, con Raimbaut che interviene a favore dei nobili nella canzone *A mon vers dirai chansso* contro quanto sostenuto da Giraut nella tenzone con Alfonso che i nobili e i potenti non possono essere dei buoni amanti. Resta però il fatto che il "mondo cortese" è in buona parte una creazione dei poeti stessi: i poeti ne avevano dettato le regole e spettava a loro il compito di assicurare che venissero rispettate, insistendo magari sull'identità di *largueza* e nobiltà. E così che verso la fine del XII secolo cominciano a comparire i primi testi di didattica cortese, gli *ensenhamens* diretti a gruppi specifici: cavalieri, scudieri, ecc. Questi testi altro non sono che costruzioni utopiche di poeti che enunciano regole di comportamento in armonia con il loro mondo ideale. Raimon Vidal va oltre: in *Abril issia* sostiene l'idea, diffusa già nel dibattito sulla questione della nobiltà, che non basta nascere nobili ma bisogna essere educati alla nobiltà; e il compito di educare spetta per Raimon Vidal al giullare. Il giullare diventa quindi il custode dei valori cortesi.

A questo punto di vista si rifà anche l'autore di *Daurel et Beton* (probabilmente lui stesso un giullare), facendo del suo personaggio un giullare-educatore. È in questa luce credo che va interpretata la sezione «Enfances Beton» nel nostro testo. Una sezione così anomala all'interno di un poema epico, dedicata a un giullare che educa un giovane nobile, non può che richiamare tutti questi aspetti appena ricordati della cultura cortese. Inoltre, Daurel non solo educa Beton in prima persona, ma attraverso le sue azioni si dimostra più degno e più cosciente delle regole della società (rappresentata fittiziamente nel testo dal mondo feudale di Carlomagno) che non i suoi nobili signori. In effetti è Daurel il custode dei valori sociali: il suo com-

portamento ha permesso di riparare agli errori commessi da quanti sono venuti meno ai loro doveri, mentre l'educazione del giovane serve ad assicurare che i nuovi signori (Beton) non sbaglieranno. Qui sembra ristabilito, per un po', l'ordine del giardino.

Se torniamo nuovamente all'*Oiselet*, vedremo in questo testo diversi manifesti richiami alla tradizione poetica, e a quella lirica in particolare. Il giardino non è altro che un *locus amoenus*, scena di molti incontri amorosi:

Li vergiers fut et biaux et lons.
 Il estoit a compas roons.
 Enmi estoit une fontaine,
 Qui mout estoit et cler et saine,
 [...]
 Onbre li fesoit un bel arbre,
 Dont les branches bel s'estendoient,
 Qui sagement duites estoient. (vv. 41-50)

Normalmente un luogo simile è abitato da uccelli che lo rallegrano con il loro canto; ma nell'*Oiselet* il canto dell'uccellino è descritto in termini che sfiorano il tecnicismo della terminologia letteraria:

Li oisiaus fu bien afetiez
 A dire lais et noviaus sons,
 Et rotruenges et chançons;
 Gigue, ne harpe, ne viele
 N'i vousist pas une cenele (vv. 74-78)

Chi altro è allora questo uccellino se non il poeta che canta nel giardino dell'ideale mondo cortese, mondo da lui creato? I vari riferimenti alla distruzione del giardino se viene a mancare il canto, e la scena finale, parlano chiaro: è lui, il poeta, che ha creato il giardino e che ne è custode, come il giullare Daurel. Qui tuttavia non c'è più niente da fare: il mondo è avviato a un'inevitabile decadenza e non c'è più posto per il canto.

Nel *Lai de l'Oiselet* c'è forse più pessimismo che in *Daurel et Beton*, che afferma ancora un ruolo per il poeta, venuto invece meno nel lai; ma è sintomatico che entrambi i testi siano stati scritti in un momento di crisi della cultura cortese, segnato dall'insorgere di una letteratura didattica che tenta di formulare delle regole per un modo di vivere ormai in decadenza. Gli *ensenhamens*, le *novas* di Raimon Vidal e *Daurel et Beton* compaiono sul finire del XII secolo e nella prima metà del secolo successivo, un'epoca in cui la cultura trobadorica, già incrinata, doveva di lì a poco essere definitivamente spazzata via dalla crociata albigese. Le corti nelle quali avrebbero operato gli ultimi trovatori erano ambienti ben diversi da quelli frequentati dalle prime generazioni di poeti.

Ora, è sintomatico che il genere dell'*ensenhamen* sia arrivato nel nord della Francia verso la metà del XIII secolo, coltivato da scrittori come Baudouin de Condé (*Le Conte du bachelier*) e Robert de Blois (*Le Chastoiement des dames*), la cui produzione è pressoché contemporanea al *Lai de l'Oiselet*. Anche qui assistiamo a una crisi nella cultura cortese per i motivi che abbiamo rilevato nella satira sociale dell'*Oiselet*. La decadenza della vecchia classe feudale era ormai un fatto irreversibile, e con il venir meno di un particolare sistema sociale si assiste a un cambiamento nei generi letterari: i *lais* e i *fabliaux* si trasformano nei *dits* moralistici (di cui furono anche autori Baudouin de Condé e suo figlio Jean), mentre il romanzo cortese cede il passo al romanzo in prosa, dove secondo Köhler «la realtà storica è riprodotta sotto forma di un universo caotico, in cui la società feudale del regno di Artù, che prima era stata rappresentata in termini idealizzati, si autodistrugge».

Nell'accostare questi due testi, non si devono ovviamente ignorare le differenze e i caratteri specifici di due culture e di due diversi momenti storici. Basti per esempio pensare al fatto che in Provenza i cambiamenti socio-economici introdotti dalla borghesia sono visti di solito con minore preoccupazione rispetto al nord della Francia: la satira del *vilain riche* quale è delineata nell'*Oiselet* sarebbe impensabile, negli stessi termini, in Provenza. Ma resta comunque tra i due testi un'affinità di fondo che consiste nella ripresa e nella riproposta,

in due opere narrative e di ispirazione alquanto diversa, di una problematica sociale radicata in una cultura letteraria, all'origine, prevalentemente lirica. *Daurel et Beton* e il *Lai de l'Oiselet* segnano l'involuzione della cultura letteraria cortese verso un moralismo che riflette la crisi di quella società. Il poeta, minacciato nel mondo da lui creato, cerca di proclamarne strenuamente le regole, oppure rinuncia al suo ruolo rifiutando la nuova società.

V. IL GIULLARE E L'EROE:
DAUREL ET BETON E LA CULTURA TROBADORICA

Nel suo libro sull'«eccezione narrativa» in Provenza, Alberto Limentani ha descritto i caratteri specifici della produzione narrativa in lingua d'oc in termini di generi in contatto: in contatto, ovviamente, con la soverchiante produzione lirica. In questa prospettiva, Limentani ha anche riconsiderato la *chanson de geste* di *Daurel et Beton*, uno dei pochi esemplari provenzali del genere epico.¹

Rimasto a lungo trascurato da quando, nel 1880, Paul Meyer ne aveva procurata l'edizione,² *Daurel et Beton* è tornato negli ultimi anni a essere oggetto di alcuni studi, nonché di una nuova

¹ A. LIMENTANI, *Per Daurel et Beton. Il giullare pedagogo*, in *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, pp. 102-10.

² *Daurel et Beton. Chanson de geste provençale*, a cura di P. Meyer, Firmin Didot, Paris 1880.

edizione.³ Oltre alle discussioni sulla presunta arcaicità dell'opera o sui suoi aspetti più o meno romanzeschi, un certo spazio è stato dedicato, in questi lavori, al personaggio centrale, il giullare Daurel, che darebbe il marchio di "meridionalità" al poema: l'esaltazione del giullare scaturirebbe infatti dall'inserimento della tradizione della *chanson de geste*, di origine francese, nel particolare contesto culturale della Provenza. Benché anche nel nord le epiche circolassero per mezzo di giullari, è nel sud della Francia che il giullare, o il poeta, appare centrale a un certo modo di vivere. Mi sembra tuttavia che l'esaltazione del giullare non si spieghi, in questo poema, con la semplice influenza della cultura trobadorica presente nel personaggio di Daurel, ma che sia anche implicito un discorso più ampio sul ruolo del giullare come garante delle istituzioni vigenti, e non solo di quelle letterarie, in un momento in cui l'assetto socio-ideologico si andava modificando.

Analizziamo anzitutto il testo. Esso si presenta a prima vista come una continuazione della vicenda di *Beuve de Hantone*:⁴ vi si

³ A. S. KIMMEL, *A Critical Edition of the Old Provençal Epic «Daurel et Beton»*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971. Brani del testo con traduzione e un breve commento si trovano in R. LAVAUD, R. NELLI, *Les troubadours*, 2 voll., Desclée de Brouwer, Bruges 1966, vol. II, pp. 392-420. Oltre allo studio di Limentani menzionato sopra, si veda: A. S. KIMMEL, *Le jongleur héros épique*, in *Actes du VI^e Congrès international de la Société Rencesvals* (Aix-en-Provence, 29 août-4 septembre 1973), a cura di J. Subrenat, Université de Provence, Aix-en-Provence 1974, pp. 461-72; J. DE CALUWÉ, 'Daurel et Beton', *chanson de geste provençale*, in ID., pp. 439-460; ID., *L'enfant dans 'Daurel et Beton'*, in *L'enfant au Moyen Âge*, Champion, *Sénéfiance*, 9, Paris 1980, pp. 317-34; ID., *Les liens féodaux dans 'Daurel et Beton'*, in *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, a cura di J. M. D'Heur, N. Cherubini, Les Belles Lettres, Liège-Paris 1980, pp. 105-14. Tocca anche il concetto di cavalleria in *Daurel et Beton* L. PATERSON, *Knights and the Concept of Knighthood in the Twelfth Century Occitan Epic*, in *Knighthood in Medieval literature*, a cura di W. H. Jackson, D. S. Brewer, Woodbridge 1982, pp. 23-38.

⁴ A. STIMMING, *Der anglonormannische 'Boeve de Haumtone'*, Niemeyer, Halle 1899; ID., *Der festländische 'Bueve de Hantone'* 4 voll., Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, Dresden 1914-1920.

raccontano infatti le avventure del figlio di Bove, Beton, riprendendo le stesse linee generali dell'intreccio di *Beuve*. Inoltre, già Meyer faceva notare diverse affinità: a parte il nome stesso di Bove d'Antona, la più vistosa è il riferimento alla foresta delle Ardenne, dove i padri degli eroi di entrambi i poemi vengono uccisi; ma in *Daurel et Beton*, ambientato nel Poitou, il toponimo appare alquanto fuori luogo e sembrerebbe echeggiare l'epica di *Beuve*. Kimmel, d'altra parte, tende a negare una dipendenza tra le due opere, giudicando che sia *Daurel et Beton* il testo più antico, e sottolinea come la vicenda narrata sia simile a quella di molte altre epiche feudali.⁵ L'esordio

⁵ A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit., pp. 34-7, 43-6. Lo studioso americano è propenso a datare l'originale di *Daurel et Beton* intorno al 1130-1170; dell'opera doveva comunque esistere una versione anteriore alla data di morte (1168, secondo Kimmel) di Guiraut de Cabrera, che la inserì come parte del repertorio ideale per un giullare nel suo *ensenhamen*, *Cabra juglar* (edito in F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Real Academia de Buenas Letras, Barcelona 1972, pp. 545-62). In quest'ultimo testo, sono fatti i nomi di Bovon, protagonista di *Beuve de Hantone*, e di Viviana, che è generalmente interpretato come una svista per Josiane, moglie di Beuve. Kimmel obietta tuttavia che il riferimento non è necessariamente all'epica-romanzo di Beuve, perché esistono altre occorrenze dei nomi nella tradizione epica anteriore alla metà del XII secolo. Viviana, inoltre, non sarebbe un errore perché il nome compare in alcuni romanzi arturiani e poteva dunque essere noto a Guiraut (d'altra parte, non esistono tracce di romanzi arturiani prima del 1150). A favore dell'argomentazione di Kimmel sta il fatto che nessuna versione a noi nota di *Beuve de Hantone* è anteriore al 1200 (e la moglie di Bove è chiamata Ermenjart nel nostro poema). Non si può tuttavia negare a priori l'esistenza di una versione di *Beuve de Hantone* anteriore a quelle pervenute: e non sarebbe l'unico esempio di riferimenti indiretti a opere giunteci in versioni più recenti. È noto il caso del *Lai d'Ignaure*, che ci è stato trasmesso in un manoscritto del XIII secolo, ma di cui abbiamo notizie indirette a partire dal 1170 circa, quando Raimbaut d'Aurenga si paragonava ironicamente al protagonista del lai, venendo poi apostrofato con il *senhal* di Linhaure (sull'argomento si veda, tra l'altro, R. LEJEUNE, «Le personnage d'Ignaure dans la poésie des troubadours», *Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique*, 18, 1939, pp. 140-72, F. PIROT, *Recherches*, cit., pp. 506-14, e L. ROSSI, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal 'Lai Guirun' al 'Decameron'*, in *Studi provenzali e francesi* 82, Romanica Vulgaria – Quaderni, 6, L'Aquila 1983, pp. 28-128, alle pp. 37-50. Lo stesso discorso vale per *Daurel et*

del poema, tuttavia, dopo una breve introduzione della materia, attacca immediatamente con *Lo duc Bobis d'Antona se sazia en un peyro*,⁶ dando l'impressione che il personaggio non fosse del tutto ignoto al pubblico, tanto è vero che il suo nome non figura nella breve introduzione (1-5). In *Beuve de Hantone* il padre del protagonista, Guy, viene ucciso durante una partita di caccia da un suo vassallo con l'aiuto della moglie; allo stesso modo, in *Daurel et Beton* è Bove a subire tale sorte per mano del suo vassallo e compagno Gui d'Aspremont, ma qui la moglie di Bove, Ermenjart, sorella di Carlomagno, rimane fedele al marito, respingendo la *requête d'amour* di Gui. Davanti al rifiuto della donna, Gui mette in atto il suo piano per uccidere Bove. Dopo di che vorrebbe uccidere anche il figlio, Beton, per avere campo libero con Ermenjart e per mettere le mani sulle ricchezze di Bove: il duca, in un patto stipulato con lui in gioventù, gli aveva infatti affidato in caso di morte tutti i suoi averi e, se sposato ma senza figli, la stessa moglie. Beton viene tuttavia portato dal fedele Daurel, a costo della vita del suo vero figlio, in Oriente, dove rimarrà protetto fino al giorno in cui potrà vendicarsi dell'assassinio di suo padre.

La fuga e le avventure di un giovane in Oriente costituiscono il normale svolgimento di diverse epiche feudali (si pensi, oltre a *Beuve de Hantone*, a *Aye d'Avignon* o a *Jourdain de Blaie*).⁷ Si tratta di elementi derivati dalla tradizione del romanzo classico e bizantino,

Beton: il fatto che venga citato nel *Cabra juglar* non significa necessariamente che il testo che possediamo è quello noto a Guiraut de Cabrera, il cui anno di morte è stato anticipato al 1160 da Pirot (*Recherches*, cit., pp. 108-32). Il manoscritto unico è del XIV secolo e Meyer, su basi linguistiche, propone una datazione tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo ('*Daurel et Beton*'. *Chanson de geste*, cit., p. XXIX), su cui concordano sia Pirot (*Recherches*, cit., pp. 415-7) che Limentani (*Per 'Daurel et Beton'*, cit.). Credo che questa datazione sia da confermare alla luce delle problematiche toccate nel poema e del clima culturale in cui sembra inserirsi, come qui di seguito si vedrà.

⁶ Le citazioni sono riprese dall'edizione di Kimmel (A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit.)

⁷ Ivi, pp. 126-8.

dove queste avventure erano all'ordine del giorno, segnando in effetti una contaminazione del genere epico e un suo spostamento verso il genere romanzesco. Si parla di queste opere come di "epiche feudali", ma di feudale non c'è che il quadro ideologico di riferimento, mentre la maggior parte di esse sono prive di quel fondamento storico-leggendario che Bédier vedeva alla base dell'epica "pura". In ciò *Daurel et Beton* non differisce affatto da *Beuve de Hantone*, quali che siano i rapporti tra le due opere.⁸ Osserva giustamente Bédier che se *Daurel et Beton* è ambientato a Poitiers è solo perché il poeta proveniva da quella zona.⁹ Il poema appare quindi come un miscuglio di elementi tratti da varie tradizioni, che vanno dall'epica al romanzo cortese (la scena tra Gui e Ermenjart) al romanzo antico (l'avventura esotica) e al folklore (il tema del sacrificio del piccolo Daurelet sostituito a Beton). Il poema si distingue tuttavia da altri testi di simile fattura in un punto essenziale, e cioè nel fare del personaggio che salva Beton non solo un fedele vassallo, ma un giullare, Daurel appunto.

In che cosa consiste il ruolo di Daurel? Oltre a salvare la vita di Beton portandolo in Oriente, Daurel si prende carico dell'educazione del bambino fino al momento in cui sarà in grado di tornare

⁸ Scrive Bédier: «Parce qu'il faut bien que les choses qu'arrivent arrivent quelque part, l'action de *Bovon d'Hanstone* se déroule en un vague pays d'Empire, celle de *Daurel et Beton* dans la région de Poitiers, celle d'*Orson de Beauvais* à Beauvais. Mais si, inversement, Orson était localisé à Poitiers, Daurel à Beauvais, Bovon en Lombardie par exemple ou en Hongrie, ces trois romans n'en seraient pas moins ce qu'ils sont: des simples récits d'aventures dont la topographie importe aussi peu que celle du *Grand Cyrus* ou du *Zadig*» (J. BÉDIER, *Les légendes épiques*, 4 voll., Champion, Paris 1926-1929, vol. IV, p. 404). Nell'opera di Bédier, si vedano anche le pp. 427-8 a proposito di *Aye d'Avignon* e di *Orson de Beauvais*, definiti nuovamente come «romans d'aventure» al pari dell'*Escoufle* e di *Partenopeus de Blois*.

⁹ J. BÉDIER, *Les légendes épiques*, cit., p. 404. Kimmel osserva tuttavia che il conte del Poitou (Bove, nel nostro caso) era abate ereditario dell'abazia di Saint Hilaire, e che è attestato che nell'808 una Hermingarda, moglie del conte Luigi, era protettrice di Saint Hilaire (*A Critical Edition*, cit., pp. 21-5, 42, 47): elementi, questi, che denotano la volontà da parte del poeta di rendere verosimile l'ambientazione della vicenda.

in patria e fare vendetta. Limentani, che si occupa in particolare di questa parte del poema, sottolinea come l'educazione impartita dal giullare ricordi da vicino il genere poetico provenzale dell'*ensenhamen*: «estratta dal contesto narrativo e svincolata da quell'altro tema, si configura come una sorta di *ensenhamen del escudier* o del *vaste* o del *cavallier*, o di manuale di educazione», anche se con più enfasi sulla progressiva maturazione di Beton che sul modo di comportarsi in determinate età della vita.¹⁰ Kimmel inoltre, pur senza stabilire un collegamento con il genere didattico, nota quanto sia eccezionale, in un'epica, concedere tanto spazio allo sviluppo di un bambino invece di saltare dal momento della disgrazia a quello della vendetta in pochi versi.¹¹ Ciò che risulta da un'analisi delle tappe dell'educazione di Beton è che le età in cui compie dei progressi corrispondono alle teorie contemporanee sulle età importanti nella vita dell'uomo. Questo è soprattutto vero per quanto riguarda l'età in cui Beton sarà pronto per la sua vendetta. Scrive ancora Limentani che «i dodici anni (o poco più) [...] costituiscono la chiave di volta dell'educazione della gioventù aristocratica medievale»,¹² ed è infatti a dodici anni che Daurel rivela a Beton le sue vere origini (1600-85), ed è a tredici che Beton compie la sua prima impresa nel campo delle armi, la vittoria sul re Gormon (1686-789), e torna in

¹⁰ A. LIMENTANI, *Per 'Daurel et Beton'*, cit., pp. 105-6 (e cfr. J. DE CALUWÉ, *L'enfant*, cit., pp. 324-7); si vedano anche gli *ensenhamens* editi da G. E. SANSONE, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Adriatica Editrice, Bari 1977.

¹¹ A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit., pp. 113-6. A. LIMENTANI, *Per 'Daurel et Beton'*, cit., nota che l'educazione di Beton è descritta anno per anno con una regolarità tale da far sospettare che l'assenza dell'ottavo e del decimo anno sia dovuta a una lacuna.

¹² A. LIMENTANI, *Per 'Daurel et Beton'*, cit., p. 108; J. DE CALUWÉ, *L'enfant*, cit., p. 326. Per un inquadramento più generale degli *ensenhamens* si veda C. SEGRE, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, VI/1, Heidelberg 1968, pp. 58-145, specialmente le pp. 86-108, e l'eccellente studio di DON A. MONSON, *Les 'ensenhamens' occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Klincksieck, Paris 1981.

patria per la vendetta (1842-5). Sono passati dodici anni dalla fuga in Oriente, come aveva già predetto Ermenjart (1115-8).

Oltre a echeggiare le teorie contemporanee sull'educazione, la narrazione dell'infanzia di Beton introduce un'altra problematica contemporanea, che appare come centrale nell'economia del poema: il dibattito sulla superiorità della nobiltà di nascita o di quella d'animo. Questo problema è posto più volte nella poesia dei trovatori nel corso della seconda metà del XII secolo e oltre, probabilmente nell'eco della polemica marcabruniana contro i *molheratz*: Marcabru accusava i potenti, e i trovatori che ne facevano il gioco, di avere usurpato la concezione della *fin'Amor* di cui è portatore il *Joven*. Dopo Marcabru, si moltiplicano gli interventi di quanti sostengono il primato della nobiltà d'animo, provenienti com'è ovvio dalle fila dei trovatori di classe inferiore, che accusano i grandi signori di essere cattivi amatori perché antepongono la facile conquista a un processo di lento affinamento interiore e di rinunce che nobilita l'amante e dà onore alla dama. A questa tesi ribattono con argomenti opposti i ricchi e potenti, come Alfonso II d'Aragona nella tenzone con Giraut de Bornelh, *Be-m plairia, seigner en Reis*, o Raimbaut d'Auregna in *A mon vers dirai chansso*. Secondo Köhler, la questione era importante per i trovatori di ceto inferiore perché esaltare il primato della nobiltà d'animo era un modo di rivendicare l'uguaglianza ideale postulata dall'ideologia cortese.¹³ In ogni caso, tra i nobili del sud esisteva minore diffidenza verso la teoria della nobiltà dell'animo perché minore era, rispetto al nord, la diffidenza verso la borghesia, lì alleata con il potere centrale contro i grandi signori feudali. A prova di ciò, Köhler osserva che nei romanzi francesi è

¹³ Si veda E. KÖHLER, *Zur Diskussion der Adelsfrage bei den Trobadors*, in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Rütten & Loening, Berlin 1962, pp. 133-52, trad. it. *I trovatori e la questione della nobiltà*, in *Sociologia della 'fin'amor'. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Liviana, Padova 1976, pp. 139-62, da cui si cita. Nelle pagine seguenti, è implicito il riferimento anche agli altri saggi köhleriani, inclusi nella raccolta italiana, in cui è enunciata e applicata la sua tesi sociologica sulla poesia trobadorica.

sempre la nobiltà di sangue che ha il sopravvento.¹⁴ Un esempio per tutti è quello del giovane Perceval nel romanzo di Chrétien, che, cresciuto nel bosco, abbandona la madre alla sola vista di alcuni cavalieri per seguire il richiamo irresistibile del sangue.

Apparentemente, sembra che anche *Daurel et Beton* risponda a un modello di tipo “nordico”. Certamente, è possibile individuare nel poema, come hanno fatto Lavaud e Nelli, una tendenza populistica e tollerante nei riguardi della borghesia negli elogi alla famiglia borghese che dapprima aveva nascosto il piccolo Beton e nel fatto che al momento della vendetta viene risparmiata la vita ai fanti di Gui, povera gente costretta a seguire il traditore (1964-5).¹⁵ Kimmel, Caluwé e Limentani osservano tuttavia che, per quanto Daurel possa cercare di nascondere, il comportamento del giovane Beton lo rivela inconfondibilmente come un nobile e non come il figlio di un giullare. Su questo tema del “sangue che non mente” l’autore ritorna ripetutamente. In primo luogo, l’aspetto fisico di Beton lascia sospettare che Daurel non sia il vero padre, e che il ragazzo sia di nobile discendenza:

So dit lo rei: «Cavaliers, escoltatz:
Anc aquest efas non fo de Daurel nat,
Ges no·l ressembla». (vv. 1253-5)
«Miei li covengra que fos fil d’amirat
Que [de] joglar de paucas eretat!» (vv. 271-2)

Tale opinione viene poi rafforzata dal suo comportamento a mano a mano che cresce, come ad esempio quando regala i premi vinti al gioco (1435-45), o come quando suona per la figlia del re rifiutando ogni ricompensa tranne l’anello della principessa (1510-35):

¹⁴ Ivi, pp. 150-3.

¹⁵ R. LAVAUD-R. NELLI, *Les troubadours*, cit., pp. 395-6. La maggiore importanza della borghesia e della città nell’epica provenzale rispetto a quella francese è sottolineata anche da L. PATERSON, *Knights and the Concept of Knighthood*, cit., pp. 29-30.

«Baro», ditz ci, «e sai vos regardatz:
 No m'es vejaire segon los mieus pesatz
 Que aquest efas anc fos de Daurel natz».
 Tuh lhi respondo: «De nien en parlatz;
 Per cel senhor que tostz nosz a formatz
 Fil es de duc, de ric o d'amiratx». (vv. 1545-50)

Infine, la vittoria di Beton su Gormon fa aumentare a tal punto i sospetti che il re costringe Daurel con le minacce a svelare la vera identità di Beton (1790-807). Daurel dunque, anche se investito di un feudo dal suo signore, rimane pur sempre un giullare, mentre Beton è un nobile e si rivela immancabilmente come tale.

Questa conclusione sembrerebbe inficiare l'esaltazione del giullare che abbiamo segnalato come un tratto caratteristico di *Daurel et Beton*, e, in un certo senso, sarebbe alquanto incongrua per l'autore, ammesso, come da Meyer in poi si ammette, che l'autore sia un giullare, e dunque membro di un gruppo che tendeva a schierarsi per il primato della nobiltà d'animo, almeno nel mezzogiorno della Francia. Ora, si è già notato come *Daurel et Beton* sia da ricondurre a un gruppo di epiche, dette "feudali", che hanno molti punti in comune con il genere romanzesco, e in modo particolare con il romanzo classico e bizantino, il cui intreccio contempla quasi sempre una scomparsa dell'eroe, delle avventure in Oriente, e infine il riconoscimento della sua vera identità. Il tema della nobiltà di sangue viene portato avanti dal genere fin dai suoi inizi, e lo incontriamo ad esempio nel romanzo di *Cherea e Calliroe*, in *Dafni e Cloe*, nelle *Etiopiche* di Eliodoro e, ovviamente, in *Apollonio di Tiro*, che lo introdusse nella tradizione romanzesca medievale. Lo stesso tema diventa parte integrante del romanzo *Guillaume d'Angleterre*, oltre che delle *chansons de geste* già menzionate, per poi ricomparire, in Spagna, nel *Libro del Caballero Zifar* e, di nuovo in Francia, in *Aucassin et Nicolette*. In quest'ultimo testo, dove le convenzioni del romanzo cortese e bizantino sono spesso sovvertite, non si trascura di notare che Nicolette, per la sua bellezza, *molt sanbloit bien gentix fenme et de haut lignage* (XXXVI).

Più che aderire alla tesi della “nobiltà di sangue”, mi sembra quindi che l’autore di *Daurel et Beton* abbia ereditato un topos dalla tradizione a cui attingeva. Peraltro, anche l’elemento della fuga in Oriente appare come un prestito dalla stessa tradizione, perché dalla lettura del poema si ha la netta impressione che l’autore non abbia alcun interesse a raccontare delle avventure esotiche, che anzi mancano del tutto, ma che voglia invece arrivare altrove.¹⁶ Kimmel osserva infatti che la fuga in Oriente segna un punto di passaggio nella narrazione e nella struttura complessiva dell’opera, che solo nella prima parte si presenta come propriamente “epica”.¹⁷ L’interesse principale dell’autore sembra risiedere nel racconto dell’educazione di Beton, non per sottolineare la nobiltà del ragazzo ma piuttosto per mettere in rilievo il personaggio di Daurel come educatore impeccabile.¹⁸

Il giullare è convinto, come lo erano diversi trovatori, che non bastano esclusivamente le qualità innate, ma che esse vanno coltivate con l’educazione, il *noirimen*, in modo da diventare un’abitudine

¹⁶ A. LIMENTANI, *Per ‘Daurel et Beton’*, cit., p. 110, commenta al riguardo che «nulla è meno, non diciamo epico, ma anche solo avventuroso dell’esilio e del *nostos* di questi due eroi fra le più tranquille traversate di quel Mediterraneo che, dai tempi di Odisseo alla tradizione novellistica medievale, è così spesso sconvolto, dalla natura e dai corsari: il confronto con la fantastica saga del *Beuve* è qui particolarmente significativo. L’Oriente di *Daurel et Beton* è ben poco adorno di colori di fiaba».

¹⁷ «The transition between this section and the following one, *Enfances Beton*, may appear somewhat arbitrary at first glance [...] All sense of tragedy has vanished from the story at this point, with the result that the episodes, while sustaining interest, lack dramatic effect» (A. S. KIMMEL. *A Critical Edition*, cit., p. 82).

¹⁸ Ovviamente, in presenza di un testo tronco, nessuno può dire quale spazio il personaggio di Daurel avrebbe occupato nel resto del poema, né quale rilievo quantitativo aveva l’episodio dell’educazione nell’economia complessiva dell’epica; ma il cambiamento di tono rilevato dopo la prima parte e l’originalità del tema dell’educazione dei bambini e dello stesso personaggio di Daurel nell’ambito dell’epica feudale autorizza comunque, credo, l’interpretazione che vogliamo dare all’opera.

di vita.¹⁹ Per Daurel è dunque fondamentale che Beton sia educato dal re di Babilonia; è questa, e non ricchezze o una città, la sola ricompensa che chiede:

«Senher», dit el, «gran aver mi donat;
Ieu no vuelh tan, e teih m'en per pagat
Ab cest efan que noïrir mi fasat;
El es mos filh, per mi er trop amat,
Morta es ma [mo]lher e so ne fort iratz». (vv. 1225-9)

Non ha alcuna importanza che il re sia un pagano: è un buon re e può dunque dare al fanciullo l'educazione giusta in un ambiente adatto. L'elemento "orientale", il "saraceno", sembra ancora una volta un ricordo di una tradizione passata senza alcun valore per la trama del poema.²⁰

L'autore non presenta mai questa educazione diretta da Daurel in cattiva luce. Köhler, notando come nel nord della Francia si dava importanza alla nobiltà di nascita, fa l'esempio di *Guillaume d'Angleterre*, dove i padri adottivi dei due principi sono mal visti perché cercano di imporre il loro mestiere ai ragazzi, che fuggono perciò di casa.²¹ Daurel invece insegna a Beton a *violare / E tocar citola e ricamen arpar / E cansos dire, de se mezis trobar* (1419-21). Tali abilità non sono giudicate inappropriate per il giovane nobile (e sappiamo che nella realtà molti nobili si dilettevano a *trobar*), anzi, è grazie a

¹⁹ Su questo punto vedi ancora E. KÖHLER, *I trovatori e la questione della nobiltà*, cit., pp. 156-9.

²⁰ Del resto, in molte epiche feudali i saraceni non erano più considerati i – nemici per eccellenza come nelle prime *chansons de geste*, più direttamente ispirate alle crociate: cfr. P. MEYER, *Daurel et Beton. Chanson de geste*, cit., p. XX.

L. GAUTIER, *La chevalerie*, H. Welter, Paris, 1895, pp. 249-50, che tuttavia osserva: «La chevalerie est accessible aux jongleurs, aux comédiens eux-mêmes. C'est beaucoup dire en peu de mots. Mais ce serait travestir la vérité que d'aller plus loin ou de trop généraliser. Si nombreux que soient de tels faits, ce ne sont, malgré tout, que des exceptions».

²¹ E. KÖHLER, *I trovatori e la questione della nobiltà*, cit., pp. 15-1.

queste conoscenze che Beton, insieme con Daurel, potrà più tardi infiltrarsi nel campo di Gui e vendicarsi (1929-51). E non è certo un caso, né solo un espediente narrativo, che un momento saliente del racconto come la vendetta di Beton venga introdotto da una composizione poetica (un'epica nell'epica), in modo da mettere in risalto l'arte del giullare (1944-7). Già Kimmel aveva osservato che nel punto di transizione tra la prima e la seconda parte del poema la materia della prima parte viene riassunta da Daurel in un *lai: presa viola e fai .i. lais d'amor* (1180).²² Poiché è precisamente a questo punto che si verifica il cambiamento di tono riferito sopra, c'è da chiedersi se questo non segnali anche uno spostamento dell'interesse dal racconto epico vero e proprio a quello sull'arte e sul ruolo del giullare.

La *joglaria* non solo è degna di un nobile, ma nobilita chi la pratica a tal punto che, in *Daurel et Beton*, il giullare si sostituisce a poco a poco ai suoi nobili protettori. Più che alla nobiltà di sangue di Beton, che è un dato acquisito e statico, il nostro poema dà spazio all'ascesa sociale del nobile d'animo, il giullare Daurel. In primo luogo, il rapporto feudale tra Bove e Daurel comincia perché Bove apprezza Daurel come giullare:

«Daurel», dis el, «a vos voirai donar
 .I. ric castel c'om apela Monclar,
 Prop es d'aisi en riba de mar
 Que del port podet ondrat estar;
 Tuh silh qu'en so sio a to mandar.
 Ab ta molher tu t'en vai lai estar
 Tan can vieurat lo te vulh autrear
 Apres ta mort a cui te vols donar».
 E li a fah lo castel autregar,
 A lo-lh lhieurat, ve-us pagat lo joglar! (vv. 208-17)

²² A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit., p. 82.

Ecco, dunque, Daurel in possesso di un feudo; allo stesso modo, più avanti, il re di Babilonia vorrebbe fargli dono di una città, ribadendo l'idea che per un giullare è possibile un'ascesa sociale grazie alla sua arte. Ricordiamo che ciò poteva effettivamente avvenire nella realtà come testimonia il caso di Raimbaut de Vaqueiras, elevato da Bonifacio I di Monferrato alla condizione di cavaliere per i suoi meriti letterari, oltre che militari.²³

Una volta diventato vassallo di Bove, il leale comportamento di Daurel viene costantemente messo in contrasto con quello di Gui d'Aspremont, avido di denaro e due volte omicida. Chi si sostituisce al *tracher Guis* nel ruolo di vassallo perfetto è il *pros Daurel* (gli epiteti parlano chiaro), che arriva al punto di sacrificare la vita del figlio e di farne morire di dolore la moglie per salvare Beton.²⁴ Al nobile che tradisce e che infrange ogni regola del comportamento feudale è opposto il giullare che con l'esempio e con l'insegnamento è il vero portatore dei valori feudali.

I doveri feudali, tuttavia, non vengono meno soltanto nel personaggio di Gui, ma anche nello stesso Carlomagno, che è il signore di Bove, fratello di Ermenjart e zio di Beton. Ora, era normale che

²³ La notizia risale alla *vida* del poeta e fu fonte di commenti ironici nella *tenso* con Alberto di Malaspina, *Ara-m digatz, Rambaut, si vos agrada*, e nei *tornejamen* con Ademar II di Poitiers e Perdigon, *Senher N'Aymar, chauzes de tres baros*. Si veda G. CUSIMANO, *Raimbaut larga pansa*, in *Bollettino Centro Studi Filologici Linguistici e Siciliani*, 6, 1962, pp. 427-44 (*Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 3 voll., nel vol. I), che data l'investitura di Raimbaut tra il 1194 e il 1195, e M. DE RIQUER, *Los trovadores*, 3 voll., Ariel, Barcelona 1975, vol. II, pp. 811-5. Il caso di Raimbaut non fu unico: cfr. L. GAUTIER, *La chevalerie*, cit., pp. 249-50, che tuttavia osserva: «La chevalerie est accessible aux jongleurs, aux comédiens eux-mêmes. C'est beaucoup dire en peu de mots. Mais ce serait travestir la vérité que d'aller plus loin ou de trop généraliser. Si nombreux que soient de tels faits, ce ne sont, malgré tout, que des exceptions».

²⁴ Perfino gli altri due figli di Daurel, rimasti al castello assediato di Monclar, si comportano in maniera ineccepibile nella lotta contro Gui, lasciandolo disarmato e costringendolo alla fuga (1363-73). Solo più tardi uno di loro, Bertran, sarà veramente armato cavaliere, mentre qui si insiste ancora sul fatto che è *fil del joglar* (1290, 1313), ma che si batte valorosamente.

la vedova di un feudatario morto fosse data subito in matrimonio per non lasciare il feudo vuoto, e si spiega che Carlomagno dia in moglie la sorella a Gui, senza prestare ascolto alle sue accuse e proteste.²⁵ D'altra parte, l'autore insinua che l'imperatore ha praticamente venduto Ermenjart a Gui per denaro:

Can au l'aver que es tan desmesuratz
Lo dol del dux es trastot oblidat (vv. 580-1)

Aital ric rey si fo en bon ponh natz
Que per aver de sa sor fai mercatz! (vv. 622-3)

Carlomagno crede subito alla parola di Gui per riempire le casse dello stato, cioè per motivi alquanto bassi in un simile contesto ideologico. Il personaggio di Carlomagno infatti, come osserva Kimmel, non era più nell'epica feudale il sovrano saggio e giusto della *Chanson de Roland*, ma fungeva spesso da molla per mettere in moto l'azione principale.²⁶ Il comportamento di Carlomagno nei confronti di Ermenjart non dovrebbe dunque sorprenderci, ma Beton non accetta il trattamento riservato alla madre, e vuole vendicarsi anche del *fel emperador*:

«Domna», dis el, «mot soi en gran tristor
Si ieu no-m vengue del fel emperador

²⁵ Si veda ancora A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit., pp. 91-2, e J. DE CALUWÉ, *'Daurel et Beton'*, cit., pp. 451-2.

²⁶ «The king-figure in feudal epic is more a universal character-type than a literary descendant of the historical or Rolandian Charlemagne; called variously Charlemagne, Louis, Charles Martel, Carloman or Charles the Simple, according to the poem, he is generally portrayed as a feudal suzerain, easily won over by flattery or money, capable of committing acts of flagrant injustice towards his most loyal nobles, and often guilty of starting fratricidal wars between his vassals. In short, his presence in the story serves as an indispensable catalyst for the novelistic themes of the persecuted wife, the unjustly exiled hero, and other common motifs which abound in feudal epic» (A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit., p. 90).

Que cosenti a Don Gui lo traïdor,
Qu'aucis mon paire a dol e a tristor
E vos vendet a granda dissonor
Al felo traire [...]» (vv. 2091-5)

Non sapremo mai quale sarebbe stato il giudizio finale dell'autore perché è a questo punto del racconto che il manoscritto rimane troncato. Ma l'enfasi posta sul comportamento negativo di Carlomagno sembra avere nel poema uno scopo preciso: quello di evidenziare, ancora una volta, il venir meno dei doveri feudali proprio in chi è ad essi tenuto per nascita e condizione. L'imperatore era infatti zio di Beton, e avrebbe dovuto almeno prendersi cura del bambino, come era normale nella società feudale e come è alla base di tanti celebri rapporti tra zio e nipote nella letteratura medievale. Chi subentra nella funzione di Carlo è ancora Daurel, che onora i suoi vincoli feudali (che vanno in questo caso dal basso verso l'alto, essendo venuti meno quelli che vanno dall'alto verso il basso) salvando il piccolo e occupandosi della sua educazione da cavaliere. In questo, anche il re saraceno è visto in una luce migliore di Carlomagno perché ospita Beton alla sua corte, ospitalità che gli era stata invece negata alla corte dello zio.

Da questa sommaria analisi del poema, risulta evidente come sia in effetti Daurel il personaggio centrale della vicenda, ma non semplicemente perché l'autore, giullare meridionale, ha voluto esaltare la sua categoria. L'importante è dove e come Daurel si sostituisce ai nobili che trascurano o infrangono i loro doveri. Così, sembra che l'autore, sottolineando la decadenza dei rapporti feudali, stia facendo un implicito commento sulla decadenza dei costumi sociali e sul mancato rispetto delle norme consuetudinarie in vigore in una società, quella provenzale, dove l'attività poetica e con essa il giullare dovevano avere un ruolo di primo piano. E in questa luce, credo, che andrebbe vista l'insistenza sulla generosità dei personaggi positivi. Dopo avere osservato che i personaggi di *Daurel et Beton*, e della maggior parte delle *chansons de geste*, mancano di profondità psicologica, Caluwé segnala come tratto marcato di Bove la sua

generosità: «Beuve est bon par essence, d'un désintéressement et d'une générosité que le poète a voulu outrancières».²⁷ Bove è generoso con Gui, che si rivela irricognoscente, ma è generoso anche con chi merita e si aspetta la sua generosità, il giullare Daurel: il duca si cura infatti della sua famiglia e gli concede un feudo. La stessa generosità ricompare nel re saraceno che offre splendidi doni a Daurel e accudisce Beton, generoso come suo padre. E infatti, come Bove e come il re saraceno, è nei confronti dei giullari che Beton orienta la sua generosità. Così, quando rifiuta la ricompensa per aver suonato per la figlia dell'emiro, suggerisce che sia conservata per altri giullari:

«Joglar venran, destrains et deprivatz,
Ad els, ma dona, aquest aver donatz». (vv. 1515-6)

e subito dopo aggiunge che questi giullari

«Lauzar vos an per estranhes regnatz
Et vostre pret seran plus issausatz». (vv. 1517-8)

In questi versi c'è l'enunciazione del rapporto ideale tra signore e giullare, ciascuno dei quali è in grado di offrire qualcosa all'altro. Il primo dà in denaro e protezione, il secondo può diffondere per il mondo la fama del suo protettore e tutelarne la reputazione.

In *Daurel et Beton* vengono dunque ribaditi alcuni concetti fondamentali nel rapporto del giullare con la sua arte e con il mondo intorno a lui. Grazie alle sue capacità artistiche, il giullare è bene accetto dovunque e trattato come un pari, si migliora e può perfino salire di grado sociale, ma d'altra parte è lui che tiene alta la nobiltà e il buon nome dei signori generosi. L'autore va anche oltre: laddove falliscono e vengono meno i nobili di nascita, è il poeta, nobile di spirito, che ne prende il posto e insegna loro il comportamento: letteralmente, per quanto riguarda Beton, per riflesso attraverso le sue azioni per il resto.

²⁷ J. DE CALUWÉ, *'Daurel et Beton'*, cit., p. 446.

Letto in questa chiave, il poema presenta significative affinità con altri tre testi narrativi provenzali, le *novas* di Raimon Vidal, *Abril issi'è mays intrava*, *So fo el temps com era jays*, e il *Castiagilos*. Il personaggio centrale delle tre *novas* è un giullare, e tutte sono pervase da una corrente didattica che riprende in chiave narrativa quanto l'autore aveva premesso alla sua opera maggiore, il trattato *Razos de trobar*,²⁸ «Vidal's personal statement – sometimes having the tone of personal polemic – about what was wrong with poets and poetry in his time», come osserva Marshall.²⁹ All'inizio delle *Razos*, Raimon Vidal insiste sulle qualità intellettuali dei poeti e del pubblico, notando la decadenza dei costumi letterari a causa della scarsa competenza dei destinatari di poesia.³⁰ Queste stesse idee, insieme con altre presenti anche in *Daurel et Beton*, vengono ribadite in *Abril issia*, un testo che, con parole di Limentani, è impostato «sul tema della decadenza del costume letterario, prospettata nei termini di un chiuso pessimismo moralistico».³¹

²⁸ Vedi J. H. MARSHALL, *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal and Associated Texts*, Oxford 1972, pp. LXVI-LXX, che conclude che le *Razos* sono «the earliest of Vidal's extant work» (p. LXX). Le tre opere narrative vanno infatti collocate nel primo terzo del XIII secolo. *Abril issia* e *So fo el temps*, inoltre, contengono diverse citazioni di Raimon de Miraval, un trovatore mai menzionato nelle *Razos*, le cui citazioni più recenti riguardano Folquet de Marselha e Peirol. Su questa base, Marshall data le *Razos* tra il 1190 e il 1213. Sul problema di queste datazioni si veda anche M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana. (Part antiga)*, 3 voll., Ariel, Barcelona 1964, vol. I, pp. 115-9.

²⁹ MARSHALL, *The 'Razos de trobar'*, cit., p. LXXXI.

³⁰ Ivi, pp. 4-5. Secondo Marshall, «Vidal evidently felt that poetry could be in a healthy state only when it was guided by a well-informed and critical public... He was not alone at this time in considering that poets could acquire an easy reputation by ministering to the bad taste of a public too readily pleased by the trivial or the conventional... One does not greatly exaggerate in saying that Vidal was conscious of a crisis in the relation between poets and their audiences, a turning-point in literary history which for us seems to be marked by the definitive rejection of *trobar clus* and by the enthronement of the ever more conventional *canso* as the supreme poetic genre» (p. LXXXI).

³¹ A. LIMENTANI, *L'«io» e la memoria, il mecenate e il giullare nelle novas di Raimon Vidal*, in *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 45-6, a p. 55.

La prima parte della nova mette in scena un *joglaret* che viene a lamentarsi dal poeta del cambiamento dei rapporti tra poeti e giullari da un lato e pubblico dall'altro:³²

«Senher, yeu soy us hom aclis
 A joglaria de cantar,
 E say romans dir e contar,
 E novas motas e salutz
 E autres comtes expandutz
 Vas totas partz azautz e bos,
 E d'en Guiraut vers e chansos
 E d'en Arnaut de Maruelh mays,
 E d'autres vers e d'autres lays
 Que ben deuri' en cort caber.
 Mas er son vengut vil voler
 E fraitz a far homes malvatz
 Que-n van per las cortz assermatz
 A tolre pretz entre las gens». (vv. 39-51)

Nessuno vuole più ascoltare delle buone poesie, e inoltre non si è più disposti a remunerare il giullare per quello che vale:

«E yeu [lh'auzi] si com n'Enricx,
 Us reys d'Englaterra, donava
 Cavals e muls, e can cercava
 Vas Lombardia-l pros marques,
 E de terras .ii. o .iii.
 On trovava baros assatz,
 Adreitz e ben acostumatz
 E donadors vas totas mas.

³² Cito da R. VIDAL, *Poetry and Prose*, vol. II [e unico]: *Abril issia*, a cura di W. H. W. Field, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1971, da confrontare con l'edizione di W. BOHS, 'Abril issi'e mays intrava'. *Lehrgedicht von Raimon Vidal von Bezaudun*, in *Romanische Forschungen*, 15, 1903, pp. 204-316.

[...]
 Per c'a mi par' aitai pertrays
 Ab vostres motz me fis joglars.
 E ai sercat terras e mars
 E vilas e castels assatz
 Vas totas partz, e poestatz
 E baros que no-us dic .ii. tans.
 Non truep d'aquels .ii. de semblans
 Mas mon petit, so-us dic de ver,
 Li .i. donon ab bo saber
 E li autre nessiamen;
 E li autre, privadamen
 A sels que son acostumatz». (vv. 188-195, 200-211)

I nobili, dunque, si dimostrano meno generosi verso i giullari, o per lo meno verso quelli che andrebbero trattati bene. Più avanti, Raimon Vidal ribadisce nuovamente come la generosità sia una qualità essenziale per un nobile:

«Donars adutz pretz veramens
 Vas totas partz, e lutz e lums,
 C'adutz ais sieus terras e flums
 E senhoria, ses desman.
 E noble cors fay, ses enjan
 Per conquerre, lo sobre pus;
 Adutz donar e ten tot sus,
 vai e fay vaien so senhor». (vv. 536-43)

Allo stesso modo, abbiamo visto che in *Daurel et Beton* i personaggi nobili positivi sono tutti generosi, mentre quelli negativi, Gui e Carlomagno, sono interessati al denaro: Carlomagno “vende” sua sorella, mentre Gui *Pessa de l'aur e de l'argen amassar* (219).

La *nova* di Raimon Vidal, oltre a elogiare la generosità nel nobile, si inserisce nella polemica su ciò che rende veramente nobili in un modo che di nuovo ci ricorda da vicino *Daurel et Beton*. Il nobile

non è necessariamente tale per nascita, ma lo è principalmente per la sua elevatezza d'animo:

«A far faitz onratz pretz-valen
Venon per cor e per saber,
Non per parens ni per poder». (vv. 593-5)

Ma l'animo nobile ha anche bisogno di *saber*, di cultura e di conoscenze che in ultima analisi gli deve impartire il giullare.³³ La seconda parte della *nova* di Raimon è, sì, un *ensenhamen al joglar*,³⁴ ma invece di dare spazio al repertorio, come fa per esempio l'autore del *Cabra juglar*, mette enfaticamente l'accento sulla funzione sociale e educativa del giullare, portatore di conoscenza:

«Saber devetz qu'el mon non es
Sabers ni mestiers que tan valha
Az adzaut hom, si tot si malha
Vas fols, com joglaria fay». (vv. 956-9)

Daurel, come l'ideale giullare di Raimon Vidal, è un educatore, e impartisce il suo *saber* al giovane Beton cosciente del fatto che non basta la nascita perché si giunga a un vero comportamento nobile. Tale cultura, però, nella società meridionale era sempre una cultura cortese, custodita e forse anche creata da poeti e giullari.³⁵ Quando, dunque, Daurel si sostituisce ai nobili che vengono meno alle loro

³³ Scrive Limentani a proposito di *Abril issia* che «il giullare è latore di verità, di una verità che non vale in se stessa, ma si deve riflettere come forza educatrice della società cortigiana. Funzione specifica del giullare è quella di diffusore della letteratura-civiltà, e l'assimilazione di essa da parte di chi ha ascoltato la storia è in fondo ciò a cui tende quella particolare struttura narrativa allestita da Raimon» (*L' "io" e la memoria*, cit., p. 57).

³⁴ Si veda l'analisi di DON A. MONSON, *Les 'ensenhamens' occitans*, cit., pp. 84-94, soprattutto le pp. 92-4.

³⁵ Vedi ancora E. KÖHLER, *I trovatori e la questione della nobiltà*, cit., p. 158, e A. LIMENTANI, *L' "io" e la memoria*, cit., pp. 57-8.

responsabilità sta in effetti tentando di porre riparo a una crisi nei rapporti feudali e di additare il giusto comportamento. L'autore si serve della rappresentazione di un arcaico mondo feudale per introdurre gli ideali cortesi propri della società a lui contemporanea.

Nell'espone la "carriera" di Daurel diventato nobile grazie alla sua arte, abbiamo osservato come l'ideologia cortese ammettesse la possibilità di un'ascesa sociale per un poeta di basso rango, mediante la teorizzazione di un'uguaglianza tra tutti i membri della società cortese. Esiste però il fondato sospetto che tutto ciò rimanesse prevalentemente su un piano di pura ideologia, servendo appena ad appianare le tensioni sociali tra grandi signori e piccola nobiltà che Köhler scorge alla radice dell'ideologia cortese. Il caso ricordato prima di Raimbaut de Vaqueiras era forse l'eccezione che trasferiva sul piano della realtà ciò che era frutto di un'elaborazione ideologica. È stato infatti osservato che le cose cominciano a un certo punto a cambiare anche su quest'ultimo piano, e che quando furono scritte le *vidas* e le *razos* non si ammetteva più un'ideologia come quella che stava dietro alle prime composizioni trobadoriche.³⁶ In questi racconti, il poeta di basso rango che aspira ad una nobile dama finisce generalmente male: implicitamente, il suo comportamento viene condannato.³⁷

Ora, i più danneggiati da un cambiamento di questo tipo e i più propensi a fare appello ai vecchi ideali erano proprio quei poeti che avevano iniziato la loro attività poetica come giullari (come è il caso del personaggio Daurel). È probabile, infatti, che Raimon Vidal provenisse da questo gruppo sociale, come anche l'autore di

³⁶ Si veda M. L. MENEGHETTI, «*Enamoratz e fenbedors. Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche*», in «Medioevo Romano», 6, 1979, pp. 271-301, dove si osserva (p. 293) che un simile punto di vista sulle aspirazioni dell'amante povero si trova anche in *So fo el temps*.

³⁷ Con ciò teniamo ovviamente conto che *vidas* e *razos* sono state scritte più tardi di *Daurel et Beton*: esse segnerebbero dunque un'ultima fase in un'evoluzione dell'ideologia cortese già in atto, e osservata sia da Raimon Vidal che dal nostro poeta, e che era forse già implicita nelle polemiche dei trovatori delle prime generazioni.

Daurel et Beton. Per quanto riguarda quest'ultimo poema, Kimmel lo legge come «l'apothéose [...] du jongleur de geste»,³⁸ mentre, come si è già detto, Raimon Vidal dichiarava che la *joglarria* è il migliore dei mestieri. L'atteggiamento dei due autori nei confronti della loro arte e del loro ruolo in una società in crisi sembra fondamentalmente lo stesso, e li colloca su una linea diretta del pensiero poetico che parte dal moralismo didattico di Marcabru e dalla riflessività di Guiraut de Bornelh. Raimon Vidal ha scelto di rendere esplicito il suo pensiero, oltre che sotto forma di trattato, attraverso i personaggi delle sue *novas* e le storie da loro narrate secondo la tecnica a lui cara del racconto nel racconto; l'autore di *Daurel et Beton* si nasconde invece dietro una forma poetica tutto sommato eccezionale nella poesia provenzale, la *chanson de geste*. Entrambi, però, si rivelano profondamente coscienti della crisi dei valori poetici e sociali in atto e del ruolo di educatore e di conservatore dei vecchi valori che spetta al giullare in un tale momento. La "meridionalità" di *Daurel et Beton* non consiste dunque nella semplice esaltazione del giullare, ma soprattutto nel modo in cui l'autore ha inserito l'opera nella polemica letteraria e sociale della sua epoca, una polemica marcatamente meridionale.

³⁸ A. S. KIMMEL, *Le jongleur héros épique*, cit., pp. 446-7.

VI. TECHNIQUE DU REMANIEMENT DANS LE FABLIAU D'AUBEREE

Cette communication fait partie d'une étude plus vaste sur la technique du remaniement dans le fabliau d'*Auberee*, surtout par rapport à la possibilité d'établir une édition critique de ce texte.

Sans doute la meilleure étude du problème des remaniements dans les fabliaux reste celle de Rychner,¹ mais celui-ci s'intéresse surtout à ce qu'il appelle le «centre de l'éventail»² sur lequel il a disposé les divers types de remaniements c'est-à-dire les fabliaux dont les rédactions sont «suffisamment proches l'une de l'autre»³ pour ne pas constituer des histoires différentes, mais qui restent tout de même fortement remaniées en ce qui concerne le contenu, le style,

¹ J. RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, 2 vol., Droz, Genève-Neuchâtel 1966.

² *Ivi*, p. 11.

³ *Ibid.*

l'orientation du texte. Je m'occuperai plutôt du bord de l'éventail où Rychner a placé les rédactions dont les différences «ne donnent (pas) lieu à une comparaison féconde»,⁴ où les variantes ne sont que des «variantes mineures», comme les appelle encore van den Boogaard,⁵ car je pense que ce sont ces petites retouches qui peuvent illustrer la technique, ou les règles, du remaniement dans les fabliaux et qui rendent extrêmement difficile toute tentative d'en établir un texte critique. Je ne prendrai donc pas en considération des sections de texte traitées de façon différente dans une ou plusieurs rédactions, ni les différences de style, mais la variation des mots individuels, en particulier les mots à la rime dans les diverses rédactions d'*Auberee*.

Ce texte, qui est un des fabliaux les plus célèbres et les plus «finis» d'un point de vue narratif et stylistique, n'a pas été traité du tout par Rychner, probablement parce qu'il ne pensait pas que la variation entre les rédactions était suffisamment grande. Cependant, le poème nous est parvenu en huit rédactions, bien qu'une, un fragment de 66 vers, ait été détruite pendant la dernière guerre.⁶

⁴ *Ibid.*

⁵ N. VAN DEN BOOGAARD, *Les fabliaux: versions et variations*, dans *Marche Romane*, 28, 1978, pp. 149-161 [= *Epopée animale, fable et fabliau*, Actes du Colloque de la Société Internationale Renardienne (Amsterdam, 21-24 octobre 1977), p. 149].

⁶ Les manuscrits sont:

A (A) = Paris, Bibliothèque nationale, fr. 837, 24r-27r;

B (F) = Berne, Bibliothèque de la Bourgeoisie 354, 52v-55v;

C (H) = Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 257, 45v-48v;

D (E) = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 19152, 80r-82v;

E (C) = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1593, 213v-217r;

F (D) = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12603, 245r-249v;

J (B) = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1553, 501v-504v;

f(G) = Chartres, Bibliothèque de la Ville, 620, 129r-129v.

Les sigles sont ceux de Nykrog et de Rychner, entre parenthèses ceux d'Ebeling. Du manuscrit de Chartres qui ne contenait que 66 vers de la fin du poème, je n'ai pu voir aucune transcription: les variantes peuvent être obtenues dans l'édition d'Ebeling.

Le texte a été l'objet d'une des rares tentatives d'édition critique «d'après tous les manuscrits» d'un fabliau, exécutée par Georg Ebeling en 1895,⁷ mais le savant allemand devait conclure que son texte restait peu satisfaisant surtout par rapport au travail qu'il y avait dédié.⁸

Les autres éditeurs se sont limités à reproduire le texte d'Ebeling, ou-bien à publier seulement un des manuscrits.⁹

Mon étude des différentes rédactions du fabliau m'a portée à accepter fondamentalement le classement des manuscrits en trois groupes donné par Ebeling: c'est-à-dire *ACF* – *D* – *BEJ*, quoique je préfère un arbre généalogique biparti à son arbre triparti.¹⁰ Néanmoins une fois constatée l'existence de ces trois groupes, nous ne sommes pas plus proches de l'original du fabliau à cause du foisonnement des variantes dans les diverses rédactions, variantes qui, dans la plupart des cas, pourraient être acceptées également comme «originales».

⁷ *Auberee. Altfranzösisches Fabel*, hsg. VON G. EBELING, Niemeyer, Halle 1895. L'édition d'Ebeling reste un «classique» parmi les éditions des anciens textes français qui suivent la méthode lachmannienne, non seulement parce que c'est une des seules, mais aussi, comme le remarqua Bédier dans l'introduction de son édition du *Lai de l'Ombre* (Société des Anciens textes Français, Paris 1913, p. XXVI), parce que c'est un des seuls exemples d'un classement triparti des manuscrits.

⁸ *Ivi*, p. 127

⁹ En particulier le ms. BN 19152 a été publié par A. DE MONTAIGLON et G. RAYNAUD (*Recueil général et complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 6 vol., Librairie des bibliophiles, Paris 1870-1892, réimpr. New York 1964, vol. V, 110). T. B. W. REID (*Twelve Fabliaux from the Manuscript BN 19152*, Manchester University Press, Manchester 1958, p. 54 ss) et, avec quelques retouches, B. J. LEVY (*Selected Fabliaux*, with notes by C. E. Pickford, University of Hull Department of French, Hull 1978, pp. 28-49). H. H. CHRISTMANN (éd. *Zwei altfranzösische Fabeln (Auberee, Du Vilain mire)*, Niemeyer, Tübingen 1963, a publié le texte d'Ebeling avec l'orthographe du ms. BN 837.

¹⁰ Bédier, d'ailleurs, limitait déjà ce classement, le considérant plus proche d'un classement biparti car Ebeling suggère qu'une contamination s'est faite entre deux des familles (*Le Lai de l'Ombre*, cit., p. XXVI).

Le texte du fabliau que nous connaissons grâce aux éditions citées, est d'une longueur qui varie de 650 à 700 vers (670 dans l'édition d'Ebeling, 662 dans Reid, par exemple), mais en jetant un coup d'oeil aux diverses rédactions une situation beaucoup moins unie se révèle. Si nous excluons le ms. *B*, qui est incomplet et n'a que 404 vers, nous verrons que *J* n'en compte que 540 contre les 812 de *F*; entre ces deux extrêmes se trouvent *A* avec 606 vers, *E* 636, *C* 654 et *D* 662.

Or, on a déjà remarqué que les différences entre les rédactions n'étaient pas énormes ; cependant, il est évident qu'un écart maximum de 300 vers ne peut pas être expliqué simplement par des erreurs de copie. Rychner avait déjà observé, à propos de la *Male Honte*, que même là où les différences entre deux rédactions étaient presque nulles, elles dépendaient plutôt du goût personnel du copiste que de sa capacité de bien reproduire son texte; c'était déjà un copiste «actif» et «remanieur». ¹¹

Bien qu'on ne puisse pas exclure complètement les erreurs du copiste, il convient dès maintenant d'abandonner l'idée de copiste pour celle de remanieur (ou copiste-remanieur). Nous ignorons, bien sûr, combien de fois nos textes ont été reproduits entre l'original et les premiers remaniements, et entre ceux-ci et les manuscrits connus. Nous devons donc baser les comparaisons qui suivent sur les textes que nous possédons, sans poser le problème de la diachronie.

En ce qui concerne les mots à la rime, nous nous trouvons dans un domaine où le texte semble plus stable et où il est possible de se faire une idée des habitudes de l'auteur sur la base des rimes

¹¹ J. RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux*, cit., vol. I, p. 40. Voir aussi, à ce propos. A. VARVARO, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse». *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45, 1970, pp. 73-117, qui caractérise la tradition romane par rapport à la tradition classique comme active (p. 86) où «il copista ricrea il suo testo considerandolo attuale ed "aperto", sicché [...] opera interventi [...] innovazioni che a suo parere incrementano il testo, ad esempio rendendolo più piano o più 'contemporaneo', e che quindi non obbediscono ad intenti di ristauro» (p. 87).

communes à toutes les rédactions. Si nous choisissons comme longueur moyenne du texte les 662 vers de *D* (la plus longue des quatre rédactions comptant 650 vers environ, et apparemment la plus « complète » d'un point de vue narratif), nous aurons un total de 331 rimes. Presque la moitié de celles-ci (167) sont communes à tous les manuscrits (nous ne pouvons, évidemment, donner des indications pour *B* après le vers 404, où cette rédaction se termine), et 66 % de ces rimes sont riches contre 34 % de rimes suffisantes.¹² De ces dernières, presque deux tiers sont féminines, ce qui était un type de rime plus proche de la rime riche en ancien français.¹³ Sans insister trop ici sur des données statistiques, nous pouvons dire que l'auteur se conforme à l'usage de son époque en ce qui concerne une préférence pour les rimes riches, mais qu'il ne porte pas cette tendance à des extrêmes: 8 % seulement des rimes riches sont équivoquées, par exemple. De la même façon, nous pouvons analyser les rimes qui ne se trouvent que dans une seule rédaction (dans un épisode ajouté, par exemple) et avoir une idée du style de chaque remanieur. Le remanieur de *F*, pour ne citer qu'un cas, n'avait pas un tel souci pour la rime riche et dans les vers qu'il ajoute se sert plutôt de rimes masculines suffisantes. L'étude des rimes, donc, peut nous rapprocher de ce que pouvait être le style métrique de l'auteur beaucoup plus que l'étude des variantes à l'intérieur du vers. Cependant, les variations à la rime sont les mêmes que celles qui se retrouvent à l'intérieur du vers.

La variation à la rime se répartit en deux groupes principaux: d'un côté la substitution d'un ou des deux mots à la rime, qui n'affecte pas la rime elle-même, et de l'autre, la substitution de la rime par une autre. Ce dernier type est presque toujours associé à un remaniement du texte, dans le sens que la rime est substituée

¹² Pour une typologie des rimes françaises, je renvoie à T. W. ELWERT, *Traité de versification française*, Paris 1965, pp. 83-96, où j'emprunte cette terminologie.

¹³ Voir à ce propos E. FARBER, *Die Sprache der dem Jean Renart zugeschriebenen Werke 'Lai de l'Ombre, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole und Escoufle'*, dans «Romanische Forschungen», 33, 1915, pp. 683-793.

quand le texte est modifié, ou bien une substitution de la rime pour quelque raison mène à un remaniement du texte pour y incorporer le nouveau sens du mot à la rime.

Le changement du mot à la rime associée à un épisode remanié se trouve souvent dans *A*, rédaction qui tend à remanier le texte de “l’intérieur” et non pas à ajouter des vers. Les vingt vers 236-257,¹⁴ décrivant les réactions du mari au surcot trouvé dans son lit, deviennent 10 en *A*. Les autres versions répètent deux fois que le mari «prend le surcot», et ont deux passages en discours direct où le mari se déclare trahi. *A*, qui évite les répétitions, réduit ces deux éléments en un seul chaque fois, de sorte que les vers 237-246 sont éliminés. 247-252 correspondent aux autres versions, et 253-256 sont créés *ex novo* par le remanieur. 253-254 résumant 237-240 et 255-256, 241-246. Nous trouvons donc à 253 la rime *dru* : *deceu* contre les rimes en – *a* des autres rédactions, et à 255 *tornie* : *manie* contre *faire* : *affaire*. Ailleurs les rimes sont remplacées avant l’introduction d’un nouveau passage: les vers 640-643 forment un monologue où le mari se dit convaincu de l’innocence de sa femme ; *F* allonge ce discours en ajoutant 10 vers qui glosent simplement 641-642 et substitue la rime *certainement* : *ne ment* par *fole* : *carole*. Le même genre de changement a dû avoir lieu aux vers 459-460, mais dans une rédaction commune à *ACF* où les vers sont remaniés et il y a la rime *contient* : *tient* contre les rimes en – *orne* des autres versions.

Au contraire, des raisons qu’on peut définir stylistiques semblent responsables d’un changement du mot à la rime, qui porte ensuite à un remaniement du texte. Aux vers 205-206 la version originale, soutenue par le sens dans plusieurs rédactions, et aussi par l’arbre généalogique, semble être *costé* : *ostel*, une assonance en fait, mais qui n’est pas rare dans la poésie du Moyen Âge.¹⁵ Cependant, seul le texte de *D* a gardé cette combinaison, les autres ont tous essayé d’en faire une rime. *C* invente une forme *costel* (*costel* : *ostel*) et *E*

¹⁴ La numérotation est basée sur les 662 vers de *D*.

¹⁵ Voir encore E. FARBER, *Die Sprache der dem Jean Renart*, cit., qui a relevé plusieurs cas d’assonances dans l’oeuvre de Jean Renart.

oté (*costé* : *olé*), *F* et *B* substituent le deuxième mot et modifient le sens du vers : *costé* : *conté*, *costé* : *acosté*, tandis que *A* change le vers 205 pour finir *d'un et d'el* (: *hostel*). Le même problème se pose aux vers 629-630, où *D* seul a l'assonance *deel* : *ae* ; *f* remplace *deel* par *dee*. *A* et *C* inventent la forme *ael* et *F* répète la rime des vers 597-598 avec *del* : *Noel*. Puisque des rimes en *-el* paraissent ailleurs dans le texte et parmi les rimes sûres, sans causer de problèmes, il faut supposer que les remanieurs n'ont pu accepter une assonance dans un texte rimé et ont cherché des solutions selon leur propre dictionnaire des rimes.¹⁶

Assez proches du dernier exemple sont les changements effectués parce qu'une certaine rime ne rentre pas dans le dictionnaire des rimes d'un remanieur pour des raisons linguistiques. Cela semble être le cas pour le remanieur *F* aux vers 5-6 où la rime *lingne* : *Compigne* est remplacée par *viagne* : *Compigne*, la forme *Compigne* ne lui étant pas acceptable.

Parfois, enfin, la rime est remplacée pour un motif «grammatical» assez capricieux mais qui est encore lié à cette tendance remanieuse qui caractérise nos textes. Dans ce cas-ci, le mot à la rime est conservé mais sa forme grammaticale est changée: un verbe change de temps, un nom prend la forme du cas-sujet au lieu du cas-régime, etc. Ce genre de substitution, fréquent à l'intérieur du vers, l'est moins à la rime et semble typique de *C*, où elle est opérée le plus souvent. Aux vers 87-88, par exemple, nous trouvons *escurel* : *bel* contre *escuiriaus* : *biaus*, et à 117-118 *donroit* : *saurait* contre un futur dans les autres rédactions.

Pendant, la variation la plus fréquente, en ce qui concerne le texte d'*Auberee* au moins, n'est pas le remplacement de la rime entière mais celui d'un seul des mots à la rime. Ceci laisse la rime elle-même intacte de façon que non seulement nous connaissons 50% des mots à la rime, mais nous pouvons reconstruire 90% de toutes les rimes du fabliau. Assez surprenant aussi est le fait que dans

¹⁶ G. EBELING (*Auberee*, cit., p. 153) discute les implications linguistiques de ces rimes dans son introduction.

un couplet, le mot à la rime remplacé est presque toujours le même d'une rédaction à l'autre. Par exemple, à 97-98 le deuxième élément de la rime est *parler* partout, tandis que le premier est *esgarder* dans *A*, *demander BEJ*, *trouver CF*, *porpensser D*. A 119, le mot à la rime est *garder* dans tous les manuscrits, mais à 120 *ACEJ* ont *esgarder*, *B regarder*, *F trouver* et *D paller*. Et encore, *potee* au vers 219 rime avec *abetee* dans *A*, *abertee C*, *asotee BEFJ*, *gabee D*; *Auberee* au vers 264 rime avec *forsenee A*, *dervee FJ*, *acoree BCDE* au vers 263. Enfin, nous trouvons *saillie* au vers 364 et au vers 363 *tressaillie ACEJ*, *esbahie F*, *travaillie D*, *esmarrie B*. Ces quelques exemples suffisent déjà pour illustrer les aspects plus typiques du procédé.

Un trait plutôt frappant de ce genre de remaniement est que l'élément le plus stable n'est pas nécessairement le premier, comme on serait tenté de le penser. L'élément instable peut être soit le deuxième soit le premier; ce qui compte, c'est que son instabilité soit ressentie par la plupart des remanieurs, même là où d'autres changements ont lieu, comme une inversion des vers du couplet. Aux vers 143-144, le premier élément est *marchié* dans tous les manuscrits sauf *A*, le deuxième est *espier CJ*, *encerchié BEF*, *agaitié D*. *A*, par contre, a inversé les vers, mais a la rime *espier* : *marchié*, conservant ainsi le même mot que les autres. Un tel procédé pourrait dépendre de la manière dont les textes sont composés: dans chaque couplet un élément est «primaire», étant plus important pour le sens du discours, et l'autre est «secondaire», servant à compléter la rime. Le remanieur, qui connaît bien, lui aussi, les procédés de la composition, aperçoit une différence entre les deux mots et ne change que le secondaire. Pour prendre quelques-uns des exemples cités ci-dessus: dans la rime aux vers 263-264, c'est le mot *Auberee* (264) qui est important et marque l'arrivée heureuse de la vieille sur la scène au moment où la jeune femme a été littéralement «mise à la porte» par son mari; cette rencontre portera ensuite à la rencontre des amants. Le mot à la rime au vers 263, exprimant la douleur de la jeune femme, complète simplement le passage précédent et aussi la rime.

L'auteur, d'ailleurs, semble préférer mettre des mots importants à la rime pour leur donner plus d'éclat; c'est le cas encore d'*Auberee* au

vers 109 qui rime avec *ensieree BCDFJ*, *seree A*, *gardee E* et souligne la première apparition de l'entremetteuse. Le mot *sorcot*, autre motif important, se trouve souvent à la rime et n'est jamais remplacé, tandis que le deuxième élément peut varier: 575 *sorcot* : *escot ADEFJ* mais *sorcot* : *estanfort C*, 599 *sorcot* : *escot ADEFJ*; *seurcot* : *estanfort C*,¹⁷ et encore 203 *sorcot* : *portot BCEF*, *aporté ot A*, *ot D*. Ces derniers exemples sont probablement les plus évidents mais le procédé semble être le même ailleurs. Aux vers 97-98, le deuxième mot à la rime, *parler*, est le plus important, exprimant le désir du jeune homme de rencontrer son amie; *parler* reste stable dans tous les manuscrits et le deuxième élément varie. De même, aux vers 119-120 c'est *garder* qui est le plus fort et décrit le caractère de la vieille (le mari ne pourra jamais surveiller assez sa femme), et *garder* se trouve dans toutes les rédactions tandis que le deuxième mot à la rime du couplet change.

Typique de ce genre de variation est le fait que le sens du couplet reste presque toujours intact car la variation a lieu entre des termes, sinon synonymiques, équivalents au moins d'un point de vue sémantique. Donc, encore aux vers 97-98, le sens du couplet est que le jeune homme veut voir son amie et doit trouver le moyen de le faire: (*engin*) *trouver*, *porpensser*, *esgarder* et *demander* sont toutes des expressions équivalentes. De même, au vers 263 la jeune femme est accablée de douleur; que le texte dise *forsenee*, *dervee* ou *acoree*, le sens ne change pas radicalement. Une variation synonymique plus évidente a lieu aux vers 241-242 avec la rime *ame* : *fame ABCDE*, *dame FJ*.

Une alternance peut se produire aussi parmi des termes non pas équivalents mais associés à un concept particulier comme celui de la courtoisie. Nous trouvons, en effet, dans la description du jeune homme au début du poème une alternance entre *proece ABCEJ* et

¹⁷ Cela semble être un trait particulier du remanieur *C* qui n'accepte pas la rime avec *escot* et trouve quelque façon de l'éviter en changeant ensuite son texte pour y incorporer le nouveau sens. Cependant, aux vers 131-132, il accepte la rime *escot* : *sorcot*, où *escot* a un autre sens. Ce changement pourrait peut-être appartenir aussi aux cas de variations pour des motifs linguistiques.

largece DF (16) rimant avec *jonece* (15). Vers la fin, encore, quand le mari pardonne à sa femme et la ramène chez lui, croyant qu'elle est fatiguée parce qu'elle n'a pas cessé de prier, il y a une série de mots associés à la lamentation: le mot à la rime *orer* (540) est accouplé à *plorer AC*, *juner EFJ* et l'alternance continue dans le premier hémistiche du vers, où on trouve *veiller ADEJ*, *plourer F*, *geuner C*.

Un autre type de variation des mots à la rime concerne les formes avec un préfixe, qui peuvent changer ou bien disparaître sans altérer le sens: par exemple, aux vers 79-80 *penser* : *porpensser A*, *penser DJ*, *apenser BCEF*; 265-266 *regart ACDF*, *esgart BJ* : *gart*; 241-242 *pris* : *soupris CEJ*, *pris BF*, *espris D*. Cette variation influe cependant sur le style métrique, car l'élimination d'un préfixe peut faire d'une rime dérivative une rime équivoquée ou même identique, et vice versa.¹⁸ Aux vers 79-80 donc, la rime est équivoquée dans *DJ*, mais dérivative dans *ABCEF*, et aux vers 241-242 elle est dérivative dans *CDEJ* et identique dans *B* et *F*.¹⁹

Ce genre de variation, que nous pouvons appeler un choix entre mots équivalents, atteint parfois les deux éléments du couplet. Par exemple, au vers 471 le mot à la rime est dedans dans *ADEFJ* et *leenz* dans *C* et au vers suivant *ACDE* ont *noienz* et *J recreans* comme termes équivalents pour insulter le mari.²⁰

¹⁸ Pour la terminologie je renvoie encore à T. W. ELWERT, *Traité de versification française*, cit., p. 90.

¹⁹ Il est difficile de savoir quelle était la forme originale à part la constatation que les rimes «sûres» révèlent une préférence pour la rime dérivative et ne comptent aucun cas de rime identique.

²⁰ Le *chaiens* du ms. *F* au vers 472 reprend une rime trouvée auparavant, procédé assez typique de cette rédaction. Evidemment je n'ai pu traiter tous les exemples de variation à la rime du poème. D'autres cas se vérifient qui sont des combinaisons des diverses possibilités: le choix d'un mot équivalent et un changement du temps du verbe (401-402) *lieve* : *lievelcrieve* : *lievelcrevee* : *levee*; le choix d'un mot équivalent, changement du participe passé et inversion des vers (67-68 (*affaire/besoin*) *avancie* : *flancie ABE*, *aprochie* : *flancie J*, *avancie* : *baillie D*, *flanchie* : *bastie F*, *exploitree* : *flanciee C*. Dans de tels cas on peut se demander si cela reflète le choix d'un seul remanieur ou bien si c'est le résultat de divers remaniements consécutifs.

Parfois l'unité sémantique intéressée par la variation dépasse le mot unique de façon que les mots substitués ne semblent plus équivalents. C'est le cas du vers 401, où l'alternance se produit entre *lieve AF* et *crieve BCEJ* (: *lieve*) qui n'ont apparemment pas un sens équivalent, et il faut prendre la phrase entière *solaus lieve/aube crieve* pour retrouver une équivalence sémantique.²¹ De la même façon, au début du texte, où le père souhaite que son fils fasse un bon mariage, l'alternance semble avoir lieu entre des termes contraires: *sozhaucier ABCDEJ /abaissiier F*, parce qu'ici c'est le vers entier qui constitue l'unité de sens variable: *Je te vorrai plus sozhaucier/Ne te voeil pas si abaissiier.*²²

Ici nous sommes arrivés à l'intérieur du vers. Si cette variation est peut-être plus frappante à la rime surtout quand elle n'intéresse qu'un des deux mots à la rime, c'est, comme nous l'avons déjà remarqué, le même genre de variation que celui rencontré en dehors de la rime. Le remanieur se réserve de changer un mot, une expression, un vers entier, tout en laissant le sens intact. Il y a, par exemple, une alternance fréquente entre *fait* et *dit* introduisant un discours, ou encore entre *moillier* et *fame* (*CE /ABDFJ*, vers 26), *borgoise* et *dame* (*ACDF / EJ*, vers 59), *sires* et *borgois* (*A / CDEFJ*, vers 60), *vilains*, *mariz* et *borgois* (*ABJC/E/F*, vers 119), *borgois* et *borgoise* étant des synonymes acceptables de *mariz*, *dame*, etc. dans le contexte du poème. Nous trouvons aussi une alternance entre *mire*, *remire* et *regarde* (*J/CDE/BF*, vers 244), *done*, *conte*, *nombre*, *monstre*, *baille* (*AF/EJ/B/D/C*, vers 129) tous signifiant 'donner (de l'argent)', et entre *entre*, *te met*, *musse*, *boute*, *saut* (*ACJ/B/E/D/F*, vers 354) se référant à l'acte d'aller se coucher. Ces quelques exemples suffisent pour souligner la fréquence d'un procédé qui ne change pas le sens

²¹ *D* change aussi le temps du verbe: *crevee* : *levee* (voir ci-dessus la note 16).

²² A ce propos, j'ai comparé les variantes d'*Auberee* avec quelques textes de Montaiglon et Raynaud, et j'ai relevé des cas d'alternances entre ceux qui semblent être des phrases toutes faites. Si cela est le cas il serait encore plus difficile de séparer le texte de l'auteur de celui d'un remanieur habile se servant lui aussi d'un corpus d'expressions toutes faites.

du texte mais qui peut le rendre plus ou moins coloré, puisque les termes équivalents sont plus ou moins marqués sémantiquement.²³

Jusqu'ici nous nous sommes occupés du seul texte d'*Auberee*, mais un coup d'oeil très sommaire à quelques autres textes, choisis parmi les exemples donnés par Rychner, a révélé les mêmes traits dans les rédactions de divers fabliaux. L'alternance entre *dit* et *fait* est très commune, ainsi que la substitution des préfixes, la variation entre les adverbes du type *durement/bonement/forment*. En ce qui concerne la rime, nous retrouvons, dans le *Lai de l'Ombre*,²⁴ l'alternance des mots à la rime *solacier/lalascier/lalegier* : *chier*; *morussel/perisse* : *cuer isse*; *monté* : *beauté/bonté*; et même, à l'intérieur du vers *guenchir/ tourner*, qui est identique à une alternance dans notre fabliau: vers 331 *guenchist ABCDE/va Jltourne F*. Il est évident que je n'ai pas pu contrôler toutes les rédactions de tous les fabliaux (ou de textes semblables), mais cette étude semble avoir relevé des constantes dans l'art de remanier les textes, constantes qui, en règle générale, ne semblent pas typiques d'un seul recueil, ni même d'une seule rédaction. On a pu cependant remarquer quelques «tics» des remanieurs en ce qui concerne *Auberee*. Celui de *C*, par exemple, préfère *dit* à *fait* pour introduire le discours direct; celui de *F* se sert souvent du nom *Auberee* quand les autres écrivent *la vielle*: vers 133 *Fet la vielle/ Fait Auberee F*; vers 202 *La vielle ot/Auberee ot F*, et ainsi de suite. D'autre part, cette dernière variation paraît quelquefois dans *D*, et les autres exemples de variation comme *sire/bourgeois*, *perel/bourgeois*,

²³ *Remire* contre *regarde*, par exemple, ou *done* contre *conte*, *te met* contre *saut* ou *boute*, illustrent la différence entre un terme générique et un terme marqué. Utiliser l'un ou l'autre affecte le style du texte et en fait diminue ou augmente sa précision sémantique.

²⁴ Texte important non seulement pour son rôle dans l'histoire de la critique textuelle, mais aussi pour la question de l'attribution d'*Auberee* à Jean Renart (voir à ce propos, R. LEJEUNE DEHOUSSE, *L'Oeuvre de Jean Renart*, Faculté de Philosophie et Lettres, Liège 1935, pp. 341-344 et G. CHARLIER, *Jean Renart et le fabliau d'Auberee*, dans «Romance Philology», 1, 1947, pp. 243-251).

ainsi que la substitution ou l'élimination d'un préfixe ne sont pas limités à une seule rédaction.²⁵

Nous nous trouvons donc obligés, à l'état actuel de l'étude, de renoncer à chercher des indications dans la variation qui pourraient nous aider à comprendre la genèse des recueils de textes, mais nous pouvons peut-être comprendre quelque chose du «métier» du remanieur, étant donné que le genre de variation relevé est le même dans les diverses rédactions de notre texte et d'autres.²⁶ Il semblerait que le texte de «l'original» ne soit qu'une des versions possibles et reste ouvert à chaque remanieur. Nous pouvons imaginer que chaque unité de sens est, pour emprunter une expression à la sociolinguistique, une «variable» et que ses réalisations dans les diverses rédactions sont des «variantes». Ces unités de sens peuvent être plus ou moins grandes, allant d'un texte entier à un seul mot. Le copiste-remanieur, en exécutant son texte, peut respecter les variantes qu'il trouve dans l'exemplaire sur lequel il travaille, ou bien les remplacer selon son propre goût. Ce qui est, en fin de compte, une façon très élémentaire de s'approprier le texte d'un autre, surtout quand il rit s'agit que de changer un mot à la fois.

Ce sont cependant les résultats de ce procédé qui compliquent le travail de l'éditeur moderne. Bien que nous puissions caractériser

²⁵ Un cas intéressant de variation à l'intérieur d'un recueil est celui entre *guenchir* et *tourner*, cité ci-dessus, où la forme de *tourner* se trouve à la place de *guenchir* dans *F*. Dans le même recueil nous trouvons *tourne* dans le *Lai de l'Ombre* (v. 268). De plus le *Lai de l'Ombre* suit le texte d'*Auberee* dans ce recueil. On pourrait se demander si une étude minutieuse des recueils ne révélerait pas des constantes sinon dans tous les textes, au moins dans des groupes de textes, indiquant qu'ils proviennent d'un exemplaire commun, ce qui semblerait le cas selon les observations de VAN DEN BOOGAARD, *Les fabliaux: versions et variations*, cit., pp. 152-153) sur la façon dont cette partie du recueil *F* a été copiée.

²⁶ Selon les conclusions de Verhulsdonck à propos de la rédaction *I* de *La Pucelle qui voulait voler* il semblerait en fait qu'il y ait eu des remanieurs qui «révisaient» les textes et, le cas échéant, un groupe de textes dans le même recueil (J. TH. VERHULSDONCK, *Le Ms. BN 25.545*, dans «Marche Romane», 28, 1978, pp. 193-197, à la p. 195).

certaines rédactions comme «bonnes» et d'autres comme «mauvaises», elles contiennent, et je pense surtout à *Auberee*, très peu de vraies «bourdes». Elles ont toujours un sens assez logique; quand bien même un exemplaire contiendrait une erreur, le remanieur n'a qu'à deviner le sens du passage et en donner une variante personnelle. Rien n'empêche non plus qu'un autre copiste-remanieur, travaillant avec le même exemplaire, ne résolve le non-sens d'une autre façon, et l'éditeur moderne ne pourra jamais deviner que les deux rédactions font partie de la même famille.

Jusqu'ici nous avons donné l'impression d'un remanieur libre qui choisit n'importe quelle variante chaque fois qu'il le veut. Si tel était le cas, les diverses rédactions d'un texte comme *Auberee* seraient bien différentes. Le remanieur est limité dans son choix naturellement par la forme de son texte, c'est-à-dire le vers et la rime (et aussi le genre, qui requiert un certain registre linguistique). Ebeling remarquait déjà: «Jeder Vers aber hat eine begrenzte Silbenzahl, und das letzte Wort desselben ist durch des Reim meistens noch wieder festgelegt. So sind der Varianten in jedem einzelnen Falle immerhin nur eine beschränkte Anzahl möglich».²⁷ En fait, les possibilités de varier le texte, à moins d'en remodeler un passage, sont réduites. Le remanieur doit trouver un mot qui est équivalent non seulement du point de vue du sens, mais encore du point de vue de la rime et, dans le cas de variation à l'intérieur du vers, du nombre de syllabes de la forme métrique en question. Par conséquent, en ce qui concerne la rime, il y a des mots qui varient plus souvent que d'autres: les formes verbales de la première conjugaison, surtout à l'infinitif, au participe passé, au futur et au passé simple (terminaisons en *-a*) et les adverbes en *-ment*. Il est beaucoup plus difficile de trouver un équivalent acceptable pour les rimes se terminant en *-el* (que nous avons considérées ci-dessus) ou bien pour une rime comme *aiguille : Puille* (637-638), inchangée dans toutes les rédactions sauf *F*, qui la remplace complètement.²⁸

²⁷ G. EBELING, *Auberee, altfranzösisches Fabel*, cit., p. 79.

²⁸ Une étude plus approfondie touchant un corpus de textes plus large pourrait nous porter à établir la fréquence de la variation et la probabilité qu'un tel mot

Etant données ces restrictions, il n'y a rien de surprenant si deux rédactions qui ne font pas partie de la même branche d'un arbre généalogique contiennent tout de même la même variante. Pour *Auberee*, par exemple, il y a plusieurs cas d'accords entre *F* et *J*, *E* et *F* qui n'appartiennent pas à la même famille et la leçon ne peut pas remonter à l'archétype.²⁹ Ce phénomène, tellement typique de la tradition manuscrite des fabliaux et de textes analogues et qui brouille constamment les contours des «familles» de manuscrits, me semble non pas ressortir nécessairement d'une *lectio difficilior* ou *lectio facilior*,³⁰ ni même être le résultat de fautes communes, mais dépendre de la possibilité du copiste-remanieur de choisir des variantes à chaque niveau du texte, Je paraphraser, si l'on veut, son original. Confronté avec une telle situation, l'éditeur moderne ne pourra, pour reprendre l'expression de Rychner, qu'y «perdre son latin»,³¹ et choisir la version du texte qui lui paraît la «meilleure» sans pouvoir espérer reconstruire la version «d'auteur».

soit remplacé dans un tel contexte, ce qui servirait à distinguer les «vraies» fautes des remaniements.

²⁹ Aux vers 46, 263, 432 (*F* et *J*), 499, 604 (*E* et *F*), par exemple.

³⁰ En fait le phénomène du remplacement d'un mot (ou d'un mot à la rime) par plusieurs synonymes ressemble à ce que Gianfranco Contini appelle «diffraction». Cependant il considère cela comme un cas de *lectio difficilior*, qui provoque une série de synonymes plus banals. Il n'y a rien qui fait supposer qu'il s'agit d'un cas pareil dans *Auberee* (voir G. CONTINI, *Scavi alessiani*, dans *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Mondadori, Milano 1968, pp. 57-95, pp. 61-62; ID., *Filologia*, dans *Enciclopedia del Novecento*, vol. II, Treccani, Roma 1977, pp. 954-972, à la p. 962; voir aussi d'A. S. AVALLE, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1972, pp. 56, 117-118.

³¹ J. RYCHNER, *Contribution à l'Etude des Fabliaux*, cit., p. 42.

VII. LA *VIDA* DI GUGLIELMO IX

Lo coms de Peiteius si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas, e bons cavalliers d'armas e larcs de dompnejar; e saup ben trobar e cantar. Et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. Et ac un fili, que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una fila que fo moiller del rei Enric d'Engleterre, maire del rei Jove e d'En Richart e del comte Jaufre de Bretaingna.¹

Questa *vida* alquanto breve e laconica ha da sempre lasciato insoddisfatti gli studiosi della poesia provenzale. Dopotutto, Guglielmo IX è il primo trovatore noto e le sue poesie sono certo tra le più belle e significative di tutta la lirica occitanica: avrebbe forse meritato

¹ *Biographies des troubadours*, ed. di J. Boutière et A. H. Schutz, Nizet, Paris 1973, da cui sono tratte le successive citazioni dalle *vidas* e dalle *razos*.

qualcosa di più che non il solo *saup ben trobar e cantar*. Inoltre, sulla sua biografia non mancano notizie nelle cronache dell'epoca. I suoi successi militari, nonché i suoi amori, che gli costarono ben due scomuniche, sono stati descritti, per esempio, da Orderico Vitale e da Guglielmo di Malmesbury. Il commento negativo di Jeanroy sulla *vida* è abbastanza emblematico:

De Guillaume IX, qui régna quarante et un ans sur un territoire équivalent au tiers de la France et fut mêlé aux événements les plus graves, que sait nous dire son biographe? Rien, sinon que «ce fut un des hommes les plus courtois du monde, et les plus habiles à tromper les femmes [...] et que longtemps il courut le monde pour tromper les femmes.»²

Sono questi scarti tra verità storica e contenuto delle *vidas* che hanno indotto studiosi come Jeanroy a negare ad esse validità come documenti storici. Ma anche se la critica più recente ha in parte rivalutato il valore storico delle *vidas* e delle *razos*, la biografia di Guglielmo IX resta quella che è, un documento apparentemente privo di informazioni utili sia sulla sua vita che sulla sua opera. Sembra dunque legittimo interrogarsi su questa divergenza tra una realtà storica assai ricca e un racconto biografico scarno e deludente, cercando una risposta nella stessa tradizione letteraria e nell'ideologia che ne è alla base.

Anzitutto, non si può pensare che il biografo di Guglielmo ignorasse le vicende della sua vita, data la statura del personaggio. Il riferimento a Guglielmo come *trichador de dompnas*, come osserva Maria Luisa Meneghetti, rivela al contrario che l'autore della *vida* era perfettamente al corrente della reputazione del duca.³ A riprova di ciò c'è il fatto che nel *motif index* delle *vidas* allestito da Macedonia

² A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., E. Privat & H. Didier, Toulouse-Paris 1934, vol. I, p. 109.

³ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984, pp. 53-4.

il motivo «woman won and then scorned» è praticamente unico, riservato solo a Guglielmo.⁴ La spiegazione suggerita da Meneghetti a giustificazione della brevità della biografia è che Guglielmo, in quanto membro dell'alta nobiltà, era una personalità guardata con sospetto nel quadro più generale dell'ideologia cortese, soprattutto al momento della ricezione della sua opera in ambienti che non si identificavano più con la sua cerchia di *companhos*. Questo atteggiamento sarebbe confermato dallo scarso rilievo attribuito dal biografo all'opera di Raimbaut d'Aurenga e dalla scomparsa di quella di Ebles di Ventadorn, contro invece il posto di primo piano riservato nei canzonieri all'opera di Marcabru e di Peire d'Alvergne.⁵

Il confronto con l'ideologia sottostante alla lirica trobadorica può tuttavia aiutare nella lettura di questa *vida* non solo per spiegarne la brevità e l'apparente mancanza di interesse per il personaggio, ma anche la particolare selezione degli elementi accolti nel testo: metà di esso, infatti, è dedicata non al soggetto biografato ma ai suoi discendenti. Di nuovo, Meneghetti sottolinea come una simile struttura caratterizzi le *vidas* di personaggi per i quali la poesia non era tutto, rispetto per esempio all'attività politica.⁶ Si tratta anche in questo caso di grandi nobili: Guglielmo IX e Alfonso II d'Aragona in primo luogo, a cui si può aggiungere Raimbaut d'Aurenga, la cui *vida* termina anche con ampi dettagli sui suoi discendenti. La peculiarità di queste biografie emerge ancora dall'indice di Macedonia, dove il motivo *parentage* (peraltro frequentissimo) comprende normalmente solo l'origine sociale del padre del trovatore, senza accenni alla discendenza.

Un ulteriore rilievo può essere fatto su questi discendenti. Sia nel caso di Alfonso d'Aragona che in quello di Raimbaut d'Aurenga i

⁴ J. A. MACEDONIA, *Motif-Index of the Biographies of the Troubadours*, Tesi di Dottorato, Ohio State University 1961. Il solo altro caso è quello della *razo* di *Atressi con l'orifanz* di Rigaut de Berbezilh, che ha tuttavia uno sviluppo e si trova in un contesto completamente diversi dalla *vida* di Guglielmo.

⁵ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 53-5.

⁶ Ivi, pp. 318-9.

nomi forniti sono quelli di grandi mecenati: Pietro II e Giacomo I d'Aragona per il primo,⁷ Guillem del Baus per il secondo, presso la cui corte aveva soggiornato lo stesso Uc de Saint Circ, redattore se non autore, com'è noto, di gran parte delle *vidas*. Identico, o addirittura emblematico, è il caso della biografia di Guglielmo IX. Eleonora d'Aquitania, Enrico II d'Inghilterra e i loro figli Enrico (il Re Giovane), Riccardo Cuor di Leone e Goffredo conte di Bretagna sono proprio quei membri della dinastia plantageneta che erano diventati simboli del mecenatismo e della generosità nei confronti dei trovatori. Nella *nova* di Raimon Vidal *Abril issia*, che è in realtà un lamento sulla caduta dei *moeurs* cortesi e della *largueza* del buon tempo passato, incontriamo un elenco di corti generose che include quella di Enrico II:

E yeu [lh'auzi] si com n'Enricx,
us reys d'Englaterra, donava
cavals e muls (vv. 188-90)⁸

Più avanti, il narratore insiste su come nessun uomo possa essere *lials ni vers vas pretz* se non ha *nobles cors e sens e sabers* (vv. 242-3, 241), e aggiunge:

En aquestz .iii. ferron n'Enric,
un rey d'Englaterra, pujar;
c'auzist a ton paire nomnar
segon que tu mezeis m'as dit,
e sos filhs .iii. que no-y oblit,
n'Enric ni-n Richart ni-n Jaufre-
car en lor ac .ii. tans de be
c'om non poiria d'un an dir. (vv. 272-9)

⁷ Sulla corte d'Aragona e i trovatori si veda A. JEANROY, *La poésie lyrique*, cit., vol. I, pp. 188-99.

⁸ R. VIDAL, *Poetry and Prose*, vol. II [e unico]: *Abril issia*, a cura di W. H. W. Field, University of California Press, Chapel Hill 1971.

Ritroviamo qui dunque gli stessi nomi della *vida* di Guglielmo, nomi che, dice Raimon, non vanno dimenticati. Un'immagine analoga di questi Plantageneti emerge dalle *vidas* e dalle *razos* di Bertran de Born, nonché dalle sue stesse poesie. Pensiamo per esempio a come Bertran, che aveva preso in più occasioni parte alle lotte interne di questa dinastia, gioisca all'idea della guerra ed esalti la generosità di Riccardo in *Miez sirventes vueilh far dels reis amdos* o in *Ar ven la coindeta sazos*.

Ma il ruolo dei Plantageneti emerge forse ancora più chiaramente nei *planhs* composti per la morte di alcuni di loro. È ancora Bertran de Born che così ricorda il Re Giovane nel suo *planh*, *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire*:

Gent acuilir e donar ses cor vaire
 e bel respos e «Ben sias vengut!»
 e gran hostal pagat e gen tengut,
 dons e garnirs et estar ses tort faire,
 manjar ab mazan
 de viol'e de chan
 ardit e poissan
 de totz los meillors (vv. 29-37)⁹

Enrico era dunque generoso, accogliente, amante della compagnia dei *compaignons*, pieno dunque delle virtù essenziali per il vero nobile dal punto di vista della piccola nobiltà, classe alla quale apparteneva Bertran e che ha svolto un ruolo determinante nella formazione della lirica trobadorica. Anche nell'altro *planh* per il Re Giovane, *Si tuit li dol el-h plor e-lh marrimen*, di attribuzione incerta, si dice che alla morte di Enrico

Dolen e trist e ple de marrimen

⁹ *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, a cura di W. D. Paden jr., T. Sankovitch, P. Stäblein, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1986, p. 215.

son remasut li cortes soudadier
e·lh trobador e·lh joglar avinen. (vv. 9-11)¹⁰

Tutte le categorie sociali che a partire da Marcabru costituivano il perno dell'universo trobadorico piangono per questo principe *ves cui eran li plus larc cobeitos* (v. 14). L'altrettanto famoso *planh* di Gaucelm Faidit per Riccardo Cuor di Leone, *Fortz chauza es que tot lo major dan*, sottolinea ancora come *mais non er nulhs hom del sieu semblan l tan larcs, tan pros, tan arditz, tals donaire* (vv. 13-4), e aggiunge in ultimo un ricordo per *vostre dui valen fraire l lo Joves Reys e·l cortes coms Gaufres* (vv. 50-1).¹¹ Anche se questo tipo di elogi rientra tra gli elementi fissi del *planh* fin dal primo esempio di questo genere a firma di Cercamon per la morte di Guglielmo X d'Aquitania (e siamo sempre in famiglia!), è chiaro che Gaucelm Faidit, trovatore che aveva vagato per molte corti della Francia e dell'Italia settentrionale, dipendeva dalla generosità di grandi signori come i principi Plantageneti, così come, per motivi talvolta simili, era il caso dello stesso Bertran de Born. Gli esempi di *largueza* verso i piccoli nobili e verso tutti quanti vivevano a corte andavano celebrati e innalzati come modelli di comportamento per i signori meno inclini al *donar*, quelli appunto di cui si lamenta Raimon Vidal.¹²

Tutto ciò ci ha forse portati lontano dalla scarna *vida* del primo trovatore, ma mi sembra che il ruolo reale o anche solo letterario di questi principi non vada trascurato nella lettura della biografia di Guglielmo. Anzitutto, è possibile che il pubblico a cui si rivol-

¹⁰ Testo in C. APPEL, *Die Lieder Bertrams von Born*, Niemeyer, Halle 1932, p. 98.

¹¹ E. LOMMATZSCH, *Leben und Lieder der provenzalischen Trobadors*, 2 voll., Akademie-Verlag, Berlin 1957-59, vol. II, p. 40.

¹² M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 67-70, osserva anzi che mentre alcune delle personalità ricordate da Raimon Vidal erano scomparse all'epoca della composizione di *Abril issia*, altre erano sicuramente ancora in vita. Ciò sembra indicare un calo di interesse nella poesia lirica dopo la faticida battaglia di Muret del 1213: a maggior ragione i trovatori invocavano un ritorno alle idealità cortesi.

gevano le *vidas* non conoscesse molto bene le poesie di Guglielmo. È un dato di fatto che le *vidas* non dedicano molta attenzione ai trovatori più antichi: alcuni ne sono privi; altri hanno una biografia in qualche caso più breve di quella di Guglielmo; spesso il giudizio sulle poesie è negativo (come per Peire de Valeria e per certi aspetti per Jaufre Rudel); oppure l'autore cerca di spiegare la situazione della poesia del passato, come nel caso di Marcabru e perfino di Giraut de Bornelh, inventore, secondo la *vida* di Peire d'Alvergne, del genere della canzone. Unica eccezione in questo panorama è la più estesa, ma non meno essenziale, biografia di Jaufre Rudel.¹³ I famosi discendenti di Guglielmo dovevano invece essere immediatamente riconoscibili per il pubblico, che era in questo modo aiutato a collocare Guglielmo storicamente oltre che letterariamente, non solo come iniziatore della lirica trobadorica ma anche come capostipite dei grandi principi mecenati e promotori di poesia. Il giudizio sull'opera di Guglielmo non è affatto negativo se paragonato a quello sugli altri trovatori arcaici, e c'è appunto da sospettare che la valutazione *saup ben trobar e cantar* sia ulteriormente rafforzata da altri elementi della *vida* come l'affermazione *fo uns dels majors cortes del mon*, poiché *cortes* figura sempre, nelle *vidas*, in contesti elogiativi. La sua presenza qui sarebbe anche in sintonia con la tesi di Elizabeth R. Wilson, secondo la quale tutti gli elementi selezionati nelle biografie servono a formulare il giudizio critico sul poeta in questione¹⁴ (e ciò vale a più forte ragione per quanto riguarda l'elenco degli illustri discendenti del duca).

La *vida* di Guglielmo serve dunque come contestualizzazione storica e come inquadramento critico, ma non solo. Ammesso che la menzione della discendenza di Guglielmo rafforzi le qualità po-

¹³ Si veda l'analisi di questa *vida* di V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica nella 'vida' di Jaufre Rudel*, in «Studi mediolatini e volgari», 18, 1970, pp. 7-26. Era in ogni caso la «storia» di Jaufre che sembra avere affascinato le generazioni successive, più che le sue poesie.

¹⁴ E. R. WILSON, *Old Provençal Vidas as Literary Commentary*, in «Romance Philology», 33, 1979-80, pp. 510-8.

sitive del poeta, ciò non è finalizzato esclusivamente a presentano al pubblico ma anche ad esprimere il pensiero dell'autore della *vida*, pensiero che non può che coincidere con l'ideologia veicolata dalla tradizione trobadorica nel suo complesso, una delle cui costanti è l'esaltazione del mecenatismo. Ora, è da tempo stata accolta l'ipotesi che la biografia di Guglielmo sia da attribuire proprio a Uc de Saint Circ sulla base dell'errore che riguarda la duchessa di Normandia, Eleonora d'Aquitania, che era nipote e non nuora del trovatore, e che diventò duchessa di Normandia solo sposando Enrico II d'Inghilterra:¹⁵ un'impresione simile su questo personaggio è presente nella *vida* di Bernart de Ventadorn esplicitamente firmata da Uc. Quest'ultimo, che sembra essere il responsabile della redazione definitiva del corpus delle *vidas*, era anche lui un trovatore che frequentava le corti e che dipendeva dalla buona disposizione dei grandi signori: la revisione-compilazione delle *vidas* sarebbe stata inoltre condotta alla corte dei da Romano di Treviso, corte recentemente fondata e che tentava, secondo Meneghetti, di ispirarsi a un modello feudale sorpassato.¹⁶ L'interesse per la lirica dei trovatori nella Marca Trevisana era dunque legato al tentativo di restaurare, sia pure attraverso deformazioni e drastiche semplificazioni, i valori dell'epoca classica di quella poesia, ed è all'interno di tale progetto che si inserisce l'operazione di Uc.

In questa luce l'errore sulla duchessa di Normandia, che aveva tanto indisposto Jeanroy,¹⁷ cambia di significato. Si è già detto che il biografo era sicuramente a conoscenza dei fatti riportati dalle cronache sulla vita di Guglielmo, e si è anche accennato a una possibile connessione tra Uc e la *vida* di Raimbaut d'Aurenga, altra biografia che contiene informazioni sulla discendenza, poiché Uc

¹⁵ A. JEANROY, *La poésie lyrique*, cit., vol. I, p. 105. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 244, aggiunge che la *vida* di Guglielmo è «caratterizzata dalla presenza di stilemi che si ritrovano pari pari nella *danseta* che Uc scrisse su Sordello».

¹⁶ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 237-76.

¹⁷ A. JEANROY, *La poésie lyrique*, cit., vol. I, p. 105, 109.

aveva soggiornato alla corte di Guillem del Baus, dove avrebbe potuto raccogliere notizie di prima mano sulla famiglia. Eppure anche in questa *vida* Uc si sbaglia: madre di Uc e di Guillem del Baus era infatti la sorella e non la figlia di Raimbaut, e la mala morte attribuita a Guillem d'Aurenga era toccata invece a Guillem del Baus.¹⁸ Allo stesso modo, troviamo un errore nella *vida* di Alfonso d'Aragona sul conto del padre, Raimon Berenguer IV, che non prese l'Aragona dai Mori, né andò a farsi incoronare a Roma bensì a Torino.¹⁹ Come si vede, anche se non sempre sono chiari i motivi che poteva avere il biografo per filtrare le notizie in suo possesso, sembra evidente che spesso al resoconto preciso si preferiva il racconto esemplare, destinato a un pubblico particolare. Quello che più importa all'autore di queste *vidas* sono comunque i nomi dei mecenati: i principi Plantageneti, quelli aragonesi, Guillem del Baus.

Questo gruppo di *vidas*, quelle cioè di personaggi per i quali il *trobar* non è tutto, può essere accostato a un altro gruppo simile, che comprende le biografie di Savaric de Malleo, Dalfi d'Alvergne, Blacatz e Blacasset. Anche qui appare qualche incertezza o deformazione storica: Savaric non ha sempre guerreggiato contro il re

¹⁸ «Ra[m]bauz mori senes fihlol mascle, e remas Aurenga a doas soas fillas. La una ac per moiller lo seigner d'Agout; de l'autra nasquet N'Uc del Bauç, et En Willems del Bauz; e de l'autra, Wilems d'Aurenga, que mori joves malamen, e Rambauz, lo cals det la meitat d'Aurenga a l'Hospital». Un problema riguarda anche le due figlie. Pattison osserva che il testamento di Raimbaut menziona due figlie che però, a causa dell'ambiguità del contesto, potrebbero anche essere figlie del cognato Bertran del Baus: escludendo che Raimbaut potesse avere motivo per preoccuparsi delle nipoti, Pattison avanza l'ipotesi che il poeta avesse delle figlie illegittime e che il biografo, ignorando le circostanze della loro nascita, avesse supposto che a loro sarebbe stata lasciata Aurenga; in ogni caso, l'autore della *vida* confonde queste presunte figlie con altre parenti del trovatore. Si veda W. T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, University of Minnesota press, Minneapolis-London 1952, pp. 25-7.

¹⁹ «Lo reis d'Aragon [...] fo lo premiers reis que fo en Arragon, fils d'En Raimon Berrengier, que fo coms de Barsalona, que conques lo regissime d'Arragon e·l tolc a Sarrazins. Et anet se coronar a Roma».

di Francia, ma cambiava spesso partito;²⁰ Blacasset probabilmente non era figlio del generoso e prode Blacatz, ma il biografo del primo deve avere sentito la necessità di collegare i due trovatori.²¹ Tutti questi grandi signori sono accomunati dal fatto di essere stati dei grandi mecenati: la *vida* di Dalfi d'Alvergne, anzi, forse contro la verità storica, attribuisce il rovescio di fortuna del conte alla sua eccessiva (e quindi esemplare) *largueza*.²² Significativo è poi, nel quadro generale delle *vidas*, lo spazio dedicato a due personaggi tutto sommato di modesto talento come Savaric e Dalfi: una *vida* e due *razos* per il primo e una *vida* e ben quattro *razos* per il secondo. Perché tanto interesse? Il motivo deve essere lo stesso che spiega gli "errori" storici,²³ i lunghi quadri genealogici, tanto più che le biografie di Savaric e di Dalfi sono probabilmente del solito Uc de Saint Circ, che era stato alle loro corti e che si nomina nella *razo* della tenzone *Savaric, e-us deman*. Savaric e Dalfi erano personaggi di spicco nel mondo letterario dell'epoca e avevano dato da vivere a molti trovatori, tra cui lo stesso Uc.

Ci sembra di potere dunque affermare che nelle *vidas* la scelta dei soggetti e degli elementi ad essi collegati non è affatto casuale, e che attraverso le *vidas* e le *razos*, come attraverso molti testi narrativi (per esempio le *novas* di Raimon Vidal o *Daurel et Beton*) si riaffer-

²⁰ «E fo lo meiller guerrers que anc fos el mon. Tal vez ne fo aventuros e tal vez ne trobet dan. E totas las guerras qu'el ac foron con lo rei de Fransa e con la soa gen».

²¹ «En Blacassetz si fo fills d'En Blacatz, que fon lo meillor gentil hom de Proenza e-l plus onratz baros e-l plus adreitz e-l plus larcs e-l plus cortes e-l plus gracios».

²² «Lo Dalfins d'Alverne si fo coms d'Alverne, uns dels plus savis cavalliers, e dels plus cortes del mon, e dels larcs [...] E per la larguesa soa perdet la meitat e plus de tot lo sieu comtat».

²³ Sugli aspetti didattici di questi testi si veda: A. LIMENTANI, *L' "io" e la memoria, il mecenate e il giullare nelle novas di Raimon Vidal*, in *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, pp. 45-60; Id., *Per 'Daurel et Beton'. Il giullare pedagogo*, cit., pp. 102-10; e, di chi scrive, *Il giullare e l'eroe: 'Daurel et Beton' e la cultura trobadorica*, in «Medioevo Romano», 9, 1984, pp. 343-60.

mano gli ideali sociali che fanno da sfondo all'intera tradizione della lirica trobadorica. Non a caso, anche Raimon Vidal dedica in *Abril issia* ampio spazio al grande Dalí d'Alvergne, menzionando inoltre Blacatz (v. 782), Guillem del Baus (v. 783), Alfonso d'Aragona (v. 737), e ovviamente i principi Plantageneti da cui siamo partiti. Su questi ultimi va aggiunto che non viene mai ricordato, in nessuno dei testi finora citati, il quarto figlio di Enrico II, Giovanni Senza Terra, che godeva invece di pessima reputazione.²⁴

Nelle *vidas* si può così ritagliare un sottogruppo o, se vogliamo seguire la terminologia di Macedonia, un macromotivo, quello del personaggio esemplare. Questi testi sostanzialmente narrativi, nati forse per venire incontro al desiderio di 'saperne di più' sui poeti, si ricollegano alla letteratura didattica, come avviene del resto per quasi tutta la narrativa medievale.²⁵ Nel caso delle *vidas*, tuttavia, in linea con gli altri generi didattici provenzali (a cominciare dagli *ensenhamens*), si tratta di didattica cortese, qui in particolare rivolta a formare i *moeurs* della corte autoritaria dei da Romano. È solo se si tiene presente questo filo rosso didattico che corre attraverso l'intero corpus delle *vidas* che è possibile comprendere la singolare selezione di elementi contenuta in una *vida* come quella di Guglielmo IX, a scapito di elementi che appaiono forse più importanti e storicamente rilevanti per il lettore moderno.

²⁴ Si pensi per esempio al sirventese attribuito a Bertran de Born lo fills *Quan vei lo temps renovar* e alla *razo* che lo accompagna, che tratta anche dell'uccisione da parte di Giovanni di suo nipote Arturo, figlio di Goffredo di Bretagna. Questa cattiva fama è tuttora rimasta a Giovanni nell'immaginazione popolare inglese.

²⁵ Si vedano su questo punto le osservazioni di A. VARVARO, *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in «Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli», sezione romanza, 37, 1985, pp. 49-65.

VIII. OSSERVAZIONI
SULLA NARRATIVA SPAGNOLA MEDIEVALE

Nel panorama della novellistica medievale va sempre sottolineato il debito nei confronti della tradizione degli *exempla* da un lato e della novellistica di origine orientale dall'altro. A quest'ultima la novellistica europea è debitrice non solo di parte dei suoi contenuti ma anche della forma del racconto-cornice entro la quale sono organizzate le novelle, e anzi, nella sua *Teoria della prosa*, Šklovskij individua proprio in questa tecnica dell'incorniciamento il germe del romanzo moderno: dopo una fase iniziale in cui le novelle venivano inserite in un racconto più ampio, esse sarebbero state a mano a mano collegate l'una con l'altra mediante l'unità dei personaggi, fino a formare una trama unica.¹ Questa è forse una schematizzazione eccessiva sia del discorso di Šklovskij che della problematica delle

¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, pp. 91-99.

origini del romanzo, ma giova al nostro proposito in questa sede sottolineare il collegamento tra collezione di novelle e struttura del romanzo.

È ben noto che le grandi raccolte di racconti orientali sono giunte in Occidente attraverso gli arabi e gli ebrei, e che uno dei punti d'incontro tra la cultura orientale e quella europea è stata la Spagna, dove molte opere orientali sono state tradotte. Si pensi al *Calila e Dimna*, tradotto probabilmente nel 1251 su commissione del futuro re Alfonso el Sabio, o al *Libro de los engaños*, tradotto nel 1253 per volere di suo fratello Don Fadrique: due opere che hanno avuto un enorme successo nel Medioevo. Se però volgiamo la nostra attenzione al resto dell'Europa dobbiamo rilevare che le versioni che si conoscevano di queste opere erano altre, ed erano in latino. Il *Calila e Dimna* si diffonde in Europa grazie alla versione di Giovanni di Capua con il titolo *Directorium humanae vitae* (1263-78), mentre il *Libro de los engaños*, meglio noto come *Libro di Sindibad* o *Libro dei sette savi*, si diffonde a partire dalla traduzione di Giovanni di Altaselva con il titolo *Dolopathos* (1184 circa).² La Spagna non ha dunque parte in questa diffusione di materiale orientale, e semmai subirà più tardi l'influenza di traduzioni provenienti dall'esterno: il *Calila e Dimna*, per esempio, tornerà nel XV secolo nella penisola iberica con il volgarizzamento castigliano del testo di Giovanni di Capua intitolato *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*.³ Unica eccezione è quella della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso, che utilizza forma e contenuti orientali e che avrebbe avuto grande fortuna in Europa: basti pensare alle diverse traduzioni francesi che tanto hanno in comune con i *fabliaux*. Il successo della *Disciplina clericalis* rispetto alle altre raccolte messe insieme nella penisola iberica si deve semplicemente al fatto di essere in latino, mentre le traduzioni alfonsine del *Calila e Dimna* e del *Libro de los engaños* non

² Si veda su questo punto A. VARVARO, *Manuale di filologia spagnola medievale*, II, *Letteratura*, Liguori, Napoli 1969, pp. 115-116.

³ Si veda l'introduzione alla loro edizione di J. M. CACHO BLECUA e M. J. LACARRA, *Calila e Dimna*, Castalia, Madrid 1984, p. 42.

lo erano. Scopo dei traduttori di Alfonso X era di arricchire la lingua castigliana ma, ciò facendo, precludevano alla cultura castigliana di avere una diffusione oltre le frontiere della Spagna. Questo fatto è già stato sottolineato chiaramente da Bédier, che così scriveva a proposito del *Libro de los engaños* e dei suoi rapporti con i *fabliaux*:

Tout ce groupe oriental ne pouvait être connu de nos conteurs que par la traduction espagnole. On peut se demander si cette traduction a jamais été lue par une autre personne que le prince castillan a qui elle était dédiée, et si ce groupe oriental n'est pas resté aussi inconnu aux poètes français et allemands que s'il leur avait fallu lire directement le texte syriaque ou le texte hébreu.⁴

Ciò significa che in un certo senso la Spagna è rimasta in disparte rispetto alle grandi correnti della novellistica europea; tuttavia, poiché il materiale orientale era noto in Spagna, il genere novellistico ha potuto svilupparsi nella penisola, sia pure con caratteristiche in parte idiosincratiche.

L'autore più spesso additato come il maggiore esponente della novellistica spagnola medievale è Juan Manuel, soprattutto per il *Conde Lucanor*. María Jesús Lacarra, nel suo recente lavoro sul racconto medievale in Spagna, pone quest'opera sullo stesso piano di quelle di Boccaccio e di Chaucer e, a proposito della tradizione orientale e dell'*exemplum*, osserva che «ningún género desaparece sin dejar huella y en este caso serán D. Juan Manuel, Chaucer y Boccaccio sus principales herederos».⁵ I nomi di Chaucer e di Boccaccio ci riportano al discorso di Šklovskij sul romanzo, dove lo studioso russo afferma che il *Decameron* rappresenta «il tipo europeo di 'incorniciamento', con la motivazione del "raccontare per l'amore

⁴ J. BÉDIER, *Les fabliaux. Etudes de Littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Bouillon, Paris 1895, p. 137; cfr. M. J. LACARRA, *Cuentística medieval en España. Los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza 1979, pp. 47-48.

⁵ M. J. LACARRA, *Cuentística medieval en España*, cit., p. 46.

di raccontare”». ⁶ Juan Manuel, tuttavia, non ci sembra così spiccatamente orientato verso il gusto del “raccontare per raccontare”, ed è, se si vuole, il meno “narrativo” degli autori ricordati da Lacarra.

Cercherò di illustrare questo punto con un breve confronto con un'altra opera castigliana, più o meno contemporanea al *Lucanor*, benché non rientri in senso stretto nella categoria delle collezioni di novelle. Mi riferisco al *Libro de buen amor*, e in particolare al racconto, che fa anche parte del *Conde Lucanor*, della ‘volpe che si finge morta’, inserito nel dialogo tra Trotaconventos e Garoça nel *Libro de buen amor* (1412-20), e che figura come *exemplum* 29 nel *Lucanor*. La storia, com'è noto, racconta di una volpe che, sorpresa a rubare galline in un pollaio, si finge morta per scampare a una morte sicura. Credendola morta, i passanti la sottopongono a una serie di mutilazioni, finché qualcuno non tenta di strapparle il cuore: solo allora la volpe decide di agire e di tentare la fuga, che le riesce. In entrambi i casi, il racconto viene usato come esempio all'interno di un dialogo. Nel primo, Patronio risponde a un quesito di Lucanor che vuole consigliare un suo parente che subisce molti oltraggi e vorrebbe cercare di uscire da tale situazione. Il rapporto tra dialogo e racconto è molto stretto, perché Patronio conclude che è meglio lasciar correre finché le offese sono sopportabili, mentre, se dovessero diventare così gravi da arrecare un danno serio, allora bisognerebbe rischiare la morte o la sconfitta piuttosto che essere disonorato. Nel *Libro de buen amor*, invece, Garoça teorizza prima che l'uomo non può sopportare tutto ma deve evitare il peggio a tutti i costi. Di fatto, però, l'esempio è utilizzato per illustrare il caso specifico di Garoça: lei non vuole intraprendere qualcosa di pericoloso (un rapporto con l'arciprete) da cui non vede via di uscita, e si lascia andare a considerazioni su come la donna sia disonorata da una relazione con un uomo, che tuttavia non dipendono strettamente dal racconto come nel *Conde Lucanor*.

Lo svolgimento dei due racconti è alquanto diverso. Anche se hanno entrambi in comune uno scarso impiego di nominalizza-

⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, cit., p. 92.

zioni e di aggettivi rispetto a una preponderanza di verbi d'azione, spicca nel *Lucanor* la mancanza totale di discorsi diretti oltre a quelli contenuti nella cornice tra Patronio e il Conte. Ogni periodo è introdotto da un laconico *a cabo de una pieça ... o después vino otro ...* seguito da *dixo que* che introduce un discorso indiretto e chiuso da *et el raposo no se movió*.⁷ Nella versione del *Libro de buen amor* domina invece l'uso del discorso diretto e dell'esclamazione: *Passava de mañana por ý un çapatero | «¡Oh!», diz', «¡qué buena cola! ¡Mas vale que un dinero!»* (1415 a-b), o ancora: *El físico pasava por aquella calleja, | diz': «¡Qué buenas orejas son las de la gulpeja | para quien tiene venino o dolor en la oreja!»* (1418 a-c).⁸

Nel *Lucanor* mancano elementi descrittivi presenti nel *Libro de buen amor*, dove si ha un accenno all'*aldea de muro bien çercada* (1412 a) e dove viene descritta la posa, alquanto comica, della volpe che si finge morta: *fizose como muerta, la boca regañada, | las manos encogidas, yerta e desfigurada* (1414 b-c). Inoltre, mentre nel *Lucanor* non c'è alcun tentativo di localizzare l'azione nel tempo e nello spazio e si dice solo che *un raposo entró una noche en un corral do avía gallinas* e che poi è passato un uomo, poi un altro e un altro ancora, Juan Ruiz ci informa che l'azione ha luogo in un villaggio circondato da mura, un tipico paese della Spagna medievale popolato da persone reali: un *çapatero*, un *alfájeme*, una *vieja*, un *físico*, che hanno tutti un motivo (connesso con il loro lavoro o, nel caso della vecchia, con la perdita di una gallina) per strappare un pezzo della volpe. Allo stesso modo, la volpe si era finta morta in quanto si era resa conto del pericolo di essere presa: le sue visite notturne nel pollaio erano diventate un'abitudine, i paesani erano furiosi e avevano deciso di acciuffarla. Questo particolare non solo dà una motivazione a tutta l'azione, ma crea in qualche modo un passato dal quale si sviluppa l'episodio raccontato, sicché non si tratta più

⁷ Cito da DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, a cura di J.M. Bleuca, Castalia, Madrid 1979³.

⁸ Cito da JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, a cura di G. Chiarini, Ricciardi, Milano-Napoli 1964.

di un fatto che avviene *una tantum* e fuori dal tempo reale, come nel *Lucanor*. In compenso, questo apparente realismo del *Libro de buen amor* si concentra (come accade spesso anche nei *fabliaux*) su dettagli molto più irrealistici rispetto alla versione del *Lucanor*, dove alla volpe vengono solo tosati i peli ed estratti un'unghia e un dente, mentre la volpe di Juan Ruiz perde la coda, un dente, un occhio e le orecchie prima di decidersi a fuggire.

Queste differenze di stile tra l'Arciprete e Juan Manuel sono già state sottolineate da Menéndez Pidal nel suo confronto della versione manuelina e di quella ruiziana della favola del corvo e della volpe,⁹ dove Juan Ruiz tende all'esagerazione e all'esuberanza rispetto al «lenguaje razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico» di Juan Manuel. Menéndez Pidal ammette che tali differenze dipendono «del fondo mismo de la personalidad de uno y de otro autor», ma cerca poi di attribuirle anche alle diverse fonti utilizzate dai due autori per questo particolare racconto. Il problema non riguarda però le fonti, studiate peraltro magistralmente, per Juan Ruiz, da Lecoy,¹⁰ ma piuttosto gli atteggiamenti e le finalità degli autori. Osserva a questo riguardo Michael che anche se Juan Manuel e Juan Ruiz avessero conosciuto più di una versione dei racconti che utilizzano, avrebbero scelto quella che meglio rispondeva ai loro fini.¹¹ Il nostro racconto della volpe che si finge morta fa ovviamente parte di quel vasto patrimonio di racconti esemplari a cui abbiamo accennato all'inizio, e in quanto *exemplum* è sottoposto alle regole della *brevitas*. Tale caratteristica dell'*exemplum* è stata nuovamente sottolineata da Picone, sulla scorta della definizione che ne dava il domenicano Umberto di Romans, secondo cui le narrazioni dovevano essere "utili" e "brevi" e andavano

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Notas al libro del Arcipreste de Hita*, in *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Madrid 1973⁶, pp. 137-157.

¹⁰ F. LECOY, *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Droz, Paris 1938.

¹¹ I. MICHAEL, *The Function of the Popular Tale in the 'Libro de buen amor'*, in *'Libro de buen amor' Studies*, a cura di G. B. Gybbon-Monypenny, Tamesis Books, London 1970, pp. 177-218.

sfrondate del superfluo.¹² Va aggiunto che il racconto della volpe ricade nella categoria speciale della favola di animali che, come sottolinea Le Goff, non è proprio la *narratio authentica* naturalmente esemplare; ma una *narratio ficta* può essere impiegata in un'argomentazione a scopi esemplari perché, secondo Remigio di Auxerre, «licet numquam factus est, tamen si fuisset, ita utique fuisset».¹³ Sia nel *Conde Lucanor* che nel *Libro de buen amor* il racconto della volpe è dunque una favola usata come *exemplum* all'interno di un'argomentazione, proprio come avveniva nelle prediche, e deve perciò essere breve. La generale assenza di elementi come nominalizzazioni e aggettivi a vantaggio di un gran numero di sintagmi verbali, di cui prima si diceva, è tipica del discorso esemplare vicino al «grado zero della retorica» di cui parla Valeria Bertolucci Pizzorusso a proposito della *vida* di Jaufre Rudel.¹⁴ Tuttavia, all'interno del discorso esemplare, il testo di Juan Ruiz presenta come si è visto degli scarti e delle divagazioni che infrangono in parte le regole della *brevitas*. L'aderenza a queste regole caratterizza dunque il discorso manuelino come più esemplare rispetto a quello ruiziano.

Di fatto, le differenze tra i due testi trovano riscontro nel tipo di scarto che può esistere, per prendere un caso estremo, tra un racconto del *Decameron* e il suo analogo nella *Disciplina clericalis* o nel *Novellino*. Quest'ultima opera è stata anzi recentemente sottoposta a un'analisi delle strutture narrative e gli autori, Genot e Larivaille, motivano la loro scelta sulla base del fatto che

le *Novellino* se prête bien à la mise au point des procédures d'ana-

¹² M. PICONE, *Il racconto*, Strumenti di filologia romanza, Il mulino, Bologna 1985, p. 21.

¹³ J. LE GOFF, C. BREMOND ET J.-C. SCHMITT, *L'exemplum, Typologie des sources du Moyen Age occidental*, fasc. 40, Brepols, Turnhout 1982, pp. 27-42 (la parte di Le Goff è antologizzata e tradotta in M. PICONE, *Il racconto*, cit., pp. 95-109).

¹⁴ V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica nella vida di Jaufre Rudel*, in «Studi mediolatini e volgari», XVIII, 1970, pp. 7-26, rist. in M. PICONE, *Il racconto*, cit., pp. 189-203.

lyse prioritaire du récit en ce que le discours verbal (a) suit de près la logique (particulièrement la chronologie) des actions, (b) ne comporte pas d'expansions «descriptives», et très peu d'expansions dialogiques et commentatives.¹⁵

I personaggi del *Novellino* sono perciò definiti «costanti figurative» e «motivi» che ricoprono un ruolo fisso: un re, un uomo, una donna, che svolgono funzioni convenzionali. Si tratta insomma, ancora una volta, di una narrazione ridotta al minimo, e la descrizione calzerebbe ugualmente bene con il nostro racconto e soprattutto con la versione del *Lucanor*, priva di personaggi definiti e delle espansioni descrittive e dialogiche additate da Genot e Larivaille. La vicinanza del *Novellino* alla tradizione dell'*exemplum* rispetto a sviluppi più tardi della novellistica italiana è del resto da tempo un dato acquisito.

Ma pensiamo ancora al racconto della 'pietra nel pozzo', *exemplum* 14 (*De puteo*) della *Disciplina clericalis* e alla quarta novella della settima giornata del *Decameron*. Nel racconto latino lo sviluppo dialogico è molto scarso e i personaggi sono ridotti a *quidam iuvenis, mulier, amicus suus*,¹⁶ personaggi fissi con ruoli fissi nel classico triangolo. Si paragoni l'esordio nella versione di Boccaccio:

Fu adunque già in Arezzo un ricco uomo il quale fu Tofano nominato. A costui fu data per moglie una bellissima donna, il cui nome fu monna Ghita, della quale egli senza saper perché prestamente divenne geloso, di che la donna avvedendosi prese sdegno.¹⁷

¹⁵ G. GENOT-P. LARIVAILLE, *Etude da Novellino, I, Répertoire des structures narratives*, Documents du Centre de recherche de langue et de littérature italiennes, Université de Paris X-Nanterre, Paris 1985, p. 11.

¹⁶ P. ALFONSO, *Disciplina clericalis*, a cura di M. J. Lacarra, Ducay-Esperanza, Zaragoza 1980, pp. 124-126.

¹⁷ Cito da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1980, p. 815.

L'azione è resa contemporanea, è localizzata nello spazio e nel tempo, i personaggi hanno dei nomi, il comportamento della donna è motivato dalla gelosia ingiustificata del marito, il fatto raccontato, infine, appare come un episodio in una catena di avvenimenti passati e che continueranno in futuro, il che smussa, per così dire, la punta, il momento esemplare della storia. Tutto questo rende attuale la novella, sottraendola alla dimensione astratta propria dell'*exemplum*.

Confronti in questa direzione possono essere fatti tra le versioni di numerosi racconti. Basti ricordare, ad esempio, le differenze tra i *fabliaux* di *Gombert et les deus clers* o del *Munier et les deus clers*, il *Reves Tale* di Chaucer e *Decameron* IX, 6;¹⁸ fra *La Nonete* di Jean de Condé e *Decameron* IX, 2; fra il racconto "El carpintero, el barbero y sus mujeres" nel *Calila e Dimna*, il *fabliau Des Tresces* e *Decameron* VII, 8, e così via. Più in generale, il confronto tra lo svolgimento di qualsiasi racconto in opere come la *Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, il *Novellino*, i *fabliaux* e il *Decameron* mostra come ha luogo un graduale aumento della contemporaneità, dello specifico spazio-temporale, dell'espansione dialogica, di tutto ciò che caratterizza il "narrativo".

Tali tratti tipici della novella sono stati chiaramente esposti da Jauss nel suo saggio sui generi minori del discorso esemplare. Nel suo schema la novella risulta «als autonome literarische Form durch Verzeitlichung und Problematisierung alterer Gattungen (Exempel, Mirakel, Schwank, Vida) von Boccaccio gepragt», con «historische Konkretisierung von Ort und Zeit» e una narrazione «in offener [...] Spannung und nicht vorentschiedener Bedeutung».¹⁹ Lo schema di Jauss ha però il torto, come tutte le schematizzazioni, di radicalizzare

¹⁸ Si veda C. DI GIROLAMO e C. LEE, *Writers and Reworkers: Forms of Intertextuality in Medieval Narrative*, in *La nouvelle*, Actes du Colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), a cura di M. Picone, G. Di Stefano, P. D. Stewart, Bibliotheca Romanica, Montréal 1983, pp. 16-24.

¹⁹ H. R. JAUSS, *Die kleinen Gattungen des Exemplarischen als literarisches Kommunikationssystem*, in «Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur», München 1977, pp. 34-47, trad. it. in M. PICONE, *Il racconto*, cit., pp. 53-72.

i fatti. I testi concreti rivelano un graduale movimento diacronico verso la novella, nonché casi intermedi o ibridi che mescolano i tratti isolati da Jauss come propri della favola, dell'esempio, del racconto comico e della novella. Voglio dire che, mettendo a confronto le due favole del *Conde Lucanor* e del *Libro de buen amor*, si è potuto caratterizzare il racconto di Juan Ruiz come più vicino al modello della novella che non quello di Juan Manuel, ma non sempre la differenza è così netta, non sempre i racconti del *Conde Lucanor* sono del tutto privi di dialogo o di un'ambientazione più precisa, né si può dire che Juan Ruiz scrivesse delle vere e proprie novelle. Come osserva Varvaro, «la narrativa romanza aveva in ogni caso una componente didattica assai rilevante. Gran parte (o tutti) i testi narrativi veicolavano un qualche insegnamento»: ²⁰ il problema è dunque di determinare il maggiore o minore grado di didascalismo rispetto al grado di narratività.

Oltre alle differenze nell'approccio e nell'organizzazione del materiale narrativo, il *Conde Lucanor* e il *Libro de buen amor* divergono anche per un altro aspetto, che fa da complemento a quanto si è detto sopra, vale a dire per il rapporto tra racconti e cornice. La cornice del *Lucanor* è stata oggetto specifico di uno studio di Varvaro, ²¹ che sottolinea come la fondamentale caratteristica della cornice di quest'opera rispetto alle altre di Juan Manuel è che non è più una cornice pretestuosamente narrativa ma ad essa viene assegnata la funzione didattica. L'utilità della lezione narrata nei racconti da Patronio viene poi confermata da Lucanor che la mette in atto, e ribadita infine dall'autore stesso, Don Johan, nei versi conclusivi di ogni *exemplum*. Il tempo e il luogo in cui avvengono le conversazioni tra Patronio e il conte sono vaghi come le ambientazioni dei racconti;

²⁰ A. VARVARO, *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», sezione romanza, XXXVII (1985), pp. 49-65, a p. 53.

²¹ A. VARVARO, *La cornice del 'Conde Lucanor'*, in «Studi di letteratura spagnola», [I] (1964), pp. 187-195, rist. in M. PICONE, *Il racconto*, cit., pp. 231-241.

inoltre, come ha recentemente osservato Ruffinatto, l'estensione del testo della cornice per ogni racconto

è direttamente proporzionale all'estensione della parte narrativa: poco estesa se il racconto incorniciato è breve, [...] più lunga se il racconto copre spazi maggiori. [...] Un controllo esasperato dei segni narrativi, dunque, anche sul piano concettualmente non rilevante della dimensionalità.²²

Di pari passo al controllo dello spazio narrativo rispetto a quello della cornice vanno lo sviluppo ridotto all'essenziale dei singoli racconti, che abbiamo già notato, e un linguaggio non privo di una sintassi spesso alquanto intricata, ma mediamente piano e controllato, che rivela poche oscillazioni tra cornice e racconti. La frequenza, in tutte le parti della opera, di proposizioni inizianti con *Et* ... fanno della cornice e dei racconti un discorso unico articolato sullo stesso piano logico. Il «lenguaje razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico» che Menéndez Pidal vede nel racconto del corvo e della volpe coinvolge tutti i livelli del discorso. L'intero testo del *Lucanor*, fin dal prologo dell'autore, è sotto il suo fermo controllo ed è rivolto ai fini didascalici da lui previsti: un insegnamento di comportamento per una casta particolare, e solo per essa. L'invito nel prologo a consultare gli originali custoditi a Peñafiel per non travisare il senso dell'opera è a questo riguardo significativo.

Questa soverchiante presenza dell'autore non è strana in sé stessa, specie nella tradizione castigliana, ed è evidente anche nel *Libro de buen amor*. Ma qui, come nota di nuovo Ruffinatto, «l'autore, in veste di narratore di primo grado, racconta, fra le altre, vicende che lo vedono coinvolto come personaggio dell'azione, creando in tal modo frammenti di un'autobiografia sulla cui aderenza alla realtà

²² A. RUFFINATTO, *Il mondo possibile di Lucanor e di Patronio, postfazione a Don Juan Manuel*, in ID., *Le novelle del 'Conde Lucanor'*, trad. di S. Orlando, Bompiani, Milano 1985, pp. 193-242, a p. 222.

è lecito dubitare». ²³ Per l'episodio che ci riguarda in particolare, il racconto della volpe si trova inserito in una cornice narrativa, inserita a sua volta nella più vasta vicenda autobiografica dell'Arciprete, in una struttura a "scatole cinesi" che è stata messa in rapporto con un modello organizzativo del materiale novellistico estraneo alla tradizione occidentale e presente invece in quella orientale. ²⁴ Da questo punto di vista, dovremmo allora arrivare alla conclusione che è il *Conde Lacanor*, e non l'opera di Juan Ruiz, che si accosta maggiormente alla novellistica occidentale.

Ma è proprio grazie alla sua particolare struttura organizzativa verticale che, su un piano più generale, possiamo ricondurre il *Libro de buen amor* alla tradizione narrativa occidentale. Ognuno dei racconti inseriti nel dialogo tra Trotaconventos e Garoça (nonché altrove) ha una sua propria autonomia narrativa, come ha rivelato l'analisi precedente; a sua volta, però, esso è parte integrante dell'episodio narrativo di Doña Garoça, a cui è collegato anche da richiami testuali tra cornice e racconto. ²⁵ Inoltre, la linea narrativa della cornice si proietta spesso anche sulla "morale" dei racconti, come avviene in parte per la storia della volpe: la morale non rispetta le attese, ma viene alterata da Juan Ruiz per quadrare con lo sviluppo della narrazione-cornice, ²⁶ in un modo che ricorda talvolta le finte morali dei fabliaux. Questo rapporto più stretto tra cornice e racconti narrativamente più elaborati e per Šklovskij basilare nello sviluppo del romanzo moderno, e gli appare più spiccato nei *Canterbury Tales* che nel *Decameron*. Nell'opera di Chaucer, infatti, i racconti "rispondono" spesso a racconti precedenti: si pensi per esempio

²³ Ivi, p. 223; Cfr. M.R. LIDA DE MALKIEL, *Nuevas notas para la interpretación del 'Libro de buen amor'*, in ID., *Estudios de literatura española y comparada*, Editorial Universitaria, Buenos Aires 1969, pp. 14-91; ID., *Tres notas sobre Juan Manuel*, in «Romance Philology», IV (1950-51), pp. 155-194.

²⁴ Cfr. A. VARVARO, *Forme di intertestualità*, cit., p. 64.

²⁵ Cfr. V. MARMO, *Dalle fonti alle forme. Studi sul 'Libro de buen amor'*, Liguori, Napoli 1983.

²⁶ Cfr. A.N. ZAHAREAS, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura Española, Madrid 1965.

alla sequenza tra il *Miller's Tale*, che racconta di un falegname, e il *Reves Tale*, che lo segue, narrato da un falegname e che mette in scena un mugnaio. All'esempio di Šklovskij, potremo fondatamente aggiungere anche il *Libro de buen amor*.

Inoltre, la struttura verticale del *Libro de buen amor* si traduce in una pluralità di stili e di discorsi, derivanti anche dalla pluralità delle fonti, ognuno caratterizzato in sé oltre che caratterizzante l'opera intera. Tutto ciò bene si addice alla descrizione bachtiniana del romanzo moderno come fondamentalmente polifonico²⁷ e contrasta nettamente con la struttura orizzontale e monocorde del *Conde Lucanor*. L'opera di Juan Manuel, anche se per la sua organizzazione strutturale e per la sua pluridiscorsività (in quanto utilizza fonti diverse) è apparentemente più vicina a ciò che caratterizza il romanzo occidentale secondo i maggiori teorici di questo genere, non riesce tuttavia a fare il passo decisivo verso una vera forma narrativa. L'ideologia aristocratica dell'autore, la sua particolare visione del mondo e del suo ruolo all'interno di esso, tiene la materia permanentemente sotto controllo, appiattendola e orientandola verso il solo scopo didattico. In questo Juan Manuel rimane ancora legato alla tradizione medievale, dove ogni narrazione doveva costituire un insegnamento, e soprattutto alla tradizione peninsulare, che non ha mai conosciuto nel Medioevo un genere come il fabliau o la novella boccacciana.²⁸ Si pensi anche a un'opera come il *Libro del caballero Zifar*, primo di quei grandi romanzi che sono i *libros de caballerías*, ma che comprende un'ampia sezione didascalica, di origine orientale.

Rimane dunque isolato Juan Ruiz, la cui opera, forse più di molte altre, merita la caratterizzazione di polifonia, dialogicità, plurivocità che sono al centro della teoria di Bachtin sul romanzo.²⁹ Del resto, lo svolgimento dei singoli racconti ha appunto quel carattere aperto

²⁷ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1968; Id., *Estetica e romanzo* (saggi, 1924-1970), Einaudi, Torino 1979.

²⁸ Cfr. A. RUFFINATTO, *Il mondo possibile di Lucanor e di Patronio*, cit., p. 207.

²⁹ Cfr. su questo punto, C. SEGRE, *Quello che Bachtin non ha detto*, in Id., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 61-84.

e contemporaneo che, ancora secondo Bachtin, è tipico del romanzo moderno. E ciò corrisponde al desiderio dell'autore di lasciare aperto il significato del libro, e di divertire insegnando:

Tú, Señor Díos mío, que al ome formeste,
enforma e ayuda a mí, el tu arçipreste,
que pueda fazer libro de buen amor aqueste,
que los cuerpos alegre e a las almas preste. (13 a-d)

Viene in tal modo attenuato, sia pure in maniera ambigua, il didascalismo dell'opera. E il *Libro de buen amor*, molto più del *Conde Lucanor*, che si pone sulla linea che dal *Decameron* porterà a Cervantes.

IX. I RACCONTI DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*¹

Il *Libro de buen amor* è probabilmente una delle opere più studiate della letteratura castigliana medievale. La maggior parte degli studi, tuttavia, verte sulla questione del significato globale dell'opera, su che cosa voglia dire «buen amor», o sulla ricerca delle possibili fonti del *Libro*, o di parti di esso.² Quest'ultimo tipo di approccio

¹ Questo saggio è una versione rivista e ampliata di una comunicazione in inglese letta al VII Convegno della Société Internationale Renardienne tenutosi a Durham nel luglio del 1987, poi apparsa negli atti del congresso, con il titolo *The Tales in the 'Libro de buen amor'*, nella rivista «Reinardus», 1, 1988, pp. 95-103.

² Una buona discussione della recente bibliografia sul *Libro de buen amor* è in V. MARMO, *Dalle fonti alle forme. Studi sul 'Libro De buen amor'*, Liguori, Napoli 1983 e inoltre C. REAL DE LA RIVA, *El 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 11 voll., IX vol. [*La Littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e et XV^e siècles*], a cura di W. Metteman, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1985, pp. 59-90.

è stato ampiamente applicato anche ai numerosi racconti presenti in varie parti del *Libro*, riguardo ai quali si è a lungo discusso su quale versione dei singoli racconti potesse conoscere l'Arciprete, o su quanto fedeli a modelli preesistenti siano le sue versioni. Rientrano in questo indirizzo di ricerca il fondamentale studio sul *Libro* di Félix Lecoy, come pure l'analisi condotta da Menéndez Pidal sulle versioni della favola della volpe e della cornacchia nel *Libro* e nel Conde Lucanor: le differenze nello stile vanno attribuite all'impiego di fonti diverse.³ Resta, tuttavia, il fatto che un'attenzione relativamente scarsa veniva dedicata ai racconti in quanto tali e al loro significato specifico all'interno del progetto complessivo dell'opera. Un passo avanti nella direzione dell'analisi dei racconti fu compiuto dai lavori di Zahareas e Michael,⁴ benché anche loro continuino a studiare i racconti di Juan Ruiz in rapporto a una fonte nota o anche ignota.⁵ Nelle pagine che seguono vorrei sottolineare gli aspetti salienti dei racconti del *Libro de buen amor* e considerare ciò che essi ci dicono sulle qualità di Juan Ruiz come narratore.⁶

Il *Libro de buen amor* incorpora trentacinque racconti (secondo l'elenco di Michael) di cui solo nove mettono in scena degli esseri umani, mentre gli altri appartengono alla tradizione epica.

³ Cfr. F. LECOY, *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Droz, Paris 1938; R. MENNDEZ PIDAL, *Notas al libro del Arcipreste de Hita*, in *Poesía árabe y poesía europea*, Austral, Madrid 1941, pp. 138-57.

⁴ A. N. ZAHAREAS, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura Espanola, Madrid 1965; I. MICHAEL, *The Function of the Popular Tale in the 'Libro de buen amor'*, in *'Libro de buen amor' Studies*, a cura di G. B. Gybon-Monypenny, Tamesis, London 1970, pp. 177-218.

⁵ Molte delle osservazioni fatte da Zahareas, per esempio, su un racconto come quello di Pitas Payas sono fondate su «un ipotetico racconto originale sulla base delle versioni conosciute» ricostruito alcuni anni or sono da L. G. MOFFATT, *Pitos Payas*, in *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, Scarecrow Press, Washington 1953, pp. 29-38. Si veda A. N. ZAHAREAS, *The Art of Juan Ruiz*, cit., p. 86 n. 58 (il capitolo da cui si cita si trova anche tradotto in italiano col titolo Juan Ruiz e i *fabliaux*, in M. PICONE, *Il racconto*, Bologna 1985, pp. 243-56).

⁶ Mi servirò dell'edizione a cura di A. Bleuca, J. R. ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Cátedra, Madrid 1992.

In ciò Juan Ruiz si inserisce appieno nella tradizione castigliana, o ispano-araba, nel dare molto spazio alla favola animale, come accade nelle collezioni di *exempla*, il *Calila e Dimna* o il *Libro de los gatos*. Juan Ruiz segue anche la tradizione ispanica in quanto i suoi racconti fanno parte di un'opera più ampia. Nella letteratura castigliana medievale, infatti, non esiste niente che somigli al fabliau o al lai francesi, né sarebbero concepibili testi come il *Lai de l'ombre* o la *Chastelaine de Vergi*. Non esistono insomma opere svincolate da ogni cornice narrativa e che seguano appieno le regole della *brevitas*: unità di azione, linearità della *fabula*, concentrazione sulla *pointe* finale. Al contrario, la tradizione castigliana offre un'opera come il *Libro de Apolonio*, breve dal punto di vista dell'estensione, ma che va classificata come romanzo.

Il racconto castigliano vero e proprio, invece, è sempre subordinato a una funzione didattica. Questo non sarebbe sorprendente di per sé, perché la stragrande parte della narrativa medievale è permeata di didascalismo, sia che la lezione appartenga a un codice di comportamento cristiano, sia che si ispiri a una norma cortese-cavalleresca, come nel romanzo o nel lai. Nonostante ciò, nei racconti castigliani lo sviluppo narrativo viene spesso bloccato dalla dominante funzione didattica. Così, un'opera come il *Libro de los engaños*, che ha lo scopo di mettere in guardia il lettore dagli inganni delle donne, avrebbe sicuramente fornito molto materiale interessante a un autore di *fabliaux*, ma di fatto qui i singoli racconti non vanno molto oltre uno sviluppo rudimentale dell'intreccio di base.⁷

Tale aspetto del racconto castigliano medievale può essere forse meglio illustrato se prendiamo come esempio quello che viene spesso considerato il corrispettivo castigliano del *Decameron* o dei *Canterbury Tales*, almeno per quanto riguarda l'organizzazione narrativa, vale a dire il *Conde Lucanor* di Juan Manuel. Quest'opera costituisce anche, come vedremo, un utile termine di paragone per il *Libro de buen amor*. Molto si è detto sui racconti contenuti nel *Lucanor*,

⁷ Si veda quanto dice su questo mancato sviluppo narrativo A. VARVARO, *Manuale di filologia spagnola medievale*, II, Liguori, Napoli 1969, p. 117.

nonché su come Juan Manuel concepiva il suo ruolo di autore, o forse meglio di *auctoritas*, in accezione forte, cioè come modello da imitare e non solo come responsabile diretto, come unico firmatario della propria opera. A questo proposito è significativo quanto dice Juan Manuel quando nel prologo del *Lucanor* afferma che continuerà a vivere dopo la sua morte grazie ai suoi scritti.

Convinto che le sue parole non debbano essere fraintese, stila un elenco delle sue opere e suggerisce che il lettore ne consulti gli originali custoditi nel Monastero di Peñafiel, per evitare di leggere eventuali versioni contenenti errori di copista. Una simile preoccupazione è piuttosto nuova nel panorama della letteratura medievale e molto lontana dall'anonimato di altre collezioni di *exempla*. Tuttavia, la vera preoccupazione di Juan Manuel non riguarda tanto gli aspetti narrativi della sua opera, quanto piuttosto il suo messaggio, un messaggio didattico che punta a impartire una lezione di vita ai membri del suo proprio ceto aristocratico.⁸ Anche se la critica e perfino la tradizione manoscritta hanno privilegiato i racconti, questi costituiscono solo una, benché la più lunga, delle cinque parti che compongono l'opera. Le parti restanti contengono proverbi, *sententiae*, discussioni su questioni religiose, e l'opera termina con il seguente commento di Patronio, il consigliere di Lucanor:

Agora, señor conde Lucanor, demás de los enxiemplos et proverbios que son en este libro, vos he dicho asaz a mi cuydar para poder guardar el alma et aun el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado [...].⁹

Risulta chiaro da questo che gli *enxiemplos* e i *proverbios* sono posti sullo stesso piano e che il loro scopo è di insegnare come curare l'anima, ma anche e soprattutto beni materiali come la persona,

⁸ Cfr. al riguardo quanto osserva I. MACPHERSON, *Dios y el mundo. The Didacticism of El Conde Lucanor*, «Romance Philology», 24, 1970-71, pp. 26-38.

⁹ Cito dall'edizione a cura di J. M. Blecua: DON J. MANUEL, *El Conde Lucanor*, Castalia, Madrid 1969, p. 304.

l'onore, la posizione sociale, tutte cose essenziali per un uomo del rango di Juan Manuel. Le cinque parti sono dunque tenute insieme da questo singolo scopo didattico che determina anche lo stile e il tono della prosa. Menéndez Pidal, per esempio, descrive lo stile di Juan Manuel come un «lenguaje razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico»,¹⁰ e osservazioni analoghe sono state fatte più recentemente da Miguel Martínez che ha analizzato lo stile del racconto della volpe che si finge morta nelle versioni del *Libro de buen amor* e del *Conde Lucanor*.¹¹

Quest'ultimo racconto, l'*exemplum* 29 del *Lucanor*, serve a dimostrare come deve comportarsi un parente di Lucanor costretto a sopportare delle circostanze molto sfavorevoli, ma che non deve, secondo Patronio, lasciare che tali circostanze tocchino il suo onore o la sua vita. Questo viene appunto illustrato dalla favola della volpe che si finge morta per evitare una morte sicura: essa sopporta una serie di mutilazioni, ma fugge quando queste mettono realmente in pericolo la sua vita. La narrazione consiste in una semplice sequenza di avvenimenti, introdotti ogni volta da generiche espressioni temporali come «a cabo de una pieça», «después», «et después a cabo de una pieça». Le proposizioni sono legate dalla congiunzione *et* («et andando en roydo», «Et desde el vió», «Et trasquiló con unas tijeras», ecc.) e la narrazione è dominata dai verbi, mentre molto parco è l'uso degli aggettivi; non c'è in sostanza amplificazione. La paratassi che caratterizza il racconto continua nella cornice: la favola è introdotta semplicemente da: «Otra vez fablava el conde Lucanor» e le proposizioni sono ancora legate da *et* («et aquel mio pariente», «et porque yo quer[r]ia»). È solo nella conclusione che la

¹⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Notas*, cit., p. 151.

¹¹ E. DE MIGUEL MARTÍNEZ, *La fabula del 'Zorro que se hizo muerto' en Juan Ruiz y en Don Juan Manuel (análisis literario)*, in «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», 60, 1984, pp. 65-98; le differenze di stile vengono attribuite tra altre cose anche a diversi scopi didattici «siendo evidente que don Juan Manuel persigue de forma indudable la exposición de un mensaje de inequívoca nitidez, que dé tratamiento adecuado a la base anecdótica que lo sustenta» (cit. a p. 95).

sintassi diventa più complessa, attirando così l'attenzione, dopo la piattezza delle parti narrative, sulla lezione impartita.

Ho cominciato questa breve digressione con l'osservazione che il *Libro de buen amor* può essere considerato il principale termine di paragone rispetto al *Conde Lucanor*. Senza dubbio ci sono degli aspetti comuni tra Juan Manuel e Juan Ruiz che non si riducono alla semplice cronologia. Una preoccupazione per il proprio valore artistico, per esempio, anche se diversa, è condivisa da entrambi gli autori, come pure la tendenza a inter venire nel testo in prima persona. Il *Libro de buen amor*, però, ancora meno del *Conde Lucanor*, non è una semplice collezione di *exempla*, anche se i racconti vengono usati sostanzialmente come tali nelle parti dove sono concentrati. Quasi tutti i racconti si trovano in sezioni dell'opera dove servono a illustrare il punto di vista di uno dei personaggi nel racconto-cornice, che a sua volta fa parte di una cornice più ampia, che è la pseudo-autobiografia dell'Arciprete. Questo modo di inserire i racconti "a scatole cinesi", che è stato paragonato a opere di origine orientale come il *Calila e Dimna*,¹² colloca di fatto i racconti a una distanza maggiore dal pubblico di quanto non succeda ai racconti del *Conde Lucanor*, o agli *exempla* impiegati in una predica. Nell'ultimo caso il messaggio è diretto al pubblico, senza mediazione; nel precedente la lezione dedotta dal racconto è diretta a Lucanor, ma l'intervento di «don Johan» alla fine di ogni esempio estende la lezione al pubblico vero. Nel *Libro de buen amor*, invece, la lezione non abbandona mai il mondo fittizio del testo: gli interventi del narratore-autore-controfigura dell'autore, dal momento che chi parla rimane comunque ambiguo, si fermano alla cornice "esterna",¹³ che a sua volta è una finzione. Questo fatto a sua volta influisce sullo

¹² Cfr. M. LACARRA, *Cuentística medieval en España. Los orígenes*, Zaragoza 1979, sui diversi tipi di racconto-cornice, e A. VARVARO, *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», sezione romanza, 37, 1985, pp. 49-65, per un paragone più dettagliato tra la struttura del *Libro de buen amor* e i testi arabi.

¹³ Lo statuto diverso delle varie sezioni del *Libro* è stato esaminato in dettaglio da V. MARMO, *Dalle fonti alle forme*, cit.

sviluppo narrativo dei racconti del *Libro*, poiché l'attenzione si può ora spostare dalla morale del racconto all'intreccio, come si può illustrare sulla base della versione che offre Juan Ruiz della favola della volpe che si finge morta (1412-19). La favola appartiene alla sezione del *Libro* in cui l'Arciprete cerca di sedurre la monaca Garoça, la quale la usa come parte delle sue argomentazioni contro i propositi della mezzana Trotaconventos. Fin dalle prime righe Juan Ruiz si sposta dal livello astratto della versione del *Lucanor*, dove invece si segue la tradizione dell'*exemplum* che ha valore universale e dove i personaggi, i luoghi e le situazioni tendono a non essere marcati; così Juan Manuel li introduce con l'articolo indefinito: «*un* raposo entró *una* noche in *un* corral do avía gailinas». Juan Ruiz invece colloca chiaramente l'azione in un tipico villaggio medievale (un'«aldea de muro bien çercada»), abitato da persone vere, un «çapatero», un «alfajeme», una «vieja», un «físico». Ognuno di loro ha un motivo specifico per rimuovere un pezzo della volpe legato in qualche modo alla sua professione, mentre l'intero villaggio ha un motivo per vedere la volpe morta, poiché aveva l'abitudine di uccidere le galline. Nei trentadue versi occupati dal racconto, Juan Ruiz amplifica l'intreccio-base e, nonostante i fatti raccontati siano alquanto inverosimili, fornisce ad essi un'ambientazione "realistica", dà ai personaggi una motivazione e una breve caratterizzazione. Il racconto viene ulteriormente vivacizzato dall'impiego del discorso diretto per portare avanti la narrazione, un discorso che abbonda di esclamazioni mentre la volpe viene tagliata a pezzi:

Passava de mañana por un çapatero:

«¡O!», diz, «¡qué buena cola! Más vale que un dinero: (1415ab)

El físico pasava por aquella calleja,

diz: «¡Qué buenas orejas son las de la gulpeja

para quien tiene venino o dolor en la oreja!» (1418a-c)

Juan Ruiz fa anche un certo ricorso agli aggettivi o ad altri elementi descrittivi, come per esempio quando ritrae l'atteggiamento della volpe nel fingersi morta:

fíLOSE corno muerta, la boca regañada,
las manos encogidas, yerta e desfigurada (1414bc)

Tutti questi aspetti mancano nella versione del *Lucanor*.

Non sempre le differenze tra i racconti in queste due opere sono così evidenti, ma tuttavia i racconti del *Libro de buen amor* tendono tutti a seguire uno sviluppo simile: anche quando sono molto brevi comprendono un minimo di commento e di espansione dialogica e descrittiva. Juan Ruiz è attento, per esempio, a inserire termini che attualizzano e localizzano più precisamente l'azione, rendendola familiare al pubblico e strappandola così dal livello astratto ed esemplare. Si pensi alla parola araba *alfajeme* 'colui che fa salassi', ricordata sopra, oppure a *jabalín* «cinghiale», nel racconto del leone morto per rabbia (311-16), o anche a *faya* 'rupe', una parola salmantina, nel racconto dell'aquila e del cacciatore (270-72), che si riferiscono al contesto contemporaneo e locale. Si pensi ancora alla descrizione della festività solenne della capra («Fiesta de seis capas e de grandes clamores», 771a) in *De lupo pedente* (766-79), o al rapporto tra vassallo e signore introdotto nel racconto del leone e del cavallo (298-303) («diz: Tú eres mi señor e yo [só] tu vasailo: / en te besar la mano, yo en eso me fallo», 299bc). Quest'ultimo racconto contiene anche molto discorso diretto, nonché un impiego minimo ma molto efficace dell'aggettivo: «un cavallo *muy gordo*» (298a), «al león *gargantero*» (299a), posti all'inizio delle prime due quartine, servono a caratterizzare i due animali e a fornire i motivi che scatenano l'azione. Vi è una cura particolare per la caratterizzazione e la descrizione nel racconto dell'asino senza cuore (892-906), dove l'asino è un «juglar caçurro», un intrattenitore di basso livello che si rende responsabile di uno spettacolo cacofonico durante una siesta domenicale:

Estava y el burro: fezieron d'él joglar;
corno estava bien gordo, començó a retoçar,
su atanbor taniendo, bien alto a rebuznar (894 a-c)

Ancora una volta questi preliminari forniscono i motivi dell'a-

zione: il leone, che dormiva, è seccato per il rumore, ma attratto dall'asino grasso; la siesta domenicale guastata dal «juglar caçurro» evoca un'ambientazione attuale, entro la quale viene preso in giro questo tipo di artista scadente. La versione del racconto contenuta nel *Calila e Dimna* omette del tutto dettagli simili.

Il migliore esempio di amplificazione su queste linee è probabilmente il racconto del lupo e della volpe, che si rivolgono a un tribunale dove il giudice è una scimmia (321-71). Basato sulla favola di Fedro, *Lupus et vulpis, iudice simio*, questo è il racconto più lungo del *Libro de buen amor*, e si è potuto dimostrare che costituisce anche una parodia del modo di condurre i processi all'epoca: Juan Ruiz si rivela peraltro molto pratico nel maneggiare la terminologia giuridica della Castiglia del XIV secolo.¹⁴ Qui la contestualizzazione della materia esemplare raggiunge il punto più alto e gli avvenimenti narrati vengono anche forniti di una data:

«E digo que agora en el mes que pasó de febrero,
era de mill e trezientos, en [e]l año primero,
regnante nuestro señor, el león mazillero» (326 a-c):

un tocco di realismo (si riferisce all'anno 1263) subito sgonfiato dal fatto che il re è un leone [...] Ancora una volta il progresso della narrazione è affidato quasi solo ai dialoghi degli imputati e ai loro avvocati che presentano i casi e ricevono le risposte del giudice. La parodia si sposta poi nell'ambito della satira quando il giudice accetta dei regali dagli avvocati:

Las partes cada una a su abogado escucha,
presentan al alcalde cuál salmón e cuál trucha,
cuál copa e cuál taza en poridat aducha (342 a-c)

regali che alla fine vengono valutati molto di più che non i loro bei

¹⁴ Cfr. A. D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the 'Libro de buen amor'*, in *'Libro de buen amor'*. *Studies*, cit., pp. 53-78.

discorsi nella decisione del giudice di dichiarare infondate le accuse (368-69). Gli animali di Juan Ruiz, specie in questo racconto, si comportano in modo analogo a Renart e ai suoi compagni nelle prime *branches* del *Roman de Renart*.

Nel contesto della sezione del *Libro de buen amor* dedicata ai sette peccati mortali, quest'ultimo racconto dovrebbe illustrare l'ipocrisia, e lo fa fino a un certo punto nei personaggi del lupo e della scimmia. Più spesso, però, Juan Ruiz sembra poco preoccupato dalla morale tradizionalmente implicita nei racconti, e tende a raccontare la storia per poi farla corrispondere per forza al contesto della cornice, o talvolta non se ne preoccupa affatto.¹⁵ Infatti, come osserva Miguel Martínez, nel *Libro de buen amor* i racconti servono a illustrare un caso particolare in un dialogo fra due personaggi e non, per riprendere il paragone di prima, una morale universale e univoca per il ceto aristocratico come nel *Lucano*.¹⁶ Lo studioso sottolinea inoltre come non vada sottovalutata la questione dei diversi pubblici dei due autori, nonché il modo di trasmissione e di ricezione del testo: probabilmente la lettura privata per la prosa del *Lucanor*, una recita in piazza per i versi del *Libro de buen amor*.¹⁷ Tale aspetto dei racconti del *Libro de buen amor* può essere paragonato a ciò che avviene spesso nei *fabliaux* rispetto all'*exemplum*: in essi c'è una tendenza a ignorare la lezione finale o a fornire una che sembra andare contro la morale corrente. Questo corrisponderebbe anche a un cambio nell'atteggiamento del pubblico dei *fabliaux* rispetto a quello dell'*exemplum*, un pubblico ormai più propenso a mettere in questione la morale tradizionale in un'epoca, il XIII secolo, in

¹⁵ Si vedano, su questo punto, le conclusioni di I. MICHAEL, *The Function of the Popular Tale*, cit., p. 197, nonché i suoi commenti sul racconto di Virgilio nel cesto, dove lo sviluppo narrativo va oltre gli scopi proposti e non viene fatto nessun tentativo poi di aggiustare la morale alla cornice.

¹⁶ Cfr. E. DE MIGUEL MARTÍNEZ, *La fábula del zorro*, cit., p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 96, 98 dove afferma che le differenze tra i due autori sono «las previsibles entre un estilista de gabinete y un hablador en plazas públicas». È verosimile che parti del *Libro* venissero recitate in pubblico, il che spiega anche l'aspetto più «giullaresco» di molto di esso.

cui l'uomo era diventato più padrone del suo destino e più disposto a mettere in dubbio i valori invalsi.¹⁸ Il contesto socio-culturale della Spagna del XIV secolo, con la decadenza del sistema feudale e la crescente importanza della borghesia, testimonia di una simile predisposizione a non accettare i valori tradizionali dell'aristocrazia e della Chiesa.¹⁹ Il pubblico di Juan Ruiz, dunque, sembra avere molto in comune con quello variopinto dei *fabliaux*.

Ora il *fabliau*, come si è detto, non è generalmente praticato in Spagna, e i pochi esempi del genere sono contenuti proprio nel *Libro de buen amor*. Questi sono il racconto del giovane che voleva sposare tre donne (189-96), il concorso di pigrizia (457-67) e l'avventura di Pitas Payas (474-87).²⁰ Come è normale nel *fabliau*, i tre racconti in questione vengono ambientati all'epoca contemporanea; e vi è anche una componente parodica simile a quella dei *fabliaux* nel racconto del concorso di pigrizia. Essa consiste in un panegirico comico, una sfida epica e una parodia dell'esordio primaverile della lirica.²¹ I dialoghi sono ben sviluppati e nel racconto di Pitas Payas viene fornito anche un qualche motivo per cui la moglie avrebbe preso un amante: era giovane e aveva appena conosciuto le gioie dell'amore quando suo marito l'aveva lasciata per un lungo viaggio di affari, il che sposta una parte della responsabilità di quanto succede sul marito. Quest'ultimo

¹⁸ Così conclude M. J. STEARNS-SCHENK, *Narrative Structure in the Exemplum, Fabliau and the Nouvelle*, in «Romanic Review», 72, 1981, pp. 367-82.

¹⁹ Si veda a questo proposito l'interessante intervento di D. SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, *On 'Dios y el mundo': Author and Reader Response in Juan Ruiz and Juan Manuel*, in «Romance Philology», 42, 1988-89, pp. 251-66, in cui definisce Juan Manuel un *homo seriosus* contro un Juan Ruiz *homo rhetoricus*, che «exploits the possibilities of language to surprise, confuse, or give pleasure to his reader and to suggest through juxtaposition and word-play new meanings, new possible truths» (p. 258).

²⁰ Si veda l'analisi di questi racconti in A. N. ZARAHEAS, *Juan Ruiz e i fabliaux*, cit.

²¹ Cfr. su quest'ultimo punto ancora A. D. DEYERMOND, *Some aspects of Parody*, cit., e A. N. ZAHAREAS, *Juan Ruiz e i fabliaux*, cit.

racconto include anche un altro tratto che viene additato spesso come prova del fatto che Juan Ruiz “citerebbe” il genere francese, e che consiste nella strana lingua, vagamente galloromanza, impiegata dai protagonisti. Zarahéas la paragona al linguaggio usato dai due studenti provenienti dal Nord dell’Inghilterra nel *Reves Tale* di Chaucer,²² ma si ricordino anche *fabliaux* come *Les deux anglois et l’anel* o *Le prestre qui dit la passion*. Testi che mescolano delle lingue costituirebbero in qualche misura, secondo Bloch, «a virtual subgenre of the fabliaux».²³ I *fabliaux* di Juan Ruiz, dunque, contengono tutti i tratti presenti nei loro equivalenti francesi, tratti che segnano uno sviluppo degli aspetti più puramente narrativi dei racconti e che si ritrovano anche nelle favole animali del *Libro de buen amor*, come si è visto.

Di tutte le forme brevi, o «semplici»,²⁴ praticate nel Medioevo, il *fabliau* è quella che sembra più lontana da scopi didattici, più rivolta a un pubblico alla ricerca di intrattenimento e a cui offre una «narrazione che mira a una conclusione arguta e a effetto».²⁵ Inoltre (lo si è già detto sopra) il *fabliau* è un genere che fa riferimento a ambienti e avvenimenti contemporanei invece di collocarsi in un passato esemplare, come fa ad esempio il *lai*.²⁶ Tali aspetti del *fabliau* concordano con quanto è inerente allo sviluppo diacronico del *récit bref* in generale dal XIII secolo alla fine del Medioevo, e che consiste in un allontanarsi gradualmente dall’astratto livello esemplare, applicabile universalmente, o perlomeno applicabile a

²² A. N. ZAHAREAS, *Juan Ruiz e i fabliaux*, cit., p. 250 n. 20.

²³ R. HOWARD BLOCH, *The Scandal of the Fabliaux*, University of Chicago Press, Chicago 1986, p. 79.

²⁴ Questa nozione risale, com’è noto, a A. JOLLES, *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen 1974 (1930’); trad. it., *Forme semplici*, Mursia, Milano 1980.

²⁵ Cfr. il *Prospetto dei generi letterari minori del discorso esemplare nel Medioevo* di H. R. JAUSS, *Alterität und Modernität des mittelalterlichen Literatur*, München 1977; ID., *Alterità e modernità della letteratura medievale* [trad. it.], Bollati Boringhieri, Torino 1989, a fronte di p. 50.

²⁶ Una definizione del *fabliau*, nonché dell’*exemplum* duecentesco, come «genre du présent» si trova in M. ZINK, *La subjectivité littéraire*, PUF, Paris 1985, pp. 96 ss.

un cetto intero, come nel *lai*, verso un livello più problematico e più individuale. Allo stesso tempo, il genere diventa più “aperto”, nel senso che si mescolano in esso i tratti di generi diversi: già il *fabliau* si appropria di tratti appartenenti a generi brevi contigui come il *lai*, spesso attraverso la parodia, o come l'*exemplum*, nei *fabliaux* di autori più tardivi come Watriquet de Couvin. Punto d'arrivo di questa evoluzione sarà la novella, un genere che si basa sulla riutilizzazione e la ricodificazione dei generi precedenti.

Nella sua panoramica dei «generi minori del discorso esemplare» Jausse descrive la novella come una «forma letteraria autonoma fissata dal Boccaccio attraverso la temporalizzazione e problematizzazione di generi più antichi (*exemplum*, miracolo, *fabliau*, *vida*)», dove avviene una «concretizzazione storica di luogo e tempo», una «narrazione con una tensione aperta (soprattutto rivolta al 'se') e priva di significato prefissato». ²⁷ Tale sviluppo è stato chiaramente dimostrato anche da Neuschäfer nella sua analisi del riuso delle diverse fonti del Decameron. ²⁸ Così, per citare solo due esempi, *Decameron* IX 6, rispetto ai *fabliaux* *Le munier et les deux clers* e *Gombert et les deux clers*, è ambientato in un tempo e in luoghi familiari al pubblico, e offre una maggiore caratterizzazione dei protagonisti, che si comportano anche come individui con problemi da risolvere, piuttosto che come “tipi” con comportamenti prefissati. Lo stesso si può vedere in *Decameron* IV 9 rispetto alla sua fonte, la *vida* del trovatore Guillem de Cabestanh: nel *Decameron* nessuno dei personaggi è totalmente innocente o totalmente colpevole degli eventi tragici che vi hanno luogo, sicché qualsiasi

²⁷ H. R. JAUSSE, *Alterità e modernità*, cit., nel prospetto sopra menzionato; si veda anche nello stesso volume il cap. 7, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, pp. 219-56.

²⁸ H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, Fink, München 1969 [trad. it. *Dalla vida alla novella*, in M. PICONE, *Il racconto*, cit., pp. 299-308]; ma si veda anche K. STIERLE, *L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire*, in «Poétique», 3, 1972, pp. 176-98 e ancora M. J. STEARNS-SCHENK, *Narrative Structure*, cit., p. 380.

giudizio diventa problematico, proprio come lo sarebbe nel mondo “vero” che la novella cerca di rappresentare. La novella non può più essere definita comica come il *fabliau*, oppure tragica come il *lai*, e neanche didattica, ma è piuttosto un genere aperto che tutto consuma e che si caratterizza semplicemente come breve rispetto al genere lungo complementare che è il romanzo.²⁹ Conclusioni simili potrebbero essere estese, in buona parte, al *Novellino* e ai *Canterbury Tales*; ma anche i racconti del *Libro de buen amor* sembrano compiere un passo in avanti in questa direzione.

L'analisi di questi racconti ha rivelato un'amplificazione dell'intreccio di base con una serie di espansioni narrative che si sono definite come motivazioni, contestualizzazioni, caratterizzazioni, soprattutto attraverso l'aggiunta di dialoghi e la problematizzazione dei personaggi in un racconto come *Pitas Payas*. Ciò somiglia, come si è visto, al tipo di modifica delle fonti operata nel *Decameron*, dove, per di più, un unico modello di novella si è sviluppato sulla base di fonti diverse; allo stesso modo anche i racconti del *Libro de buen amor*, siano di origine esopica o fabliesca, sembrano convergere verso un tipo unico attraversato da uno scopo unico, il desiderio di “narrare”, e testimoniano di una preoccupazione per la capacità di usare la parola con intelligenza: si pensi ad esempio a come la moglie di Pitas Payas esce dalla scabrosa situazione creatasi grazie alla sua furbizia, che si esplicita appunto con le parole.³⁰ Tale tratto la accomuna, per esempio, alla moglie della già citata novella IX 6 del *Decameron*, ma corrisponde a una preoccupazione che contraddistingue non solo l'opera boccacciana ma anche il più antico *Novellino*. I racconti del *Libro de buen amor*, dunque, vanno ben oltre lo sviluppo delle favole o degli *exempla*, generi praticati da altri autori castigliani, incluso Juan Manuel, e rivelano tutte

²⁹ Questo aspetto dei generi narrativi brevi medievali è discusso in C. LEE, *Dinamica interna della narrativa breve antico-francese*, in «Medioevo romanzo», 8, 1981-83, pp. 381-400.

³⁰ Si veda ancora quanto nota Seidenspinner-Núñez, *On 'Dios y el mundo'*, cit., su Juan Ruiz *homo rhetoricus*.

le caratteristiche dei testi più genuinamente narrativi del genere breve del Medioevo.

Ciò che forse distoglie l'attenzione da questo aspetto del *Libro* è il fatto che, a differenza del *Decameron* o dei *Canterbury Tales*, l'opera non è, come si è già detto, solo una collezione di racconti, ma un oggetto che sembra sfidare qualsiasi definizione. L'aver sottolineato gli aspetti più puramente narrativi dei racconti ci permette di riflettere su aspetti simili presenti altrove nel *Libro*, lasciando da parte per un momento i problemi del significato morale globale, ammesso che ne esista uno. Dopo tutto, alcune delle principali teorie sulla formazione non solo della novella ma anche del romanzo sembrano attraversare il *Libro de buen amor* in un modo o nell'altro: Šklovskij, per esempio, vede l'origine del romanzo moderno proprio nella raccolta di racconti inseriti in un racconto-cornice; Bachtin parla di polifonia, dell'inserimento di «voci altrui» nel testo, e di un genere aperto ancora in via di sviluppo.³¹ Niente potrebbe essere più polifonico o aperto del *Libro de buen amor*, che dà tanto spazio al dialogo vero e proprio,³² che include in sé tanti generi precedenti, che evita una definizione precisa e invita il pubblico a intervenire nell'opera nei celebri versi:

Qualquier omne que-l oya, si bien trobar sopiere,
puede más á ý [a] añadir e emendar, si quisiere (1629ab)

³¹ Basti ricordare, il saggio di V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, pp. 73-99 [ed. russa, 1925], e di M. BACHTIN, *La parola nel romanzo* [1934-35], raccolto in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 67-230 [ed. russa, 1975].

³² M. MARTÍNEZ, *La fábula del zorro*, cit., descrive il racconto della volpe come «este plural y armónico vocerío» (p. 91), notando l'uso che fa Juan Ruiz del dialogo in un racconto narrato dalla «voce» di Garoça: «la polifonía formada da Garoça y compañeros de reparto» (p. 98). Si potrebbe qui sottolineare il termine polifonia, che però non influisce sull'idea finale dell'autore, che ribadisce quanto «la narración del aristócrata resulta bastante más verósimil que la del clérigo», e, essendo anche meno fedele alla fonte, giustifica ancora una volta il paragone con Boccaccio p. 97, n. 18.

Juan Ruiz, che può giustamente essere considerato il fondatore della novella in castigliano, non potrebbe anche essere l'autore del primo grande romanzo spagnolo?³³

³³ Una simile conclusione è implicita anche da quanto osserva M. R. LIDA DE MALKIEL, *Two Spanish Masterpieces: 'The Book of Good Love' and 'The Celestina'*, University of Illinois Press, Urbana 1961; si veda anche I. MICHAEL, *Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification*, in «Bulletin of the John Rylands Library», 68, 1986, pp. 498-527.

X. BÉDIER AVEVA TORTO?
I *FABLIAUX* E LA NARRATIVA ORIENTALE

La mia non vuole essere tanto una comunicazione in piena regola, quanto piuttosto una riflessione e una proposta di ricerca con strumenti e conoscenze nuove in un'area ampiamente battuta un tempo e poi praticamente abbandonata nei primi decenni del XX secolo. Dovendo preparare un'introduzione a un testo di cui mi ero già occupata alcuni anni fa, il *fabliau Auberee*, sono dovuta ritornare, per proporla a un lettore che forse non ne era informato, sulla questione dell'eventuale "fonte" orientale di questo e di altri racconti francesi.¹

Com'è noto, il lavoro più ampio sul problema dei rapporti fra narrativa breve antico-francese e tradizione orientale è la tesi di

¹ C. LEE, *Les remaniements d'«Auberée». Etude et textes*, Liguori, Napoli 1983; ID., *Auberée*, Pratiche, Parma 1994.

Joseph Bédier, pubblicata per la prima volta nel 1893.² Dedicata al maestro Gaston Paris come «hommage de reconnaissance et d'affection», la ricerca di Bédier, come tante altre delle sue opere, si propone di fatto di smontare le tesi del suo maestro, in questo caso quelle sull'origine orientale dei *fabliaux*.

Bédier, come si ricorderà, non si rifà esplicitamente al lavoro di Paris, ma attacca piuttosto "orientalisti" come Theodor Benfey (di cui Paris era seguace almeno su questo punto), traduttore tedesco della raccolta indiana del *Pantchatantra*.³ Benfey vedeva nelle raccolte indiane o presunte tali l'origine dei racconti occidentali. Quando, dunque, Bédier parla di "orientalisti", di fatto vuole dire "indianisti", e già qui ha buon gioco a smantellare le loro teorie se si pensa che è ormai generalmente accettato che una delle collezioni orientali indicate come di origine indiana, il *Sindbad* o *Libro dei Sette Savi*, proverrebbe piuttosto dalle sponde orientali del Mediterraneo.⁴ Più importante però, e più in linea con il pensiero moderno, è il fatto che le accurate ricerche di Bédier portino alla conclusione generale che non si possono cercare gli originali di tutti i racconti popolari in queste raccolte. Scriveva Bédier:

De ces longues discussions, il résulte, je pense, que nous devons renoncer à tous jamais à l'hypothèse de l'origine indienne ou orientale des contes populaires. *E ancora* Pour la masse des contes populaires, posséderions-nous de chacun un million de variantes, nous pourrions les classer logiquement, jamais dans leur succession historique.⁵

² J. BÉDIER, *Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire da moyen âge*, Bouillon, Paris 1893.

³ T. BENFEY, *Pantchatantra, fünf Bücher indischer Fabein, Märchen und Erzählungen*, 2 voll., Brockhaus, Leipzig 1859.

⁴ Cfr. più recentemente gli interventi di M.B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages de Rome: A Critical Edition of the Two Verse Redactions of a Twelfth-Century Romance*, French Forum, Lexington (Kentucky) 1989, p. 13 e di M.J. LACARRA, *Sendebar*, Catedra, Madrid 1989, pp. 13-18.

⁵ J. BÉDIER, *Les fabliaux*, cit., pp. 250 e 272.

I racconti fanno parte del patrimonio di tutti gli uomini di tutti i tempi e affiorano nella letteratura quando una comunità di lettori ne dimostra un interesse:

nous trouvons, à une époque quelconque, ces contes indifféremment répandus sur la face de la terre, et nous constatons seulement des modes littéraires qui les font recueillir et mettre en oeuvre par des lettrés tantôt dans l'Inde, tantôt en Arabie, tantôt en France.⁶

Infatti, è spesso in seno a una cultura raffinata che nasce l'interesse per la letteratura di tradizione orale, quale era quella araba del X-XI secolo o quella francese del XII-XIII, periodi in cui si coltiva non solo il racconto popolare ma anche la lirica popolare: si pensi alle *khargiat* mozarabiche e alle *chansons de toile*, per esempio. Si sa tuttavia che Bédier, per quanto riguarda i *fabliaux*, cercava la comunità di lettori ideale piuttosto fra la nascente borghesia francese del XIII secolo e sottolineava l'aspetto *gaulois* dei testi.

Bisogna dare ragione a Bédier sul fatto che è inutile cercare le fonti dei racconti francesi in India. Anzi, gli possiamo dare credito di essersi discostato con un certo anticipo rispetto ad altri studiosi dalla sterile ricerca delle fonti che aveva occupato tanta parte della critica sulla narrativa, non solo francese: il caso del *Decameron* insegna. La ricerca di una fonte o di un analogo di un racconto è utile se poi si cerca di ricavare dal raffronto informazioni che servano a caratterizzare le diverse versioni e non, come osserva lo stesso Bédier, a stabilire una cronologia. Ora, Bédier si era mosso anche in questa direzione, benché principalmente con lo scopo di negare rapporti di parentela fra i tredici racconti da lui additati come possibilmente orientali e le loro fonti. Lo studioso elaborò un metodo di analisi dei racconti che per certi aspetti anticipava la narratologia della scuola formalista: si ricorderanno a questo proposito i commenti

⁶ Ivi, p. 273.

positivi sul metodo fatti da Vladimir Propp.⁷ Bédier sostiene che ogni racconto è costituito da un nucleo centrale, un insieme cioè di tratti irriducibili, e da una serie di tratti accessori, transitori e mobili, che esprime con la formula $w + a, b, c, d$.⁸ Si potrà parlare di relazioni di parentela (o di fonte) solo laddove due racconti concordano non solo per quanto riguarda il nucleo centrale, ma anche per almeno *uno* dei tratti accessori. Gli esempi che poi fa tendono tutti a negare che ci siano questi tratti accessori in comune, a meno di non pensare, come nel caso del *Lai d'Aristote* e il racconto arabo del *Vizir sellato e brigliato* del *Adjaibel Measer*, che sia la versione occidentale la fonte.⁹

Se torniamo adesso al *fabliau* di *Auberee*, per cui è stata indicata una fonte nel *Libro dei Sette Savi*, vediamo come Bédier esprime il rapporto fra la versione francese e quelle orientali come: $w + a, b, c, d, e, f, g, h...$ (forma orientale) e $w + l, m, n, o, p, q, r...$ (forma occidentale): ossia, «on ne peut rien savoir de leur rapport, puisqu'elles s'expriment par deux formules non comparables».¹⁰

Ma le cose non stanno proprio così e i legami sembrano molto più stretti se guardiamo più da vicino i testi, mettendo a confronto il *fabliau* con la versione contenuta nel *Mishle Sendebbar* ebraico e nel *Libro de los engaños*, versione castigliana di quest'ultimo tradotto nel 1253 e non collegata al *Libro dei Sette Savi* diffuso altrove in Occidente.¹¹ *Auberee* è il racconto della seduzione di una giovane moglie condotta a termine con l'aiuto di una vecchia mezzana, che dopo l'incontro amoroso riuscirà a riportare la moglie a casa e a distogliere tutti i sospetti del marito, che precedentemente ave-

⁷ Cfr. più recentemente gli interventi di M.B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages de Rome: A Critical Edition of the Two Verse Redactions of a Twelfth-Century Romance*, Lexington 1989, p. 13 e di M. J. LACARRA, *Sendebbar*, Càtedra, Madrid 1989, pp. 13-18.

⁸ J. BÉDIER, *Les fabliaux*, cit., pp. 187-88.

⁹ Ivi, pp. 210-12.

¹⁰ Ivi, pp. 443-46 (cit. a p. 446).

¹¹ Si vedano ora queste due versioni in appendice a C. LEE, *Auberée*, cit., pp. 95-105.

va scacciato la moglie, sospettando che avesse un amante. Motivo centrale di questa storia è un mantello (o un farsetto, comunque un indumento maschile) che la vecchia metterà nel letto (o sulla sedia) del marito e che lui prenderà per quello dell'amante della moglie; l'indumento sarà poi reclamato dalla vecchia, che dirà che le era stato dato da rammendare e che lo ha lasciato lì durante una visita alla moglie. Il mantello sarà dunque causa del litigio fra i coniugi, ma anche strumento della loro riappacificazione. Il mantello deve fare parte del nucleo *w*, altrimenti il racconto non reggerebbe. Bédier dice che potrebbe anche essere qualche altra cosa, forse per minimizzarne l'importanza, ma proprio il fatto che compaia in tutte le versioni tende a indebolire i suoi argomenti contro una parentela fra di loro. Inoltre, nella sua analisi, Bédier mette tra i tratti accessori il fatto che la vecchia racconta al marito che il giovane le aveva dato il mantello da rammendare, e che lo ha forse lasciato a casa sua: un tratto presente in tutte le versioni e che dovrebbe dunque costituire il famoso tratto accessorio in comune che dimostra il rapporto di parentela fra due racconti. L'impressione dunque è che Bédier, almeno qui, distingua in modo un po' disinvolto fra nucleo centrale e tratti accessori.

Per altri tratti accessori, invece, è vero che essi cambiano nelle due versioni. Non c'è traccia nelle versioni orientali della sceneggiata nella chiesa grazie alla quale Auberée fa credere al marito che la moglie abbia trascorso il tempo fuori casa a pregare; la moglie, nelle altre versioni, dice di essere tornata dalla sua famiglia. È chiaro (e vi accenna anche altrove Bédier) che i tratti accessori cambieranno a seconda del luogo, del tempo e del pubblico per cui viene elaborato il testo. Un episodio come quello della chiesa, nei termini in cui è descritto in *Auberee*, poteva comparire solo in una versione proveniente da una società cristiana, e inoltre in una cultura in cui le vecchie mezzane erano spesso raffigurate come finte devote.

Se cambiamo un momento area geografica e pensiamo, per esempio, ai racconti contenuti nel *Libro de buen amor*, molti dei quali sono di origine orientale (un fatto che nessuno mette in discussione, tra l'altro), vediamo come i tratti accessori vadano tutti nella direzione di

una spiccata castiglianizzazione. Luoghi e costumi noti, lessico perfino regionale, servono tutti a rendere attuali delle vicende, spesso con personaggi animali che altrimenti non coinvolgerebbero il pubblico. E, anzi, proprio questo tipo di rimaneggiamento del materiale tradizionale narrativo che caratterizza la storia del racconto dal Medioevo a oggi.¹² E tramite l'*attualizzazione* della vicenda che il racconto cessa di appartenere a una cultura aliena e diventa parte integrante di quella che lo riutilizza, stabilendo quel rapporto dialogico tra testo 2 e testo 1 che Bachtin vedeva alla base dell'evoluzione della narrativa moderna.

Un esempio simile può essere dato da un altro *fabliau*, il *Vilain asnier*, di cui recentemente è stata scoperta da Alvaro Galmés de Fuentes una versione nell'*Alchimia della felicità* (*Kīmiya' al-sa' adā*) del mistico arabo di origine persiana al-Ghazālī (1058-1111).¹³ L'analisi che ne fa Galmés de Fuentes, non più legata all'idea di "fonte" o di "origine", va nella direzione di cui sopra, cioè dell'individuazione degli aspetti che nella riscrittura del testo lo rendono parte integrante del genere francese, pur essendo probabilmente un racconto di origine orientale: l'ambientazione a Montpellier, città una volta occupata dagli Arabi, unica, credo, nei *fabliaux*, normalmente ambientati nel nord-est della Francia, punta in questa direzione. Nel racconto arabo, non vi è menzione degli asini, che sono invece essenziali nel racconto francese, dove viene fatto un implicito raffronto fra il villano e i suoi asini, che coincide con il punto di vista sui villani spesso ribadito in questo genere. Sono, ancora una volta, i tratti accessori di Bédier che vengono modificati in modo che «le petit conte arabe [...] s'intègre pleinement, par la nouvelle "écriture" [...], aux bis qui gouvernent l'univers des fabliaux».¹⁴

¹² Cfr. H. R. JAUSS, *I generi minori del discorso esemplare come sistema di comunicazione letteraria* [1977], in ID., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati e Boringhieri, Torino 1989, pp. 33-50 (anche in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 53-72).

¹³ A. GALMÉS DE FUENTES, *Un conte d'al-Ghāzālī et le fabliau français Du vilain asnier*, in «Romance Philology», 39, 1985-86, pp. 198-205.

¹⁴ Ivi, p. 204.

Il problema dunque del lavoro di Bédier, per molti aspetti eccellente, è che rimane comunque legato a un concetto, che possiamo chiamare genealogico, del rapporto fra versioni di uno stesso racconto. Nonostante l'apparente modernità della sua analisi "strutturale", egli stesso paragona la scomposizione dei testi in nucleo centrale e tratti accessori ai rapporti fra famiglie di manoscritti. Questo accenno alle classificazioni di tipo lachmanniano, da lui poi bistrattate in altri lavori,¹⁵ rimanda inevitabilmente agli "alberi genealogici" di stampo positivistico utilizzati anche in linguistica, dove le lingue erano viste come entità che nascevano e morivano, generando altre lingue su un asse puramente diacronico. In una simile ottica, i racconti devono dunque avere un "antenato", e qui ritroviamo un altro aspetto del pensiero di Bédier, perché quest'antenato non poteva essere che francese. Se infatti consideriamo il lavoro sui *fabliaux* insieme con quello più tardo sull'epica,¹⁶ vediamo come una delle sue preoccupazioni, in sintonia con la mentalità del suo tempo (e a differenza di quella del suo maestro Paris), è di rivendicare l'origine gallica dei diversi generi medievali francesi, atteggiamento che lo porta a non esporre sempre i fatti in modo completamente imparziale.

La scoperta della versione araba del *Vilain asnier* è interessante anche perché non fa parte dei testi esaminati da Bédier e lascia così aperta la possibilità che vi siano anche altri *fabliaux* con analoghi nella tradizione orientale. Bédier si limita, come si è visto, a discutere tredici testi che appartenevano per lo più alle grandi collezioni di racconti orientali, il *Pantchatantra* e il *Libro dei Sette Savi*, opere alle quali attribuisce una tradizione libresca. Questo lo porta ad affermare che un racconto che appartiene a una di queste raccolte rimarrà sempre parte di essa, con tratti orientali che invece non si trovano nei *fabliaux*. Di fatto questo è vero soprattutto per lo svol-

¹⁵ Mi riferisco ovviamente a J. BÉDIER, *La tradition manuscrite du 'Lai de l'Ombre'. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, [estratto da «Romania» 54, 1928, pp. 161-96 e 321-56], Paris 1929.

¹⁶ J. BÉDIER, *Les légendes épiques*, 4 voll., Champion, Paris 1908-1913.

gimento dei racconti nelle traduzioni di queste raccolte che hanno goduto di grande successo in Occidente. Bédier non prende però in considerazione il fatto che i racconti possono aver viaggiato anche al di fuori delle raccolte, come parrebbe essere il caso del *Vilain asnier*.

Questo sembra anche il caso di *Auberee*. A proposito del suo analogo orientale, Bédier osserva giustamente che fa parte del gruppo orientale del *Libro dei Sette Savi*, ma non si preoccupa di indagare su quale versione fosse conosciuta in Occidente quando fu presumibilmente scritto il *fabliau*, cioè nella prima metà del XIII secolo. Il *Libro dei Sette Savi* (*Liber septem sapientium*) era infatti conosciuto in Occidente attraverso almeno due versioni: la traduzione latina fatta intorno all'ultimo quarto del XII secolo da Giovanni di Alta-selva, chiamata *Dolopathos* e la versione latina intitolata *Liber septem sapientium*. La prima formò le basi di un rifacimento francese del 1223 circa, *Li romans de Dolopathos*, ad opera di un certo Herbert, ma non sembra avere esercitato ulteriore influenza sulle altre versioni occidentali. Queste invece risalgono alla versione latina, perduta, del *Liber septem sapientium*, che il consenso della critica sembra ormai considerare vicina alla redazione ebraica del *Mishle Sendebbar* e che conosciamo grazie a due redazioni francesi in versi chiamate *Roman des Sept Sages de Rome*. La più antica di queste, del XII secolo, costituisce la prima versione di quest'opera in un volgare romanzo nota in Occidente e forma a sua volta la base di altre versioni e rifacimenti, fino a dar vita a un vero e proprio ciclo. Non tutte le redazioni contengono tutti i racconti, e il racconto intitolato *Pallium*, la storia di *Auberee*, non compare in nessuna di queste versioni, né nel *Dolopathos*, pur essendo presente nel *Mishle Sendebbar* e nel *Libro de los engaños*, che rappresentano invece il ramo orientale della tradizione, che non era diffuso in Occidente all'epoca in cui è stato scritto il *fabliau* (il *Libro de los engaños* in ogni caso non ebbe alcuna influenza in Occidente a causa della marginalità, all'epoca, della cultura castigliana).¹⁷ Come sarebbe arrivato il racconto

¹⁷ Questi problemi di trasmissione del *Libro dei Sette Savi* sono discussi tra gli altri da A. HILKA, *Historia Septem Sapientium I*, Winter, Heidelberg 1912,

all'autore francese? Davanti a una simile *impasse*, il primo editore di *Auberee*, Georg Ebeling, ipotizzava nel 1891,¹⁸ raccogliendo un suggerimento di Paris, una possibile trasmissione orale grazie al contatto dei Crociati con la cultura orientale, soluzione ridicolizzata da Bédier perché non necessaria, dato che i racconti non sono per lui di origine orientale.¹⁹

Ma forse non andava scartata con tanta forza l'idea di Ebeling. È vero che non possiamo sapere niente di certo sulla circolazione orale dei testi quando non abbiamo prove concrete su di essa, ma i più recenti lavori sull'oralità nel Medioevo dovrebbero almeno far riaprire la discussione sulla circolazione di testi per via orale, non solo all'interno di una cultura ma anche tra culture diverse che vivevano in stretto contatto. L'opinione che la presenza dei Crociati in Oriente o a Bisanzio potesse rappresentare un momento di contatto fra mondo islamico e mondo cristiano, rifiutata da Bédier e da molti altri al suo seguito, non è affatto peregrina, come dimostra l'argomento di questo nostro convegno. Sappiamo tra l'altro che al seguito dei Crociati viaggiavano diversi poeti e intellettuali: basti pensare alla presenza di Conon de Béthune e di Raimbaut de Vaqueiras a Costantinopoli durante la Quarta Crociata. Non avrebbero manifestato nessuna curiosità per la nuova realtà culturale in cui si trovavano?²⁰

pp. VIII-XXI; J. MISRAHI, *Le Roman des Sept Sages de Rome*, Droz, Paris 1933, pp. VII-XV e, più recentemente, da H.R. RUNTE, *'Li Ystoire de la male marastre': Version M of the 'Roman des Sept Sages de Rome'*, Niemeyer, Tübingen 1974, nonché da M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages de Rome*, cit., pp. 13-19 e M. J. LACARRA, *Sendebär*, cit., pp. 13-25.

¹⁸ Nella sua tesi di dottorato. L'edizione, la prima secondo criteri lachmanniani, è di quattro anni più tardi: G. EBELING, *Auberee. Altfranzösisches Fablel*, Niemeyer, Halle 1895.

¹⁹ J. BÉDIER, *Les fabliaux*, cit., p. 275.

²⁰ L'intervento di Laura Minervini in questo volume sulla cultura negli Stati Crociati rivela una discreta attività di scambi culturali e il passaggio di materiale narrativo (racconti miracolistici in questo caso) da Occidente a Oriente e viceversa. (Cfr. L. MINERVINI, *Tradizioni linguistiche e culturali negli Stati Latini d'Oriente, in Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, a cura di A. Pioletti e F. Rizzo Nervo, Rubbettino, Messina 1995, pp. 155-72).

In realtà, tutta la questione dei rapporti fra cultura araba e cultura cristiana andrebbe riproposta su nuove basi, che prescindano da atteggiamenti nazionalistici. Osserva Galmés de Fuentes, nella sua analisi del *Vilain asnier*, che

la signification sémantique (l'acte du récit), c'est à dire ce que le récit représente et évoque, les contenus plus ou moins concrets qu'il offre, est identique dans le conte arabe et dans le fabliau. [...] Cette identité sémantique met en relief, une fois de plus, l'interdépendance, au moyen âge, de la culture arabe et de la culture occidentale, qui affecte non seulement les domaines les plus proches du monde islamique, comme l'espagnol, mais aussi le domaine français». ²¹

Varrebbe la pena fare tesoro di queste parole e considerare queste culture come “culture in contatto”, come in linguistica si parla di “lingue in contatto”, affatto impermeabili. Le reciproche influenze fra di loro andrebbero riviste uscendo dall'ambito della sola romanistica e aprendo le ricerche alla collaborazione di specialisti nei diversi campi.

²¹ A. GALMÉS DE FUENTES, *Un conte d'al-Ghāzli*, pp. 202-3.

XI. LE CHAT ROUGE DE GUILLAUME D'AQUITAINE

Parler d'une chanson des troubadours comme *Farai un vers, pos mi sonelh* (BdT 183, 12),¹ la chanson du "chat rouge", de Guillaume d'Aquitaine, dans le contexte de ce Congrès pourrait sembler mal à propos, mais en fin de compte il s'agit d'un texte qui se présente comme un fabliau en forme lyrique et, surtout, nous nous trouvons à Poitiers.

Exception faite pour les *novas* ou le cas particulier des *vidas e razos*, la littérature occitane du Moyen Age ne connaît pas le genre narratif bref. En réalité, à l'exception des textes narratifs des origines, comme *Boecis* ou la *Chanson de Sainte Foi d'Agen*, la poésie

¹ Texte cité d'après l'édition de N. Pasero éd., G. IX D'AQUITANIA, *Poesie*, STEM Mucchi, Modena 1973, p. 115-155; le sigle BdT se réfère à A. PILLET et H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Niemeyer, Halle 1933; réimp. New York 1968.

lyrique semble être la seule forme littéraire pratiquée en occitan à l'époque de Guillaume. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait choisi cette forme plutôt qu'une autre pour son "fabliau".

En effet, comme on l'a déjà remarqué, le motif de base de l'histoire, la séduction d'une femme par un homme qui se feint muet pour lui faire croire qu'il ne révélera pas l'incident, se trouve dans d'autres textes médiévaux et constitue vraisemblablement un motif populaire, peut-être même oriental,² qui a pris sa forme littéraire selon le contexte culturel dans lequel les différents auteurs écrivaient. Si Boccace l'exploite sous forme d'une nouvelle en prose dans l'histoire de Masetto da Lamporecchio (*Décameron* III, 1), qui a lieu dans un couvent toscan, Guillaume lui donne une forme lyrique et un cadre chevaleresque. La narration est donc à la première personne, exprime le point de vue d'un grand seigneur féodal, et s'ouvre avec une critique assez violente des clercs et des dames qui leur offrent leur amour. Cette ouverture, qui rappelle le genre du débat entre le chevalier et le clerc, sert de morale, qui sera illustrée par l'histoire qui suit, comme il arrive d'habitude dans la fable ou le fabliau. Cependant, comme l'a constaté Costanzo Di Girolamo: «Questo racconto può essere letto come una semplice storia piccante, ma il lettore dovrebbe già riconoscere in esso una serie di elementi che si assommano al comico, facendo di questo testo un'articolata e complessa parodia».³

L'histoire en est bien connue. Le narrateur, protagoniste de l'aventure, qu'on tend à identifier avec Guillaume, se déguise en pèlerin et part incognito à travers l'Auvergne, où il rencontre deux dames qui offrent de l'héberger selon les règles de l'hospitalité envers les voyageurs au Moyen Age; à la fin les protagonistes auront donné une interprétation toute particulière de ces règles et pendant huit jours se dédient à une activité sexuelle frénétique, qui laisse le "pèlerin" sans forces:

² Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, éd. par V. Branca, Einaudi, Torino 1980, p.328, n. 1 et G. IX D'AQUITANIA, *Poesie*, cit., p. 117.

³ C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 52.

Tant las fotei com auzirets:
 cent e quatre-vinz et ueit vetz,
 que a pauc no-i rompei mos corretz
 e mos arnes;
 e no-us puesc dir los malavegz,
 tan gran m'en pres. (vv. 79-84)

A travers le *San Launart* mentionné dans le texte (v. 18), Rita Lejeune a cru pouvoir reconnaître dans ce pèlerin solitaire une référence parodique au pèlerinage fastueux que fit Boémond de Sicile en 1106 à Saint Léonard de Noblat en Auvergne. Le duc d'Aquitaine se moquerait, donc, de la dévotion du prince normand, mais peut-être aussi de celle de quelques illustres dames de sa propre famille, car Lejeune pense aussi que le choix des noms Agnes et Ermessen n'est pas fortuit. La grand'mère, une tante et la soeur de Guillaume s'appelaient Agnès, une autre tante, Ermessen. C'est surtout à ces tantes, qui s'étaient retirées à Rome dans l'entourage de Pierre Damien, ce qui faisait d'elles des dames qui aimaient les clercs, que pourrait penser Guillaume en peignant les deux dames comme des fausses dévotes qui ne désirent à la fin que le sexe sans être découvertes, selon la tradition misogyne médiévale, et qui est aussi celle des fabliaux.⁴

Si le poème cèle, donc, des références à des faits et des personnages bien connus à l'époque de Guillaume, et exprime sa pensée à leur égard, il présente aussi, comme nous avons indiqué, toute une série de parodies et de citations littéraires. Les travaux critiques dédiés à ce texte ont relevé des allusions à plusieurs genres littéraires sans compter celui du débat.⁵ L'histoire rappelle aussi la pastou-

⁴ R. LEJEUNE, *L'extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine*, dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, S.E.D.E.S., Paris 1973, pp. 485-503.

⁵ Voir les études de Pasero, cit., pp. 115-22; P. DRONKE, *The Rise of the Medieval Fabliau: Latin and Vernacular Evidence*, dans «Romanische Forschungen», 85, 1973, pp. 275-97; E. KÖHLER, *Wilhelm IX, der Pilger und die rote Katze*, dans *Mélanges*

relle, quoique notre pèlerin ressemble plutôt au protagoniste des *serranas* dans le *Libro de buen amor*; les deux dames, évidemment peu satisfaites par leurs maris, font partie de la classe des mal mariées; la description de leur maison confortable appartient au genre du *plazer* et les vanteries militaires du héros constituent un *gap* parodique comme celui d'Olivier dans le *Pèlerinage Charlemagne*. Guillaume parodie également des motifs féodaux, comme celui du *mantel* protectif (v. 37), présent aussi dans *Ab la dolchor del temps novel*, ou courtois, comme celui du *celar*: étant muet il ne pourrait pas révéler les détails de la rencontre, mais c'est précisément ce qu'il fera en envoyant le poème aux deux dames et en y mentionnant les noms de leurs maris (v. 14-15; 87-88).

En outre, Agnes et Ermessen pensent appartenir à un niveau social supérieure à celui du pèlerin, mais en réalité ce sont les femmes des vassaux du duc, ce qui renverse la situation courtoise traditionnelle. D'ailleurs, le travestissement, l'abaissement, donc, du seigneur féodal en pauvre pèlerin insère tout le texte décisivement dans le genre carnavalesque: c'est ce qui, dès le début, lui fournit sa clef de lecture.

La stratification des divers éléments dans ce poème est, nous l'avons dit, remarquable, mais jusqu'ici nous en avons omis un composant: le chat rouge, qui fait que le texte pourrait rentrer aussi dans l'épopée animale. Pourquoi Agnes et Ermessen ont-elles choisi un chat pour mettre le pèlerin à l'épreuve?

La description du chat qui «fo granz, et ac lonc guinhos» (v. 56) et était «mal e felon» (v. 64), ressemble à celle des adversaires géants qui peuplent les épopées et les romans médiévaux, tout comme la

de langue et de littérature médiévales, cit., p. 421-34; réimp. dans *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, W. Fink, München 1976, pp. 16-29; A. G. ELLIOT, *The Manipulative Poet: Guilhem IX and the 'Fabliau of the Red Cat'*, dans «Romance Philology», 38, 1984-85, pp. 293-99; F. R. P. AKEHURST, *William IX and the (Un)bridled Passion: Did William Have the Pox?*, dans *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*, éd. par G. S. Burgess, R. A. Taylor, D.S. Brewer, Cambridge 1985, pp. 23-30; C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., pp.48-56.

façon dont notre héros triomphe de l'épreuve rappelle les combats héroïques dans les mêmes textes:

plajas mi feron mais de cen
 aquella ves;
 mas eu no-m mogra ges enguers
 qui m'aucizes. (vv. 69-72)

Erich Köhler offre une interprétation de l'épisode du chat en termes freudiennes: cela serait la lutte contre un dragon qui représente la figure du père, mais aussi, en partant de l'expression *enojos* (v. 55), employé pour décrire l'animal, le conflit avec le *gardador* de la tradition courtoise.⁶ Je voudrais suggérer que ce monstre *mal e felon* en forme de chat, un animal associé au diable, comme sa couleur rouge, quand elle n'est pas rapprochée à l'érotisme,⁷ évoque un autre chat monstrueux, le Chapalu de la tradition arthurienne.

Cela pose le problème de la diffusion de la 'matière de Bretagne' et de la légende arthurienne en particulier en milieux occitans à l'époque de Guillaume d'Aquitaine. Les discussions sur ce point se basent souvent sur l'existence du conteur breton ou gallois Bleheri, qui aurait séjourné à la cour d'un *conte de Poitiers* selon la *Continuation Perceval* de Wauchier, un conte que Pierre Gallais identifie précisément avec le troubadour Guillaume d'Aquitaine.⁸ Qu'on veuille le croire ou non à ce conteur légendaire, l'étude de Gallais présente d'autres preuves de la circulation de la matière de Bretagne dans le sud-ouest de la France à une date assez précoce. En outre,

⁶ E. KÖHLER, *Wilhelm IX*, cit.

⁷ Les deux éléments sont présents ici car l'épisode du chat précède les huit jours de sexe. Sur le symbolisme de la couleur rouge, cfr. M. LECCO, *Il colore di Fauwel*, dans *Testi e modelli antropologici. Seminario del Centro di ricerche in scienze della letteratura*, éd. par M. Bonafin, Arcipelago, Milano 1989, pp. 93-110.

⁸ P. GALLAIS, *Bleheri, la Cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens*, dans *Moyen Age et littérature comparée*, Didier, Paris 1967, pp. 47-79.

il suggère, comme l'a fait plus récemment Keith Busby,⁹ que les légendes qui y circulaient, sans doute oralement, n'étaient pas toujours celles répandues ensuite par la tradition en langue d'oïl, celles qui constituent ce que nous pourrions dénommer la légende "canonique", qui part de Geoffroi de Monmouth et, passant par Wace, se fixe dans les romans de Chrétien de Troyes. Par contre, il semblerait que l'analyse de quelques-uns de ces motifs non canoniques, à partir de celui du chat, permet de tracer un fonds commun de légendes arthuriennes, qui s'actualise çà et là de l'Italie à la Catalogne, que l'on pourrait définir "méditerranéen".

En ce qui concerne l'Italie, la circulation précoce des légendes arthuriennes dans la littérature et l'art est généralement attribuée au passage des Croisés à travers la mer Méditerranée et surtout à travers l'Italie et à la présence des Normands en Pouille et en Sicile dans la seconde moitié de l'XI^e siècle. L'exemple le plus célèbre de la connaissance de ces légendes est évidemment le bas-relief de l'architrave de la Porta della Pescheria de la Cathédrale de Modène, qui remontrait au début du XII^e siècle, où l'enlèvement d'une femme est figuré. Les noms des personnages sont donnés comme *Galvagus*, *Isdernus*, *Che*, *Burmaltus*, *Mardoc*, *Winloge*, etc., des formes plus proches du gallois que du breton, dont dérivent normalement les noms arthuriens, ce qui indiquerait des légendes antécédentes à celles qui sont arrivées sur le Continent à travers la Bretagne. Une autre représentation assez précoce d'Arthur, et qui nous intéresse de plus près, se trouve sur le pavement de mosaïque de la Cathédrale d'Otranto, pavement daté aux alentours de 1165 et fabriqué par des artisans siciliens. Avec d'autres personnages et d'autres animaux,

⁹ K. BUSBY, *The Characters and the Setting*, dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Par N. J. Lacy, D. Kelly, K. Busby, 2 voll., Boydell & Brewer, Amsterdam 1987, vol. I, pp. 57-89; voir aussi ID., 'Moseimer Gauvain l'astrucz' (Jaufré, v. 488): *le portrait de Gauvain d'après le roman de Jaufré et quelques troubadours de l'époque*, dans *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, éd. par H.-E. Keller, 2 voll., Kalamazoo, Michigan 1986, vol. II, pp. 1-11.

Arthur y apparaît à cheval sur une bête cornue et en face d'un chat.¹⁰ Loomis a cru pouvoir mettre ce chat en rapport avec le Chapalu, le chat géant de Lausanne, contre lequel Arthur se bat dans l'*Histoire de Merlin* en prose, par exemple, et qui devait appartenir à un fonds légendaire assez ancien.¹¹ Cette bête est mentionnée, en effet, sous la forme de *Cath Palug* dans le *Livre noir de Carmarthen*, dont la version qui nous est parvenue date de la moitié du XIII^e siècle, mais qui cependant contient des matériaux plus archaïques.¹²

Parmi les textes romans qui mettent en scène le Chapalu, un des plus intéressants pour notre recherche est la *Bataille Loquifer*, où l'on trouve toute une série de traits appartenants à ces légendes "non canoniques", qui apparaissent aussi dans plusieurs autres textes "méridionaux". Cependant, dans la *Bataille Loquifer* ce n'est pas Arthur, mais Rainouart, qui se bat contre le chat monstrueux. La version la plus ancienne de cette curieuse chanson du cycle de Guillaume d'Orange, attribuée à un certain Jendeus ou Graindor de Brie, daterait plus ou moins du milieu du XII^e siècle.¹³ On y trouve un étrange mélange de la "matière de France" et de Bretagne. Après avoir tué le géant Loquifer et jeté la tête de son propre père, Desramé, à la mer, le Salt Malatois, Rainouart s'endort sur la plage où trois fées s'en emparent. Elles l'emportent «a Avalon, nostre cité vaillant / [...] avoc Artu et avoques Yvain, / avoc Gavain et avoques Rolant»

¹⁰ Cfr. parmi d'autres, E. GARDNER, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, J. M. Dent & Sons, London-New York 1930, pp. 4-15; R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Oxford University press, London - New York 1938, pp. 31-36.

¹¹ R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends*, cit., p. 36.

¹² Voir, par exemple, K. HURLSTONE JACKSON, *Arthur in Early Welsh Verse*, dans *Arthurian Literature in the Middle Ages*, éd. par R. S. Loomis, Oxford University Press, Oxford 1959, pp. 12-19; P. SIMS-WILLIAMS, *The Early Welsh Arthurian Poems*, in *The Arthur of the Welsh*, éd. par R. Bromwich, A. O. H. Jarman, B. F. Roberts, University of Wales Press, Cardiff 1991, pp. 33-61.

¹³ Voir l'édition de M. BARNETT, *La Bataille Loquifer*, Blackwell for the Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Oxford 1975, pp. 29-30.

(vv. 3634-38). Là-bas se trouve aussi Morgane et c'est Arthur qui ordonne de mettre Rainouart à l'épreuve:

Traiez me fors Chapalou *lou felon*,
 si l'anvoïés Renoart lou baron.
 Une bataille d'ous dous esgarderon. (vv. 3738-40)

Une fois le Chapalu battu, «an forme d'ome est li chas tremué» (v. 3866) et nous apprenons que seul Rainouart pouvait lui rendre sa forme humaine (vv. 3871-73), bien qu'il ne perde pas le trait typique des chats, au moins dans l'imaginaire moyenâgeux, et reste un traître: il essaiera ensuite de tuer Rainouart dans un naufrage, lors de son départ d'Avalon.

Avec la *Bataille Loquifer* nous nous trouvons en pleine Méditerranée. Le géant Loquifer qui donne son nom à l'œuvre vient de Sicile (et *Loquiferne* est encore le nom de Messine dans la chanson de geste, *Renier*) où l'auteur, Jendeus de Brie, affirme avoir vécu (v. 3045).¹⁴ D'autres épisodes de la chanson, comme celle des sirènes qui à la fin sauvent Rainouart et les tempêtes provoquées par la tête de Desramé, font penser à l'Italie du sud et au détroit de Messine, célèbre pour ses tempêtes depuis la mythologie classique. Il est donc très probable qu'ici Avalon se trouve non pas dans les brumes celtiques, mais en Sicile, et que la section arthurienne de la *Bataille Loquifer* rentre dans le *corpus* de textes qui situent Avalon dans cette île, souvent à l'intérieur de l'Etna. Jendeus décrit la "ville" d'Avalon ainsi:

Avalon fut molt riche et asazee;
 onques si riche cité ne fut trovee;
 li mur en sont d'une grant pierre lee
 [...]
 tout tens reluist con fornaisse anbrasee. (vv. 3678-84)

¹⁴ Cfr. G. PARIS, *La Sicile dans la littérature française du Moyen Age*, dans «Romania», 5, 1876, pp. 108-133.

ce qui pourrait très bien correspondre à un volcan.

Les faits sont bien connus.¹⁵ Les témoignages écrits de la légende de la survivance d'Arthur dans l'Etna remontent aux *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury. Gervais recueille des légendes populaires dans son œuvre et, comme il avait vécu en Sicile et dans le Royaume de Naples, il a dû y rencontrer une anecdote plus ancienne probablement apportée, encore une fois, par les Normands lors de leur conquête de l'île en 1061. C'est d'ailleurs aussi en milieux normands que s'est répandue la légende arthurienne en Angleterre et en France. Les conquérants normands ont donc transporté leur patrimoine de légendes dans leur nouvelle patrie et ont pu facilement placer l'autre monde dans l'Etna, qui était déjà associée aux enfers pendant l'époque classique. En outre, la Sicile est une île et, comme l'a remarqué Maria Corti, elle a pour symbole trois jambes disposées en cercle, tout comme l'Île de Man, qui est identifiée quelques-fois avec Avalon.¹⁶

Mentionnée par Césaire de Heisterbach dans le *Dialogus miraculorum*, l'histoire d'Arthur dans l'Etna trouve son expression la plus complète dans deux autres œuvres: le *Roman de Florian et Florete*, qui date du XIII^e siècle et semble avoir été composé en Sicile, et *La Faula* du catalan Guillem de Torroella, datant du XIV^e siècle. La première raconte l'histoire de Florian, fils du roi de Palerme, assassiné par son sénéchal, qui est élevé par Morgane dans son château enchanté à l'intérieur de l'Etna, où il retournera après une brillante carrière et son mariage avec Florete pour y vivre en éternité en compagnie d'Arthur et de sa sœur. L'histoire de Torroella, par contre, ne mentionne pas explicitement l'Etna, mais, d'après la description du voyage du narrateur, Guillem même, il est clair que «l'Isl·Enxantea / Hon repayre Morgan la fea / E mesire le roy Artus» (v. 179-81) est

¹⁵ Voir, par exemple, les célèbres pages de A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Forni, Milano 1984 [1925¹], p. 321-38 et, plus récemment, M. CORTI, *Catasto magico*, Einaudi, Torino 1999, pp. 39-60.

¹⁶ M. CORTI, *Catasto*, cit., p. 49.

bien la Sicile.¹⁷ Ici, comme dans la *Bataille Loquifer*, le protagoniste voyage outre mer, non pas avec des fées ou des sirènes, mais sur une baleine; à la fin de son aventure, il retournera sur la rive à Maïorque, d'où il est parti, comme Rainouart se retrouvera sur la plage de son fief Porpaillart. Martín de Riquer remarque, à propos de *La Faula*, que «el que recull Gervasi de Tilbury és el mateix tema que la trama essencial de *La Faula*, i en amdós textos apareix el motiu del palafre que condueix un mortal al misteriós recés del rei Artús».¹⁸ *La Faula* rappelle d'une part Gervais, mais aussi *Florian et Florete* et la section arthurienne de la *Bataille Loquifer*: les protagonistes de l'aventure changent chaque fois, mais la rencontre avec Arthur et/ou Morgane dans un merveilleux château rammène au même thème, un thème qui semble populaire dans le sud de l'Europe.

La Faula de Torroella nous mène de la Sicile au Royaume d'Aragon, une région en relation aussi bien avec l'Italie du Sud que le Midi de la France pendant le Moyen Âge. C'est encore à la Provence, selon Monica Barnett, qu'il faudrait associer le personnage de Rainouart et quelques noms de lieu dans la *Bataille Loquifer*. Enfin, c'est de la région Provence-Aragon que provient un autre témoignage du château enchanté de l'Etna, cette fois-ci dans le roman de *Jaufre*, dédié justement à un roi d'Aragon. On se souviendra qu'ici, au moment où Jaufre voyage vers la cour d'Arthur pour se marier, il est plus ou moins forcé d'aider une demoiselle dont le pays a été ravagé et qui dira ensuite être la *fada de Gibel* (v. 10654),¹⁹ le *Mont Gibel* (*Mongibello*) étant un autre nom de l'Etna. La *fada* est normalement identifiée avec Morgane²⁰ et son royaume unit les deux "Avalons":

¹⁷ Je cite d'après l'édition de P. Bohigas, J. Vidal Alcover, G. DE TORROELLA, *La Faula*, Tàrraco, Tarragona 1984.

¹⁸ M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3 voll., Ariel, Barcelona 1980 [1964], vol. II, p. 38.

¹⁹ Citations d'après l'édition de C. BRUNEL, *Jaufre. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, SATF, 2 voll., Paris 1943.

²⁰ Cfr. sur cette identification et sur les thèmes arturiens dans le Midi de la France en général, R. LEJEUNE, *A propos de la datation de Jaufré. Le roman de*

celui du Mont Gibel et le pays sous-marin de la Dame du Lac, dans laquelle il faudrait encore voir Morgane. Jaufre, en effet, sera poussé dans une source pour pouvoir la rejoindre et l'aider. L'ennemi de la fée s'appelle *Fellon d'Albarua*, *felon* comme *Chapalou le felon* et comme le chat rouge *mal et felon* de Guillaume d'Aquitaine. Cela pourrait être une simple coïncidence, mais la description de *Fellon d'Albarua* est celle d'une bête monstrueuse:

Qu'ell a majer testa d'un bou,
 e quex delz oilz plus gro d'un ou,
 e-l front meravilhoz e grant,
 e-l nas quitxat et malistant,
 lauras espessas et morudas,
 e las dens grantz mal assegudas,
 e major gula d'un laupart,
 que fendut n'a daus quega part
 tro sortz las aurelhas aval,
 e-l col a guisa de caval (vv. 8769-78)

tout comme le Chapalu:

Plaiست vos oïr ques diables ce fut?
 Lou chief ot gros et hidos et velu,
 les iolz ot roges et lou chief anbatu;
 la gole ot lee et les danz anbatu;
 li un sont plat et li autre costu;
 teste ot de chat, cors de cheval corsu. (vv. 3743-49)

Bien que nous nous trouvons devant la description topique du personnage laid, nous ne pouvons ne pas constater qu'ils ont tous les deux une tête féline et un corps ou un cou de cheval, et qu'ils sont comparés au diable: *Fellon* est «L'ennemisc a Dieu l'aviersiers»

Jaufré, *source de Chrétien de Troyes?*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 21, 1953, pp. 717-47.

(v. 8874). C'est encore une fois, comme observa Köhler à propos du chat rouge, une lutte contre un dragon, contre le mal. On se souviendra aussi que lorsque le Chapalu est vaincu il devient un bel homme; dans *Jaufre* cela n'est pas dit explicitement, mais, après sa défaite, Fellon n'est jamais dépeint comme laid. À son arrivée à la cour d'Arthur il n'effraie personne et se présente simplement comme *un cavallier* (v. 10121); son langage, assez rude quand il se confronte avec Jaufre (v. 8928s.), devient plutôt courtois quand il est battu. Tout fait penser, donc, à une transformation comparable à celle du Chapalu.

Le fait que Fellon puisse être assimilé au chat monstrueux c'est une hypothèse, mais *Jaufre* contient un autre élément qui nous permet de le rattacher à cet ensemble de légendes arthuriennes, c'est à dire la *bestia* qui apparaît dans le premier épisode du roman. Il s'agit d'une bête avec des cornes, auxquelles Arthur reste attaché, ce qui nous rammène au pavement de la Cathédrale d'Otranto, où Arthur chevauche, nous l'avons vu, un espèce de bouc en confrontant le chat. De même, Arthur chevauche une bête cornue dans un des bas-reliefs sur la Torre della Ghirlandina de la Cathédrale de Modène. Isabel de Riquer a souligné les rapports entre ce motif et les histoires d'Arthur chasseur, et remarque que «si en el mundo de la literatura en lengua d'oïl parece pocas veces [...] en el ámbito de la lengua d'oc debió tener cierta difusión».²¹ Arthur qui mène une chasse infernale apparaît encore dans les *Otia imperialia* dans la section qui raconte son refuge dans l'Etna et peu après l'histoire du "gouffre de Satalie", bras de mer tempestueux qui aurait été créé en y lançant une tête monstrueuse aux pouvoirs magiques.²²

²¹ I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos en el 'Jaufre'*, dans *La narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, a cura di F. Beggiano, ETS, Pisa 1995, pp.11-26, à la p. 13.

²² Sur le motif de la tête magique voir P. MÉNARD, *La tête maléfique dans la littérature médiévale. Etude d'une croyance magique*, in *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France. Essays Presented to Kenneth Varty*, Boydell & Brewer, Cambridge 1987, pp. 89-99; A. VARVARO,

On se rappellera que cette dernière histoire est narrée aussi dans *De nugis curialium* de Walther Map, ainsi que celle de Herlo, qui mène une chasse infernale provoquée par un roi pygmée à cheval d'un bouc, scène que Loomis a rapprochée à celle d'Otranto.²³ Souvenons-nous encore que, dans la *Bataille Loquifer*, Rainouart cause une tempête en jetant la tête de Desramé dans le Salt Malatois et que Jaufre se sauve d'une maison enchantée en cassant une tête d'enfant sculptée, ce qui provoquera une tempête.

Cette série de motifs pourrait continuer mais cela nous menerait loin de notre propos initial.

Résumons donc: il y a toute une série de légendes concernant le roi Arthur en circulation en particulier autour de la Méditerranée, qui semblent associées à la Sicile et aux Pouilles, mais qui étaient connues également dans l'Italie du Nord (Modène), en Catalogne (*La Faula*) et dans le Midi de la France (*Jaufre*). Les constituants de cet ensemble légendaire sont plutôt constants: Arthur en Sicile, dans l'Etna, le bouc, le chat, la chasse, la tête maléfique et, ajoutons, une Morgane présentée comme fée bienveillante et non pas malfaisante comme dans les romans français plus tardifs.²⁴ Ces différents motifs ne figurent pas toujours tous ensemble dans les textes et leur association avec Arthur n'est même pas toujours évidente, mais ils sembleraient voyager ensemble et évoquent un ancien fonds légendaire. Il s'agit d'aspects de la légende arthurienne que, pour citer encore Isabel de Riquer: «Guillermo de Malmesbury incluye con fastidio, que Monmouth suprime, que Wace reproduce con cautela y que no interesaron a Chrétien preocupado por dirigir sus *romans* según el

Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo, Il Mulino, Bologna 1994 e Id., *A proposito delle credenze magiche nella letteratura medievale, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. par J. Cl. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel, 2 voll., Champion, Paris 1998, vol. II, pp. 1445-52 [réimp. dans Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004].

²³ R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends*, cit., p. 36.

²⁴ Cfr. L. HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Champion, Paris 1984, chap. 11.

gusto de su público de las cortes francófonas». ²⁵ Ajoutons que ce public avait des liens solides avec la cour d'Henri II Plantagenêt, qui ne souhaitait pas du tout voir Arthur revenir, guéri, d'Avalon ou de l'Etna, tandis que le motif de l'*esperansa bretona*, le désir messianique du retour d'Arthur, était répandu parmi les troubadours et connu en Italie dès le XII^e siècle. ²⁶

Vue l'apparente ancienneté de cet ensemble de légendes, il n'est pas impossible que Guillaume d'Aquitaine en ait eu connaissance. Sans devoir nécessairement évoquer encore une fois la figure nébuleuse du *famosus ille fabulator Bledhericus*, Guillaume eut sans doute des contacts avec les Normands lors de sa participation à la première Croisade et grâce aux relations entre le sud-ouest de la France et l'Angleterre bien avant le mariage d'Aliénor d'Aquitaine et Henri Plantagenêt. Les Normands, nous l'avons vu, eurent un rôle important dans la diffusion des légendes arthuriennes avant leur codification par les Plantagenêts et par Chrétien. Par conséquent, il n'est pas impossible non plus que Guillaume, en faisant combattre son héros contre un chat méchant, ait voulu introduire un autre élément dans son 'fabliau', un autre motif parodié (il s'agit après tout d'un chat domestique), que connaissait son public, un public d'initiés, capable de déchiffrer tous les sous-entendus présents dans le texte et d'en apprécier le comique. Les allusions à Arthur et le chat continuent d'ailleurs dans la lyrique occitane; nous en trouvons une dans la pièce de Peire Cardenal, *Al nom del senhor dreiturier* (BdT 335, 3):

Mai cant lo rics er d'aisso castiatz,
venra n'Artus, sel qu'enportet lo catz. (vv. 31-32)

²⁵ I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos*, cit., p. 13.

²⁶ A ce propos voir J. ANGLADE, *Les troubadours et les bretons*, Droz, Genève 1973, pp. 38-46 et R. S. LOOMIS, *The legend of Arthur's survival*, dans *Arthurian Literature in the Middle Ages*, éd. par Id., Clarendon Press, Oxford 1959, p. 64-71, et pour l'Italie, E. GARDNER, *The Arthurian Legend*, cit., p. 5.

et probablement une autre dans les *Versos proverbials* de Guillem de Cervera (Cerveri de Girona).²⁷

Y a-t-il d'autres éléments qui pourraient servir à vérifier notre hypothèse? Le poème de Guillaume raconte un voyage, un pèlerinage parodique; sans entrer dans les détails des diverses significations du pèlerinage dans la littérature médiévale et en particulier dans la lyrique des troubadours,²⁸ on pourrait lui rapprocher le poème du *Detto del gatto lupesco*, bizarre petite œuvre italienne du XIII^e siècle, qui contient quelques-uns des mêmes motifs. Le texte se présente comme une parodie de la littérature de voyage et au cours de ce voyage le protagoniste, le *gatto lupesco*, probablement un lynx, un chat sauvage, rencontre non seulement un *romita* (v. 45), auquel il se vante du voyage qu'il veut faire et qu'ensuite ne fera pas, mais aussi deux chevaliers de Bretagne qui rentrent chez eux après avoir cherché en vain le roi Arthur à «la montagna / ke.ll'omo apella Mongibello» (vv. 26-27).²⁹ Dans le cadre d'un pèlerinage, donc, nous trouvons encore le chat et la vanterie, le *gap*, cette fois-ci avec une référence à la légende d'Arthur dans l'Etna, le tout dans un ton léger, proche de celui de l'histoire de Guillaume et qui fait penser à la possibilité d'une affinité lointaine entre ces deux textes "méridionaux".

²⁷ Cfr. J. ANGLADE, *Les troubadours*, cit., p. 44 et DE RIQUER, *Géneros trovadorscos*, cit., p.13; Peire Cardenal cité d'après l'édition de R. LAVAUD, *Poesies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, Privat, Toulouse 1957, p. 254-258; voir aussi G. DE CERVERA, *Versos proverbials*, éd. J. Coromines, Curial, Barcelona 1991, str. 71, 1159.

²⁸ Cfr., par exemple, M. PICONE, *Vita Nuova e tradizione romanza*, Liviana, Padova 1979, ch. 5 *Peregrinus amoris: la metafora finale*, pp. 129-192; C. BOLOGNA, A. FASSÒ, *Da Poitiers à Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Sicania, Messina 1991.

²⁹ Je cite d'après l'édition de G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Riaciardi, Milano-Napoli 1960, vol. II, pp. 285-93; pour l'interprétation du texte voir encore A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni*, cit., pp. 329-30 et A. CARREGA, *Il Detto del gatto lupesco come parodia del 'racconto di viaggio'*, dans «Reinardus», 1, 1988, pp. 30-40.

Enfin, il semble que dans ses comportements, irrévérencieux comme ses poésies, Guillaume caricaturait le roi Arthur. Guillaume de Malmesbury, dans son *De gestis regum anglorum*, raconte comment le roi Arthur avait peint l'image de la vierge sur son écu pendant la bataille du Mont Badon, tandis que le duc d'Aquitaine peignait sur le sien l'image de sa maîtresse. Sur cela Di Girolamo note: «È possibile che alla base di questi aneddoti vi siano testi perduti del trovatore, presi alla lettera e più o meno travisati».³⁰ Je pense qu'un de ces textes, qui n'est pas du tout perdu, est *Farai un vers pos mi sonelh*.

Si cette hypothèse est correcte et il faut ajouter cette ultérieure lecture au poème de Guillaume, cette petite épopée animale ne serait pas seulement un fabliau avant lettre, mais aussi un exemple précoce de la circulation de légendes arthuriennes dans le midi de la France.

³⁰ C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., p. 54, n. 28; voir aussi R. ANTONELLI, *Seminario romanzo*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 19-20.

XII. L'ELOGIO DEL RE D'ARAGONA NEL *JAUFRE*

Una delle questioni che hanno maggiormente impegnato la critica del romanzo occitano *Jaufre* riguarda l'identità del re d'Aragona a cui l'opera è dedicata. Ci sarebbe quasi da pensare che l'autore, a cui non manca la vena ironica e burlesca, abbia voluto beffare generazioni di lettori futuri nel non dire chiaramente il nome del re elogiato nel romanzo. Il problema, come si sa, non è trascurabile perché è legato all'altrettanto dibattuta questione della data di composizione, che a sua volta richiama tutta la problematica delle datazioni di molte opere occitane, soprattutto narrative. Esistono due scuole di pensiero: coloro che vogliono collocare questi testi nel XII secolo e coloro che invece vedrebbero meglio una datazione più tardiva, nel XIII secolo. Nel caso di *Jaufre*, appunto, tutto dipende dall'identificazione del re. Se è Alfonso II si deve optare per l'ultimo

terzo del XII secolo, se invece è Giacomo I il romanzo si colloca nel XIII secolo.¹

Nel romanzo, infatti, compaiono due panegirici di un re d'Aragona. Il primo è ai vv. 56-84,² come parte del prologo dell'autore-narratore, dove sostiene di avere sentito la storia alla corte aragonese. Un secondo elogio si trova ai vv. 2614-2632, quando il racconto viene interrotto in un momento critico per il protagonista, rimasto intrappolato in una casa incantata. L'autore-narratore afferma di non volere proseguire perché disgustato dalla decadenza dei costumi cortesi (vv. 2565-2613); subito dopo, però, dice che continuerà la storia, liberando Jaufre, per amore del re d'Aragona, la cui corte non ammette uomini e comportamenti villani.

Jaufre rientra così in quel filone di romanzi cosiddetti "aperti", come *Li biaux desconneüs* di Renaut de Beaujeu, composto, secondo l'autore, per la dama e la cui conclusione potrebbe cambiare se la dama lo volesse. Si è detto che questo romanzo ha la funzione di una canzone: il romanzo è il *prec*, la richiesta rivolta alla dama.³

¹ Si veda, tra i più importanti studi sulla questione, R. LEJEUNE, *La date du Roman de Jaufré*, in «Le Moyen Age», LIV, 1948, pp. 257-295; ID., *Le roman de Jaufré, source de Chrétien de Troyes?*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», XXXI, 1953, pp. 717-747; G. PINKERNELL, *Zur Datierung des provenzalischen Jaufré-Romans*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXVIII, 1972, pp. 105-110, che optano per la data più precoce, mentre quella più tardiva è preferita da C. BRUNEL, *Jaufré. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 vols., SATF, Paris 1943, vol. I, p. XXXVIII; A. JEANROY, *Le roman de Jaufré*, in «Annales du Midi», LIII, 1941, pp. 363-390; A. LIMENTANI, *I problemi del 'Jaufré', l'umorismo e una contraffazione del 'Conte du Graal'*, in *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 78-101. Ipotizza due redazioni M. DE RIQUER, *Los problemas del roman provenzal de 'Jaufré'*, in *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 2 vols., Société de l'École des Chartes, Paris 1955, vol. II, pp. 435-461.

² Tutti i riferimenti e le citazioni del romanzo sono all'edizione citata di C. BRUNEL, *Jaufré*, cit.

³ J. S. GUTHRIE, *The Je(u) in Le Bel Inconnu. Autoreferentiality and Pseudo-Autobiography*, in «Romanic Review», LXXV, 1984, pp. 147-161.

Ci si potrebbe chiedere se, allo stesso modo, il romanzo di *Jaufre* non sia, non costituisca esso stesso, cioè, l'elogio del re d'Aragona.

È forse significativo che il primo encomio viene subito dopo un'esaltazione della corte di re Artù: *la cort del bon re Artus* (v. 23), dove vengono mantenute cortesia e cavalleria, dove si rispetta la legge e si proteggono i deboli. Si crea così un implicito parallelo tra i due re. Il secondo elogio invece fa seguito, come si è detto, a un lamento sulla decadenza dei costumi da cui si evince che le virtù presenti alla corte arturiana sono state ampiamente abbandonate: se prima si sentiva parlare di «las proezas qe mantengron» (v. 34), ora non si può “trobar entre cen / un sol qe Proesa mantenga” (vv. 2580-81). Per fortuna esiste la corte del *bon re d'Aragun* (vv. 2616) che serve a liberare Jaufre dall'impasse. Negli 8000-9000 versi successivi, si assiste effettivamente alla decadenza della corte arturiana, che non è più in grado di assolvere le sue funzioni, mentre sarà Jaufre che si sostituirà agli eroi arturiani (tutti quelli arcinoti dai romanzi di Chrétien de Troyes) e che aiuterà, nel corso delle sue avventure,

Vesves domnas, orfes enfans,
pucelas, doncels, paucs e grans
can a tort eron *guerreat*
ni per forsa *deseretatz*. (vv. 47-50).

Questi versi si riferiscono ai soggetti sociali tradizionalmente protetti da Artù, e sottolineo i termini in rima, *guerreat* e *deseretatz*, perché ricompaiono a varie riprese nell'avventura culminante di *Jaufre*, quello della fata di Gibel, la quale va alla corte di Artù e

[...] clama d'una desmesura
c'unz cavalliers li fai a tort
que la *guerreja* com per mort
e l'a touta tota sa terra. (vv. 6296-99)

ma non viene ascoltata. Solo Jaufre (sebbene con una piccola spinta) aiuterà la fanciulla, che è una *deseretada* (v. 8028): egli sconfiggerà il

suo nemico e gli farà rendere omaggio alla «domna que *gerrejada / aviatz e deseretada*» (vv. 9163-64) per poi recarsi da Artù e dire «per que la domna *guerejava / ni per que la deseretava*» (vv. 10151-52). Questa ripetizione, spesso in rima, serve a mettere l'accento sulla mancanza di Artù; è la sua corte che è decaduta ed è Jaufre che lo sostituisce in rappresentanza si suppone della corte che invece esclude comportamenti non cortesi, quella del re d'Aragona. Per di più una sottile contrapposizione in tutto il testo, come ha giustamente notato Isabel de Riquer,⁴ di elementi arturiani, diciamo settentrionali, derivati da Chrétien de Troyes, e meridionali, esclusi dal suo canone, ci fa propendere per un'interpretazione del romanzo come elogio della corte meridionale d'Aragona.

I diversi studiosi che hanno affrontato il problema dell'identità del re, e dunque della data del romanzo, hanno tentato di far quadrare le parole del testo con la vita dei vari candidati, come si diceva, Alfonso II o Giacomo I, ma anche Pietro I e Pietro II. Senza ripercorrere tutta la questione, riassunta recentemente da Espadaler,⁵ propendo, come lui, per Giacomo I, una conclusione a cui egli giunge mettendo a confronto le parole d'elogio per il re con altre simili, rivolte senza ombra di dubbio a Giacomo I. Espadaler ritorna sull'espressione molto particolare, già commentata da Griffin⁶ per avvalorare l'idea di un autore frequentatore dell'area iberica:

Aço es lo rei d'Aragon,
paire de pretz e fil de Don (vv. 61-62)

⁴ I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos en el Jaufré*, in *La narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, Edizioni ETS, Pisa 1995, pp.11-26.

⁵ A. M. ESPADALER, *El Rei d'Aragó i la data del Jaufré*, in «Cultura neolatina», LVII, 1997, pp.199-207.

1975. La sigla *BdT* rimanda a A. PILLET e H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Niemeyer, Halle 1933; rist. New York, Burt Franklin, 1968.

⁶ D. A. GRIFFIN, *The Author of Jaufré: A Biographical Note on an Anonymous Poet*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Medieval Institute Publications-Western Michigan University, Kalamazoo 1986, 2 voll., vol. II, pp. 309-317.

e sottolinea come somiglia alle parole d'elogio per Giacomo nella *tenso* di Guilhem d'Autpol, *Seinhos aujas, c'aves saber e sen* (*BdT* 206,4), datata 1269: «Rei d'Aragon, pair'e fil de prozeza». Ancora più probanti i versi del *Maldit-Bendit* di Cerveri de Girona esplicitamente rivolti a *En Jacme*:

Lo bon re d'Arago
payre de prets, fill de do (vv. 525-26).

Da ciò, come da altri indizi, Espadaler conclude non solo che il re è Giacomo I, ma, poiché il testo di Cerveri è datato 1271, *Jaufre* potrebbe essere del 1272, anno in cui, per riprendere lo studio sul problema di Pinkernell,⁷ la Pentecoste cadeva nel mese di giugno, come avviene nel romanzo, molto preciso nello scandire il passare del tempo, soprattutto nella prima parte.

Gli argomenti di Espadaler sono piuttosto convincenti. Anzi potremmo continuare con altri esempi, osservando come nel *planh* per Giacomo I di Matieu de Caersi, *Tant suy marritz que no-m puec alegrar* (*BdT* 299,1) viene fatto un paragone tra questo re e Artù, come in *Jaufre*:

Ay! Aragos, Cataluenha e Serdanha
e Lerida, venetz ab mi doler,
quar ben devetz aitant de dol aver
cum per Artus agron silh de Bretanha. (vv. 30-33)⁸

Come dicevo, dunque, anche io penso che il testo risalga al regno di Giacomo, se non altro perché è un regno lungo, che abbraccia una buona parte del XIII secolo, quella parte del secolo che è importante per ciò che Jesús Rodríguez Velasco ha definito recentemente

⁷ G. PINKERNELL, *Zur Datierung*, cit.

⁸ Tutte le citazioni dai trovatori sono dall'antologia di M. DE RIQUER, *Los trovadores*, 3 voll., Planeta, Barcelona 1975. La sigla *BdT* rimanda a A. PILLET e H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, cit.

l'«archeología de la cortesía»,⁹ un fenomeno al quale il *Jaufre* non sembra estraneo.

Se ritorniamo ai vv. 61-62 del *Jaufre*, appena citati, non possiamo ignorare i versi subito precedenti:

Mas tut plan contar o auzi
 en la cort del plus onrat rei
 que anc fos de neguna lei (vv. 58-60),

quasi identici, come ha osservato anche Field,¹⁰ ad alcuni versi della *nova* del *Castiagilos*, attribuita a Raimon Vidal:

Unas novas vos vuelh comtar
 que auzi dir a .i. joglar
 en la cort del pus savi rey
 que anc fos de neguna ley (vv. 1-4)

ma riferiti questa volta al *rey de Castela, N'Amfos* (Alfonso VIII). Nel romanzo stesso, poi, quando Jaufre viene creduto annegato e vengono pronunciati una serie di *planhs*, Melian dice nel suo:

Car vos eravatz fillz e paire
 de tutz bonz aipz e de tos benz (vv. 8478-79).

In generale i termini di questi *planhs* non sono molto diversi da quelli in elogio del re. Tutto ciò dovrebbe suggerire una certa cautela nella valutazione delle parole impiegate negli elogi indirizzati a Giacomo e al re nel romanzo. Come ha giustamente notato a suo tempo Ferrero, tali termini appartengono «al dominio dell'enco-

⁹ J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Gredos, Madrid 1999, pp. 20-22.

¹⁰ R. VIDAL DE BESALÚ, *Obra poètica*, ed. H. Field, 2 vols., Curial, Barcelona 1989-91, vol. II, p. 209.

miastica cortigiana». ¹¹ Infatti, solo uno sguardo ad alcuni brani di encomiastica, soprattutto nei *planhs*, conferma questa impressione. L'associazione di *pretz* e *don* (o *donar*), per esempio, non è rara:

Cercamon, *Lo plaing comenz iradamen* (*BdT* 112,2a):

despos Pretz e Donars soffraing
peza-m s'a lonjas sai remaing. (vv. 15-16)

Aimeric de Peguilhan, *En aquelh temps que-l reys mori N'Amfos* (*BdT* 10,26):

ladonc cugei que fos mortz Pretz e Dos,
si qu'ieu fui pres de laisser mas chansos;
[...]
Pretz es estortz, qu'era guastz e malmes,
e Dons gueritz del mal qu'avía pres (vv. 6-10)

Guiraut de Calanson, *Belh senher Dieus, quo pot esser sufrit* (*BdT* 243,6):

fons de belhs dos, murs contra-ls arabitz,
solelhs de mars, abrils renovelatz,
miralhs del mon, ab cui pretz es renhatz. (vv. 43-45).

Ancora, si trovano talvolta espressioni del tipo “padre di...”, impiegate in senso superlativo:

Gaucelm Faidit, *Fort chauza es que tot lo major dan* (*BdT* 167,22):

car selh qu'era de valor caps e paire,
lo rics valens Richartz, reys dels engles (vv. 5-6)

¹¹ G. G. FERRERO, *Appunti sul* Jaufre, «Cultura neolatina», XXII, 1962, pp. 123-140, p. 133.

Guiraut de Calanson (*BdT* 243,6):

e de ricor e de totz bes lo paire,
qu'èr es dolors de proez'e de dos. (vv. 29-30)

Se è vero, dunque, che l'espressione *paire de Pretz e fil de Don* impiegata dall'autore di *Jaufre* e da Cerveri potrebbe essere riferita allo stesso re, come vuole Espadaler, è anche vero che i termini in sé non sono originali e che compaiono tra l'altro in contesti in cui c'era bisogno di una parola che facesse rima con *Arago(n)*. Così potremmo essere in presenza di un caso di "poligenesi", e non di un'espressione "congiuntiva".

Per il resto, come si è detto, il panegirico del re fa ricorso a motivi piuttosto tipici: la generosità, ovviamente, l'integrità della corte (vv. 2616-2630), la fede in Dio e l'impegno militare nel suo nome, anche contro gli Infedeli (vv. 65-74), l'amore di Dio per lui (vv. 75-78) sono tutti motivi presenti, per esempio, nei *planhs* che abbiamo appena citato. Perfino il paragone con Artù, menzionato sopra come riferito a Giacomo I nel *planh* di Matieu de Caersi (*BdT* 299,1), è rivolto all'Infante Ferdinando di Castiglia da Guiraut de Calanson (*BdT* 243,6): «qu'en lui era tot lo pretz restauratz / del re Artus» (vv. 6-7) e a Riccardo Cuor di Leone da Gaucelm Faidit (*BdT* 167,22): «lo reys que venquet Daire, / no cre que tan dones ni tan mezes / ni anc Charles ni Artus tan valgues» (vv. 14-16), secondo la tradizione consolidata del genere encomiastico di paragonare l'oggetto dell'elogio con eroi storici e letterari.

Il *planh* è un genere in cui un poeta lamenta un suo protettore ed è normale che vi sia espressa una preoccupazione per la *largueza* e il corretto comportamento cortese. Tale preoccupazione è presente nel *Jaufre* soprattutto nel secondo elogio, preceduto dal lungo lamento sulla decadenza dei tempi, che ricorda, tra l'altro, quanto detto da Raimon Vidal in *Abril issia*. Vi è, per esempio, un'insistenza sui *parvenus*, persone prive di merito apprezzate per la ricchezza e l'aspetto esterno, che eccheggia quanto osserva il *joglaret* in *Abril issia* sul fatto che ormai a corte si vedono solo «los jangladors [...]

/ e-ls homs hufaniers de sen / a penre solatz mantenen / nesis e ses tot bos esgart» (vv. 58-61).¹²

Le affinità con *Abril issia* non dovrebbero sorprendere. Sopra abbiamo commentato i versi quasi identici che si trovano in *Jaufre* e nel *Castiagilos*. Questi e altri simili sono stati discussi da Field,¹³ che vi vede una presa in giro di Alfonso II d'Aragona (l'Alfonso di Barbastro protagonista del racconto). Non mi soffermo su questo aspetto che rimetterebbe in discussione problemi anche di attribuzione delle *novas*. Piuttosto, queste somiglianze sottolineano come la narrativa occitana abbia molti tratti in comune, che la distinguono dalle tradizioni narrative coeve, e come il suo principale tratto distintivo sia quello di essere fortemente influenzata dalla lirica. Tale era la tesi di fondo del bel libro di Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa*, e viene ancora ribadita da Huchet, che vede come caratteristica del romanzo occitano «sa secondarité par rapport à la lyrique troubadouresque».¹⁴

Neanche *Jaufre* sfugge a questa tendenza, nonostante si presenti come un romanzo arturiano. A differenza di *Flamenca*, non sviluppa una vicenda derivata dalla situazione lirica, né contiene, come molte *novas*, citazioni liriche. Se vi sono generi lirici al suo interno questi sono il *planh* e il *salut*, come hanno ben visto Ferrero e Isabel de Riquer,¹⁵ generi più marcatamente legati al didatticismo dell'*ensenhamen*. Ed è quest'ultimo il principale aspetto della tradizione trobadorica che pervade i generi narrativi e attraverso il quale si esprimono le preoccupazioni ideologiche dei produttori della lirica, i giullari.

¹² Cfr. R. VIDAL DE BESALÚ, *Obra*, cit., vol. I, pp. 140-285.

¹³ Ivi, vol. II, pp. 204-209.

¹⁴ J.-CH. HUCHET, *Flamenca. Roman occitan du XIIIe siècle*, Union générale d'éditions, Paris 1988, p. 9 e cfr. anche ID., *Le roman occitan médiéval*, Presses universitaires de France, Paris 1991, p. 96.

¹⁵ Cfr. G. G. FERRERO, *Appunti*, cit., pp. 126-139; I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos*, cit., pp. 16-19.

In diversi momenti del testo vediamo cenni ai giullari e all'importanza di mostrarsi generosi con loro, a cominciare dall'elogio del re che «dona grans dos volentiers / a juglars et a cavaliers» (vv. 81-2). Tra le persone che si trovano alla corte di Brunissen a Monbrun o nel corteo che accompagna i fidanzati verso la corte di Artù sono i produttori di poesia ad essere menzionati per primi:

El castel a granda ricor
de menestrals e de borzes,
e de joves omes cortes
qe tot l'an sun alegoratz
e mantenon Gaug e Solatz,
e juglars de moutas manieras
qe tot jorn van per las careiras
cantan e trepan e burden
e vant bonas novas disen
e las proesas e las geras
qe sun feitas en autras terras (vv. 3072-82)

Pueis viras pujar cavalliers
en palafrens et en destriers.
E·ls menestrals e l'autra jent
tuit a un fais, cominalment,
coron carrieras escobar. (vv. 7111-15)

dove non va nemmeno escluso un tentativo di distinguere tra classi di giullari (*menestrals* nel castello e *juglars* per le strade), come voleva Guiraut Riquier. Ancora, proprio alla fine del romanzo, quando ritornano a Monbrun, si dedica uno spazio particolare ai giullari, che vengono trattati con tutti gli onori:

ni an cavallier ni servent
ni soudadeiras ni goglar
no·i manjeron negun manjar
mais en escudella d'argent. (vv. 10782-85).

Ripagano tutto ciò con una gradevole *performance*:

E can trastuit agron manjat,
 li goglar sun en pes levat,
 e cascun pres sun estrument,
 e comenson tan dousament
 per meg lo palais a dansar.
 Adonx viratz en pes levar
 donas, qu'anc neguna tener
 no s'en poc, per negun saber,
 del dous son que fan li strument (vv. 10787-95)

e ricevono una ricompensa ancora più ricca:

Ab aitant trastuit son callat.
 Puis a totz lus goglars triatz
 e als tan ricamens pagatz
 que cascun s'en fes mout joios (vv. 10812-15)

Commenta Gómez Redondo: «Cuando termina el relato, su recitación, el intérprete juglaresco recuerda – con bastante habilidad – que es buena costumbre de los señores premiar a los juglares que les entretienen e instruyen como él lo ha estado haciendo».¹⁶ Quando Brunissen e Jaufre costituiscono una nuova corte alla fine del romanzo, come il re d'Aragona all'inizio, mantengono comportamenti cortesi e si mostrano generosi con i giullari. Tutto ciò serve a rafforzare quanto già detto a proposito del lamento per i tempi passati, tipico degli autori “moralisti” fin dall'epoca di Marcabru e passando per Giraut de Bornelh, il cui *Per solatz revelhar* è così presente tra le citazioni autorevoli di *Abril issia*.

Che alcune parti del romanzo fossero percepite in questo senso è dimostrato dalla tradizione manoscritta. Come è noto *Jaufre* ci

¹⁶ *Jaufré*, a cura di F. Gómez Redondo, Gredos, Madrid, 1996, p. 302, n. 524.

è stato tramandato da due manoscritti completi e da una serie di frammenti.¹⁷ Di questi, due non sono da considerare veri frammenti, ritrovati casualmente in archivio, bensì brani antologizzati in canzonieri lirici, i canzonieri L e N. Si tratta dei vv. 2623-2634, 3733-3818, 3867-3912, 7125-7973 in L e dei vv. 7389-7672 in N; in L manca una sessantina di versi dal primo di questi brani, che doveva cominciare al v. 2563 proprio con il lamento sulla decadenza dei costumi e il secondo elogio del re.¹⁸ L'ultima sezione in L e l'intero brano di N coincidono con le parti del testo definite *salutz* dalla critica, mentre negli altri brani di L, in cui Jaufre e Brunissen diventano coscienti del loro amore, vi è un accenno alla natura della *fin'amor* e alla questione della nobiltà d'animo verso quella di nascita. In ambedue questi canzonieri i brani di *Jaufre* si trovano insieme ad altri testi di didattica cortese, *salutz* e *novas* (L e N contengono anche la versione più breve di *En aquel temps* di Raimon Vidal); in N sono nella parte iniziale del codice che costituisce un «florilegio di testi narrativi e didattico-allegorici».¹⁹ Il caso di N è significativo poiché sembra, secondo Meneghetti e Rieger,²⁰ che il contenuto e il particolarissimo programma di illustrazioni (ancora poco studiato) puntino a un intento didattico che rivela «il tenace desiderio di questi ultimi fruitori della poesia cortese di conoscere, interpretare

¹⁷ Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2164 (A); Paris, Bibliothèque nationale, fr. 12571 (B); Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, lat. 3206 (c = Canzoniere provenzale L); New York, Pierpoint Morgan Library, 819 (d = Canzoniere provenzale N); Nîmes, Archives départementales du Gard, Notaire de Vallerauge (e); Nîmes, Archives départementales du Gard, Notaire de Bagnols (f); Archives départementales de l'Aveyron, fonds Balsa de Firmi (g); Barcelona, Institut Municipal d'Història, B-109.

¹⁸ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena, 1984, p. 350.

¹⁹ Si veda C. BRUNEL, *Jaufre*, cit., vol. I, p. XXIX.

²⁰ Ivi, pp. 353-363; A. RIEGER, *Ins e-l cor port, dona, vostra faïso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXVIII, 1985, pp. 385-415.

e ricreare un mondo che ormai non c'era più». ²¹ Tutto lascia pensare che il *Jaufre* veniva letto, ma senz'altro fu anche composto almeno in parte, con questo intento didattico, all'interno del quale l'elogio del re d'Aragona è solo una componente.

Per concludere, possiamo ritornare all'argomento dolente della data del romanzo. In uno studio precedente ho cercato di dimostrare come la presenza di elementi didattico-moralistici di questo tipo nel poema epico *Daurel e Beton* facesse propendere per una datazione non anteriore al primo terzo del XIII secolo. Il lavoro di Rodríguez Velasco, nonché il recente studio di Cingolani sul *Cabra Juglar*, ²² il testo responsabile di tante datazioni "precoci" della narrativa occitana, confermano l'importanza del XIII secolo come periodo di riflessione sulla tradizione cortese, quando avviene «una reducción de aquel saber implícito a ciertas reglas», ²³ espresse poi in nuovi generi narrativi. Il romanzo di *Jaufre* rientra perfettamente tra questi generi e sembra anch'esso un prodotto di quello stesso periodo, delimitato pressappoco dall'opera di Raimon Vidal e da quella di Guiraut Riquier, e che corrisponde sostanzialmente al lungo regno di Giacomo I.

Fissare la data con più precisione sarebbe azzardato. Il dedicatario potrebbe essere il giovane Giacomo, o anche un Giacomo più anziano, come vuole Espadaler. ²⁴ Non sembra tanto pertinente l'affermazione, nell'elogio: «Anc en tan joven coronat / nu ac tan bon aib ajustat» (vv. 79-80), su cui si è soffermata la "scuola biografica", e che può essere solo un'ulteriore tratto tipico dell'encomiastica cortese, nel cui sistema ideologico *joven* è una virtù. Piuttosto, fanno propendere per la fine del regno le riflessioni di Ferrero, che nota come il tipo di rapporto sentimentale presente in *Jaufre*, alquanto

²¹ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico*, cit., p. 363.

²² S. M. CINGOLANI, *The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera: a proposal for a new interpretation*, in «Journal of Hispanic Research», 1, 1992-93, pp. 191-201.

²³ J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Castigos*, cit., p. 21.

²⁴ A. M. ESPADALER, *El Rei d'Aragó*, cit.

pudico e teso verso il matrimonio, è più consono con l'epoca di un Guilhem de Montanhagol,²⁵ oppure quelle di Huchet che ne fa un raffronto con l'elogio del matrimonio nel *Breviari* di Matfre Ermengau.²⁶ Insomma, gli elementi da prendere in considerazione sono molti e il dibattito sicuramente non si fermerà qui.

²⁵ G. G. FERRERO, *Appunti*, cit., p. 135.

²⁶ J. CH. HUCHET, *Le roman occitan*, cit., pp.132-134.

XIII. I FRAMMENTI DEL *JAUFRE* NEI CANZONIERI LIRICI

In un saggio del 1992, Jean-Charles Huchet pone il problema della natura precisa del genere definito *novas* nella letteratura occitana. Non fa una distinzione di lunghezza tra romanzo (*roman*) e *novas*, accostando semmai quest'ultima, anche in base al termine che lo designa, alla *novella*: la sua tesi è piuttosto che le *novas* rappresentino una rifondazione dei generi narrativi, peculiare della letteratura meridionale, sulla base della tradizione lirica. In questo senso inserisce la maggior parte delle opere non liriche, almeno quelle che scelgono come forma l'*octosyllabe* a rima baciata, all'interno delle *novas*, per poi tentare di determinare quali siano le opere che hanno portato avanti con maggiore successo il progetto di fusione della lirica e della narrativa. Tra quei testi che normalmente classificheremmo come romanzi, Huchet promuove sostanzialmente *Fla-*

menca,¹ mentre boccia *Jaufre*. Se *Flamenca* «nous laisserait entrevoir l'ambition de las *novas*: mettre en fiction la pluralité des voix de la littérature», *Jaufre* va visto come «un échec à faire advenir le texte au statut de *novas*, à acclimater la matière arthurienne à cette forme de romanesque occitan qui se rénove de son rapport intime à la lyrique pour mieux la renouveler». Premetto che non sono d'accordo con questa valutazione di Huchet e credo, come spero di dimostrare qui, che *Jaufre* partecipi a pieno titolo a quell'*eccezione narrativa* della Provenza, come recita il titolo del volume di Alberto Limentani,² che ha, per così dire, riaperto le ostilità sulla questione della narrativa occitana. Partirò dal fatto che alcune parti del romanzo sono state accolte in canzonieri lirici.

Il romanzo di *Jaufre* è stato tràdito da due manoscritti completi e da una serie di frammenti:

A: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2164, fine del secolo XIII-inizio XIV; pergameneo, pp. 1-110 (numerazione del secolo XVII), 205 x 160mm, scritto da due mani su due colonne di 37 righe. Il primo copista sembra originario della Linguadoca, il secondo della Provenza; l'antigrafo sembrerebbe di area catalana. Di proprietà della Biblioteca di Philippe di Béthune, ambasciatore di Enrico IV e di Luigi XIII, passò nella Biblioteca Reale, poi Nazionale, nel 1662. Il codice è riccamente illustrato con circa duecentocinquanta disegni inquadriati su mezza colonna, su una colonna intera, o attraverso le due colonne e che illustrano, fornendo un commento quasi fumettistico, i diversi episodi del romanzo.

B: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12571, inizio secolo XIV; pergameneo, cc. I-XXXI (pp. 1-62 del 1876), 200

¹ J. CH. HUCHET, *Jaufre et Flamenca. Novas ou Romans?*, in «Revue des langues romanes», 96,1992, pp. 275-300, p. 300.

² A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi 1977.

x 300mm, scritto su due colonne di 44-45 righe, con iniziali ornate rosse e blu; copiato nell'Italia settentrionale, probabilmente da Johannes Jacobi, amanuense italiano noto per la copia di altre opere francesi. Note marginali in italiano del secolo XIV.

c: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3206 (Canzoniere provenzale L), secolo XIV; pergameneo, in-8°, scritto su una colonna di 30 righe. Testo n° CXXVIII, cc. 84^a-99^b, estratti di *Jaufre*: vv. 2633-2644, 3743-3828, 3877-3922, 7141-7987. Copiato in Italia settentrionale. Codice appartenuto nel secolo XVI al Bembo e successivamente a Fulvio Orsini che lo donò al Vaticano.

d: New York, Pierpont Morgan Library, 819 (ex-Cheltenham, Thirlestane House, 8335; Canzoniere provenzale N), secolo XIV; pergameneo, in-4°, scritto su due colonne da varie mani italiane; cc. 10^a-12^c contengono 280 versi di *Jaufre*: vv. 7405-7688. Codice appartenuto dal secolo XIV al XVI ai Duchi di Mantova, e all'inizio del secolo XIX alla collezione del conte Justin de MacCarthy a Tolosa, prima di passare in Inghilterra e di qui in Nord America.

e: Nîmes, Archives départementales du Gard, notaire de Valerauge, secolo XIII; due carte pergamenee, 293 x 200mm, scritte su due colonne di 41 righe, con lettere ornate rosse e blu; contiene i vv. 8214-8376, 9041-9206. Copista della Bassa Linguadoca.

f: Nîmes, Archives départementales du Gard, notaire de Bagnols-sur-Cèze, secolo XIII; una carta pergameneo, 324 x 220mm, scritta su due colonne di 39 righe, ornata di disegni; contiene i vv. 328-491. Copiato in Provenza.

g: Archives départementales de l'Aveyron, 50 J, fonds Balsa de Firmi, fine del secolo XIII; due carte pergamenee, 220 x 145 mm. circa, scritte su una colonna di 34 o 35 righe, con i resti di

un disegno colorato nel margine esteriore all'altezza dei vv. 5923-5928; contiene i vv. 5583-99; 5610-5632; 5923-5941; 5961-5976. Copiato forse nel Rouergue.

h: Barcelona, Institut Municipal d'Història, B-109, primo quarto del secolo XIII (?); due carte pergamenee, 145 x 53mm, scritte su due colonne, con tracce di iniziali rosse e il disegno di una torre nel margine esteriore destro all'altezza dei vv. 6831-41; contiene i vv. 6020-6030; 6048-6058; 6074-6081; 6102-6112; 6737-6746; 6769-6779; 6801-6810; 6831-6841. Copiato probabilmente in Provenza.

Solo quattro dei frammenti sono tali nel vero senso del termine, essendo stati ritrovati casualmente nelle legature di documenti d'archivio, mentre i frammenti c e d costituiscono in realtà passi antologizzati nei canzonieri lirici L e N. Il brano di N corrisponde ai vv. 7405-7688 e dunque è compreso in quello contenuto in L. La parte antologizzata in L si estende per 1049 versi, ma è di fatto formato da quattro pezzi. Si pensa che, a causa della caduta di una carta il brano fosse all'origine più lungo di una sessantina di versi, iniziando al v. 2573, che coincide con il lamento sulla decadenza dei tempi che precede il secondo elogio del re d'Aragona. Ad eccezione di questo primo passo di tono moralistico e encomiastico, tutto il resto comprende soprattutto i monologhi interiori dei protagonisti di argomento sentimentale, riportando i pensieri di Brunissen e poi di Jaufre durante la notte nei due momenti del romanzo ambientati a Monbrun. L'ultimo di questi passi è il più lungo e comprende la parte del romanzo copiata anche in N.

La presenza, almeno in parte, dello stesso brano sia in L che in N non dovrebbe sorprendere troppo perché secondo Avalor,³ per quanto riguarda i piani bassi della tradizione dei canzonieri trobadorici, questi due canzonieri vanno talvolta insieme; hanno, cioè,

³ S. D'ARCO AVALOR, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Einaudi, Torino 1961, pp. 95, 162.

delle sezioni in comune che derivano dalla fonte l. L è un codice più piccolo di N, di 148 carte contro 296, ma presenta diverse lacune, inclusa quella all'inizio del brano di *Jaufre*. N contiene delle «pièces approximativement réparties par genres: saluts, comjats, pièces diverses, descorts, chansons et coblas avec noms d'auteurs ou anonymes et partimens». ⁴ Prima delle liriche vi è una sezione di testi non lirici, tra cui il brano di *Jaufre*. Il canzoniere L è anch'esso una raccolta di diversi generi, ma «i testi lirici non sono raggruppati né per genere né per autore e componimenti dello stesso autore compaiono ripetutamente in zone diverse del codice» e presenta una «commistione di testi lirici e non». ⁵ L corrisponde dunque a ciò che Gröber definì una *Gelegenheitssammlung*, un codice trascritto a mano a mano che il compilatore incontrava i testi. Secondo lo studioso tedesco, si tratta di una maniera più primitiva di raccogliere i testi, che in un secondo momento sarebbero stati trascritti in modo più ordinato, come in effetti succede in N, dove i testi non lirici sono raggruppati all'inizio del canzoniere. Tale procedimento è stato confermato più recentemente da Vicenç Beltran per il canzoniere catalano di Joan Berenguer de Masdovelles.

L e N, secondo Zufferey, sembrano anche accomunati da alcuni tratti linguistici. Sono, come si è visto, due codici provenienti dall'Italia settentrionale, forse dall'area lombarda, benché per N sia stato proposto un copista proveniente dal Mantovano o dal Padovano. ⁶ Gran parte dei poeti presenti in L lo sono anche in N, spesso con gli stessi componimenti. Per i pezzi narrativi entrambi

⁴ A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Champion, Paris 1966, p. 10.

⁵ A. LOMBARDI, *Canzoniere provenzale L* (BAV. Vat. Lat. 3206), in *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di A. Ferrari, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1998, pp. 183-233, p. 189.

⁶ Si vedano M. PELAEZ, *Il canzoniere provenzale L (Codice vaticano 3206)*, in «Studi romanzi», 16, 1921, pp. 5-206.

p. 9; F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Droz, Genève 1987, pp. 103-105; S. D'ARCO AVALLE, *La letteratura medievale*,

comprendono *En aquel temps* di Raimon Vidal, *Jaufre* e la *Cour d'amor*, trådita di fatto solo da N, ma annunciata da un richiamo in L alla carta 111v che corrisponde all'*incipit*, mentre il testo manca. I testi non strofici, *domnejaires* (3), *salutz* (3), *conjat*, appartengono anche a generi presenti in N. Per quanto riguarda i frammenti di *Jaufre*, l'aspetto esteriore corrisponde, come si può costatare dall'impiego delle iniziali grandi o piccole che dividono le parti del testo in modo identico, a una divisione rispettata anche da B. Secondo lo stemma di Brunel L e N (c e d) appartengono infatti alla stessa famiglia di B,⁷ un fatto confermato sostanzialmente dalla mia collazione dei testimoni, di cui do qualche esempio, premettendo quanto siano rari gli errori veri e propri nella tradizione dei testi narrativi:

AB/cd: vv. 7408-9, meglio 7407-9, confermano la parentela di cd rispetto a AB:

AB

vostre oil (B: vostroilltz) vostra boca plasent (B: bocca plazen)

el gais ditz cal (B: gai vis quel) cor mi deissent (B: deisen)

man (B: ma) si destreit (B: destreitz) pres e lasat

cd

vostre oil vostre bels gabs plaszens (d: cap plaxen)

vostra bella bocha riszens (d: riçen)

man (d: m han) si destreit pres e liat

cd/AB: v. 7457 Probabile errore comune in cd; *dis/dic* per *dieus* e verso ipometro:

c

puois dis el conl puosc anc dir;

d

cit. pp. 105-106; M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi 1984, p. 350n.

⁷ C. BRUNEL, *Jaufre. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 voll., SATF, Paris 1943, I vol., p. XXXI.

pois dic e com poesc anc dir

AB

e Dieus e con o puec (B: puec) anc dir

Scelte lessicali o varianti diverse:

v. 7431

cd: e per dieu bella domna pros / AB bona domna pros

v. 7492

cd: si masegur (d: maissegur) de samistat / AB: mi fas (B: faitz)
segur

v. 7670

cd: bona e certaina e fina / AB: bona e natural e fina

v. 7682

cd: non ama ges tan fermamen / AB: tan finamen

Bcd/A

v. 7662: A dà la lezione migliore, corrotta sul ramo Bcd probabilmente per errore di lettura; B ha tentato di correggere:

A: e saisim poja pe rason

cd: e aici (d: aisi) poirai dir per razon (d: poirai per rasun)

B: e sai sem dura per raison

Scelte lessicali o varianti diverse:

v. 7426

Bcd: e vencut e lassat e pres / A: e destreit e lassatz e pres

v. 7444

Bcd: com lausarai ieu enquerer / A: con lai ausaria querer

v. 7460

Bcd: cades plorava e plainia / A: e to iorn plorava

A/Bcd

v. 7493 Errore di A rispetto a Bcd:

A: per qual voler per cal proesa / Bcd: per cal valor

v. 7669 Errore di lettura (e banalizzazione) in A; si parla di una cura per i mali d'amore:

A: e sieu ai pres de me misura

Bcd: e sieu ai pres de me meizina (c: meizina; d: meçina)

Il codice B proviene dalla stessa area dei canzonieri L e N; il suo copista è responsabile per una versione dell'*Aspremont* (Chantilly, Musée Condé 470), del romanzo di *Florimont* (BnF fr. 15101) e di una silloge di testi religiosi ora a Lione, a proposito del quale, Meyer afferma che «(il) a certainement été écrit en Lombardie ou en Vénétie».⁸ Tutto punta a una famiglia di manoscritti provenienti dall'Italia settentrionale legata a quell'attività di raccolta e di sistemazione della cultura trobadorica portata avanti in quest'area durante i secoli XIII-XIV.

Dei testi narrativi tràditi da L e N, sia *En aquel temps* sia la *Cour d'amor* (mancante poi in L, come si è detto) sono racconti farciti di testi lirici. *Jaufre* non contiene esplicite citazioni liriche, ma diversi studiosi hanno segnalato la presenza di sezioni del testo che possono essere avvicinati a generi lirici. Ferrero, Limentani e, ultimamente, Isabel de Riquer,⁹ per esempio, hanno evidenziato un gruppo di *planhs* (vv. 8450-8706) nel momento in cui si pensa che Jaufre sia annegato nella fonte, e poi i *salutz*, presenti proprio nel passo antologizzato sia in L sia in N. Riquer (1995: 16-18) osserva come il discorso che Jaufre immagina di fare a Brunissen (vv. 7405-41), i cui pregi tiene *sageillatz ez escritz* nel cuore (v. 7396), contiene molti dei tratti di base del *salut*:¹⁰ l'impiego del vocativo *domna*

⁸ P. MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, in *Atti del Congresso internazionale di Scienze Storiche* (Roma, 1-9 Aprile 1903), vol. 4, [Atti della sezione III: *Storia della letteratura*], Accademia dei Lincei, Roma 1904, pp. 61-104, p. 73.

⁹ G. G. FERRERO, *Appunti sul Jaufre*, in «Cultura neolatina», 22, 1962, pp. 123-140; A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 78-101 e, ultimamente, I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos en el Jaufre*, in *La narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, Edizioni ETS, Pisa 1995, pp. 11-26.

¹⁰ I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos*, cit., pp. 16-18.

all'inizio, alla fine e alle pause nel discorso, la divisione tripartita in saluto, dichiarazione d'amore, richiesta di mercede, l'elogio delle qualità della dama, la timidezza dell'amante che si presenta come *fn aman*; i tratti che invece mancano al modello-base, continua Riquer, sono comunque presenti nelle parti del testo vicino al *salut* vero e proprio. Riquer, però, si basa solo sul passo in N, mentre uno sguardo al brano di L rivela che tutti questi elementi evidenziati dalla studiosa si trovano qui, nella versione per così dire "allargata" dei pezzi antologizzati nei canzonieri.

Infine, una felice intuizione di Riquer è di fare un raffronto tra le parole di Brunissen e le liriche delle *trobairitz*, nel *planh*,¹¹ reminiscente di quello di Azalais de Porcairagues, e ancora di più nel *salut* al femminile, che Brunissen vorrebbe indirizzare a Jaufre, che segue subito dopo quello di Jaufre (vv.7611-42). Infatti, in questo soliloquio, come in quello pronunciato quando ha visto Jaufre per la prima volta (vv. 3743-3825), compreso anch'esso in L, c'è molto di ciò che caratterizza i componimenti delle *trobairitz*: la coscienza del proprio rango, il desiderio di prendere l'iniziativa e di parlare apertamente del proprio amore, l'aspirazione a un amore reciproco, l'impiego dei termini *amic* e *amiga*. Si esce così dall'ambito del solo *salut* per abbracciare la tradizione della *canso*. Il dialogo fra l'*amic* e la *dona* richiama il componimento, *Amics en gran cossirier* (BdT 46,3),¹² attribuito da alcuni alla Contessa di Dia; mentre ci ricordano in particolare il famoso passo da *Estat ai en greu cossirier* della stessa Contessa (BdT 46,4):

Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut (vv. 9-10)

i versi 7346-48:

¹¹ Ivi, pp. 19-22.

¹² La sigla BdT si riferisce alla bibliografia dei trovatori di A. PILLET, H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Niemeyer, Halle 1933 (rist. New York, Burt Franklin, 1968).

E pensa ades en son cor
 can poira la sazon vezer
 que-l puesa entre sos bratz tener.¹³

In effetti, se c'è una canzone che sembra evocata nelle parole e nei pensieri di Brunissen è *A chantar m'er de so q'ieu non volria* (BdT 46, 2), in cui troviamo più o meno tutti gli elementi additati da Riquer come tipici delle poesie delle *trobairitz*. Questa canzone presenta un altro motivo delle liriche della Contessa: il richiamo a celebri coppie di amanti, qui a Seguis e Valenssa, altrove (BdT 46,1 e 4) a Florio e Biancofiore. È pur vero che tale tratto caratterizza anche il *salut*, ma, come osserva Peter Dronke, «Sebbene questa canzone (*A chantar m'er*) è in forma di *canço*, si tratta più di una lettera d'amore che di un'espressione puramente lirica».¹⁴ In ciò si manifesta una costante della scrittura femminile nel Medioevo: il suo carattere di *risposta* a una sollecitazione, che tende spesso a strutturarsi, almeno nei suoi momenti più lirici, a partire dal modello ovidiano delle *Heroides*,¹⁵ anche con il riferimento agli amanti famosi. L'autore

¹³ Le citazioni delle *trobairitz* sono dall'edizione A. RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Niemeyer, Tübingen 1991, quelle del *Jaufre* da C. LEE, *Jaufre* [Edizione in rete: www.riale.unina.it/jaufre-i.htm], 2000.

¹⁴ P. DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo*, Il Saggiatore, Milano 1986, p. 142.

¹⁵ Si veda ancora P. DRONKE, *Donne e cultura*, cit., pp. 7, 144. Tutta questa sezione del testo è infatti alquanto "ovidiana", e si potrebbe pensare che più che dalle *trobairitz* il nostro poeta l'abbia ricavata da Chrétien, una presenza costante nel romanzo. In effetti si è additato come fonte delle parole di Brunissen sull'opportunità di prendere l'iniziativa in amore il discorso analogo fatto da Sordamors in *Cligès*. In questo senso, sarebbe particolarmente significativo che tra le coppie di amanti evocati da Brunissen, a fianco dei classici Tristano e Isotta, Biblis e il fratello, Florio e Biancofiore, si trovino i meno ovvi Cligès e Fenice: «Aitals amor mi sobreporta / Con fes Fenisa, que per morta / Se fes sevelir per Cliges, / Que pois amet long temps apres» (vv. 7625-28). È quasi come se l'autore volesse indicare la sua fonte, per poi rimaneggiarla con la tradizione trobadorica che ha

del *Jaufre*, dunque, nel far parlare la sua eroina, ha saputo ricalcare perfettamente lo stile delle donne.

Un ulteriore concetto-chiave della tradizione trobadorica, che figura nel discorso di Brunissen, è riassunto nel suo commento «Non ai que far de sa ricor» (v. 3781); continua poi:

E doncx malaventura fiera
tota domna que don s'amor
a nul malvais per sa ricor. (vv. 3806-8)

Si tratta evidentemente della polemica sulla nobiltà che, come osserva giustamente ancora Isabel de Riquer, era anche una preoccupazione delle *trobairitz* e soprattutto di Azalais nei celebri versi sul rango dell'amante:

Dompna met molt mal s'amor
que ab ric home plaideia,
ab plus aut de vavassor,
e s'il o fai, il folleia;
car so diz hom sai e lai:
amor per ricor no vai. (*Ar em al freit tems vengut*, vv. 16-21).

Ma ovviamente non erano solo le donne a sentire il problema, che attraversa tutta la produzione dei trovatori e costituisce uno dei perni dei poeti più moralizzanti. È l'intero sistema della *fin'amor* che si base sull'idea che l'uomo debba essere inferiore di rango alla dama, e questo è esattamente la situazione in cui si trovano Jaufre e Brunissen. Quest'ultima è una ricca ereditiera:

Car tant es de bella faison,
Ez tant es rica de coraçie
E de terra e de linaçie (vv.7189-91)

fornito tutto il resto dei contenuti di questi monologhi, ottenendo quella mistura di narrativa e lirica che Huchet vede come non riuscita in *Jaufre*.

commenta Jaufre, pensando se Brunissen lo potrà mai amare. Lui, invece, è un giovane cavaliere alle prime armi, che dovrà dimostrare il suo valore prima di potere tornare da lei e meritarne l'amore, ma la ama *fnamen*, e lei, appunto, pensa che potere e ricchezze non hanno valore. Così il dibattito sulla nobiltà passa attraverso il romanzo e fa parte sia dei discorsi di Brunissen che della *requête* di Jaufre. Non è, dunque, solo Brunissen a riprodurre motivi e linguaggio delle trovatrici, ma Jaufre che si appropria di quelli dei trovatori; e qui basta pensare a Bernart de Ventadorn che afferma, quasi con le stesse parole di Azalais: «que ges amors segon ricor non vai» (*Bel m'es qu'eu chan en aquel mes*, BdT 70,10, v. 35), eccheggiato da Jaufre:

Aurai s'amor? No-i conosc via
 Mas aquesta c'om dis d'Amor,
 Que non vol orgueill ni ricor. (vv. 7496-98).

Ciò che colpisce Jaufre è innanzitutto la bellezza esterna di Brunissen:

Son fron e son col e sa cara,
 Que fon fresca e blanca e clara,
 Sa boca e sos oils plaisentz,
 Clars es amoros e rizentz,
 Que·l son entz el cor davallat.
 Aissi fon leu enamorat. (3621-26)

come ribadisce egli stesso all'inizio del suo *salut*:

Domna, la vostra grantz beutatz
 E vostre cors jent faissonatz,
 Vostr'oilltz, vostra bocca plazen
 E·l gai vis qu'el cor mi deisen,
 M'a si destreitz, pres e lasat,
 Que non m'avetz poder laissat
 De nulla ren que el mont sia (7405-11)

parole che somigliano a tutta una serie di canzoni trobadoriche, da Bernart de Ventadorn in *Ab joi mou lo vers e-l comens* (BdT 70,1):¹⁶

Bela domna, ·l vostre cors gens
e-lh vostre belh olh m'an conquis. (vv. 49-50)

a Arnaut de Maruelh in *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30, 16), un testo molto simile a tutto il *salut* di Jaufre:

La grans beutatz e-l fis ensenhamens
E-l verais pretz e las bonas lauzors
E-l cortes ditz e la fresca colors
Que son en vos, bona domna valenz,
Me donon ghenh de chantar
[...]
Qu'ieu non aus dir, domna, qu'ieu chant de vos. (vv. 1-5, v. 7),

o in *Si-m destreignetz, dompna, vos et Amors* (BdT 30, 23):

Vostre beill huoill, vostra fresca colors
E-il doutz semblan plazen que-m sabetz faire
Vos mi fan tan desirar e voler
Que mais vos am, on plus m'en desper. (33-36)

o ancora a Raimbaut de Vaqueiras in *Eissamen ai guerreat ab amor* (BdT 392,13):

¹⁶ In quello che segue cito dalle seguenti edizioni: Bernart de Ventadorn (C. APPEL, *Bernart von Ventadorn: Seine Lieder*, Niemeyer, Halle 1915 rist. New York: AMS 1983); Arnaut de Marueil (R. C. JOHNSTON, *Les poésies du troubadour Arnaut de Marueil*, Droz, Paris 1935); Raimbaut de Vaqueiras (J. LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Mouton, The Hague 1964); Raimon de Miraval (L. T. TOPSFIELD, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Nizet, Paris 1971); Giraut de Bornelh (A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Niemeyer, Halle-Saale 1910-35); Raimon Vidal (R. VIDAL, *Il 'Castia-Gilos' e i testi lirici*, a cura di G. Tavani, Luni, Milano-Trento 1999); Guglielmo IX (G. IX D'AQUITANIA, *Poesie*, a cura di N. Pasero, STEM, Mucchi, Modena 1973).

Vostre beill huoill plazen, galiador,
Rizon d'aisso don eu sospir e plor (vv. 41-2)

Jaufre, poi, è completamente presa da lei:

Que totz es en vostra baillia:
Mon cor, mon saber e mon sen,
Ma proesa, mon ardimen,
Mon deleitz e ma voluntat.
De totz m'avetz poder enblat,
Que tot es vostre mieltz que mieu. (vv. 7412-17),

dove le sue parole ricordano quelle di Bernart de Ventadorn in *Non es meravelha s'eu chan* (BdT 70,31):

Cor e cors e saber e sen
e fors'e poder i ai mes (vv. 5-6)

ma anche in *Can vei la lauzeta mover*:

Tout m'a mon cor, e tout m'a me,
e se mezeis'e tot lo mon (vv. 13-14),

i cui versi 7-8:

meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no-m fon.

appaiono fra le trame ai vv. 7393-4:

C'ades pensa de la faison
Di Brunesentz, c'al cor li fon.

Si sente morire, ma è sicuro che lei non voglia questo:

E per Dieu, bona domna pros,
 Non voillatz qu'ieu moira per vos,
 Car no-m podetz mostrar ni dir
 Razon per que-m deiatz aucir,
 Mas car am vos: ve-us tot lo tort! (vv. 7431-35)

come ancora Bernart in *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70, 27):

Ai las! Com mor de dezire!
 Vol me doncs midons aucire,
 car l'am? (vv. 49-51)

Già dal primo incontro con Brunissen non può e non vuole difendersi da lei:

Domna, tot a vostre talen
 Podetz far et a vostra guisa
 De mi; car en vostra camisa
 Senes totz autres garnimentz
 M'auriatz conquist plus corentz
 Que .x. cavallier tuit armat,
 Tant vos ai bona volontat.
 E s'ie-us ai faitz per non saber
 Mal ne inueig ne desplaizer,
 Vos metesa-n prenetz venjansa;
 Que escut ni espaza ni lansa
 Non penrai per vos a contendre
 Ni per vostre plaizer defendre. (vv. 3638-20)

come, per esempio, Raimon de Miraval (*Selh, cui jois tanh no chantar sap*, BdT 406,18):

Menar me pot ab un prim fil
 E-l sieu mezeis tort car vendre,

Qu'ieu no-m vuelh a lieys defendre,
Si tot m'en era poderos. (vv. 41-44),

e non sa come fare per esprimere il suo amore:

E pensa s'en nulla maniera
Poirà ja conoisser cariera
Col puesca son cor descobrir
Ni l'amor c'aissi-l fai languir. (vv. 7397-7400)

come Giraut de Bornelh (*Gen m'aten*, BdT 242,34):

Neis me
Non am tan,
Per qu'eu vauc pensan
Com so que-lh plagues
Li disses
Chantan;
Qu'esters no l'aus dir
Cossi-m fai laguir. (vv. 9-16)

Soprattutto, però, deve mantenere un determinato comportamento per meritare l'amore, come ogni *fin aman*:

E dirai vos col pot ferir:
Ab servir ez ab gentz parlar,
Ab blandir ez ab humiliar,
E que-s gart de far avolessas,
E faissa, cant poira, prodessas,
E que sia a tota gentz
Umiltz, amoros e plaisentz,
Per so que tuit en digon ben.
E gart se sobre tota re
D'enuetz e de far vilania,
D'ergueill e de sobransaria.

E sia larcs cant s'eschaira,
 Segon lo poder qui aura.
 E que-s tenga azaut e gent
 E-s gart de parlar d'avol gent,
 Que non lor sia trop privatz. (vv. 7306-21)

Si tratta in sostanza di un *ensenhamen*, che sembra quasi un'amplificazione di quanto suggerito da Raimon Vidal, per esempio in *Lus e dimartz, mati e sers* (BdT 411,4):

Lus e dimartz, mati e sers
 E tot l'an, tanh qui-s pros ni gens
 Que sapcha far faitz avinens
 E dir paraulas benestans. (vv. 1-4)

concetti già ampiamente anticipati da Guglielmo IX in *Pos vezem de novel florir*:

Obediensa deu portar
 a maintas gens qui vol amar,
 e cove li que sapcha far
 faitz avinens
 e que-s gart en cort de parlar
 vilanamens. (vv. 31-36)

Il comportamento è anche importante perché, come afferma Brunissen, bisogna preoccuparsi di ciò che possono dire i *lauzengiers*:

«Aissi-us tenrai ieu per amic,»
 Dis Brunesentz, «e per seinor,
 Ez enaissi auretz m'amor.
 E ve-us lo covinent cals er:
 Que voill que-m prendatz a moiler,
 E pueis porretz plus lialment
 De me far a vostre talent,

E mieltz venir e mieltz anar
 Ses tot repte de malestar
 De lausengiers contrarios,
 Que ves amor son enoios
 E·n fan moutas partir a tort. (vv. 7916-27),

una preoccupazione ecchegiata da Raimon de Miraval (*Anc non attendiei de chantar*, BdT 406,5):

Sabetz per que deu domn'amar
 Tal cavalier que·l sia honors?
 Per paor de mals parladors,
 Qu'om non la·n puesc'ochaizonar
 De so qu'az onrat pretz non tanh (vv. 25-30)

questo anche perché ormai i tempi sono cambiati e non ci si può fidare di chiunque:

Mas ieu vau una ren doptan,
 Ez ai ne pron bona raizon,
 D'una mout laia mesprison,
 Qui es en est siegle venguda,
 Per que es cortesia perduda
 Ez amor tornada en nient:
 Que tal dis que ama, que ment,
 E·n fai senblan, que·l faitz no·i es;
 Qu'el mon non a quatre ni tres
 Que amon aissi lialmen
 Com il dizon ni fan parven. (vv. 7882-92)

E con questo rimpianto, posto verso la fine dei passi antologizzati in L, ci ritroviamo sostanzialmente al punto di partenza:

Per que n'ai al cor gran dolor,
 Cant mi menbra dellas proesas,

Dels bons faitz ni de las largesas
 Ni del segle, qu'i an menat
 Cels que son denan nos pasat.
 Et ara-l veig qu'es tot perdut,
 Car aquil que son remansut,
 Apenrion una veilesa
 Plus volontier c'una proesa (vv. 2594-2602)

cioè alla *laudatio temporis acti* (vv. 2575-2622) con il quale doveva cominciare il brano del *Jaufre* in questo codice, ma che si è persa probabilmente per la caduta di una carta. Era oramai un periodo, quello successivo alla grande fioritura della lirica trobadorica, in cui sicuramente il *paubre cavalier* non poteva più pensare di rivaleggiare in amore con il *ric home*, e ciò costituisce uno dei motivi base del romanzo, come si è visto.

Se ho scelto alcune poesie piuttosto che altre per fare questa carrellata, forse un po' lunga, di confronti con *Jaufre*, e in particolare con i brani del romanzo contenuti in L e N, è perché in gran parte (ad eccezione delle liriche delle *trobairitz*) si tratta degli stessi testi citati nelle *novas* di Raimon Vidal. I passi estrapolati dalle liriche funzionano da *exempla* cortesi e, nelle parole di Maria Luisa Meneghetti,¹⁷ costituiscono «una tendenza a trovare un'inflexione comune nelle diverse voci trobadoriche, ad accordare fra loro – o a fingere che possano accordarsi fra loro – queste *sententiae* così poco concordi». È significativo, per fare solo un commento alle scelte di Raimon, che di Raimbaut de Vaqueiras si citi *Leu pot hom gauch e pretz aver* (BdT 392,23) e *Eissamen ai guerreiab amor* (BdT 392,13), canzoni d'amore che rientrano nella norma cortese. Evidentemente fanno parte nel "canone" di Raimon Vidal, preoccupato di mantenere lo *status quo* della cortesia, ma non del nostro attuale, che ad esse preferiremmo forse *Kalenda maia*, il *descort*, il *contrasto* con la dama genovese o i numerosi altri componimenti così originali di

¹⁷ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico*, cit., p. 129.

Raimbaut. Le *auctoritates* di Raimon creano insomma un discorso parallelo sulla *fin'amor* e il corretto comportamento da tenere in esso in un particolare momento storico, «gli anni della diaspora trobadorica, quando si è molto affievolita la coscienza delle motivazioni ideologiche che informavano originariamente le diverse tendenze letterarie». ¹⁸ Si tratta di un'epoca in cui si sente il bisogno di far rivivere alcuni aspetti di quest'ideologia tramite quell'operazione di *archeologia della cortesia* così ben descritta ultimamente da Jesús D. Rodríguez Velasco. ¹⁹

Il componimento di Raimon Vidal con il maggior numero di citazioni trobadoriche, ad eccezione delle *Razos de trobar*, è *En aquel temps*, proprio il testo presente in LN insieme ai frammenti di *Jaufre*, che presentano un analogo discorso sull'amore e sulla società cortese. Inoltre, uno sguardo agli autori che figurano nei due canzonieri rivela che tutti quelli citati da Raimon compaiono in N e quasi tutti anche in L (dove sappiamo, però, che ci sono delle lacune). Spesso si tratta degli stessi componimenti di quelli riportati nelle sue *novas*: Folquet de Marselha, *Amors merce! No mueira tan soven* (BdT 155,1; L 23v; N 55c), *A quan gens vens ab quan pauc d'afan* (BdT 155,3; L 26r; N 59d), *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* (BdT 155,16; L 12v; N 56c); Bernart de Ventadorn, *Lonc temps a qu'eu no chantei mai* (BdT 70,27; L 139r; N 145a), *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43; L 19v; N 140a); ²⁰ Raimon de Miraval, *A penas sai d'on m'apreing* (BdT 406,7; L 108r; N 218c), *Er ab la frosa dels freys* (BdT 406,8; L 144v; N 223a), *Sel cui joys tanh ni chantar sap* (BdT 406,18; L 147r; N 80a), *Aissi cum es genser pascors* (BdT 402,2; L 137v; N 219c); Gui d'Ussel, *Si be-m partetz, mala dompna, de vos* (BdT 194,19; L 112r; N 204d).

¹⁸ Ivi, p. 129.

¹⁹ J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Gredos, Madrid 1999, pp. 11-33.

²⁰ Ma *Ab joi mou lo vers al comens* (BdT 70,1) è presente in L (19r) e *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes* (BdT 70,10) in N (139a).

Il canzoniere N è inoltre particolarmente interessante perché corredato da un programma di miniature peculiare che ha lo scopo di illustrare non le biografie dei poeti, come avviene per lo più nei codici che contengono anche *vidas* e *razos*, ma i «clichés trobadorigici», con un chiaro intento didattico che rivela «il tenace desiderio di questi ultimi fruitori della poesia cortese di conoscere, interpretare e ricreare un mondo che ormai non c'era più». ²¹ Quali, dunque, sono i trovatori le cui opere vengono illustrate in questo modo? Si tratta di Arnaut de Marueilh, Rigaut de Berbezilh, Gausbert de Poicibot, Giraut de Bornelh, Raimon de Miraval e Folquet de Marselha: cioè, ancora una volta, i poeti citati da Raimon. Tra le illustrazioni figura, alla carta 57v, quella di un nobile ricco ma triste al confronto di un trovatore povero ma che possiede *joi*. ²² L'immagine è riferita a Folquet, ma potrebbe ugualmente illustrare quell'*amors segon ricor non vai* di Bernart de Ventadorn, prima citazione di *En aquel temps* e *leitmotiv* dei monologhi di Brunissen e di Jaufre.

N, abbiamo detto, rappresenta probabilmente un prodotto più o meno finito di una tipologia di canzonieri abbozzata nella *Gelegenheitssammlung* che è L e che raccoglie testi che in qualche modo partecipano all'*archeologia cortese*. È evidente che per i compilatori di questi canzonieri lo stesso *Jaufre* rientrava nella stessa categoria, che è anche quella delle *novas*. *Jaufre* non è, dunque, da considerarsi una forma *novas* malriuscita, come vuole Huchet, ma un prodotto che partecipa appieno a quel rinnovamento della narrativa tramite l'impiego della lirica, praticato da Raimon Vidal e dall'anonimo autore di *Flamenca*. *Jaufre* va perfino oltre, perché riscrive in chiave occitana un genere saldamente ancorato a un canone settentrionale, il romanzo arturiano, tramite l'impiego, ma non solo, di motivi derivati dalla lirica. Propone così un nuovo eroe meridionale, che

²¹ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico*, cit., p. 363. Si veda anche A. RIEGER, *Ins e-l cor port, dona, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXVIII, 1985, pp. 385-415.

²² M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico*, cit., p. 357 e nota.

supera e sostituisce quelli del Nord, ma che comincia pur sempre come *paubre cavalier* che raggiunge il *joi* grazie alla sua *proeza* e *cavalaria*.

XIV. L'AUTEUR DU ROMAN DE *JAUFRE*
ET CELUI DU *CHEVALIER DE LA CHARRETE*

seignor, se j'avant an disoie,
ce seroit oltre la matire,
por ce au definer m'atire:
ci faut li romanz an travers.
Godefroiz de Leigni, li clers,
a parfinee *la Charrete*;
mes nus hom blasme ne l'an mete
se sor Crestïen a ovré,
car ç'a il fet par le boen gré
Crestïen, qui le comança:
tant en a fet des lors an ça
ou Lanceloz fu anmurez,
tant con li contes est durez.

Tant en a fet, n'i vialt plus metre
ne moins, por le conte mal metre. (7098-7112)¹

Je viens de citer évidemment la conclusion du *Chevalier de la Charrete* de Chrétien de Troyes. De nombreuses conjectures ont été avancées pour tenter d'expliquer pourquoi un auteur tellement conscient de son propre rôle, comme l'était Chrétien, aurait interrompu son roman pour le laisser terminer par un personnage plutôt anonyme comme Godefroi de Lagny. L'épilogue du roman est normalement rapporté au célèbre prologue où Chrétien déclare que «matiere et san li done et livre / la contesse» (vv. 26-27). La thèse la plus courante est que cette matière, imposée par Marie de Champagne, ne convenait guère à Chrétien, qui avait déjà montré dans ses deux premiers romans, comme encore dans *Le Chevalier au Lion*, qu'il écrivait en même temps que la *Charrete*, qu'il refusait les prémisses de la *fin'amor* à l'occitane et préférait faire coïncider l'amour et le mariage. Ou bien il préférait que les amants puissent se concéder entièrement (*cuier et cors*) l'un à l'autre, comme affirme Fénice dans *Cligés*, laquelle ne veut pas ressembler à Iseut dont «ses cuers fu a un entiers, / et ses cors fu a deus rentiers.» (vv. 3113-4).² Fénice, cependant, ne se fait pas scrupule de s'échapper avec Cligés, bien que cela cause la mort d'Alis, ce qui permettra aux amants de se marier. Entre autres parce que l'amour, selon Chrétien, ne devait pas, comme pour les troubadours ou pour Tristan et Iseut, rester caché et soustraire un chevalier valeureux à la société toute entière. Ce dernier dilemme est à la base d'*Erec et Enide*, de *Cligés* et du *Chevalier au Lion*.

Dans chacun de ces romans Chrétien aborde et résout, de façon plus ou moins acceptable, le problème de faire de l'amour courtois une force positive et non pas un danger pour la société. L'histoire

¹ Je cite d'après *Les romans de Chrétien de Troyes. III. Le Chevalier de la Charrete*, éd. par M. Roques, Champion, Paris 1967.

² Cfr. *Les romans de Chrétien de Troyes. II. Cligés*, éd. par A. Micha, Champion, Paris 1970.

d'adultère proposée par la Comtesse de Champagne, donc, ne pouvait pas rentrer dans les canons de Chrétien.

Pour commencer, une des fonctions de l'amour est d'améliorer l'amant afin qu'il devienne un chevalier capable de lutter pour protéger la société des menaces qui lui arrivent de l'extérieur; le chevalier, grâce à l'amour, subit un procès de formation. Dans le cas de Lancelot, cela n'est pas possible car dès le début il est le meilleur chevalier du monde: «il n'a tel chevalier vivant / tant con vantent les quatre vant» (vv. 1953-4). Lancelot ne peut pas se perfectionner pour mériter l'amour de Guenièvre, mais seulement mal se comporter, de façon à ce qu'une des fonctions positives de l'amour ne trouve aucune place dans ce roman. De plus, comme dans *Cligés* où meurt Alis, la seule conclusion possible pour l'amour de Lancelot et Guenièvre, qui ne peut être déclarée que dans l'autre-monde de Gorre, serait la mort d'Arthur, ce qui arrivera dans les romans en prose, tandis que Chrétien n'acceptait encore pas cette idée à l'époque où il composait la *Charrete*. Auteur et protagoniste se trouvent donc dans une impasse et, après une série de combats avec Méléagant, Chrétien fait enfermer Lancelot dans une tour et laisse que ce soit Godefroi de Lagny qui le fasse sortir, mais sans résoudre le conflit entre l'amour et la société. L'emprisonnement de Lancelot dans la tour constitue déjà une «conclusion» du roman, de la même façon que plus tard le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris se terminera par la rose enfermée dans une tour. L'amour courtois, tel que le concevaient les troubadours, ne permet pas de dénouement. En réalité la conclusion de la *Charrete* par Godefroi de Lagny, comme l'a remarqué Shirt, déplace le centre de l'attention du roman en créant un intérêt sentimental autour du personnage de la soeur de Méléagant, qui aide Lancelot à s'échapper de la tour ainsi qu'à fuir sa relation avec Guenièvre, relation impossible dans le monde réel.³

³ Voir à ce propos, D. J. SHIRT, *Godefroy de Lagny et la composition de la 'Charrette'*, dans «Romania», 96, 1975, pp. 27-52.

Voilà donc la version la plus répandue en ce qui concerne l'interprétation du *Chevalier de la Charrete*.⁴ Cependant, récemment, plusieurs études ont abordé de nouveau la question des deux auteurs de la *Charrete* pour insinuer qu'il n'y avait peut-être qu'un seul auteur. Je me réfère en particulier au travail de David Hult, commenté et confirmé ensuite par Roberta Krueger et Simon Gaunt.⁵ La substance de la thèse de Hult est que Chrétien aurait inventé Godefroi de Lagny précisément pour se tirer de l'impasse mentionnée plus haut:

I would advance the possibility that Godefroi is a fiction of Chrétien – a “clerkly” author-figure allowing our devious first author the luxury of two endings, two voices, and thus a highly nuanced unlocalizable intentionality [...] he conceived of Godefroi de Lagny as a clerkly author-figure, a specular image of himself peering from the outside, who permits him to fuse the political narrative with the exaltation of the love service. Accordingly, he can insert the secret message of love-longing, figured by Lancelot's immurement within a narrative that must in some way eventually undo it.⁶

⁴ A part l'étude de Shirt citée à la note précédente, celà est la conclusion à laquelle arrivent les études classiques comme celles de J. FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*, Hatier, Paris 1957, pp. 125, 141; F. DOUGLAS KELLY, *Sens and Conjointure in the 'Chevalier de la Charrette'*, Mouton, The Hague-Paris 1966; E. KÖHLER, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus – und Graldichtung*, Niemeyer, Tübingen 1970 [trad. it. il Mulino, Bologna 1985, dont je cite, pp. 225-6].

⁵ D. HULT, *Author/Narrator/Speaker: the voice of authority in Chrétien's 'Charrete'*, dans *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, éd par K. Brownlee, W. Stephens, University Press of New England, Hanover-London 1989, pp. 76-96; R. KRUEGER, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 36-39, 274n.; S. GAUNT, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 92-102; Id., *Retelling the Tale. An Introduction to Medieval French Literature*, Duckworth, London 2001, p. 98.

⁶ D. HULT, *Author/Narrator/Speaker*, cit., pp. 87-88, 92.

Le style uniforme des deux sections du roman, les rappels lexicaux entre le prologue et l'épilogue et le fait que la tradition manuscrite ne semble guère donner d'importance au moment précis où Godefroi aurait commencé sa narration sont quelques-uns des arguments qu'apporte Hult pour valider sa thèse. Krueger et Gaunt reprennent donc les idées de Hult, ainsi que celles de Kevin Brownlee qui, bien qu'encore de l'avis que Chrétien et Godefroi soient deux personnes distinctes, affirme néanmoins que quand l'auteur Chrétien cède la place à l'auteur Godefroi, le public féminin, représenté par Marie de Champagne, est remplacé par un public masculin, représenté cette fois-ci par Chrétien: «Chrétien's courtly lady is written out of the romance both on the level of composition and on the level of plot».⁷ Dans son étude du rôle des lectrices dans les romans médiévaux, Roberta Krueger soutient, comme Hult, que Godefroi est un narrateur-clerc, inventé par Chrétien, dont la fonction est d'éliminer l'influence de Marie de Champagne à la fin du roman: «Marie's influence within the frame has been displaced by the male narrative bond between Chrétien and "Godefroy de Leigni", his literary successor».⁸ De la même façon, Gaunt: «Like Roberta Krueger I am inclined to agree with Hult that Godefroy' is a fiction of 'Chrétien', the author of the other romances attributed to Chrétien de Troyes»,⁹ mais il va plus loin et suggère que peut-être Chrétien lui-même est-il une fiction, comme Godefroi: nous ne savons rien des deux auteurs, qui en même temps reflètent la duplicité du personnage appelé soit Lancelot, soit le «Chevalier de la Charrete». Le narrateur Chrétien approuve le comportement de ce dernier, tandis qu'il condamne celui de Lancelot, de façon que

⁷ K. BROWNLEE, *Transformations of the 'Charrette': Godefroi de Leigni rewrites Chrétien de Troyes*, dans «Stanford French Review», 14, 1990, pp. 161-78, citation à p. 177.

⁸ R. KRUEGER, *Women Readers*, cit., p. 37.

⁹ S. GAUNT, *Gender and Genre*, cit., p. 101.

Chrétien is aligned with the Knight of the Cart and his pious humility, Godefroy with Lancelot, the fearless and brave knight, who is also an adulterer and the betrayer of his king, which would reinforce the impression that “Chrétien” increasingly bows out of this story as he realises where it is going.¹⁰

Nous revenons encore une fois à la difficulté qu’a Chrétien, auteur ou narrateur, d’accepter une histoire qui risque de mettre en danger l’existence même de la société arthurienne.

Si j’ai consacré autant d’espace à la question de l’auteur, ou des auteurs, de la *Charrete*, c’est parce que je pense que cela peut nous aider à interpréter l’épilogue du roman de Jaufre, qui semblerait indiquer la présence de deux auteurs:

Ar preguen tuit cominalment
 Que cel que venc a naissiment
 Per totz nos autres a salvar,
 Que, si·l platz, el deing perdonar
 A cel que·l romantz comenset;
 Ez az aquel que l’acabet,
 Don de tal maniera reinar
 En aquest siegle ez estar,
 Que sia al sieu salvament!
 «Amen!» digatz cominalment!
 Aquest bon libre es fenitz;
 Dieus en sia totz tenps grazitz! (10963-74)¹¹

Or, si l’épilogue de la *Charrete* a été accepté comme véridique jusqu’au moment où Hult l’a mis en doute, pour *Jaufre* les choses en vont autrement. Comme tous les problèmes ‘ouverts’ qui concernent ce roman: la date, l’identité du roi d’Aragon auquel il est dédié, la

¹⁰ S. GAUNT, *Retelling the Tale*, cit., p. 98.

¹¹ Je cite le roman de *Jaufre* d’après mon édition en ligne: C. LEE, www.rialto.unina.it, 2001.

question de l'unicité de l'auteur a provoqué une discussion qui n'a pas encore trouvé de solution. Les premiers philologues à s'occuper du roman, Raynouard et Diez, prirent les paroles de l'épilogue à la lettre et optèrent pour deux auteurs, et la même conclusion est proposée par Pontecorvo, Jauss, Martín de Riquer, Pinkernell, et tout récemment par Fernando Gómez Redondo. Lavaud et Nelli, dans leur édition, préfèrent ne pas se prononcer, tandis que Stimming, Lewent, Jeanroy, Brunel, Remy, Eckhardt, Huchet et Ross sont tous convaincus qu'il n'y a qu'un seul auteur.¹² Pinkernell, par exemple, relie la question de l'auteur à un autre aspect du roman; c'est à dire aux indications temporelles précises dans la première partie. Il soutient qu'au contraire dans la deuxième partie, qui commencerait au vers 6249 (ce qui correspond au moment où le deuxième copiste du ms. A (BNF fr 2164)) attaque, les références temporelles sont

¹² Je me réfère, dans cette discussion, aux travaux suivants: A. PONTECORVO, *Una fonte del 'Jaufré'*, dans «Archivum romanicum», 22, 1938, pp. 399-401; H.-R. JAUSS, *Die Defigurierung des Wunderbären und der Sinn der Aventure im 'Jaufré'*, dans «Romanistisches Jahrbuch», 6, 1953-54, pp. 60-75; M. DE RIQUER, *Los problemas del roman provenzal de 'Jaufre'*, dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 2 vols., Paris, Société de l'Ecole des Chartes, 1955, vol. I, pp. 435-461; G. PINKERNELL, *Realismus (v. 1-6234) und Märchenhaftigkeit (v. 6235-10956) in der Zeitstruktur des provenzalischen Jaufre-Romans (Ein Beitrag zur Stützung der Zwei-Verfasser-Theorie)*, dans «Germanisch-romanische Monatsschrift», 13, 1972, pp. 357-76; F. GOMEZ REDONDO, *Introducción a Jaufre*, Gredos, Madrid 1996, p. 15; R. LAVAUD-R. NELLI, *Les troubadours*, 2 vols., Desclée de Brouwer, Bourges 1960, vol. I, *L'oeuvre épique*, pp. 30-31; A. STIMMING, *Über den Verfasser des 'Roman de Jaufre'*, dans «Zeitschrift für romanische Philologie», 12, 1888, pp. 323-47; K. LEWENT, *The Troubadours and the Romance of 'Jaufre'*, «Modern Philology», 43, 1946, pp. 153-69; A. JEANROY, *Le roman de 'Jaufré'*, dans «Annales du Midi», 212, 1941, pp. 363-90; C. BRUNEL, *'Jaufré'. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 vols., SATF, Paris 1943, vol. I, *Introduction*; P. REMY, *Jaufré*, dans R. S. LOOMIS, *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collective History*, Oxford University Press, Oxford 1959, pp. 400-405; C. D. ECKHARDT, *Two Notes on the Authorship of 'Jaufre': Sir Kay gets the bird: the King of Aragon reigns*, dans «Romance Notes», 23, 1982-83, pp. 191-96; J.-CH. HUCHET, *Le roman mis à nu: 'Jaufré'*, dans «Littérature», 74, 1989, pp. 91-99; *'Jaufre'. An Occitan Arthurian Romance*, trad. par A. G. Ross, Garland, New York-London 1992, pp. XIV-XVI.

beaucoup moins exactes. Cependant, dans son étude de ces mêmes références au déroulement du temps, Sarah Kay illustre de manière assez claire qu'elles appartiennent au niveau de l'intrigue, plutôt qu'à celui de l'histoire, et qu'en plus elles peuvent varier d'un manuscrit à l'autre.¹³ Celà montre, donc, qu'il ne serait pas prudent de faire des conjectures à propos d'un deuxième auteur (ou bien de la question de la date, comme le fait aussi Pinkernell) sur la base de telles données.¹⁴ Riquer qui, comme Pinkernell, se soucie plutôt de la date du roman, pense qu'un premier auteur aurait commencé le roman sous le règne d'Alphonse II d'Aragon et qu'un deuxième l'aurait terminé plus tard. Gómez Redondo reste encore de cette opinion.

De l'autre côté, la plupart de ceux qui pensent qu'il n'y a qu'un auteur fondent leur opinion sur la structure et le style du roman. Brunel, par exemple, affirme que l'épilogue doit être interprété comme demande de grâce pour le passé et le futur de l'auteur. Caroline Eckhardt, par contre, y voit une prière pour l'âme de ceux qui ont aidé l'auteur de quelque façon: celui qui raconta l'histoire à la cour du roi d'Aragon, mentionné au début (vv. 56-60, 85-7) et le roi lui-même, qui profitera de l'histoire et qui est le bienfaiteur de l'auteur. Néanmoins, la meilleure étude du problème reste probablement celle d'Albert Stimming du 1888, qui se base précisément sur le ton, le style et la langue du roman.

Pour commencer, Stimming avance l'idée que l'auteur devait être un jongleur, parce que les jongleurs, conformément à l'idéologie courtoise qui soustend le texte, y figurent souvent et sous un jour favorable. Cela est possible, mais ce qui est sûr, c'est que le narrateur raconte l'histoire du point de vu d'un jongleur du début à la fin du roman. Si, dans le cas de la *Charrete* l'on a pu parler d'un changement de point de vue, du féminin au masculin:

¹³ Voir S. KAY, *The Contrasting Use of Time in the Romances of 'Jaufre' and 'Flamenca'*, dans «Medioevo Romanzo», 6, 1979, pp. 37-62.

¹⁴ Alberto Limentani observe en outre que Pinkernell fait des erreurs dans ses calculs du temps: cfr. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, pp. 81-82.

I would submit that Marie's absence is significant in the *Charrete* Epilogue because the narrator's original contract with his patroness has been so radically transformed: the personal engagement undertaken at great effort by a clerk for his patroness in the Prologue has become a narrative contract between a clerk and a clerk.¹⁵

Cela n'est pas le cas de notre roman où le pacte narratif⁷ reste toujours celui d'un jongleur récitant à un public dont il dépend. Le roman s'ouvre sur un appel au public pour qu'il écoute avec attention:

D'un conte de bona maniera,
 D'azauta rason vertadeira,
 De sens e de chavalarias,
 D'ardimens e de cortesias,
 De proesas e d'aventuras,
 De fortz, d'estrainas e de duras,
 D'asaut, d'encontre e de batailla,
 Podez auzir la comenzailla;
 Que, se volez, e-us en dirai
 Aitant con ai auzit ni sai.
 E digaz m'en so qu'en volres,
 S'ieu en dic, si m'escoteres
 Ni-m volres de bon cor entendre,
 Car hom non deu comprar ni vendre
 Ni l'un ab l'autre conseilar,
 Cant au bonas novas contar;
 Que quant no son ben entendudas,
 A cel que las diz sun perdudas
 E a acels non valun gaire,
 Que las auson, a mon viaire (vv. 1-20)

et termine avec une requête pour une prière pour son âme dans des termes qui rappellent encore le jongleur de geste.

¹⁵ R. KRUEGER, *Women Readers*, cit., p. 53.

Le philologue allemand continue en soulignant des aspects du style, présents dans tout le roman, comme un certain esprit de piété et une tendance à invoquer Dieu, avec des termes qui se répètent. Citons à titre d'exemple:

Mas Deus nos trames lai Jaufres (v. 2148)
 E Dieus [...] Trames me Jaufre mantenen (v. 2992-4)
 Mas pos Dieus sai vos a trames (5645)
 Domna, lo seiner que nos fes, / Trames en aquel loc Jaufres (vv. 9401-2)
 Mas Dieus e vos m'a ben gardada (v. 5804)
 Si Dieus e vos no m'en ajuda (v. 8811)

Il remarque aussi sur la façon dont les mêmes expressions servent à introduire une nouvelle section, des expressions typiques, encore une fois, d'un jongleur récitant le texte:

Laisem oimai aquest estar, / E contar vos ai de Jaufre (vv. 1342-43)
 E lassem los oimai estar, / Que de Jaufre vos vuol parlar (vv. 3029-30)
 Ara laissem aquest estar, / [...] / E contar vos ai de Joufre (vv.6699-6701)
 Ara lassem aquest estar, / E voill vos de Jaufre contar (vv.1 0193-94)

L'auteur montre une certaine originalité dans les comparaisons:

Mas anc non poc las mans partir / [...] / Plus que si feson claveladas (vv. 266-68)
 C'amors d'aital home non dura, / [...] / E fuitz plus que solleltz en comba (vv. 8302-4)

Et dans l'expression du superlatif:

Cho fon lo bon rei d'Aragon, / Paire de pretz e filltz de don (61-2)

Car vos eravatz filtz e paire / De totz bon faitz e de totz bens (vv. 8492-93)

Es dels bons cavalliers la flor (v. 6106)

Ez aquo ez del mont la flors (v. 6125)

Seiner rei Artus, de pretz flors (v. 6322)

E nosensem que de seignor / Nos agues Dieu dada la flor (vv. 8687-88).¹⁶

Cependant, il serait inutile de répéter ici le travail de Stimming, dont il faudrait attribuer quelques-uns des exemples à l'influence des diverses traditions présentes dans le roman: arthurienne, jongleresque et courtoise. Ceci dit, il illustre bien l'uniformité et l'originalité du style et du lexique de l'auteur, une originalité confirmée par le travail de Jeanroy, qui souligne comment l'auteur se sert de mots non attestés ailleurs, comme, par exemple: *cambaterrar* 'descendre du cheval' («Es del caval combaterrat» (v. 1496); «Quex, e com es cambateratz? / Avetz vostre caval prestatz?» (vv. 9515-16),¹⁷ *estruncatz* 'obstiné' (vv. 1678, 2172, 4797), *estrunc* 'hardiesse' (vv. 6340, 8078, 8804), *esvazir*, *esvazir* 'atteindre' (vv. 1077, 1118, 1198, 1760, 5340, 6066), *morut* 'lippu' (vv. 1406, 5216, 8787), *quicat* 'épaté' (vv. 2341, 8786), dont plusieurs dans des formules qui se répètent le long du texte:

Que volges aver tant d'estrunc (v. 6340)

Que volgues aver tan d'estrunc (v. 8078)

¹⁶ Griffin pense que ce genre d'expression, semblable aux superlatifs sémitiques, indique que l'auteur ait vécu au moins à la cour aragonaise: D. A. GRIFFIN, *The Author of «Jaufre»: a biographical note on an anonymous poet*, dans *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, ed. H.-E. Keller, 2 vols., Medieval Institute Publications – Western Michigan University, Kalamazoo 1986, vol. I, pp. 309-317.

¹⁷ Cfr. A. JEANROY, *Le roman de «Jaufré»*, cit., p. 384; *cambaterrar* est aussi un exemple donné par Stimming.

Mais anc la carn non l'esvazi (v. 1077)

Mais anc l'elme non l'esvazi (v. 1118)

Mas anc l'elme non esvazi (1760)

E.l nas quicat e moregos (v. 2341)

E.l nas quichat e mal estan, / Lauras espessas e morudas (vv. 8786-87)

Lauras espessas e morudas (v. 1403)

E lauras grosas e morudas (v. 5216)

Cette uniformité du style et du choix lexical est renforcée par les études sur la langue de l'auteur, qui ne découvrent aucun changement remarquable. Brunel conclut que «le poète dont nous avons essayé de découvrir la région d'origine, était de Catalogne ou du sud de l'ancienne province de Languedoc», Griffin, par contre, pense plutôt à la Vallée du Rhône et la région orientale de l'Occitanie, tandis que Jeanroy en avait décrit la langue comme «fort déconcertante».¹⁸ Il serait peut-être prudent de supposer que pour les textes romanesques, comme pour la poésie lyrique et l'épopée, les auteurs employaient une variété linguistique suprarégionale qui ne laisse guère déceler leur lieu d'origine. Cela n'est évidemment pas le cas des copistes, par exemple ceux de A, qui sont en effet au nombre de deux et de provenance différente. De ce fait, Pinkernell supposa que le premier copiste ait interrompu son travail au vers 6248 car il ne connaissait pas le reste du roman probablement parce qu'il n'était pas encore composé.¹⁹ Cela n'a pas de sens car la langue de base, comme nous l'avons vu, reste inchangée.

¹⁸ C. BRUNEL, *Jaufre*, cit., vol. I, p. XLII; D. A. GRIFFIN, *The Author of 'Jaufre'*, cit., p. 309; A. JEANROY, *Le roman de 'Jaufre'*, cit., p. 380; voir aussi *Jaufre*. *Ein altprovenzalischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts*, par H. Breuer, Niemeyer, Göttingen 1925, pp. LII-LXII.

¹⁹ G. PINKERNELL, *Realismus*, cit., p. 368.

Il en va de même de la structure du roman qui ne révèle pas la présence de deux cerveaux”. Brunel divisa le roman en vingt épisodes, mais c’est la division de Marie-José Southworth qui est la plus intéressante et aligne *Jaufre* à la plupart des romans arthuriens, qui ont une structure bipartite.²⁰ Elle divise le roman en onze sections qui appartiennent à trois catégories différentes: valeurs chevaleresques, valeurs sentimentales, valeurs sociales. Ces sections sont disposées symétriquement dans les deux parties du roman: dans la première partie, trois sections chevaleresques, une sentimentale et une sociale, dans la deuxième, une section chevaleresque, une sentimentale et trois sociales. Cela suit la carrière de Jaufre qui, dans la première moitié du roman, avant la défaite de Taulat, qui a lieu à peu près au milieu, doit montrer sa valeur chevaleresque, tandis que dans la deuxième moitié, ayant vaincu les forces hostiles à la cour, il démontre l’utilité sociale de sa chevalerie. La onzième et dernière section voit Jaufre récompensé sur les trois plans: comme chevalier, amant, bienfaiteur.²¹ L’analyse de Southworth a le mérite de souligner une structure qui s’articule en deux parties autour de la lutte contre Taulat. Sa division exclut les aventures d’Arthur, qui servent en fait de récit-cadre, comme l’ont remarqué Calin et Huchet.²² Dans ces deux aventures au début et à la fin du texte un enchanteur (Merlin?) travesti en bête fantastique emporte Arthur, pendant que les chevaliers de sa cour ne sont capables que d’arracher leur vêtements. Pour Huchet cela représente la façon dont l’auteur arrache ou décompose les motifs de la tradition arthurienne pour les recomposer différemment; les vêtements neufs préparés pour les chevaliers à la fin du roman évoqueraient une nouvelle tradition,

²⁰ C. BRUNEL, *Jaufré*, cit., vol. I, pp. VIII-XIX; M.-J. SOUTHWORTH, *Etude comparée de quatre romans médiévaux: Jaufré, Fergus, Durmart, Blancadrin*, Nizet, Paris 1973.

²¹ M.-J. SOUTHWORTH, *Etude comparée*, cit., p. 52; voir aussi A. LIMENTANI, *L’eccezione narrativa*, cit., p. 92.

²² W. CALIN, *Toward a New Reading of ‘Jaufre’: A Dialogue with Marc-René Jung*, dans *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, cit., vol. I, pp. 13-21; J. C. HUCHET, *Le roman mis à nu*, cit.

celle du Midi. Sur cette base Huchet donne sa propre interprétation de l'épilogue: celui qui commença le roman est différent par rapport à celui qui l'acheva car la matière du Nord a été remplacée par l'héritage des troubadours.²³ Pour ma part, je crois que Huchet a raison dans son interprétation du roman, mais pour le moment disons qu'il est incontestable que les aventures de Jaufre soient enchâssées dans les deux aventures d'Arthur et que celles-ci accentuent la symétrie dans la disposition des parties du texte.

Cette impression est renforcée par le fait que chaque aventure, chaque personnage est comme une fenêtre qui s'ouvre et qui sera fermée plus loin dans le roman, dans une espèce d'entrelacement binaire. Les étranges cris du château de Monbrun s'expliquent par les tourments infligés à Melian par Taulat, le lépreux qui enlève la jeune fille au début du roman est le frère de celui qui emportera la fille d'Augier plus loin,²⁴ la mère de ces deux lépreux géants, espèce de baba-yaga dans le bois où doit passer Jaufre, reparait à la fin pour lui demander grâce. Tous les fils de la narration sont donc noués. Notons aussi, et cela appuie les paroles d'Huchet, que le roman s'était ouvert à Carduel pour se terminer à Monbrun, il commença avec l'éloge d'Arthur pour finir avec celui de Jaufre. Jaufre représente le roi d'Aragon qui remplace Arthur, le roi français. Cela est souligné par les expressions parallèles qui s'appliquent au roi d'Aragon et à Jaufre. Au vers 69, nous apprenons du roi d'Aragon *Qu'el es sos noveltz cavaliers*, Arthur dit à Jaufre: *E seretz novel cavallier* (v. 673), et Jaufre annonce à Taulat: *An soi un novel cavalliers* (v. 6127). Tout à la fin du roman l'auteur affirme:

Car el mon non a poestat,
Que ja conplit ne acabat

²³ *Ibid.*, p. 99; voir aussi ID., 'Jaufre' et le graal, dans «Vox romanica», LIII (1994), pp. 156-74, à la p. 173.

²⁴ Sur cela voir M. R. JUNG, *Lecture de 'Jaufre'*, dans *Mélanges de langues et le littérature romanes offerts à Carl-Theodor Gossen*, éd. G. Colón & R. Kopp, 2 vols., Francke Verlag-Marche Romane, Bern-Liège 1976, vol. I, pp. 427-451, à la p. 448.

Agues en tant pauc de sazón,
Com a Jaufre, lo fill Dovon (vv. 10853-56)

ce qui rappelle ce qu'il dit au début sur le roi d'Aragon: *Anc en tan jove coronat / Non ac tan bona poestat* (vv. 79-80).

Tout trouve sa place dans ce roman bien contrôlé par un seul auteur sûrement du début à la fin. Nous ne pouvons qu'être en désaccord avec Gómez Redondo qui, face à l'évidence, la nie:

Que el *Jaufré*, por tanto, muestre una cuidada y consecuente estructura de episodios no es argumento para afirmar una sola voluntad de autoría, sino dato para calibrar la intervención de ese segundo autor que recogería un proyecto inicial al que sabría dotar de un artístico desarrollo (formal y estilístico).²⁵

Rien pourrait être plus loin de la vérité. En effet, ayant constaté que le roman présente «una intencionada y coherente estructura, basada en un delicado equilibrio de simetrías», mais en interprétant l'épilogue à la lettre, le critique espagnol peut seulement émettre l'hypothèse que le deuxième auteur a remanié tout le texte, car il serait difficile de dire où le premier aurait interrompu son travail.²⁶

Cela nous ramène à notre point de départ : le *Chevalier de la Charrete*. Le débat autour de ce roman montre également la difficulté d'établir le point précis où Chrétien aurait abandonné son oeuvre pour que le termine Godefroi de Lagny. Notons aussi, en passant, que l'on a remarqué que c'est seulement en lisant l'épilogue de la *Charrete* qu'on se rend compte qu'il y avait peut-être un deuxième auteur et, comme nous l'avons déjà observé, que la tradition manuscrite ne semble guère donner d'importance à ce problème; l'un des manuscrits n'inclut même pas l'épilogue.²⁷ Cela s'applique aussi à *Jaufre*: c'est seulement en arrivant à

²⁵ Cfr. F. GÓMEZ REDONDO, *Jaufré*, cit.

²⁶ Ivi, p. 15.

²⁷ K. BROWNLEE, *Transformations of the 'Charrette'*, cit., p. 176; D. HULT, *Author/Narrator/Speaker*, cit., p. 79.

la fin du roman que notre attention est portée sur un deuxième auteur et, de plus, des deux manuscrits complets du roman, seul B (BNF fr 12571) contient l'épilogue en question. Lavaud et Nelli suggèrent qu'il aurait pu être ajouté par un copiste; cependant A termine au v. 10948 à la fin de la deuxième colonne du feuillet 110 v , ce qui coïncide avec la fin du manuscrit.²⁸ Où donc le premier auteur aurait-il interrompu son travail? La thèse de Pinkernell que ce serait où commence le deuxième copiste de A, nous l'avons vu, ne convainc pas. Mais c'est un autre point du texte qui est plus intéressant où l'auteur concentre l'attention du public sur une fin et un recommencement.

Je me réfère bien sûr au moment où Jaufre est emprisonné dans la maison des lépreux et l'auteur confesse qu'il ne veut plus continuer car il est dégoûté par la décadence des mœurs courtoises. Ce n'est que grâce au roi d'Aragon, dont suit une deuxième louange, qu'il sauvera Jaufre, la jeune femme, la mère et l'enfant:

E fora m'en laissetz de tot,
 Que ja mais non sonerai mot
 De Jaufre ni de sa prison,
 Mas, per lo bon rei d'Aragon,
 Cui am e voill d'aitant servir,
 Lo farai de prison issir;
 [...]
 E ieu per s'amor tornerai
 A Jaufre e-l desliurarai
 De la prison on es entratz.
 E-l enfans non er oblidatz,
 Aintz sera redutz a sa maire,
 Ez aquo non tarzara gaire.
 E la pulcella er delliurada,
 Que-l mezel avia esquintada,
 Aisi con la cujet forsar (vv. 2623-28; vv. 2641-49)

²⁸ R. LAVAUD, R. NELLI, *Les troubadours*, cit., vol. I, pp. 30-31; voir aussi A. G. ROSS, *Jaufre*, cit., pp. xv-xvi, qui conclut de la même façon.

Jaufre aurait donc risqué de rester *anmurez* tout comme Lancelot, si Godefroi n'avait pas terminé l'histoire. Le roi d'Aragon devient de cette façon l'inspirateur du récit, prenant la place du parent d'Arthur et de Gauvain qui aurait raconté l'histoire à sa cour:

E cel qui rimet la canchon,
 Auzi devant el la razon
 Dir a un cavalier estrain,
 Paren d'Artus e de Galvain,
 D'un'aventura que avenc
 Al rei Artus, que gran cort tenc
 A Carduel una pentecosta,
 On cad'an gran pobel s'ajosta,
 Per ço que·l reis los en semon; (vv. 85-93).

Ce dernier passe en somme le témoin de la cour arthurienne à la nouvelle cour, celle d'Aragon.

Le roman de *Jaufre* devient ainsi un autre exemple d'oeuvre «ouverte» dans le sens où l'est le *Biaus desconneüs*, dont la conclusion pourrait changer si la dame de l'auteur le voulait. Ce n'est probablement pas un hasard si le protagoniste de ce dernier roman figure parmi les chevaliers de la Table Ronde mentionnés au début de *Jaufre*. Hult, avec raison, cite aussi cet aspect du roman de Renaut de Beaujeu à propos de l'auteur de la *Charrete*:

After the period of Chrétien it is not uncommon for narratives to turn themselves inside out, as when Renaut de Beaujeu, in *Le Bel inconnu*, tells his lady in the closing lines that the romance plot can be altered if she will only give him a fair glance, a Beau Semblant.²⁹

Jaufre rentre également dans cette typologie et nous pourrions

²⁹ D. HULT, *Author/Narrator/Speaker*, cit., p. 96.

conclure, suivant l'opinion de Eckhardt, que «celui qui commença» le roman et «celui qui l'acheva» se réfèrent au deux «promoteurs» du récit.

Mais ce n'est pas tout. «Cel que-l romantz comenset» et «aquele que l'acabet» sembleraient des citations voilées de «Crestien, qui le comança» et de «Godefroiz de Leigni, li clers, / a parfinee la *Charrete*», ainsi que la *prison* de Jaufre serait une allusion à celle de Lancelot, bien qu'elle ne constitue pas une conclusion véritable comme celle de la tour dans la *Charrete*, une «prison amoureuse». D'ailleurs, l'énorme dette de *Jaufre* envers l'œuvre de Chrétien, de même que celle de la plupart des romans arthuriens après le champenois, est très connue. Tony Hunt a bien illustré les nombreuses citations d'*Yvain* dans le roman, Limentani et encore Huchet les références à *Perceval*.³⁰ Les monologues d'Alexandre et de Soredamor du *Cligés* sont repris par Jaufre et surtout Brunissen, et Cligés et Fénice figurent parmi les amants célèbres mentionnés par Brunissen (vv. 2726-27); la liste des chevaliers de la Table Ronde au début du roman semble inspirée à celle d'*Erec et Enide*, qui comprend significativement, *Gilflez, filz Do* et *Taulas* (v. 1697); Arthur, à la fin, se soucie du fait que Jaufre, une fois marié, pourrait devenir *recreant*, comme Erec pour Enide:

Ez ieu prec vos, amic Jaufres,
 Que per moiller non oblides
 Esta cort, que non sai tornes (vv. 10230-32).

Jaufre contient l'œuvre de Chrétien toute entière, et la *Charrete* n'est pas une exception. D'ailleurs, Jeanroy affirme que le cadre de

³⁰ Cf. T. HUNT, *Text and pré-texte. 'Jaufre' and 'Yvain'*, dans N. J. LACY, D. KELLY & K. BUSBY eds., *The Legacy of Chrétien de Troyes*, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 1988, vol. II, pp. 125-41; A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 94-99; J.-CH. HUCHET, *'Jaufre' et le graal*; la question est résumée encore par S. GAUNT, R. HARVEY, *The Arthurian Tradition in Occitan*, dans K. Pratt, G. S. Burgess, *Arthur of the French*, cit., à paraître.

Jaufre est celui de la *Charrete*, que «Taulat n'est qu'une réplique de Méléagant», et la première aventure de Jaufre, comme celle de la *Charrete* est, comme le dit Brunel «la poursuite et le châtement d'un étranger qui a gravement offensé Arthur et sa femme».³¹

Si le roman s'ouvre sur une citation de la *Charrete*, je crois qu'il se termine par une référence à l'épilogue du même roman. De plus, les citations de l'oeuvre de Chrétien dans *Jaufre* constituent très souvent une parodie ou du moins une citation ironique. Il n'y a qu'à penser à l'épisode du vergier de Brunissen, qui reprend de façon plutôt comique celui de la goutte de sang dans la neige dans *Perceval*.³² Selon l'opinion de Suzanne Fleischman: «the poet sought not to imitate but to parody by exaggeration, the conventions of canonical chivalric narrative [...] humor in *Jaufre* functions as visibly more than surface adornment; it is raised to a primary element of structuration in an overall parodic design».³³ Rendre ridicule la tradition arthurienne, dont Chrétien établit le canon, est l'une des manières employées par l'auteur pour montrer que le monde arthurien ne constitue plus un modèle efficace. Les chevaliers de la Table Ronde sont justement «mis à nu», pour reprendre les mots d'Huchet, et ne savent plus protéger les plus faibles, représentés par une *deseredada*, la fée de Gibel. La

³¹ A. JEANROY, *Le roman de 'Jaufre'*, cit., p. 374; C. BRUNEL, *Jaufre*, cit., vol. I, pp. XLIV-XLV; voir aussi A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 91-2.

³² Voir à ce propos, parmi d'autres, A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 94-98.

³³ S. FLEISCHMAN, «*Jaufre*» *Or Chivalry Askew: Social Overtones of Parody in Arthurian Romance*, «*Viatore*», 12, 1981, pp. 101-129, citation à la p. 102; le rapport parodique entre *Jaufre* et l'oeuvre de Chrétien est encore souligné par C. A. JEWERS, *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, University Press of Florida, Gainesville 2000, qui conclut son étude du roman en observant «The evidence of *Jaufre* shows the author to be a careful student of Chrétien: his romance is a parodic reencoding of the ethos of northern chivalry filtered through a playful ambiguity and energy derived from the troubadours. The result is a renewed sense of adventure and an engagement with narrative that in turn lends a dynamism to the reencoding of the romance», p. 82.

cour, voire la société arthurienne doivent être remplacées par un nouveau modèle, un *novel cavalier*, Jaufre, ou bien le roi d'Aragon.

En somme, l'épilogue du roman n'implique pas en réalité qu'il y ait eu deux auteurs, mais doit être interprété comme une autre allusion parodique à l'oeuvre de Chrétien, au *Chevalier de la Charette*, qui est déjà, en soi-même, un texte ambigu.

XV. GUILHEM DE MONTANHAGOL
AND THE ROMANCE OF *JAUFRE*

The romance of *Jaufre* is one of two surviving Occitan Arthurian romances, or perhaps it is the only one, since the other, *Blandin de Cornoalha*, is more simply a *roman d'aventure*. The uniqueness of the romance has obviously attracted the interest of scholars of Occitan over the years since its first, partial publication by Raynouard in his *Lexique roman*.¹ Much of the critical literature, however, has been concerned with two, related, questions, that of the identity of the king of Aragon, to whom the romance is dedicated, and that of the date, which clearly depends on the former. This discussion, though important to the interpretation of the text, has often meant that other aspects of the romance have been overlooked, though they

¹ F. J. M. RAYNOUARD, *Lexique roman*, 6 vols., Paris 1838-44, vol. I, pp. 48-173; the 8,900 lines of text are based on ms. B, Paris BNF fr. 12571.

too might contribute to the solution of the problem concerning the king and the date.

Several of the attempts at identifying the king of Aragon are based on the two sections of the text that praise this king, ll. 58-84, 2626-40, and try to make the description fit one or the other of the different candidates: Alphonso II, Peter II or James I, the former or the latter being the main contenders.² Alternatively, an attempt has been made, notably by Gert Pinkernell, to fit the apparently precise references to the passage of time, particularly in the first part of the romance, to a year in which Whitsun fell on June 12, as it seems to do in *Jaufre*.³ Neither of these methods of investigation is entirely satisfactory. The passages in praise of the king belong to the «dominio dell'encomiastica cortese», to quote Giuseppe Guido Ferrero and cannot help us identify the king. They may be compared to similar expressions of praise found, for example, in many *planhs*, including the series of parodical *planhs* pronounced for Jaufre when he is thought to be dead later in the tale.⁴ The same may be said of

² Among the more important contributions, see R. LEJEUNE, *La date du Roman de Jaufré*, «Le Moyen Age», LIV, 1948, pp. 257-295; EA., *Le roman de Jaufré, source de Chrétien de Troyes?*, «Revue belge de philologie et d'histoire», XXXI, 1953, pp. 717-747 who prefers the earlier date, while a later date is suggested by C. BRUNEL, *Jaufré. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 vols., SATF, Paris 1943, vol. I, p. XXXVIII; A. JEANROY, *Le roman de Jaufré*, «Annales du Midi», LIII, 1941, pp. 363-390; A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi 1977, pp. 78-101. Two redactions are postulated by M. DE RIQUER, *Los problemas del roman provençal de Jaufre*, in *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 2 vols., Société de l'École des Chartes, Paris, 1955, vol. II, pp. 435-461 and F. GÓMEZ REDONDO, *Jaufre* [trad.], Gredos, Madrid 1996, pp. 10-13.

³ G. PINKERNELN, *Zur Datierung des provenzalischen Jaufre-Romans*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXVIII, 1972, pp. 105-110.

⁴ See G. G. FERRERO, *Appunti sul Jaufre*, «Cultura neolatina», XXII, 1962, pp. 123-140, p. 133 and my *L'elogio del re d'Aragona nel Jaufre*, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, septiembre 1999), 2 vols., Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, vol. II, pp. 1051-1060.

the temporal indications as applying to a specific year: the weakness of this argument, underlined by Limentani, has since been illustrated by Sarah Kay. She shows how references to time in *Jaufre* belong to the domain of “plot” rather than to that of “story”, and may even differ from one manuscript to another.⁵

Recently the question has been taken up again by Anton Espadaler, who has compared an expression used in praise of the King of Aragon in *Jaufre*:

Cho fon lo bon rei d’Aragon,
Paire de pretz e filltz de don (ll. 61-62)⁶

to one employed by Cerveri de Girona in the *Maldit-Bendit* precisely with reference to *En Jacme*:

Lo bon rei d’Arago
payre de prets, fill de do. (ll. 525-26)

He concludes that the author of *Jaufre* must be quoting Cerveri and referring to the same king, James I. Moreover, since Cerveri’s text is dated 1271, then *Jaufre* could date from 1272, a year in which Whitsun fits the date implied by the text.⁷ I would however maintain the above objections: the problems concerning the relative importance of the scansion of time still hold, and we also have no way of knowing whether the author of *Jaufre* quoted Cerveri, or vice versa (leaving aside the fact that the expression is not entirely unique). Nevertheless

⁵ Cfr. A. LIMENTANI, *L’eccezione narrativa*, cit., pp. 79-92, and S. KAY, *The Contrasting Use of Time in the Romances of «Jaufre» and «Flamenca»*, «Medioevo romanzo», 6, 1979, pp. 37-62.

⁶ All quotations of *Jaufre* are from my edition on line: www.rialto.unina.it

⁷ A. M. ESPADALER, *El Rei d’Aragó i la data del Jaufré*, «Cultura neolatina», LVII, 1997, pp.199-207 and ID., *El final del Jaufré i, novament, Cerveri de Girona*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 47, 1999-2000, pp. 321-34.

the basis of the investigation is sound, and there can be no real doubt that the king to whom the romance is dedicated is James I, though perhaps not at such a late date. The attempt to verify these conclusions against the presence of literary quotations or references within the text would also seem to be a fruitful course to take.

Jaufre, as we have said, is an Arthurian romance and an Occitan romance. It should come as no surprise then that, like other Arthurian romances, it contains many references to the works of the founder of the genre, Chrétien de Troyes, a feature that it shares with other post-Chrétien romances, as Beate Schmolke-Hasselmann has shown.⁸ The text offers frequent allusions, often parodical in tone,⁹ to all five of Chrétien's romances, including quotations which occasionally repeat rhymes as well. One example is when Jaufre is first at Arthur's court and Kay enters, a scene that rewrites *Perceval*, ll. 2791-93:

Et Kex parmi la sale *vint*
trestoz desafublez, et *tint*
an sa main destre un bastonnet.

Ab tant Quexs per la sala *venc*,
Desenvoutz, et en sa man *tenc*
Un baston parat de pomier. (*Jaufre*, ll. 123-5)

The episode continues with the topical affirmation by Arthur that he will not eat until an adventure has been proposed to the court, as was also the case in *Perceval*:

E ditz: «Seiner, sazón seria

⁸ B. SCHMOLKE HASSELMANN, *The Evolution of Arthurian Romance. The verse tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

⁹ See, on this point, S. FLEISCHMAN, *Jaufre or Chivalry Askew: social overtones in Arthurian romance*, «Viator», 10, 1981, pp. 101-29 and, more recently, C. A. JEWERS, *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, University of Florida Press, Gainesville 2000, pp.54-82.

De manjar oimais, si-us plazia.»
 E-l reis es se ves el giratz:
 «Quexs, per enugz a dir fos natz
 E per parlar vilanamentz;
 Que ja sabetz vos veramentz
 E avetz o vist mantas ves,
 Que non manjaria per res,
 Que cort tan esforsada *tenga*,
 Entro que aventura mi *venga*
 O qualche estraigna novella
 De cavalier ou de pulcella. (ll. 141-52)

E dist: «Sire, s'il vos pleisoit,
 vos mangeriez des ore mes.»
 «Kex», dist li rois, «lessiez m'an pes,
 que ja par les ialz de ma teste
 ne mangerai a si grant feste,
 por que cort anforciee *tiegne*
 tant qu'a ma cort novele *viegne* (*Perceval*, ll 2818-24)

Moreover, references are also made to later romances in the Arthurian tradition, such as the *First Continuation of Perceval*, when Jaufre reminds Kay of the time he was struck by a peacock, an episode in that romance:

Ben leu trobet ab vos perdon
 Cel que-us feri ab lo paon
 El col (ll. 6653-55)¹⁰

as well as the *Biaus Desconneüs*, some motifs of which are unique, or almost, to this romance and to *Jaufre*.¹¹ Significantly, the *Bels*

¹⁰ Cfr. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., p. 84n.

¹¹ *IBID.*, p. 100 and A. GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e)*, Droz, Genève 1992; motif J 414.1,

Desconegut features in the list of the knights at Arthur's court in *Jaufre* (ll. 99-110), a list which seems inspired by that in *Erec et Enide* (ll. 1667-90), though the latter makes no mention of the *Bel Inconnu*. Several allusions to other romances have now been traced by Espadaler as confirmation of his late dating of *Jaufre*.¹² All evidence, then, points at least to a post-Chrétien romance, which means that *Jaufre* cannot predate the early thirteenth century, and it makes no sense to claim, as some have, that it is Chrétien who imitated *Jaufre*.¹³

Jaufre is also an Occitan romance and, as such, cannot avoid displaying a trait peculiar to all the Occitan narrative genres, which is their dependence on the troubadour tradition.¹⁴ While it may be less immediately obvious than in the *novas* or *Flamenca*, as Huchet has maintained, *Jaufre* nevertheless contains many passages that bring to mind different lyric genres and different poets within them. The example of the *planhs* or Espadaler's identification of a quote from Cerveri are but two instances. The question has also been examined by Isabel de Riquer, who picks out several lyric genres in the text.¹⁵ These include the *planhs*, as said before, but also the *salut* and expressions that recall the style of the *trobairitz*. These tend to be concentrated in those parts of the text in which the protagonists

"Wife chosen instead of fairy mistress", for example, is unique to *Biaus desconneüs* and is in effect present in *Jaufre*, who chooses Brunissen rather than the *fada de Gibel*. Other aspects, not belonging to the category of *motifs* listed in Guerreau Jalabert, appear in both romances, such as the scene where the Pucele as Blances Mains goes out from her castle to meet Guinglain reads like, and even uses similar expressions, that where Brunissen welcomes Jaufre to Monbrun.

¹² A. M. ESPADALER, *Sobre la densitat cultural del Jaufre*, in *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó, s. XIII-XV*, ed. by L. Badia, M. Cabré, S. Martí, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2002, pp. 335-53.

¹³ For example, R. LEJEUNE, *La date du Roman de Jaufre*, cit.

¹⁴ On this point, see J. CH. HUCHET, *Jaufre et Flamenca. Novas ou Romans?*, «Revue des langues romanes», 96, 1992, pp. 275-300 and ID., *Le roman occitan*, Presses Universitaires de France, Paris 1991, p. 96.

¹⁵ I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos en el Jaufre*, in *La narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, Edizioni ETS, Pisa 1995, pp.11-26.

meditate over their feelings towards each other during Jaufre's two visits to Monbrun, when he and Brunissen lie awake at night, tormented by love in classic courtly mode. In the second episode in particular, where both Jaufre and Brunissen imagine how they will confess their love to each other, the terms of the *salut* are evoked (ll. 7405-41; 7611-42). In the first section, Riquer identifies such motifs as the use of the characteristic vocative *Domna* at the beginning, end and at the pauses in the speech, as well as the typical division into three parts: salutation, declaration of love, request for *merce*, though, she claims, other common motifs are missing.

Riquer bases her analysis mainly on the section of text (ll. 7405-7688) contained in that compendium of didactic narrative texts which constitutes the first part of *chansonniier* N (New York, Pierpont Morgan Library, 819). Had she also examined the part of the text included in *chansonniier* L (Vatican, Lat. 3206 : ll. 2633-44, 3743-3828, 3877-3922, 7141-7987), her views would have been confirmed, for here we also find the missing motifs. Interesting, too, is the observation that Brunissen speaks like a *trobairitz* in these more sentimental passages; she rejects, for instance, the idea that love should be given to a *ric ome* (ll. 3806-8), like Azalais de Porcairagues, she wishes she could lie with her lover like the Contessa de Dia (ll. 7346-48), and compares her love for Jaufre to that of other famous couples, albeit a feature of the *salut*, but one that is also used by the Contessa de Dia. Jaufre, on the other hand, speaks like a troubadour and many of the concepts he expresses are among those preferred by the lyric poetry of the period. He is attracted to Brunissen at first by the sight of her beauty:

«Domna, la vostra grantz beutatz
 E vostre cors jent faissonatz,
 Vostr'oilltz, vostra bocca plazen
 E·l gai vis qu'el cor mi deisen,
 M'a si destreitz, pres e lasat,
 Que non m'avetz poder laissat
 De nulla ren que el mont sia (ll. 7405-11)

he is completely within her power:

Que totz es en vostra baillia:
 Mon cor, mon saber e mon sen,
 Ma proesa, mon ardimen,
 Mon deleitz e ma voluntat.
 De totz m'avetz poder enblat,
 Que tot es vostre mieltz que mieu. (ll. 7412-17)

and cannot defend himself against her (ll. 3638-50). He is too shy to declare his love:

E pensa s'en nulla maniera
 Poir ja conoisser cariera
 Col puesca son cor descobrir
 Ni l'amor c'aissi-l fai languir. (ll. 7397-7400)

but to deserve her love he must follow specific norms of behaviour (ll. 7306-21).

Though much of this falls into the more general typology of courtly concepts, it does seem to echo, as I have argued elsewhere, a particular group of poets and poems, all of which figure too in the novae of Raimon Vidal, more specifically in *En aquel temps*, a text included among a selection of courtly didactic texts copied in *chansonnières* L and N.¹⁶ Moreover, the same poets, frequently represented by the same poems, are also present in these two manuscripts. Finally, *chansonnier* N, a better organized anthology than L, has a peculiar set of marginal illustrations, designed to exemplify specific troubadour “clichés”, again with the intention of underlining the

¹⁶ See my *I frammenti del Jaufre nei canzonieri lirici*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* (Salamanca 24-30 de Septiembre, 2001), XXIII, 4, 2003, pp. 135-147.

importance of obeying the rules of courtly behaviour.¹⁷ The poets whose work is illustrated in this way are again those quoted by Raimon Vidal: Arnaut de Maruelh, Rigaut de Berbezilh, Gausbert de Poicibot, Giraut de Bornelh, Raimon de Miraval and Folquet de Marselha, who serve to illustrate, as Maria Luisa Meneghetti observes: «il tenace desiderio di questi ultimi fruitori della poesia cortese di conoscere, interpretare e ricreare un mondo che ormai non c'era più».¹⁸ The didactic intentions of the illustrated section of *N*, then, is also clear in the group of non-lyric texts with which the manuscript opens and which, as already stated, includes the passage from *Jaufre* and Raimon Vidal's *En aquel temps*, texts which indeed do illustrate these preoccupations with courtly conceits. *Jaufre* is in effect the tale of a young, landless knight, a *paubre cavalier*, who gains a rich and powerful lady and her fiefs, thanks to his bravery and prowess. The romance, therefore, reaffirms the basic courtly tenets both on the level of plot and on that of story.

The need to confirm the principles of courtliness, as suggested in the above quotation from Meneghetti, shows that times had changed and there was a crisis investing courtly society, a fact underlined by the author of *Jaufre* in a passage (ll. 2575-2622) that must have figured originally in *L* (but is now missing through the loss of a folio), as well as by Raimon Vidal, as has been illustrated

¹⁷ Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984, pp. 353-363; A. RIEGER, "Ins e.l cor port, dona, vostra faisso". *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXVIII, 1985, pp. 385-415 and especially, S. G. NICHOLLS, *Art and Nature: Looking for (Medieval) Principles of Order in Occitan Chansonnier N (Morgan 819)*, in *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, ed. S. G. Nicholls, S. Wenzel, A. Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 83-121. A further examination of the tight structure of *chansonnier N* is offered by M.-A. BOSSY, N. A. JONES, *Gender and Compilational Patterns in Troubadour Lyric*, in «French Forum», 21, 1996, pp. 261-80.

¹⁸ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico*, cit., p. 363 and cfr. S. G. AGAIN NICHOLLS, *Art and Nature*, cit.

by Limentani for *Abril issia*.¹⁹ More recently this time of crisis has been examined by Jesús D. Rodríguez Velasco, who has coined the expression «arqueología de la cortesía», adapting a concept elaborated by Michel Foucault. The thirteenth century sees a period of reflection on courtly culture, during which there occurs «una reducción de aquel saber implícito a ciertas reglas», which does not imply a time of decadence, but rather one in which this culture would move in new directions.²⁰ One such direction is exemplified by the *novas* and the texts designed to qualify the role of the *jongleur* as a bastion of courtliness in this changing society.

Another poet who was active during this period, though a little later than Raimon Vidal, is Guilhem de Montanhagol. Peter Ricketts' study of his work has led him to the conclusion that «On peut donc placer son activité poétique entre 1233 et 1257».²¹ No doubt he was a witness to the Treaty of Paris in 1229, which marked the end of the Albigensian Crusade, and, during the years in which he composed his poetry, he was able to observe the decline of southern society, with its main counties eventually falling to Louis XI's brothers: Provence to Charles of Anjou, Toulouse to Alphonse of Poitiers.

Guilhem de Montanhagol does not figure among the poets in *chansonniers* L and N; his work has been transmitted largely by C, R, and J, the only notable exceptions to this being *Qui vol esser agradans e plazens* (BdT 225, 13),²² transmitted by 11 manuscripts and the *Breviari d'amor*, and *Nulhs hom no val ni deu esser prezatz* (BdT 225, 10), transmitted by 18 manuscripts as well as by the *Breviari*. If it is legitimate to judge a work's success by the number

¹⁹ A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 45-60.

²⁰ J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Gredos, Madrid 1999, pp. 20-22.

²¹ Cfr. P. T. RICKETTS, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol. Troubadour provençal du XIII^e siècle*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1964, p. 17.

²² BdT = A. PILLET, H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Niemeyer, Halle 1933.

of manuscripts which contain it, then this latter poem must have been Guilhem's most successful. Significantly, it is also quoted in the spurious conclusion to Raimon Vidal's *En aquel temps* in manuscript a².²³ Thus, although Guilhem did not originally belong to Raimon's canon of *auctores*, defenders of courtliness, it is clear that he must have seemed an obvious candidate for inclusion to Raimon's anonymous continuer. Indeed *Nulhs hom no val* reads almost like a manifesto not only of Guilhem's thought, but also of the thirteenth-century age of crisis; it is an excellent example of «courtly archeology». This poem, along with Guilhem's other compositions, also bears comparison with *Jaufre*.

The poem opens with a set of rules for the courtly linking *valor* to *amor*:

Doncs qui ben vol aver valor valen
 ay'en amor son cor e s'esperansa,
 quar amors fai far ricx faitz d'agradansa
 e fai home viure adrechamen
 e dona joi e tol tot marrimen (ll. 5-9).²⁴

Guilhem continues by stating that the true lover should never do anything that will harm his lady:

quar non ama ni deu esser amatz
 hom que sidons prec de nulh falhimen,
 qu'amans non deu voler per nulh talen
 ren qu'a sidons tornes a deshonransa (ll. 12-15).

²³ Cfr. R. VIDAL DE BESALÚ, *Obra poètica*, ed. H. Field, 2 vols., Curial, Barcelona 1989-91, vol. II, p. 166 and vol. I, pp. 61-84 for a discussion of the manuscript tradition, the conclusions of which have been rightly criticized by G. TAVANI, *Lezioni sul testo*, Japadre, L'Aquila 1997, pp. 51-4.

²⁴ All quotations from Guilhem de Montanhagol are from Ricketts' edition; cfr. n. 21.

A true lover must be particularly careful to show *mezura* in love:

Mas amans dreitz non es desmesuratz,
 enans ama amezuradamen;
 car entre·l trop e·l pauc mezura jatz:
 estiers non es mezura, s'ò enten,
 antz notz quasqus amans e, quar no i men,
 segur estei e franha fals'usansa
 que·ls fals aman menon la fals'amansa (ll. 28-34)

an idea which constitutes the basis of Guilhem's conception of love. In fact, as Ricketts has shown it is to *mezura* and not to any notion of Christian chastity, that Guilhem's view that *d'amor mou castitatz*, as expressed in *Ab lo coinde pascor* (BdT 225, 2, l. 18) should be tied. *Castitas*, Ricketts observes, for writers of the time, such as Thomas Aquinas or even Andreas Capellanus, meant a moderate use of the body's organs and thus is but another example of *mezura*. Guilhem, though a poet who tends towards didacticism, must not be misinterpreted as a poet of Christian love, but rather as one who sees *mezura* as being part of *conoyssensa*, as Topsfield has pointed out, «a worldly conception comprising excellence in courtly understanding and skill shown in social accomplishment». Topsfield tends to underplay the importance of the use of the word *castitatz*, which however cannot be ignored since its use is unique to Guilhem, but he is correct in concluding that Guilhem is «the defender of a tradition already established *lai el temps qu'om era guays*, that is, before the Albigensian Crusade» and the same golden age to which Raimon Vidal and his anonymous continuer referred in *En aquel temps*.²⁵ It is with the theme of *laudatio temporis acti* that the poem continues:

Car ges li pro, el temps que n'es passatz,

²⁵ See L. T. TOPSFIELD, *The Theme of Courtly Love in the Poems of Guilhem de Montanhagol*, in «French Studies», 11, 1957, pp. 127-34; P. T. RICKETTS, *Castitatz chez Guilhem de Montanhagol*, «Revue des langues romanes», 77, 1966, pp. 147-49.

non cercavon d'amor mas l'onramen,
 e las dompnas en cui era beutatz
 non feiron faich per ren desavinen:
 per so eron elas e elh valen,
 quar quecx sivals entendi'en honransa.
 Mas ara es pretz tornatz en balansa,
 que·l amador an autr'entendemen
 don sortz blasmes e dans a manta gen. (ll. 37-45).

Guilhem is sure that he will be criticized for this view, since most lovers now love falsely, but he doesn't care. The *tornada* again stresses the need to uphold courtly values, being dedicated to Alfonso X of Castile who is «joves de jorns e vielhs de sen» (l. 58) and surpasses all previous kings of Castile, who were already «rei de pretz e d'onransa, / e·l miells del mon» (ll. 56-57). The poem thus moves from love to political panegyric.

These, then, are the main themes of Guilhem's poetry: love that should be guided by *mezura* and should safeguard honour, especially the lady's, since as he states elsewhere, ladies now hesitate to give their love for fear of being dishonoured, but true courtly love is a source of virtue, virtue that is now disappearing (expressed, for example, in *Leu chansoneta m'er a far, Non an tan dig li primier trobador, No sap per que va son joy pus tarzan*, BdT 225, 6, 7, 9). This leads him naturally to exploit the theme of the "golden age" of courtliness in several of his poems, a theme dear to all moralistic poets from the time of Marcabru, but particularly felt by Guilhem in the aftermath of the Albigensian Crusade, when he was witness to the collapse of southern society. As a supporter of Raymond VII of Toulouse and his attempts to restore southern independence, his poetry also makes political comment (for example in *Bel m'es quan d'arnatz aug refrim; Ges per malvestat qu'er vey*, BdT 225, 3, 5) and criticises the clergy in much the same way as Peire Cardenal (*Del tot vey remaner valor; Per lo mon fan li un dels autres rancura*, BdT 225, 4, 12). Many of the ideas expressed in Guilhem's poems appear woven into the narrative plot of *Jaufre*.

To return to his most famous piece, *Nulhs hom no val*, its main topic is echoed by Jaufre's words to Brunissen, when she expresses fears about believing his profession of love:

«Domna, ben sai que dreitz n'avetz,
 Ez es vers tot so que dissetz,
 Que·ls orgoillos, mals ensinatz,
 Fals fegnedors, outracuiatz
 Confondon amor en amant,
 Per que domnas s'en van garant.
 Mas ellas non fan a reptar,
 Car d'els mou tot lo malestar,
 Que ves ellas fan los enjantz,
 Per que sobre·ls pros torna·l dantz.
 E pueis vos platz qu'ie·us o covenga,
 Ja non diretz ren ab la lenga
 Ni·us sabretz ab lo cor pensar
 De covinent qu'eu deia far,
 Que·us no·s en fasa per un tres
 La sazón que vos o volres,
 De meillor cor qu'ieu no·us o dic». (ll. 7899-7915)

Brunissen, like the ladies Guilhem takes to task for not accepting their lovers' courtship, is afraid to give her love; indeed she is described at her first appearance as rich and powerful, but definitely single:

Mas la pulcella non avia
 Paire ni maire ne marit
 Ni fraire [...] (ll. 3076-78)

and later as intent on staying so:

Dis Augier: «No·i pot hom blasmar
 Alres, mas car non vol amar,

Ne anc jorn non s'en entremes.»
(ll. 6929-31).

She has now provoked Jaufre's reaction by stating that she is afraid to love, because at the present time courtesy and love are no longer cultivated:

«Aiso fa fort leu essaiair;
Car si vos mi voletz amar,
Aissi con dizes, finamen,
Trobat avetz qui lialmen
Vos amara e sens enjan.
Mas ieu vau una ren doptan,
Ez ai ne pron bona raizon,
D'una mout laia mesprison,
Qui es en est siegle venguda,
Per que es cortesia perduda
Ez amor tornada en nient:
Que tal dis que ama, que ment,
E-n fai senblan, que-l faitz no-i es;
Qu'el mon non a quatre ni tres
Que amon aissi lialmen
Com il dizon ni fan parven.
Per que, si puesc, m'en gardarai,
Que ja az home non darai
M'amor, si fort ben no-m conven
Que ja mais, per mal ni per ben,
Per outra no-s parta de me» (ll. 7877-97).

Though at her own court at Monbrun we have been told that these virtues are still upheld because, as Guilhem also states in the passage quoted above from *Nulhs hom no val* (ll. 5-9), love is a source of virtue:

E cascun entent en amor

E cuia amar la meillor,
 Per que son totz pros e valentz
 Ez enseinat es avinentz,
 E cavalliers maravillos.
 Car per amor es hom plus pros,
 Plus gai e de maior largesa
 E miels s'en gara d'avoileisa;
 Car avol hom non gara ren,
 Que-s voilla diga mal o ben,
 Per que son tuit abandonat
 Per so, car non son ren presat
 En avolesa far ni dir.
 Mas que son pretz vol enantir
 Deu-s eser larcs ez avinentz
 Ez amoros a totas jentz. (ll. 3109-3124)

Clearly, this idea of the ennobling effect of love is a recurrent theme of the moralists among the troubadours and is one of the pillars on which the whole courtly system was built. This is in turn linked to the debate on nobility and the relative advantage for a lady of being courted by a high noble, or by an inferior in rank. As is to be expected, Guilhem believes it is to a lady's advantage to have a lover of inferior rank:

Ben pot chاوزir dompn'un sol fin aman
 ses malestan,
 son par o pauc major;
 pero no falh, si chاوزis en menor,
 si·l ve valor
 sol non pes lo baran ;
 quar lo plus bas li grazis tota via,
 mais que·l plus rixc ni·l pars, si·l fa plazer,
 per que·l deu mielhs dompn'ab si retenir
 quar mais i a poder e senhoria. (*No sap per que va son joy pus tarzan*,
 ll. 31-40)

and so, too, does Brunissen:

«Aisso, que-us aug dir, es follors;
 Plus que en l'autra jentz cortesa,
 Amors non esgarda riquesa;
 Bons aips, bons pretz, qui-ls pot aver,
 An en amor mais de poder
 C'avers ni terra ni lenatje.
 Mout home son de gran paratje,
 Que non vaillon un faitz de pailla,
 Ne tals es ricx, una mezailla. (ll. 7790-98)

In this way, she returns to an earlier statement made when she was meditating on who Jaufre might be and whether she should love him:

E doncx malaventura fiera
 ota domna que don s'amor
 a nul malvais per sa ricor. (ll. 3806-8)

which she sums up in the phrase *Non ai que far de sa ricor* (l. 3781), reminiscent of, for example, Bernart de Ventadorn: «que ges amors segon ricor non vai» (*Bel m'es qu'eu chan en aquel mes*, BdT 70,10, v. 35), Azalais de Porcairagues: «amor per ricor no vai» (*Ar em al freit tems vengut*, BdT 43, 1, vv. 16-21), and a *leitmotiv* of troubadours of lesser rank anxious to maintain the *status quo*.²⁶ Guilhem, who doubtless was not noble,²⁷ has every reason to reaffirm the validity of this fundamental courtly tenet in the troubled times in which he lived.

It is interesting to note that the part of the romance in which there is a greater concentration of themes that reflect those of Guil-

²⁶ Cfr. L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi 2001, pp. 219-20.

²⁷ On this point, see P. T. RICKETTS, *Guilhem de Montanhagol*, cit., p. 17.

hem's poetry (though not the only part of the romance in which this occurs) is that where Jaufre is finally about to confess his love for Brunissen, while she pretends not to know what he feels and does not wish to reveal her own feelings. The whole passage of dialogue reads rather like a *tenso* between a man and a lady, a type that is not infrequent in that ill-defined corpus of texts attributed to *trobairitz* (or even *trouvères*), each speech being introduced by a *domna* or a *senhor*, beginning at l. 7757: «Seiner Jaufre, vostra venguda», and continuing, to give a few examples:

- «Oc», dis el, «domna, cant l'aurai; (l. 7765)
 «Domna», dis el, «vostra merce», (l. 7805)
 «Seiner», bon gazainar vos fa; (l. 7815)
 «Domna», dis el, «per amistat» (l. 7820)
 «einer» dis ella, «e-us convenc» (l. 7825).²⁸

The subject of this *tenso*, which begins with Brunissen welcoming and thanking Jaufre for all he has done for her, turns to the subject of his *amiga* and how he fears to confess his feelings:

«Aiso non pot eser per ren,
 Tant a en vos proesa e ben,
 Que vos non aiatz bona miga!»
 «Ella m'a, mas ieu non l'ai miga,
 Domna, per que non es jes mia;
 Non o dirai tro que o sia.»
 «E sap ella que siatz sieus?»
 D«omna, non sai, si m'aiut Dieus;
 Non o a gens per me sauput,
 S'ella non so a conogut.»
 «D'aiso non la-n podetz reptar;
 Que si vos non voletz mostrar

²⁸ In manuscript B a larger capital letter marks the beginning of these speeches as may occur in lyric texts to signal the beginning of a new verse.

Vostre mal, que disetz qu'ès fortz,
 Si-n moretz, de cui es le tortz? (ll. 7767-80).

This closely resembles the problem posed by the *partimen* between Sordel and Guilhem de Montanhagol, *Senh'En Sordel, mandamen* (BdT 225, 14), whose subject is:

que saubes vostr'amia
 vostre cor, si com l'amatz
 o que vos le sieu sapchatz
 si-us am'o etz galiatz. (ll. 6-9)

In the romance it is Brunissen who like Sordel believes it is better for the lady to be aware of her lover's feelings; Sordel would wish for her to realize that «es ma mortz e ma via» (l. 48). Jaufre finally admits he loves Brunissen, declaring, among other things, «Vos es ma mortz, vos es ma vida» (l. 7842). The expression is conventional, but quite striking here where the general context is very similar.

At the conclusion of their dialogue Brunissen accepts Jaufre's love and, in what might seem a rather uncourtly move, insists that he marry her:

«Aissi-us tenrai ieu per amic,»
 Dis Brunesentz, «e per seinor,
 Ez enaissi auretz m'amor.
 E ve-us lo covinent cals er:
 Que voill que-m prendatz a moiler,
 E pueis porretz plus lialment
 De me far a vostre talent,
 E mieltz venir e mieltz anar
 Ses tot repte de malestar
 De lausengiers contrarios,
 Que ves amor son enoios
 E-n fan moutas partir a tort.
 Mas aquesta no-s part ses mort,

Qu'ènaissi l'a Dieus establida,
Per que non pot esser partida. (ll. 7916-30)

Possibly at this point the author was reverting to his generic model, the Arthurian romance, where the hero usually becomes a *molherat*; indeed this is a central theme in three of Chrétien's romances, as well as being a means of concluding the story in a way that the typical courtly love situation cannot. However, marriage could well be compared to Guilhem's view that love is a source of chastity. It is certainly Brunissen's insistence on marriage that led Ferrero to liken love in *Jaufre* to that expressed in Guilhem's poetry.²⁹ It should not be forgotten that in the misogynistic ideology of the Middle Ages much emphasis was placed on the need for a woman to remain chaste and sexual desire and insatiability are one of the recurring criticisms aimed at women in the literature of the period. The most desirable state for a woman was to remain a virgin (as presumably Brunissen had been), but failing that it was suitable to be a chaste widow, or a modest wife, using moderation in her dealings with her husband. The church insisted on these ideas as it gradually took over the wedding ceremony from the XI-XII century onwards, making it a sacrament, a fact to which Brunissen seems to allude at the end of the passage quoted above.

Marriage, then, like chastity, is a source of *mezura*, and is approved by the church. Though Ricketts has argued convincingly that *castitaz* is not to be taken in a religious sense, it is also true that Guilhem declares in *Del tot vey remaner valor* (BdT 225, 4):

Quar Dieus vol pretz e vol lauzor,
e Dieus fo vers hom, qu'ieu o sai,
e hom que vas Dieu res desfai,
e Dieus l'a fait aitan d'onor
qu'al sieu semblan l'a fag ric e maior

²⁹ Cfr. G. G. FERRERO, *Appunti sul Jaufre*, cit., p. 135.

e pres de si mais de neguna re,
 doncx ben es fols totz hom que car no-s te:
 e que fassa en aquest segle tan
 que sai e lai n'aya grat, on que-s n'an. (ll. 10-18)

and effectively links values such as *pretz* and *lauzor* to God's will in a way that troubadours before the Albigensian Crusade would not have done.³⁰ This kind of development may well be reflected in *Jaufre* by the many invocations to God as guiding the actions of the protagonists, a characteristic of the romance that had been underlined by Stimming as one of the author's typical stylistic traits and found, throughout the text, in such expressions as:

Mas Deus nos trames lai Jaufres, (l. 2148)
 E Dieus [...] Trames me Jaufre mantenen, (ll.. 2992-4)
 Mas pos Dieus sai vos a trames, (l.. 5645)
 «Domna, lo seiner que nos fes, / Trames en aquel loc Jaufres, (ll.
 9401-2)
 Mas Dieus e vos m'a ben gardada (l. 5804)
 Si Dieus e vos no m'en ajuda». (l. 8811)³¹

Both in Guilhem de Montanhagol and in *Jaufre*, God is seen to uphold the courtly system and its values.

Of these values, as we have seen, none is so important to Guilhem as *mezura*, as he states in *Nulls hom no val* and elsewhere:

Res non es tan grazit entre las gens
 cum mezura (*Qui vol esser agradans e plazens*, BdT 225, 13, ll. 17-18).

³⁰ An increased spirituality in Guilhem de Montanhagol has been argued for by E. MELLI, *Interpretazione di Montanhagol*, in *Critica testuale e esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni*, Pàtron, Bologna 1984, pp. 97-142.

³¹ A. STIMMING, *Über den Verfasser des Roman de Jaufre*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 12, 1888, p. 323-47, for these examples and others, see pp. 330-31.

It has been said that in *Jaufre* many of the enemies the protagonist defeats and punishes are guilty of the opposite, of *orguèlh* or *folloz*.³² Such is the case of Estout de Vertfuel, whose killing and wounding of the knights is dictated «per son gran erguèlh» (l. 868); the knight of the lance has hung many other knights «per sa folloz» (l. 1572); the leper obviously knows no limits when «a-l facha la figa» (l. 2288), not just once, «Aintz l'en a faichas mais de tres» (l. 2291). The sum of all this pride is of course Taulat, who intends to fight Jaufre with no armour and whose killing of the knight at Arthur's court is explicitly described as *desmesura*, which displeases God:

Que tu cuiavas oi matin
 Qu'el mont non agues cavallier
 Tan fort d'armas ne tan sobrier.
 E pros eras tu veramentz,
 Mas trop regnavas malamentz,
 Car trop te donavas d'orguèlh,
 E Dieus non l'ama ni l'acuell.
 E tu potz o ura vezer;
 Qu'ieu non son jes de quel poder
 C'ab armas sobrar te degues,
 Si Dieus aïrat non t'agues.
 Mas per ta grant malaventura
 T'a sufferta la desmesura,
 Que fezes al bon rei Artus,
 E no-l platz que te-l soffra plus (ll. 6090-6104).

The speed with which he is defeated by Jaufre is almost an anticlimax in a tale that had been gradually building up to their encounter and serves to better underline the punishment for his various acts

³² This is noted, for example, by S. KAY, *The Contrasting Use of Time*, cit., p. 47 and by M.-R. JUNG, *Lecture de Jaufre*, in *Mélanges de langues et de littératures romanes offerts à Carl Theodor Gossen*, eds. G. Colón, R. Kopp, 2 vols., Francke-Marche romane, Bern-Liège 1976, vol. I, pp. 427-51, see p. 444.

of *desmesura*. As with Brunissen's desire for a marriage later, we are led to see *mezura* as one of the themes of the romance.

A final theme in common between *Jaufre* and the poems of Guilhem de Montanhagol, and one that we have touched upon earlier, is the "golden age" topic, *laudatio temporis acti*. This was used by Brunissen, as we saw, as part of her motives for distrusting Jaufre's declaration of love. The theme had appeared before in the romance, notably soon after Jaufre sets out on his adventures and remains trapped in the house where he has defeated some lepers, and which turns out to be enchanted. At this point the author tells us:

Ara·l vos laserai estar,
 Che mon sen mi fai canbiar
 Mals parliers e vilana gentz;
 Que non puosc esser fort jauzentz,
 Car en vei tant d'evol maniera.
 C'uns filtz de qualque camariera
 O de qualque vilan bastart,
 Que sera vengutz d'otra part,
 Cant aura diniers amassatz
 Et es ben vestitz e causatz,
 Cuiá tot lo meillor valer.
 Et aquel fai Pretz decazer,
 Gaug e Solatz e Cortesia
 Et a tant puiat Vilania,
 Tant que tut se van enprenden;
 Que non puesc trobar entre cen
 Un sol que Proesa mantenga,
 Ne que sia amicx mas de lenga,
 Que non sai triar lo meillor;
 Per que n'ai al cor gran dolor,
 Cant mi menbra de llas proesas,
 Dels bons faitz ni de las largesas
 Ni del segle, qu'i an menat
 Cels que son denan nos pasat.

Et ara·l veig qu'es tot perdut,
 Car aquil que son remansut,
 Apenrion una veilesa
 Plus volontier c'una proesa;
 Que can auzon en luec parlar
 De solatz ni de benestar
 Ni de pretz ni de cortesia,
 Aqui mezeis tenon lor via. (ll. 2575-2606)

Like Guilhem, then, the author of *Jaufre* feels that courtly values are no longer cultivated in his age as they were in the past, that people even run away when they hear them mentioned. He claims there are some men who believe it is enough to look noble to be noble (ll. 2583-85), an view he takes up again in this passage:

Mas aquil son d'aital natura,
 Com es fust ab rica penchura,
 Qu'es dintz poiritz e vermenos
 E defora par bel e bons.
 Aisi avols hom ben vestitz
 Es bels defors e dintz poritz
 E totz farsitz de malvestat;
 Car aissi son plen e enflat,
 Que non lor pot dedintz caber
 E fan o deforas parer (ll. 2609-18)

and which is also expressed by Guilhem in his comments on the decadence of courtliness:

Mas ja melhur'om e gensa
 en raubas e en guarnir
 e en manhta captenensa,
 e·s vol hom trop gent tenir.
 Mas en dar ni en servir
 no vei far melhuramen.

E doncx que-us faretz, manen?
 Ja morretz vos, can que can;
 gardatz que-l temps no-us engan. (*On mais a hom de valensa*, BdT
 225, 11, ll. 28-36)

In concluding his examination of Guilhem's poetry, in particular his love poems, Ricketts remarks: «L'amour qu'il chante est un amour conventionnel, en ce qui concerne sa joie personnelle et l'excellence de sa dame [...] Il approuve entièrement les actions des chevaliers du passé chez qui les qualités courtoises étaient respectées. Mais Montanhagol voit le déclin de ces idées dans la société de son époque et il tâche de les renouveler.³³ Much the same could be said about *Jaufre* and its author, who expresses similar feelings and is attempting to renew the courtly lyric by giving it a new form, that of the romance. Indeed, as Jean-Charles Huchet believes, Occitan narrative, usually in the form of the *novas*, represents a new direction both for romance and for courtly literature: «cette forme de roman- esque occitan qui se renove de son rapport intime à la lyrique pour mieux la renouveler».³⁴ For the author of *Jaufre*, however, despair at the decline of courtly society and values were setting in to such an extent that he was about to abandon his project of renewing its literature by writing a romance, when he was prompted to continue on observing that at least one court still maintained these principles: the court of Aragon:

E fora m'en laissez de tot,
 Que ja mais non sonerai mot
 De Jaufre ni de sa prison,

³³ P. T. RICKETTS, *Guilhem de Montanhagol*, cit., pp. 28-29.

³⁴ J.-CH. HUCHET, *Jaufre et Flamenca. Novas ou Romans?*, cit., p. 300. Huchet does not believe that *Jaufre* is successful in this sense, but in fact it is perhaps more successful than other examples given by Huchet that remain within the courtly tradition and do not tackle a 'northern' form such as Arthurian romance: see C. LEE, *I frammenti del Jaufre*, cit.

Mas, per lo bon rei d'Aragon,
 Cui am e voill d'aitant servir,
 Lo farai de prison issir;
 Car be-l devetz tuit li meillor
 Onrar, pueis Dieus li fai honor,
 Ez obezir e car tener,
 Qu'en sa cort non s'ausa vezer
 Avols vilans ne fols parliers.
 Ez es humils e placentiers
 Et a ses amicx amoros
 Ez als enemix orgoillos,
 Si que totz los fa tremolar;
 Qu'enaissi-s fai a totz doptar,
 Que ll'avol l'amon per paor,
 E-l pros per natural amor.
 E ieu per s'amor tornerai
 A Jaufre e-l desliurarai
 De la prison on es entratz. (ll. 2623-43)

Given the many points of contact between the ideas inspiring both Guilhem de Montanhagol and *Jaufre*, we can only conclude that the king of Aragon in question is the same as the one praised by Guilhem:

Al valen rey que-s fa lauzar
 d'Arago, chanso, te y ta via,
 qu'elh es reys que sap ben regnar,
 vas Dieu, vas pretz, si no-s cambia (*Leu chansoneta m'er a far*, BdT
 225,6, ll. 29-32)

that is, *lo reys Jacmes* (*Bel m'es quan d'armatz aug refrim*, BdT 225, 3, 37), who he hoped would help his patron Raymond VII of Toulouse in his struggle to overturn the terms of the Treaty of Paris and defeat the French in what seemed to be a period of weakness for the French monarchy, during the early years of Louis IX's reign

and the regency of Blanca of Castile.³⁵ Like Guilhem, the author of *Jaufre* «est méridional, et comme tel, il ne peut pas se débarasser de sa haine pour les Français et pour les Inquisiteurs, qui sont responsables de la destruction de cette société».³⁶ That this should be the case is reflected, too, in his rewriting of the Arthurian legend, in which a totally ineffective Arthur, symbol of the North, is gradually ousted by the southern hero, Jaufre.

All this leads to the conclusion that *Jaufre* is a work of the period following the Albigensian Crusade, composed perhaps during the same years as Guilhem's earlier poems, when James I of Aragon was still involved in southern France, and Provence and Toulouse had not yet fallen to the Capetian monarchs.

³⁵ For this see P. BELPERRON, *La Croisade contre les Albigeois et l'union du Languedoc à la France (1209-1249)*, Plon, Paris 1946, pp. 413-39 and A. JEANROY, *Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours*, in «Annales du Midi», 16, 1904, pp. 311-329 and, more in general, T. N. BISSON, *The Medieval Crown of Aragon. A short history*, Clarendon Press, Oxford 1986, pp. 61-9.

³⁶ P. T. RICKETTS, *Guilhem de Montanhagol*, cit., p. 25.

XVI. JAUFRE E IL CONTE DU GRAAL TRENT'ANNI DOPO

Sono passati ormai quasi trent'anni da quando Alberto Limentani pubblicò il suo fondamentale contributo sul campo fino ad allora poco indagato della narrativa occitana medievale. Uno studio così rilevante per metodo e scopo – basti pensare all'idea, nuova per il tempo, dei «generi in contatto» o, come diremo ora, dell'intertestualità tra lirica e narrativa, che è diventata quasi un *leitmotiv* di successive indagini in quest'ambito,¹ al punto che ancora pochi anni fa Lucia Lazzerini ne riproponeva il titolo, *L'eccezione narrativa*, per il capitolo sulla narrativa nella sua *Letteratura medievale*

¹ Cfr., per esempio, J.-CH. HUCHET, *Le roman occitan médiéval*, Presses Universitaires de France, Paris 1991; ID., *Jaufre et Flamenca. Novas ou Romans?*, in «Revue des langues romanes», 96, 1992, pp. 275-300; J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Gredos, Madrid 1999.

in lingua d'oc,² una conferma, dunque, della continua validità delle tesi presentate da Limentani nel lontano 1977.

Personalmente non potrei che esprimere la mia gratitudine ad Alberto Limentani, anche per aver dato alla stampa quel volume, che all'epoca mi capitò di recensire,³ e che fece nascere in me la curiosità per questo campo d'indagine di cui sapevo poco. È di uno dei saggi in questo volume di cui vorrei parlare oggi, nella speranza di aggiungervi un mio modesto contributo, ma anche e soprattutto per sottolineare quanto le intuizioni di Limentani siano ancora attuali e imprescindibili per chi si accinga a considerare i problemi della narrativa occitana medievale. Mi riferisco in particolare al capitolo *I problemi del «Jaufre», l'umorismo e una contraffazione del «Conte du Graal»*.⁴

Chiunque abbia dato una rapida scorsa alla bibliografia su *Jaufre*, unico vero romanzo arturiano in lingua d'oc, saprà che uno dei problemi che più attanaglia la critica è la questione della data e, eventualmente, dell'autore, se si tratta di uno oppure di due. Come è risaputo il primo problema nasce dalla dedica, per ben due volte, al re d'Aragona (vv. 61, 2626-40), senza che sia specificato di quale re si tratta. Il secondo problema scaturisce dall'interpretazione dell'epilogo, che sembra suggerire che chi ha concluso il romanzo sia diverso da chi lo aveva cominciato:

Ar preguen tuit cominalment
 Que cel que venc a naissiment
 Per totz nos autres a salvar
 Que, si·l platz, el deing perdonar
 A cel que·l romantz comenset;
 Ez az aquel que l'acabet

² L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi, Modena 2001.

³ Cfr. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, e la recensione di C. LEE, in «Medioevo romanzo», 6, 1979, pp. 430-32.

⁴ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., pp. 78-101.

Don de tal maniera reinar
 En aquest siegle ez estar
 Que sia al sieu salvament.
 «Amen»
 digatz cominalment! (vv. 10963-72)⁵

Il saggio di Limentani parte, dunque, da questi problemi e in particolare dal primo, con una serrata critica al lavoro sull'argomento di Georg Pinkernell del 1972.⁶ Prima di Pinkernell diversi studiosi avevano tentato di identificare il re d'Aragona, e dunque di fissare la data del romanzo, in base ai passi di encomio. I candidati più realistici erano Alfonso II (1162-96), Pietro II (1196-1213) e Giacomo I (1213-76), con una polarizzazione tra il primo e l'ultimo e di conseguenza una datazione che spazia dal 1170 circa al 1225-30.⁷ Pinkernell muove invece da tutt'altre considerazioni e, cioè, dalle «precise e continue

⁵ Cito dalla mia edizione del testo, *Jaufre*, Carocci, Roma 2006.

⁶ G. PINKERNELL, *Zur Datierung des provenzalischen Jaufre-Roman*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 58, 1972, pp. 105-110; ID., *Realismus (vv. 1-6234) und Märchenhaftigkeit (vv. 6235-10956) in der Zeitstruktur des provenzalischen Jaufre'-Romans (Ein Beitrag zur Stützung der Zwei-Verfasser-Theorie)*, «Germanisch-romanische Monatschrift», 53, 1972, pp. 357-376.

⁷ Tra i principali contributi si vedano R. LEJEUNE, *La date du roman de Jaufre. A propos d'une édition récente*, «Le Moyen Age», 54, 1948, pp. 257-299; EAD., *Le roman de Jaufre, source de Chrétien de Troyes?*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 31, 1953, pp. 717-747; F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Real Academia de Buenas Letras, Barcelona 1972, pp. 498-506, 517, a favore della datazione più precoce, mentre quella più tardiva è preferita da C. BRUNEL, *Jaufre. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 voll., SATF, Paris 1943, vol. I, p. 38; A. JEANROY, *Le roman de Jaufre*, in «Annales du Midi», 53, 1941, pp. 363-390; P. REMY, *Jaufré*, in R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 1959, pp. 400-405. K. LEWENT, *The Troubadours and the Romance of Jaufre*, «Modern Philology», 43, 1945-6, pp. 153-169 pensa a una prima versione che poteva aver circolato all'epoca di Alfonso, mentre opta decisamente per una doppia redazione M. DE RIQUER, *Los problemas del Roman provenzal de Jaufre*, in *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, 2 voll., Société de l'Ecole des Chartes, Paris 1955, vol. 2, pp. 435-461.

indicazioni sul passare del tempo» offerte dall'autore per creare «un'organica e serrata struttura temporale»,⁸ dalle quali si evincerebbe che la sconfitta del malvagio Taulat da parte di Jaufre avviene il giorno di San Giovanni Battista, e che questo giorno cade 12 giorni dopo la Pentecoste, quando Jaufre parte alla sua ricerca, e che cadrebbe dunque il 12 giugno. Non restava a Pinkernell che di cercare un anno tra quelli possibili per la composizione del testo in cui la Pentecoste cadeva effettivamente il 12 giugno. Egli, che aveva comunque il partito preso per la datazione precoce, opta per il 1177. Limentani, invece, anche con la sua esperienza del romanzo di *Flamenca*, altro testo che offre un calendario apparentemente veritiero,⁹ procede a demolire la tesi di Pinkernell osservando, come poi faranno altri studiosi, e penso soprattutto a Sarah Kay in un saggio uscito due anni dopo il volume di Limentani,¹⁰ che i riferimenti temporali nel romanzo non sono così precisi e che cambiano da un manoscritto all'altro. Il «calcul exacte» del tempo nell'episodio dell'eremita (v. 5468), tanto decantato da Lavaud e Nelli, citati da Pinkernell, è in realtà una correzione di Brunel. Limentani non manca di commentare questo con ironia,¹¹ come nota anche che «non è presente nel racconto, ad esempio, alcuna ragione per la quale il duello, risolutore di tutta la prima parte del romanzo, debba cadere proprio nella festa di San Giovanni».¹² Quello che dice infatti il testo con il riferimento a *aquest primier San Joan* (v. 5049), è che è da quel giorno di San Giovanni, e da sette anni, che Taulat torna ogni mese per tormentare Melian, evocando così un ciclo di sette anni che, come osservano ancora Kay e Nikki Kaltenbach,¹³ rappresenta semplicemente un periodo di tempo compiuto nella

⁸ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., pp. 78-79.

⁹ *Ibid.*, pp. 90-91.

¹⁰ S. KAY, *The Contrasting Use of Time in the Romances of Jaufre and Flamenca*, in «Medioevo romanzo», 6, 1979, pp. 37-62 (alle pp. 40-49).

¹¹ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., p. 81.

¹² Ivi, p. 82.

¹³ Ivi, p. 46; N. L. KALTENBACH, *Le Roman de Jaufre. A Jungian Analysis*, Peter Lang, New York-Washington-Baltimore-Boston-Bern-Frankfurt am Main-Berlin-Vienna-Paris, 1998, p. 39.

cultura medievale. Le indicazioni temporali non possono servire, dunque, a datare il romanzo, non sono fondamentali per la storia, ma piuttosto interessano il livello dell'intreccio, come sostiene ancora Kay e come aveva ben visto Limentani.¹⁴

In seguito Pinkernell applicò la sua tesi anche alla questione dell'autore, credendo nell'esistenza di due autori, uno che aveva cominciato il romanzo e uno che lo aveva portato a termine, come potrebbe sembrare dall'epilogo. Sostenne infatti che poiché le indicazioni temporali sono meno precise nella seconda parte del romanzo, quella parte doveva essere di un secondo autore. Questa seconda parte, per lui, comincia con la sezione del testo copiata dalla seconda mano nel ms. A (BnF fr. 2164), cioè al v. 6249. Il problema non è primario negli interessi di Limentani, ma in ogni caso egli dimostra in pochi righe la debolezza dell'argomentazione, commentando che «più interesserebbero, a sostegno della tesi del Pinkernell, rilievi di lingua e di stile: ma il Pinkernell li mette in nota, offrendo del resto materiali esemplificativi del tutto insufficienti».¹⁵ A dire il vero delle interessanti osservazioni su questo problema, basate sulla lingua e sullo stile, furono fatte a suo tempo da Albert Stimming, che dimostrò come gli stessi modi di dire, spesso molto originali, e gli stessi tratti stilistici, si ripetono lungo tutto il testo.¹⁶ All'uniformità della lingua e dello stile si accompagna una struttura piuttosto coerente, come emerge, per esempio, dall'analisi di Marie-José Southworth,¹⁷ alla quale fa riferimento anche Limentani, e che divide il romanzo in undici episodi disposti simmetricamente nelle due parti di cui è costituito. L'analisi di Southworth non comprende le due avventure

¹⁴ *Ibid.*, pp. 40-49.

¹⁵ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., pp. 89-90.

¹⁶ A. STIMMING, *Über den Verfasser des Roman de Jaufre*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 12, 1888, pp. 323-47. L'originalità della lingua è confermata anche dal lavoro di A. JEANROY, *Le roman de Jaufre*, «Annales du Midi», 53, 1941, pp. 363-390, p. 384.

¹⁷ M.-J. SOUTHWORTH, *Etude comparée de quatre romans médiévaux. Jaufre, Fergus, Durmart, Blancadrin*, Nizet, Paris 1973.

di Artù all'inizio e alla fine del romanzo, che fungono da cornice e accentuano la simmetria del componimento, anche perché sono collegate dal tema dei vestiti; nel primo episodio i cavalieri si spogliano dei loro vestiti, mentre nel secondo vengono rivestiti con capi nuovi. Si noti inoltre come la vicenda comincia a Carduel alla corte di Artù e finisce a quella di Brunissen a Monbrun; inizia con l'elogio di Artù e si conclude con quello di Jaufre. Jaufre, a mio avviso, simboleggia il re d'Aragona, re meridionale, che sostituisce Artù, il re francese. Jaufre, come il re aragonese all'inizio (v. 69), viene definito *novel cavalier* e alla fine del romanzo l'autore osserva:

Car el mon non a poestat
 Que ja complit ne acabat
 Agues en tant pauc de sazón
 Com a Jaufre, lo fill Dovon. (vv. 10853-56)

il che richiama l'affermazione iniziale a proposito del re d'Aragona: «Anc en tan jove coronat / Non ac tan bona poestat» (vv. 79-80). Niente sembra lasciato al caso in questo romanzo che si rivela saldamente sotto il controllo di una sola mente dall'inizio alla fine.

Proprio per questo motivo si deve pensare che neanche le parole dell'epilogo siano fortuite. I riferimenti infatti a «cel que-l roman-tz comenset» e a «aquei que l'acabet», chiamano a mente le parole conclusive del *Chevalier de la Charrete* di Chrétien de Troyes, dove notoriamente l'autore dichiara di non aver portato a termine il suo lavoro: «Godefroiz de Leigni, li clers, / a parfinee la Charrete [...] Crestien, qui le comança» (vv. 7102-7).¹⁸ Goffredo di Lagny, oppure Chrétien attraverso di lui,¹⁹ afferma di aver interrotto il romanzo

¹⁸ Cfr. *Les romans de Chrétien de Troyes. III. Le Chevalier de la Charrete*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1967.

¹⁹ Sulla possibilità che nella *Charrete* il secondo autore sia un'invenzione di Chrétien, si vedano D. HULT, *Author/Narrator/Speaker: the voice of authority in Chrétien's 'Charrete'*, in *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, a cura di K. Brownlee, W. Stephens, University Press of New England,

«ou Lanceloz fu anmurez» (vv. 7109) dal suo nemico Méléagant e che rappresenta una “fine” del romanzo, una “prigione amorosa” dal quale Chrétien non riesce a farlo uscire, così come non si poteva uscire dalla situazione di stallo in cui era arrivata la storia d'amore fra Ginevra e Lancilotto. Ora, anche in *Jaufre* vi è un momento in cui l'eroe viene *anmurez*, non in una prigione d'amore, ma forse in una prigione “sociale”, incarnata dai lebbrosi, degli emarginati sociali, dove l'autore minaccia di lasciarlo perché disgustato dalla decadenza dei costumi cortesi. È solo grazie al re d'Aragona, la cui corte mantiene vivi tali costumi, che sarà salvato e continuerà le sue avventure (vv. 2623-49). Così la narrazione riparte, non più ispirata dal racconto del parente di Artù e Galvano, evocato all'inizio (vv. 85-93), ma dal re d'Aragona in persona: ancora una volta la corte arturiana passa il testimone a quella aragonesa, e sembra più che lecito pensare che l'epilogo di *Jaufre* non implichi affatto che ci siano due autori, ma che si tratta di un'ulteriore allusione scherzosa all'opera di Chrétien.

Tale conclusione si impone ancora sulla scia delle considerazioni di Limentani, il quale, cogliendo a sua volta i suggerimenti di Brunel e di Aurelia Pontecorvo,²⁰ dedicava l'ultima parte del suo saggio al debito dell'anonimo occitano nei confronti di Chrétien, in particolare del *Conte du graal*. Brunel, infatti, accennava a una serie di motivi presi in prestito da tutti i romanzi di Chrétien,²¹ tra cui la *Charrette* che, come *Jaufre*, si apre con «La poursuite et le châtement d'un étranger qui a gravement offensé Arthur et sa

Hanover-London, 1989, pp. 76-96; R. KRUEGER, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 36-39, 274n; S. GAUNT, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 92-102 e ID., *Retelling the Tale. An Introduction to Medieval French Literature*, Duckworth, London 2001, p. 98.

²⁰ C. BRUNEL, *Jaufre. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 voll., SATF, Paris 1943, vol. I, pp. XLIV-XLV; A. PONTECORVO, *Una fonte del Jaufre*, in «Archivum Romanicum», 22, 1938, pp. 399-401.

²¹ C. BRUNEL, *Jaufre. Roman arthurien*, cit., p. 91.

femme». ²² Pontecorvo invece si era soffermata sulla ripresa del noto momento del *Perceval* (vv. 2791-99, 2806-24) quando Artù dichiara che non mangerà se non si presenti qualche nuova avventura alla corte, ripresa così fedele, aggiungerei, che può servire per decidere della bontà di una lezione rispetto ad un'altra nella costituzione del testo. ²³ Limentani andava oltre lo studio di Pontecorvo per sottolineare un'altra allusione al *Perceval*, alla celebre scena delle gocce di sangue nella neve, quando Perceval lotta a turno con Saigremor, Keu e Galvano per poter continuare a godere della visione che gli ricorda l'amata Blancheffleur. Jaufre invece non difende nessun alto ideale, ma, vinto dalla fatica, vuole essere lasciato in pace a dormire nel giardino di Brunissen, dove, però, la sua presenza disturba gli uccelli che calmano Brunissen con il loro canto, per cui lei, furiosa, manda i suoi uomini per catturarlo. Come osserva Limentani, non ci sono riprese letterali qui, ma «Lo schema dei due episodi è dunque simile: e simili, pur nella loro topicità, sono le descrizioni dei combattimenti [...] e simili sono le posizioni delle battute di discorso diretto, pressoché uguali nel contenuto, anche se il contatto letterale è raro e saltuario, e si sarebbe invogliati a parlare di parafrasi». ²⁴ La parafrasi non si esaurisce qui, ma «soprattutto di differente c'è un elemento che accentua ancora, con invenzione assai felice, l'aspetto comico dell'intera scena». ²⁵ Si tratta insomma di una riscrittura in chiave comica, che continua, come ha ben visto Limentani, nella scena successiva, ispirata ora a *Cligés*, quando Jaufre incontra Brunissen per la prima volta, e caratterizza ancora i seguenti episodi, dominati dal tema della «domanda indiscreta», anch'essa

²² C. BRUNEL, op., cit., vol. I, p. XLIV.

²³ Cfr. C. LEE, *La tradition indirecte dans l'édition d'un roman: l'exemple de Jaufre*, in *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Aberystwyth, 2-5 août 2004)*, 6 voll., a cura di D. A. Trotter, Niemeyer, Tübingen 2007, vol. II, pp. 199-210.

²⁴ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., p. 97.

²⁵ Ivi, p. 98.

una «contraffazione percivalliana»,²⁶ domanda posta continuamente quando non dovrebbe esserlo, e con esiti tragicomici.²⁷ L'umorismo di *Jaufre*, quando non apertamente la parodia e il burlesco, sottolineato timidamente da Limentani, è infatti uno degli aspetti del romanzo che più colpisce. Quella «garbata mancanza di rispetto»²⁸ per la tradizione precedente, sugli scopi della quale si interrogava Limentani, ha trovato poi sviluppi in studi posteriori. Penso al lavoro del 1981 di Suzanne Fleischman,²⁹ che tenderebbe a concordare con l'idea di Limentani che l'umorismo e la parodia rappresentano «un primo notevole cedimento della fiducia nell'ideale eroico che aveva presieduto alla storia del genere romanzesco, e specie arturiano».³⁰ Oppure, più recentemente Caroline Jewers, rifacendosi alle tesi di Bachtin, considera il ruolo della parodia come elemento rinnovatore nel genere del romanzo e attribuisce a *Jaufre* una parte importante in questa storia; il romanzo sarebbe

Una ricodificazione parodica dell'etica della cavalleria settentrionale, filtrata attraverso un'ambiguità e un'energia giocose derivate dai trovatori. Il risultato è una concezione rinnovata dell'avventura e un confronto con la narrativa, che a sua volta infonde dinamismo alla ricodificazione del genere del romanzo.³¹

Jaufre, dunque, come *Tirant lo Blanc* e anche *Don Chisciotte*. Limentani giudicava “eccessivi” simili raffronti, ma i fatti sono lì.³² Il romanzo è un eccellente esempio della *carnevalizzazione* e della

²⁶ Ivi, p. 100.

²⁷ Su questo si veda ora J.-CH. HUCHET, *Jaufre et le graal*, «Vox romanica», 53, 1994, pp. 156-74.

²⁸ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., p. 100.

²⁹ S. FLEISCHMAN, *Jaufre or Chivalry Askew: Social Overtones of Parody in Arthurian Romance*, «Viator», 12, 1981, pp. 101-129.

³⁰ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., p. 101.

³¹ C. JEWERS, *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, University Press of Florida, Gainesville, 2000, p. 82.

³² A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., p. 93.

polifonia, evocate da Bachtin come fondamentali nell'evoluzione del romanzo moderno, contenendo diversi generi al suo interno: il romanzo arturiano, ma anche vari generi della tradizione lirica occitana, dai *salutz* ai *planhs*, alle canzoni delle trovatrici e, evidentemente, dei trovatori, come è emerso man mano da alcuni studi sul romanzo.³³ Inoltre, la tradizione arturiana non è rappresentata solo dalle opere di Chrétien. Limentani ancora menzionava *en passant* il riferimento (vv. 6653-55) all'episodio della *Prima continuazione* del *Perceval* in cui Keu viene colpito da un pavone arrosto e accennava infine un paragone con Guinglain nel *Bello Sconosciuto*, cogliendo di nuovo un elemento che altri non avevano individuati.³⁴

È con alcune considerazioni sui rapporti tra *Jaufre* e il *Bello Sconosciuto*, che vorrei concludere questo intervento. All'inizio del romanzo, l'autore fornisce un elenco dei cavalieri della corte di Artù palesemente ispirato a quello presente in *Erec et Enide* (vv. 1667-90). Tale elenco, come osserva Caroline Jewers,³⁵ sembra il frutto di una «memoria selettiva»; comprende, cioè, solo romanzi noti oppure, ci viene da aggiungere, riutilizzati dall'autore, giacché include, al v. 1697, *Gilflez, li filz Do, et Taulas*, gli stessi protagonisti del romanzo: *Jaufre, lo filz Dovon e Taulat de Rogimon*. Ora un cavaliere presente nell'elenco, ma assente in quello di *Erec et Enide* è proprio il *Bels Desconegutz*.

³³ Si vedano, per esempio, G. G. FERRERO, *Appunti sul Jaufre*, in «Cultura neolatina», 22, 1962, pp. 123-140; I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos en el Jaufre*, in *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, a cura di F. BEGGIATO, Edizioni ETS, Pisa, 1995, pp. 11-26; A. M. ESPADALER, *El Rei d'Aragó i la data del Jaufre*, in «Cultura neolatina», 57, 1997, pp. 199-207; C. LEE, *I frammenti del Jaufre nei canzonieri lirici*, in *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica (Salamanca, 24-30 septiembre 2001)*, 5 voll., a cura di F. Sánchez Miret, Niemeyer, Tübingen 2003, vol. IV, pp. 135-47; EAD., *Guilhem de Montanhagol and the Romance of Jaufre*, in *Etudes de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, a cura di D. Billy, A. Buckley, Brepols, Turnhout 2005, pp. 405-17.

³⁴ A. LIMENTANI, *L'eccezione*, cit., p. 100.

³⁵ C. JEWERS, *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, cit., p. 59.

A dire il vero spetta a Margherita Lecco, nel suo recente *Saggi sul romanzo del XIII secolo*,³⁶ l'aver seguito per prima il suggerimento presente nel testo e considerato i possibili rapporti tra *Jaufre* e il *Bello Sconosciuto*, osservando anche che Giflet, figlio di Do, figura in un episodio di quest'ultimo romanzo. Si tratta di un duello per il possesso di uno sparviero, che Lecco associa al falcone vinto da Jaufre dopo la lotta con Fellon d'Albarua e che regalerà poi ad Artù (vv. 8895..). Come ammette, però, Lecco «L'episodio [...] rientra nella topica del romanzo arturiano».³⁷ Più interessanti gli altri due momenti dei romanzi esaminati dalla studiosa: quello in *Jaufre* dei due lebbrosi che tentano di stuprare una giovane, figlia di un nobile normanno (vv. 2214-3008), e i due giganti che cercano di usare violenza ad una ragazza nel *Bello Sconosciuto* (e qui non va dimenticato che anche i lebbrosi in *Jaufre* sono di statura gigantesca). Le varie parti in cui può essere suddiviso l'episodio sono molto simili nei due romanzi, come lo sono anche gli episodi iniziali che descrivono l'arrivo alla corte di Artù dei giovani cavalieri alle prime armi, Jaufre e Guinglain. Ambedue chiedono delle armi al re e poi un *don contraignant*, che si concretizzerà nella richiesta di aiutare Héliè e la sua signora nel *Bello Sconosciuto*, e in *Jaufre* in quella di andare alla ricerca di Taulat, che ha offeso la regina. Nei due romanzi i giovani vengono scherniti, Guinglain da Héliè, Jaufre da Keu. Qui Lecco vede, mi sembra con ragione, una ripresa verbale del *Bello Sconosciuto* in *Jaufre*:

Jaufre
 «Seiner, si vos platz, non ferai,
 Tro *que-l primier don que-us querai*
 Auzen totz me sia autreiatz».
 «Amic», ditz lo rei, «te sia datz!»
 (vv. 579-82)

Bello Sconosciuto
 «Hartu, venus sui a ta cort;
 Car n'i faura, coment qu'il tort,
Del premier don que je querrai
 Avrai le je, u je i faurai?
 Donne le moi, et n'i penser;

³⁶ M. LECCO, *Saggi sul romanzo del XIII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 31-40.

³⁷ Ivi, p. 37.

Tant es preudon, nel dois veer.
 «Je le vos doins,» ce dist li
 rois. (vv. 83-9)³⁸

Commenta poi «Nell'imperioso dominio della tradizione chrétieniana, rimane dunque qualche spazio per ipotizzare [...] che altri testi abbiano interagito con JF (= *Jaufre*)».³⁹ Senz'altro si potrebbe scavare ancora a fondo e emergerebbero altri tratti in comune con altri testi, dove non va ipotizzato il ruolo di modello comune dell'opera di Chrétien. Penso ad esempio al lavoro di Anton Espadaler sui rapporti con il romanzo di *Yder*.⁴⁰ Ma per ritornare al *Bello Sconosciuto*, le somiglianze vanno oltre quelle segnalate da Lecco e sembrano confermare che l'autore di *Jaufre* stia effettivamente indicando una sua fonte nell'elenco dei cavalieri.

Ricorrono innanzitutto altri luoghi dove è immaginabile una citazione del romanzo di Renaut de Beaujeu. La richiesta d'aiuto fatta alla corte da Hélie si avvicina ancora a quella rivolta alla corte di Artù dalla fanciulla, che poi si rivelerà come la *Fada de Gibel*. Hélie chiede in primo luogo:

Envoie li tel chevalier
 [...]
 Trestot le millor que tu as (vv. 185-7)

come la *fada*:

Que-m bailetz, si-us platz, cavalier,
 [...]

³⁸ Cito da R. DE BEAUJEU, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Pratiche, Parma 1992.

³⁹ M. LECCO, *Saggi sul romanzo del XIII secolo*, cit., p. 39.

⁴⁰ A. M. ESPADALER, *Sobre la densitat cultural del Jaufre*, in *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó, s. XIII-XV*, a cura di L. Badía, M. Cabré, S. Martí, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Curial, Barcelona 2002, pp. 335-53.

E que-m bailetz tot le meillor (vv. 6328-31)

il grido di disperazione della *fada* verso una corte dove nessun cavaliere è disposto ad aiutarla:

Cavallers, no sia!
 Per Dieu, no m'en torn a faudia!
 Non sia esta cort desmentida,
 C'om diga que m'en torn fallida! (vv. 6345-8)

richiama ancora quello di Hélie: «De cort n'en vois come faillie» (v. 247).

O ancora dopo l'episodio del *Fier baisier* Guinglain, esausto, si stende su un tavolo per dormire e «A son cief a son escut mis» (v. 3255), un gesto ripetuto da Jaufre nel addormentarsi nel giardino di Brunissen: «E pueis met lo scu a son cap» (v. 3189).

Più avanti, infine, la fata Blances Mains, uscendo dal suo castello per venire incontro a Guinglain, viene descritta come segue:

En son cief avoit un capiel
 qu'ele portoit por le calor
 ouvrés fut de mainte color (vv. 3972-4)

e in un momento quasi identico, l'uscita di Brunissen per incontrare Jaufre alla sua seconda visita a Monbrun, apprendiamo che «ac un capel de paon / En son cap mes per la calor» (vv. 7164-5), calore che nei due romanzi va messo evidentemente in rapporto alla passione. Inoltre, Blances Mains «a un fil d'or / ot galonné son cief le sor» (vv. 3989-90), come per Brunissen «siei cabel delgat e saur / Son gent estreitz d'un filet d'aur» (vv. 7153-4), con la variante in c (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3206= Canzoniere provenzale L): *ab un fill d'aur*.

Dalla ripresa letterale ci si sposta nel dominio dei motivi in comune e si può osservare come di nuovo l'episodio dei lebbrosi rientra in parte nei motivi dell'indice di Anita Guerreau-Jalabert: F

531.1.0.2 «Hideous giant» e F 531.4.5 «Giant's enormous weapons /club/», che compaiono in un ristretto numero di romanzi, tutti, o quasi, con punti in comune con *Jaufre*, e che comprende anche il *Bello Sconosciuto*.⁴¹ Veniamo a sapere poi dal eremita incontrato da Jaufre prima della lotta con Taulat, che il padre di questi lebbrosi ha reso guasta la terra:

Un jaan mal e deschausit
Que a tota esta terra morta (vv. 5498-9)

come i giganti nel *Bello Sconosciuto*: «Il ont tot cest país gasté» (v. 735). La realizzazione più nota del motivo della *terre gaste* è senz'altro in *Perceval*, ma è ancora nello stesso gruppo ristretto di romanzi che compare il motivo: G 346 «Devastating monster /giant/ lays waste to the land».⁴²

Jaufre apprende queste cose appunto dall'eremita dopo la lotta con il cavaliere nero, che costituisce un altro motivo dell'indice di Guerreau-Jalabert: F 527.5.1 (G) «Black knight» presente in alcuni (quasi gli stessi) romanzi, tra cui ancora il *Bello Sconosciuto* e con lo stesso carattere diabolico. Infatti in *Jaufre* il cavaliere nero costituisce l'unico nemico che egli non riesce a sconfiggere e si deve affidare a le "armi" dell'eremita:

Cellas ab que se deu defendre
Del diable e de sa mainada:
Estola ez aiga seinada,
La cros e·l cors de Jesu Crist. (vv. 5436-9)

⁴¹ Cfr. A. GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Droz, Genève 1992, p. 71; vi è anche in *Hunbaut*, altro romanzo che mette in scena *Giflet li fius Dué* con Taulat (vv. 2784-5), *Floriant et Florete*, affine a *Jaufre* per i temi arturiani "mediterranei", e *Yder* i cui rapporti con *Jaufre* sono discusso da Espadaler, come si è accennato.

⁴² Cfr. ancora A. GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs*, cit., p. 88.

questo perché, come dirà poi l'eremita: «es lo maier averser / Qu'en infern abite ne sia» (vv. 5488-9). Dall'inferno sembra anche uscito il cavaliere nero sconfitto da Guinglain che, dopo la morte, «Tos fu devenus claire pure, / Qui molt estoit et laide et sure» (vv. 3067-8), tanto che Guinglain «se segna» (v. 3071). Tutto ciò succede nel castello del *Fier Baisier*; anzi, come per Jaufre, è l'ultimo scontro prima dell'avventura che segna la fine della *quête*, e dopo la sconfitta del cavaliere nero, il castello piomba nel buio ed è scosso da rumori non dissimili a quelli della tempesta che spazza via la casa dei lebbrosi in *Jaufre*. Ma questo castello rientra pure nel motivo D 6 «Enchanted castle», con la presenza di suoni misteriosi prodotti dai giullari alle finestre che potrebbero essere accostati alle grida misteriose che scuotono ad intervalli fissi il castello di Monbrun, incantato anch'esso. Vi è una maledizione sulla terra di Brunissen causata dalla tortura inflitta a Melian da Taulat, che costringe la popolazione alle grida di dolore, ma anche, come osserva Krappe nel suo studio sul grido mortale,⁴³ alla sterilità: Brunissen non si è ancora sposata. Sarà Jaufre a rompere l'incantesimo sconfiggendo Taulat, come Guinglain farà per Blonde Esmerée con il *Fier baisier*.

Della somiglianza tra i due romanzi se ne sarà accorto Claude Platin, l'autore del rifacimento cinquecentesco di *Jaufre* in cui affianca le avventure di Jaufre a quelle di Guinglain, intitolando l'opera *L'hystoire de Giglan filz de Messire Gauvain qui fut roy de Galles et de Geoffrey de Maience son compaignon*, dove *Geoffrey de Maience* sta per *Jaufre, fils Do*, come Doon de Mayence.⁴⁴ È infatti tutta la vicenda di *Jaufre* che per molti versi è paragonabile al *Bello Sconosciuto*. Gli ultimi motivi elencati da Guerreau-Jalabert per il romanzo di Renaut de Beaujeu, Q 112.0.1 «Kingdom as reward», Q 112.0.5.1 (B) «Lady and her lands as reward», T 133 «Travel to wedding», T 135 «Wedding ceremony», T 298 «Reconciliation of separated couple»,

⁴³ A. H. KRAPPE, *Le cri meurtrier*, in «Studi medievali», 11, 1938, pp. 173-79.

⁴⁴ *Doon de Mayence*, a cura di C. Nourry, Lyon 1530. Anche A. M. ESPADALER, *Sobre la densitat cultural del Jaufre*, cit., p. 353, ipotizza un rapporto con il personaggio di Doon de Mayence, che aveva un figlio di nome Gaufrey.

possono applicarsi ugualmente a *Jaufre*, dove il protagonista entra in possesso delle terre di Brunissen con il matrimonio; i due viaggiano alla corte di Artù per sposarsi e vengono riconciliati dopo un periodo di separazione. Nei due romanzi questo periodo di separazione è di fatto costituito da un “racconto morganiano”. Non a caso Laurence Harf-Lancner, nel suo celebre studio sull’argomento, dedica spazio sia al *Bello Sconosciuto* che a *Jaufre*, anche se non collega specificamente i due romanzi.⁴⁵

Nel *Bello Sconosciuto* l’eroe deve scegliere alla fine tra un’amante umana (nonostante l’incantesimo), Blonde Esmerée, e un’amante fata, Blances Mains. Anche se tale dilemma non è reso esplicito in *Jaufre*, è evidente che la *fada de Gibel* è Morgana, che in alcune versioni della leggenda arturiana vive nel *Mongibello*, l’Etna. La *fada* potrebbe rappresentare un pericolo per Brunissen, come Blances Mains lo è per Blonde Esmerée, e infatti Brunissen tenta di impedire a Jaufre di andare ad aiutarla. La sua reazione alla richiesta di aiuto è divertente e molto umana:

Aisi respondet Brunesenzt
 Tot suavet entres ses dentz:
 «Pulcella, ben parlatz en fol,
 Car qui per forsa no-l mi tol,
 N’aurai ieu tot so que desir
 Enantz que-l lais da me partir.
 Car qui ten so que vol ez ama
 E pueis lo gic, a tort se clama,
 Si n’a desaise ni fragura.
 Anatz querer vostr’aventura
 En autre luec, si-us platz, amie,
 Que de quest non menaretz mie!» (vv. 8111-22)

⁴⁵ Cfr. L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, in particolare pp. 315-6 per *Jaufre*, pp. 395-402 per il *Bello Sconosciuto*.

ma dietro si cela una vera preoccupazione perché di lì a poco Jaufre le sarà sottratto proprio con la forza che invoca, quando sarà spinto nella fonte e portato nell'altro mondo subacqueo dalla *fada*. Come Guinglain e con più convinzione, Jaufre sceglierà la principessa terrena e tornerà da Brunissen per sposarsi dopo aver sconfitto Fellon, un altro essere mostruoso che ha reso *gaste* la terra e tiene la *fada* stretta da un incantesimo.

Questo, dunque, per la storia narrata in sé, ma c'è dell'altro. Tutti e due i romanzi si presentano come "aperti", giacché la loro conclusione dipende da un'altro, che potrebbe alterarne il corso. Si è potuto paragonare il *Bello Sconosciuto* al genere lirico della *chanson*, vedendo nel romanzo la *requête* dell'io narrante alla sua dama che, se accetta il corteggiamento, potrà cambiare il finale del romanzo:

Renals de Biauju molt vos prie
 [...]
 Quant vos plaira, dira avant,
 U il se taira ore a tant.
 Mais por un biau sanblant mostrer
 Vos feroit Guinglain retrover
 S'amie, que il a perdue.
 Se de çou li faites delai,
 Si ert Guinglains en tel esmai
 Que ja mais n'avera s'amie. (vv. 6229-61)⁴⁶

Allo stesso modo in *Jaufre* è il re d'Aragona che determina la prosecuzione del romanzo quando l'autore decide di interrompere la storia perché deluso dalla decadenza del mondo cortese. Questo passo, già menzionato sopra, rivela un atteggiamento non dissimile a quello di Renaut de Beaujeu:

E fora m'en laissez de tot,

⁴⁶ Su questo si veda J. S. GUTHRIE, *The Je(u) in Le Bel Inconnu. Autoreferentiality and Pseudo-Autobiography*, «Romanic Review», 75, 1984, pp. 147-161.

Que ja mais non sonerai mot
 De Jaufre ni de sa prison,
 Mas, per lo bon re d'Aragon,
 Lo farai de prison issir;
 [...]

E ieu per s'amor tornerai
 A Jaufre e-l desliurarai
 De la prison on es entratz.
 E l'enfans non er oblidatz,
 Aintz sera redutz a sa maire,
 Ez aquo non tarzara gaire.
 E la pulcella er delliuurada,
 Que-l mezal avia esquintada,
 Aisi con la cujet forsar. (vv. 2623-49)

Ora *Jaufre*, romanzo occitano, è naturalmente influenzato dalla tradizione trobadorica, per cui non sarebbe sorprendente se qui fosse pure possibile un paragone con la lirica. A questo proposito, penso che *Jaufre* è assimilabile a un sirventese encomiastico diretto al re d'Aragona e, infatti, alcuni dei termini impiegati dall'autore nei passi d'elogio al re appartengono, per dirla con Ferrero, al «dominio dell'encomiastica cortigiana». ⁴⁷

Un esempio per tutti è la frase commentata da Espadaler, *paire de pretz e filltz de don* (v. 62), che è identica a quella impiegata per elogiare Giacomo I d'Aragona da Cerveri de Girona nel suo *Maldit-Bendit*. Espadaler si basa in parte su questo fatto per proporre una datazione molto tarda del romanzo, presumendo che sia *Jaufre* a citare Cerveri, che compose il *Maldit-Bendit* nel 1271, e optando dunque per il 1272, anno in cui tra l'altro la data della Penteco-

⁴⁷ Si veda G. FERRERO, *Appunti sul Jaufre*, cit., p. 133, nonché C. LEE, *L'elogio del re d'Aragona in Jaufre*, in *Actas del VIII Congreso Internacional del Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, settembre 1999), a cura di M. Freixas, S. Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria – Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander 2000, pp. 1051-1060.

ste corrisponde a quella desumibile dal testo secondo il metodo di Pinkernell.⁴⁸ Tuttavia, l'associazione di *pretz* e *don* (o *donar*) non è rara, come si può vedere dagli esempi seguenti:

despos Pretz e Donars soffraing
peza-m s'a lonjas sai remaing. (Cercamon, *Lo plaing comenz iradamen* BdT 112,2a, vv.15-16)

ladonc cugei que fos mortz Pretz e Dos,
si qu'ieu fui pres de laisser mas chansos;
[...]
Pretz es estortz, qu'era guastz e malmes,
e Dons gueritz del mal qu'avía pres (Aimeric de Peguilhan, *En aquelh temps que-l reys mori N'Amfós* BdT 10,26, vv. 6-10)

fons de belhs dos, murs contra-ls arabitz,
solelhs de mars, abrils renovelatz,
miralhs del mon, ab cui pretz es renhatz. (Guiraut de Calanson, *Belh senher Dieus, quo pot esser sufrít* BdT 243,6, vv. 43-45)

Qui si trova anche l'impiego di «padre di...» in senso superlativo:

e de ricor e de totz bes lo paire,
qu'èr es dolors de proez'e de dos. (vv. 29-30)

come ancora nel *planh* di Gaucelm Faidit per Riccardo Cuor di Leone (BdT 167,22):

car selh qu'era de valor caps e paire,
lo rics valens Richartz, reys dels engles (vv. 5-6)

⁴⁸ Cfr. A. M. ESPADALER, *El Rei d'Aragó*, cit., e Id., *El final de Jaufré i, novament, Cerverí de Girona*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 47, 1999-2000, pp. 321-334.

Infine, l'espressione compare nel romanzo stesso, quando Jaufre è creduto annegato e viene pronunciata una serie di *planhs*; nel suo Melian dice:

Car vos eravatz fillz e paire
de tutz bonz aipz e de tos benz (vv. 8478-79)

creando forse ancora un tacito parallelismo tra Jaufre e il re d'Aragona, un re che, anche sulla base di questi raffronti con il *Bello Sconosciuto*, può solo essere identificato con Giacomo I.

Se il lavoro di Limentani sui rapporti fra *Jaufre* e il *Conte du Graal* avevano, o avrebbero dovuto chiarire senza ombra di dubbio che il re soggetto implicito del romanzo non poteva in nessun modo essere identificato con Alfonso II, spero che queste ulteriori riflessioni possano contribuire a confermare la correttezza delle sue conclusioni.

XVII. LA TRADITION «INDIRECTE» DANS L'ÉDITION D'UN ROMAN: L'EXEMPLE DE *JAUFRE*

Le roman occitan de *Jaufre* a été transmis par deux manuscrits complets et une série de fragments plus ou moins longs (les sigles, devenus standards, remontent à Brunel,¹ sauf pour g e h, découverts plus récemment):

A Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2164, fin XII-1^{er}-début XIV^e siècle; parch., fol. 1-110 (numérotation du XVII^e siècle), 205 x 160mm, copié par deux mains sur deux colonnes de 37 lignes. Le premier scribe semble être originaire du Languedoc, le deuxième de la Provence. Le manuscrit est orné de plus de deux cent soixante miniatures.

¹ C. BRUNEL, *Jaufre. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, SATF, 2 voll., Paris 1943.

B Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12571, fin XII-I^e-début XIV^e siècle; parch., fol. I-XXXI (p. 1-62 du 1876), 200 x 300mm, 2 col. de 44-45 lignes avec initiales rouges ou bleues; copié en Italie du nord, probablement par Johannes Jacobi, scribe italien (peut-être de Bologne) qui a copié d'autres œuvres de différents genres en français et italien; annotations marginales en italien par le même copiste.²

c Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3206 (Chansonnier provençal L), fin du XIV^e siècle; parch., 155 x 100mm, 1 col. de 30 lignes. Texte n° CXXVIII, fol. 84-99v, extraits de *Jaufre*: v. 2633-2644, 3743-3828, 3877-3922, 7141-7987. Copié en Italie du nord.³

d New York, Pierpont Morgan Library, 819 (ex-Cheltenham, Thirlestane House, 8335 ; Chansonnier provençal N), XIV^e siècle; parch., 263 x 194mm, 2 col. ; fol. 10a-12c. Contient les vers 7405-

² Cfr. P. MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, in *Atti del Congresso internazionale di Scienze Storiche* (Roma, 1-9 Aprile 1903), vol. 4, [Atti della sezione III: *Storia della letteratura*], Accademia dei Lincei, Roma 1904, pp. 61-104, à p. 73; G. BRUNETTI, *Un capitolo dell'espansione del francese in Italia: manoscritti e testi a Bologna fra Duecento e Trecento*, in «Quaderni di Filologia Romanza della facoltà di lettere e filosofia dell'università di Bologna», 17, 2004.

³ Cfr. M. PELAEZ, *Il canzoniere provenzale L (Codice vaticano 3206)*, in «Studi romanzi», 16, 1921, pp. 5-206; G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Editoriale Programma, Padova, 1990², pp. 1-137, à p. 14; A. LOMBARDI, *Canzoniere provenzale L (BAV. Vat. Lat. 3206)*, in *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 1 Biblioteca Apostolica Vaticana. A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L.VI.106), L (Vat. lat. 3206), O (Vat. lat. 3208)*, di A. Lombardi, *H (Vat. lat. 3207)*, di M. Careri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1998, pp. 183-233; A. LÅNGFORS, *Le modèle du reviseur du chansonnier provençal L*, in *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas*, Slatkine, Genève 1973², pp. 255-258; C. PULSONI, *Nell'atelier del correttore del ms. provenzale L (Vat. lat. 3206)*, in *Actes du IV^e Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Vitoria-Gasteiz, 22 août 1993), a cura di R. Cierbide, 2 voll., AIEO, Vitoria-Gasteiz, vol. 1, 1994, pp. 287-295.

7688 de *Jaufre*. Copié en Italie du nord par plusieurs mains italiennes.⁴

e Nîmes, Archives départementales du Gard, F (001) 083, pièce 3, notaire de Vallerauge, XIII^e siècle; deux feuillets en parch., 293 x 200mm, 2 col. de 41 lignes, avec initiales ornées rouges et bleues; contient les v. 8214-8376, 9041-9206. Scribe du Bas Languedoc.⁵

f Nîmes, Archives départementales du Gard, F (001) 083, pièce 4, notaire de Bagnols-sur-Cèze, XIII^e siècle; un feuillet en parch., 324 x 220mm, 2 col. de 39 lignes, orné de dessins; contient les v. 328-491. Copié en Provence.⁶

g Rodez, Archives départementales de l'Aveyron, 50 J, fonds Balsa de Firmi, fin du XIII^e siècle; deux feuillets en parch., 220 x 145 mm., 1 col. de 34 ou 35 lignes, traces d'un dessin coloré sur la marge extérieure à la hauteur des v. 5923-5928; contient les v.

⁴ Cfr. H. SUCHIER, *Il canzoniere provenzale di Cheltenham*, in «Rivista di filologia romanza», 2, 1875, pp. 49-52, pp. 144-172; C. F. BÜHLER, *The Philipps Manuscript of Provençal poetry now ms. 819 of the Pierpont Morgan Library*, in «Speculum», 22, 1947, pp. 68-74; S. G. NICHOLS, *Art and Nature: looking for (medieval) principles of order in Occitan Chansonnier N (Morgan 819)*, in *The whole book. Cultural perspectives on the medieval miscellany*, par S. G. Nichols, S. Wenzel, University of Michigan Press, Ann Arbor 1996, pp. 83-121; M. A. BOSSY, A. J. NANCY, *Gender and compilational patterns in troubadour lyric*, in «French Forum», 21, 1996, pp. 261-280. En attendant le volume relatif dans la série «*Intavulare*» voir aussi le catalogue de la Bibliothèque Morgan: <http://corsair.morganlibrary.org>.

⁵ Cfr. C. BRUNEL, M. GOURON, *Fragment d'un nouveau manuscrit de Jaufre*, in «Romania», 55, 1929, pp. 529-536.

⁶ Cfr. C. BRUNEL, M. GOURON, *Fragment d'un sixième manuscrit de Jaufre*, in «Romania», 57, 1931, pp. 206-209. Ici les auteurs supposent une origine italienne du fragment, tandis que dans son édition C. BRUNEL, *Jaufre*, cit., I vol., p. XXX) affirme que «C'est vers la Provence qu'il faut chercher son origine». L'hypothétique origine italienne se basait sur la chute de *e* – prothétique, qui est cependant fréquente aussi dans les manuscrits d'origine catalane.

5583-99 ; 5610-5632 ; 5923-5941 ; 5961-5976. Copié peut-être en Rouergue.⁷

h Barcelona, Institut Municipal d'Història, B-109, premier quart du XIII^e siècle (?);⁸ deux feuillets en parch., 145 x 53mm, 2 col., traces d'initiales rouges et le dessin d'une tour dans la marge extérieure droite à la hauteur des v. 6831-41; contient les v. 6020-6030; 6048-6058; 6074-6081; 6102-6112; 6737-6746; 6769-6779; 6801-6810; 6831-6841. Copié probablement en Provence.

En ce qui concerne les fragments, il faut distinguer les fragments véritables (e, f, g, h), trouvés par hasard surtout dans les reliures d'autres documents, des morceaux choisis du roman (c, d), copiés dans les chansonniers lyriques L et N et qui ont un sens complet.⁹

Le roman, ou certaines parties du roman, ont connu plusieurs éditions partielles à commencer par celle de Raynouard qui en publia 8900 vers dans le premier volume du *Lexique roman* en 1838. L'édition de tout le roman, fondée sur tous les manuscrits connus, fut publiée en 1925 par Hermann Breuer.¹⁰ Cette édition se base sur B avec les variantes de Acd. Une deuxième édition fut complétée en 1943 par Clovis Brunel. Brunel se sert de A comme base et, de

⁷ Cfr. J. DELMAS, *Un fragment rouergat du Roman de Jaufré*, in «Romania», 101, 1980, pp. 271-277.

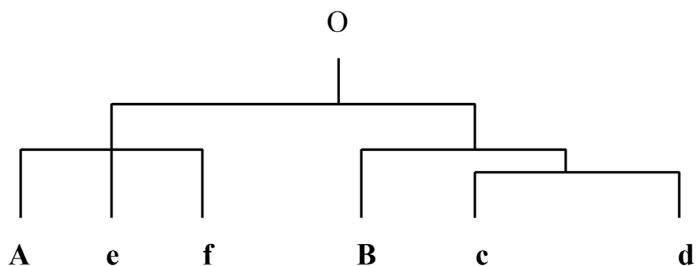
⁸ Selon le premier à l'étudier, J. ALTURO I PERUCHO (*Restes codicològiques del més antic manuscrit de Jaufré amb algunes consideracions sobre aquesta novel·la provençal*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 46, 1997-1998, pp. 9-22, aux pp. 14-16); sa datation a été contestée de façon convaincante par A. M. ESPADALER, *El final del Jaufré i, novament, Cerverí de Girona*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 47, 1999-2000, pp. 321-334.

⁹ Cfr. C. LEE, *I frammenti del Jaufré nei canzonieri lirici*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* (Salamanca 24-30 de Septiembre, 2001), XXIII, 4, 2003, pp. 135-147.

¹⁰ H. BREUER, *Jaufré. Ein altprovenzalischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts*, Niemeyer [Gesellschaft für romanische Literatur 46], Göttingen 1925.

cette façon, tente de compléter et d'intégrer l'œuvre du philologue allemand, au lieu de la remplacer. Dans son apparat critique il donne les variantes de Bcd et de e et f, découverts après la publication de l'édition de Breuer. Selon Avalle l'édition de Brunel est «ottima sotto ogni rispetto».¹¹ Plus récemment une nouvelle édition a été proposée par Lavaud-Nelli,¹² fondée sur Brunel avec quelques corrections, tandis que Ferrero offre une édition de morceaux choisis, qui reproduit assez fidèlement le texte de Brunel.¹³

Le stemma proposé par Brunel est le suivant:



Ce stemma n'inclue évidemment pas g et h, découverts plus tard, et qui sont courts et très fragmentaires. Delmas essaie de démontrer que g représente une troisième famille par rapport à l'arbre biparti de Brunel, mais les dimensions du fragment ne permettent pas d'arriver à une telle conclusion.¹⁴ On peut simplement constater que le fragment offre plusieurs leçons uniques, ou bien qu'il s'accorde soit avec A, soit avec B. Le problème est que plusieurs aspects

¹¹ S. D'ARCO AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Einaudi, Torino 1961, p. 136.

¹² R. LAVAUD, R. NELLI, *Les troubadours*, 2 voll., Desclée de Brouwer, Bruges 1960, vol. I, pp. 621-1021.

¹³ G. G. FERRERO, *Jaufré. Poema arturiano in lingua d'oc* [passi scelti], Gheroni, Torino 1961.

¹⁴ Cfr. J. DELMAS, *Un fragment rouergat du Roman de Jaufre*, in «Romania», 101, 1980, pp. 271-277.

stylistiques de *Jaufre* font croire que le roman est le produit de la culture jongleresque et donc sujet au remaniement, ce qui tend à couvrir les lacunes et les erreurs. Brunel remarque d'ailleurs qu'il n'y a aucune erreur commune entre A et B et pourtant, il est clair, qu'ils remontent à un même antigraphie.

En ce qui concerne le fragment de Barcelone auquel j'ai attribué le sigle h, Alturo, qui l'a découvert, n'essaie pas de le placer dans le stemma de Brunel car il est surtout intéressé à en prouver l'antiquité, pour pouvoir dater le roman aux années 1176-85 et à confirmer son origine catalane.

Il n'est donc pas possible d'arriver à des conclusions définitives sur la position de g et h dans le stemma, quoique quelques leçons indiqueraient que h appartienne peut-être à la famille de A. Cela n'est pas surprenant vu les constatations d'ordre général qu'on peut faire sur la tradition manuscrite.

En premier lieu, les fragments, les «vrais» fragments, semblent plus anciens que les deux manuscrits complets et les extraits copiés dans les chansonniers: e f g h sont tous du XIII^e siècle, tandis que A et B datent de la fin du XIII^e siècle – début du XIV^e siècle et c et d sont du XIV^e siècle. Brunel décrit B comme le travail d'un «éditeur italien»,¹⁵ mais A, avec ses nombreuses miniatures, donne aussi l'impression d'être une édition préparée sur commission pour quelqu'un qui pouvait «regarder» le texte en le lisant ou en l'écoutant.¹⁶ On se demande si ces «éditions» n'avaient pas remplacé des manuscrits de jongleurs qui circulaient auparavant.

Une seconde observation concerne la distribution géographique des manuscrits et donc peut-être le lieu d'origine du roman. Les deux branches de l'arbre de Brunel se distinguent aussi bien pour leur date que pour leur provenance. En effet, A e f g h sont plus anciens et

¹⁵ C. BRUNEL, *Jaufre*, cit., vol. I, p. XLVIII.

¹⁶ Cfr. M. T. CLANCHY, *From memory to written record. England 1066-1307*, Blackwell, Oxford 1993², pp. 292-293; M. CAMILLE, *Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy*, in «Art History», 8, 1985, pp. 26-49.

proviennent du sud de la France: Provence, Languedoc (le Rouergue peut-être pour g), Catalogne ; B c d sont italiens. Cela fait penser à une diffusion du roman d'abord dans le sud-ouest de la France et ensuite dans l'Italie du nord, ce qui est confirmé en partie par les études sur les chansonniers lyriques. L et N (c'est à dire c et d), selon Zufferey,¹⁷ proviennent de la Lombardie et appartiennent à un groupe de chansonniers faisant parti de «la tradition languedocienne et son prolongement lombard». Pour Zufferey c'est précisément la présence des extraits de *Jaufre* dans ces chansonniers qui confirmerait les rapports avec le Languedoc et la Provence.¹⁸ L'examen de la langue du texte nous révèle aussi des correspondances entre l'idiome employé dans le roman et la variété que Bec appelle «l'occitan central ou moyen», ou encore «l'occitan standard».¹⁹

Ce n'est pas le cas de discuter en détail ici de la tradition manuscrite, puisque je compte le faire ailleurs; disons simplement que les leçons dont se sert Brunel pour confirmer son stemma ne sont pas particulièrement significatives, bien qu'une collation des différents témoins montre que le stemma est probablement correct, surtout en ce qui concerne la branche «italienne». Cependant l'édition de Brunel donne l'impression d'être un «collage». Lui-même affirme vouloir compléter et non pas remplacer l'édition de Breuer et, fidèle à son propos, il conserve même la numérotation des vers de celle-ci,

¹⁷ F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Droz, Genève 1987, pp. 103-105, 314-315.

¹⁸ Pour N on a aussi suggéré un copiste originaire de Padoue (cfr. S. D'ARCO AVALLE, *La letteratura in lingua d'oc*, cit., pp. 105-106; G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Editoriale Programma, Padova, 1990², pp. 1-137, à p. 14; M. L., MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi 1984, p. 350n., tandis que L pourrait provenir de la Vénétie (cfr. M. PELAEZ, *Il canzoniere provenzale L*, cit., p. 9; G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica*, cit., p. 14). Plus récemment enfin G. BRUNETTI, *Un capitolo dell'espansione del francese in Italia*, cit. a indiqué Bologne comme la patrie de B; il s'agit donc de manuscrits qui appartiennent tous à la Lombardie dans le sens plus large que ce terme avait au Moyen Âge.

¹⁹ P. BEC, *La langue occitane*, PUF, Paris 1963, p. 55.

ce qui veut dire accepter comme bonne la plupart des vers de B qui manquent à A. D'autre part il accepte aussi beaucoup de vers de A qui manquent à B et se trouve donc obligé à numéroter les vers excédants *bis*, *ter*, etc. En somme son texte reflète son observation que les deux manuscrits s'équivalent et alors autant les inclure tous les deux.

L'édition de Brunel a été mise en question une vingtaine d'années après sa publication par Giuseppe Guido Ferrero. Ferrero suggère qu'étant donné que les versions remontent sûrement à un seul texte, il devrait être possible de procéder selon la méthode de Lachmann pour se rapprocher de plus à l'original, mais, n'ayant que deux manuscrits complets à disposition, il faudra recourir au «*iudicium illuminato dallo studio dell'usus scribendi dell'autore*». ²⁰ Néanmoins, suivre l'*usus scribendi* n'est pas toujours facile lorsque nous avons affaire à des œuvres destinées à la récitation, qui emploient des expressions standardisées, voire formulaires et facilement échangeables. De même, la *lectio faciliior* qui pourrait guider le *iudicium* de l'éditeur peut ne pas être utile, car une leçon plus difficile, dans ce genre de texte, pourrait remonter à un remanieur habile et non pas à l'auteur. ²¹ Enfin les interventions de Ferrero se limiteraient à juger les additions de l'un ou de l'autre manuscrit et, si nécessaire, à les supprimer.

Cependant même cette dernière approche pose des problèmes, comme on peut le constater en considérant une leçon, qui servira aussi d'introduction au reste de cette communication. Aux vers 14-20 du roman on lit:

Car hom non deu comprar ni vendre
 Ni l'un ab l'autre conselilar,
 Cant au bonas novas contar ;
 Que quant no son ben *entendudas*,

²⁰ G. G. FERRERO, *Appunti sul Jaufré*, in «Cultura neolatina», 22, 1962, pp. 123-140, à p. 126.

²¹ G. G. FERRERO, *Appunti sul Jaufré*, cit., p. 129.

A cel que las diz, sun *perdudas*,
 E a acels non valun gaire
 Que las auson, a mon viaire;²²

Le public est invité à bien écouter le texte pour en tirer le maximum de profit et le sens est complet au v. 20. A ajoute deux vers, qui pourraient faire croire à une addition du scribe:

Si enfrel cor no las entendo
 Qan per las aurelas desendon

Cependant tout le passage rappelle les vers 150-168 du prologue à l'histoire de Calogrenant dans l'*Yvain* de Chrétien de Troyes:

Cuers et oroilles m'aportez,
 car parole est tote *perdue*
 s'ele n'est de cuer *entendue*.
 [...]
 et cil n'en ont ne mes l'oïe,
 des que li cuers n'i entant mie;
 [...]
 les oroilles sont voie et doiz
 par ou s'an vient au cuer la voiz;
 et li cuers prant dedenz le vandre
 la voiz, qui par oroille i antre.²³

Il y a la reprise d'une rime et en particulier les deux vers de *A* rappellent les vers 165-8 d'*Yvain*. En effet Tony Hunt affirme que ce roman constitue un des principaux *pré-textes* du roman occitan et il indique ces vers (comme Brunel avant lui) comme une des citations

²² Je cite le texte de *Jaufre* d'après mon édition en ligne: www.rialto.unina.it 2002.

²³ Texte d'après M. ROQUES, *Les romans de Chrétien de Troyes. IV. Le Chevalier au Lion (Yvain)*, Champion, Paris 1978.

du roman de Chrétien.²⁴ Une édition selon la méthode de Lachmann devrait probablement comprendre ces deux vers.

Le dilemme pour l'éditeur de *Jaufre* (Bédier aurait dit son secret espoir)²⁵ est qu'il ne dispose que de deux manuscrits complets et doit exercer son *iudicium* continuellement, ne pouvant que rarement recourir à l'aide des fragments pour choisir une variante. L'exemple que je viens de discuter montre qu'il peut encore se servir de ce que j'ai appelé, peut-être à tort, la tradition «indirecte» du roman. Celle-ci prend deux directions: d'un côté les romans de Chrétien de Troyes (et non seulement), qui forment le pré-texte le plus important de *Jaufre*, et de l'autre, le texte parallèle aux copies manuscrites, constitué par les nombreuses miniatures dans A. Dans ce qui suit je me concentrerai sur l'analyse de quelques leçons dont le choix est confirmé par cette tradition indirecte, ou étendue du roman.

Commençons donc par les citations de l'œuvre de Chrétien. Au début du roman (v. 29-34), dans la description de la cour d'Arthur, B donne la leçon:

Car ja senpre seran retrachas
 Las grantz proechas qu'el a fachas,
 E-ill bon chevalier *mentagut*,
 Qu'en sa cort furon *alegut*,
 Que a la Taula Redonda vengrun,
 E las proechas qu'il mantengron

Dans A, au v. 31 on lit *Eil bos cavaliers mantengutz*. Brunel suit B ici et cela pourrait se justifier en tant que *difficilior*: *mentagut* «mentionné, célébré», ou bien pour éviter de répéter *mantengron* au v. 34, mais la présence d'un passage presque identique avec la même rime dans *Yvain* confirme la leçon de B:

²⁴ T. HUNT, *Text and pré-texte. Jaufré and Yvain*, in *The legacy of Chrétien de Troyes*, par N. J. Lacy, D. Kelly, K. Busby, 2 voll., Rodopi, Amsterdam (1987-1988), vol. 2, pp. 125-141; Cfr. C. BRUNEL, *Jaufre*, cit., vol. II, p. 163.

²⁵ J. BÉDIER, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Champion, Paris 1970², p. 14.

et par lui sont *amenteu*
 li boen chevalier *esleü*
 qui a enor se travaillierent (vv. 39-41)

Encore aux v. 1108-1110, au moment où Jaufre se bat contre Estout et ce dernier le frappe, on lit dans B:

[...] e det tal lo bran
 En terra, que *l'un esperon*
Li trenquet rasen lo talon.

A donne au v. 1110 *Li trenquet resen lo talo*. C'est encore la leçon de B que choisit Brunel, leçon qui trouve l'appui du passage dans *Yvain* où Yvain évite d'être coupé en deux par la porte coulisse du château d'Esclados:

si c'anbedeus *les esperons*
li trancha a res des talons (vv. 951-52)

Un des épisodes les plus commentés, à propos des rapports avec l'œuvre de Chrétien, se trouve aux v. 141-52, quand Arthur déclare qu'il refusera de manger si une aventure n'a pas lieu à la cour:

E ditz : «Seiner, sazón seria
De manjar oïmais, si-us plazia.»
 E.l reis es se ves el giratz:
 «Quexs, per enugz a dir fos natz
 E per parlar vilanamentz;
 Que ja sabetz vos veramentz
 E avetz o vist mantas ves,
 Que non manjaria per res,
Que cort tan esforsada tenga,
 Entro que aventura mi *venga*
 O qualche estraïgna *novella*
 De cavalier ou de pulcella»

Au v. 149 B donne *Que cort tan gran ni tan richa tenga*, vers hypermètre, mais qu'on pourrait corriger en éliminant le deuxième *tan* ; il faudrait cependant préférer la *lectio difficilior* de A, confirmée cette fois-ci par *Perceval*, d'où est emprunté non seulement la scène, mais aussi une rime et plusieurs expressions:

E dist : «Sire, s'il vos pleisoit,
 Vos mangeriez des ore mes.»
 «Kex,» dist li rois, «leissiez m'an pes,
 que ja par les ialz de ma teste
 ne mangerai a si grant feste,
 por que cort anforciee tiegne,
 tant qu'a ma cort novele viegne». (vv. 2818-2824)²⁶

Aux v. 123-25, au cours de la même scène, lorsque Keu entre à la cour, les analogies avec le texte de Chrétien font préférer la leçon de A au v. 124:

Ab tant Quexs per la sala venc,
 Desenvoutz, et en sa man tenc
 Un baston parat de pomier.

au lieu de B: Diçen noitz et en sa man tenc.

Et Kex par mi la sale vint,
 trestoz desafublez, et tint
 an sa main destre un bastonet (*Perceval*, vv. 2791-93)

Dans un passage au moins il est possible de procéder de la même façon avec un pré-texte appartenant à la tradition dérivée de Chrétien. Il s'agit d'une remarque que fait Mélián à Keu, aux v. 6653-

²⁶ Citations d'après F. LECOY, *Les romans de Chrétien de Troyes. V-VI. Le conte du graal (Perceval)*, 2 voll., Champion, Paris 1979-1981.

56, lorsque celui-ci lui demande de pardonner Taulat en dépit des tortures qu'il lui a fait subir:

Ben leu trobet ab vos perdon
 Cel que-us *feri ab lo paon*
 El col, tal qui-us para d'est mes,
 Ja tant ben no-us en gardares.

Dans B au v. 6654 on lit *Cel queus ferì ab lo baston*, ce que tous les éditeurs ont préféré,²⁷ y compris Brunel, quand on a évidemment affaire à une *lectio facilior* par rapport à A, qui se réfère à un épisode de la *Première continuation* de *Perceval*, où Keu est frappé par un paon rôti comme punition pour avoir malmené un nain:

Le poon prent atot l'espoi,
 Sel lieve haut en[con]tre soi.
 De grant force et de grant vertu
 En a monsignor Qeu feru,
 Si que por peu ne le tua.
 Savés or u il l'asena?
 El col, si que caoir le fist (vv. 3767-3773).²⁸

Venons maintenant aux miniatures qui accompagnent le texte

²⁷ R. LAVAUD, R. NELLI, *Les troubadours*, cit., vol. I, p. 384, observent même que «Cette mésaventure est inconnue. Curieuse variante de A: *ab lo paon*». La leçon de A, par contre, a été acceptée dans quelques traductions du roman, celles de R. G. ARTHUR, *Jaufre. An Occitan arthurian romance*, Garland, New York-London 1992, p. 119, et de F. GÓMEZ REDONDO, *Jaufre*, Gredos, Madrid 1996, p. 208, par exemple, qui traduisent «paon» et ajoutent une note sur l'épisode de la *Première continuation*. Un commentaire de ce passage est offert, entre autres, par A. PONTECORVO, *Una fonte del Jaufre*, in «Archivium Romanicum», 22, 1938, pp. 399-401, et A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, pp. 84-85.

²⁸ Citation d'après W. ROACH, *Première continuation de Perceval (Continuation-Gauvain)*, Lettres gothiques, Paris 1993².

dans A. Il est possible que la famille de manuscrits, dont A fait parti, fut caractérisée par des miniatures illustrants les différents épisodes. Il y a des traces de miniatures ou bien de dessins colorés dans f g h; A en contient au moins 269, sans compter celles qui ont été coupées. C'est un nombre assez élevé: Sandra Hindman,²⁹ dans son étude des manuscrits illustrés des œuvres de Chrétien, affirme que cinquante est un nombre considérable.³⁰ Dans A il n'y a presque pas de pages sans miniature et souvent, dans la première partie du roman au moins, jusqu'à la fin de l'épisode des lépreux (v. 3026), les miniatures interrompent le texte, qui est disposé autour des images. Quand l'image est placée à la moitié des deux colonnes, il faut lire le texte d'abord au dessus de la miniature et ensuite au dessous; un signe indique l'ordre correct, ce qui démontre un effort pour faire correspondre le texte à l'image, de façon que le texte fonctionne presque comme une rubrique. Ailleurs, la miniature n'est pas toujours contenue dans le cadre préparé auparavant et occupe deux colonnes, ignorant, de cette façon, la longueur des vers. Cette disposition ressemble à ce que Hindman appelle «*prose miniatures*»: «In a sense the miniatures in prose romance, like the rubrics, are descriptive in the full meaning of the word; they summarize the story». La présence de telles miniatures dans un texte en vers serait le signe d'un changement culturel, d'un passage des vers à la prose, de l'oralité à la lecture. Le manuscrit A dans ce sens est un témoin important de ce moment décisif.

Une autre question concerne le rapport entre le texte et sa traduction en images. Les études sur la production des livres manus-

²⁹ S. HINDMAN, *Sealed in parchment. Rereadings of knighthood in the illuminated manuscripts of Chrétien de Troyes*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, p. 164.

³⁰ Cfr. aussi A. STONES, *Arthurian art since Loomis in Arthurus Rex. Acta conventus lovaniensis 1987*, a cura di W. van Hoecke, G. Tournoy, W. Verbeke, 2 voll., Leuven University Press, Leuven 1991, vol. 2, pp. 21-55, à p. 35, qui considère les manuscrits du cycle arthurien en prose contenant plus ou moins 200 miniatures comme «heavily illustrated».

crits montrent que, lorsque naissent les ateliers laïcs en dehors des *scriptoria* des monastères, la copie et l'illustration ont lieu à deux (ou plus) moments distincts et concernent des artisans différents. Le scribe copie le texte en laissant l'espace pour les miniatures; ensuite un maître, qui connaît le plan des miniatures, prépare en grandes lignes les illustrations et enfin l'artiste les exécute matériellement.³¹ En outre, les miniatures peuvent suivre des modèles standardisés (le chevalier à cheval, la bataille, par exemple) ou bien reprendre les images d'une version précédente du même texte: de cette façon les miniatures auront une «tradition» et une «recension» tout comme le texte.³² L'état fragmentaire des autres manuscrits de *Jaufre* contenant des dessins, ne permet pas de comprendre à fond si les miniatures dans A reproduisent une série d'images établie auparavant par la tradition. Cependant le dessin de la tour tracée dans h à la hauteur des v. 6831-41 se retrouve dans A au fol. 70^{vc} entre les v. 6814-5 et à côté précisément des v. 6831-51. Il s'agit de l'illustration du château d'Augier où Jaufre est reçu après avoir vaincu Taulat. Ces deux illustrations semblables, placées au même endroit, pourraient indiquer que les miniatures de A suivaient effectivement une tradition.³³

³¹ Cfr. D. J. A. ROSS, *Methods of book-production in a fourteenth-century miscellany*, in «Scriptorium», 6, 1952, pp. 63-75; R. H. ROUSE, M. A. ROUSE, *The commercial production of manuscript books in late thirteenth- and early fourteenth-century*, in *Medieval book production: assessing the evidence*, éd. par L. L. Brownrigg, Red Gull Press-Anderson-Lovelace, Los Altos Hills-Oxford 1990, pp. 103-115.

³² Cfr. K. WEITZMANN, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton University Press, Princeton 1947; A. STONES, *Secular manuscript illumination in France, in Medieval manuscripts and textual criticism*, éd. par C. Kleinhenz, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1976, pp. 83-102; aux pp. 95-96; A. STONES, *Arthurian art since Loomis in Arthurus Rex. Acta conventus lovaniensis 1987*, éd. par W. van Hoecke, G. Tournoy, W. Verbeke, 2 voll., Leuven University Press, Leuven 1991, vol. 2, pp. 21-55, aux pp. 36-37; A. VARVARO, *Elogio della copia*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, vol. 6, 1998, pp. 785-96.

³³ Le cas du dessin dans g aux vv. 5923-38 est plus difficile. J. DELMAS (*Un fragment rouergat*, cit., p. 272) le décrit de la façon suivante: «on devine une bordure argent, droite, et un cavalier à bliaud rouge sombre, manteau jaune, et

De toute façon l'examen de A semble confirmer la méthode de production des livres manuscrits à l'époque. En principe les miniatures devaient être exécutées à l'intérieur d'un emplacement préparé auparavant ; quelquefois il arrive qu'une colonne soit laissée en blanc et la suivante commence par une miniature. Cela ferait penser que le copiste n'a pas voulu continuer le texte pour faire coïncider texte et miniature, car celle-ci était prévue trop loin. Ailleurs dans le manuscrit il y a des emplacements vides (fol.15^{vd}, 16a), ou bien, comme l'on a déjà remarqué, l'emplacement a été préparé vers la moitié de la colonne (fol. 15b) mais la miniature est plus grande et occupe la partie supérieure des deux colonnes.

Ce premier examen des miniatures de A, semble donc indiquer que le moment de l'illustration ne coïncide pas avec celui de la copie du texte, et que les miniaturistes suivaient peut-être un modèle pour le cycle de miniatures avec une tradition propre qui ne correspond pas à celle du texte de A. Cela serait démontré par le fait que, dans quelques lieux du texte, la miniature de A sert d'appui à une bonne lecture de B, qui diffère de celle qu'on lit dans A.

Au fol. 8^{vd}, v. 948-50, par exemple, Jaufre arrive devant le château d'Estout de Vertfueil *E a dos serventz apercebutz, / Que son issit fora la porta, / E cascuns arbalesta porta*, ce qui est illustré par Jaufre et les deux *servens*, chacun avec une arbalète, dans la partie supérieure de la miniature, tandis que dans la partie inférieure se trouvent le château et la porte ; les deux sergents ont l'index pointé,

cheval gris-blanc (dont on ne voit que l'arrière-train) se détachant sur un fond bleu-vert». Dans A il n'y a pas de miniature à la hauteur des vv. 5923-28, qui se trouvent au fol. 62^v, un feuillet sans miniatures comme le suivant 63. Mais une miniature est placée au fol. 62b, qui, dans un manuscrit organisé de façon différente, ou bien de dimensions différentes, pourrait se trouver à la hauteur de ces vers. Il s'agit de l'illustration de la rencontre de Jaufre et Taulat. Il y a donc deux chevaliers à cheval et la fille d'Augier sur le cheval de Jaufre; celle-ci est habillée en rouge, Jaufre comme d'habitude en vert, son cheval est blanc (ailleurs il est gris-blanc); Taulat a un cheval rouge ou roux, un bリアud rouge et un manteau vert. Le fond est bleu-vert. Est-ce la même image en A et g? Cela n'est pas facile à dire.

geste symbolique de la parole,³⁴ dans la première partie du texte au moins. Au v. 953 dans A on lit *respon el as cirvens amdos*, contre B: *respondon los serventz amdos*, ce qui correspond le plus au contenu de la miniature et donne la meilleure leçon, acceptée d'ailleurs par Brunel. Jaufre les avait salué et ils lui répondent.

Au fol. 34b, v. 2784-87, il y a peut-être le meilleur exemple. Pour sortir de la maison enchantée des lépreux, Jaufre doit prendre la tête sculptée d'un enfant et la briser:

A	B
E aqi eus el la na traixa	Ez aqui eis el la na tracha
<i>E va si en u banc pausar</i>	<i>E va la en un banc pausar</i>
E puis va sus un colp donar	E pueis va sus tal colp donar
Qe tuta la per mig partida	Que tota la per mieg partida

Le texte de B est plus logique. Non seulement A écrit *eus* au lieu de *eis* au v. 2784, mais (v. 2785) Jaufre ne s'assied pas sur le banc, il y met la tête pour pouvoir la casser plus facilement, ce qui est confirmé par la miniature (fol. 34ab) où l'on voit la tête sur le banc et Jaufre qui la fend en deux avec son épée.³⁵ Cependant ici Brunel suit A.

Fol. 47b (en bas)-47vc, v. 4234-36. Après s'être échappé de Mon-

³⁴ J. C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris 1990, p. 258.

³⁵ Notons en passant que cette miniature correspond bien à la définition de «prose miniatures»; elle traverse les deux colonnes, étant insérée dans deux encadrements avec la tête à droite et Jaufre à gauche, l'épée unie les deux moitiés. Le texte qui commente l'image se trouve au dessus de l'image sur la droite: «Many other miniatures in the Paris manuscript (BnF 12577) include details of the composition that link the left and right compartments, unifying them on the page and functioning as a kind of pictorial closure quite distinct from the open-ended momentum in verse manuscripts. In contrast, the omnipresent mounted knight repeatedly rides into the verse text from left to right» (S. HINDMAN, *Sealed in parchment*, cit., p. 196). La présence dans A de ces deux types de miniatures (il y a beaucoup d'images d'un chevalier qui traverse le manuscrit de gauche à droite) en fait un excellent exemple, comme j'ai déjà remarqué, du passage d'une typologie à l'autre dans la l'évolution de la lecture et du manuscrit.

brun, Jaufre rencontre un bouvier avec des boeufs, qui tirent une charrette. Le bouvier le salue et l'invite à manger; Jaufre accepte l'invitation et le bouvier commence à prendre les vivres sur la charrette:

<p>A El boer es sen leu poias <miniature> <i>Sus el arbre dun deisen</i> Bon vin e bel pan de fromen</p>	<p>B El boviens es sen tost pueiatz <i>Sus el carre don deissen</i> Bon vin e bel pan de formen</p>
--	---

Le v. 4235 dans A n'a pas de sens: aucun arbre n'a été mentionné; le bouvier prend à manger sur la charrette, comme indique la leçon de B et comme veut la logique; la miniature sur 47b montre le bouvier sur la charrette, la suivante (47vc) les deux qui mangent. Brunel corrige avec raison sur B.

Fol. 51a, v. 4650-52. Jaufre se prépare à quitter la maison d'Augier et il est en train de s'armer:

<p>A E apres al dat sun escut <i>E sa lansa e puis vai sen</i> <i>Els donsels ab el aisamen</i> <miniature></p>	<p>B Ez apres al dat son escut Pueis sa lansa la pucella Ez al dit amiga bela E sa lansa la piusela Puis a li dit amiga bela</p>
---	--

Le texte ici est corrompu dans les deux manuscrits: B a deux vers hypomètres et A en a un. A ajoute aussi deux vers et le texte n'est pas très fluide, de façon que la bonne leçon serait évidente de toute façon et Brunel corrige en effet sur B. Cependant, la leçon est confirmée par la miniature où Jaufre est à cheval et tient son écu pendant que la fille d'Augier lui tend sa lance.

Enfin, fol. 79vd, v. 7993-98:

<p>A Ab aitant veus .i. cavallier</p>	<p>B Ab aitant venc un cavallier</p>
---	--

Solament ab son escudier	Solamentz ab son escudier
E venc sen dreit a brunessenz	<i>E venc per la sala batent</i> Domna
salutz mais de .v. cenz	<i>Ez es desendutz mantenent</i>
<miniature>	E venc sen dreitz ves brunessenz
	Domna salutz mais de cinc centz

Dans A les v. 7995-96 manquent, peut-être pour éviter de répéter *E venc*, ou peut-être à cause de cette répétition, qui a entraîné un *saut du même au même*; cependant dans A il n'est pas évident que le chevalier soit descendu du cheval comme dans B et dans la miniature, où le chevalier est à genoux devant Brunissen.

Pour conclure, dans cinq lieux du texte au moins, la leçon de B semble la meilleure et reçoit l'appui du texte parallèle des miniatures. Le cas du roman de *Jaufre* est peut-être exceptionnel pour la quantité de citations d'un pré-texte bien connu (les œuvres de Chrétien de Troyes), et parce qu'un manuscrit a transmis de nombreuses miniatures, une véritable bande-dessinée résumant le texte. J'espère avoir montré que ces textes parallèles peuvent, dans certains cas, aider l'éditeur à préférer une leçon au lieu d'une autre. Cela est surtout utile pour des textes comme *Jaufre* qui appartiennent sans doute à la tradition jongleresque et dont l'état des manuscrits reflètent ce que Joseph Duggan appelle une «performance vocale»: «one in which memory dominates the presentation, to the extent that one can no longer speak of improvisation, and the text is substantially the same with more or less minor changes from performance to performance»,³⁶ bien que cela n'implique pas une lecture publique du manuscrit. Les manuscrits illustrent cette *mouvance* typique des genres narratifs pour lesquels les méthodes canoniques pour établir un texte critique sont insuffisantes, et il vaut mieux choisir un seul manuscrit (nous choisirons B) en se souvenant, comme l'observe Alberto Varvaro, qu'il est indispensable

³⁶ J. J. DUGGAN, *Performance and transmission, aural and ocular reception in the twelfth- and thirteenth-century vernacular literature of France*, in «Romance Philology», 43, 1989-1990, pp. 49-58, à p. 50.

che le copie “attive” siano considerate per quel che sono, come individui con un calcolabile (e volta a volta diverso) livello di identità, e non come semplici portatrici di varianti, da cannibalizzare per ricostruire un originale (che esse hanno coscientemente modificato) e per infoltirne l’apparato.³⁷

Un des outils disponibles pour calculer cette identité est ce que l’on peut définir la tradition «indirecte» formée par les textes parallèles.

³⁷ A. VARVARO, *Elogio della copia*, cit., p. 794.

XVIII. RELIRE *DAUREL ET BETON*

La chanson de geste occitane de *Daurel et Beton* a souvent reçu des commentaires négatifs. Pour Joseph Bédier, qui cherchait les liens entre les routes des pèlerins et les légendes épiques, il s'agissait d'un simple récit d'aventure «dont la topographie importe aussi peu que celle du *Grand Cyrus* ou de *Zadig*»,¹ tandis que Paul Meyer, le premier éditeur du texte, observait: «dans quelque catégorie que l'on fasse entrer le poème de *Daurel et Beton*, on ne lui assignera jamais un rang bien élevé parmi les œuvres du moyen âge ; et encore: «tant pour l'art de la composition que pour le style, on ne peut lui reconnaître une grande valeur».² Même Alberto Limentani, dont

¹ J. BÉDIER, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 voll., Paris 1926-29, vol. IV, p. 404.

² P. MEYER, *Daurel et Beton. Chanson de geste provençale*, Paris 1880, pp. XX-XXI.

le livre sur les genres narratifs occitans a servi à attirer de nouveau l'attention sur ces textes, trouve que «la rigidezza e sommarietà di quest'opera vanno al di là delle motivazioni còlte [...] dai saggi dei due critici».³ Cette attitude qui consiste à déprécier son propre objet d'étude est malheureusement assez fréquente parmi les premiers savants qui se sont occupés des textes narratifs occitans et s'étend même à des chefs-d'œuvre comme *Flamenca* et surtout *Jaufre*. Fort heureusement, depuis la publication du livre de Limentani en 1977, la situation a bien changé et les *novas*, les romans et les chansons de geste occitans sont sortis de l'ombre et ont donné lieu à de nombreuses études, ainsi qu'à des importantes éditions. Dans ce qui suit, j'espère démontrer que, de la même façon, *Daurel e Beton* n'est pas si négligeable et offre divers traits en commun avec autres exemples de la tradition narrative occitane, en premier lieu avec le roman de *Jaufre*, dont il exprime les mêmes préoccupations, qui sont celles de la culture occitane tout entière face à la destruction provoquée par la Croisade contre les Albigeois. Cela permettra ensuite de faire quelques considérations sur le contexte historique et les milieux qui ont peut-être vu naître la chanson.

Un premier problème, qui a probablement influencé l'opinion des spécialistes, est l'état dans lequel le texte nous est parvenu. Le poème, apparemment incomplet, nous a été transmis par un seul manuscrit du XIV^e siècle, Bibliothèque nationale de France, Nouvelles acquisitions françaises 4232, dit «manuscrit Didot» d'après le libraire Ambroise Firmin Didot qui l'acheta à la fin du XIX^e siècle.

³ A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977, p. 104 se réfère à deux articles, de J. DE CALUWÉ, 'Daurel et Beton', *chanson de geste provençale*, in *Actes du VI^e Congrès International de la Société Rencesvals* (Aix-en-Provence, 26 Août-4 Septembre, 1973), Aix-en-Provence 1974, pp. 439-460 et A. S. KIMMEL, *Le jongleur héros épique*, in *Actes du VI^e Congrès International de la Société Rencesvals* (Aix-en-Provence, 26 Août-4 Septembre, 1973), Aix-en-Provence 1974, pp. 461-472, qu'il trouve trop complaisants envers *Daurel*.

Une note en marge du manuscrit, datée de 1442, suggère qu'il se trouvait alors à Arifat, près de Castres, dans le Tarn actuel, et il est probable que le poème a été copié non loin de là, comme semblerait l'indiquer la langue du copiste.⁴ Si la plupart des scribes du manuscrit Didot sont des Gascons, celui de *Daurel* devait être originaire du toulousain, bien que probablement influencé par le gascon à en juger par des formes comme *b* pour *v* : *junbentut* (v. 5), *bestz* 'vêtements' (v. 95; mais *bertz* dans le manuscrit), à côté de *vestes* dans le même vers, *los* pour le datif *lor* (vv.1392,1576), et pour *el* (v. 2104). Catherine Léglu a remarqué que de nombreuses épopées occitanes ont survécu dans des manuscrits du XIV^e siècle,⁵ ce qui fait partie d'une tendance générale de cette époque de la région située à cheval sur les Pyrénées à conserver toute la tradition littéraire occitane, comme le montre, par exemple, le grand chansonnier d'Urfé, qui contient aussi beaucoup de textes narratifs. *Daurel e Beton* doit probablement sa survie à ce moment à la fois conservateur et innovateur de l'importante tradition des XII^e et XIII^e siècles qui caractérise «l'espace occitano-catalan» du XIV^e siècle.⁶

Bien que le texte ne soit pas toujours très clair et contient des erreurs de lecture qui ne sont pas faciles à corriger, *Daurel et Beton* se révèle néanmoins une œuvre offrant diverses particula-

⁴ P. MEYER, *Daurel et Beton*, cit., pp. LXIII-LXV; C. CHABANEAU, *Compte rendu de l'édition de Meyer*, dans «Revue des langues romanes», 20, 1881, pp. 246-260; A. S. KIMMEL, *A Critical Edition of the Old Provençal Epic 'Daurel et Beton'*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1971, pp. 28-33; P. DI LUCA, *La posizione del manoscritto Didot nella tradizione della lirica trobadorica*, dans «Medioevo romanzo», 37, 2013, pp. 88-124, à la p. 88.

⁵ C. E. LÉGLU, *Toulouse*, in *Europe. A Literary History. 1348-1418*, éd. par D. Wallace, 2 voll., Oxford University Press, Oxford-New York 2016, vol. I, pp. 140-155, à la p. 145; EAD., *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan, and Catalan Narratives*, Penn State University Press, University Park 2010.

⁶ Sur l'idée d'*espai occitanocatalà*, voir M. CABRÉ, M. NAVÀS, *Que'l rey frances nos ha dezeretatz. Poètica occitana després de Muret*, in *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, éd. V. Beltrán, T. Martínez, I. Capdevila, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2014, pp. 101-122.

rités intéressantes typiques de la tradition narrative occitane, qui relèvent en premier lieu de son hybridité, comme l'avait déjà bien vu Limentani qui insistait dans son livre sur l'idée de «genres en contact». Cette hybridité se manifeste dès la rubrique dans le manuscrit qui annonce «So es lo romans de Daurel e de Beto»,⁷ le roman et non pas la chanson. Chanson apparaîtra au premier vers: «Plat vos auzir huna rica canso?», mais est-ce une chanson de geste, puisqu'on nous demande ensuite d'en écouter la *razo*, tout comme pour une *canso* lyrique ? Il est vrai que les auteurs et les copistes médiévaux sont souvent peu précis dans leurs définitions des genres narratifs, tandis que les lecteurs modernes semblent avoir besoin d'imposer des catégories fixes sur un corpus littéraire qui suit évidemment d'autres critères.⁸ Cependant cette hésitation au début du texte rappelle celle d'un autre texte occitan qui se caractérise par son hybridité, le roman de *Jaufre*, que l'auteur appelle *roman* seulement au vers 10967. Ici l'auteur commence en parlant de conte (v. 1), ensuite de *novas* (vv. 16, 21) et, un peu plus loin dans le prologue, il appelle son texte une chanson, dont il avait entendu la *razo* à la cour du roi d'Aragon:

E cel qui rimet la canchon
 Auzi devant el la rason
 [...]
 D'un'aventura que avenc
 Al re Artus (vv. 85-90).⁹

En outre, l'auteur de *Jaufre* insiste sur l'importance de bien comprendre le texte:

⁷ Je cite le texte d'après l'édition de C. LEE, *Daurel e Beton*, Pratiche, Parma 1991.

⁸ K. BUSBY, *Narrative Genres*, in *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, éd. Par S. Gaunt, S. Kay, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 139-152.

⁹ Je cite *Jaufre* d'après l'édition de C. LEE, *Jaufre*, Carocci, Roma 2006.

Que quant no son ben entendudas
 A cel que las diz sun perdudas,
 E a acels non valun gaire,
 Que las auson, a mon viaire (vv. 17-20)

Cela rappelle les paroles de Guillaume IX dans *Pos vezem de novel florir* (P. C. 183, 11):

Del vers vos dic que mais ne vau
 qui be l'enten, e n'a plus lau (vv. 37-38)¹⁰

où le public est invité à se concentrer sur le message didactique et sur le comportement correct en amour et en société. Le même thème se retrouve dans le premier vers du roman de *Jaufre*, que l'auteur définit d'ailleurs comme «un conte de bona maniera», où *maniera* se réfère justement au comportement courtois. Cela démontre bien la vérité de l'affirmation que les textes narratifs occitans présentent une «mise en fiction de la lyrique». ¹¹ Huchet pensait que seul *Flamenca* répondait aux critères nécessaires, mais depuis, on a constaté que cette conception s'applique à tout le corpus narratif occitan, sûrement à *Jaufre*, comme aux chansons de geste. Je pense donc que le deuxième vers de *Daurel*: «Entendet le, si vos plas, escotas la razo» est de même nature et que *entendet* ne signifie pas 'écoutez', comme j'avais moi-même traduit (uditela), mais plutôt 'comprenez', comme *entendudas* dans *Jaufre* et *enten* pour Guillaume IX : comprenez bien et agissez en conséquence.

Huchet encore affirme que l'emploi de *chanson* dans le prologue de *Jaufre* désigne «la manière, le style de jongleur»¹² et, en effet, on

¹⁰ GUGLIELMO IX, *Poesie*, éd. N. Pasero, STEM Mucchi, Modena 1973.

¹¹ J. C. HUCHET, 'Jaufré' et 'Flamenca'. *Novas ou Romans*, dans «Revue des langues romanes», 96, 1992, pp. 273-300; P. DI LUCA, *Il 'Roman du Comte de Toulouse'. Un frammento di chanson de geste occitana ?*, dans «Quaderni di filologia e lingue romanze», 29, 2014, pp. 7-36, aux pp.14-16.

¹² J. C. HUCHET, *Jaufré et Flamenca*, cit., p. 277.

a l'impression que l'auteur du roman se range dans le camp des jongleurs et les accorde souvent une place d'honneur dans l'histoire.¹³ Dès le début du roman, il souligne l'importance d'être généreux avec les jongleurs, en commençant par l'éloge du roi d'Aragon qui «dona grantz dons volontiers / A joglars e a chavaliers» (v. 81-82). Ensuite les premiers membres de la cour de Brunissen à Monbrun qu'il mentionne sont les créateurs de poésie:

Ez el castel a grant ricor
 De menistiaus e de borjes
 E de joves omes cortés,
 Que tot l'an son alegoratz
 E mantenon gautz e solatz,
 E joglars de moutas manieiras,
 Que tot jorn van per las carieiras
 Cantan, trepan e baorden,
 E van bonas novas dizen
 E las proessas e las guerras,
 Que son faichas en autras terras (v. 3082-92).

De même, à la fin du roman, quand Jaufre et Brunissen fondent leur propre cour à Monbrun, c'est encore aux jongleurs que l'auteur réserve un traitement spécial:

Ni anc cavallier ni serven
 Ni soudadiera ne joglar,
 No-i manjeron negun manjar
 Mais en escudella d'argen;
 Mout los fes servir ricamen.
 E cant trastuitz agron manjat
 Li joglar son en pes levat,
 E cascuns pres son enstrumentz

¹³ C. LEE, *Jaufre*, cit., pp. 35-37.

E comenset tan dosamentz
 Per mietz lo palais az anar.
 Adoncs viratz en pes levar
 Domnas, car neguna tener
 Non s'en poc per negun saber
 Del doutz son que fan l'estrumen,
 Que cascuna mout se enten. (vv. 10800-10814)

L'auteur insiste sur le fait qu'à cette cour, comme au début à celle du roi d'Aragon, on cultive les mœurs courtoises, qui comprennent la générosité, la *largueza*, tout comme aux beaux temps passés. Jaufre et Brunissen restaurent les *bonas manieras*, la moralité du monde courtois. Bien que présent depuis les premiers troubadours, comme Marcabru, le thème de la *laudatio temporis acti* se fait plus urgent parmi les poètes qui opèrent pendant la crise qui investit la société occitane à la suite de la Croisade contre les Albigeois, quand les seigneurs du Midi semblent se désintéresser de la poésie et de son mécénat. Ainsi des poètes tels que Raimon Vidal, Guiraut Riquier, Guilhem de Montanhagol rappellent aux seigneurs la façon dont ils devraient se comporter, en se présentant comme éducateurs d'une noblesse qui a oublié ses obligations, en particulier l'importance de la générosité.¹⁴

Évidemment, tout cela est encore plus pertinent dans le cas de *Daurel e Beton* dont le protagoniste est un jongleur, un jongleur de geste, mais aussi un jongleur qui sait «ricamen trobier» (v. 85), capable de composer «i. lais d'amor» (v. 1180). Par conséquent, il représente bien le jongleur-troubadour typique de la société du Midi, ce que de nombreuses études n'ont pas manqué de souligner.¹⁵

¹⁴ C. LEE, *Guilhem de Montanhagol and the Romance of Jaufre*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, éd. par D. Billy, A. Buckley, Brepols, Turnhout 2005, pp. 405-417.

¹⁵ A. S. KIMMEL, *Le jongleur héros épique*, cit.; A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 102-110; C. LEE, *Il giullare e l'eroe: Daurel et Beton e la cultura trobadorica*, «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 343-360.

D'une part, tous les personnages positifs du texte se distinguent par leur générosité, à commencer par Beuve qui décide de prendre pour *companion* un homme sans biens: «Cel que no n'a vila ne valor / Mas sol hun ca[ste]l c'om apela Aspremont» (v. 9-10). Quand celui-ci le trahit, car il désire sa femme, et profite d'une chasse au sanglier pour le tuer, Beuve, mourant, lui suggère ce qu'il doit faire pour ne pas être accusé du meurtre. Bien sûr, il est aussi généreux avec Daurel et lui offre un château après avoir assisté à une de ses performances. Ce trait de personnalité se continue à travers son fils, Beton, même quand il n'est qu'un enfant et donne ses biens à ceux qui sont moins chanceux que lui. D'autre part, les personnages négatifs ne sont pas du tout généreux, comme Gui d'Aspremont, peu reconnaissant envers Beuve, et qui ne pense qu'à accumuler *aur e argen*, ou bien Charlemagne, prêt à vendre sa sœur Ermengarde au traître pour de l'argent, comme elle ne manque pas de le lui reprocher:

Ai! Senher reis, leu vos es acosselhatz,
 Que pel ric duc .i. tracher mi donatz!
 Bens grans aver cre que vo-nh sia donatz.
 Aital ric rey si fo en bon ponh natz
 Que per aver de sa sor fai mercatz! vv. (619-23)

On a voulu considérer comme excessive la générosité de Beuve au moment de sa mort, mais ce comportement illustre aussi le monde masculin de l'épopée, où l'accord entre les hommes est essentiel, quoique cela entraîne le cycle de violence et de vengeance qui s'instaurera par la suite.¹⁶ L'épopée d'ailleurs offre toujours des oppositions nettes: on n'a qu'à penser au «païen unt tort et chrestïens unt dreit» de la *Chanson de Roland* (v. 1015),¹⁷ mais ce qui est intéressant

¹⁶ S. GAUNT, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 52; L. PATERSON, *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 292.

¹⁷ Éd. C. SEGRE, *La canzone di Orlando*, Rizzoli, Milano 1985, p. 212.

ici c'est que l'opposition entre les comportements des personnages positifs et négatifs concerne une des valeurs fondamentales de l'idéologie des troubadours, la *largueza*.

Dans *Daurel*, donc, il est clair que les nobles ont oublié leurs responsabilités envers la société et ce sera le jongleur Daurel qui prendra en charge leur éducation, tout comme le suggère Raimon Vidal dans ses *novas Abril issia*.¹⁸ En particulier, Daurel s'occupera de l'éducation de l'orphelin Beton, en assumant un rôle qu'aurait dû assumer, sinon Gui, comme le voulait Beuve, au moins Charlemagne, qui était son oncle maternel, celui qui s'occupait normalement de l'éducation de l'enfant dans la société féodale. De cette façon, Daurel est deux fois pédagogue: il se soucie de l'éducation de Beton mais, en même temps, son comportement sert d'exemple aux nobles qui négligent leurs obligations féodales et chevaleresques. Le code des chevaliers, d'après Ramon Llull, exigeait qu'ils protègent les plus faibles: «Ofici de cavaller es mantenir vídues, òrfens, hòmens despodrats»,¹⁹ c'est-à-dire, ceux qui se trouvent dans la condition de Beton et de sa mère Ermengarde après la mort de Beuve. Cependant, dans *Daurel*, personne parmi les membres de la classe chevaleresque ne semble prêt à suivre ce code et ils se comportent envers les plus faibles avec cruauté, orgueil et *desmezura*, ce qui est contraire à l'éthique chevaleresque ainsi qu'à l'idéologie courtoise.

Le manque de *mezura* figure encore dans *Jaufre* dont le protagoniste est un *novel cavalier* qui arrive à la cour d'Arthur pour se faire adouber par le roi. Il demandera ensuite la permission de partir à la recherche de Taulat de Rogimon, qui venait de tuer un chevalier devant la reine, menaçant de répéter ce geste tous les ans. L'auteur souligne le fait qu'à la cour d'Arthur on respecte les valeurs chevaleresques:

Vegas domnas, orfans enfantz,

¹⁸ C. LEE, *Il giullare e l'eroe*, cit., pp. 357-360.

¹⁹ L. RAMON, *Llibre de l'orde de cavalleria*, éd. par A. Soler i Llopart, Editorial Barcino, Barcelona 1988, p. 146.

Pulcellas, doncells, paucs e grantz,
 Cant a tort eran guerreat,
 Ni per forsa deseretat,
 Aqui trobavan mantenesa
 Aitori, secors e valesa (vv. 47-52)

Toutefois, tout au long du roman, Arthur et ses chevaliers se montrent de moins en moins capables de respecter ces idéaux et ce sera Jaufre qui les remplacera en protégeant les femmes, les enfants et les jeunes filles. De plus, au cours de ses aventures, comme l'a remarqué Sarah Kay la plupart des ennemis qu'il vainc se distinguent par leur *orgueth* et leur *follor*.²⁰ C'est le cas d'Estout de Vertfuel qui blesse et tue les chevaliers «per son gran erguell» (v. 868); ou bien du chevalier à la blanche lance, qui pend des chevaliers «per sa follor» (v. 1572). Le personnage le plus orgueilleux de tous est Taulat, qui veut se battre avec Jaufre sans protection, tandis que Jaufre lui reproche l'assassinat du chevalier à la cour d'Arthur comme un acte de *desmesura*, condamnée par Dieu (v. 6101-6104). La rapidité surprenante avec laquelle le jeune chevalier bat cet ennemi formidable illustre bien cet aspect du texte,²¹ tout en changeant l'horizon d'attente du public, comme cela arrive souvent dans ce roman qui tend à parodier les données du roman arthurien. En tant que réécriture de ce genre, *Jaufre* renvoie à la tradition en langue d'oïl, mais c'est justement celle-ci que l'auteur cherche à dépasser à travers le personnage de Jaufre qui bat les chevaliers orgueilleux là où le roi Arthur s'est révélé incapable. Arthur, roi inefficace, représente le roi de France, tandis que Jaufre, qui offre un modèle de comportement meilleur, symbolise le roi d'Aragon qui inspira le roman, et qui est le seul à suivre encore les mœurs courtoises (v. 2623-2643). Dans ce

²⁰ S. KAY, *The Contrasting Use of Time in the Romances of Jaufre and Flamenca*, dans «Medioevo romanzo», 6, 1979, pp. 37-62, à la p. 47.

²¹ M. R., JUNG, *Lecture de Jaufre*, in *Mélanges de langue et de littérature romanes offerts à Carl Theodor Gossen*, Francke-Marche Romane, 2 voll., Bern-Liège 1976, vol. I, pp. 427-451, à la p. 444.

roman, il y a un refus de la culture française en faveur de celle du Midi qui ressemble au rejet de cette même culture et de la violence de la chevalerie française qu'on aperçoit aussi dans la *Canso de la Crozada*.²²

Je pense que *Daurel e Beton* exprime la même préoccupation. Avec cela je ne veux pas dire que la date des œuvres est la même car *Jaufre* semble plutôt appartenir aux années 1230-1240 quand les rois d'Aragon, surtout Jacques 1^{er}, qui est sûrement le roi auquel le roman est dédié, perdaient leur intérêt pour le Midi et tournaient leur attention vers le bassin de la Méditerranée.²³ *Daurel* remonte probablement à quelques décennies plus tôt, mais cela n'empêche pas que le poème mette en scène un contraste entre les Français, cette fois-ci incarnés par Charlemagne et son laquais Gui d'Aspremont, et le Midi, représenté évidemment par Daurel. Comme *Jaufre*, *Daurel* puise dans la tradition française et on a même suggéré qu'il s'agissait d'une réécriture d'un texte français perdu, mais cette hypothèse est dépourvue de tout fondement.

Tout au début de l'histoire Charlemagne investit Beuve d'un fief qui correspond aux territoires des comtes de Poitou et ducs d'Aquitaine:

E donar l'ay Peutieus, lo solier e la tor;
De Bordels atresi lo vulh faire senhor. (vv. 135-136)

et, bien que Beuve soit d'abord décrit comme «un riche duc de Fransa» (v. 3), la France, ensuite, devient un «ailleurs». Par exemple, quand Ermengarde est triste parce qu'elle sait que Gui est jaloux de

²² Par exemple, pendant la bataille pour Toulouse à la fin de *La Chanson de la Croisade albigeoise* (éd. E. Martin-Chabot, Le Belles Lettres, Paris 1989, pp. 466-550) où l'on insiste sur «l'orgolh de Fransa», pp. 213, 120. Voir aussi C. LEE, *Cavalleria e narrativa occitana*, in *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata*, Pacini Editore, Pisa 2008, pp. 59-76.

²³ C. LEE, *Guilhem de Montanhagol and the Romance*, cit., pp. 405-417.

son époux et menace de le tuer, Beuve pense que c'est à cause de sa nostalgie pour la France :

«Dona,» dis el, «co-us vei desconortier!
 Qui vos a fah ira ni desturbier?
 Fais o per so car vos cove laisier
 Voste pais, Fransa descunpaner?
 Dona gentiels, voles lai retornier»? (vv. 254-258).

Plus tard, Ermengarde ment à Gui en lui disant qu'elle a envoyé Beton «Lains en Fransa» (v. 766) pour qu'on l'élève, et il est évident que la cour de Charlemagne se trouve à Paris et non pas à Aix ou à Laon (v. 109, 2149), où, à la fin du poème, les hommes de Beton s'annoncent en disant: «Davas Peiteus em nos .iii. messagier» (v. 2152). L'action part de la France pour se déplacer au sud et Charlemagne, comme dans l'épopée en langue d'oïl, incarne les rois capétiens, mais de façon négative. Au cours du texte il se révèle peu généreux, intéressé par les richesses, peu soucieux de sa famille, à tel point que Beton l'appellera «fel emperador» (v. 2092) et pense à se venger pour les torts qu'il lui a causés. C'est ici que le texte s'interrompt et on pourrait même se demander s'il n'y aurait pas une forme de censure, comme si le copiste avait voulu finir à ce point là, ne pouvant plus, au XIV^e siècle, s'exprimer contre les Français. Le texte rentre entièrement dans la typologie des œuvres narratives occitanes, comme *Jaufre* ou la *Canço de la Crozada*, qui prennent leur distance vis-à-vis des actions des français.

Cette même attitude se manifeste encore par une espèce de déconstruction du genre de l'épopée et sa reconstruction sous forme de roman et même d'*ensenhamen*, genre typiquement occitan. À l'évidence, *Daurel et Beton* est un poème épique: la versification, les laisses de décasyllabes rimés, sont typiques du genre, ainsi que l'intrigue où la violence et la vengeance, nées du meurtre du héros, engendrent de la violence dans un cercle vicieux. Cette violence fait partie des aspects les plus primitifs du texte et se rattache à d'autres motifs comme le désir de Beuve mourant de recevoir la communion

avec des feuilles (v. 427-8), ou bien d'offrir son cœur à Gui pour qu'il le mange (v. 434).²⁴ Cependant, comme j'en ai déjà fait la remarque, les héros dans ce poème ne sont pas les nobles chevaliers, mais des personnages plus humbles, à commencer par Daurel et ses fils qui défendent Monclar pendant douze ans et seront adoubés à la fin de la guerre contre Gui, le bourgeois de Poitiers auquel Ermengarde confie Beton dans un premier moment, sa fille Aicelina qui lui sert de nourrice et sera torturée par Gui et, enfin, l'émir de Babylone, un païen. Contrairement à la *Chanson de Roland*, dans l'épopée occitane les païens n'ont pas toujours tort et peuvent même jouer un rôle positif: l'émir remplace Charlemagne, accueille Beton à sa cour et pense à son éducation.²⁵ À ce propos Sarah Kay parle d'un «contre-récit» où le vieil ordre, représenté par le pacte de compagnonnage entre Beuve et Gui, est opposé à un nouvel ordre formé de mères, de nourrices, d'enfants et de sarrasins. Toutes les couches sociales participent à la protection de Beton, comme dans la *Canço de la Crozada* où tous les habitants de Toulouse s'unissent pour défendre leur ville. Cela reflète peut-être la composition différente de la société du Midi où, dans les agglomérations urbaines, il y avait des chevaliers urbains et la bourgeoisie avait une place importante, un fait que l'on constate aussi dans *Jaufre* quand le roi Arthur, à la fin du roman, convoque les bourgeois à la cour. Comme le remarque encore Kay, «*Daurel et Beton* abandonne en définitive l'univoque qui caractérise son propre âge d'or et réalise, dans le genre épique, un dialogisme plus proche de la littérature courtoise».²⁶

²⁴ S. KAY, *The Life of the Dead Body: Death and the Sacred in the Chansons de geste*, dans «Yale French Studies», 86, 1994, pp. 94-108.

²⁵ Cela arrive aussi dans *Ronsasvals* (B. SOLLA, *Una matrice tutta meridionale per il 'Ronsasvals', poema epico occitanico*, in *Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo interpretazione e storia*, Atti del XI Congresso della Società Italiana di Filologia Romanza [Catania, 22-26 settembre 2015], éd. par A. Pioletti, S. Rapisarda, S. Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 483-498.

²⁶ S. KAY, *Compagnonnage, désordre social et hétérotextualité dans 'Daurel et Beton'*, in *Actes du XI^e Congrès international de la Société Rencesvals (Barcelone,*

La littérature courtoise fait de nouveau irruption dans la section assez longue où le poème se rapproche de l'*ensenhamen* et où le jongleur devient le maître. Cette partie du texte constitue une exception dans le genre épique et marque une rupture dans le rythme de la narration, un ralentissement qui est annoncé par la composition d'un «lais d'amor» (v. 1180) par Daurel pour calmer Beton. On passe du monde de la chevalerie et de la violence au monde de la poésie courtoise où le jongleur s'occupera de l'éducation du jeune en le confiant à l'émir pour s'assurer qu'il aura un *ensenhamen al cavalier*. Toutefois Beton apprendra aussi les mœurs courtoises et la *largueza*, qui devraient caractériser les nobles, ainsi que l'art du *trobar*:

Qua[n]t ac .vij. ans Beto sap gen violar,
E tocar citola e ricamen arpar,
E cansos dire, de se mezis trobar. (vv. 1419-1421)

Connaître cet art le rendra «plus jauzens» (v. 1415). À treize ans, Beton montre ce qu'il vaut comme chevalier : il bat Gormon, l'ennemi de l'émir ; il est reconnu comme héritier de Beuve et neveu de Charlemagne, et il est fiancé avec Erimena, la fille de l'émir. Il deviendra donc *molheratz* et pourra gouverner son fief, un fait constaté par les hommes du Poitou à son retour :

[S]ilh de Peitieux an lor senhor cobrat,
Trastut essem p en an gran gauh menat (vv. 2022-2023)

Désormais, Beton est prêt à venger le meurtre de son père et le poème retourne à l'histoire de violence typique de l'épopée. Ce passage est de nouveau marqué par la composition d'un poème, cette fois-ci une chanson de geste, dont le sujet est résumé par Daurel :

«Qui vol auzir canso, ieu lh'en dirai, so-m par,

22-27 août 1988) dans «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 21, 1990, pp. 353-367, à la p. 367.

De tracio que no fai a celar,
 Del fel trachor Guio, cui Jhesus desampar!
 Qu'aucis lo duc quan fon ab lui cassar». (vv. 1944-1947)

Gui, furieux «tenc .i. coltel, va-l a Daurel lansar» (v. 1948) et le dénouement du texte, sa phase finale, peut alors s'ouvrir. *Daurel e Beton*, donc, offre toute une série de traits qui caractérisent les genres narratifs occitans et en même temps rejette ses modèles français. Cela se produit non seulement par l'intermédiaire du personnage du jongleur mais aussi par un certain mélange de formes, d'une hybridation qu'on retrouve aussi dans un roman comme *Jaufre*.

La méthode employée par Daurel et Beton pour entrer dans le campement de Gui, c'est-à-dire l'interprétation d'une chanson de geste, porte à une autre considération, qui pourrait aider à placer ce poème dans son contexte historique, jusqu'ici assez méconnu. La performance, qui indique Gui comme l'assassin de Beuve, ressemble de près à la célèbre reconstitution d'un crime grâce à un spectacle qui se trouve dans *Hamlet*. En effet, cette œuvre fait partie d'une série d'autres poèmes d'origine germanique, mais surtout anglo-saxonne, qui ont pour thème la vengeance d'un fils pour le meurtre de son père: *Haveloc le Danois*, par exemple, *Horn* et *Beuve de Hamptone*.²⁷ Or les premiers érudits qui s'occupèrent de *Daurel* donnèrent pour acquis qu'il s'agissait d'une continuation de *Beuve de Hamptone* car le même personnage, *Lo duc Bobis d'Antona*, figure dans les deux œuvres. De plus, celles-ci se ressemblent en ce qui concerne l'intrigue : l'enfant Beuve de Hamptone fuit en Orient car son père, Gui, a été assassiné par sa mère et l'amant de celle-ci. Après de nombreuses aventures, souvent assez fantastiques, Beuve épouse Josiane, la fille de Hermin, roi d'Égypte.²⁸ Cependant d'autres auteurs et, en pre-

²⁷ K. WAIS, *Ermessent, die vier Söhne des Giboart und der Mord an Sigfried*, in *Romanisches Mittelalter. Festschrift zum 60 Geburtstag von Rudolf Baehr*, éd. D. Messner et W. Pöckl, Kümmerle, Göppingen 1981, pp. 343-372.

²⁸ Voir la nouvelle édition du texte de J.-P. Martin, *Beuve de Hamptone. Chanson de geste anglo-normande de la fin du XI^e siècle*, Champion, Paris 2014. A. ADLER,

mier lieu, Kimmel dans son édition de *Daurel*, ont nié qu'il y ait un rapport quelconque entre ces œuvres. L'argument se base sur les dates, car la première version de *Beuve de Hamptone* remonterait à 1200, tandis que, pour Kimmel, *Daurel* date de 1150, puisque le poème est cité dans le *Cabra Juglar* de Guerau de Cabrera. À présent, c'est un fait établi que cet *ensenhamen*, qui a servi à anticiper la date de beaucoup d'œuvres occitanes, n'a pas été écrit par Guerau III, sinon par son petit-fils, Guerau IV (attesté entre 1194-1227).²⁹ D'ailleurs, la mention de «el son Boves d'Antona» dans la poésie *Ges sitot m'ai ma volontat fellona* (P. C. 245 1, v. 2) de Giraut del Luc,³⁰ un troubadour hostile à Alphonse II d'Aragon (1164-1196), impliquerait que *Beuve* était connu dans le Midi avant 1200. Cette constatation me conduit à formuler quelques hypothèses sur la circulation de ces textes.

En effet, je dirais qu'il n'y a aucun doute que *Daurel* soit une continuation ou en partie aussi une réécriture de *Beuve de Hamptone*, selon la tendance de l'époque à écrire des suites pour les œuvres à succès, et *Beuve* a connu un succès notable avec des réécritures même en russe et en yiddish.³¹ Je voudrais suggérer que l'histoire s'est diffusée assez tôt dans le midi de la France, plus précisément à travers le Poitou, grâce aux rapports de cette région avec l'Angleterre, dont les rois, d'Henri II à Jean sans Terre, étaient comtes du

Epische Spekulanten. Versuch einer Synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos, Fink, München 1975, pp. 149-165 a aussi montré comment une série de chansons de geste, *Doon de Mayence*, *Orson de Beauvais*, met en scène des histoires qui se ressemblent, même en ce qui concerne le nom des protagonistes, et qui semblent autant de pièces qui se meuvent sur un échiquier.

²⁹ S. M. CINGOLANI, *The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera: a proposal for a new interpretation*, dans «Journal of Hispanic Research», 1, 1992-93, pp. 191-201, à la p. 192 ; A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., p. 110.

³⁰ M. DE RIQUER, *El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón*, dans «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 23, 1950, pp. 209-248, p. 236.

³¹ Pour la date et la circulation voir J. FELLOWS, I. DJORDJEVIĆ, *Sir Bevis of Hampton in Literary Tradition*, Boydell & Brewer, Cambridge 2008, pp. 1-8.

Poitou ainsi que ducs d'Aquitaine, tout comme Beuve dans notre poème. *Hamptone, Antona* en occitan et en espagnol encore dans la chronique du XV^e siècle, *El Victorial*, est Southampton.³² Beuve était considéré comme le fondateur mythique de cette ville qui s'en souvient encore dans sa toponymie: les quartiers Bevois Valley, Bevois Town existent toujours. Au Moyen Âge, Southampton était un des ports les plus importants de l'Angleterre pour le commerce avec la France, vers La Rochelle et Bordeaux, d'où l'on importait le vin et on exportait la laine. Aujourd'hui les quelques restes de la ville médiévale consistent surtout en des caves où l'on conservait le vin. Par conséquent, les relations entre la ville et le Poitou-Aquitaine étaient étroites grâce à ce commerce maritime, et n'oublions pas qu'un des plus anciens textes anglais de loi maritime, les *Rolls of Oleron*, voulu peut-être par Richard Cœur-de-Lion et dont l'origine serait occitane, est associé à l'Île d'Oléron. Une version de ce texte est copiée dans l'*Oak Book of Southampton*,³³ autre compilation de loi maritime en latin et en anglo-français. Je pense qu'en même temps que la laine et le vin, le long des routes du commerce à travers la Manche ont voyagé les contes, les thèmes et les motifs de la tradition anglo-saxonne et normande, qui se sont développés ensuite dans une terre gouvernée par les Plantagenêts.³⁴

³² G. DÍAZ DE GAMES, *El Victorial*, éd. par R. B. Llavador, Taurus, Madrid 1994, p. 385.

³³ P. STUDER, *The Oak Book of Southampton*, vol. II, Cox & Sharland, Southampton 1910.

³⁴ Voir B. SCHMOLKE-HASSELNANN, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge University Press, Cambridge 1998 [1980], pp. 249-250 et C. GÍRBEA, (*De Girflet à Jaufré: destin et devenir d'un personnage arthurien*, «Revue des langues romanes», 112, 2008, pp. 7-32, p. 13), qui expliquent la présence de thèmes arthuriens antérieurs à la codification de Geoffroi de Monmouth dans *Jaufré* par les contacts entre l'Angleterre et le Midi. On pourrait peut-être encore expliquer de cette façon ces autres cas de textes, l'*Aspremont* par exemple, où les versions italiennes sont proches des versions anglo-normandes. Une route qui va de l'Angleterre à l'Italie à travers le Midi ne serait pas impossible, et il n'y a qu'à penser aux chansons des troubadours, à *Girart de*

Cependant, il y a de plus: si nous suivions Limentani en datant *Daurel* vers 1200 ou après, alors le roi d'Angleterre était Jean sans Terre qui luttait contre Philippe Auguste pour conserver ses possessions françaises, souvent avec l'aide de son sénéchal pour le Poitou et Bordeaux, Savary de Mauléon, «baron et troubadour», pour citer Henry Chaytor.³⁵ Savary, qui avait commencé sa carrière dans le camp de Philippe, passa, après son emprisonnement à Corfe Castle dans le Dorset, du côté de Jean. Il lui resta plus ou moins fidèle et, après la mort du roi en 1216, à son fils Henri III jusqu'en 1224 quand il perdit La Rochelle, ayant été abandonné par Henri; mais il repassa dans son camp en 1231, peu avant sa mort. Au cours de sa vie, Savary, dont la résidence principale devait être à Talmont (Charente-Maritime), assuma plusieurs fonctions: sénéchal du Poitou, seigneur de La Rochelle, de l'Île de Ré et de la côte de Châtaillon jusqu'à Olonne, mais aussi en Angleterre, où il joua un rôle important dans la campagne contre l'invasion, en 1216, du futur Louis VIII. Jean lui confia tour à tour les châteaux de Winchester, Petersfield, Mapledurham, Bristol et Kings Lynn. De plus, et cela nous intéresse de plus près, un document du 7 juin 1216 le nomme comme «Savaricus de Malo Leone vicecomes Suthantonensis».³⁶ Savary connaissait bien l'Angleterre du sud et Southampton, où il aurait pu apprécier la légende de *Beuve de Hamptone*, et sa cour pourrait bien être le lieu de passage de la légende vers le Midi ainsi que l'endroit où quelqu'un aurait décidé d'en écrire une «suite».

Roussillon et encore à *Jaufre*. Comme le disait J. BÉDIER (*Les légendes épiques*, cit., vol. III, p. 367): «Au commencement était la route».

³⁵ La carrière de Savary est esquissée aussi par F. ZINELLI, *Attorno al senhal Gardacor in Uc de Saint-Circ BdT 457.3 (appunti per una storia dei poeti di Savaric de Mauleon*, in *Interpretazioni dei trovatori*, Atti del Convegno di Bologna (18-19 ottobre 1999), dans «Quaderni di filologia romanza», 14, 1999-2000, pp. 245-273, aux pp. 245-255 et S. GUIDA, G. LARGHI, *Dizionario biografico dei trovatori*, Mucchi, Modena 2013, pp. 491-493.

³⁶ H. J. CHAYTOR, *Savaric de Mauléon. Baron and Troubadour*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 28-29, 34.

Il me semble donc très probable que l'auteur de *Daurel e Beton* était originaire du Poitou, non pas sur la base de la langue du texte, comme le voulait Meyer, puis encore Kimmel,³⁷ car l'oeuvre est un exemple de la langue hybride «franco-occitane», typique des chansons de geste occitanes,³⁸ mais plutôt sur celle du contenu. S'il y a un endroit qui semble familier à l'auteur, c'est Poitiers et l'église de Saint-Hilaire-le-Grand, où sont ensevelis Beuve et Daurelet, et où sont célébrées les noces de Beton et Erimena, la fille de l'émir de Babylone. Saint-Hilaire est associée aux comtes de Poitou, ayant été consacrée en 1049 par la comtesse Agnès et son fils Guillaume VII, au premier évêque de Poitiers. En dépit de l'opinion de Bédier par laquelle j'ai commencé: à savoir que la topographie de notre poème importait peu, cette l'église était une importante étape sur la route française du pèlerinage vers Saint-Jacques de Compostelle et elle joue un rôle de symbole de la région dans notre texte. Comme je l'ai dit, il s'agit de cette même région dont Beuve devint le seigneur et le château de Monclar, que Beuve avait donné à Daurel pour le remercier de sa musique et ses chants, se trouve «en riba de mar» (v. 210) et Daurel, pour tenter de sauver Beton, l'emmène dans une maison «en mar on las grans ondas son» (v. 720); enfin, ce sera le *pescàire* Abram qui le trahira. Tout cela indique un paysage maritime qui pourrait s'identifier avec la côte atlantique, où sont situées l'Île de Ré, l'Île d'Oléron et La Rochelle, dont Savary était seigneur, et qui se trouvent sur les principales routes maritimes entre l'Angleterre et le duché d'Aquitaine. Chaytor, dans son étude sur Savary, définit le Poitou comme une «nationalité féodale» dont le dernier seigneur fut Aliénor d'Aquitaine et qui fut ensuite divisée

³⁷ P. MEYER, *Daurel et Beton*, cit., p. XLVII; A. S. KIMMEL, *A Critical Edition*, cit., pp. 21-25, 47.

³⁸ Sur la question de la langue, voir encore C. CHABANEAU, *Compte rendu de l'édition de Meyer*, cit.

et S. D'ARCO AVALLE, *Cultura e lingua francese delle origini nella "Passion" di Clermont-Ferrand*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, p. 56; ID., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Einaudi, Torino 1961, p. 77.

pour une série de circonstances historiques; néanmoins «if unity was destroyed, antipathy to the North was not diminished»,³⁹ c'est cette même aversion pour la France qu'on perçoit dans le texte. Ici, le sort du duché est en danger après le meurtre de Beuve par l'allié de Charlemagne, et Beton, avec Daurel et ses fils, luttera pour le sauver, tout comme Savary qui, au fond, passa sa vie au service du Poitou. Ses nombreux changements de camp n'en font pas un traître, mais un homme qui pense à son profit, bien sûr, mais aussi à ce qui convient le mieux à son pays. Chaytor remarque qu'aucun écrivain contemporain de Savary n'émet sur lui de jugement, mais qu'un tel jugement n'aurait pu être que positif.⁴⁰

Cependant Chaytor tend à sous-estimer l'opinion des troubadours qui en parlent. Savary était connu comme un protecteur des troubadours et tenait une cour littéraire, où sont passés Gaucelm Faidit et Uc de la Bacalaria avec lesquels il composa une *tenso*, ou encore Gausbert de Poicibot, probablement Bertran de Born lo fills, et enfin Uc de Saint Circ, qui écrivit sa *vida* ainsi que la *razo*, qu'il signe, pour la *tenso* avec le Prebost de Limoges *Savaric, ie-us deman* (P. C. 384, 1).⁴¹ Pour ces troubadours, le trait principal du caractère de Savary était la *largueza*: Gausbert de Poicibot envoie sa chanson *Per amor del belh temps suau* (P. C. 173, 9) à «Senhe·N Savaric, larc e bo»,⁴² tandis qu'il était pour Uc de Saint-Circ «larcs sobre totz

³⁹ H. J. CHAYTOR, *Savaric de Mauléon*, cit., p. 8.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 77-79.

⁴¹ À part cette *tenso*, Savary participe à un échange avec Gaucelm Faidit et Uc de la Bacalaria, *Gauselms, tres jocs enamoratz* (P. C. 432, 2) et il est l'auteur d'une *cobla*, peut-être un fragment d'un poème plus long, *Dompna, be sai q'oïmais fora razos* (P. C. 432, 1), écrite lors de sa participation à la croisade albigeoise et dédiée probablement à Aliénor d'Aragon (F. ZINELLI, *Attorno al senhal Gardacor in Uc de Saint-Circ*, cit., p. 246 ; R. HARVEY, L. PATERSON, *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, pp. 1036-1045, 1154-1163; M. DE RIQUER, *Los trovadores*, 3 voll., Ariel, Barcelona 1975, vol. III, p. 950.

⁴² W. P. SHEPARD, *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, Champion, Paris 1924, p. 28.

los larcs», et encore «razitz de tota la cortezia dal mon; en totz bons fatz c'òm puesa pessar de bon home, el fon cap maystre de totz». ⁴³ Il ne serait pas surprenant que *Daurel e Beton* soit le produit de cette cour; les conditions sont toutes réunies, comme j'espère l'avoir démontré. L'insistance sur la générosité dans le poème semble refléter ce qui était un trait positif de la personnalité de Savary, mais qui ne pouvait plus être considéré comme acquis de la part des seigneurs dans une époque turbulente comme celle où il vécut, bouleversée par les guerres de conquête des rois de France contre les Plantagenêts dans le Poitou et contre les Albigeois et le comte de Toulouse plus au sud. Cependant, pour citer encore Chaytor, «Savaric must have been one of the last nobles in France to keep a court to which troubadours were attracted by the generosity of the patron». ⁴⁴ Ainsi, la largesse de Savary est comparable à celle de son presque contemporain Dalfi d'Alvernha, qui figure comme exemple de générosité dans *Abril issia* de Raimon Vidal, un texte qui a plusieurs points en commun avec *Daurel*, comme j'ai essayé de le démontrer ailleurs, et pour commencer un jongleur pédagogue. ⁴⁵

En conclusion, *Daurel e Beton* n'est pas un simple récit d'aventure auquel on «n'assignera jamais un rang bien élevé», comme le soutenait son premier éditeur, mais un texte bien enraciné dans une époque et un milieu précis dont il exprime les inquiétudes, en se servant, comme il arrive pour beaucoup de textes narratifs occitans, d'un genre français pour le transformer et lui donner un nouveau sens. Pour en faire, dans ce cas, une chanson de geste occitane.

⁴³ J. BOUTIÈRE, A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1973, pp. 220, 223

⁴⁴ H. J. CHAYTOR, *Savaric de Mauléon*, cit., p. 58.

⁴⁵ A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 102-110; C. LEE, *Il giullare e l'eroe*, cit., pp. 346-347, pp. 357-360.

XIX. CAVALLERIA E NARRATIVA OCCITANA

In un suo saggio recente, Martin Aurell parte dal commento di alcuni versi della lirica del trovatore Gaucelm Faidit, *Lo rossinholet salvatge* (BdT 167, 34) per osservare come l'espressione di totale sottomissione del poeta all'amata «rimanda al feudalesimo, i cui codici si confondono inestricabilmente con quelli della *fin'amor*» e, ancora, che «l'uso del lessico, e più in profondo dei riti e delle realtà giuridiche del vassallaggio ci sembra l'elemento più essenziale, caratteristico e originale dell'amore cantato dai trovatori». ¹ Infatti,

¹ M. AURELL, "*Fin'amor*", "*wadd*" et féodalité dans la lyrique des troubadours, in *L'espace lyrique méditerranéen au moyen âge*, a cura di D. Billy et al., Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2006, pp. 77-88, a pp. 78, 79. Tra l'altro, la presenza del lessico feudale nelle canzoni trobadoriche era già stata illustrata a suo tempo da Martín de Riquer nell'Introduzione alla sua antologia dei trovatori, dove metteva a confronto tutta una serie di termini caratteristici della lirica con

come è noto, una delle tesi più diffuse per spiegare la genesi di quel fenomeno chiamato “amore cortese” è quella cosiddetta “sociologica”, elaborata da Erich Köhler negli anni '50-'60 del secolo scorso. Secondo Köhler l'amore dei trovatori per la loro *domna*, destinato a rima nere sempre inappagato, non sarebbe altro che una metafora per le aspirazioni di ascesa sociale della piccola nobiltà, dei cavalieri senza feudo, grazie al servizio prestato al loro signore. La dama, o *midons* al maschile, non è altro che una figura del signore feudale, e la sottomissione vassallatica alla dama rappresenta la sottomissione al signore. Riassumo evidentemente in modo alquanto semplificato le varie sfumature della tesi di Köhler,² ma non c'è dubbio che è quella che resiste di più nell'ambito degli studi trobadorici. Anche la rivisitazione dei sentimenti espressi dai trovatori in chiave di desiderio “omosociale” è un modo diverso di esprimere un concetto simile: il poeta usa il rapporto, vero o finto, con la dama per «negoziare la sua posizione in rapporto a una gerarchia maschile».³

Ora, non mancano le critiche alla tesi di Köhler, *in primis* quelle di Aurelio Roncaglia, che insisteva sul ruolo della mistica cistercense che avrebbe influenzato un poeta di fondamentale importanza per la formazione dell'ideologia della *fin'amor* come Marcabru. Più recentemente Lucia Lazzerini è tornata sull'importanza della matrice cristiana dei primi trovatori e sul ruolo di primo piano nell'elaborazione, anche formale, della poesia trobadorica dell'Abbazia cluniacense di San Marziale a Limoges.⁴ Ciononostante, Lazzerini

la terminologia del feudalesimo e del servizio vassallatico, come illustrato, per esempio, dagli *Usatges* di Barcellona o dal *Liber feudarum maior* ancora dei conti di Barcellona: cfr. M. DE RIQUER, *Los trovadores*, 3 voll., Planeta, Barcelona 1975, vol. I, pp. 77-89.

² Su cui si vedano i saggi raccolti in E. KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Liviana, Padova 1976.

³ Si veda in particolare, S. GAUNT, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 142.

⁴ Cfr. A. RONCAGLIA, *Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo* [1977], in *La lirica*, a cura di L. Formisano, il Mulino, Bologna 1990, pp. 257-282; L. LAZZERINI, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella*

ammette che se «l'intuizione köhleriana del “feudo perduto” – o mai posseduto» – sia «inapplicabile alla poetica di Jaufre [Rudel [...]», ritrova la sua plausibilità» nel caso di Bernart de Ventadorn.⁵ La tesi di Köhler andrebbe senz'altro rivista e riformulata, almeno per i primi trovatori, ma a partire all'incirca da Bernart de Ventadorn, che è anche il poeta che per primo fa un uso più marcato di terminologia feudale,⁶ si può concordare con quanto osservato ancora da Aurell su queste diverse posizioni:

la qualità epistemologica della teoria “omosociale” è quella di ricordare che gli ambienti dove nasce e si diffonde l'amore cortese è, innanzitutto, feudale. Essi sono costituiti da signori e da cavalieri al loro servizio, collegati tra loro da scambi materiali e simbolici. Implicano dei capi e dei subordinati che obbediscono loro e che ricevono da loro, a mo' di compenso, un feudo sotto forma di rendite, di un castello o di terre.⁷

Il mondo feudale, con i suoi diritti e doveri, è dunque ben presente in questa poesia, soprattutto per quanto riguarda l'idea del servizio e della ricompensa attesa (*gazardo*): ma chi sono coloro che “servono”, e il servizio è rappresentativo dell'etica cavalleresca? Se Köhler ha dedicato spazio ai *soudadiers* (i mercenari) nella poesia di Marcabru in appoggio alla sua tesi sull'origine della lirica trobadorica, non sembra che abbia una presenza soverchiante nel corpus delle poesie il personaggio stesso del cavaliere o il concetto di cavalleria, almeno come presenze lessicali. Come osserva Domi-

lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese, in «Medioevo romanzo», 18 (1993), pp. 135-205, 313-69; e Id., *La letteratura in lingua d'oc*, Mucchi, Modena 2002, pp. 43-81.

⁵ L. LAZZERINI, *La trasmutazione*, cit., p. 367.

⁶ Su questo si veda L. M. PATERSON, *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society, c. 1100 – c. 1300*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 30.

⁷ M. AURELL, “*Fin'amor*”, cit., p. 83.

nique Barthélemy, «La cavalleria è solo un aspetto, tra e dopo altri, della dominazione feudale»⁸ e forse non bisogna sovrapporre completamente le due cose per quanto riguarda la tradizione occitana.

Gli studi sulla cavalleria tendono a individuare nel secolo XII il momento in cui si forma tra i cavalieri una coscienza di gruppo e una propria etica, che abbraccia sostanzialmente quello che un tempo era stata la prerogativa regale di proteggere i deboli: la Chiesa, gli anziani, le donne vedove e gli orfani. Il passaggio di questa funzione dal re al cavaliere, esaminato da Jean Flori,⁹ per esempio, è ben illustrato da due testi francesi, il *Couronnement de Louis* e il *Perceval* di Chrétien de Troyes. La *chanson de geste*, fino più o meno al 1180 secondo Flori,¹⁰ non esprime ancora appieno gli aspetti sociali e giuridici dell'etica cavalleresca, mentre la missione del re è ben delineata nel discorso che fa Carlomagno a suo figlio, Ludovico il Pio, al momento del suo incoronamento nel *Couronnement de Louis*:

Se tu deis prendre, bels filz, de fals loiers,
 ne desmesure lever ne essalcier,
 faire luxure ne alever pechié,
 ne orfe enfant retolir le sien fié,
 ne veve feme tolr quatre deniers
 ceste corone de Jesu la te vié,
 filz Looïs, que tu ne la baillier. (IX, vv. 80-86)

[Se tu devi, figlio caro, lasciarti corrompere, e tracotanza metter su ed esaltare, commettere lussuria o alimentare peccato, o a fanciullo orfano togliere il feudo, o a donna vedova togliere quattro

⁸ D. BARTHÉLEMY, *La chevalerie. De la Germanie antique à la France du XII^e siècle*, Fayard, Paris 2007, p. 11.

⁹ J. FLORI, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Droz, Genève 1983 e cfr. anche M. AURELL, *La noblesse en Occident (V^e-XV^e siècle)*, Armand Colin, Paris 1996, pp. 85-86.

¹⁰ J. FLORI, *La notion de chevalerie dans les Chansons de Geste du XII^e siècle. Étude historique de vocabulaire*, in «Le Moyen âge», LXXXI (1975), pp. 211-244 e 407-444.

denari, questa corona, da parte di Gesù, te la vieto, figlio, Ludovico, che tu non te ne impossessi].¹¹

È stato dimostrato che questo discorso è basato sulla *Vita Hludowici* di Thegan di Treviri, composta nell'837-38, in cui si racconta appunto la cerimonia d'incoronamento di Ludovico il Pio nell'813. Il *Couronnement de Louis*, invece, è databile alla metà incirca del secolo XII e sembrerebbe riflettere la crisi profonda in cui precipitò la monarchia francese con il divorzio di Luigi VII da Eleonora d'Aquitania nel 1152 e il successivo matrimonio di lei con Enrico Plantageneta, allora conte d'Angiò e duca di Normandia.¹² A meno di mezzo secolo di distanza un discorso molto simile viene fatto a Perceval dal vecchio Gornemanz de Goortz nel *Conte du graal*:

[...] Et si vos proi,
se vos trevez home ne fame,
ou soit orfenins ou soit dame,
desconseilliez d'aucune rien,
conseilliez les, si ferez bien,
se vos conseillier les savez
et se vos pooir en avez. (vv. 1656-62)

[Vi prego anche, se vi accadesse di trovare in pericolo per mancanza di aiuto uomo o donna, orfano o dama, soccorreteli se potete. Farete bene];¹³

Gornemanz, però, si rivolge a Perceval quando:

¹¹ *Le couronnement de Louis*, a cura di E. Langlois, Champion, Paris 1925; traduzione di A. VARVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 229.

¹² Cfr. J. FRAPPIER, *I temi politici nel "Couronnement de Louis"*, in *L'Epica*, a cura di A. Limentani e M. Infurna, il Mulino, Bologna 1986, pp. 157-71 e A. VARVARO, *Letterature romanze*, cit., pp. 229-236.

¹³ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du graal*, a cura di W. Roach, Droz-Librairie Minard, Genève-Paris 1959; traduzione di G. AGRATI e M. L. MAGINI, *Chrétien de Troyes. I romanzi cortesi*, Mondadori, Milano 1983.

[...] donnee li a
 le plus haute ordene avec l'espee
 que Diex ai faite et comandee:
 c'est l'ordre de chevalerie (vv. 1634-37)
 [con quella spada gli conferisce l'ordine più alto che Dio abbia
 creato al mondo: l'Ordine della Cavalleria].

Usa per la prima volta il termine *ordine* per qualificare la cavalleria,¹⁴ nel momento in cui Perceval viene addobbato per poi partire all'avventura come *noviax chevaliers* (v. 1699), confermando evidentemente quanto osservato dalla ricerca storica, che l'investitura del cavaliere, un altro sviluppo del secolo XII, assume le forme e i riti dell'incoronamento del re.

Ma quanto di tutto ciò traspare nella poesia trobadorica? Di fatto, non ce n'è quasi traccia e forse ciò non è sorprendente in un genere in cui il cavaliere impersona piuttosto l'amante, come sembrerebbe già nella poesia del «gatto rosso» di Guglielmo IX, dove il vanto militare diventa vanto sessuale. Tracce dell'etica cavalleresca appaiono, invece, nella *Lettera epica* di Raimbaut de Vaqueiras, che tra le qualità di Bonifacio I di Monferrato elogiate include quella di imporre la giustizia e di proteggere i deboli:

Mais cent piuzellas vos ai vist maridar
 a coms, marques e bars d'aut afar,
 que foran laissas e no saupran que far,
 c'anc ab una jovens no-us fetz peccar.
 Cent cavaziers vos ai vist heretar,
 et autres cent destruyr'et yssilhar,
 los bos levar e-ls fals e-ls mals baissar;
 anc lauzengier no vos poc azautar.
 Tanta veuza, tant orfe cosselhar
 e tant mesqui vos ai vist ajudar. (III, vv. 84-93)

¹⁴ Cfr. ancora J. FLORI, *Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes*, in «Romania», C (1979), pp. 21-53, a pp. 37-39.

[Vi ho visto dare in sposa a conti, marchesi e baroni di alto rango più di cento fanciulle, che erano state abbandonate e non avrebbero saputo che fare, e mai la gioventù vi fece peccare con una di loro. Vi ho visto dotare cento cavalieri, e altri cento vi ho visto rovinare ed esiliare, innalzare i buoni e abbassare i malvagi, e mai nessun lusingatore vi potette soddisfare. Vi ho visto dar consiglio a tante vedove e a tanti orfani e aiutare tanti disgraziati].¹⁵

Bonifacio, però, è un principe, paragonato da Raimbaut a un re, mentre il testo non è lirico, ma imita il genere dell'epica.

Se ho insistito un po' a lungo sulla poesia lirica in una comunicazione sulla narrativa occitana, è perché l'una non può prescindere dall'altra. Come è risaputo, il genere più rappresentativo della breve ma brillante stagione letteraria in lingua d'oc è quello della lirica dei trovatori. Questa poesia e l'ideologia ad essa associata tende poi ad informare tutti gli altri generi contemporanei. Dall'ultimo esempio, dunque, ci si potrebbe aspettare che il genere più adatto ad esprimere i valori cavallereschi sia proprio l'epica, ma non è così e gli autori occitani che praticano questo genere non sembrano mostrare grande interesse per la cavalleria in quanto etica.

Ciò emerge innanzitutto dai lavori di Linda Paterson, che ha esaminato la tradizione epica occitana, in particolare il *Girart de Roussillon*, il lacunoso *Aigar e Maurinx* e la *Canso d'Antioca*, isolando alcuni termini chiave, gli stessi analizzati da Flori per i testi francesi, come *cavalaria*, *chevalier*, *tornei*, *adobar*.¹⁶ Ora, con l'aiuto della *COM*,¹⁷ ho potuto osservare che le sue conclusioni, per quanto riguarda questi testi, ma

¹⁵ Cito da M. DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., vol. II, p. 856.

¹⁶ Cfr. L. M. PATERSON, *Knights and the Concept of Knighthood in the Twelfth-Century Occitan Epic*, in *Knighthood in Medieval Literature*, a cura di W.H. Jackson, D.S. Brewer, Woodbridge 1981, pp. 23-28, e anche ID., *The World*, cit., pp. 62-89. La situazione cambia poco se si allarga il corpus di testi narrativi, ad eccezione di *tornei* in *Flamenca*, dove il significato è 'giostra'.

¹⁷ P. T. RICKETTS, *Concordance de l'occitan médiéval*, CD-rom, *COM 1: Les troubadours*, Brepols, Turnhout 2001 e *COM 2: Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, Brepols, Turnhout 2005.

anche molti altri, sono ben fondate. *Cavalaria* si riferisce alla cavalleria come gruppo armato e *cavalier* è un soldato a cavallo, generalmente in una mischia. *Tornei* è esclusivamente uno scontro armato¹⁸ e *adobar* significa per lo più “preparare”, mai l’investitura rituale di un cavaliere. Paterson conclude dunque che se il Sud della Francia partecipa come il resto dell’Europa alla comparsa della figura del cavaliere, l’etica e l’ideologia cavalleresche, che sono nate e diffuse in Francia e nell’Inghilterra anglonormanna, non sembrano farsi sentire molto.¹⁹

Tale mancanza sarebbe da attribuire a un diverso assetto della società feudale e della figura del cavaliere all’interno di essa. Molto comuni al Sud furono i cavalieri urbani, come appare chiaro da un testo come la *Canso de la Crozada*, dove i cavalieri sono spesso ritratti a fianco della borghesia a difendere le città. Non c’era evidentemente lo stesso disprezzo per la borghesia di quanto appare nei testi provenienti dal Nord (si pensi ai *fabliaux*, per esempio), sicché viene meno quella netta distinzione tra i due gruppi, almeno nella *Canso de la Crozada*, oppure nella *Guerra de Navarra*, oltre che nella documentazione storica.²⁰ Le città del Sud si muovevano in direzione di un governo simile a quello dei comuni italiani, retti da consoli provenienti spesso dai ranghi della cavalleria.

Paterson, basandosi sui lavori di studiosi quali Flori e Poly,²¹ osserva ancora come il rapporto di vassallaggio fosse diverso e più

¹⁸ Fa eccezione *Flamenca* dove il torneo come “giostra” è un elemento fondamentale, ma sembra che ci siano buoni motivi per pensare che l’autore, attraverso un’istituzione “francese”, voglia satireggiare i francesi e i loro alleati nella Crociata albigese; si veda R. MANETTI, *Satira e propaganda in «Flamenca»*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*. Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio, 2007), a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Viella, Roma 2007.

¹⁹ L.M. PATERSON, *The World*, cit., p. 63.

²⁰ Si veda, per esempio, la situazione a Tolosa descritta da PH. WOLFF, *La noblesse toulousaine: essai sur son histoire médiévale*, in *La noblesse au moyen âge, X^e-XV^e siècles. Essais à la mémoire de Robert Boutruche*, a cura di Ph. Contamine, Presses Universitaires de France, Paris 1976, pp. 153-74.

²¹ J. FLORI, *La notion de chevalerie*, cit.; ID., *Qu’est-ce qu’un bachelier? Étude historique et vocabulaire dans les chansons de geste du XII^e siècle*, in «Romania»,

debole al Sud, dove la proprietà terriera era per lo più di tipo allo-diale, e non tenuta come feudo. Questo significa che, nonostante quello che viene espresso nella lirica, l'idea di servizio e di omaggio era meno sentita; anzi sembra che ci fosse una certa ripugnanza tra i baroni meridionali a rendere omaggio ad altri signori.²² I rapporti fra signori erano piuttosto retti da *conventientiae* e giuramenti in cui ci si prometteva di non danneggiarsi a vicenda e di aiutarsi se necessario. Sono questi i tipi di rapporto che testimoniano i testi epici e che non sono specificamente associati ai cavalieri. Ciò emerge sia in *Aigar e Maurin*, dove un patto del genere è stato infranto causando il conflitto, sia nell'esagerato rapporto di *compagnonnage* presente in *Daurel e Beton*, dove il "buono", Bovo d'Antona, mentre muore per mano del suo *companho*, Gui d'Aspremont, suggerisce all'assassino il metodo per fuorviare i sospetti su di lui.²³ Piuttosto, constata ancora Paterson, se l'idea di cavalleria non sembra collegata a quella di vassallaggio, lo è invece a *paratge*, un concetto tipico della società occitana, che traspare chiaramente nella *Canso de la Crozada*: «*Paratge* è evidentemente l'etica dominante del poema, [...] qui la migliore definizione di *paratge* è forse il diritto alla propria eredità: il

XCVI (1975), pp. 289-314 e J.-P. POLY, *La Provence et la société féodale, 879-1166. Contribution à l'étude des structures dites féodales dans le Midi*, Bordas, Paris 1976.

²² Cfr. J. P. POLY, *La Provence et la société féodale*, cit., p. 351 e ancora M. MANCINI, *Cortigiani e cavalieri predoni*, in ID., *Metafora feudale*, il Mulino, Bologna 1993², pp. 13-62, a p. 37.

²³ Cfr. L. M. PATERSON, *The World*, cit., pp. 69-70. Le *conventientiae* sono state studiate, in particolare per la Catalogna, da P. BONNASSIE, *Les conventions féodales dans la Catalogne du XI^e siècle*, in *Les structures sociales de l'Aquitaine, du Languedoc et de l'Espagne au premier âge féodal*, Éditions du CNRS, Paris 1969, pp. 187-219, si veda anche E. MAGNOUNORTIER, *La foi et les conventientiae: enquête lexicographique et interprétation sociale*, in *Actes du colloque «Littérature et société au Moyen Âge» du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie*, a cura di D. Buschinger, Université de Picardie, Amiens-Paris 1979, pp. 249-62 e le critiche di H. DÉBAX, *La féodalité languedocienne (XI^e – XII^e siècles). Serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003, p. 112

diritto non solo di una stirpe nobile ma anche di un'intera società». ²⁴ Francesco Zambon va oltre e vede in *paratge*, nella seconda parte della *Canso*, un'allegoria del bene o di Tolosa, martoriata dai crociati:

l'espressione assume nella *Canso*, sia un valore astratto (nobiltà, prodezza, spirito cavalleresco) sia un significato concreto: indica collettivamente i nobili meridionali e le loro terre, la Patria occitana di cui la capitale è Tolosa e il difensore, il conte Raimondo. ²⁵

Paratge, dunque, oltre a “nobiltà” o “rango”, si riferisce a valori non solo cavallereschi, bensì collettivi, e tante volte nelle descrizioni delle azioni militari nella *Canso de la Crozada* si tocca per mano questa partecipazione corale di tutta la società, senza divisione di ceto, qualcosa di impensabile nell'epica francese.

Quando Tolosa si prepara all'assalto delle truppe di Simon de Montfort alla fine della *Canso*, vediamo che tutti sono coinvolti:

E·ls baros de Capitol portan los bastonetz
 e lhiuran las viandas e·ls bels dos e·ls larguetz; e lo pobles aporta
 pics, palas e espleitz;
 e no i remas nulhs antz, ni cunhs ni marteletz ni semal ni caudeira
 ni cuba ni paletz.
 E comensan las obras e·ls portals e·ls guisquetz; cavalers e borzes
 recbro·ls caironetz
 e donas e donzelos e tozas e tozetz
 e donzelas piuzelas, li gran e·ls menoretz,
 que cantan las baladas e cansos e vercetz. (203, vv. 98-107)

²⁴ L. M. PATERSON, *The World*, cit., p. 70.

²⁵ F. ZAMBON, *La notion de “paratge”, des troubadours à la ‘Chanson de la Croisade albigeoise’*, in *Les voies de l'hérésie. Le groupe aristocratique en Languedoc, XI^e-XIII^e siècles*, vol. III: *L'imaginaire chevaleresque*, Centre d'Études Cathares, Carcassonne 2001, pp. 9-27, a p. 19. Si veda anche lo studio di C.P. BAGLEY, “*Paratge*” in the Anonymous ‘*Chanson de la Croisade Albigeoise*’, in «*French Studies*», XXI (1967), pp. 195-204, che anticipa alcune delle conclusioni di Zambon.

[E i baroni del Capitole portano le loro insegne e distribuiscono cibo e bei regali, generosamente; e il popolo porta picconi, pale e altri ferri; e non rimase mazza, cuneo o martello, tinozza, calderone, bacinella o palo. Cominciano a rinforzare portoni e porticine; i cavalieri e i borghesi presero le pietre, e anche donne e ragazzi, ragazze e giovani notti, e fanciulle in fiore, il popolo intero, che cantano ballate, canzoni e versetti].²⁶

Il nemico, al contrario, è sempre visto come un esercito di cavalieri, come ancora in questo episodio, poco prima della morte di Simon de Montfort:

E-Is coms de Montfort a sos cavaliers mandatz, los pus valens del seti e los melhs esproatz:
 e fe bonas garidas ab los frontals cledatz; e mes hi sas companhas e cavalers armatz,
 ben garnitz de las armas ab los elmes lassatz (214, vv. 11-15)
 [E il conte di Montfort chiama i suoi cavalieri, i più valorosi nell'assedio e i più esperti: e fece buoni ripari con ingressi a graticcio; e vi mise le sue truppe e i cavalieri armati, ben protetti dalle armi, con gli elmi allacciati].

Si ha l'impressione, dalla lettura della *Canso*, della contrapposizione tra due ideologie, quella della terra e delle città di tutti e quella della cavalleria francese, di cui è composto l'esercito crociato. Come si sa, la ebbe vinta la cavalleria francese. Paterson conclude che proprio per questo gli ideali cavallereschi, formati al nord della Loira non attecchirono al Sud, se non nella misura in cui li diffusero i signori francesi che occuparono l'Occitania dopo la Crociata.

²⁶ Cito dal testo di E. MARTIN-CHABOT, *La Chanson de la Croisade Albigeoise*, Librairie générale française, Paris 1989. Si vedano anche 134, vv. 1-3, 21-22; 213, vv. 105 sgg. È interessante qui e ancora nella scena simile a 213, v. 110, il riferimento al canto, come se questo caratterizzasse la tradizione occitana.

È tenendo presente questa situazione che vorrei analizzare un paio di testi della tradizione narrativa occitana in cui gli ideali cavallereschi sono ben presenti, ma dove sembra anche latente un distanziamento da ciò che è percepito come fran cese. Si tratta del romanzo di *Jaufre* e del poema epico *Daurel e Beton*.

Quanto al primo, nota di nuovo Paterson, che fra tutti i testi narrativi occitani quello che più riflette gli ideali cavallereschi è proprio *Jaufre*, perché influenzato dalla letteratura francese.²⁷ *Jaufre* infatti è l'unico vero romanzo arturiano proveniente dall'area occitana e dipende fortemente dal modello codificato da Chrétien de Troyes, sicché ci si potrebbe aspettare di trovare tracce di un'ideologia forgiata in Francia e che permea, come si è visto, i romanzi di Chrétien. *Jaufre* è anche l'unico testo narrativo occitano a raccontare una cerimonia di investitura. Jaufre, come Perceval, va alla corte di Artù per essere addobbato, chiedendo nello stesso tempo la concessione di un *don contraignant*. Tale dono si materializza subito come il diritto di partire all'inseguimento del malvagio Taulat de Rogimon, che nel frattempo irrompe nella corte e uccide un cavaliere, minacciando di ripetere lo stesso gesto ogni anno. Artù dice che Jaufre potrà partire dopo la cerimonia dell'addobbamento:

Mas anantz seretz adobatz
e seretz novel cavalier. (vv. 672-37)
[Ma prima sarete addobbato e diventerete nuovo cavaliere].²⁸

Diventerà cavaliere novello, espressione che ha tra l'altro un significato particolarmente importante per l'interpretazione complessiva del romanzo. Gli vengono portati le armi e il cavallo, viene aiutato ad indossarle e poi:

E.l reis causa.ll l'esperon destre,
e ceing lo bran al bratz senestre,

²⁷ L. M. PATERSON, *The World*, cit., p. 64.

²⁸ Cito testo e traduzione dalla mia edizione: *Jaufre*, Carocci, Roma 2006.

e a·l en la boca baizat (vv. 683-85)

[Il re gli mette lo sperone destro e gli cinge la spada al braccio sinistro e lo ha baciato sulla bocca].

È una cerimonia di investitura con tutti i crismi in un romanzo che annuncia fin dall'inizio che si tratta

D'un conte de bona maniera d'azauta rason vertadeira

de sens e de chavalarias (vv. 1-3)

[Di un racconto di buone maniere, con un tema piacevole e veritiero, di senno e di cavalleria].

Di atti di cavalleria, dunque, associati subito dopo a valore, cortesia, prodezze e fatti d'armi. Il romanzo inizia alla corte «del buon re Artù» (v. 23), che viene descritto come principale difensore dei valori cavallereschi: mantiene il diritto, non rifiuta mai niente a nessuno e soprattutto

vevas domnas, orfans enfantz, pulcellas, doncelz, paucz e grantz,
cant a tort eran guerreiat,

ni per forsa deseretat, aqui trobavan mantenesa

aitori, secors e valesa (vv. 47-52)

[Vedove e bambini orfani, fanciulle, fanciulli, nobili e non, se erano attaccati ingiustamente o diseredati con la forza, qui trovavano protezione, aiuto, soccorso e appoggio].

Il romanzo si apre con queste premesse e si può affermare che è permeato dall'ideologia cavalleresca, ma con uno svolgimento alquanto ironico. *Jaufre*, infatti, è un romanzo spesso comico, perfino parodico, e, se nei romanzi di Chrétien, evidente modello dell'autore occitano, che lo cita anche testualmente, la corte di Artù rimane il centro dei valori cavallereschi, luogo da dove partono e dove ritornano i cavalieri della Tavola Rotonda, dopo aver compiuto avventure per salva – guardare i valori della società creata da Artù, in *Jaufre* gli avvenimenti prendono una piega diversa. Lungo tutto il romanzo

la figura di Jaufre come cavaliere, ma anche come protettore dei valori cavallereschi, cresce a mano a mano che Artù e la sua corte si rivelano sempre meno capaci di mantenere gli stessi ideali.

Tutte le avventure affrontate da Jaufre durante la sua *quête* di Taulat, e anche dopo, rafforzano la nozione che il comportamento del *novel cavalier* serve a mantenere gli ideali cavallereschi. Non credo, come pensava invece Suzanne Fleischman, che Jaufre sbaglia spesso nei suoi comportamenti;²⁹ egli invece incontra avventure che gli permettono di rovesciare situazioni di ingiustizia, di violenza spesso perpetrata contro la classe cavalleresca da uomini superbi. Si pensi al primo scontro con Estout de Vertfueil, il cui nome *Estout* "orgoglio" è tutto un programma,³⁰ mentre *Vertfuell* rima con *erguell* (vv. 867-68); per orgoglio attacca e uccide altri cavalieri e per nessun altro motivo apparente. La seconda avventura, con il guardiano della lancia, presenta un altro cavaliere che si comporta al di fuori dalla moralità cavalleresca, impiccando i cavalieri da lui sconfitti. Jaufre commenta:

[...] Parage e cavalaria
 pert totz hom, pus fai vilania (vv. 1523-24)
 [Ognuno perde rango e cavalleria quando fa una villania].

Ha perso il diritto ad essere trattato come un cavaliere, e Jaufre impicca anche lui. Vi è quasi un valore didattico in queste avventure, che vanno in crescendo fino a quella che riguarda il più orgoglioso di tutti, Taulat, altro cavaliere che non rispetta le norme della buo-

²⁹ S. FLEISCHMAN, «Jaufre» or Chivalry Askew: Social Overtones of Parody in Arthurian Romance, in «Viator», XII (1981), pp. 101-29.

³⁰ Su questo si vedono P. REMY, *Le nom de la reine dans «Jaufre»*, in *Recueil de travaux offerts à Clovis Brunel*, 2 voll., Société de l'Ecole des Chartes, Paris 1955, vol. II, pp. 412-419, C. JEWERS, *The Name of the Ruse and the Round Table*, in «Neophilologus», LXXXI (1997), pp. 187-200 e, sul tema dell'orgoglio più in generale, S. KAY, *The Contrasting Use of Time in the Romances of «Jaufre» and «Flamenca»*, in «Medioevo romanzo», VI (1979), pp. 37-62.

na condotta. Uccide senza motivo un cavaliere alla corte di Artù e imprigiona e tortura Melian per sette anni, sottoponendolo a sevizie indegne di uno del suo rango: Melian, tra l'altro, è il signore di Brunissen, l'amata di Jaufre. Come se questo non bastasse, quando finalmente combatte con Jaufre, il suo disprezzo per il cavaliere novello è tale che pretende di farlo senza indossare l'usbergo, finendo ovviamente male. Dopo averlo sopraffatto, Jaufre torna a ripetere che è il comportamento anticavalleresco che è responsabile della sua sconfitta. Invoca Dio, che ha punito Taulat per la sua *desmesura*, ribadendo così la missione cristiana della cavalleria, e subito dopo Artù, re investito da Dio per abbattere gli orgogliosi; per questo mantiene a corte i cavalieri della Tavola Rotonda:

Car aquil an la seinoria de tota la cavalaria;
 ez aquo ez del mont la flors. (vv. 6123-25)
 [Perché essi hanno la preminenza su tutta la cavalleria; essi sono
 il fior fiore del mondo].

e, aggiunge Jaufre:

Ez ieu non soi jes dels meillors, an soi un novel cavalliers;
 que non a jes dos mes entiers
 que·l rei Artus m'a adobat. (vv. 6126-29)
 [Io non sono affatto dei migliori, anzi sono un cavaliere nuovo;
 non sono passati neanche due mesi da quando il re Artù mi ha
 addobbato].

Insomma Jaufre mostra quella moderazione, quella *mesura*, indispensabile al cavaliere, che ha il dovere di lottare per cause giuste e non seminare violenza, come fanno tutti questi cavalieri predoni, per citare Mancini.³¹

Le parole di Jaufre, tuttavia, si rivelano subito ironiche. Dopo

³¹ M. MANCINI, *Cortigiani e cavalieri predoni*, cit.

ogni vittoria ha l'abitudine di mandare gli sconfitti alla corte di Artù per testimoniare l'accaduto. A mano a mano che questi si recano a corte, essa è sempre più vuota, fino a quando arriva Taulat con Melian e gli altri cavalieri che teneva prigionieri, e trovano Artù

privadamentz ez escoutava una pulcela que-s rancura e-s clama
d'una desmisura c'uns cavalier li fai a tort, que la gueroiava per
mort

e l'a touta tota sa terra. (vv. 6308-13)

[In udienza privata con una fanciulla che si lamentava e reclamava un'ingiustizia che un cavaliere le faceva a torto, che la attaccava per ucciderla e le aveva sottratto tutta la terra].

La fanciulla è proprio una diseredata, aggredita a torto da un nemico così fuori dalle norme da risultare un mostro. Artù, però, non è assolutamente in grado di aiutarla, balbetta che se solo ci fossero i suoi cavalieri, ma se ne sono tutti andati, smentendo così tutto quello che di lui si era detto all'inizio del romanzo; non è insomma in grado di mantenere l'etica cavalleresca. Difatti questo episodio apre la strada all'ultima avventura di Jaufre, che salverà la terra e i castelli della fanciulla, che si rivelerà poi essere *la fada de Gibel*, la fata Morgana.

Nel corso della sua *quête*, Jaufre si era adoperato per mantenere i precetti riguardo a donne, bambini e fanciulle in pericolo, con l'avventura dei lebbrosi. Allora aveva incontrato una donna, una madre, disperata perché un lebbroso stava scappando con il suo bambino e lo voleva uccidere. Jaufre lo insegue fin dentro casa, dove trova un altro lebbroso, che ha rapito una fanciulla e sta tentando di usarle violenza. Con molta fatica, Jaufre sconfiggerà tutti e salverà la donna, il bambino e la fanciulla. In seguito, avrà anche l'occasione di salvare la figlia del suo amico Augier, rapita e a rischio violenza da parte di un gigante, fratello dei lebbrosi.

L'ultima avventura è quasi una *summa* di tutte quelle precedenti, giacché il nemico che vuole diseredare la fanciulla, come si diceva, ha fattezze mostruose, come i lebbrosi, e come loro vorrebbe posse-

dere la fanciulla anche carnalmente, non solo prendere le sue terre. Fellon d'Albarua, un altro nome eloquente, è anche orgoglioso. Sarà puntualmente vinto da Jaufre e restituito in un certo senso al mondo cavalleresco: una volta ferito e conquistato, non è più visto come un mostro, il suo linguaggio cessa di essere osceno e assume di nuovo l'aspetto di cavaliere. Ancora una volta, dunque, Jaufre tiene a bada quelle forze violente che minacciano il mondo ideale della cavalleria laddove Artù non voleva o non poteva. Sostituisce, così, il re che «mantiene la cavalleria».

Nell'economia del romanzo, ma anche nel contesto occitano, questo fatto è importante. Alla fine del romanzo, infatti, Jaufre si allontanerà dalla corte di Artù per fondare la propria corte, insieme a Brunissen, a Monbrun. Ciò non significa, come vuole ancora Fleischman, che è diventato *recréant*, come Erec dopo il matrimonio con Enide nel romanzo di Chrétien de Troyes.³² Artù infatti paventa questa possibilità:

Ez ieu prec vos, amic Jaufres, que per moiller non oblides
esta cort, que non sai tornes; (vv. 10230-32)

[E vi prego, amico Jaufre, di non dimenticare questa corte per una
moglie, al punto da non tornare]

ma sembra quasi che la tema perché perde un valido aiuto. La verità è che la corte arturiana è superata dal *novel cavalier*. Ora, è vero, come afferma Paterson, che *Jaufre*, che in ogni caso è un romanzo da datare intorno al 1230-40, è un testo fortemente influenzato dalla tradizione francese. Questa è la fonte principale del romanzo, ma il modello cavalleresco francese, rappresentato, credo, da Artù e dai suoi cavalieri, viene puntualmente fatto proprio da Jaufre, il *novel cavalier*, per di più un cavaliere meridionale. Inoltre, questa espressione, presa dal lessico della cavalleria, è applicato all'inizio del romanzo al suo vero destinatario, poi ispiratore dell'opera, il re

³² S. FLEISCHMAN, *'Jaufre' or Chivalry Askeu*, cit., p. 123.

d'Aragona, da identificare probabilmente con Giacomo I. La ripresa del concetto in momenti importanti della narrazione crea un implicito parallelo tra Jaufre e il re d'Aragona, insinuando così che il modello da lui incarnato, in un'epoca in cui i monarchi aragonesi stavano perdendo il potere nel Sud della Francia a seguito della Crociata albigese, sia superiore a quello francese. Vi è, dunque, in *Jaufre*, come tutto sommato nella *Canso de la Crozada*, un rifiuto dell'ideale di cavaliere proposto dalla cultura francese.

Tale orientamento sembra emergere anche dal poema epico *Dau-rel e Beton*, un'altra opera apparentemente vicina a modelli francesi, fino al punto che qualcuno vi ha voluto vedere una riscrittura in occitano di un originale francese. Qui si racconta la vicenda, accennata sopra, dell'assassinio di Bovo d'Antona perpetrato dall'uomo che gli doveva tutto, il suo *companho*, Gui d'Aspremont. Tra di loro vi era un patto di *compagnonnage*, un giuramento di reciproca fedeltà che ricorda quelle *convenientiae*, tipiche del feudalesimo meridionale, che stabilivano rapporti reciproci e sistemavano le cose per il futuro.³³ L'accordo stabiliva che avrebbero diviso tutto, anche proprietà e mogli a seconda di chi morisse prima. Bovo, investito da Carlomagno di molte terre nel Sud della Francia, riceve anche in sposa la sorella di Carlomagno, Ermengarda. Da qui la gelosia di Gui e l'uccisione di Bovo. Gui farà credere che la morte del duca è dovuta ad un incidente di caccia, come gli aveva suggerito di fare lo stesso Bovo. Ermengarda, però, nel suo intimo sa che Gui ha ucciso il marito, perché così aveva minacciato di fare dopo che lei aveva rifiutato le sue *avances* (vv. 231-43).

A questo punto la situazione in cui si trova Ermengarda e suo figlio neonato, Beton, è proprio quella della vedova che rischia di essere diseredata, mentre Beton chiaramente è un *orfes*, un orfano. Proteggere gli interessi di madre e figlio spetterebbe al re o alla classe cavalleresca, ma in questa storia Carlomagno, come Artù in

³³ Cfr. nota 24 e A. J. KOSTO, *Making Agreements in Medieval Catalonia. Power and the Written Word, 1000-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 289-94.

Jaufre, viene meno ai suoi doveri e praticamente vende sua sorella al traditore Gui, come sottolinea Ermengarda:

Ai! Senher reis, leu vos es acosselhatz, que pel ric duc.i. tracher mi donatz!

Bens grans aver cre que vo-nh sia donatz.

Aital ric rey si fo en bon ponh natz

que per aver de sa sor fai mercatz! (vv. 619-23)

[Ah, signor re, avete preso una decisione affrettata se al posto del grande duca mi date un traditore! Credo che vi siano state date grandi ricchezze. Nacque proprio sotto una buona stella questo grande re che mette in vendita sua sorella per denaro!].³⁴

In seguito accusa Carlomagno di farle violenza: *mi forsatz*, come faceva anche Fellon nei confronti della *fada de Gibel*. Ermengarda si preoccupa anche del fu turo di suo figlio: nell'epica l'orfano il cui padre è stato ucciso a tradimento potrà solo vendicarsi del traditore, e infatti Gui pensa subito di ucciderlo. Nessuno sembra voler assumere comportamenti cavallereschi e salvare l'orfano, salvaguardando gli interessi della vedova. L'unico pronto ad incarnare quei valori è Daurel, un giullare, che precedentemente aveva ricevuto un castello con le sue rendite da Bovo in cambio delle sue *performances* musicali e acrobatiche.

Daurel, che apparentemente non riceve un'investitura cavalleresca, è diventato perlo meno *castlà* del castello di Monclar, che in seguito sarà fornito di guarnigione e sarà difeso per dodici anni contro gli attacchi di Gui, finché Beton, quando sarà grande abbastanza da portare le armi, non tornerà dal suo esilio in Oriente per sconfiggere il traditore. In esilio ovviamente lo aveva portato Daurel, al costo della vita del proprio bambino, massacrato da Gui, e lì in Oriente aveva vegliato sull'educazione di Beton in modo che

³⁴ Cito testo e traduzione dalla mia edizione: *Daurel e Beton*, Pratiche, Parma 1991.

questi, come il padre prima di lui, avrebbe saputo incarnare i valori cavallereschi e cortesi.

In *Daurel e Beton*, dunque, come in *Jaufre*, l'etica cavalleresca non è affatto assente, anzi ritengo che sia incarnata dai protagonisti. In *Jaufre* è l'autore stesso a rendere espliciti questi valori nell'elencare i doveri di Artù, doveri che, come si è visto, vengono regolarmente disattesi. È invece Jaufre, l'ultimo arrivato, che tramite le sue azioni ristabilisce i valori cavallereschi, sconfiggendo i superbi, i violenti, i villani e proteggendo donne, bambini e fanciulle diseredate. In *Daurel* sono gli eventi che portano a una situazione in cui ci si aspetterebbe un comportamento cavalleresco da parte dei nobili, ma questi comportamenti vengono invece fatti propri da personaggi più umili: dal giullare Daurel, i cui figli invece saranno investiti cavalieri verso la fine (vv. 2076-78), dopo l'eroica difesa di Monclar, ma anche dal borghese di Poitiers al quale Ermengarda affida Beton in un primo momento, e da sua figlia Aicelina, che gli farà da balia e sarà poi torturata da Gui che vuole scoprire dove è nascosto il bambino, e infine dal pagano emiro di Babilonia. Sarah Kay ha visto in questo un *contre-récit*, giustapposto al racconto epico. Un passato ideale dove gli uomini scambiavano sentimenti e beni, viene contrapposto a una società nuova, dove altre categorie, madri, balie, bambini e saraceni, possono stare dalla parte della ragione; conclude: «*Daurel et Beton* abbandona insomma il monologismo che caratterizza l'età dell'oro del genere epico e realizza in esso un dialogismo più vicino alla letteratura cortese». ³⁵

In queste riflessioni possiamo scorgere due punti importanti; uno che *Daurel* si muove in direzione della letteratura cortese e l'altro che oppone una società diversa a quella che caratterizza l'epica. Credo che si possa andare oltre e vedere, nelle due opere in considerazione, non tanto una nuova società, ma la società e la cultura occitane,

³⁵ S. KAY, *Compagnonnage, désordre social et hétérotexualité dans 'Daurel et Beton'*, in *Actes du XIème Congrès international de la Société Rencesvals* (Barcelone, 22-27 août 1988), in *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXI, Barcelona 1990, pp. 353-67, a p. 367.

portatrici dei valori cortesi, opposte a quelle francesi, dell'epica, rappresentata da Carlomagno e Gui in *Daurel* e del romanzo arturiano, rappresentata ovviamente dall'inefficace Artù in *Jaufre*.

Ambedue queste opere, come ho cercato di dimostrare altrove, sono in parte vicine a testi didattici cortesi come gli *ensenhamens* o le *novas*.³⁶ Daurel, il giullare, figura emblematica del mondo dei trovatori, educherà il giovane e nobile Beton, non tanto e non solo ai valori cavallereschi, ma anche a quelli cortesi: Beton imparerà la musica e il canto, nonché quel valore fondamentale che è la *largueza*, la generosità. L'ultimo atto di Beton alla corte dell'emiro è la sconfitta del re Gormon grazie alle sue abilità cavalleresche, ma subito dopo rivelerà quanto sia generoso, donando i due destrieri catturati a due giovani. A questo punto è pronto per tornare a dare battaglia a Gui, ma l'assedio di Monclar sarà rotto in un primo momento dalle arti del giullare. In una scena che anticipa lo spettacolo teatrale alla fine dell'*Amleto*, Daurel e Beton si travestono da giullari per entrare nell'accampamento di Gui e gli cantano:

De tracio que no fai a celar,
 del fel trachor Guio, cui Jhesus desampar!
 Qu'aucis lo duc quan fon ab lui cassar. (vv. 1945-47)
 [su un tradimento che non va nascosto, sul traditore fellone Gui,
 che Gesù lo abbandoni, che uccise il duca quando andò a caccia
 con lui].

Si infuria così Gui, dando inizio allo scontro finale.

In *Jaufre*, invece, sono ovviamente gli amanti, *Jaufre* e Brunissen, che incarnano i valori cortesi. I loro discorsi notturni sull'amore si leggono quasi come degli *ensenhamens* sul comportamento corretto

³⁶ Cfr. C. LEE, *Il giullare e l'eroe: 'Daurel et Beton' e la cultura trobadorica*, in «Medioevo romanzo», IX (1984), pp. 343-60 e Id., *L'elogio del re d'Aragona in 'Jaufre'*, in *Actas del VIII Congreso Internacional del Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, septiembre de 1999), AHLM-Gobierno de Cantabria, Santander 2000, pp. 1051-60.

in amore, e come tali sono stati intesi dai compilatori dei canzonieri lirici *L* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3206) e *N* (New York, Pierpont Morgan Library, M 819), che li hanno antologizzati. Inoltre, la corte di Brunissen è caratterizzata dalla cortesia e dalla presenza dei giullari:

Ez el castel a grant ricor de menistraus e de borjes e de joves omes cortes, que tot l'an son alegoratz e mantenon gautz e solatz, e joglars de moutas manieiras, que tot jorn van per las carieiras cantan, trepan e baorden (vv. 3082-89)

[Nel castello c'è una quantità di menestrelli e di borghesi e di giovani cortesi, che vivono allegramente tutto l'anno e mantengono gioia e buona compagnia; vi sono giullari di ogni tipo, che vanno spesso per le vie cantando, ballando e scherzando]

e, alla fine del romanzo, quando la coppia ritorna a Monbrun, si dedica uno spazio particolare ai giullari, che vengono trattati con tutti gli onori:

Ni anc cavallier ni serven ni soudadiera ne joglar, no-i manjeron negun manjar mais en escudella d'argen; mout los fes servir ricamen. (vv. 10800-4)

[e nessuno, cavaliere o sergente, giullaressa o giullare, vi avrebbe consumato alcunché che non fosse su un piatto d'argento; li fece servire magnificamente]

e ricevano una ricca ricompensa:

Ez ab aitan tuit son calat. Pueis a totz los joglars triatz ez a-ls tan ricamentz pagatz que cascun s'en vai mout joios. (vv. 10830-33)

[e allora tutti fanno silenzio. Poi ha fatto venire avanti tutti i giullari e li ha pagati con tanta magnificenza che ognuno se ne va molto felice].

Sia Daurel che Jaufre sono nobili d'animo, personaggi umili (Daurel) o solo un *novel cavalier* (Jaufre), che si comportano come dovrebbero comportarsi i nobili, e questo comportamento comprende, ma non esclusivamente, quello cavalleresco, che risulta comunque secondario rispetto a quello cortese.

I valori cortesi appartengono senz'altro alla società feudale, e ciò concorda con le osservazioni di Aurell e con la tesi di Köhler sulla lirica con le quali ho cominciato. Nei due testi in esame sono presenti e rispettati i legami feudali. Jacques de Caluwé ebbe a dire di *Daurel* che «il quadro sociale è quello dei rapporti paritari (le *convenientiae*) e del servizio feudale spontaneo»,³⁷ e vi scorgeva dunque quel tipo di feudalesimo più libero che è stato spesso considerato tipico del meridione della Francia. Recentemente, però, Hélène Débax ha dimostrato, almeno per il Languedoc, sulla base di un'attenta disamina dei cartulari dei *Tren caval*, che gli accordi come le *convenientiae* non escludono affatto la gerarchia feudale.³⁸ Infatti è chiaro che in *Daurel e Beton*, il giullare diventa in qualche modo "l'uomo" di Bovo, con il dono del castello di Monclar, e che riconosce in Beton il suo signore:

Vec vos vengutz Dauretz lo joglar bo:
 «Dona», ditz el, «donas mi mon senhor,
 l'enfan Beto; que paor ai del trachor
 que l'ausiza cum fes lo mieu senhor.
 Ieu ai Monclar, metrai lo en la tor» (vv. 651-55)
 [Ecco che arriva Daurel, l'ottimo giullare: «Signora», dice, «datemi
 il mio signore, il bambino Beton; perché ho paura che il traditore
 lo uccida come ha fatto con il mio signore. Io posseggo Monclar,
 lo metterò nella torre»]

³⁷ J. DE CALUWÉ, *Les liens 'féodaux' dans «Daurel et Beton»*, in *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, a cura di J.-M. d'Heur e N. Cherubini, GEDIT, Liège 1980, pp. 105-14.

³⁸ H. DÉBAX, *La féodalité languedocienne*, cit.

dichiara Daurel a Ermengarda, ricordando i rapporti vassallatici instauratisi con il dono del castello, e «Mon car senher» [Mio caro signore] dice ancora Daurel a Beton (v. 1670), quando gli rivela che non è suo padre, ma il suo vassallo, che lo ha salvato facendo uccidere il proprio figlio a suo posto. In *Jaufre*, invece, vediamo come il protagonista, investito cavaliere da Artù, lo rispetterà come signore. Manda sempre coloro che sconfigge alla sua corte in forma di omaggio; è alla sua corte che andrà per sposarsi con Brunissen, come Brunissen, ricca ereditiera, chiederà a sua volta il permesso di sposare Jaufre (almeno apparentemente) al suo signore Melian.

Cortesia e feudalesimo sono tutt'uno in questi testi, ma la società che intravediamo sullo sfondo, come osservava appunto Kay, non è quella dell'epica o quella arturiana, bensì quella delle città della Francia del Sud. Si tratta di una società dove hanno la loro importanza altri strati sociali oltre alla cavalleria, primo fra tutti la borghesia, quella di Poitiers in *Daurel*, o i borghesi a Monbrun che celebrano l'arrivo di Jaufre insieme agli altri abitanti della corte, o ancora i mercanti di stoffa (e non possiamo non pensare all'industria tessile di Montpellier) che vengono a vendere la loro merce su richiesta di Artù alla fine del romanzo, per rivestire adeguatamente i cavalieri della Tavola Rotonda. Qui Jean-Charles Huchet ha voluto vedere proprio la cultura meridionale che "riveste" quella francese. Il mondo arturiano francese viene prima spogliato, quando i cavalieri si spogliano nell'episodio della *bestia* all'inizio del romanzo, indossando poi i capi sbagliati, per essere ricostituito in seguito secondo parametri meridionali, quando si rivestono correttamente.³⁹ Infine, non vanno dimenticati i giullari, ben presenti nelle due opere, come si è visto, e così tipici della società cortese occitana.

Insomma, quello che sembrano fare sia *Jaufre* che *Daurel* è di prendere le distanze dalla società e dalla cultura francese, proponendo al loro posto il tipo di società e di cultura sviluppatasi al sud della Loira e minacciate ora dagli sconvolgimenti apportati dalla

³⁹ J. CH. HUCHET, *Le roman à nu: 'Jaufre'*, in «Littérature», LXXIV (1989), pp. 91-99.

Crociata contro gli Albigesi. Nella società meridionale la cavalleria non è primaria. Gli eroi meridionali possono comportarsi in modo cavalleresco, quanto o meglio di coloro (i francesi) che dovrebbero farlo, ma questa non è una preoccupazione dominante, anzi se ne tengono a distanza. I cavalieri, infatti, possono facilmente diventare quei predoni violenti che appartengono al mondo fuori dalla sfera cortese, come ha dimostrato Mario Mancini⁴⁰ e come sono spesso i nemici di Jaufre. Sembra farsi avanti così l'opinione che la cavalleria sia in qualche modo nociva per gli Occitani, soprattutto quando impersonata da quei cavalieri francesi che rappresentano «l'orgolh de Fransa», per citare di nuovo la *Canso de la Crozada* (213, 120; 214, 1), orgoglio come quello contro il quale lottava ancora Jaufre e che era causa della rovina delle terre occitane.

⁴⁰ M. MANCINI, *Cortigiani e cavalieri predoni*, cit., pp. 59-62.

XX. ARTÙ MEDITERRANEO:

LA TESTIMONIANZA DEL *LIBRO DEL CAVALLERO ZIFAR*

Il *Libro del Cavallero Zifar*, com'è risaputo, è il primo romanzo cavalleresco in castigliano, capostipite, ma con caratteristiche ben diverse, di tutta quella fioritura di *libros de caballerías* che distingue la letteratura castigliana del tardo medioevo. Datato intorno al 1300, il romanzo è in prosa e non in versi, una scelta con la quale l'autore rivela il suo debito rispetto all'importante tradizione di prosa scientifica del periodo alfonsino. Nelle sue grandi linee, il *Zifar*, come il precedente romanzo castigliano, il *Libro de Apolonio*, fa parte di quei testi derivati dalla leggenda di Placidus o di Sant'Eustachio. Il romanzo, infatti, racconta la vita di Zifar e poi di suo figlio Roboán secondo il classico schema narratologico descritto da Brémond di peggioramento-miglioramento:¹ da un'iniziale posizione di relativo

¹ Cfr. C. GONZÁLEZ, *El «Cavallero Zifar» y el reino lejano*, Gredos, Madrid 1984, p. 92.

benessere, Zifar perde tutto, inclusa la famiglia, con la quale sarà poi riunito dopo una serie di peripezie, diventando re di Mentón. Roboán, invece, essendo cadetto, non erediterà il regno, che spetta al maggiore Garfín, sicché parte all'avventura e si guadagna alla fine il titolo di imperatore di Tigrida. Le due parti, o le due vicende, sono tenute insieme dagli insegnamenti di Zifar ai suoi figli, i *Castigos del rey de Mentón*, una sezione del testo che è sostanzialmente un rimaneggiamento delle *Flores de filosofía*, una raccolta di *sententiae* di origine orientale che servono a riassumere «the lessons to be derived from Zifar's rise from poverty to wealth and power, and these lessons are then applied in the last book by Roboán».²

Quest'ultimo costituisce un tratto tipico della tradizione del romanzo castigliano medievale, cioè la forte matrice didascalica, che spesso prevede l'inserimento di *exempla* o di digressioni didattiche nel tessuto narrativo. Per dirla con Varvaro, nel *Zifar*

si opera una sintesi di materiale narrativo orientale e occidentale, anedddotico e romanzesco, e d'altro canto il modo in cui questa sintesi è operata appare tipicamente iberico nella rinuncia ad una selezione di stili e di toni e nella preferenza, invece, per un integralismo narrativo che è estraneo all'armoniosa strutturazione che è apparsa sempre come un ideale, certo di origine classica, agli scrittori europei.³

Evidentemente questo riflette le diverse influenze culturali presenti nella Penisola Iberica all'epoca: «Like Toledo in the Middle Ages, the romance stands at the crossroads of two civilizations, one

² A. D. DEYERMOND, *A Literary History of Spain. The Middle Ages*, Barnes & Noble, London-New York 1971, p. 158.

³ A. VARVARO, *Il medioevo*, in *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, di A. Varvaro, C. Samonà, Rizzoli, Milano 1993 [1972], p. 71 e cfr. anche M. S. BROWNLEE, *Romance at the Crossroads: Spanish paradigms and Cervantine revisions*, in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, a cura di R. Krueger, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 253-266, a p. 255.

basically Moslem and Arabic, the other essentially Christian and Latin». ⁴ Nonostante l'ibridazione e una struttura spesso a scatole cinesi, anch'essa tipica della letteratura sapienziale orientale, il consenso della critica è che il *Cavallero Zifar* rimane un'opera coerente, nella quale niente si trova per caso. ⁵

Un altro aspetto dell'opera sul quale esiste una convergenza di opinioni è la sua sobrietà. A differenza di quanto avverrà per la tradizione del romanzo cavalleresco in Spagna a partire dall'*Amadís de Gaula*, il *Cavallero Zifar* si qualifica quasi come realistico, al punto che alcuni si sono chiesti se lo conoscesse Cervantes. Ciononostante, il *Zifar* contiene degli episodi fantastici. Per qualche studioso questi episodi sarebbero tre, ma sono di fatto due, perché l'episodio che racconta il miracoloso ritrovamento di Grima, la moglie di Zifar, appartiene piuttosto al meraviglioso cristiano. ⁶ Si tratta, com'è noto, della storia del *Cavallero Atrevido* nella prima parte del romanzo, e di quella delle *Islas dotadas* nella seconda. Ricordiamo brevemente questi due episodi.

Il racconto del *Cavallero Atrevido* segue quello del tradimento del Conde Nasón, in cui è inserito in una struttura a scatole cinesi. Zifar è ormai diventato re di Mentón, riunito con i due figli, ma non ancora con la moglie, anche se sa che è salva. In questo momento di grazia si elogiano i due giovani come cavalieri virtuosi e umili in contrasto con quei cavalieri mossi dall'orgoglio e dalla superbia. Come esempio di questi ultimi si racconta del tradimento del Conde Nasón, vassallo del re di Mentón. Vanno all'incontro del traditore i due figli di Zifar con il Ribaldo, ribattezzato *Cavallero Amigo*. Dopo una dura lotta, Nasón viene ferito, sconfitto e portato dal re,

⁴ R. M. WALKER, *Tradition and Technique*, in *El libro del 'Caballero Zifar'*, Tamesis, London 1974, p. 222.

⁵ Cfr. per esempio, A. D. DEYERMOND, *The Middle Ages*, cit., p. 158, R. M. WALKER, *Tradition and Technique*, cit., J. RUIZ CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid 1948, pp. 46-51.

⁶ Su questo si vedano per esempio R. M. WALKER, *Tradition and Technique*, cit., pp. 90-92 e C. GONZÁLEZ, *El Cavallero Zifar*, cit., pp. 95-97.

che lo condanna al taglio della lingua, alla decapitazione e infine al rogo, ordinando che le sue ceneri siano poi gettate nel *Lago Solfáreo*. Quando le ceneri furono gettate nel lago, «començó a bollir el agua, que se levantó un viento muy grande a maravilla»⁷ Si racconta poi che tutto intorno al lago si sente spesso un fracasso di battaglie, bruciano le città sulle rive e ne rimangono solo ceneri. Tutto si calma solo quando appare sull'acqua una bellissima dama che tenta di attirare a sé chi si trova sulla sponda. Viene inserita a questo punto la storia del *Cavallero Atrevido*, che di fatto aveva seguita la dama nel fondo del lago, a una bellissima città dove nessuno parla e dove il tempo passa veloce, così veloce che il cavaliere genererà con la dama un figlio che nasce dopo sette giorni. Alla fine, però, il cavaliere viene accusato di tradimento dalla dama, che si trasforma in diavolo e dice di chiamarsi *Señora de Traición*; egli sarà cacciato dal lago insieme al figlio, provocando un terremoto. Escono dalle acque a cavallo di due palafreni, che tornano poi nel lago «el uno en semejança de cabra, dando las mayores bozes del mundo».⁸ Tirato le debite somme dal racconto, il re di Mentón decide di gettare tutti i traditori nel lago.

Il secondo episodio fantastico, quello delle *Islas dotadas*, coinvolge direttamente Roboán nel corso delle sue avventure. Il giovane presta servizio presso l'imperatore di Tigrida, che non ride mai e al quale non va mai chiesto il motivo. Spinto da cortigiani gelosi, Roboán pone la fatidica domanda e viene punito con l'esilio. Il re lo mette su una barca senza remi che lo porterà alle *Islas dotadas*, regno di Nobleza, che è figlia della *Señora del Paresçer*, la dama che salvò Ivano quando «don Yvan dixo a la reina Ginebra que él avie por señora una dueña mas fermosa que ella».⁹ Le due fanciulle che accompagnano Roboán da Nobleza gli leggono poi la storia di Ivano. Roboán vivrà felicemente con Nobleza finché un giorno non viene tentato, mentre sta a caccia, da un diavolo in forma di bella donna.

⁷ Cito da J. GONZÁLEZ MUELA, *Libro del Caballero Zifar*, Castalia, Madrid 1982, p. 213.

⁸ J. GONZÁLEZ MUELA, *Libro del Caballero*, cit., p. 224.

⁹ Ivi, p. 386.

Nel corso di diversi incontri questa gli chiede di portarle degli animali fantastici che appartengono a Nobleza: un alano bianco, un astore bianco e infine un cavallo bianco, che lo porterà via e di nuovo alla barca; non prima, però, di sapere che Nobleza è incinta e avrà un figlio di nome Fortunado. Ritornato dall'imperatore di Tigrida, Roboán capisce perché questi non ride mai, perché anche lui aveva perduto Nobleza. Ma allora compare in una fonte la dama che lo aveva ingannato e che fa ridere lui e l'imperatore, convincendoli a non lasciarsi illudere da cose vane.

Non è mia intenzione qui proporre un'interpretazione di questi due episodi, esemplari ma intrecciati alla narrazione principale e subito precedenti il culmine delle carriere dei due protagonisti del romanzo. Il significato globale dell'opera, marcatamente didattico, come si è detto, ci porterebbe a concludere con Lia Vozzo e prima di lei, almeno per le sue conclusioni sulle *Islas dotadas*, James Burke, che essi vanno letti in senso figurale.¹⁰ Ma una cosa è la funzione dei due episodi nell'economia della narrazione, un'altra sono i tasselli di cui sono composti.

Sull'origine di questi due episodi, infatti, si è detto molto e la discussione vede due scuole di pensiero contrapposte: una che vi trova un esempio di meraviglioso orientale, derivato probabilmente dalla tradizione delle *Mille e una notti*, l'altra invece che preferisce far risalire i due episodi a fonti arturiane. A dire il vero la tesi "arturiana" fu la prima ad essere indicata da studiosi quali Menéndez y Pelayo e Wagner, e fu adottata poi da María Rosa Lida e Jole Scudieri Ruggieri, per esempio, mentre altri come Krappe e Walker, forse più interessati a sottolineare il carattere "iberico" dell'opera, optavano per fonti orientali, con Walker che sostiene perfino che «non è più di

¹⁰ Cfr. L. VOZZO MENDIA, *Sfasature temporali negli episodi "fantastici" del Libro del Caballero Zifar*, in *Actas del VIII Congreso internacional de la Asociación hispánica de literatura medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), 2 voll., Santander 2000, vol. II, pp. 1799-1806; J. F. BURKE, *History and Vision: the Figural Structure of the 'Libro del Cavallero Zifar'*, Tamesis, London 1972.

moda» cercare elementi celtici in questi episodi.¹¹ Più recentemente si è tornato a considerare la presenza di componenti, se non celtiche, per lo meno affini alla letteratura romanzesca e arturiana.¹²

Come dicevo, non credo che abbia senso cercare una singola fonte, ipotizzare un racconto perduto orientale o occidentale per questi due episodi, che sono evidentemente collegati anche per l'autore. Egli infatti stabilisce un legame quando afferma, a proposito dell'argenteria di Nobleza, che «bien valíe esta baxilla tanto o más que la que fue puesta delante del cavallero Atrevido quando entró en el lago con la Señora de Traición».¹³ I due episodi sono senz'altro connessi perché, come giustamente scrive VOZZO, sono entrambi dei buoni esempi di ciò che Laurence Harf-Lancner ha definito racconti «morganiani».¹⁴ Vozzo osserva inoltre che c'è in essi un'«opposizione tra tempo umano e tempo soprannaturale»,

¹¹ Oltre al già citato lavoro di R. M. WALKER, *Tradition and Technique*, mi riferisco a M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Casa editorial Bailly-Bailliére, Madrid 1943; C. P. WAGNER, *The Sources of El Cavallero Zifar*, in «Revue hispanique», 10, 1903, pp. 5-104; M. R. L. DE MALKIEL, *Arthurian Literature in Spain and Portugal*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages*, a cura di R. S. Loomis, Clarendon Press, Oxford 1959, pp. 406-418; J. SCUDIERI RUGGIERI, *Due note di letteratura spagnola del s. XIV. 1) La cultura francese nel Cavallero Zifar e nell'Amadis; versioni spagnole del Tristano in prosa. 2) De ribaldo*, in «Cultura neolatina», 26, 1966, pp. 233-252; A. H. KRAPPE, *Le mirage celtique et les sources du Chevalier Cifar*, in «Bulletin hispanique», 33, 1931, pp. 97-103; ID., *Le lac enchanté dans le Chevalier Cifar*, in «Bulletin hispanique», 35, 1933, pp. 107-125.

¹² Come risulta dai commenti di H. SHARRER, *Spain and Portugal*, in *Medieval Arthurian Literature. A Guide to Recent Research*, a cura di N. J. Lacy, Taylor & Francis, New York-London 1996, p. 426, ma anche dai lavori di C. GONZÁLEZ, *El Cavallero Zifar*, cit.; R. AYERBE-CHAUX, *Las Islas dotadas. Texto y miniaturas del Manuscrito de París, clave para su interpretación*, in *Hispanic Studies in Honor of Alan Deyermond. A North American Tribute*, a cura di J. S. Miletich, Madison [Hispanic Seminary of Medieval Studies], 1986, pp. 31-50; L. VOZZO MENDIA, *Sfature temporali*, cit. e M. S. BROWNLEE, *Romance at the Crossroads*, cit.

¹³ J. GONZÁLEZ MUELA, *Libro del Caballero*, cit., p. 389.

¹⁴ L. VOZZO MENDIA, *Sfature temporali*, cit., p. 1804; il riferimento è a L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1989.

come avviene in quei racconti dove un essere umano viene portato via da uno soprannaturale, per ritornare nel mondo degli uomini dopo avere infranto un patto o un divieto, come succede in effetti nel *Zifar*. Se, nell'avventura del *Cavallero Atrevido*, il tempo scorre veloce: la donna partorisce dopo sette giorni, in quella delle *Islas dotadas* scorre più lentamente e avvenimenti che occupano diversi giorni, corrispondono a un solo giorno nel tempo reale.¹⁵

Qui ancora l'autore quasi indica il carattere morgaliano dell'avventura delle *Islas dotadas* tramite il riferimento a *don Yvan*. I commentatori del *Zifar* non mancano di osservare che l'autore si sbaglia nel suo riassunto della vicenda di Ivano, che sarebbe stato salvato dalla madre di Nobleza, quando aveva detto a Ginevra che la sua dama era più bella di lei, perché questo risponde di più alla trama dei *lais* di *Lanval* o di *Graelent*. È vero, ma anche la storia di Ivano ha un fondo "morgaliano": Morgana è infatti menzionata esplicitamente come fonte dell'unguento che servirà a guarire Ivano dalla sua pazzia. Anche se la vicenda è razionalizzata nel romanzo di Chrétien, vediamo nondimeno che Ivano entra nella foresta di Brocelianda (l'altro mondo), uccide il guardiano della fontana e ne diventa guardiano a sua volta, rapito a tutti gli effetti dalla 'dama della fontana' che lo vuole tenere con sé. Ivano romperà il patto con Laudine, non tornando da lei entro il tempo stabilito, e la perderà.¹⁶ Più che un errore nel *Zifar*, dunque, sembra che l'autore abbia operato una fusione di più racconti con la consapevolezza che la storia di Ivano è anch'essa morgaliana. Morgaliane sono anche le *Islas dotadas* o 'fortunate', come lo era l'isola di Avalon: «Insula pomorum quae fortunatae vocatur» per Goffredo di Monmouth, dove Morgana sarebbe nata secondo la sua *Vita Merlini*, e dove avrebbe portato Artù per curarlo dopo il suo ferimento alla battaglia di Camlann.

¹⁵ L. VOZZO MENDIA, *Sfasature temporali*, cit., p. 1805.

¹⁶ Cfr. L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina*, cit., p. 424 e A. C. L. BROWN, *Iwain. A Study in the Origins of Arthurian Romance*, Haskell House, New York 1965, che collega *Yvain* specificamente a «fairy mistress tales in which promiss is forgotten», e cita i paralleli tra altri di *Graelent* e *Lanval* (pp. 19-20).

Ci troviamo immersi in un'atmosfera arturiana: infatti la parte del romanzo che ha Roboán per protagonista segue nelle sue grandi linee la falsariga del romanzo arturiano, con un giovane senza feudo, un *cavallero novel*, come viene definito esplicitamente,¹⁷ che parte all'avventura per guadagnare per i propri meriti un feudo e una dama. L'episodio delle *Islas dotadas*, all'interno di questa vicenda, può essere letto in diversi modi, ma ricorda in ogni caso un altro romanzo arturiano, il *Biaus descouneüs*, anch'esso morganiano,¹⁸ in cui il protagonista deve scegliere tra un'amante fata e un'amante che gli darà beni più terreni: Guinglain sceglierà, benché a malincuore, Blonde Esmerée, regina del Galles, come Roboán prenderà Seringa e il regno di Tigrida. Un simile dilemma è presente, anche se in modo meno esplicito, nel romanzo occitano di *Jaufre*. Mi riferisco al momento in cui Jaufre, in rotta verso Carduel per prendere in sposa Brunissen dalla mano di Artù, viene spinto in una fonte e portato nel regno sotto l'acqua della *fada de Gibel*. Jaufre non ha intenzione di rimanere con lei, la aiuterà solo a liberarsi dall'aggressione di Fellon d'Albarua, lamentandosi sempre del fatto che non sta con l'amata Brunissen. Quest'ultima, invece, aveva ben capito il pericolo costituito da colei che si rivelerà poi per la *fada*, quando questa aveva chiesto aiuto a Jaufre la prima volta:

«Pulcella, ben parlatz en fol,
 Car qui per forsa no-l mi tol,
 N'aurai ieu tot so que desir,
 Enantz que-l lais da me partir.
 Car qui ten so que vol ez ama,
 E pueis lo gic, a tort se clama,
 Si n'a desaise ni fragura.
 Anatz querer vostr'aventura
 En autre luec, si-us platz, amie,
 Que de quest non menaretz mie!» (vv. 8113-22)¹⁹

¹⁷ J. GONZÁLEZ MUELA, *Libro del Caballero*, cit., p. 373.

¹⁸ Cfr. ancora L. HART-LANCNER, *Morgana e Melusina*, cit., pp. 395-400.

¹⁹ Cito *Jaufre* dalla mia edizione in rete in *Rialto* (www.rialto.unina.it), 2002.

Di possibili rapporti tra il *Cavallero Zifar* e *Jaufre* aveva parlato a suo tempo Scudieri Ruggieri a proposito delle *Islas dotadas*, ma non solo. La studiosa osserva anche che nel *Tablante de Ricamonte*, rifacimento castigliano del Cinquecento del romanzo occitano, il nome del padre del protagonista, Dozon, diventa *Don Asson*, e che questa forma poteva dare ugualmente il «(Do-) Nason del *Zifar*». ²⁰ In questo modo Scudieri Ruggieri collega con *Jaufre* i due episodi “morganiani” del *Zifar*: le *Islas dotadas* e il lago incantato del *Cavallero Atrevido*.

Ciononostante, più che cercare fonti nella tradizione francese, come fa Scudieri Ruggieri, o perfino indicare, come sembra ancora fare la studiosa, *Jaufre* come fonte di queste parti del *Zifar*, perché il romanzo ha goduto di un discreto successo nella Penisola Iberica, si deve accostare *Jaufre* al *Cavallero Zifar* per la presenza di alcuni motivi arturiani che spesso si trovano associati e che possono essere definti ‘mediterranei’. Tali motivi non derivano dalla tradizione arturiana nella sua codificazione ad opera di Chrétien de Troyes, ma sembrano da rintracciare in leggende che sono circolate, probabilmente oralmente, fin da un’epoca abbastanza remota e sono presenti per lo più in opere provenienti da paesi sulle sponde del ‘mare di mezzo’, dall’Italia alla Catalogna, al Sud della Francia e alla Spagna.

È risaputo, tra l’altro, che dall’Italia provengono alcune delle testimonianze iconografiche più antiche della leggenda arturiana. Mi riferisco ovviamente al bassorilievo dell’architrave della Porta della Pescheria del Duomo di Modena e al pavimento mosaicato del Duomo di Otranto. La raffigurazione dei cavalieri arturiani del Duomo di Modena è importante perché conferma la circolazione delle storie arturiane in un’area alquanto lontana da quella della loro prima elaborazione, e a una data che ne precede la definitiva codificazione ad opera di Chrétien. Tali raffigurazioni sarebbero da collegare al passaggio dei Crociati attraverso il Mediterraneo e so-

²⁰ J. SCUDIERY RUGGIERI, *Due note*, cit., p. 235.

prattutto attraverso l'Italia, e alla presenza dei Normanni nell'Italia meridionale almeno dalla seconda metà del secolo XI.²¹ L'architrave, infatti, è stata datata al 1120-30,²² dunque una trentina d'anni prima dell'*Erec et Enide*, primo dei romanzi sopravvissuti di Chrétien, e più o meno contemporaneo alla *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, da cui deriva la codificazione cristiana. L'interesse precoce per la leggenda in territorio italiano sarebbe confermato anche dalla diffusione di alcuni nomi ad essa legati negli anni successivi;²³ ma, per quanto riguarda le opere in discussione qui, è la testimonianza del pavimento del Duomo di Otranto che risulta più interessante. Databile intorno al 1163-1165, il mosaico rappresenta, disposte su un albero, scene bibliche e profane, tra cui *rex Arturus* che cavalca una bestia con le corna, forse un ariete, e che si trova davanti a quello che sembra un gatto, che pare poi sopraffarlo nella

²¹ Una presenza sporadica dei Normanni nel meridione d'Italia risale forse all'anno 1000; la loro prima conquista in quest'area, Aversa, è del 1030. Si vedano D. MATTHEW, *I Normanni in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 9-12; F. RIBEZZO, *L'elemento normanno nella letteratura e nella lingua della Sicilia e della Puglia durante il Medioevo*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», 1, 1953, pp. 107-114; A. VARVARO, *Les Normands en Sicile aux X^e et XI^e siècles. Présence effective dans l'île des hommes d'origine normande ou gallo-romane*, in *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Salerno, Roma 2004, pp. 127-150 e Id., *Potere politico e progettualità culturale nel Medioevo e in Federico II*, ivi, pp. 490-500.

²² Secondo J. STIENNON, R. LEJEUNE, *La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 6, 1963, pp. 281-296; per una datazione successiva al 1150 (ma comunque anteriore alla codificazione cristiana) si esprime invece G. HALL GEROULD, *Arthurian Romance and the Date of the Relief at Modena*, in «Speculum», 10, 1935, pp. 355-376.

²³ Si veda P. RAJNA, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo: gli eroi brettoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, in «Romania», 17, 1888, pp. 161-185; G. SERRA, *Le date più antiche della penetrazione in Italia dei nomi di Artù e di Tristano*, in «Filologia romanza», 2, 1955, pp. 225-237; P. GALLAIS, *Bleheri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens*, in *Moyen âge et littérature comparée*, Actes du VII^e Congrès national de littérature comparée (Poitiers 27-29 mai 1965), Didier, Paris 1967, pp. 47-79.

scena subito a destra.²⁴ Il motivo di Artù che domina o cavalca una bestia con le corna appare anche sulla torre della Ghirlandina del Duomo di Modena, databile intorno al 1169-79, poco posteriore dunque all'immagine di Otranto.

Questo motivo non compare nei romanzi di Chrétien, ma si intravede sia nel *Zifar* che in *Jaufre*. Una scena simile costituisce infatti il fulcro del primo episodio di *Jaufre*, un romanzo che è assegnato alla letteratura occitana, ma che è dedicato a un re d'Aragona, mai nominato, e che va con ogni probabilità identificato con Giacomo I (1213-1276).²⁵ Il romanzo parodia spesso le convenzioni arturiane per sovvertirle e proporre un nuovo modello di eroe al posto di quelli della tradizione francese, allo stesso modo in cui l'autore appoggia senz'altro un nuovo modello politico, quello del re d'Aragona, rispetto a quello francese, resosi responsabile anche della distruzione della vecchia società del meridione della Francia al quale l'autore era evidentemente legato. *Jaufre* dunque appartiene pienamente all'area mediterranea e tra le tecniche adottate per contrastare il vecchio canone arturiano vi è quella di affiancarlo con una tradizione alternativa. Nel *Zifar*, invece, non compare Artù di persona, ma non sembra trascurabile, in questo contesto, il dettaglio che uno dei palafreni che portano il *Cavallero Atrevido* e suo figlio fuori dal lago sulfureo, si trasforma in capra prima di inabissarsi di nuovo nelle sue acque.

Artù che cavalca la bestia è probabilmente da accostare alle storie di Artù cacciatore, rare nella letteratura francese, più comuni in

²⁴ Parte di questa scena è ormai irrimediabilmente danneggiata. Per un'analisi del pavimento, anche in rapporto ai sovrani normanni, si veda C. SETTIS FRUGONI, *Per una lettura del pavimento a mosaico della cattedrale di Otranto*, in «Bullettino dell'Istituto storico per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 80, 1968, pp. 213-256 e EAD., *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in «Bullettino dell'Istituto storico per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 82, 1970, pp. 243-270.

²⁵ Non è il luogo qui di ripercorrere questa *vexata quaestio* e si rimanda alla messa a punto di A. M. ESPADALER, *El Rei d'Aragó i la data del Jaufre*, in «Cultura neolatina», 57, 1997, pp.199-207.

quella occitana, che mettono in luce un aspetto della personalità di Artù espunto, per così dire, dalle versioni canoniche della leggenda, ma che è ugualmente antica. Infatti, in quelle che sembrano essere tra le prime testimonianze della leggenda, Artù oscilla tra una figura positiva e una figura infernale. La prima appartiene a quello che doveva essere un fondo di leggende orali in circolazione prima del secolo XII ed è presente in testi gallesi antichi come *Culhwch e Olwen*; la seconda caratterizza invece testi di ascendenza clericale, come le vite dei santi Cadoc, Carannog e Padarn, oppure la *Vita Gildae* di Caradoc di Llancarfan.²⁶ Qui il mitico eroe agisce come un tiranno, un ladro di bestiame, un opportunista, quando non come qualcosa di peggio, e tale immagine, lontana da quella più divulgata, continuerà a influenzare autori provenienti da ambienti clericali come Gervasio di Tilbury, Walter Map, Stefano di Borbone, che paragonano Artù alla diabolica *mesnie Hellequin*: «familia Allequini vel Arturi».²⁷ A queste armate fantasma sembrano rimandare ancora il rumore di battaglie e di città in guerra che si sentono sulle rive del lago sulfureo nel *Zifar*.

Gervasio di Tilbury è un autore particolarmente interessante perché negli *Otia imperialia*, un'opera che ebbe un notevole successo nel Medioevo come testimonia la ricca tradizione manoscritta, raccolse

²⁶ Si vedano, tra altri, E. FARAL, *La légende arthurienne, étude et documents*, 3 voll., Champion, Paris 1929; R. BARBER, *King Arthur. Hero and Legend*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 1990 [1961¹], pp. 21-23; A. O. H. JARMAN, *The Delineation of Arthur in Early Welsh Verse*, in *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*, a cura di K. Varty, French Department of the University of Glasgow, Glasgow 1981, pp. 1-21; P. NOBLE, *Chrétien's Arthur*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in Honour of the Late Leslie M. Topsfield*, a cura di P. Noble, L. Paterson, St. Catherine's College, Cambridge 1984, pp. 220-237.

²⁷ Cfr. H. BRESCH, *Excalibur en Sicile*, in «Medievalia», 7, 1987, pp. 7-21 e, più in generale, R. M. RUGGIERI, *Avventure di caccia nel regno di Artù*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, 2 voll., Ducolot, Gembloux 1969, vol. II, pp. 1103-1120; C. LUTTRELL, *Folk Legend as a Source for Arthurian Romance: The Wild Hunt*, in *An Arthurian Tapestry*, cit., pp. 83-100, C. LECOUTEUX, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au moyen âge*, Imago, Paris 1999, pp. 74-75, e ora M. LECCO, *Il motivo della « Mesnie Hellequin » nella letteratura medievale*, Alessandria 2001.

leggende popolari e, poiché nel corso della sua vita aveva vissuto in Sicilia e nel Regno di Napoli, è possibile che qui abbia sentito delle storie arturiane diffuse in prima istanza dai Normanni. Non a caso è Gervasio il primo autore noto a riportare un'altra leggenda tra queste che siamo elencando: la sopravvivenza di Artù nell'Etna, e non è difficile immaginare come i Normanni 'di Sicilia' abbiano potuto collocare l'altro mondo arturiano nell'Etna, che già nell'Antichità classica era associata all'inferno.²⁸ A questa leggenda alludono opere di matrice clericale come il *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach, oppure volgari, come il romanzo duecentesco francese, ma ambientato quasi interamente tra Sicilia e Italia, di *Florian et Florete*, che ne fornisce una versione piuttosto articolata, in cui ha un ruolo importante anche Morgana.²⁹ La stessa leggenda forma senz'altro il quadro di riferimento del già menzionato episodio di *Jaufre* in cui il protagonista viene spinto nella fonte da una fanciulla che si rivelerà in seguito come la *fada de Gibel*. È ovvio che la *fada* non è altra che Morgana, signora del *Mont Gibel*, o *Mongibello*, cioè l'Etna. Il suo reame unisce i due *Avalon*, quello della caverna sotterranea nella montagna e quello acquatico, più diffuso nella tradizione celtica.³⁰ Questo doppio aspetto dell'altro mondo è di nuovo presente nel *Zifar*, dove le *Islas dotadas* offrono una visione più tradizionale, mentre il *Lago Solfáreo* è sia acqueo che infiammato: «enderredor del lago, bien dos mijeros, es todo fecho çeniza».³¹

²⁸ Si vedano A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* [1892-93], a cura di C. Allasia, W. Meliga, B. Mondadori, Milano 2002, pp. 375-408; J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 1996 [1981], pp. 199-254; A. PIOLETTI, *Artù, Avallon, l'Etna*, in «Quaderni medievali», 28, 1989, pp. 6-35; M. CORTI, *Catasto magico*, Einaudi, Torino 1999.

²⁹ Si veda *Florian et Florete*, ed. di A. Combes, R. Trachsler, Champion, Paris 2003.

³⁰ Questa doppia natura dell'Altro Mondo celtico è menzionata, per quanto riguarda già antiche leggende, da A. O. H. JARMAN, *The Delineation of Arthur*, cit., pp. 11-12, e riferita specificamente a Morgana da R. M. RUGGIERI, *Avventure di caccia*, cit., p. 1115.

³¹ J. GONZÁLEZ MUELA, *Libro del Caballero*, cit., p. 213.

In *Jaufre*, poi, il nemico della *fada*, Fellon d'Albarua, viene descritto come un mostro, dall'aspetto chimerico, ma con qualcosa di felino nel viso:

Qu'el a maior testa d'un buef
 E quec dels oilltz plus gros d'un uef,
 E.l front meravilos e gran,
 E.l nas quichat e mal estan,
 Lauras espessas e morudas,
 E las dentz grans, mal asegudas,
 E maior gola d'un leupart,
 Que fendut n'a daus quequa part
 Tro sotz las oreillas aval,
 E.l col a guiza de caval. (vv. 8783-92)

Ciò sembrerebbe una reminiscenza di un'altra componente della leggenda "mediterranea", il gatto mostruoso che affronta Artù nel mosaico del Duomo di Otranto. Una possibile interpretazione del mosaico, data già dai Loomis, è che si tratti proprio di una raffigurazione della lotta di Artù contro il *Chapalu*, il gatto gigante di Losanna, raccontata anche in alcune versioni della vita di Merlino in prosa.³² Per lo più i testi francesi che si riferiscono a quest'animale sono tardivi e non fanno parte del corpus di Chrétien o di quello immediatamente derivato dalle sue opere, ma il mostro felino sembra appartenere a una fase antica della leggenda arturiana e compare già come *Cath Palug* nel *Libro nero di Carmarthen*, testo gallese che ci è giunto in una versione del tredicesimo secolo, che contiene però del materiale molto più arcaico.³³ Tale tradizione più antica, espunta o mai accolta dalla leggenda 'canonica', sembra circolare

³² Cfr. R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, cit., pp. 31-36.

³³ Si vedano, per citare alcuni, K. H. JACKSON, *Arthur in Early Welsh Verse*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages*, cit., pp. 12-19; A. O. H. JARMAN, *The Delineation of Arthur*, cit.; P. SIMS-WILLIAMS, *The Early Welsh Arthurian Poems*, in

alla periferia dell'area di influenza francese, soprattutto alla sua periferia meridionale. Non sorprenderà, dunque, che il motivo della lotta di Artù con il gatto venga evocato anche nel *Caballero Zifar*. Nell'episodio che prelude al racconto del *Cavallero Atrevido*, cioè lo scontro tra il re di Mentón e il Conde Nasón, il re commenta l'aspro combattimento tra il suo campione, il Cavallero Amigo, e il nipote del conte dicendo: «Cavallero Amigo. creo que fallastes quien vos crismase»; al che il Cavallero Amigo risponde: «Çertas, señor [...], fallamos; ca non se vio el re Atur en mejor priesa e en major peligro con el gato Paul, que nos viemos con aquellos maldichos».³⁴

L'episodio si conclude, come abbiamo visto sopra, con la messa a morte del Conde Nasón, le cui ceneri, gettate nel lago sulfureo, provocano l'ebollizione dell'acqua e una tempesta.³⁵ Questo ci porta all'ultimo motivo della serie in discussione e che è presente anche in *Jaufre*. Qui si tratta della testa scolpita di un ragazzo che Jaufre deve rompere per uscire da una casa incantata in cui è rimasto intrappolato, testa che viene fatta a pezzi, provocando una tempesta violenta che spazza via tutto. Il motivo della testa malefica, causa di distruzione, appare significativamente di nuovo negli *Otia imperialia*, nella stessa sezione del testo che riporta la storia di Artù nell'Etna,³⁶ anche se non è collegata strettamente all'episodio arturiano. Mi riferisco al racconto del *gouffre de Satalie*, un canale del mare tempestoso che sarebbe stato creato lanciandovi una testa mostruosa dai poteri magici. Benché Varvaro, per esempio, lo reputi

The Arthur of the Welsh, a cura di R. Bromwich, A. O. H. Jarman, B. F. Roberts, University of Wales Press, Cardiff 1991, pp. 33-61.

³⁴ J. GONZÁLEZ MUELA, *Libro del Caballero*, cit., p. 205.

³⁵ Ivi, p. 203.

³⁶ Su questo motivo: P. MÉNARD, *La tête maléfique dans la littérature médiévale. Etude d'une croyance magique*, in *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France. Essays Presented to Kenneth Varty*, Boydell & Brewer, Cambridge 1987, pp. 89-99; A. VARVARO, *A proposito delle credenze magiche nella letteratura medievale*, in Id., *Identità linguistiche e letterarie*, cit., Salerno, Roma 2004, pp. 409-416.

di origine orientale,³⁷ nondimeno la testa che crea la tempesta è un motivo associato ad altri della 'serie' in altre opere come il *De nugis curialium* di Walter Map, dove si narra di Herla alla guida di una caccia infernale contro un re pigmeo che cavalca un montone, una storia che ci riporta al contesto dell'immagine del pavimento del Duomo di Otranto.³⁸

Riassumendo, abbiamo isolato almeno quattro motivi che appartengono a questa leggenda arturiana alternativa e mediterranea: il gatto mostruoso, Artù che sopravvive nell'Etna, Artù che cavalca la bestia cornuta, la testa che crea la tempesta; motivi ai quali si potrebbero aggiungere Artù cacciatore e una fata Morgana piuttosto benevola rispetto alla fata malefica della tradizione francese tardiva. Questi motivi non sono sempre tutti riuniti in una singola opera, né i rapporti con Artù sono sempre evidenti, ma sembrano rinviare l'uno all'altro e evocare un antico fondo leggendario.³⁹ Sono aspetti della leggenda che, per dirlo con Isabel de Riquer: «Guillermo de Malmesbury incluye con fastidio, que Monmouth supprime, que Wace reproduce con cautela y que no interesaron a Chrétien preocupado por dirigir sus *romans* según el gusto de su público de las cortes francófonas».⁴⁰ Infatti le altre opere che portano tracce di questa

³⁷ Cfr. A. VARVARO, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 138-156; ID., *Ancora sul gouffre de Satilie: da Walter Map ai Templari*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 104, 1998, pp. 651-656.

³⁸ Ancora R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends*, cit., p. 36 e C. SETTIS FRUGONI, *Per una lettura*, cit., p. 240, nonché C. LECOUEUX, *Chasses fantastiques*, cit., pp. 81-90, sulla storia di Herla, che egli collega anche al motivo del re che dorme nella montagna per riapparire quando il suo paese ne ha bisogno, motivo citato a sua volta in rapporto con Artù da J. C. CASSARD, *Arthur est vivant! Jalons pour une enquête sur le messianisme royal au moyen âge*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 32, 1989, pp. 135-146.

³⁹ Su questo si veda anche M. LECCO, *Saggi sul romanzo del XIII secolo*, Edizioni dell'orso, Alessandria 2003, pp. 26-27.

⁴⁰ I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos en el Jaufré*, in *La narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, a cura di F. Beggiano, ETS, Pisa 1995, pp. 11-26, a p. 13).

particolare leggenda sembrano tutte costituirsi lontano dai centri principali di cultura francese, e intorno al bacino del Mediterraneo.

Diversi dei motivi appena individuati si trovano riuniti, per esempio, nella *chanson de geste* del ciclo di Guillaume d'Orange, la *Bataille Loquifer*, attribuita a un certo Jendeus o Graindor de Brie, vissuto anch'egli in Sicilia. Il testo, databile più o meno alla metà del dodicesimo secolo, offre una strana mescolanza della *matière de France* con quella di *Bretagne*, ma è anche 'mediterraneo' in quanto il gigante Loquifer, che dà il nome all'opera, viene dalla Sicilia. Il protagonista della *Bataille Loquifer*, Rainouart, crea una tempesta lanciando la testa di suo padre, Desramé, nel mare dopo averlo ucciso, e questo particolare mare tempestoso e pericoloso richiama alla mente lo Stretto di Messina, esplicitamente richiamato tra l'altro da Walter Map nella sua versione della storia del *gouffre de Satalie*: «unde semper absorbere sufficit quicquid infundere potest maris immanitas, Caribdi sub Messana persimilis». ⁴¹ Rainouart incontrerà poi Artù nella *ville d'Avalon*, che «tout tens reluist con fornaisse anbrassee» (v. 3684), ⁴² una descrizione che fa pensare a un vulcano, e, mentre si trova lì, gli tocca combattere il mostro *Chapalu*.

La *Bataille Loquifer* confermerebbe che la patria o il luogo di raccolta di questa leggenda è da collocare in Sicilia, ma altri esempi provengono dalla Penisola Iberica. Già *Jaufre*, come abbiamo visto, è dedicato a un re aragonese e ha avuto un certo successo in area iberica, con citazioni elogiative nella *Crònica* di Ramon Muntaner, con illustrazioni murali nel palazzo dell'Aljafería a Saragozza commissionate da Pietro il Cerimonioso, e infine con un rifacimento nel già menzionato *libro de caballerías* castigliano *Crònica de los muy notables cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofré, hijo del conde don Asón*. Un'altra conferma della diffusione della leggenda alternativa a sud dei Pirenei è il romanzo trecentesco catalano *La*

⁴¹ Cito da W. MAP, *I svaghi di corte*, a cura di F. Latella, 2 voll., Pratiche, Parma 1990, vol. I, p. 506.

⁴² Cfr. *La Bataille Loquifer*, ed. di M. Barnett, Blackwell for the Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Oxford 1975.

Faula di Guillem de Torroella. Evidentemente imparentato con il racconto di Gervasio⁴³, il romanzo contiene anche altri motivi comuni alla *Bataille Loquifer*. Come quest'ultima opera, neanche il racconto di Torroella menziona esplicitamente l'Etna, ma dalla descrizione del viaggio affrontato dall'autore-narratore è evidente che «l'ilh'anquantea, / on repayra Morguan la fea / e misire lo roys Artus»⁴⁴ non è altro che la Sicilia. Guillem incontra Artù e Morgana in un palazzo in quest'isola, dove Artù sta guarendo dalle sue ferite con l'aiuto della sorella e, sollecitato dal protagonista, si lancia in un lamento sulla decadenza dei valori cortesi, sorprendentemente simile a quello che proferisce l'autore di *Jaufre* quando elogia per la seconda volta il re d'Aragona nonché a quello che pronuncia il triste Artù nel quattrocentesco *Tirant lo Blanch*, altra opera di area catalana.⁴⁵ Il protagonista della *Faula*, alla fine del suo viaggio, effettuato non con delle fate, come nella *Bataille Loquifer*, ma su una balena, si ritroverà sulla riva a Maiorca da dove era partito, come Rainouart si ritrova sulla spiaggia del suo feudo Porpailart nella *Bataille Loquifer*. La *Faula*, dunque, ricorda Gervasio, ma anche il già citato *Florian et Florete*, nonché la sezione arturiana della *Bataille Loquifer*: i protagonisti dell'avventura cambiano ogni volta, ma l'incontro con Artù e/o Morgana in un meraviglioso castello sotterraneo riconduce a uno stesso tema, diffuso sulle sponde del Mediterraneo. A proposito della *Faula*, William Entwistle ebbe a dire: «Torroella's *Faula* is demonstrably a Norman-Sicilian tale» e inoltre: «we might suppose

⁴³ Si veda M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3 voll., Ariel, Barcelona 1964, vol. II, p. 38.

⁴⁴ Cito da G. DE TORROELLA, *La Favola*, ed. di A. M. Compagna, Carocci, Roma 2004, vv. 181-183.

⁴⁵ Si veda J. MARTORELL [M. J. DE GALBA], *Tirant lo Blanch*, ed. di A. Hauf, 2 voll., Conselleria de Cultura, Valencia 1990, vol. I, capp. 189-202. Qui Morgana arriva dal mare alla ricerca del fratello scomparso su una nave con drappi luttuosi, il che richiama la *Mort d'Artu*, ma la fata non ha il carattere malvagio della tradizione francese.

that the myth came to Catalonia through the Aragonese conquest of Sicily in the later years of the thirteenth century». ⁴⁶

Forse si può postulare una circolazione più precoce perché i rapporti fra Sicilia e Francia del Sud e poi Catalogna e Aragona risalgono a prima di questa data. Basti pensare alla presenza proprio di Gervasio di Tilbury come maresciallo del regno di Arles, un regno di cui si considerava ancora investito Federico II. ⁴⁷ I rapporti politici, dinastici e anche commerciali tra Sicilia, Francia meridionale e la corona d'Aragona furono fitti a partire dagli ultimi decenni del secolo XII, per tutto il XIII e anche oltre. Per di più, gli ambienti della corte aragonese incoraggiavano la cultura cortese alla base, in fondo, anche dei romanzi arturiani, come osserva Abulafia:

I re aragonesi erano il prodotto della cultura cavalleresca del XIII secolo, una cultura che aveva profonde radici nella Francia sudoccidentale, dove essi avevano ancora significativi interessi, in particolare l'importante città di Montpellier. Tale ambiente culturale spinse i sovrani a porre l'accento sul recupero dei diritti che la loro famiglia possedeva storicamente: i diritti aragonesi in Provenza [...]; i diritti in Sicilia», ⁴⁸

cioè proprio quelle aree dove si costituisce e da dove si diffonde il nucleo di una leggenda arturiana "alternativa". La popolarità di questa leggenda anche nel sud della Francia è confermata, oltre che dal *Jaufre*, da alcune allusioni nella lirica dei trovatori che riprendono il motivo del gatto, come in Peire Cardenal, *Al nom del senhor dreiturier* (BdT 335, 3):

⁴⁶ W. J. ENTWISTLE, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Dent & Sons, London-Toronto 1925, pp. 259, 189.

⁴⁷ Cfr. D. ABULAFIA, *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio* trad. it.), Laterza, Roma-Bari 2001, p. 7.

⁴⁸ Ivi, pp. 56-57; anche A. PIOLETTI, *Artù, Avallon, l'Etna*, cit., p. 32, propone una prima diffusione della leggenda in Sicilia «all'insegna di motivi etnico-politici regi».

Mai cant lo rics er d'aisso castiatz,
venra n'Artus, sel qu'enportet lo catz. (vv. 31-32)

oppure nei *Versos proverbials* di Guillem de Cervera (Cerveri de Girona):

Dona al Creador
ço que l'auras promes:
membre't del pescador
e del gat, cossi-l pres. (strofa 71)

No-t voylas far esquern
si Deu te fay honor:
membre't del gat d'infern
que fets al fort senyor. (strofa 1159).⁴⁹

Guillem de Cervera ricorda l'episodio della *Vita di Merlino* in cui il gatto fu pescato ancora gattino dal lago di Losanna da un pescatore che aveva promesso la sua pesca a Dio, ma non glielo diede. Peire Cardenal, invece, si richiama alla leggenda che vuole Artù sconfitto dal gatto, piuttosto che da Mordred, ma è chiaro dal suo testo che Artù tornerà dall'altro mondo, come è implicito nelle leggende del suo soggiorno nell'Etna. Si tratta in effetti di un richiamo al motivo messianico dell'*esperansa bretona*, diffuso tra i trovatori e anche in alcuni testi italiani dal secolo XII in poi. Il ritorno di Artù da Avalon, al contrario, non trova posto nel canone di Chrétien, che deriva da quello elaborato in ambienti plantageneti, monarchi che non desideravano affatto vedere un Artù rinato e che

⁴⁹ Cito P. CARDENAL da *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, ed. di R. Lavaud, Privat, Toulouse 1957, pp. 254-258 e G. DE CERVERA, *Versos proverbials*, ed. di J. Coromines, Curial, Barcelona 1991. Su questi riferimenti si vedano anche J. ANGLADE, *Les troubadours et les Bretons*, Slatkine Reprints, Genève 1973, p. 44 e I. DE RIQUER, *Géneros trovadorescos*, cit., p. 13.

si consideravano piuttosto i suoi eredi, come dimostra il fatto che il nipote di Enrico II, figlio di Goffredo di Bretagna, si chiamava Artù.

Questo panorama, per forza di cose incompleto, sembrerebbe confermare l'ipotesi di una materia arturiana "altra", che si configura, se non esclusivamente, almeno fortemente come mediterranea. Tale materia si è sviluppata probabilmente in Italia meridionale e soprattutto in Sicilia all'epoca della conquista normanna, per poi diffondersi nel sud della Francia e nella Penisola Iberica, oltre che, ovviamente, in Italia.⁵⁰ È evidentemente a questa tradizione che appartengono gli episodi fantastici del *Libro del Cavallero Zifar* e non alla versione canonica della leggenda come appare codificata da Chrétien. La presenza dei motivi della leggenda mediterranea di Artù è forse più marcata nel racconto del *Cavallero Atrevido*, ma anche quella delle *Islas dotadas* richiama alla mente il regno meraviglioso di una benefica Morgana, come quello presente nelle storie di Artù nell'Etna, regno dove si troverebbe anche Ivano, secondo la *Bataille Loquifer* (v. 3636) e secondo l'autore del *Zifar*. Non era il mio scopo qui cercare un'interpretazione di questi due episodi, ma è interessante notare come questa leggenda sembra sfruttata da alcuni autori per criticare o contrapporsi alla versione canonica delle storie arturiane, così da prendere implicitamente le distanze da quello che questa tradizione rappresenta. Ciò vale senz'altro per *Jaufre*, dove il modello di Chrétien, che richiama anche un particolare ambiente socio-culturale, è considerato ormai inadeguato e va sostituito da un altro mondo arturiano in cui trionfa un altro eroe: Jaufre, un

⁵⁰ Si potrebbe citare per esempio il duecentesco *Detto del gatto lupesco*, oppure l'*Orlando innamorato* di Boiardo, il *Cantare del Falso Scudo*, o ancora il particolare riuso che fa Boccaccio di alcuni di questi motivi nel *Corbaccio*, dove la vagina viene paragonata prima al «golfo di Setalia» che è «una voragine infernale» e chiama alla mente «come in Cicilia la Silla e la Cariddi [...] che l'una trangiottisce le navi e l'altra le gitta fuori», mentre la parte anatomica contigua ricorda il *Mongibello* che «spira un fummo sulfureo sì fetido e sì spiacevole che tutta la contrada intorno appuzza». Cfr. *Corbaccio*, in G. BOCCACCIO, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, ed. di P. G. Ricci, Ricciardi, Milano-Napoli 1965, pp. 467-561 (cit. a pp. 533-535).

eroe meridionale. Potrebbe anche valere per l'autore del *Zifar* che userebbe questi episodi per mettere in guardia sulla fallacia del mondo arturiano e cortese in un'opera il cui tono è, come si è detto, piuttosto realistico e moralistico.⁵¹

Al di là di simili considerazioni, però, la presenza di questi motivi nel *Zifar* conferma i rapporti del romanzo con la cultura occidentale del tempo e nella fattispecie con quella che giungeva nella Penisola Iberica dal sud della Francia probabilmente tramite la Catalogna. Tali rapporti sembrerebbero confortati da alcuni tratti della lingua del testo. Gli studi hanno sottolineato il debito dell'autore, che affronta la necessità di forgiare uno stile nuovo per il nuovo genere del romanzo in prosa castigliano, verso l'epica, la prosa scientifica alfonsina, o l'arabo.⁵² Walker, che prende sul serio il topos della traduzione del romanzo dal «caldeo»,⁵³ suggerisce che il termine *çertas*, ripetuto innumerevoli volte all'inizio dei discorsi, sia un calco dell'arabo *inna* 'in verità', benché la forma sia francese o catalana. Piuttosto, non va dimenticato quanto la prosa araba abbia influenzato in generale la nascente prosa castigliana,⁵⁴ senza perdere di vista la possibilità che l'autore del *Zifar* abbia avuto tra le sue fonti linguistiche la tradizione galloromanza, con la quale intenderei quella occitano-catalana. Una rapida scorsa ha rivelato, oltre a termini galloromanzi più consolidati nella lingua come *palafrén*, *donzella*, forme quali *lasa* 'stanca', *pres* 'pregio', *grant merçedes* per 'grazie' affianco al più castigliano *muchas graçias*, *tablas* 'tavoli' affianco a *mesa*, *toste* 'presto', *donario* 'il fare la corte', *talante* 'desiderio', *solas* 'conforto, compagnia', *batel* 'barca', per non dire di quel *cavallero*

⁵¹ Cfr. ancora R. AYERBE-CHAUX, *Las Islas dotadas*, cit. e L. VOZZO MENDIA, *Sfasature temporali*, cit.

⁵² Si vedano R. M. WALKER, *Tradition and Technique*, cit., cap. 5; A. D. DEYERMOND, *The Middle Ages*, cit., p. 158; M. S. BROWNLEE, *Romance at the Crossroads*, cit., p. 256.

⁵³ R. M. WALKER, *Tradition and Technique*, cit., pp. 50, 69.

⁵⁴ Cfr. per esempio, Á. G. DE FUENTES, *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*, Gredos, Madrid 1996.

novel usato per descrivere Roboán, che è lo stesso termine impiegato con riferimento sia a Jaufre che al re d'Aragona nel romanzo occitano. Pur cosciente che il castigliano in questo periodo era particolarmente influenzato dal galloromanzo,⁵⁵ mi sembra che questa indagine, benché superficiale, indichi la presenza di termini associati alla tradizione cortese occitano-catalana.⁵⁶

Una simile conclusione non serve a sminuire la specificità "castigliana" del romanzo, riducendo l'importanza dell'apporto semitico, ma al contrario vorrebbe arricchire tale specificità con l'aggiunta di un ulteriore tassello a quella mescolanza di tradizioni che è così tipica della letteratura castigliana medievale. In questo senso uno degli elementi costitutivi dell'«ibridazione generica»⁵⁷ del *Libro del Cavallero Zifar* è senza dubbio la leggenda arturiana mediterranea.

⁵⁵ Si veda, per citare solo uno, R. PENNY, *A History of the Spanish Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 224-226.

⁵⁶ Sulla diffusione del motivo del *Mongibello* in Castiglia non sono d'accordo con le conclusioni di Cherchi, che non vede la necessità di ipotizzare una via "catalana": si veda P. CHERCHI, "Mongibel": *Libro de buen amor* 281, in «Medioevo romanzo», 15, 1990, pp. 365-370.

⁵⁷ Uso il termine di M. S. BROWNLEE, *Romance at the Crossroads*, cit., p. 255.

XXI. PERCORSI MEDITERRANEI DEL *LIBRO DI SINDBĀD*

Il presente contributo si configura sostanzialmente come un’ipotesi che servirà, spero, ad aggiungere un pur minimo tassello alla storia del testo che in ultima analisi ha ispirato il tema del volume, cioè il *Libro di Sindbād*.

Il *Libro di Sindbād* è uno dei più celebri *romans à tiroirs* del Medioevo, una delle possibili fonti, per quanto riguarda non solo la struttura del *Decameron*, ma anche il contenuto di diversi racconti. In quello che sembrerebbe la sua forma più “pura”, consta di un racconto-cornice nel quale sono inseriti circa ventiquattro *exempla* che servono, come i racconti di Scheherazade nelle *Mille e una notti*, a ritardare l’esecuzione di un principe. Il racconto-cornice, che possiamo definire “forte”, in quanto i racconti inseriti hanno un’influenza diretta sulle vicende raccontate nella cornice, gira intorno a una serie di motivi di matrice folklorica quali la mancanza di un erede, il concepimento in seguito alle preghiere, l’oroscopo,

la saggezza acquisita grazie a un maestro, un divieto, i tentativi di evitare una profezia, la moglie di Putifar.¹

Si riconoscerà in questa trama l'opera più nota come *Historia septem sapientium* o *Romanzo dei Sette Savi di Roma*; Sindbād è invece il nome del maestro del principe in alcune versioni. L'opera, che si presenta anche come uno *speculum principis*, generò una serie di continuazioni e rifacimenti in lingue diverse, che a mano a mano diventano sempre più romanzi di avventure che *romans à tiroirs*, confermando così la tesi di Šklovskij, secondo la quale il germe del romanzo moderno sarebbe da cercare proprio nella struttura narrativa della cornice con inserimento di racconti.² Se però la storia delle versioni diciamo "europee" del romanzo è abbastanza chiara, la loro preistoria, nelle parole di Mary Speer, «remains enshrouded in the mystery of the unknowable».³

È ben noto che la critica ottocentesca ha tentato di rintracciare l'origine del patrimonio novellistico europeo in Oriente, in particolare in India; ma che questo non sia sempre il caso è stato dimostrato, non senza forzature, da Bédier nel suo celebre studio sui *fabliaux*.⁴ Ciononostante, data l'evidente origine orientale della forma narrativa costituita da racconti inseriti in una cornice, si è concluso che il *Libro di Sindbād* fosse anch'esso indiano, quando non esiste nessuna prova al riguardo: di fatto, non si può risalire oltre un ipotetico originale persiano, composto forse nell'ottavo secolo. Tale conclusione deriva a sua volta da quanto affermato nella versione più antica a noi giunta, il *Syntipas* greco, tradotto verso la fine del secolo XI da un certo Michael Andropoulos a quanto pare da un testo siriano del secolo precedente. Si trovano inoltre riferi-

¹ Si veda *Sendebār*, a cura di M. J. Lacarra, Cátedra, Madrid 1989, pp. 76-77.

² V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, pp. 91-99.

³ Cfr. M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages de Rome. A Critical Edition of the Two Verse Redactions of a Twelfth-Century Romance*, French Forum Publishers, Lexington 1989, p. 16.

⁴ J. BÉDIER, *Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Champion, Paris 1893 [1969⁶].

menti a una versione araba di un non meglio noto Musa, dell'ottavo secolo, ma le versioni arabe conosciute sono più tardive.⁵ Problemi dell'originale a parte, quest'opera quasi proteiforme si sviluppa in due rami, uno occidentale, l'altro orientale; quest'ultimo, molto più compatto, è costituito da otto versioni, tra cui il *Sendebār* castigliano, mentre il ramo occidentale ne conosce quaranta. Inoltre, se il racconto-cornice rimane sempre più o meno lo stesso, nelle versioni occidentali cambiano quasi del tutto i racconti e spesso il loro numero e ordine. Il ramo occidentale ha solo quattro racconti in comune con quello orientale. Ciò non è sorprendente in sé, data la debole autorità dei generi narrativi brevi, aperti per lo più a ogni sorta di rimaneggiamenti, come dimostrano i *fabliaux* francesi.⁶ Va detto che questo nuovo "riassetto" del *Libro di Sindbād* avviene fin dalle prime versioni occidentali note, che sono quelle in *octosyllabes* francesi, il cui antigrafo sembrerebbe datare alla seconda metà del secolo XII.⁷ Si ignora, benché se ne sospetti l'esistenza, se prima ci sia stata una versione latina, giacché la *Historia Septem Sapientium* sopravvissuta è del Trecento. È da quest'ultima che deriva la maggior parte delle versioni europee, tra cui quelle italiane.

⁵ Diversi studiosi si sono occupati dei problemi dell'origine dell'opera senza che ci sia ancora un consenso sull'argomento; si veda tra gli altri G. PARIS, *Deux rédactions du 'Roman des Sept Sages'*, Firmin-Didot, Paris 1876; D. COMPARETTI, *Researches Respecting the Book of Sindibad*, Publications of the Folklore Society, London 1882; J. MISRAHI, *Le Roman des Sept Sages*, Droz, Paris 1933 [rist. Slatkine, Genève 1975]; M. EPSTEIN, *Tales of Sendebār*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1967; G. ARTOLA, *The Nature of the Book of Sindbād*, in *Studies on the Seven Sages of Rome and Other Essays in Medieval Literature Dedicated to the Memory of Jean Misrahi*, a cura di H. Niedzielski, H. R. Runte, W. L. Hendrickson, Educational Research Associates, Honolulu 1978, pp. 7-31 e ancora M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages*, cit.

⁶ Sulla mancanza di compattezza (*looseness*) della tradizione dei *Sette Savi* commenta anche M. B. SPEER, *Beyond the Frame: Verisimilitude, Clergie and Class in the Roman de Marques de Rome*, in «Romance philology», 30, 1981-82, pp. 305-334, a p. 308.

⁷ M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages*, cit., pp. 67-71.

Il ramo occidentale comprende ancora un'altra versione, molto meno fortunata, intitolata *Dolopathos*, testo latino dell'ultimo quarto del secolo XII del monaco Giovanni da Alta Selva, volgarizzato poi in francese all'inizio del secolo successivo da un certo Herbert. Il *Dolopathos* riduce i racconti a otto, di cui quattro, *Canis*, *Gaza*, *Inclusa* e *Puteus* (questi ultimi due fusi insieme), in comune con i *Sette Savi*, ma solo uno con il *Sindbād* orientale: *Canis*. Si tratta del racconto noto anche come "Llewelyn e il suo cane", motivo B 331.2 di Aarne-Thompson: è l'unico racconto presente in tutta la tradizione.⁸

A quale altezza cronologica si siano separati i due rami e quali strade abbia poi seguito quello occidentale è un altro mistero. Alcuni indicano la versione greca come capostipite perché la più antica nota, mentre più plausibile potrebbe essere il ruolo di intermediario della versione ebraica, *Mishle Sendebār*, trādita in manoscritti del quattordicesimo secolo, ma forse risalente a molto prima.⁹ Il *Mishle Sendebār* appartiene al ramo orientale, ma alcuni tratti nei racconti *Aper* e *Avis* nonché nella cornice, come il fatto che i sette savi hanno un nome, sono condivisi dalle versioni occidentali. Per quanto riguarda le vie seguite dal ramo occidentale, per il quale si sono ipotizzate spesso fasi di trasmissione orale, forse anche grazie alle Crociate, Gaston Paris afferma che, trasportato in Italia, «c'est à Rome qu'il dut prendre, vers le XI^e siècle, une forme voisine à celles qui nous ont été conservées».¹⁰ Infatti il *Romanzo dei Sette Savi* è ambientato normalmente a Roma: solo la versione in versi francese *K* (BnF fr. 1553) si svolge a Costantinopoli, mentre il *Dolopathos*

⁸ Non si può però escludere la circolazione di singoli racconti del ramo orientale ad occidente come dimostra il caso del racconto intitolato *Pallium*, che, pur appartenente alle versioni orientali, sembra circolare indipendentemente ad occidente e stare alla base del *fabliau* di *Auberée* e della novella del *Calonaco di Siena*; cfr. C. LEE, *Intr. in Auberée*, a cura di ID., Pratiche, Parma, 1994 e R. MOROSINI, *Con segni e parole ornate: il Calonaco da Siena o La Ruffianella*, in «Letteratura Italiana Antica», 11, 2010, pp. 413-39.

⁹ M. EPSTEIN, *Tales of Sendebār*, cit., pp. 12-18.

¹⁰ Cfr. M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages*, cit., p.16.

ha luogo in Sicilia «sub divo Augusto»; si apprende poi che il re Dolopathos era «ex nobilium Troianorum sanguine derivatus».¹¹ Così questi testi rientrano nella *matière de Rome*, come la definì Jean Bodel nella *Chanson des Saisnes*, riscritture della materia antica come in romanzi quali quelli di *Thèbes*, *Troie*, *Eneas*, nonché di *Alexandre*, tutti usciti da ambienti clericali.¹² Allo stesso tempo, però, nel proemio della versione *K*, per esempio, l'opera viene inserita nella tradizione romanzesca, quasi giullaresca:

Plaist vos oïr bons dis et biaus
 ki sont d'auctorité nouviaus?
 [...]

 Romans avés oï adiés
 les uns boins, les autres malvais
 [...]

 Assés avés oï chançons
 et bons respis et nouviaus sons,
 dire fables et rotrüenges,
 bieles paroles et losenges,
 lais de rotes et de vieles,
 et autres melodies bieles. (vv. 1-26)¹³

tanto che, nell'introduzione alla sua traduzione del *Dolopathos*, Yamina Foehr-Janssens osserva come il racconto della cornice

¹¹ Cito da J. DE HAUTE-SEILLE, *Dolopathos, ou le roi et les sept sages*, a cura di Y. Foehr-Janssens, E. Métry, Brépols, Turnhout 2000, p. 54; G. DI ALTA SELVA, *Dolopato ovvero Il re e i sette sapienti* [trad. it.], a cura di G. Alfano, Sellerio, Palermo 1997.

¹² Ed è come «roman de clergie» che lo definisce Y. FOEHR-JANSENS, *Le temps des fables. Le Roman des Sept Sages ou l'autre voie du roman*, Champion, Paris 1994, p. 13.

¹³ Edizione di M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages*, cit.; Speer parla anche di «a jongleresque narrator», p. 74.

produit en fait une version noire de l'histoire de Tristan et Iseut. La passion des amants de Cornouailles, qui constitue une offense à la puissance du roi Marc, époux d'Iseut et oncle de Tristan, repose sur une semblable configuration incestueuse.¹⁴

Si tornerà su questa commistione di elementi colti e popolari più avanti.

Per quanto riguarda l'ipotesi di una fase di trasmissione italiana, Paris ha probabilmente ragione, ma io vorrei suggerire qui che più che per Roma è per Napoli e l'Italia meridionale che sono passate le versioni occidentali. Fondo questa mia ipotesi su un aspetto in comune tra le due principali versioni, il *Roman des Sept Sages* da un lato e il *Dolopathos* dall'altro, che non sempre viene sottolineato a sufficienza, vale a dire sulla presenza in entrambe di Virgilio. Tale figura è del tutto assente nel ramo orientale, ivi compreso il *Sendebar* castigliano, del 1253, ma totalmente indipendente dalla tradizione francese e europea.

Il *Dolopathos*, come si è visto, è ambientato in Sicilia e il ruolo di Virgilio, secondo Comparetti,¹⁵ anticipa quello del Virgilio dantesco in quanto sostituisce Sindbād come maestro e guida del principe e a lui è affidato l'ultimo racconto che chiude il testo del *Sindbād* vero e proprio prima dell'epilogo ispirato piuttosto al tipo del *Barlaam e Josaphat*, altro caposaldo della letteratura sapienziale orientale trasposta in Occidente. Completamente diverso è il Virgilio del *Roman des Sept Sages*, che rientra invece nella tipologia del Virgilio Mago. Nel racconto noto proprio come *Virgilius* sono narrate tre *mirabilia* attribuite al poeta latino. I primi due riguardano degli *automata* costruiti da Virgilio, statue che parlano o si muovano e che sembrano il frutto di un immaginario medievale che, da una

¹⁴ J. DE HAUTE-SEILLE, *Dolopathos*, cit., p. 9.

¹⁵ Si veda D. COMPARETTI, *Vergil in the Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp. 232-38; anche Foehr-Janssens definisce Giovanni di Alta Selva come «précurseur de l'oeuvre de Dante» (Y. FOEHR-JANSSENS, *Le temps des fables*, cit. p. 14).

parte, cerca di dare una spiegazione alle molte statue antiche ancora visibili in città come Roma o Napoli e, dall'altra, accoglie come meraviglia i frutti della tecnologia provenienti dal mondo arabo.¹⁶ Nel primo episodio, dunque, un arciere di bronzo protegge un fuoco eterno, che verrà spento per sempre ove mai l'arciere fosse costretto a scoccare una freccia; il secondo racconta di due statue di bronzo che si passano una palla ogni sabato, costituendo così una sorta di orologio ebdomadario. Infine, l'episodio più importante, noto anche come *salvatio Romae*, riferisce di uno specchio magico che illumina la città di Roma e individua ogni nemico che vi si avvicinasse. Il re di Roma, però, viene ingannato dagli Ungheresi, che gli fanno credere che lo specchio nasconda un tesoro: tenta perciò di sollevarlo, ma lo specchio va in frantumi. I Romani, furiosi per l'avidità del loro re, gli versano in gola una bacinella d'oro fuso.

Questi racconti non sono nuovi. Speer osserva come la storia dell'arciere e del fuoco eterno sembri risalire a una leggenda romana contenuta nel *De mirabilis urbis Romae*, testo del secolo XII, ma aggiunge che nel 1194 Corrado di Querfurt riferisce di un arciere di bronzo che proteggeva Napoli dal Vesuvio: un contadino tocca l'arco distruggendone il potere¹⁷. Il fuoco eterno ricompare in un altro episodio virgiliano, che parla della vendetta del poeta contro una donna che lo mise in ridicolo, lasciandolo appeso in un cesto con il quale saliva in una torre per un incontro galante con lei. Virgilio spense tutti i fuochi di Roma, che si potevano solo riaccendere attingendo al fuoco nelle parti intime della donna. Tale leggenda non fa parte della tradizione dei *Sette Savi* e una delle prime attestazioni è nel trecentesco *Libro de buen amor* del castigliano Juan Ruiz.

¹⁶ Si vedano le pagine dedicate a questi *automata* in M. OLDONI, *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*, Liguori, Napoli 2008, pp. 128-49.

¹⁷ M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages*, p. 325. Il *De mirabilis*, però, non menziona Virgilio, come sottolineò a suo tempo CH. HUELSON, *Virgilio e i monumenti di Roma nell'immaginazione del Medio Evo*, in «Studi medievali», NS 5, 1932, pp. 139-44.

La versione della *salvatio Romae*, poi, modifica quella più diffusa, narrata per esempio da Alessandro Neckham nel suo *De naturis rerum*, sempre nel secolo XII, in cui Virgilio costruisce un palazzo a Roma con dentro delle statue di bronzo, che rappresentavano ognuna le diverse province; le statue avrebbero suonato una campana qualora la provincia corrispondente si fosse ribellata. L'invenzione dello specchio, invece, sembrerebbe ispirata alla leggenda del faro di Alessandria.

Ora, è cosa nota, fin dal celebre studio di Comparetti su Virgilio nel Medioevo, che le leggende virgiliane sono legate in particolare modo alla città di Napoli, dove il poeta aveva soggiornato per lungo tempo e dove sarebbe sepolto in una tomba ancora visibile oggi. Tra le molte meraviglie attribuite a Virgilio vi sono la costruzione di un cavallo di bronzo che, purché intatto, impediva ai cavalli di rompersi la schiena; di una mosca di bronzo che, alle stesse condizioni, cacciava via le mosche dalla città; di un ceppo da macellaio sulla quale la carne rimaneva fresca per sei settimane. Virgilio aveva anche liberato la città dai serpenti, aveva costruito, come si è visto, un arciere di bronzo che proteggeva, nella versione "napoletana", la città dal vicino Vesuvio, e aveva creato i bagni curativi di Pozzuoli e scavato la cosiddetta Grotta di Piedigrotta. Nelle mura del Castel dell'Ovo erano riposti a seconda delle versioni, le ossa del poeta o un'ampolla di vetro contenente un palladio, oppure un uovo (da cui il nome del castello dal secolo XIV), la cui rimozione o rottura implicava un disastro per la città.¹⁸ Non si elencheranno tutte le meraviglie attribuite a Virgilio, alcune delle quali trasferite col tempo a Roma come nei *Sette Savi*, ma è evidente che si tratta spesso di motivi folklorici legati alla protezione della città, una città posta all'ombra del Vesuvio. Leggende di ossa o di vittime sacrificali collocate nelle fondamenta delle città per scopi tutelari sono anti-

¹⁸ Sulla leggenda del castel dell'Ovo, si vedono anche i commenti di R. MOROSINI, *Boccaccio and the Mediterranean Legend about Virgil the Magician and the Castle of the Egg in Naples, with a Note on Ms. Strozzi 152*, 'Filocolo', IV, 31 and 'Decameron', X 5, in «Scripta Mediterranea», 23, 2002, pp. 13-30.

che e diffuse soprattutto tra la Grecia e i Balcani;¹⁹ la storia della cacciata dei serpenti è associata, per esempio, anche a San Patrizio nella mitologia cristiana irlandese e spiega il fatto che l'Irlanda non ha specie autoctone di serpenti. Si potrebbe continuare a indicare fonti e leggende analoghe, molte delle quali di origine orientale, che avranno viaggiato attraverso il Mediterraneo orientale, proprio come la storia di Sindbād, raggiungendo l'Italia meridionale. Anche la storia delle ossa di Virgilio sembra una riscrittura di un'analoga leggenda associata ad Aristotele e alla città di Palermo.²⁰

Il nome di Aristotele apre a un'altra considerazione su queste leggende. Comparetti, il cui studio rimane ancora uno dei più importanti sull'argomento, sosteneva che si trattasse di leggende popolari che circolavano a Napoli fin dall'Antichità e che vanno tenute ben distinte dalla fama di Virgilio come *auctor* scolastico. Spargo al contrario, nel suo lavoro su Virgilio mago, ne negava l'origine napoletana e popolare. In verità le due figure non possono essere separate, come in parte suggeriva lo stesso Comparetti quando affermava che il Virgilio del *Dolopathos* è quello delle scuole, ma che è a un passo dal diventare quello della leggenda popolare. Quest'ultima posizione era anche quella di Arturo Graf, che osservava ancora: «Durante tutto il Medioevo gli uomini più celebrati per ingegno e per dottrina, i filosofi e i poeti più illustri, così degli antichi come dei nuovi tempi, furono tenuti generalmente in conto di maghi». ²¹ Graf si sofferma sui casi di Michele Scoto e soprattutto di Gerberto d'Aurillac, futuro papa Silvestro II, a cui venivano attribuiti poteri magici molto simili a quelli di Virgilio: in particolare la costruzio-

¹⁹ Si vedano, per esempio, le pagine di G. COCCHIARA, *Il ponte di Arta. I sacrifici nella letteratura popolare e nella storia del pensiero magico-religioso*, in ID., *Il Paese di Cuccagna*, Boringhieri, Torino 1980, pp. 84-125.

²⁰ Cfr. J. W. SPARGO, *Virgil the Necromancer: Studies in Virgilian Legends*, Harvard University Press, Cambridge, 1934, pp. 110-11.

²¹ A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a cura di C. Allasia, W. Meliga, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 208; si veda anche dello stesso autore, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Arnaldo Forni, Bologna 1987 [1923¹], pp. 520-66.

ne di una testa parlante, la visita a un palazzo sotterraneo pieno di *automata*, il possesso di un libro in cui erano racchiuse tutte le arti magiche. «Così fu» – scrive ancora Graf – «che la leggenda di Virgilio crebbe di numerose sottrazioni fatte alle leggende di altri maghi». ²² Non va dimenticato neanche che nell'esegesi scolastica dei testi di Virgilio gli furono riconosciute capacità divinatorie, come per la Ecloga IV, interpretata come profezia della nascita di Cristo.

In quanto dotato di questi poteri, Virgilio rientra dunque in una schiera di intellettuali maghi, veri o immaginari, che comprendeva Aristotele, il faraone Nectanebo, Ippocrate, Abelardo e perfino mago Merlino. Questi condividevano spesso, tra l'altro, le disgrazie procurate dalle donne, tema misogino che si riallaccia alla tradizione dei *Sette Savi*, che anticipa così quella letteratura volgare di matrice clericale descritta da Alain Corbellari ²³. Corbellari osserva che a partire dal secolo XIII, soprattutto nei *dits* di autori quali Henri de Valenciennes, Henri d'Andeli, Rutebeuf, si affaccia una letteratura volgare a opera di chierici, di intellettuali diremmo oggi, che tenta di rendersi indipendente sia dalla letteratura latina e dalla Chiesa che dalla tradizione volgare cortese, creando i propri miti del sapere. Di fatto, però, i germi di questa letteratura clericale sono presenti già nel secolo precedente nella riscrittura di miti classici dei già citati romanzi antichi. Lo stesso Chrétien de Troyes esalta la cultura delle scuole quando, in *Erec et Enide*, fa indossare a Erec per la sua incoronazione un bellissimo mantello sul quale sono ricamate le arti del quadrivio, ma non senza dire che «Quatre fees l'avoient fait / par grant sens et par grant maistrerie». ²⁴ Ciò dimostra ancora una

²² A. GRAF, *Miti*, cit., p. 363. Su Gerberto d'Aurillac si veda ora M. OLDONI, *Gerberto*, cit.

²³ A. CORBELLARI, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Droz, Genève 2005.

²⁴ [vv. 6736-7: Quattro fate l'avevano fatto, con grande abilità e grande maestria], cfr. *Les romans de Chrétien de Troyes. I. Erec et Enide*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1970.

volta, come nel caso di Virgilio mago, quanto poco chiara fosse per questi chierici la frontiera tra sapere e magia, tra il colto e il popolare.

Tutto questo serve dunque a ribadire che quando si parla di “popolare” per il Medioevo – o anche di “meraviglioso” o “fantastico” – non si esclude affatto la cultura alta delle scuole. Anzi, è stato spesso osservato che nel secolo XII il folklore irrompe improvvisamente e massicciamente nella cultura alta.²⁵ Si tende a insistere di più sulla comparsa del folklore celtico, base della letteratura arturiana, ma non va sottovalutato l’interesse per i temi popolari in generale da parte di autori legati alla Chiesa e alle scuole. Un nome per tutti, uscito dagli stessi ambienti plantageneti che coltivarono le storie arturiane, è quello di Walter Map a cui è dedicato il lavoro di Varvaro prima citato. L’opera di Map, *De nugis curialium*, una specie di «work in progress»²⁶ che confonde continuamente storia e leggenda, raccoglie numerosi temi e motivi del folklore celtico, ma non tralascia racconti di altra provenienza. È a Map che dobbiamo forse la prima attestazione della leggenda siculo-napoletana di Cola Pesce²⁷ e di quella del *gouffre de Satalie*, di origine orientale, ma che lo stesso Walter avvicina alla Sicilia paragonando le sue acque pericolose a «Caribdi sub Messana» [Cariddi sotto Messina].²⁸

Ci spostiamo dunque verso il Mediterraneo e verso quel viaggiare intorno alle sue sponde e attraverso l’Italia meridionale che sembrerebbe essere anche la via presa dai *Sette Savi*. Gli stessi temi sviluppati da Walter Map si trovano accostati negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury, altro chierico frequentatore degli ambienti plantageneti, che nel Capitolo 12 della seconda parte dell’opera,

²⁵ È la tesi di fondo, per esempio, del libro di A. VARVARO, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1994 e si veda, dello stesso Varvaro, la *Nota a G. DI ALTA SELVA, Dolopato*, cit., pp. 177-84.

²⁶ La definizione è di Fortunata Latella nella sua introduzione a W. MAP, *Svaggi di corte*, 2 voll., Pratiche, Parma 1990, vol. I, p. 5.

²⁷ Si veda di nuovo A. VARVARO, *Apparizioni fantastiche*, cit., pp. 53-55, e M. D’AGOSTINO, *La leggenda di Cola Pesce. Una versione spagnola del secolo XVII*, Salerno, Roma 2008.

²⁸ W. MAP, *Svaggi di corte*, cit., vol. II, pp. 503, 506-7, 509 e n. 101, 102, p. 691.

intitolata *Le isole del Mediterraneo*, tratta una dopo l'altra le storie del *gouffre de Satalie*, di Cola Pesce, associato non a caso ancora allo stretto di Messina, e infine, e per la prima volta, di Artù nell'Etna. Mi sono occupata altrove di quest'ultima leggenda e di come è stata associata al motivo della "testa che crea la tempesta" del *gouffre de Satalie*, formando con altri motivi un gruppo di leggende arturiane tipiche di testi e iconografie dell'area mediterranea²⁹. Qui invece mi preme sottolineare l'importanza della presenza di queste leggende mediterranee in opere di chierici provenienti dalle Isole Britanniche. Infatti, una critica rivolta all'opera di Comparetti sia da Spargo che da Cocchiara è che è solo nel secolo XIV che le leggende virgiliane associate a Napoli compaiono in un'opera di origine locale, la *Cronaca di Partenope*, mentre sembrerebbero piuttosto un'invenzione di chierici del nord del secolo XII, giacché le prime attestazioni sono in opere composte lontano dall'Italia meridionale.³⁰ Tra questi "uomini del nord" vi è proprio Gervasio di Tilbury, uno dei primi a riferire la leggenda virgiliana nel terzo libro degli *Otia imperialia*. Gervasio che, come si è detto, è relatore di più di una leggenda mediterranea, aveva viaggiato nell'Italia meridionale, soggiornando alla corte di Guglielmo II di Sicilia, marito di Giovanna, figlia minore di Enrico II Plantageneta e di Eleonora d'Aquitania. Anzi, checché ne

²⁹ C. LEE, *Artù dall'Italia alla Spagna*, in *Mediterraneo. Voci dal Medioevo e dal Rinascimento mediterraneo* a cura di R. Morosini, C. Perissinotto, Salerno, Roma 2007, pp. 43-60.

³⁰ Si veda ora l'edizione di S. KELLY, *The Cronaca di Partenope. An Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, Brill, Leiden-Boston, 2011; ma la *Cronaca di Partenope* deriva in parte da un precedente *Chronicon di Santa Maria del Principio*: si veda N. CILENTO, *Civiltà napoletana del Medioevo nei secoli VI-XIII*, ESI, Napoli 1969, p. 74. Che la circolazione delle leggende non fosse proprio una novità a metà del Trecento a Napoli sembrerebbe anche confermato dalla conoscenza che ne aveva Boccaccio; cfr. R. MOROSINI, *Boccaccio and the Mediterranean Legend about Virgil the Magician*, cit. e F. MONTUORI, *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, Peter Lang, Bruxelles 2012, pp. 175-201.

dicano i critici di Comparetti, la maggior parte di questi chierici che per primi parlano di Virgilio mago sono stati in Italia meridionale: Gervasio, Corrado di Querfurt, Giovanni da Salisbury e forse Alessandro Neckham. Non è certo che Alessandro fosse stato a Napoli, ma di sicuro vi andò il suo potente fratello di latte, Riccardo Cuor di Leone. Durante il viaggio che lo portò nel 1190 dall'Inghilterra in Terrasanta per partecipare alla Terza Crociata, Riccardo si fermò dieci giorni a Napoli e cinque a Salerno, nelle parole dello storico John Gillingham: «mostly doing some sightseeing». Gillingham, che si basa sulla cronaca di Ruggiero di Howden, osserva poi che «The rest of Howden's account of Richard's Italian journey is the journal of a literary tourist, wondering at sights associated with Virgil, Lucan and Robert Guiscard»;³¹ una specie di *Grand Tour ante litteram*, insomma. Se Riccardo sentì il bisogno di visitare Napoli per diversi giorni anche per vedere i siti virgiliani – i Bagni di Pozzuoli, per esempio –,³² dobbiamo pensare che la fama di questi luoghi lo avesse raggiunto, se non in Inghilterra, almeno in Francia.

Mi sembra dunque che il fatto che le attestazioni per così dire “indigene” della leggenda virgiliana siano tardive non tolga nulla alla tesi dell'origine napoletana della stessa, anzi, come osserva Nicola Cilento, «La credenza nelle virtù magiche ed apotropache di Virgilio si giustifica a Napoli per i noti intensi contatti con Costantinopoli, dove pure vigevano credenze analoghe».³³ Si tratta evidentemente di motivi popolari e folklorici che si sono coagulati intorno a una figura eminentemente clericale come Virgilio, che doveva essere collegata a Napoli già prima del 1190, quando Riccardo visitò i siti virgiliani in quella città. Tali leggende non colpirono solo il turista reale, ma anche e soprattutto i chierici che frequentavano sia le

³¹ J. GILLINGHAM, *Richard I*, Yale University Press, New Haven-London 2002 [1999], p. 130 e nota; si veda anche D. MATTHEW, *I Normanni in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 133-35.

³² Cfr. *The Crusade and Death of Richard I*, a cura di R. C. Johnston, Oxford University Press, Oxford 1961, p. 8.

³³ N. CILENTO, *Civiltà napoletana*, cit., p. 74.

corti plantagenete nel nord che quelle a esse legate nel sud, facendo circolare liberamente storie mediterranee verso nord, nonché quelle settentrionali verso sud. Come osserva Varvaro, a proposito della storia di Cola Pesce:

Il fatto che appaia nello scorcio del sec. XII oltre la Manica non contraddice questa localizzazione mediterranea, perché i rapporti tra i due regni di Sicilia e di Inghilterra erano abbastanza frequenti e troviamo echi di leggende, passate da un'isola all'altra.³⁴

Così Avalon è stata spostata nell'Etna e neppure va dimenticato il fatto che lo stesso Riccardo portò in regalo a Tancredi di Lecce, durante lo stesso viaggio, la spada Excalibur, sigillando così i rapporti tra i Normanni del nord e quelli del sud nel segno del mitico antenato. Storia e leggenda si confondono ancora. Pochi anni dopo il viaggio di Riccardo, nel 1194, l'Italia meridionale passò nelle mani dell'imperatore Enrico VI, e ciò ci deve ricordare che i rapporti con l'Impero erano fitti anche prima del regno di Federico II. Corrado di Querfurt infatti era cancelliere di Enrico VI e Gervasio di Tilbury dedicò gli *Otia imperialia* a Ottone IV di Brunswick, che oltretutto era nipote di Enrico II Plantageneta.

Napoli e la Sicilia, dunque, si pongono nel periodo che ci interessa come crocevia di materiali letterari di diversa origine anche grazie a quel crogiolo di culture che lì si era creato; tra i secoli IX e X, Napoli, per citare ancora Cilento, era «mediatrice fra Oriente e Occidente di leggende non più soltanto di carattere religioso e agiografico, ma anche di carattere profano».³⁵ Dunque, qualunque sia stata la lingua in cui i *Sette Savi* erano giunti da Oriente, in quel contesto c'era chi avrebbe potuto tradurre l'opera, in latino ovviamente, giacché penso che ci debba essere una fonte perduta in questa lingua, come in latino venivano tradotti i testi scientifici

³⁴ A. VARVARO, *Apparizioni fantastiche*, cit., p. 54; si veda anche la *Nota* a G. DI ALTA SELVA, *Dolopato*, cit., p. 179.

³⁵ N. CILENTO, *Civiltà napoletana*, cit., p. 71.

arabi e greci. Se era il *Syntipas* greco, è plausibile ipotizzare una traduzione tra Sicilia e Napoli.³⁶ Napoli era stato un importante centro di raccolta di manoscritti greci,³⁷ ed è lì che fu tradotto alla fine del secolo X dall'arciprete Leone il romanzo greco di Alessandro dello pseudo-Callistene con il titolo *Historia de preliis Alexandri Magni*, testo fondante della *matière de Rome*. Al contrario, se vogliamo ammettere che la fonte del ramo occidentale dei *Sette Savi* possa essere da cercare nella tradizione ebraica del *Mishle Sendebār*, Napoli, come anche la Sicilia, aveva una grande comunità ebraica e si trovava fin dall'Antichità sulle rotte che portavano i mercanti ebrei radaniti dal sud della Francia in Oriente o su quelle documentate dalla cosiddetta Geniza del Cairo: erano rotte lungo le quali potevano anche viaggiare i racconti.³⁸ Il *Calila e Dimna*, raccolta di favole di origine indiana, molto simile al *Libro di Sindbād*, fu tradotto nel 1273-1305 dall'ebraico in latino dall'ebreo converso Giovanni da Capua. In questa versione, nota come *Directorium*

³⁶ Ancora all'epoca normanna si traduceva dal greco secondo D. MATTHEW, *I Normanni*, cit., pp. 132-33; si veda anche M. OLDONI, *L'ignoto 'Liber maronis' medievale, tradotto dall'antico*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 25-28 octobre, 1982), Ecole française de Rome, Roma 1985, pp. 357-74, soprattutto le pp. 365-66 e N. CILENTO, *Civiltà napoletana*, cit., pp. 31-67.

³⁷ Oltre al già citato studio di Cilento, si veda B. M. KREUTZ, *Before the Normans. Southern Italy in the Ninth and Tenth Centuries*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996 [1991¹], pp. 126, 139-40.

³⁸ È questa la tesi di M. EPSTEIN, *Tales of Sendebār*, cit., pp. 31-7 e si vedano anche A. VARVARO, *Nota* a G. DI ALTA SELVA, *Dolopato*, cit., p. 181; B. M. KREUTZ, *Before the Normans*, pp. 85-7, che cita la testimonianza di Benjamin da Tudela sulla consistenza delle comunità ebraiche di Napoli e Salerno, per esempio, per cui cfr. BENJAMIN DA TUDELA, *Libro di viaggi*, a cura di L. Minervini, Sellerio, Palermo 1989, pp. 46-7. Sui radaniti si vedono anche le riflessioni e la bibliografia in P. HORDEN e N. PURCELL, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford 2000, pp. 162, 570n; sulla Geniza del Cairo, le pagine di D. ABULAFIA, *The Great Sea. A Human History of the Mediterranean*, Penguin, London 2011, pp. 258-70.

humanae vitae, il filosofo Berzebuey del *Calila* viene rinominato significativamente Sendebâr.³⁹

Poco importa se le prime versioni dell'opera provengano dal nord della Francia, dal sud-ovest dell'area d'*oïl*, terre plantagenete, per le versioni in versi francesi,⁴⁰ o dalla Lorena, terra d'Impero, per il *Dolopathos*: il loro viaggio dall'Oriente avrà seguito vie simili alla storia del *gouffre de Satalie*, per finire in testi elaborati da chierici settentrionali affascinati da luoghi e cose che incontravano nei loro viaggi. Così non mi pare azzardata l'ipotesi che i *Sette Savi* abbiano raggiunto l'Occidente tramite l'Italia meridionale, passando forse per Napoli, dove hanno ricevuto la loro "sistemazione" finale, tra cui l'aggiunta della figura di Virgilio, anche perché, come scrive Erri De Luca, «Se tracci una linea da Marsiglia a Beirut, da Trieste a Tripoli, dal delta del Nilo a quello del Rodano, dalla Voiussa all'Ebro, trovi lì la città, bisettrice del mare che rende Africa e Oriente, slavi, arabi e latini, popoli di un'unica riviera».⁴¹ La vicenda del *Libro di Sindbād* sembrerebbe confermarlo.

³⁹ Cfr. *Calila e Dimna*, a cura di J. M. Cacho Blecua, M. J. Lacarra, Clásicos Castalia, Madrid 1984, p. 42.

⁴⁰ M. B. SPEER, *Le Roman des Sept Sages*, p. 42.

⁴¹ E. DE LUCA, *Napòlide*, Dante e Descartes, Napoli 2006, pp. 25-26.

Nota bibliografica dei saggi

- I. *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, in *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, a cura di A. Limentani, Liviana, Padova 1976, pp. 3-41.
- II. *Dinamica interna della narrativa breve antico-francese*, in «Medioevo romanzo», 8, 1981-83, pp. 381-400.
- III. *Il giardino rinsecchito. Per una rilettura del Lai de l'Oiselet*, in «Medioevo romanzo», 5, 1978, pp. 66-84.
- IV. *Il poeta e la crisi della cortesia in Provenza e nel Nord della Francia*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli» 27, 1984-85, Atti del III Colloquio della Philosophische Fakultät der Universität Düsseldorf e della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli (Napoli, 1984), Istituto editoriale del Mezzogiorno, Napoli, 1984, pp. 243-52.

- V. *Il giullare e l'eroe: Daurel et Beton e la cultura trobadorica*, in «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 343-60.
- VI. *Technique du remaniement dans le fabliau d'Auberee*, in *Épopée animale, fable, fabliau* (Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Evreux, 1981), Presses Universitaires de France, Paris 1984, pp. 269-79.
- VII. *La vida di Guglielmo IX*, in «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 79-87.
- VIII. *Osservazioni sulla narrativa spagnola medievale*, in Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et philologie romanes (Trèves, 1986), Niemeyer, Tübingen 1988, vol. VI, pp. 345-54.
- IX. *I racconti del Libro de buen amor*, in «Filologia antica e moderna», 4, 1992, pp. 53-68.
- X. *Bédier aveva torto? I fabliaux e la narrativa orientale*, in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, Atti del II Colloquio internazionale (Napoli, 17-19 febbraio 1994), a cura di A. Pioletti e F. Rizzo Nervo, Rubbettino, Messina 1995, pp. 75-81.
- XI. *Le chat rouge de Guillaume d'Aquitaine*, in «Reinardus», 13, 2000, pp. 123-34.
- XII. *L'elogio del re d'Aragona nel Jaufre*, in Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 settembre 1999), Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria – Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander 2000, vol. II, pp. 1051-60.
- XIII. *I frammenti del Jaufre nei canzonieri lirici* in Actas del XIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica (Salamanca, 24-30 de Settembre 2001), Niemeyer, Tübingen 2003, vol. IV, pp. 135-47.
- XIV. *L'auteur du roman de Jaufre et celui du Chevalier de la Charrete*, in Actes du septième Congrès International de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Ca-

- labria-Messina, 7-13 juillet 2002), Viella, Roma 2003, vol. I, pp. 479-91.
- XV. *Guilhem de Montanhagol and the Romance of Jaufre*, in *Etudes de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, a cura di D. Billy e A. Buckley, Brepols, Turnhout 2005, pp. 405-17.
- XVI. *Jaufre e il Conte du graal trent'anni dopo*, in «Medioevo romanzo», 30, 2006, pp. 36-50.
- XVII. *La tradition «indirecte» dans l'édition d'un roman: l'exemple de Jaufre*, in *Actes du XXIVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Aberystwyth, 1-6 agosto 2004), a cura di D. A. Trotter, Niemeyer, Tübingen 2007, vol. II, pp. 199-210.
- XVIII. *Cavalleria e narrativa occitana*, in *La letteratura cavalleresca dalle «chansons de geste» alla Gerusalemme liberata*, Atti del Convegno internazionale (Certaldo, giugno 2007), a cura di M. Picone, Pacini, Pisa 2008, pp. 59-76.
- XIX. *Relire Daurel e Beton*, in «Revue des langues romanes», 121, 2017, pp. 69-88.
- XX. *Artù mediterraneo: la testimonianza del Libro del Cavallero Zifar*, in *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, a cura di M. Lecco, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 97-113.
- XXI. *Percorsi mediterranei del Libro di Sinbad*, in *Sinbad mediterraneo. Per una topografia della memoria da Oriente a Occidente*, a cura di R. Morosini, C. Lee, Pensa Multimedia, Lecce 2013, pp. 139-55.

Nella stessa collana

105. MICHELE BIANCO, *D a n t _ T r o p ì a. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema». Dante conosciuto attraverso le figure*
106. GIOVANNI GENNA, *Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda*
107. *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli
108. RAFFAELE CAMPANELLA, *Dante poeta della libertà e altri saggi danteschi*, prefazione di Rino Caputo

Finito di stampare
nel mese di settembre 2022
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

