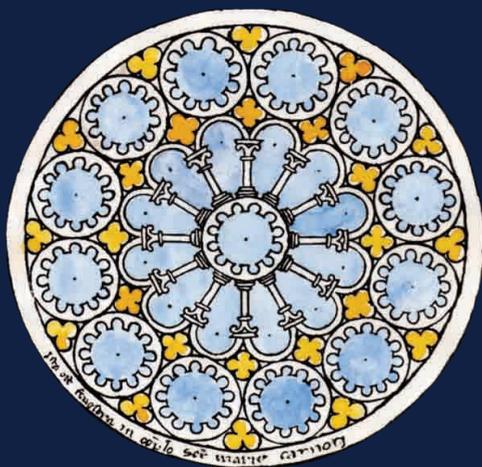


Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali



9-2023

Edizioni Fiorini
Verona

Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali

9-2023

Edizioni Fiorini
Verona

DIREZIONE

Anna Maria Babbi, Università di Verona

COMITATO SCIENTIFICO

Alvise Andreose, Università e-Campus

† Giovanna Angeli, Università di Firenze

Anna Maria Babbi, Università di Verona

Massimiliano Bampi, Università Ca' Foscari, Venezia

Roberta Capelli, Università di Trento

Fabrizio Cigni, Università di Pisa

Adele Cipolla, Università di Verona

Chiara Concina, Università di Verona

Vicent Josep Escartí, Universitat de València

Antoni Ferrando Francés, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona

Claudio Galderisi, Université de Poitiers - CESCO

† Simon Gaunt, King's College, London

Paolo Gresti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Gioia Paradisi, Università di Roma "La Sapienza"

Claudia Rosenzweig, Università di Bar-Ilan

Gioia Zaganelli, Università di Urbino

Michel Zink, Collège de France - Académie française

COORDINATORE DI REDAZIONE

Chiara Concina, Università di Verona

COMITATO DI REDAZIONE

Vladimir Agrigoroaei, CNRS - CESCO, Poitiers

Anna Cappellotto, Università di Verona

Federico Guariglia, Università di Genova

Nicolò Premi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Tutti gli articoli pubblicati su *Medioevi* sono sottoposti alla valutazione di due revisori mediante il sistema del *double blind*

INDIRIZZO

Redazione Medioevi

Anna Maria Babbi

Università degli Studi di Verona

Viale dell'Università, 4 – 37129 Verona (IT)

redazione@medioevi.it

www.medioevi.it

ISSN: 2465-2326

Autorizzazione del Tribunale di Verona n. 2040 del 03/04/2015

Progetto grafico a cura di Chiara Concina & Edizioni Fiorini



UNIVERSITÀ
di **VERONA**

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

Medioevi 9-2023: a cura di Anna Cappellotto e Chiara Concina.

Sommario

9-2023

STUDI

- Oriana Scarpati, *Il Roman de Thèbes nel ms. B (BnF fr. 60): qualche osservazione sulla versificazione* 9
- Elena Muzzolon, *Tra due mondi: la cavalcata di sogno e l'asintoto del desiderio (Vair Palefroi, vv. 978-1219)* 29
- Francesca Sanguineti, *Un lai a lungo dimenticato: Amour di Girard* 77
- Mariateresa Prota, *Di Silence e di altre travestite nella letteratura oitanica. Riflessioni sul presunto legame tra cross dressing e omosessualità* 103
- Davide Bertagnolli, *Zum literarischen (Poly)System des hanseatischen Raums im Spätmittelalter* 133

STUDI

Il *Roman de Thèbes* nel ms. B (BnF fr. 60): qualche osservazione sulla versificazione

Oriana Scarpati
Università di Napoli Federico II

RIASSUNTO: *Lo studio analizza le modalità di versificazione dell'anonimo autore del Roman de Thèbes, con particolare attenzione alle rime ricche ed equivocate, alle ripetizioni mediante inversione e alle serie monorime. Si concentra poi sugli errori di interpretazione della metrica da parte dei tre copisti del ms. B, che in più punti non colgono gli aspetti peculiari della versificazione e finiscono per lasciare in bianco o ingarbugliare la trascrizione delle rime.*

PAROLE-CHIAVE: *Metrica – Romanzi antichi – Ripetizioni*

ABSTRACT: *The study analyzes the versification techniques of the anonymous author of the Roman de Thèbes, with particular attention to rich and equivocal rhymes, repetitions through inversion, and monorhyme series. It then focuses on the metrical interpretation errors made by the three scribes of manuscript B, who in several places fail to grasp the peculiar aspects of the versification and end up leaving gaps or muddling the transcription of the rhymes.*

KEYWORDS: *Versification – Romances of Antiquity – Repetitions*

Il *Roman de Thèbes* è trådito da cinque manoscritti, tre conservati alla Bibliothèque nationale de France, A (fr. 375),¹ B (fr. 60)² e C (fr. 784),³ se-

¹ Manoscritto pergameneo, consta di 346 fogli ed è formato da due parti, la prima contenente testi in prosa a carattere morale ed escatologico, la seconda, copiata molto probabilmente ad Arras tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, che include tra diverse opere anche il *Roman de Thèbes*. Per la descrizione accurata del ms. A e del suo contenuto si rimanda a *Le Roman de Thèbes* (ed. Di Sabatino), pp. 11-13.

² Cfr. *infra*.

condo le sigle assegnate da Léopold Constans nella sua edizione del 1890;⁴ quello siglato P, dal nome di Thomas Phillipps, suo antico possessore, è conservato a Cologny, alla Fondation Martin Bodmer, cod. 18,⁵ e quello contrassegnato S (ex Spalding), alla British Library.⁶ A questi si aggiungono i due frammenti d'Angers, comunemente siglati con la lettera D.⁷ I mss. B e C riportano la cosiddetta 'versione breve' del romanzo, che ammonta a circa 10500 versi. Oltre all'edizione Constans, basata su tutti i mss., si contano edizioni dei singoli testimoni: Il *Roman de Thèbes* è stato pubblicato da Francine Mora-Lebrun sul testo di S,⁸ in anni più recenti da Luca Di Sabatino sul testo di A⁹ e da Guy Raynaud de Lage sulla versione di C,¹⁰ senza traduzione, poi offerta da Aimé Petit.¹¹ Attualmente sto curando, assieme a Fabrizio Costantini, edizione, traduzione e commento del *Thèbes* così come figura nel ms. B, accolto nella Biblioteca medievale di Carocci.

Le mie osservazioni sulla versificazione si concentreranno soprattutto sul testo del *Roman de Thèbes* proposto dal ms. B, l'unico testimone a riportare tutti e tre i cosiddetti romanzi della triade antica, dunque *Thèbes*, *Roman de Troie* e *Enéas*; riccamente miniato, è stato copiato a Parigi, nell'atelier di Thomas de Maubeuge, tra il 1313 e il 1349, e si presenta come un volume pergameneo in-folio maximo, rilegato in cuoio rosso che

³ Databile al secondo quarto del XIII secolo, consta di 119 fogli di pergamena con testo disposto su due colonne, ed è costituito da due parti: il *Roman de Thèbes* occupa i ff. 1-67r della prima parte ed è seguito da un frammento del *Roman d'Enéas*, mentre la restante parte della *mise en roman* virgiliana occupa la seconda sezione del codice, posteriore rispetto alla prima. Cfr. *Le Roman de Thèbes* (ed. Raynaud de Lage), t. I, pp. VIII-IX.

⁴ *Le Roman de Thèbes* (ed. Constans), t. II, pp. II-XXIV.

⁵ 268 fogli di pergamena, databile alla fine del Duecento, con testo disposto su due colonne. Si rimanda a Vielliard 1975, pp. 40-45, e all'accurata scheda della Fondation Martin Bodmer sul sito www.e-codices.unifr.ch (ultimo accesso: 18/12/2023).

⁶ La testimonianza più recente, copiata in Inghilterra da Enrico de Spencer, vescovo di Norwich dal 1370 al 1406, consta di 237 fogli pergamenei con testo disposto su due colonne: il *Roman de Thèbes* occupa le carte da 164r a 226v. Cfr. *Le Roman de Thèbes* (ed. Mora-Lebrun), pp. 33-38.

⁷ Sui due frammenti antichi, conservati alla Bibliothèque municipale di Angers, ms. 26, e risalenti alla fine del XII secolo o agli inizi del Duecento, cfr. *Le roman de Thèbes* (ed. Constans), t. II, appendice VI, e Raynaud de Lage 1969.

⁸ *Le Roman de Thèbes* (ed. Mora-Lebrun).

⁹ *Le Roman de Thèbes* (ed. Di Sabatino).

¹⁰ *Le Roman de Thèbes* (ed. Raynaud de Lage).

¹¹ *Le Roman de Thèbes* (ed. Petit).

reca lo stemma regale sul dorso e sulla copertina; consta di 186 fogli, così suddivisi: Tebe occupa fino a carta 41 inclusa; il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure va da 42r a 147v, mentre l'*Enéas* inizia da 148r fino all'ultima carta, 186v. Sono evidenti poi tre mani diverse che si occupano delle trascrizioni: la prima opera fino a carta 8 compresa; la seconda mano copia da carta 9 fino a carta 24; la terza trascrive da carta 25 fino alla fine. Questo comporta che il *Roman de Thèbes* è, per la sua posizione, l'unico testo a essere stato trascritto da tutti e tre i copisti.

Il testo è disposto su tre colonne, che riportano dai 44 ai 48 versi ciascuna, ad eccezione ovviamente delle carte con le miniature o che accolgono le rubriche.

La disposizione delle tre opere, dalle vicende di Tebe alla guerra troiana fino alla fondazione di Roma, mette in luce un chiaro intento editoriale da parte dell'ideatore del progetto, che in tal modo propone l'ordine cronologico naturale degli eventi narrati. Anche le numerose miniature contribuiscono a rafforzare l'idea del libro della 'triade classica'. Come ha rilevato Laurence Harf-Lancner,

La trilogie Thèbes-Troie-Énéas constituait bien un véritable cycle romanesque aux yeux des plusieurs 'copistes-éditeurs', au même titre que le cycle des romans du Graal. Et de cette volonté de 'mettre en cycle' les romans antiques, il existe une preuve plus manifeste encore: c'est l'utilisation de l'image. Cette analyse est particulièrement éclairante pour le seul manuscrit cyclique survivant: le manuscrit 60 du Fonds Français de la Bibliothèque Nationale.¹²

Il manoscritto infatti si apre con una grande miniatura quadripartita che occupa circa i due terzi del foglio: partendo dall'immagine in alto a sinistra e procedendo in senso orario, vediamo illustrata la condanna di Edipo neonato, con i tre servitori che lo prendono dalle mani della nutrice e con Giocasta di spalle che non riesce ad assistere alla scena; i servitori che per incarico di Laio portano Edipo nella foresta e lo lasciano appeso per i piedi a un albero, lo scontro di Edipo con la Sfinge e la morte di Laio in battaglia. In calce alla miniatura segue la rubrica che anticipa il contenuto dell'intero volume:

Ci commence li roumans de Thèbes, qui fu racine de Troie la grant, ou il a mout de merveilles diverses. Item toute l'istoire de Troie la grant, comment elle fu .ij. fois des-

¹² Harf-Lancner 1992, p. 293.

truite par les Grigois et la cause pour quoi ce fu, et les mortalitez qui y furent. Item toute l'histoire de Eneas et d'Ancisès, qui s'enfuirent après la destruction de Troie, et comment leurs oirs plueplèrent les regions de decam (*sic*) et les granz merveilles qui d'eux issirent.

Prima di proporre qualche osservazione sulle caratteristiche delle tre mani di B in relazione alla versificazione, sarà tuttavia forse opportuno analizzare nello specifico le tecniche metriche messe in atto dall'autore del *Roman de Thèbes*.

Come per primo ha rilevato Léopold Constans, l'autore del *Thèbes* è un eccellente rimatore, che raramente propone rime inesatte, e quando lo fa si tratta di casi sostanzialmente ammessi nella narrativa coeva.¹³ Se pensiamo infatti a rime come *temple – ensemble*, o come *creire – recevoir*, queste rientrano in quella tipologia, molto diffusa nella narrativa dei secoli XII e XIII, di gruppi consonantici post-tonici in cui, se l'ultima è una liquida come *l* e *r*, la prima consonante può essere differente (*b* per *p*) o assente (\emptyset per *v*). Rari i casi di ripresa di interi *octosyllabes*,¹⁴ mentre non di rado la parola in rima è *hapax* nell'intero romanzo: senza contare ovviamente toponimi e nomi propri, si pensi, a titolo di esempio, a parole come *garrive*, *pymment*, *senefier*, *ribaut*, etc.

In riferimento alla scelta dei rimanti, va detto che, in termini percentuali, la presenza di rime femminili si attesta a circa il 37 per cento, dato comune anche ai romanzi di Chrétien de Troyes, stando ai dati raccolti da Lucia Berardi nella sua tesi di dottorato.¹⁵ È interessante notare tuttavia come nel *Roman de Thèbes* spesso le rime a uscita femminile, alcune anche ricche, si concentrino in serie (talvolta anche molto lunghe, oltre venti versi), fatto che denota una certa ricercatezza da parte dell'autore. Così com'è degno di nota l'impiego, lungo tutto il romanzo, di rime equivoche e di rime equivoche contraffatte. Nel primo caso, le rime equivoche che ho registrato si dividono tra rime più ricercate, ad uscita femminile, come

¹³ Cfr. *Le Roman de Thèbes* (ed. Constans), II, pp. LXVII-LXVIII: «L'auteur du poème rimait bien, fort bien même pour l'époque».

¹⁴ Spesso in presenza di nomi propri, come ad esempio «Ypomedon et Thideüs», *octosyllabe* ripreso più volte; ma anche con minime variazioni e a breve distanza, come i «qui le message portera» e «et le message portera» dei vv. 1204 e 1208 (in attesa di portare a termine l'edizione di B, seguo la numerazione della versione breve di C dell'ed. Raynaud de Lage; per i casi in cui vengono citati versi della redazione lunga si segue invece l'ed. Constans).

¹⁵ Berardi 2017.

venuz avant en mi l'*areine*,
 descent et son cheval *areine*.
 (v. 199-200)

in cui rimano due significanti identici di cui il primo è un sostantivo e il secondo un verbo, oppure

D'ambedeus parz chascun se *haste*
 pour peçoier chascun sa *haste*
 (vv. 4565-4566)

in cui vi è gioco allitterativo anche tra i monosillabi *se/sa* che precedono la rima equivoca; a queste possiamo affiancare esempi molto diffusi di paronomasia con *conte* (inteso come voce del verbo, come 'conte' e come 'racconto') o *avoir* (verbo e sostantivo), tuttavia spesso, anche in questi casi, il ricorso a una rima equivoca 'banale' partecipa a una costruzione retorica più articolata:

Se vostre filz voulez *avoir*,
rambez le de vostre avoir,
rambez le de vos deniers,
 dont vos avez deus muis entiers!»
 (vv. 7595-98)

in questo esempio, alla rima equivoca segue la ripetizione dell'imperativo a inizio verso e del complemento che segue, con variazione sinonimica *avoir* / *deniers*.

Nel caso di rime equivocate contraffatte, ricorre più di una volta nel *Roman de Thebès* la rima *dire* / *d'ire* che avrà particolare fortuna nella narrativa francese (Lucia Berardi ne ha registrate quattro nei romanzi di Chrétien de Troyes).¹⁶

Non ha molto senso, a mio avviso, ragionare in termini di percentuale, come pure metodologicamente è apparentemente comodo per gli studi di metrica. Dico 'apparentemente', perché il dato numerico crudo, che in questo caso attesterebbe l'impiego delle rime equivocate nel *Roman de*

¹⁶ Berardi 2017, p. 90.

Thèbes all'uno per cento, non tiene conto del fatto che spesso la rima equivoca, come vedremo a breve, è collocata dall'autore in posizione enfatica, all'interno di serie di versi monorimi o di discorsi diretti.

È stato già sottolineata, da Constans¹⁷ ma anche da Petit,¹⁸ da Giovanna Angeli¹⁹ e da altri commentatori, la frequenza, all'interno del romanzo, delle cosiddette 'ripetizioni per inversione', quelle cioè in cui un verso viene ripetuto di seguito ma invertendo gli elementi, e dando vita a una nuova rima. Questa la definizione che ne dà Constans, che per primo ha coniato l'espressione 'répétition par inversion':

Il faut noter surtout un procédé de style que l'auteur recherche d'une façon toute particulière, et qui s'accroît encore dans le remaniement picard: c'est la répétition. Je ne veux point parler de la répétition épique, que l'on trouve ici comme partout, [...] mais d'une espèce particulière de répétition que j'appellerai répétition par inversion, et qui consiste à retourner le vers précédent (le plus souvent sans y changer un mot), de façon à amener une nouvelle rime qui se complète généralement à l'aide d'un troisième vers fournissant un développement nouveau.²⁰

Nell'edizione del ms. C di Raynaud de Lage se ne contano venti occorrenze, a cui se ne possono aggiungere circa una decina nella versione lunga ma non in comune a tutti i mss. Tali ripetizioni corrispondono alla tipologia dell'esempio di seguito, che è anche il primo caso di 'ripetizione per inversione' che compare nel romanzo:

Veulle ou ne veulle Thideüs,
venir l'estuet a cel pertus;
a cel pertus venir l'estuet
car par aillors passer ne puet.
(vv. 1517-1520)

Già Edmond Faral, nelle sue *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*,²¹ indicava, tra i precedenti latini, un componimento in lassa di ottonari attribuito a Ugo di Orléans (noto come Ugo Primate), in cui figurano numerose ripetizioni di questo tipo, ad esempio tra la lassa V e la lassa VI:

¹⁷ *Roman de Thèbes* (ed. Constans), II, pp. CXI-CXII.

¹⁸ Petit 1979.

¹⁹ Angeli 1971, pp. 66-70.

²⁰ *Roman de Thèbes* (ed. Constans), II, pp. CXI-CXII.

²¹ Faral 1913.

Lassa V Hoc deceptus blandimento
 ut emunctus sum argento,
 cum dolore, cum tormento
 sum deiectus in momento,
rori datus atque vento.

Lassa VI *Vento datus atque rori,*
 vite prima turpiori

o tra le lasse XI e XII:

Lassa XI Quondam felix et fecundus
 et facetus et facundus,
 movens iocos et iocundus,
 quondam primus, nunc secundus
victim quero verecundus.

Lassa XII *Verecundus victim quero.*
 Sum mendicus. Ubi vero

Secondo Faral, «on remarquera, de plus, que ce poème de Primat présente un exemple curieux de laisses octosyllabiques rimées, qui sont en quelque sorte intermédiaires entre la laisse décasyllabique des épopées et le distique octosyllabique employé par l'auteur de Thèbes». ²² Com'è facile osservare, tuttavia, il meccanismo della ripetizione per inversione all'interno del *Roman de Thèbes* cambia, giacché il verso che viene ripetuto e invertito continua a far parte del distico precedente formando, con quest'ultimo e con il successivo, una sorta di strofe di quattro unità; si veda, a titolo di esempio, il secondo caso di ripetizione per inversione all'interno del romanzo:

La pointe a mont, le pont as piez,
par mi le cors s'est tresperciez.
Tresperciez s'est par mi le cors,
 li fers em pert d'autre part hors.
 (vv. 1945-1948)

Spesso poi la *redditio* ²³ avviene mediante una ripetizione per inversione a distanza, ²⁴ come nei vv. 6505-6509:

²² Faral 1913, p. 26.

²³ Cfr. Lausberg 1969, § 263 e § 274.

²⁴ Cfr. Lausberg 1969, § 259.

*mengier le veut fere as mastins
et as voutoirs et a corbins;
après sa mort s'en veut vengier
et as mastins faire mengier.*

Un esempio celebre di questa figura è nei versi iniziali del prologo della *mise en roman* dell'episodio del IV Libro delle *Metamorfosi* dedicato a Piramo e Tisbe:

*Li riche home orent deus enfans
D'unes biautez et d'uns samblans;
L'uns fu vallés, l'autre meschine:
Plus biaux n'orent rois ne roïne.
Deus enfans orent li riche home,
C'Ovides en son livre nome
Et dist qu'il furent apelé
L'uns Piramus, l'autre Tisbé.
(vv. 5-12)*

Come si può vedere, la distanza tra i versi ripetuti e invertiti (ben tre versi nel mezzo), dal momento che il verso che produce inversione è in coppia con «C'Ovides en son livre nome», carica di enfasi la citazione dell'*auctoritas* di Ovidio, qui dichiarata per la prima volta e sotto la cui aura verrà sviluppata la *mise en roman*.

Guardando più in generale a fenomeni metrico-stilistici, si può segnalare che spesso nel romanzo le allitterazioni si concentrano in sede di rima, come, ad esempio, avviene nei versi 9959-9961, i primi due in paronoma-sia con rima derivativa:

*Dui chevalier de la contree,
qui cele gent ont encontree,
vindrent au duc si li conterent*

Talvolta poi l'autore del *Thèbes* intreccia diversi espedienti metrico-stilistici, come rime derivate, ripetizioni, chiasmi e parallelismi, caricando i *couplets* di *octosyllabes* di effetti sia anaforici che allitterativi, come in questi quattro versi:²⁵

²⁵ Per questo e per l'esempio che segue, indico in corsivo gli elementi ripetuti e con il sottolineato riprese anaforiche e rime derivate.

*Droit deüst querre, osfrir et prendre,
 a quarante jourz puis atendre;
droit deüst querre et droit osfrir,
 a quarante jourz puis sousfrir.
 Se li rois droit ne li feïst [...]
 (vv. 7941-7945)*

Oppure in questa sequenza più lunga (vv. 6611-6619):

*La veïssiez granz torbes corre
 de ceus dedenz au cors rescorre;
 au cors rescorre vet grant torbe.
 Ypomedon le leur destourbe,
 Ypomedon le leur desfent;
 granz colees i donne et prent;
 de granz colees i font changes [...]*

Questo genere di figure e di modalità di costruire il verso, ad eccezione della ripetizione per inversione che è piuttosto rara, sono ben attestate nella narrativa in versi coeva. A costituire quasi un *unicum*, almeno a quanto ho avuto modo di controllare, nel romanzo in versi del XII secolo è la presenza massiccia nel *Roman de Thèbes* di quartine monorime, o di *rimes redoublées*, come le definisce Pierre Gallais.²⁶ Petit, nell'introduzione alla traduzione che fa del romanzo sul testo di C edito da Raynaud de Lage, ne conta quarantacinque.²⁷ Da uno spoglio più attento che ho potuto condurre per questo studio, ne ho registrate quasi il doppio, settantatré, comuni alla versione corta di B e C e, in misura leggermente minore, in S e nel resto della tradizione. Si tratta, per l'appunto, di serie di quattro versi con la stessa rima, rima che raramente è la stessa nei casi repertoriati, e che tradisce una certa cura nel non ripetere più volte la stessa uscita per le quartine. Interessante è che le uscite delle quartine siano sia maschili che femminili, con la conseguenza, nei casi ad esempio di rimanti in *-endre*, o in *-erre*, o in *-onde*, di amplificare l'effetto retorico con le allitterazioni in sede di rima. Un prossimo e necessario passo del mio studio sarà quello di valutare la posizione delle quartine all'interno del romanzo, di modo da indagare una possibile corrispondenza tra questo impiego e

²⁶ Gallais 1988-1989, p. 34.

²⁷ *Roman de Thèbes* (ed. Petit), p. 19.

parti narrative specifiche da enfatizzare. Da una prima analisi, comunque, risulta molto alta la concentrazione delle quartine monorime all'interno dei discorsi diretti dei personaggi, ma non mancano quartine anche nelle parti descrittive. Infatti le serie monorime si può dire che attraversino con costanza l'intera versione corta del *Thèbes*, a partire dalla prima all'interno del prologo, con rima in *-é*,

Pour le pechié dont sunt crié
felons furent et enragié;
Thebes destruisirent, lor cité,
et degasterent leur regné
(vv. 27-30)²⁸

all'ultima, in *-ise*, a pochi versi dall'*explicit* del romanzo:

la vile fu mout tost esprise,
n'i remest onc autel n'eglise,
tour ne palés en nule guise,
que tout ne fust arz sanz devise.
(vv. 10479-10482)

Tuttavia, la serie di versi monorimi non si limita a soli quattro elementi: se è vero che le quartine dominano, come dicevamo, lungo tutto il componimento, possiamo segnalare la presenza, nella versione corta, di quattro serie di sei versi monorimi (in *-ois*, *-ent*, *-on*, *-ez*), di una serie di otto versi monorimi in *-ee*, di due serie da dieci versi monorimi in *-oi* e *-é* e di una serie di ben dodici versi in *-oi*, che coincide, dopo il primo distico, con un toccante discorso diretto di Ismene ad Ati:

A sa seur l'a moustré au doi,
belement li dist en secroi:
«Ce est Athes que je la voi,
veez com broche a cel tornoi!
Sor toute rien amer le doi,
car tout ice fet il por moi.

²⁸ Petit (*Roman de Thèbes*, ed. Petit, p. 19), erroneamente, segnala la prima quartina più avanti, ai vv. 139-142: «Il s'agit en effet de véritables quatrains, soit deux couplets consécutifs sur la même rime, dont le premier exemple apparaît dès le début de l'oeuvre: *Li rois le tint en tel chierté | com s'il fust ses filz de verté; | mout l'a debonnaire trouvé, | son dru en fet et son privé*».

Ja ne soie fille de roi,
 se pour s'amor ne me desroi.
 Ou face bien ou ge foloi,
 coucherai moi o lui, ce croi,
 car feux n'esprent si en requoi
 com fet l'amor que j'ai o moi». (vv. 4683-4694)²⁹

Non sono d'accordo con quanti ritengono che le serie monorime siano una spia di trascuratezza metrica da parte dell'autore del *Thèbes*, o che rappresentino esclusivamente la prova che il *Roman de Thèbes* costituisca una tappa intermedia, una sorta di ibrido in un ideale percorso evolutivo che dall'epica condurrà al romanzo vero e proprio, come sostiene Alexandre Micha: «Le *Roman de Thèbes* représente une étape – peut-être la dernière – dans cette dégradation de l'expression épique qui s'oriente vers une nouvelle expression, celle du roman».³⁰ Come afferma invece Renate Blumfeld-Kosinski,

The epic was not “continued” in a “degraded form” by the *roman antique* (as some medievalists would have it); epic features that undeniably exist in it are not avatars but elements consciously and purposefully integrated into the new framework of romance. We have to deal not with an evolution but with a poetic renewal.³¹

Spesso, infatti, proprio i versi monorimi sono la sede di studiati artifici metrici e retorici. Basti pensare al fatto che talvolta le rime equivoche trovano spazio all'interno di quartine monorime, come nel caso dei versi seguenti, in cui *vis* predicato verbale rima con *vis* sostantivo:

et perte grant de mes amis
 que cil de Thebes ont ocis,

²⁹ Una sequenza monorima così lunga ha generato difficoltà tra i copisti: nel ms. B, ad esempio, mancano i vv. 4686-4689; nel ms. S il penultimo distico di *octosyllabes* cambia la rima, con errore: «Ou face que sage ou que fole, l coucherai mei oue lui unquore» (*Roman de Thèbes*, ed. Mora-Lebrun, p. 324), per poi tornare alla rima degli otto versi precedenti; il ms. A riassume il discorso di Ismene e in comune con il resto della tradizione ha solo i vv. 5925-5926: «Çou est Athes que je la voi! l Veés com broce en cel tornoi!» (*Roman de Thèbes*, ed. Di Sabatino, p. 229).

³⁰ Micha 1970, p. 153. Faral 1913, a proposito di due serie di *octosyllabes* monorime all'interno del *Pyramus et Thisbé*, liquida così il fenomeno: «On pourrait songer aussi à une adaptation de la laisse épique» (p. 9, n. 1).

³¹ Blumfeld-Kosinski 1980, pp. 156-157.

ne de trestouz eulz, ce m'est *vis*,
 n'en y a remés que trois *vis*»
 (vv. 10329-10332)

Oppure, in modo ben più complesso, che una quartina monorima accolga un verso oggetto di una ripetizione per inversione a distanza nel distico immediatamente successivo, come nell'esempio che segue, in un punto-chiave del romanzo; ci troviamo, infatti, nel punto della narrazione in cui Dario il Rosso, pur di non tradire il suo signore Eteocle, non concede a Polinice, in cambio della libertà del figlio, la torre che il suo re gli ha ordinato di difendere:

«Torne, fet il, en ta *prison*;
 7430 je metrai le roi a *raison*.
Se me puis prendre a acheson,
 je te liverrai la *meson*;
s'a achoison ne me puis prendre,
 en vain parlons de la tor *rendre*. (rima ricca in -son)
 (vv. 7429-7434)

Come si può vedere, oltre alla ripresa a distanza del terzo verso della quartina mediante inversione, a caratterizzare questi versi è la presenza costante di rime ricche, sia ad uscita maschile, come il *-son* della quartina, sia ad uscita femminile, attraverso il *-rendre* del distico seguente.³²

E poco più avanti l'autore compone una serie da sei versi nuovamente con rima ricca in *-son*, che, oltre a ripetere con una minima variazione un intero verso, cedono il passo e in un certo senso introducono un distico con ripetizione per inversione e rima ricca a uscita femminile che chiude il discorso diretto, stavolta del figlio di Dario il Rosso allo stesso Polinice:

ne pour moi ne por ma *prison*
 que il ja face *traïson*.
 Il metra le roi a *raison*:
s'il le puet prendre a achoison
 que il ne face *traïson*,

³² Come ricorda Beltrami 2011 nel suo glossario metrico, p. 399, si intende per 'rima ricca' «l'identità non solo della parte finale di due versi a partire dall'ultima vocale tonica compresa, ma anche di uno (almeno) o più suoni precedenti tale vocale».

si vous liverra sa meson.

S'a acheson ne se puet prendre,
en vain parlons de la tor rendre»
(vv. 7483-7490)

Oltre, dunque, alla ripresa di un verso e alla ripetizione per inversione a distanza, anche in questo caso la rima ricca *-son*, in serie più lunga della precedente, cede il passo alla medesima rima ricca ad uscita femminile *prendre/rendre* dell'esempio precedente.

Al termine di questa panoramica (alla quale molto ci sarebbe da aggiungere, soprattutto in relazione alla scelta dei rimanti, alle coppie consolidate di rimanti, alla sistematicità dell'impiego di rime derivate) non si può che concordare con Warren, il quale, a proposito del modo di comporre i versi da parte dell'autore del *Roman de Thèbes*, afferma:

He expended his strength on perfecting his conception of transposed repetition. Direct repetition may have seemed to him commonplace, simple. He was attracted by the more difficult manner, which required skill to harmonize the demands of syntax with the necessities of versification».³³

Ed è, questo, un tratto che lo differenzia notevolmente dagli altri autori della triade classica.

Guardando invece nello specifico al ms. B ancora inedito, si possono fare alcune osservazioni, partendo ovviamente dalla premessa che si tratta di dati che sto raccogliendo e che saranno sicuramente rivisti e riconsiderati quando l'edizione del manoscritto sarà completata.

Delle tre mani di B, si può dire che la prima, quella che lavora da carta 1 a carta 8, sia quella che commette meno errori. Per quanto concerne la versificazione, infatti, il primo copista rispetta i *couplet d'octosyllabes* e si perde un verso di contenuto simile al verso appena trascritto, vale a dire il lamento disperato di Giocasta in seguito alla condanna del neonato Edipo:

³³ Warren 1906, p. 521.



Questa la trascrizione:

«Lasse, dolente, que ferai?
Chaitive riens, por quoi nasquis?
Pecheresse, por quoi vesquis [...]»
(vv. 57, 59-60)

Come si può notare, manca il verso in rima con *ferai* («Doulereuse, que devendrai?») presente nel resto della tradizione, che continua l'autocommiserazione della regina per l'imminente abbandono del figlio appena nato.

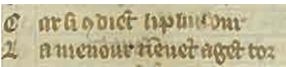
Per il resto, anziché obliterare i versi, la prima mano li copia due volte, come nel caso del v. 1351, «La se repost a grant delit», copiato a fine carta 6v e poi di nuovo a inizio 7r, o del v. 1475, a carta 7v, in cui vi è lo stesso verso due volte di seguito, con una variante grafica s/z («et de ses/sez privez ensement»):



Non commette tuttavia errori sui rimanti, ad eccezione della rima *veüe / jure* dei vv. 1173-1174, comune però anche a C (anche se B porta una lezione incomprensibile a metà verso, *ocirra le siet* – con *titulus* – *il jure*) e che potrebbe essere compresa e addirittura *difficilior* alla luce degli esempi fatti all'inizio di rimanti in cui la consonante post-tonica sia una *l* o una *r*, laddove S riporta *aiüe*, A *tue* e P salta il distico:

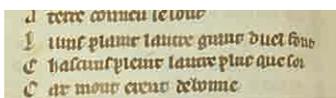


Altra eccezione, la rima sbagliata solo da B, *plusour / gent toz* (negli altri testimoni *gençor*):



car si com dient li plusour,
la menour tiennent a gent toz

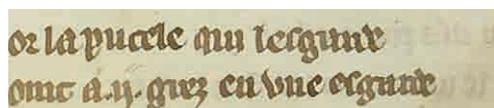
Il secondo copista di B, che opera da carta 9 a carta 24v, tende a lasciare in bianco quando non è sicuro della rima (23v, terza colonna):



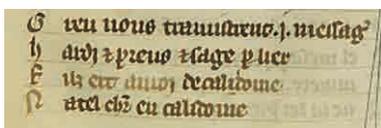
chascuns pleint l'autre plus que soi,
car mout erent de bonne

Come è evidente, l'ultimo verso si ferma a “bonne”, senza trascrivere “foi” (v. 5728);

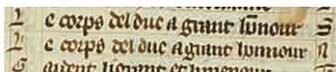
e come tipologia di errore in sede di rima abbiamo soprattutto ripetizioni dei rimanti, come ad esempio ai vv. 5745-5746, sempre a 23v, terza colonna:



dove abbiamo di nuovo *esgarde* per *angarde*, ma ci sono altri casi simili, come quello che segue in cui il copista, oltre alla ripetizione del rimante *Calidoine*, sbaglia la rima anche nel distico precedente, non copiando *sage* in sede di rima (che rima con *message* quattro volte lungo il romanzo) ma anticipandolo e scrivendo in rima *per ver*.



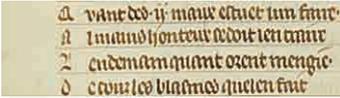
La terza mano di B invece, pur copiando un numero di versi sostanzialmente pari a quello del secondo copista, è quella che commette più errori, a partire dalla ripetizione di versi interi uno di seguito all'altro:



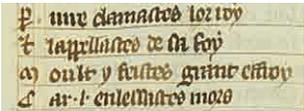
a interi righe lasciati in bianco,



Oppure lascia versi isolati, come in questo esempio a carta 30r:

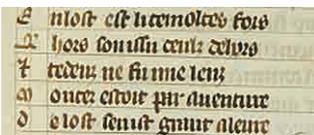


Il terzo verso nell'immagine appena riportata, «l'endemain quant orent mengié», era nella carta precedente, in cui pure seguiva un distico come in questo caso con rime *faire /traire*, ed è ricopiato qui probabilmente per memoria della copia da poco effettuata, ma viene poi lasciato appeso. Ad ogni modo questo sembra, tra i tre, il copista che maggiormente si affida alla memoria, sbagliando, nel processo di copia: ne è una spia, ad esempio, la tipologia di errori in sede di rima che compie. Qui, ad esempio, a carta 26r:



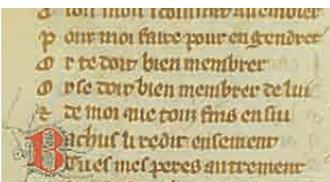
la terza mano copia *effroy* per *esfors*, complice il distico precedente in *-oy*, e complice forse il fatto che, a poca distanza, c'è la serie monorima di dieci versi in *-oi* (e sempre in *-oi* è la serie monorima più lunga, quella da dodici versi).

Altrove sintetizza due versi in uno, come nell'esempio che segue, tratto da 26v:



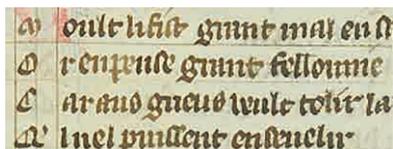
In cui, se si fa attenzione alle rime, si può vedere che salta un verso (in *-enz*), ma in quello trascritto del distico, «et dedenz ne fu mie lenz», il copista riporta entrambi i rimanti che il resto della tradizione ci trasmette, vale a dire *dedenz* e *lenz*.

In altri casi la terza mano compie l'operazione inversa, vale a dire che copia due volte un verso lasciandosi ingannare dalla rima:



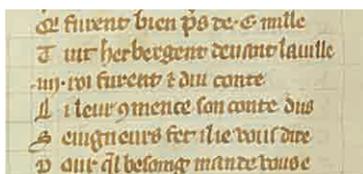
In questo esempio di 27r, come si può agevolmente notare, il copista trascrive due volte il verso *or te doit bien membrer de lui*, ma nel primo caso si interrompe a *membrer*, come se dovesse rimare con *gendrer* del verso precedente.

Altrove, per restituire una presunta rima, cambia l'ordine delle parole nel verso, come a carta 26v:



Qui i due distici dovrebbero avere come parole in rima *vie*, *felonie*, *tolir* e *ensevelir*, ma il terzo verso ripropone *vie* e anticipa *tolir* (nel resto della tradizione il v. 6504 recita «qui nel puissent ensevelir»).

Infine, come tipologia di errore da segnalare, in altre occasioni il terzo copista non riconosce le rime equivoche, che nella parte da lui trascritta abbondano, e commette dei pasticci, come nel caso a carta 39v:



come si può vedere, dopo «quatre roi furent et dui conte», al verso seguente cambia l'ordine delle parole, posponendo *dus*, che dovrebbe precedere *leur*, e rompendo così la rima equivoca; a questo punto deve essersi perso, perché il distico che segue, comune solo a B e C, non rispetta né la rima in *-ai* né il senso della frase.

In conclusione, è possibile affermare che i tre copisti del ms. B, al netto degli errori comuni e prevedibili tipici delle operazioni di trascrizione, abbiano avuto a che fare con un'opera da copiare la cui versificazione in più occasioni li ha spiazzati, vuoi per le sequenze monorime, vuoi per l'impiego di rime ricche e talvolta rare, vuoi per il ricorso all'artificio delle rime equivoche, non sempre compreso, testimonianza ulteriore, questa, dell'abilità metrico-stilistica dell'anonimo autore del *Roman de Thèbes*.

BIBLIOGRAFIA

- Angeli Giovanna 1971, *L'“Eneas” e i primi romanzi volgari*, Milano, Ricciardi.
- Beltrami Pietro G. 2011, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
- Berardi Lucia 2017, *Metrica e racconto: la versificazione dei romanzi di Chrétien de Troyes. Un'analisi sistematica*, Tesi di dottorato discussa all'Università di Padova, 13 aprile 2017.
- Blumenfeld-Kosinski Renate 1980, *Old French Narrative Genres: Towards the definition of the “Roman antique”*, «Romance Philology», 34, pp. 143-159.
- Faral Edmond 1913, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion.
- Gallais Pierre 1988-1989, *L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle: description raisonnée, comparée et commentée de la “Continuation-Gauvain”: (première suite du “Conte du Graal” de Chrétien de Troyes)*, 4 voll., Amsterdam, Rodopi.
- Harf-Lancner Laurence 1992, *L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XII^e siècle et sa mise en images: “Le roman de Thèbes”, “Le roman de Troie” et “Le Roman d'Énéas” dans le manuscrit BN français 60*, in Marie-Françoise Baslez - Philippe Hoffmann et al. (ed.), *Le monde du roman grec*, Actes du colloque international tenu à l'École normale supérieure, Paris 17-19 décembre 1987, Paris, Presses de l'École normale supérieure, pp. 291-306.
- Il Romanzo di Tebe*, Fabrizio Costantini - Oriana Scarpati (ed.), Roma, Carocci, c.d.s.
- Le Roman de Thèbes*, Édition bilingue, Aimé Petit (ed.), Paris, Champion, 2008.
- Le Roman de Thèbes, Édition du Manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 34114)*, Francine Mora-Lebrun (ed.), Paris, Librairie générale française, 1995.
- Le Roman de Thèbes*, Guy Raynaud de Lage (ed.), 2 voll., Paris, Champion, 1966.
- Le Roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits, Léopold Constans (ed.), 2 voll., Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1890.
- Le Roman de Thèbes, Manuscrit A (BnF, fr. 375)*, Luca Di Sabatino (ed.), Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Micha Alexandre 1970, *Couleur épique dans le “Roman de Thèbes”*, «Romania», 91, pp. 145-160.
- Petit Aimé 1979, *La “répétition par inversion” dans le “Roman de Thèbes”*, «Romania», 100, pp. 433-460.

- Raynaud de Lage Guy 1969, *Les fragments d'Angers du "Roman de Thèbes"*, «Romania», 90, pp. 402-409 (= Id., *Les premiers romans français et autres Études Littéraires et Linguistiques*, Genève, Droz, 1976, pp. 199-204).
- Viellard Françoise 1975, *Manuscrits français du Moyen Âge*, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer.
- Warren Frederick Morris 1906, *Some Features of Style in Early French Narrative Poetry (1150-70). Part II*, «Modern Philology», 3, pp. 513-539.

Tra due mondi: la cavalcata di sogno e l'asintoto del desiderio (*Vair Palefroi*, vv. 974-1219)

Elena Muzzolon
Università di Padova

RIASSUNTO: *Il racconto del lai antico francese del Vair Palefroi si snoda fra due piani, quello terrestre, quotidiano, e quello ideale, trascendente. Il vettore fra l'uno e l'altro livello è l'aventure, la peripezia di struttura iniziatica che imprime alla storia lo slancio e il ritmo ascendente verso il finale aperto o il lieto fine a sorpresa. Scopo dello studio è mostrare come al cuore del Vair Palefroi vi sia l'idea di un oltremondo del desiderio, centrale non soltanto a livello tematico, ma anche sul piano strutturale: essa non si limita a costituire il sottotesto mitico, ma rappresenta la chiave di volta che sostiene l'intera architettura del racconto, nello schema diegetico come negli allestimenti topografico-ambientali. Questa costruzione tensiva, che mette in relazione la normalità dell'esistere e un modo d'essere extra ordinem, non soltanto innerva in profondità la compagine narrativa e ne organizza le articolazioni discorsive, ma interviene anche sul piano semiotico, operando decisivi investimenti di significato e provvedendo al caricamento simbolico degli snodi fondamentali della vicenda.*

PAROLE-CHIAVE: Vair Palefroi – Huon le Roi – Cavalcata trasognata – Matière de Bretagne

ABSTRACT: *The plot of the Old French lai Le Vair Palefroi unfolds between two different levels: the earthly, ordinary one and the ideal, transcendent one. The carrier between one and the other level is the aventure, which gives the story its momentum and ascending rhythm towards the open or happy ending. The aim of the study is to show how at the heart of Le Vair Palefroi lies the idea of an otherworldly world of desire, pivotal not only thematically, but also structurally: not only does it constitute the mythical subtext, but it represents the keystone that sustains the entire architecture of the tale. This tensive construction, which relates the ordinariness of existence and an extraordinary and otherworldly way of being, not only deeply*

innervates the narrative structure and provides its diegetic articulations, but also intervenes on a semiotic level, providing the symbolic meaning of the story's key articulations.

KEYWORDS: Vair Palefroi – Huon le Roi – *Ecstatic horseback riding* – Matière de Bretagne

Mostrati, o faccia pallida!
O esangue, pallida!
Vieni, o amante smunta dei morti!
(Giuseppe Adami, Renato Simoni, *Turandot*)

La storia è antica come il mondo. C'era una volta un giovane che amava una fanciulla e ne era ricambiato. Il loro amore, ostacolato in ogni modo, trionferà infine, grazie anche all'intervento di forze magiche e misteriose, contro tutto e contro tutti. Anche la trama del *Vair Palefroi* non si discosta da questo canovaccio familiare. In una terra di Champagne¹ dai contorni fiabeschi e minimali, sfumata nelle tinte archetipiche di un tempo slontante e «selvaggio»,² un cavaliere ardito e valoroso, «ricco di cuore ma povero di averi» («riches de cuer,³ povres d'avoir», v. 37), ama d'un amore nobile e bello («une amor vaillant et bele», v. 81) una fanciulla d'alto lignaggio («une tres haute damoisele», v. 82). Ella è l'unica figlia di un principe molto ricco, ma ormai alla fine dei suoi giorni: il vecchio, che incarna l'archetipo folklorico del padre geloso, non ha moglie e passa tutto il suo tempo a sorvegliare la figlia *inclusa*, non potendo più cavalcare. Di lei non sappiamo il nome – così come restano anonimi tutti gli altri personaggi, all'infuori del giovane cavaliere, Guillaume⁴ – ma l'autore si premura di sottolinearne l'avvenenza che, assieme alla ricca dote paterna, fa di lei un partito assai desiderabile. Guillaume si reca spesso al maniero dell'amata

¹ «en la terre de Champaingne», v. 39. Qui e di seguito, si cita da Huon le Roi, *Le Vair Palefroi* (ed. Walter). Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono nostre.

² «Adonc estoient li boschage | Dedenz Champaingne plus sauvage | Et li pais, que or ne soit», vv. 77-79.

³ Sulle diverse sfumature che si accompagnano al lemma *cuer* nel *Vair Palefroi* si può leggere Bibolet 1991.

⁴ «Messire Guillaume a droit non», v. 104.

in sella a uno splendido palafreno⁵ dal manto pomellato, ma i due riescono a parlarsi soltanto attraverso le fessure della palizzata. Poiché l'anziano padre rifiuta di dare in moglie la bella figlia a uno spiantato come Guillaume, cavaliere senza averi, uno che campa delle sue imprese («chevalier qui vit de proie», v. 320, letteralmente: il bottino ricavato dai tornei), la fanciulla suggerisce all'amato di rivolgersi allo zio di lui, per domandargli trecento libbre della sua terra – impegnandosi a restituirla una volta ottenuta la mano della damigella. Lo zio – *âgé* quanto il padre di lei – finge di accordare a Guillaume la richiesta, ma le sue intenzioni sono ben altre. Tradendo la parola data al nipote, chiede egli stesso la fanciulla in sposa, con il benessere dell'anziano padre, felice di stringere un legame vantaggioso tanto sul piano del prestigio che su quello economico. Le nozze vengono organizzate alla svelta, ma alla fanciulla manca una degna cavalcatura che la conduca al luogo delle celebrazioni, la cappella dall'altro lato della foresta. Un messaggero viene allora inviato presso Guillaume, per reclamare il suo splendido palafreno: il giovane scopre così l'inganno e se ne dispera, ma acconsente a cedere il suo bel cavallino a colei che più desidera. Questo estremo gesto d'amore si rivelerà la salvezza dei due giovani: ingannata dal chiarore della luna e confusa dai fumi dell'alcool, quella stessa notte la sentinella dà la sveglia, credendo che sia già l'alba. Il grande corteo di vecchi cavalieri, incaricati di accompagnare la damigella al matrimonio, si mette in movimento; ancora mezzi addormentati e sonnacchianti in arcione, i vegliardi non si accorgono che il palafreno ha imboccato automaticamente un altro sentiero, quello che collega il castello della fanciulla alla dimora di Guillaume e che la cavalcatura conosce molto bene per averlo percorso tante volte. Al termine della notte, come per incanto, in sella al palafreno che la conduce, la damigella giunge così all'amato, e i due si sposano il giorno stesso. Nel torno di tre anni, l'anziano padre e il vecchio zio passano a miglior vita; assieme al coronamento del proprio amore, i due giovani possono così beneficiare di una ricca eredità.

⁵ Il lemma non va assunto in senso generico, ma in accezione tecnica, contestualizzato entro la nomenclatura ippica medievale, che specializza e diversifica i termini indicanti i vari tipi di bestia da sella o da lavoro. Il termine palafreno (*palefroi*) designa una cavalcatura nobile, ma da viaggio o da parata: si tratta perciò di un quadrupede da diporto, ben distinto dal destriero (*destrier*) utilizzato in combattimento, ma anche dal corsiero agile e resistente più adatto alla vegnazione (*chaceor*).

Com'è noto alla critica, il motivo sotteso alla storia⁶ ha un precedente in una favola attribuita a Fedro, *Duo iuvenes sponsi dives et pauper*, trådita dalla quattrocentesca *Appendix Perottina*, nella quale essa è repertoriata dall'umanista Niccolò Perotti con la denominazione *Virgo et proci duo*.⁷ Nel breve testo latino, la trama è ridotta al suo schema essenziale: due giovani, uno ricco e uno povero, aspirano alla stessa fanciulla. Naturalmente la spunta il primo, ma in soccorso del secondo giunge, proprio come nel *Vair Palefroi*, una bestia da sella, che questa volta consiste in un asino. Una tempesta improvvisa (in luogo della notte di luna) fa il resto, allontanando tutti gli ospiti giunti per il matrimonio. L'asinello ha così buon gioco a 'rapire' indisturbato la fanciulla e a condurla lungo il cammino che conosce, quello che porta alla casa del giovane povero. È evidente che il racconto di Huon le Roi non può essere ridotto alla mera trasposizione della favola fedriana.⁸ Molti elementi sconosciuti a quest'ultima entrano in gioco nel *Vair Palefroi*, a iniziare dall'opposizione principale fra i due contendenti: nel *lai* anticofrancese non si tratta di due giovani di diversa estrazione sociale, ma di un giovane e un vecchio. Alla diversa appartenenza sociale si somma dunque lo scarto anagrafico: al povero cavaliere nel pieno del suo vigore si oppone la 'vecchia' cavalleria, rappresentata dalla figura dell'anziano padre, *miles* oramai imbolsito, e da quella dello zio sleale e traditore. Centrale – come ha saputo rilevare Anna Maria Babbi – il ruolo del palafreno: non mero «oggetto del caso, e semplice aiuto al giovane povero»,⁹

⁶ Motivo repertoriato nell'indice Aarne Thompson sotto la sigla N 721, *Runaway horse carries bride to her lover*.

⁷ Lecco 2021, p. 15; Donà 2003, p. 283.

⁸ Va da sé che le relazioni tra la favola latina e il *Vair Palefroi* non possono essere valutate in termini di relazione fontistica, ma come diverse realizzazioni e variazioni riconducibili solo parzialmente a un medesimo tipo narrativo: è ciò che sottintende Långfors (*Le vair palefroi*, p. IV), nel descrivere la favola *Virgo et proci duo* come «la plus ancienne version du conte qui forme le fond du *Vair Palefroi*». A riprova di ciò, si può considerare una novella francese quattrocentesca, edita da Ernest Langlois (*Nouvelles françaises inédites du Quinzième siècle*, pp. 71-76), *De Erard de Voysines, qui espousa Philomena*, dove la realizzazione del medesimo schema presenta tratti prossimi sia alla versione fedriana che al *lai* anticofrancese. Nella novella quattrocentesca, spetta alla tempesta il merito di disperdere il corteo nuziale, come nella versione latina; ma i due contendenti sono questa volta anagraficamente distanziati, l'uno giovane – Erard – l'altro anziano – lo zio di lui, Sinados. Dettaglio rimarchevole, il «très bon cheval» di Erard «qui aloit très bien les embles» (*ivi*, p. 72): compare nella tardiva novella francese, dunque, quell'*ambleüre* – la fatidica, ferica andatura del quadrupede – così determinante nel racconto di Huon, ma qui presente in una versione poco significativa e 'attenuata' dal ruolo dispersivo e cruciale della tempesta.

⁹ Babbi 2000, p. 42.

ma animale inseparabile da Guillaume; l'animale da sella è inscindibile dal suo cavaliere. Ed è proprio la decisione di separarsene, «gesto di *largesce*, gesto di gran *sen*»¹⁰ – in contrapposizione con l'avidità dei due vegliardi – a procurare a Guillaume la felicità. La lunga sezione centrale, dedicata alla maestosa sequenza notturna, è modulata precisamente sul ruolo del palafreno: il cavallino leardo, che avrebbe dovuto separare per sempre le strade dei due protagonisti e condurre la damigella alle nozze con lo zio traditore del povero cavaliere, diviene contro ogni aspettativa il mezzo che assicura ai due la felicità,¹¹ o meglio la *joie*. È questo un tratto che già Frappier identificava come costitutivo di quello che potremmo chiamare il 'modo narrativo' dei *lai*: «l'irruption de l'événement extraordinaire ouvre aux héros et aux héroïnes l'accès à un monde autre que celui où ils vivaient auparavant».¹² Un'apparizione inattesa, un accadimento eccezionale, una deviazione dalla norma determinano l'uscita dalla condizione ordinaria: si opera allora una rottura di livello, una scissura che proietta l'eroe in un altrove sconosciuto, in una dimensione diversa o in uno stato di coscienza modificato. Alla base di questo meccanismo narrativo si intravede quella *Weltanschauung* celtica che si fonda sulla porosità e la permeabilità delle frontiere tra il qui e l'oltremondo. L'evento avventuroso del *lai*, che scuote e segna il destino dei protagonisti, si realizza di norma come uno sconfinamento: un essere *fairy* penetra nel regno degli uomini o, viceversa, un mortale entra nella sfera soprasensibile. Una creatura di là che viene di qua o un vivo che si inoltra per i cammini ultraterreni: è questa, ridotta all'essenziale, la posta in gioco dei racconti meravigliosi bretoni. Il contatto tra le due dimensioni, che ha sempre un fondo di infrazione e di violenza, si può concretare in vari schemi narrativi (ierofania, battuta di caccia, cavalcata in trasogno, ecc.), ma il nucleo bruciante del dispositivo – sempre segnato da un senso destinale di rischio e di drammaticità – consiste nell'attrazione amorosa e non resistibile tra due

¹⁰ *Ibidem*. Sul piano evemeristico della verisimiglianza, il dono del palafreno è in tutto e per tutto coerente con il profilo nobile e cavalleresco di Guillaume, che dà un segno d'amore e, in pari tempo, dimostra la sua signorile e incondizionata liberalità, pur trovandosi in ristrettezze materiali. Ma nella prospettiva fiabesca del dispositivo folclorico, il protagonista invia all'amata l'incarnazione zoomorfa del suo desiderio e, insieme, il veicolo magico che trasporterà la fanciulla attraverso il cammino periglioso, fino al regno della gioia e del compimento erotico. Il regalo del cavallo tiene assieme il registro della cortesia e quello del meraviglioso bretone.

¹¹ «Le vair palefroï qui devait servir à séparer définitivement le chevalier et la demoiselle amoureux l'un de l'autre assure au contraire leur bonheur.» (Frappier 1961, p. 35).

¹² *Ivi*, p. 34.

esseri appartenenti a mondi diversi.¹³ L'eroe sedotto dalla fata e l'amante di sogno che si unisce a una donna mortale: sono questi connubi innaturali e pericolosi a formare il nodo archetipico del *lai* bretone. In tutte le culture e sotto tutti i cieli, l'ebbrezza erotica si apparenta all'estasi mistica. L'eros trasgressivo, portato alle più alte temperature nelle forme estreme della *mania* amorosa, spalanca le porte dell'aldilà. Per questo l'iniziazione sciamanistica è sovente mediata dall'incontro traumatizzante e sconvolgente con una dama celeste (Elémire Zolla). Nell'abbraccio con la donna di sogno – o, simmetricamente, con un essere 'invisibile' dai connotati maschili – si compie un trasumanare dei sensi che propizia il passaggio nell'oltre.

La critica ha ripetutamente e giustamente posto l'accento sugli aspetti che riguardano la tendenza alla razionalizzazione del meraviglioso da parte di Huon le Roi¹⁴ e la predisposizione per quello che sembra essere un nuovo 'realismo'¹⁵ narrativo. L'autore, in effetti, dimostra di sapersi muovere in perfetto equilibrio fra l'*arrière-plan* folclorico e le istanze di una matura coscienza di corte. Tali istanze convergono attorno al personaggio di Guillaume, non a caso l'unico ad avere un nome che lo identifichi: è precisamente Guillaume a rappresentare il punto di ancoraggio della fiaba alla storia, il luogo in cui le sollecitazioni ideologiche – e persino i riferimenti sociologici – si saldano alla sostanza simbolica dell'allestimento narrativo. Guillaume è la giovane cavalleria, o meglio la cavalleria *giovane*, quella dell'ardore e della nobiltà d'animo, quella che gode dell'elezione divina,¹⁶ ma che fonda la propria identità nella cerca e nell'avventura.¹⁷ Attorno a Guillaume, Huon costruisce la morale della

¹³ Sul tema del rapimento erotico e del viaggio oltremondano, si può leggere Donà 2006.

¹⁴ Dufournet 2010, p. 14; Dulac 1993, p. 508.

¹⁵ Lecco 2021, p. 14. Proprio questa tendenza di Huon le Roi alla razionalizzazione della *matière* folclorica e a un certo realismo, ha indotto parte della critica ad ascrivere il *Vair Palefroi* nel genere letterario fabliolistico. Nella sua edizione Arthur Långfors (*Le vair palefroi*, p. vi) si riferisce al testo denominandolo *fabliau*, nonostante lo stesso autore parli di *lai*: «En ce Lay du Vair Palefroi» (v. 29). Sulla questione, si veda Nykrog 1973, p. 17 e Gougenheim 1970, p. 345. Noi scegliamo, con Jean Frappier (1961, p. 26), di mantenere la denominazione di *lai*, non soltanto per adesione alla volontà dell'autore, ma anche in ragione del ruolo fondamentale e strutturale della materia bretone nel racconto, come tenteremo di mostrare.

¹⁶ Il lieto fine, con le nozze dei due giovani e il rovesciamento delle trame oscure della cavalleria *anciene*, dice Huon, «piace a Dio», perché «a Dio sembrano giuste» («Seignor, ainsî Damedieu plot | Que ces noces furent estables | Qui a Dieu furent couvenables!», vv. 1320-1322).

¹⁷ «ceste aventure que j'ai dite», v. 1340. Il binomio è esplicitato nel cuore della narrazione: di ritorno dal torneo, Guillaume – che non sa ancora di essere stato ingannato – attende speran-

storia, o meglio il *sen*:

Puis qu'en semonsse m'a l'en mis
 De ce dont me sui entremis,
 Ja ne lerai por les cuivers
 Qui les corages ont divers
 Et qui sont envieus sor ceus
 Qui les cuers ont vaillanz et preus,
 Que ne parfornisse mon poindre
 Por moi aloser et espoindre.
 En ce Lay du Vair Palefroi
 Orrez le sens Huon le roi
 Auques regnablement descendre
 Por ce que reson sot entendre;
 Il veut de ses dis desploier,
 Que molt bien les cuide emploier.
 Or redit c'uns chevaliers preus,
 Cortois et bien chevalereus,
 Riches de cuer, povres d'avoir,
 Issi com vous porrez savoir,
 Mest en la terre de Champaingne.
 (vv. 21-38)

[Dal momento che sono stato incoraggiato a intraprendere questo lavoro, mi sono messo all'opera e, nonostante i mascalzoni animati da sentimenti contrari e sempre pronti a invidiare coloro che possiedono un cuore valoroso e coraggioso, non rinuncerò al mio compito per meritare gloria e incoraggiamento. In questo *Lai du Vair Palefroi*, vedrete la saggezza di Huon le Roi seguire il corso della ragione, perché ha potuto intendere il senso; egli vuole illustrare i suoi detti, pensando di farne un buon uso. Adesso racconta nuovamente di un cavaliere prode, cortese e assai valoroso, ricco di cuore, povero d'averi, così come apprenderete, visse nella terra di Champagne.]

Dalla dichiarazione d'intenti ricaviamo due elementi importanti. Il primo concerne l'assimilazione ideologica dell'autore con il protagonista del racconto e con la classe che questi incarna, ovvero quella cavalleria la cui nobiltà è garantita dal valore e da uno stile di vita modellato sul corag-

zoso di ricevere una buona notizia, confidando che l'intercessione dello zio possa assicurargli la mano dell'amata. Egli crede di poter avere colei che ha perduto, «De ci atant que Dieu plera || Et quant aventure avendra» [sino a quando a Dio piacerà e quando avverrà l'avventura, vv. 751-752].

gio,¹⁸ anziché dalla ricchezza e dai possedimenti terrieri. Per questo Huon pone sé stesso e la sua opera dalla parte di coloro che hanno cuore *vaillanz et preus*: le stesse qualità che sono più volte evocate nel testo in riferimento a Guillaume, *chevaliers preus*¹⁹ (v. 35) e dotato di *vaillance*²⁰ (v. 736). Ai valorosi e ai coraggiosi di cuore si contrappongono gli *envieus*, animati dalla cupidigia²¹ e disprezzati all'unisono dalla fanciulla²² e naturalmente dallo stesso Huon (v. 25, vedi *supra*).

Il secondo elemento riguarda la strategia narrativa messa in atto da Huon: egli dichiara infatti di voler illustrare (*desploier*, v. 33) i suoi *dis*, ovvero di renderne scoperto il *sen* (v. 30); a tal fine, egli si accinge a *redire* («or redit», v. 35) la storia facendone un *lai*. Giocando abilmente con le parole, Huon fa allusione all'arte di raccontare, ma anche a un genere o a un modo letterario, quello del *dit*,²³ e alla nuova forma che la *matière* del racconto – che con ogni probabilità doveva far parte di un repertorio orale – assume nella nuova tessitura testuale (o, come direbbe Chrétien de Troyes: nella *conjointure*) del *lai*. Ma in questa nuova tessitura entrano in gioco più elementi: al di là del motivo di matrice fedriana, nel racconto di Huon – non a caso denominato *lai* – gioca un ruolo cruciale l'elemento feroico e folclorico.

Prendendo a prestito la terminologia critica applicata da Jean Fourquet ai romanzi di Chrétien de Troyes,²⁴ potremmo affermare che nel *Vair Palefroi* la costruzione narrativa fondata su una *double cohérence*, mitica e cavalleresca, conosce una delle più riuscite realizzazioni. La *matière de Bretagne* è posta al servizio di un'ideologia cortese pienamente auto-con-

¹⁸ Guillaume è un «chevalier qui vit de proie» [un cavaliere che vive di tornei e del bottino che ne ricava, v. 320], stile di vita del quale il vecchio padre, legato alla nobiltà di terra, non apprezza il valore.

¹⁹ Concetto ribadito circolarmente alla fine del *lai*, dove sono ripresi in maniera quasi identica i vv. 35-36: «Mesire Guillaume fu preus, | Cortois et molt chevalereus. | Ainz sa proesce ne lessa, | Mes plus et plus s'en esforça» [Messer Guglielmo fu prode, cortese e molto valoroso. Mai abbandonò il suo coraggio, ma ne diede prova sempre di più, vv. 1323-1326].

²⁰ Si noti come la stessa dote sia attribuita – cento versi più avanti – alla fanciulla («cele qui est de grant vaillance», v. 836).

²¹ «Quar mon pere aime couvoitise | Qui trop le semont et atise» [Poiché mio padre ama la cupidità che lo eccita e l'accende troppo, vv. 635-636].

²² «Quel trahison et quel envie!» [che tradimento e che invidia, v. 632].

²³ Sul genere del *dit*, si può leggere fra gli altri la monografia di sintesi di Leonard 1996; in particolare, sull'impiego dei verbi *emploier* e *desploier*, si veda *ivi*, p. 33.

²⁴ Fourquet 1956.

sapevole; eppure, proprio come accade nei romanzi di Chrétien de Troyes, la raffinata tramatura della *conjointure* non oblitera e non soverchia l'antico fascino delle storie di Bretagna; al contrario gli elementi mitici e folclorici, come le note di fondo di un profumo, finiscono per essere esaltati dalla nuova formulazione alla quale sono assimilati, in un processo di nuova 'mitopoiesi' cavalleresca.²⁵

In un importante intervento – pronunciato in occasione del Colloquio di Strasburgo del 1959 sulla narrativa d'immaginazione – dedicato alla struttura, alla definizione e alla classificazione del *lai* come genere letterario («Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement»),²⁶ Jean Frappier analizza i tratti che costituiscono un elemento di continuità fra i componimenti più antichi e i *recentiores*, e li identifica in due ingredienti essenziali: l'aspetto ferico, di ascendenza celtica, e la componente fondamentale dell'*aventure*. Quest'ultima, anche quando interiorizzata, risulta sempre marcata da «un signe concret rare, étrange, hors de l'ordre commun, un acte, un geste, un mot, qui révèle la haute qualité d'un être ou traduit la chance méritée d'un destin exceptionnel».²⁷ Nell'ambito di un genere che presenta caratteri di omogeneità e continuità, Frappier distingue poi fra *lais* «bretons», più antichi, *lais* «semi-bretons», come quelli attribuiti a Maria di Francia, «lais non bretons et purement courtois»,²⁸ fra i quali colloca il *Lai de l'Ombre* e – ciò che più ci interessa qui – il *Vair Palefroi*.²⁹ In questa ultima sotto-categoria, l'elemento bretone sarebbe completamente scomparso per lasciare spazio a racconti 'puramente' cortesi. Tuttavia, aggiunge Frappier, non si può non essere colpiti «dal parallelismo della loro struttura»³⁰ con quella del *lai* propriamente bretone: l'*aventure* perde il suo carattere meraviglioso, ma lo recupera attraverso una forma metaforica. Lo studioso insiste su questo valore strutturale: «Il subsiste dans ce trait insolite ou cet événement singulier une parenté avec les merveilles de Bretagne et une valeur structurale du même ordre»;³¹ l'irruzione di questo evento straordinario apre all'eroe e all'e-

²⁵ «le conte d'Huon le Roi semble user d'une double registre qui ne peut être compris que par référence à une tradition profondément travaillée par les innovations» (Dulac 1993, p. 508).

²⁶ Contributo edito poi in Frappier 1961.

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

²⁹ *Ivi*, p. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

roina l'accesso a «un monde autre»³² rispetto al mondo quotidiano, un mondo fatato e dominato dalla dimensione erotica, il cui accesso è permesso soltanto a «des êtres d'élite».³³ Se Fourquet evidenziava nel romanzo cretense la coesistenza – e talvolta l'attrito – di due coerenze, una cortese e l'altra mitica, Frappier dal canto suo ascrive il fascino e la fortuna del *lai* a «l'union étroite» e alla «synthèse admirable» di due mitologie: una «primitive» e «merveilleuse», l'altra «de l'esprit et du cœur».³⁴ Fulcro di questa sintesi è il concetto – capitale nella mitologia celtica – dell'Altro Mondo, o di un 'mondo altro', «distinct du monde banal des vivants, mais non sans communication avec lui». Tale concetto di un mondo *altro*, sostiene Frappier, si può estendere al dominio della *fin'amor* come modalità dell'eros interdotta ai profani e riservata a una *élite*, in grado di trascendere le leggi morali e sociali³⁵ e di proiettare l'esistenza in un livello esperienziale superiore. Ma soprattutto – e questo è, ci sembra, il punto cruciale dell'analisi di Frappier – il tema di questo mondo *altro*, che chiamerò *oltremondo del desiderio*, ha nel *lai* un valore *strutturale*: il racconto si snoda fra due piani, quello terrestre, quotidiano, e quello ideale, trascendente. Il vettore fra l'uno e l'altro livello è l'*aventure*, che imprime alla storia lo slancio e il «ritmo ascendente» verso il finale aperto o il lieto fine. Scopo del nostro studio è mostrare come l'idea di un oltremondo del desiderio sia centrale nel *Vair Palefroi* a un livello non soltanto tematico, ma

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 35.

³⁴ *Ivi*, p. 31. Centrale per cogliere la portata della sintesi è il concetto di *joie*. Il lemma è un termine cardinale nella narrativa arturiana in generale, ma nel *Vair Palefroi* la sua ricorrenza è davvero notevole, con una ventina di occorrenze, cui vanno aggiunti i derivati e i composti come *joianz* (due occorrenze) e *joiant*. Nel lemma chiave sono sintetizzati alcuni degli elementi più importanti del racconto; dal punto di vista della *cobérence courtoise*, la *joie* rappresenta il soddisfacimento delle aspirazioni sociali del giovane cavaliere e il lieto fine di una narrazione al cui nucleo risiedono le peripezie di due amanti separati; dal punto di vista della *cobérence mythique* la *joie* è il riflesso della concezione celtica dell'Altro Mondo, luogo di eterna felicità e infinita giovinezza, ma anche allusione alla mistica unione dell'eroe e della sua sposa celeste. Il coronamento felice della vicenda, posto sotto il segno euforico del giubilo, tiene assieme e rinsalda piani diversi e molteplici orizzonti di senso: il compimento mistico delle nozze in cielo, la realizzazione dell'amore profano e il raggiungimento degli obiettivi di promozione sociale. In questo senso, nella *joie* è tutta racchiusa quella «synthèse admirable» di *merveille* ed eros, di sacro e ideale, di cui parla Jean Frappier.

³⁵ «Les adeptes de la *fine amor* ne s'enferment-ils pas dans un univers à eux, privilégié, interdit aux profanes, réservé à une élite, hors des lois de la morale courante et de la servitude sociale?» (*ivi*, p. 31).

strutturale: essa non si limita a costituire il sottotesto mitico, ma rappresenta la chiave di volta che sostiene l'intera architettura del racconto. Di più. Questa costruzione tensiva, che mette in relazione la normalità dell'essere e un modo d'essere *extra ordinem*, non soltanto innerva in profondità la compagine narrativa e ne organizza le articolazioni diegetiche, ma interviene anche sul piano semiotico, operando decisivi investimenti di significato e provvedendo al caricamento simbolico degli snodi fondamentali della vicenda.

Fin dall'inizio, la narrazione si caratterizza per l'essenzialità del tratteggio e per il sapiente utilizzo di una retorica contrastiva, capace di imprimere dinamismo al racconto, attraverso l'impiego di parallelismi e antitesi in rapida successione. Due sono i cavalieri: giovane e valoroso Guillaume, amante dei tornei e intrepido nel combattimento quando si tratta di gettarsi nella mischia;³⁶ vecchio e stanco il principe-padre, che passa il tempo all'interno della sua dimora, non potendo più cavalcare.³⁷ Miseri i possedimenti del giovane, fertili e ricche le terre dell'anziano. Entrambi ossessionati dalla fanciulla; se il vecchio è mosso dalla preoccupazione di sorvegliarla, il giovane è sospinto dal desiderio incontenibile di averla. La topografia del racconto riflette la tendenza all'opposizione binaria. Gli spostamenti degli attanti si dispiegano fra due poli: il castello dove vive la fanciulla, 'prigioniera' dello sguardo paterno, e il maniero di Guillaume. Fra i due castelli, il grande 'deserto' della foresta *soutaine* (v. 188); nessun altro elemento scenico emerge davvero. A prima vista, l'allestimento scenografico colpisce per il tratteggio minimale e disadorno: sappiamo che Guillaume va e viene dai tornei cui partecipa con successo (a Galardon, ad esempio, v. 487), ma Huon non ci conduce mai lì dove il giovane si batte e giostra, come se il tutto accadesse lontano dall'inquadratura, in un fuori campo sfuggente. Né del resto sappiamo granché di Medet, residenza dello zio traditore (v. 457); nessun indugio descrittivo nel viaggio di Guillaume: Huon ci informa semplicemente che il giovane si reca a trovare lo zio. Altri nomi di luogo sono evocati soltanto in espressioni iperboliche e in funzione retorica (*de ci jusqu'en Alemaingne*, «da qui sino alla Germania», v. 340; *ne de ci jusqu'en Loberaine*, «neanche da qui sino alla Lorena», v. 326; *de Chaalons dusqu'a Biauvais*, «da Chalons sino a Beau-

³⁶ «La ou la presse ert plus enlose | Se feroit tout de plain eslais.», vv. 64-65.

³⁷ «Quar ne pooit chavauchier mais», v. 145.

vais», v. 658). Persino la *chapele gaste*³⁸ (v. 1257) – la cappella nella quale avrebbero dovuto essere celebrate le nozze con il vecchio zio – sembra scivolare fuori fuoco, inghiottita dalla *silva* enorme e oscura (*la forest grant et ombrage*, v. 1267). Il movimento dei personaggi è garantito dal palafreno, che fa la spola da un capo all'altro della foresta. Sembra di assistere alla scenografia stilizzata di un teatrino magnetico, in cui Huon sposta le poche pedine avanti e indietro, da un castello all'altro, muovendo appena la bacchetta calamitata. Ogni spostamento e ogni postura morale pare rientrare nelle due macrocategorie – spaziali simboliche polari – di luce e ombra. Lo dice apertamente l'autore, quando la fanciulla sembra ormai senza scampo, costretta a sposare lo zio malvagio di Guillaume:

Mes diverse ert la parteüre,
 D'une part clere, d'autre obscure;
 N'a point d'oscur en la clarté,
 Ne point de cler en l'oscurité.
 (vv. 669-672)

[Ma la partita era impari: da una parte luminosa, dall'altra oscura; non c'è oscurità nella luce, né luce nell'oscurità.]

È una dicotomia in bianco e nero che attraversa tutta la storia, negli attanti, nelle scenografie e nei caricamenti simbolici: da una parte l'ombra lunga, oscura e soverchiante degli *ancien*,³⁹ dall'altra la luminosità dei due giovani innamorati. Se la fanciulla brilla e risplende di bellezza e nobiltà («Et cele estoit si enfamblee | De grant biauté et de valor», vv. 664-665), Guillaume è «colui che il coraggio illumina» («cil qui proesce enlumine», v. 738), e che quando giostra nei tornei, indossa abiti dalle tinte sgargianti,⁴⁰ anche in pieno inverno,⁴¹ per mostrare l'ardore del suo animo:

³⁸ L'aggettivo *gaste*, riferito alla cappella, proprio come la *forest soutaine* (v. 188), che separa la dimora di Guillaume e quella della fanciulla, non possono non rievocare nella memoria del lettore il *décor* del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes.

³⁹ Sulla figura – a tratti stereotipata – dei vegliardi in alcuni *lai* antifrancesi, fra cui il *Vair Palefroi*, si può leggere Legros 1987.

⁴⁰ Nel palinsesto delle vesti sgargianti dell'eroe nel gelo invernale si può forse intravedere un'allusione all'ardore eroico del combattente. Il calore del guerriero brilla all'interno e si manifesta all'esterno, in forma di luminosità, come accade a Cuchulainn, campione dell'epica irlandese (*L'epopea di Cuchulainn. La razzia delle vacche di Cooley*, ed. Guyonvarc'h, p. 178). Il calore eroico produce una deflagrante vampata manifestandosi come nimbo attorno alla testa

Il n'estoit mie aus armes lais
 Quant sor son cheval ert couvers;
 Ne fust ja si pleniens yvers
 Que il n'eüst robe envoisie,
 S'en estoit auques achoisie
 L'envoiseüre de son cuer.
 (vv. 66-71)

[Non era mica pigro nella lotta quando era armato sul suo cavallo; neppure in pieno inverno mancava di indossare abiti sgargianti, dai quali era messa in risalto la gaiezza del suo animo.]

Le qualità fisiche e morali dei due innamorati – l'avvenenza vigorosa di lui e la nobile venustà di lei – si manifestano come un bagliore irraggiante, una luminosità che sembra anticipare il fulgore selenico nel quale sarà avvolta la grande sequenza della cavalcata notturna. L'*effictio* dei protagonisti si inserisce nel gioco di luce e di tenebra che struttura le valenze simboliche del *lai*.

L'antitesi GIOVANE/VECCHIO, che contribuisce in modo decisivo a strutturare i valori ideologici e morali del testo, si dispiega secondo diverse curvature. Non è estranea all'opera di Huon Le Roi la tradizionale polemica contro gli anziani facoltosi e potenti che si accaparrano le donne più belle

del guerriero. L'incandescenza corporea, d'altra parte, cela un'affinità strutturale tra il calore sciamanico e il *furor* guerriero, nel quale il surplus termico esplicita la presenza di un vigore straordinario e al contempo il conseguimento di una condizione extraumana.

⁴¹ Al dettaglio degli abiti dalla tinta smagliante nella stagione iemale si può accostare una frase pronunciata dal giovane Guillaume al vecchio padre della fanciulla, nel momento in cui tenta invano di chiederne la mano: «Et bien savez en quel seson l et en quel point je me deduis» [E sapete bene in che stagione e in che modo passo la mia vita, vv. 280-281]. Guillaume sta alludendo alla sua attività di torneatore, ma nelle sue parole è sottintesa anche l'identificazione della propria giovinezza con la stagione primaverile. Questo elemento rafforza la tesi di Philippe Walter (Huon le Roi, *Le Vair Palefroi*, ed. Walter, pp. 1346-1347), che vede nel racconto di *Vair Palefroi* il riflesso dell'antica lotta per il possesso di una figura femminile di grande importanza, la Regina di Maggio. Incarnazione dei valori della giovinezza, Guillaume si identifica con l'energia virente della bella stagione, la cui livrea si ammanta di una fioritura di colori squillanti.

⁴² La rivalità generazionale tra maschi è spesso tematizzata dallo schema narrativo del riccone che sottrae le donne desiderabili a più giovani e prestanti concorrenti. Questo motivo tradizionale di commedia contribuisce ad alimentare la componente fabliolistica del *Vair Palefroi*, nel cui intreccio si riattiva lo stereotipo comico del vecchio satiro raggirato, ricorrendo per di più a un espediente a sorpresa che produce un colpo di scena e avvia l'intreccio verso l'*happy ending*.

ai danni dei giovani maschi, aiutanti e attrattivi, ma spiantati. Si tratta di un tema di ascendenza antropologica diffuso sotto tutti i cieli e già topicizzato come tema letterario – e teatrale – di intonazione comica.⁴² Questa dimensione, potenzialmente aperta a registri farseschi di *pochade* ma di fatto poco sviluppata nel *Vair Palefroi*, si complica con altri aspetti della rivalità tra vecchi e giovani.⁴³ Per cominciare, Guillaume è nel fiore degli anni, traboccante di ardore e di forze, e la sua energia vitale, simbolizzata anche dagli abiti di colori sgargianti, consuona con il rigoglio vegetale della bella stagione. Nel cronotopo primaverile si saldano le linfe dell'età più fresca, l'acuzie della frenesia combattiva, lo sboccio di eros e il senso gioioso dello stare al mondo. Sennonché, la giovinezza dell'eroe non si risolve nell'espansione biologica e anagrafica dell'età verde, ma si declina anche in termini sociologici e ideologici secondo l'accezione di *juventus* fissata da Georges Duby e da Erich Köhler, ossia come incarnazione dello stile di vita e dei valori propri alla componente più dinamica e bellicosa del ceto cavalleresco, coi suoi ideali marziali e il suo fascinoso esibizionismo. Gli *juvenes*, elemento di punta dell'aggressività feudale e nerbo degli eserciti bassomedievali, sono i cavalieri *non casati*, ossia i cadetti di nobili natali che hanno ricevuto l'addobramento ma non si sono ancora sistemati, aggiudicandosi un possesso terriero o impalmando un'ereditiera. Degli *juvenes* Guillaume ha tutte le caratteristiche: è povero ma bello (e valoroso); vive da torneatore ramingo, alla costante ricerca di guadagno e di bottino; offre continue prove della sua valentia militare e smania dalla voglia di gettarsi a capofitto nelle mischie; è scalpitante e battagliero in combattimento, ma gioioso e cortese in società; aspira all'unione con una damigella ricca e di alto lignaggio.

Quella del *Vair Palefroi* appare a prima vista come una storia tanto incantevole quanto essenziale nella limpidezza morale del suo intreccio, con il destino dalla parte dei giovani contro la nequizia degli anziani. Via via che penetriamo nel racconto, tuttavia – proprio come il palafreno s'inabissa nel profondo della foresta – ci rendiamo conto che le cose non stanno proprio così, e che l'apparente *naïveté* dell'intreccio lascia il passo a un vero e proprio gioco di specchi e rovesciamenti, una fitta *silva* di echi simbolici e di spaesanti effetti di sprofondamento narrativo.

⁴³ Forse non sarà inutile ribadire che nella figura del padre geloso, che sorveglia strettamente la figliola tenendola presso di sé, possiamo vedere adombrata la figura archetipica dell'orco incestuoso.

Come si è già detto, al giovane cavaliere non si contrappone un semplice rivale di status sociale superiore, come nella favola latina; le sue aspirazioni erotiche e sociali sono contrastate dalla 'vecchia' cavalleria, che a sua volta è doppiamente personificata nella figura dell'anziano padre, infrollito e accecato dall'avidità, e in quella dello zio sleale e traditore. Lo sdoppiamento degli *ancièn* subisce un'amplificazione e una vera e propria moltiplicazione nella sezione centrale del *lai*, quando la fanciulla è affidata a un intero corteo di vegliardi («d'anciènes chevalerie», v. 910) per essere scortata alle nozze. Certo, il valore e il pregio sono dalla parte degli *juvenes*; tuttavia, se il sentimento di Guillaume per l'avvenente fanciulla è «une amor vaillant et bele» (v. 81), appena due versi più in là, la medesima qualifica di *vaillant* è attribuita al vecchio principe-padre: «fille ert a un prince vaillant» (v. 83). A uno stadio iniziale, Huon sembra dissimulare il *sen*, per il tramite di un vocabolario ambiguo e appiattito sulla superficie delle apparenze, passibile di una doppia interpretazione, non necessariamente e non univocamente ironica. Ambivalenza che ritorna più avanti nel testo, quando lo zio di Guillaume si reca dal vecchio principe per chiedere la mano della figlia. Non soltanto il principe è presentato come «li anciènes gentiz et franz» (l'anziano dall'animo nobile e cortese, v. 524), ma apprendiamo altresì che fra i due vecchi

Quant les tables furent ostees,
 Dont furent paroles contees
 Et anciènes acointances
 D'escuz, d'espees et de lances,
 Et de toz les anciènes fais
 Fu mains biaux moz iluec retrais.
 (vv. 527-532)

[Quando le tavole furono tolte, furono narrati storie e racconti antichi, di scudi, di spade e di lance, e di tutti i fatti antichi furono dette molte belle parole.]

Nel tratteggiare un convito di *ancièn* che parlano di *anciènes fais* e di *anciènes acointances*, l'autore allude al *tópos* della nostalgia per la *vecchia* cavalleria, o meglio la cavalleria antica, i cui ideali sono traditi dai *vecchi*. Non solo: nel presentare l'ambientazione del *Vair Palefroi*, Huon l'aveva collocata in un tempo indefinitamente remoto, quando i boschi della Champagne erano più selvatici («Adonc estoient li boschage | Dedenz Champaigne plus sauvage» cfr. *supra*). Se l'avventura del *lai* è dislocata

in un *autrefois* tanto selvaggio quanto sfuggente nel tempo, il *racconto nel racconto* incastonato nella scena conviviale fra i due vecchi sembra voler sfondare la superficie cronologica della narrazione, trascinando il lettore in una vertigine spazio-temporale. L'effetto è quello di una *mise en abîme* che apre un varco nella storia, proiettandola in un altrove narrativo nel quale l'immaginario può attingere alla densità di un potenziale simbolico: le *anciènes acointances* sono le stesse condivise dal pubblico di Huon, che poteva attingere ed attivare un patrimonio memoriale di racconti orali e di materiale narrativo di matrice folclorica. Di più, tale effetto di sprofondamento e di spaesamento è prodromico alla forma dell'avventura che accadrà di lì a poco: nel punto più profondo della foresta, in sella al palafreno, la fanciulla oltrepasserà la frontiera del mondo *di qua* per inabissarsi nell'oltremondo del possibile, dove il corso del reale può essere rovesciato, i destini si compiono e la narrazione prende una torsione sempre più accordata alle tonalità del meraviglioso. Non a caso anche il sentiero segreto imboccato dal palafreno è definito «*cel estroit chemin ancien*» [quell'antica strada stretta, v. 1022]. Il cammino è *ancien* non tanto perché 'vecchio' (come vedremo fra poco, è Guillaume a tracciarlo per primo e nessuno lo ha mai percorso tranne lui), ma perché 'arcano', solcato in quell'*autrefois* che solo gli iniziati alle vie dell'altrove possono percorrere.⁴⁴ Anche in questo caso Huon opera uno sdoppiamento rispetto alla trama essenziale, divaricando il cammino della cavalcata sonnambula: da una parte il lungo corteo sonnecchiante e appesantito dei vegliardi avanza per la strada diretta («*tout droit*», v. 977) che conduce alla vecchia cappella all'estremità della foresta («*la viez chapele, | au chief de la forest sauvage*», vv. 958-959), dall'altra la cavalcata leggera, trasognata eppure vigile, della fanciulla sul palafreno il quale, imboccato un piccolo sentiero verso destra («*par devers destre | une sentele*», vv. 1041-1042), la conduce alla dimora di Guillaume. A rischio di forzare l'interpretazione sul versante del simbolismo iniziatico-religioso, si può notare che i vecchioni si appisolano, dormicchiando in sella e restando imbozzolati nel torpore della loro condizione profana, mentre la giovane eroina corre nella notte in groppa al palafreno psicopompo senza mai cedere al sonno, come una 'risvegliata in vita'. Con tutti i sensi all'erta e la mente desta, la protagonista della cavalcata notturna è l'unica a riconoscere il sentiero celato e invisibile, quello

⁴⁴ Antico cammino che anche il pubblico della storia può percorrere attivando la propria enciclopedia culturale e attingendo al patrimonio simbolico della tradizione.

che spalanca le vie dell'altro mondo aprendosi solo davanti ai prescelti.

Anche la dislocazione spaziale dei due innamorati si inserisce nel gioco mesmerizzante di echi, parallelismi e sdoppiamenti abilmente intessuto da Huon. La fortezza nella quale vive la fanciulla con il ricco principe suo padre si trova nella foresta, circondata da estesi e ricchi possedimenti terrieri.⁴⁵ Per arrivarvi, Guillaume ha scavato nel profondo del bosco un sentiero segreto:

Et quant li chevaliers venir
 Voloit a cele qu'il amoit,
 Por ce que on l'en renommoit,
 Avoit en la forest parfonde,
 Qui granz estoit a la roonde,
 Un sentier fet, qui n'estoit mie
 Hantez d'omme qui fust en vie
 Se de lui non tant seulement.
 Par la aloit celement
 Entre lui et son palefroi,
 Sanz demener noise n'esfroi
 A la pucele maintes foiz.
 (vv. 114-125)

[E quando il cavaliere voleva venire da quella che amava, poiché la gente chiacchierava di lui, aveva tracciato nella foresta profonda, che si estendeva enorme tutto intorno, un sentiero che non era frequentato da anima viva, all'infuori di lui. Per di là andava in segreto, lui e il suo palafreno, senza fare alcun rumore, dalla fanciulla, molte volte.]

Il sentiero nel folto del bosco è un cammino sconosciuto al mondo, che solo il cavaliere e il suo palafreno conoscono. Giocando con le possibilità del verso, Huon sembra voler sottolineare che nessun uomo in vita («omme qui fust en vie», in rima con *mie*) potrebbe percorrere quel sentiero, insinuando l'idea che si tratti di una strada preclusa al mondo dei vivi. Solo agli eletti e agli eroi si schiudono i cammini dell'oltremondo. E dell'altrove inaccessibile il castello dell'amata possiede tutti i tratti. In cima a una roccia, circondata da un fossato profondo e da un robusto rovetto, la fortezza svetta altera e impossibile nel mezzo della foresta-deserto:

⁴⁵ «La ou li anciens mananz | Avoit la seue fortece | De grant terre et de grant richece» (vv. 106-108).

Li fossez ert granz par defors,
 Li espinois espés et fors,
 Ne se pooient aprochier.
 La meson ert sor un rochier,
 Qui richement estoit fermee;
 Pont leveïs ot a l'entree.
 (vv. 135-140)

[Il fossato all'esterno era largo, lo spineto spesso e robusto, non si potevano avvicinare. La dimora si trovava in cima a una roccia possentemente fortificata; all'ingresso vi era un ponte levatoio.]

Oltre a rappresentare uno degli ostacoli ricorrenti del cammino difficile, roveti e arbusti spinosi sono da sempre spie di un cambio di passo: frontiere tanto affilate quanto inespugnabili, che indiziano la difficoltà e i pericoli di un passaggio di livello, l'ingresso in una terra *diversa*.⁴⁶ Si confronti il sentiero percorso da Calogrenant per raggiungere l'avventura alla fontana di Barenton nello *Chevalier au lion*:

Et tornai mon chemin a destre
 Parmi une forest espesse.
 Mout i ot voie felenesse,
 De ronces et d'espines plainne⁴⁷

⁴⁶ Marca universale dell'oltremondo, l'arbusto spinoso indizia il attraversamento di una soglia, il trascendimento del mondo dei vivi e l'ingresso in una dimensione dove l'eros è fortemente compromesso con il meraviglioso e con il sacro. Fra tutti gli arbusti spinosi spicca il biancospino, da sempre marca dei cammini per l'altrove nella letteratura di materia bretone, ma non solo. E sarà superfluo ricordare l'*albespi* provenzale di Guglielmo IX (*Ab la dolchor del temps novel*, BdT 183.1, ed. Pasero, v. 14, p. 251). Sulle valenze folcloriche e meravigliose del prunbalbo, nonché sui suoi legami con il sacro e il soprannaturale, si possono leggere Walter 1989 e Merceron 1994. Spinosa (è proprio il caso di dirlo) la questione della relazione fra i lemmi *espine*, *albespine* (FEW, xxiv, 297a: *alba spina*) ed *espinois* (FEW, xii, 178b: *spina*). Se Philippe Walter (*L'Épine*, ed. Walter, p. 425 *passim*) traduce *espine* con 'biancospino' (*aubépine*), Daniel Poirion (Béroul, *Tristan et Yseut*, v. 1678, p. 47), dal canto suo, riconduce liberamente al biancospino anche l'antico francese *espinois*, che più genericamente indicherebbe un luogo ricco di arbusti spinosi; la scelta è indotta con ogni probabilità anche dalla compresenza, nel testo di Béroul, delle tre voci *espine*, *aube espine* ed *espinois* (vedi *supra*), tutte tradotte da Poirion con il francese moderno *aubépine*. Ma per Béroul si veda anche Paradisi 2013, che opta per tradurre *espine* con 'rovi' (v. 1086) e 'cespuglio' (v. 3884), mentre *espinoie* viene reso con l'italiano 'boscaglia di rovi' (v. 4364).

⁴⁷ Chretien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion* (ed. Uitti), vv. 178-181.

[Presi un cammino alla mia destra, attraverso una fitta foresta. Era un sentiero impervio, pieno di rovi e di spine.]

Calogrenant intravede una bertesca e giunge a un maniero circondato da un fossato profondo e largo⁴⁸ e provvisto di ponte levatoio,⁴⁹ proprio come la fortezza della fanciulla nel *Vair Palefroi*. Anche i castelli delle fiabe sono circondati da rovi insidiosi: la bella addormentata giace in un torpore profondo che avvolge tutto il maniero, ogni cosa e ogni persona, mentre intorno al castello cresce una folta siepe di pruni. Quando nel paese si sparge la leggenda della bella principessa, qualche principe cerca di farsi strada attraverso il roveto, ma invano: «i rovi lo trattenevano, come se avessero mani; e i giovani vi s'impigliavano, non potevan più liberarsi e morivano miseramente».⁵⁰ Ma quando infine, dopo cent'anni, giunge il principe predestinato, questi trova «soltanto una siepe di grandi, bellissimi fiori, che spontaneamente si separarono per lasciarlo passare illeso, e si ricongiunsero alle sue spalle».⁵¹ Egli può così raggiungere Rosaspina e darle il bacio che spezzerà il silenzio di cui è prigioniera – assieme a tutto il castello: soltanto all'eletto si schiudono, senza sforzo apparente e come per miracolosa predisposizione, le frontiere affilate dell'altrove.

Se il castello della fanciulla e del suo ricco padre evoca scenografie fiabesche e oltremondane, il maniero di Guillaume non è da meno. Le descrizioni delle due fortezze sono collocate in posizione simmetrica, alle due estremità della foresta oscura, ma anche ai confini del racconto e della grande sequenza notturna centrale. La dimora dell'eroe emerge dalla foresta nell'ultima parte del *lai*, quando la sposa celeste vi arriva in fondo alla cavalcata trasognata al termine della notte. Superato un grande tumulto («Un grant tertre ont adevalé», v. 1024), tradizionale sede dei *fairies* nel folklore celtico, il palafreno conduce la fanciulla lungo la stretta via che aveva percorso tante volte assieme al suo padrone.

⁴⁸ «Vi le baille et le fossé | Tot environ parfont et lé» (Chretien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, ed. Uitti, vv. 193-194).

⁴⁹ «Et sor le pont an piez estoit, | Cil cui la forteresce estoit» (*ivi*, vv. 195-196).

⁵⁰ *Rosaspina* (ed. Grimm), p. 177.

⁵¹ *Ibidem*. E chissà se i fiori qui non alludono proprio alle sommità fiorite del biancospino. È una suggestione non dimostrabile, ma che trova la sua plausibilità nella lunga tradizione del prunalbo come marca dell'altrove – un altrove le cui soglie, lo ricordiamo, si 'schiudono' soltanto ai predestinati e agli eletti.

Ainsi s'en va pensant adés
 Et li palefrois, qui engrés
 Fu d'aler la ou il devoit
 Et qui la voie bien savoit,
 A tant alee s'ambleüre
 Que venuz est grant aleüre
 Au chief de cele forest grant.
 Une eve avoit en un pendant
 Qui la coroit grant et obscure
 Li vairs palefrois a droiture
 I est alez, qui le gué sot;
 Outre passe plus tost que pot.
 (vv. 1097-1108)

[Così se ne va immersa nei pensieri. E il palafreno, che era desideroso di andare lì dove doveva e che conosceva bene la via, ha tanto preso un'andatura all'ambio che è arrivato rapidamente all'estremità di quella foresta enorme. Sul fianco di un dosso c'era un torrente che scorreva gonfio e oscuro. Il palafreno si dirige dritto in quella direzione, perché conosceva il guado; passa oltre più svelto che può.]

Anche in questo caso siamo in presenza di una serie di tratti che collocano la scena in una dimensione dell'altrove. Anzitutto la collina, luogo in cui l'antica mitologia irlandese colloca l'aldilà (*sid*).⁵² Dall'altura imponente («un grant tertre», v. 1024, cfr. *supra*), infatti, il corteo scende in una valle assai profonda («molt parfons estoit li vaus», v. 1029). Appare in filigrana la geografia oltremondana della tradizione celtica, per la quale l'altrove si trova spesso lungo i cammini di sottoterra, in corrispondenza di un rilievo.⁵³ Al tumulo si aggiunge un altro importante elemento: il

⁵² Le Roux - Guyonvarc'h 2000², p. 540.

⁵³ *Ibidem*. Il *sid* può manifestarsi agli umani con l'apparizione di una *bansid* («donna del sid»), giunta a cercare un mortale «per condurlo al paese dell'eterna giovinezza» (*ibidem*). Dietro la fanciulla del *Vair Palefroi* potrebbe nascondersi in effetti l'avatar della dama oltremondana che fa strada ai mortali per i cammini dell'altrove, unica attante vigile nel corteo nottambulo. L'Altro Mondo dei Celti, ricorda Frappier, si trova non soltanto nelle «îles élyséennes» del mare occidentale e nei paradisi sottomarini, ma anche negli spazi profondi e ipogei, «tertres hantés» e «palais souterrains» (Frappier 1957, pp. 59-60). Sono, queste, le due forme classiche della topografia oltremondana: il modello orizzontale, che disloca il regno soprasensibile oltre il confine di una barriera umida – un fiume, un guado, un braccio di mare, un ostacolo liquido –, e lo schema verticale, che colloca l'aldilà nel sottosuolo, nelle regioni inferi. Ne consegue che il passaggio delle acque e il *descensus* catabatico, talvolta combinati nelle rappresentazioni dell'itinerario 'difficile', sono le modalità più comuni del viaggio ultraterreno.

guado: «limite e soglia tra due mondi – il profano e il sacro, l'aldiquà e l'aldilà –, il guado è il punto paradossale in cui è possibile operare una rottura di livello e accedere alla trascendenza».⁵⁴

Posta tra i due manieri dai tratti oltremondani, la via segreta si snoda nella foresta profonda; ma per i due giovani non esiste distanza incolmabile.

Deus liues ot de l'un manoir
 Jusqu'a l'autre; mais remanoir
 Ne pot l'amor d'ambes deus pars;
 Lor penssé n'erent mie espars
 En autre chose maintenir.
 (vv. 109-113)

[Due leghe vi erano da un maniero all'altro; ma l'amore non poteva rimanere da una parte o dall'altra: i loro pensieri non erano dispersi a coltivare altre occupazioni.]

In pochi tratti Huon sintetizza lo spazio simbolico della storia: due castelli e la distanza che li separa, che sarà coperta dall'andirivieni del *vair palefroi* in un movimento oscillante, proprio come il pensiero ossessivo ed escludente che unisce il cavaliere e la sua sposa celeste; pensiero che è incapace di dimorare (*remanoir*) nella stessa dimora (*manoir*) – e si noti qui un esempio di quel gusto per la rima ricca e inclusiva, per il gioco di echi fonici e di effetti paronomastici diffuso in tutto il testo, che contribuisce alla costruzione di una trama mesmerizzante e che è parte del fascino sottile del *lai*. Il pensarsi dei due amanti non può rimanere *d'ambes deus pars*, ma deve affidarsi all'ambio (*ambleüre*, v. 1101) del palafreno ferico.

I due giovani si pensano dunque intensamente: è proprio questo pensiero ostinato a costituire il motore dell'azione e a guidare gli spostamenti degli attanti. Di più. Il legame erotico che connette i due si

⁵⁴ Barbieri 2018, p. 980. Il corso d'acqua simboleggia il confine tra il regno dei viventi e quello dell'aldilà. «Passare da una riva all'altra vuol dire lasciarsi alle spalle la vecchia realtà per integrarsi in una nuova modalità d'esistenza» (*Ibidem*). Fungendo sia da ostacolo che da ponte, da confine e da apertura, da elemento di divisione ma anche di connessione, il guado assume, in una prospettiva iniziatica, il ruolo di un luogo di prova. La soglia che connette questo mondo all'altro è accessibile solo agli individui prescelti. Per approfondire le rappresentazioni e i significati legati al simbolismo delle acque, si rimanda a Eliade 1987³, pp. 135-143. Sulle valenze sacrali delle acque primordiali, si veda Seppilli 1977, p. 100.

configura sin dall'inizio come un innamoramento quasi *ses vezer*.⁵⁵ La prima menzione del sentimento amoroso lo definisce come un *pensare*, senza apparentemente alcun accenno a un incontro *de visu*:

Li chevaliers adonc pensoit
A une amor vaillant et bele
D'une tres haute damoisele
(vv. 80-82)

[Il cavaliere allora pensava a un amore nobile e bello per una fanciulla d'alto lignaggio]

La seconda menzione sembra assestarsi ancora sul lessico dell'attenzione e della mente: «a la damoisele entendi | qui fille au chevalier estoit» [prese a interessarsi alla damigella, che era figlia del cavaliere, vv. 98-99], dove *entendre a* fa nuovamente allusione a una concentrazione del pensiero,⁵⁶ a una tensione verso un oggetto della mente, a un'applicazione delle facoltà intellettive.⁵⁷ Tale tensione è potenziata ed esasperata dalle barriere insormontabili fra i due.

Mes molt estoit granz li defoiz,
Quar n'i pooit parler de pres,
Si en estoit forment engrés,
Que la cort estoit molt fort close.
(vv. 126-129)

[Ma l'interdizione era molto forte, poiché non poteva parlarle da vicino, benché lo desiderasse intensamente, giacché la corte era saldamente chiusa.]

Un diaframma invalicabile separa i due amanti di sogno, che riescono a parlarsi soltanto attraverso una fessura nella palizzata («par une planche d'un defoiz», v. 134),⁵⁸ ma senza potersi *vedere*:

⁵⁵ Mi riferisco non solo alla celebre *vida* (*L'amore di lontano*, ed. Chiarini, p. 142), ma soprattutto alle canzoni di Jaufrè Rudel: «Nuils hom no-s meravill de mi | s'ieu am so que ja no-m veira, | que-l cor joi d'autr'amor non a | mas de cela qu'ieu anc no vi» [Nessuno si meraviglia del mio caso se io amo ciò che non mi vedrà mai, poiché il cuore non gioisce d'altro amore che di quello di colei che io non ho mai visto] (*Non sap chantar qui so non di*, BdT 262.3, vv. 7-10). Si cita testo e traduzione dall'ed. Chiarini, pp. 56-57.

⁵⁶ *entendre*¹, *Anglo-Norman Dictionary* (AND²), Aberystwyth University, 2024, https://anglo-norman.net/entry/entendre_1 [ultimo accesso: 04/02/2024].

⁵⁷ FEW, IV, 740a: *intendere*.

⁵⁸ Il motivo della fessura nel muro o nella barriera che separa gli amanti ostacolati dal destino e attraverso la quale possono parlare, è presente anche nel *Lai di Piramo e Tisbe* (ed. Noacco),

Li chevaliers preus et senez
 N'oublioit pas a li la voie;
 Ne demande mes qu'il la voie.
 Quant il voit qu'autre ne peut estre,
 Molt revidoit sovent son estre
 Mes ne pooit dedenz entrer.
 Cele c'on fesoit enserrer
 Ne veoit mie de si pres
 Comme son cuer en ert engrés.
 Sovent la venoit revider,
 Nel pooit gueres resgarder.
 El ne se puet en cel lieu traire
 Que li chevaliers son viaire
 Peüst veoir tout en apert.
 (vv. 152-165)

[Il cavaliere prode e saggio non dimenticava il cammino che portava a lei. Non chiede che di vederla. Quando vede che non può essere altrimenti, gira molte volte intorno alla dimora, senza potervi entrare. Non vedeva da vicino colei che tenevano chiusa, come il suo cuore avrebbe desiderato. Andava spesso a visitarla senza poterla guardare. Ella non poteva posizionarsi in un luogo dove il cavaliere potesse vedere il suo viso apertamente.]

Il testo insiste sull'impossibilità di guardarsi, per il tramite di un accumulo ossessivo e vertiginoso di lemmi riconducibili alla semantica della vista (*voie, voit, veoit, revider, resgarder, veoir*) cui si aggiungono *viaire* ('viso')⁵⁹ e la rima equivoca *voie*, 'cammino'. La reiterazione martellante restituisce mimeticamente il desiderio pressante e inappagato

modellato sul racconto ovidiano. I due giovani abitano in due palazzi contigui: le due dimore condividono una parete e un muro; proprio all'interno della camera dov'è rinchiusa, Tisbe scopre una crepa che era stata nascosta per anni: «Endroit la chambre la dedens [...] fu la parois un peu crevee. | La crevace n'ert gaires grans | Et fu celee par mout d'ans» [All'interno della camera (...) la parete aveva una fessura. La crepa non era affatto grande e rimase nascosta per molti anni, vv. 317-322]. Quello della passione coltivata attraverso uno spiraglio aperto nella parete divisoria – palizzata o muro – che disgiunge gli spasimanti è un vecchio *tópos* di grande potenza iconica. La paratia materializza le forze avverse e gli impedimenti – costrizioni sociali, divieti religiosi, rivalità politiche, gelosie – che negano il libero dispiegamento dell'eros. L'estrema vicinanza fisica accende i sensi, ma l'insuperabilità dell'ostacolo sprofonda gli innamorati nella dolorosa constatazione del loro stato di irrimediabile separatezza. Il brutalismo concreto del muro – o dello steccato –, abbinato alla 'maglia rotta' dell'apertura stretta, si presta a metaforizzare la natura drammaticamente tensiva dell'asintoto amoroso.

⁵⁹ FEW, XIV 428b: *videre*.

di Guillaume: egli può solo avvicinarsi all'amata, girando intorno alla sua dimora, senza poterla raggiungere neppure con lo sguardo. Il movimento a vuoto del cavaliere, prigioniero di un tempo piatto che si incurva in un cerchio di infinite ripetizioni, traduce in termini spaziali i ristagni e gli avvistamenti di un pensiero erotico ossidente, e fa da contrappunto all'andirivieni ecoico – quasi un movimento di risacca tradotto nel ritmico calpestio degli zoccoli – del palafreno dalla propria dimora alla fortezza della fanciulla. L'asintotica vicinanza all'oggetto desiderato, mai pienamente raggiungibile, riflette la tensione inesausta fra realtà e aspirazione. Al movimento circolare attorno al 'centro' del mondo di Guglielmo – il mandala dell'amata inaccessibile – si contrappone la traiettoria trasognata del palafreno, nella quale l'io desiderante proietta sé stesso, in uno slancio tutto teso a trascendere il mondo del reale per attingere a quello del possibile. Come nella topografia trobadorica dell'eros di lontano,⁶⁰ il movimento ossessivo del cavaliere errante e dei suoi pensieri traduce in termini letterari l'aspirazione verso un altrove che si sottrae incessantemente, con l'effetto di acuire il desiderio. E in effetti, dopo aver descritto la frustrazione della lontananza, Huon indugia voluttuosamente in una sequenza di una ventina di versi (vv. 197-216) – quasi un sogno ad occhi aperti – nella quale l'incessante pensarsi («con volentez⁶¹ et pensement», v. 210) si traduce in sensuali vagheggiamenti: «Je vous di bien, se l'une bouche | touchast a l'autre, molt fust douce» [vi assicuro che, se una bocca avesse toccato l'altra, sarebbe stato dolcissimo]. Ancora una volta, è sottolineata l'impossibilità di vedersi. L'unico contatto fra i due passa attraverso la dimensione acustica e il senso dell'udito:

Petit se pueent conjoïr
 Fors que de parler et d'oïr.
 Li uns voit l'autre escharsement,

⁶⁰ Come in uno scenario rudelliano, l'amata è *inclusa* e *captiva* in un castello remoto e inattingibile (*Luenb es lo castelbs e la tors...*), prigioniera non di un marito geloso, ma di un avido padre. Cfr. Jaufrè Rudel, *Pro ai del chan essenbadors*, BdT 262.4 (ed. Chiarini), pp. 68-69.

⁶¹ *Volentez*: è la *voluntat* (*Pro ai del chan essenbadors*, BdT 262.4, ed. Chiarini, v. 41, p. 70) e il *volers* (*Quan lo rius de la fontana*, BdT 262.5, v. 24, p. 80) che canta Jaufrè Rudel. «È la volontà che tende verso l'oggetto, la quale diventa fallace quando è dominata dalla concupiscenza. Il poeta sta in una situazione di tensione permanente a causa di un amore del tutto immaginario: la plenarietà dello stato è dunque nella contemplazione, che viene radicalmente distrutta dall'istanza di un esito nella realtà» (ed. Chiarini, p. 88, 24n).

Quar trop cruel deveement
 Avoit entre ces deuz amanz.
 (vv. 217-221)

[Possono giore ben poco, all'infuori di parlarsi e ascoltarsi. L'uno vede appena l'altra, poiché fra questi due amani vi era un impedimento molto crudele.]

Il legame tra Guillaume e la sua amata si nutre di un'intimità tanto profonda quanto impalpabile, quasi mistica, spiritualizzata dall'impossibilità del contatto carnale e come sublimata nelle forme immateriali – aeree – della comunicazione vocale. Nonostante gli sguardi diretti siano impediti, la loro connessione trascende il visibile, avvicinandosi a un'intesa di natura telepatica, dove il desiderio e il pensiero dell'altro colmano la separazione fisica. In questo senso, il palafreno traduce in termini spaziali e diegetici il movimento della mente. Il cavallo magico (smanioso – *engrés*⁶² – «di andare lì dove doveva», mentre la damigella è sprofondata nel suo pensare, vv. 1097-1099) non fa che mimare ciò che è in grado di compiere il pensiero, ovvero farsi «vettore dal *sa* al *la*».⁶³ La peripezia notturna del cavallino leardo, con la sua bramosa irruenza istintuale, non fa che teatralizzare in forme essenzializzate lo scenario psichico della pulsione amorosa. Sia la vicenda 'razionalizzata' della novella cortese sia lo schema folklorico soggiacente traducono in modi diegetici il movimento del desiderio. La dimensione deittica disegna una mappa simbolica in cui il viaggio dell'immaginario si fonde con la dinamica narrativa: il luogo desiderato, ovvero la dimora dell'amata/dell'amato, diviene il fulcro gravitazionale verso il quale l'anima si protende. È una tensione che precede e anticipa la conoscenza visiva, che arriva solo al termine del percorso e allo stremo della notte.

Lo vediamo nella sequenza finale, quando la sposa di sogno giunge al maniero di Guillaume. Nella scena, la sentinella scorge la fanciulla attraverso un pertugio nella posterla:

Il met ses ieus et son viaire
 A un pertuis de la posterne.

⁶² Lo stesso aggettivo, *engrés*, è impiegato nel testo in riferimento a Guillaume e al suo desiderio di raggiungere e vedere l'amata, ai vv. 128 («Quar n'i pooit parler de pres, | Si en estoit forment engrés», vv. 127-128) e 160 («Cele c'on fesoit enserrer | Ne veoit mie de si pres | Comme son cuer en ert engrés», vv. 158-160).

⁶³ Chiarini 2003, p. 63n.

N'i ot chandoile ne lanterne,
 Que la lune molt cler luisoit.
 (vv. 1150-1153)

[Egli avvicina i suoi occhi e il suo viso a un pertugio nella postierla. Non aveva candele né lanterne, poiché la luna luceva molto chiara.]

Qui lo spioncino della postierla fa parte delle normali dotazioni dell'architettura castellare, ma la modalità del contatto è del tutto analoga a quella della fessura attraverso la palizzata che separava Guillaume dall'amata, a conferma del gusto di Huon per il gioco di riprese e parallelismi disseminati nel testo: ma a questo punto del racconto l'aura selenica, con il suo potenziale di rivelazione, prepara lo svelamento che si compirà sulla soglia dell'alba. La scolta ('proiezione' di Guillaume) riconosce il palafreno («bien l'a connut et ravisé», v. 1155), ma non la fanciulla.⁶⁴ Non a caso, la stessa espressione è utilizzata, una manciata di versi più tardi, per descrivere la reazione di Guillaume all'arrivo della sua dama di sogno. Dapprima egli *sente* l'annuncio della sentinella («Mesires Guillaume l'entent», v. 1187). Quindi egli *ode* ciò che dice la fanciulla («Mesires Guillaume l'oï», v. 1205), e ne prova gioia («molt durement s'en esjoï», v. 1206). Successivamente, proprio come aveva fatto la vedetta, egli riconosce il proprio palafreno («son palefroi a conneü», v. 1207), e solo da ultimo, in quella che è oramai la conclusione dell'avventura, egli finalmente *vede* apertamente la fanciulla («la pucele voit et avise», v. 1209). Sul piano della coerenza narrativa, non può riconoscere la fanciulla prima del palafreno, poiché non l'ha mai vista davvero. Ma ad un livello simbolico il verbo *conoistre* è riferito al cavallo proprio perché è quest'ultimo il tramite per trascendere il mondo dei vivi e raggiungere la dimensione esperienziale dell'altrove. Nell'oltremondo del desiderio si svela – di colpo e perentoriamente – ciò che è velato nel mondo di qua.

Lo spettro semantico di *conoistre* è molto ampio e abbraccia significati che vanno dal 'conoscere', al 'riconoscere', al 'sapere', fino ad 'avere una relazione carnale' con qualcuno. In particolare, *conoistre* implica 'ritrovare nella memoria l'idea, l'immagine di qualcuno'.⁶⁵ Nella filosofia di

⁶⁴ Sebbene la scolta descriva la fanciulla genericamente, ma correttamente, come una *fata*: «Mien escient, c'est une fee» (v. 1181).

⁶⁵ FEW, II-1, 847b: *cognoscere*.

stampo platonico, conoscere implica sempre «un “riconoscere”, anche qualora si tratti di “oggetti” della mente». ⁶⁶ Lo stesso pensare è un vedere della mente, «un “aver visto” le essenze archetipiche». ⁶⁷ Guillaume riconosce la sposa celeste ⁶⁸ perché l'ha già conosciuta nell'intensità stordente della visione *ses vezer*, quella esperita attraverso *volentez et pensement*.

Questa dinamica del pensiero può essere accostata a quella della più celebre coppia dell'universo bretone, Lancillotto e Ginevra. La figura del cavaliere della carretta è sempre in bilico fra due versanti, fra due eccessi: da una parte il guerriero eccezionale, abitato da una potenza misteriosa, che lo rende capace di compiere imprese impossibili; dall'altra parte l'amante trasognato, ostaggio di un «desiderio erotico fortissimo, irraccontabile» ⁶⁹ e dominato da un pensiero fisso e soverchiante che lo lega indissolubilmente alla sua regina. Il legame fra Lancillotto e Ginevra sembra sostanziarsi in effetti di «una strana magia erotica, una sorta di attrazione mistica e sensuale che si basa su intese misteriose, repentine intuizioni e contatti telepatici». ⁷⁰ In un episodio del *Lancelot en prose* ⁷¹ il cavaliere, giunto a cavallo fino ai piedi di un maniero, scorge una dama alla finestra. Inizia a contemplarla fino a cadere in uno stato oblioso della coscienza («commence la dame a regarder si que tous s'en oublie»). Il testo, tuttavia, ci informa che «la dama aveva il volto coperto» («la dame fu envolepee»). Come può Lancelot «contemplare» una dama dal volto

⁶⁶ Mocan 2004, p. 30.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Quello delle nozze celesti e dell'amante soprannaturale è un tema ricorrente in diverse tradizioni e culture letterarie, mitologiche e religiose. Tale costellazione tematica si riferisce all'unione mistica, spirituale e talvolta fisica tra un essere umano e un'entità soprannaturale, che può essere un dio, una dea, un angelo, un demone o un altro tipo di essere mitologico. La figura della sposa invisibile agisce come catalizzatore: attraverso di essa, l'apprendista sciamano (o il mistico, in altre tradizioni) entra in contatto con le dimensioni trascendenti dell'essere, apprendendo segreti e poteri che superano la comprensione ordinaria. Le caratteristiche e le interpretazioni di questo tema variano ampiamente, ma tendono a condividere alcuni elementi chiave relativi alla trascendenza, alla trasformazione e al confine tra il terreno e il divino. Con le sue temperature elevatissime, coi suoi paradossi e i suoi scuotimenti, l'eros si appresenta a quegli stati estremi che preparano gli scatti iniziatici e propiziano l'accesso a modi d'essere *extra ordinem*. L'ebbrezza amorosa comporta una condizione di alterazione esaltante che spezza i vincoli della normalità e spinge verso l'oltranza di una vita aumentata. Sulla sposa di sogno è d'obbligo il rinvio a Zolla 2003³.

⁶⁹ Punzi 2022, p. 16.

⁷⁰ Barbieri 2019, p. 68.

⁷¹ Le citazioni sono prelevate da *Lancelot* (ed. Micha), §XLVa, pp. 437-439.

coperto? Quando sopraggiunge un altro cavaliere e lo interpella, chiedendogli se sappia quale sia l'identità la dama, il nostro eroe non risponde, caduto com'è in una sorta di *transe* che oblitera i sensi. Allora l'altro lo urta, e Lancelot a questo punto si scuote, indispettito per essere stato interrotto nella sua contemplazione: «Credo bene di sapere chi sia» («Je quit bien savoir, fait il, qui ele est»), dice Lancelot, «è la mia signora, la regina» («C'est ma dame la roïne»). Risponde allora l'altro: «La conoscete bene» («la connoissiés vous bien»). Il verbo *conoistre*⁷² indica la percezione profonda sulla quale si fonda il regime assoluto, 'telepatico', che non conosce ostacoli sensoriali e non ha bisogno di sguardi, e che permette all'eroe di 'vedere' anche attraverso un velo, con gli occhi della mente.

Snodato attraverso una foresta labirintica di specchi e rovesciamenti, innervato di una tensione erotica e di un'intensità percettiva fuori dell'ordinario, il movimento di Guillaume si configura come una via verso il trascendimento del dualismo e della separazione. In questo intrico spinoso e ipnotico di riflessi, parallelismi e riverberazioni, si annidano i cammini dell'altrove; ma solo agli iniziati si schiudono gl'impediti passaggi e si aprono i sentieri dell'oltremondo. Precisamente sulla scalfittura della superficie narrativa e sullo sfondamento della topografia mondana, prodromico all'inabissamento nell'altrove, si modella la lunga sequenza notturna: episodio centrale del *Vair Palefroi*, la cavalcata in trasogno emerge come un momento cruciale in cui le barriere spaziotemporali e i confini della narrazione stessa vengono infranti e superati. Ambientata sotto il velo di una notte misteriosa, la scena si avvia al chiaro di luna, cioè sotto il segno di un pianeta da tempi immemori potentemente associato agli aspetti più profondi e intuitivi del femminile. Simbolo del divenire, misura dei ritmi cosmici, guida dei morti e tessitrice dei destini, emblema di una morte ciclica, mai definitiva, cui sempre segue la rinascita, la luna è fortemente legata ai riti d'iniziazione, «che consistono precisamente nello sperimentare una morte rituale seguita da “rinascita”, e con le quali l'iniziato reintegra la sua vera personalità di “uomo nuovo”». ⁷³ È sotto questa

⁷² Il verbo *conoistre* torna a più riprese negli episodi estatici che coinvolgono e legano Lancelot alla regina, non soltanto nella prosa della *Vulgate*, ma anche nel romanzo della *Charrette*. Esempio dell'episodio della visione alla finestra: «Li chevaliers de la fenestre | Conut que c'estoit la reïne» [Il cavaliere alla finestra ravvisò in lei la regina; Chretien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* (ed. Poirion), vv. 560-561].

⁷³ Eliade 2008³, p. 159.

luce mistica e trasformativa che la protagonista del racconto trova la via (o meglio: si fa trovare da essa) per ribaltare una sorte che sembrava immutabile. La cavalcata si snoda sempre più addentro alle profondità della *silva* che a più riprese il testo definisce per la sua assenza di luce: *obscure, tenebreuse, ombrage e parfonde*.⁷⁴ All'inizio della sequenza, tuttavia, la scenografia silvestre è rischiarata dall'astro notturno, che getta un luore soprannaturale nello spazio circostante: «Aprés la miènuite leva | La lune, qui bien esclaire | Tout environ l'air et le cieus» [Dopo la mezzanotte si alzò la luna, che rischiarava completamente l'aria e il cielo tutto attorno, vv. 933-935]. La letteratura oitanica non riserva molto spazio alle annotazioni paesistiche e agli effetti descrittivi di ambientazione o atmosfera: la scenografia *Moonlight* della cavalcata notturna è delle più maestose. La giovane sta attraversando la foresta assieme al corteo di vegliardi, per recarsi alla cappella dove sarà celebrato il suo matrimonio. Ma il promesso sposo ha chiesto e ottenuto la sua mano con l'inganno; è del nipote di questi, Guillaume, ch'ella è innamorata. La fanciulla monta il cavallo dell'amato, un magnifico palafreno dal manto pomellato. *Vair* (< VARIUM) indica un colore dall'aspetto cangiante, «comme la fourrure d'un certain écu-reuil nordique dont la teinte mue selon les saisons à l'instar de certains chevaux dont le pelage varie en été et en hiver». ⁷⁵ Il colore è con ogni probabilità un indizio del carattere straordinario dell'animale, che si ammantava di una livrea variegata e mutevole, coerente con il carattere proteiforme dell'esperienza iniziatica. Dotato di una «prescienza perfetta»,⁷⁶ il palafreno conosce le vie dell'altrove: soltanto lui e il suo pa-

⁷⁴ «Et la forest fu pereilleuse, | Et molt obscure et tenebreuse» (vv. 1075-1076); «Molt ert ombrages | En cele part li granz boschages» (vv. 1027-1028); «Et la forest grant et ombrage» (v. 1267). Oltre che dall'oscurità, la foresta si caratterizza come profonda («parfonde», v. 117), selvaggia («sauvage», v. 78, v. 959) e desolata («soutaine», v. 188; «enhermie», v. 1025), compendiando la totalità delle connotazioni morfologiche e archetipiche dell'ecotipo silvestre. È il grande deserto-foresta che domina l'immaginario dell'età di mezzo (Le Goff 1999³), ma anche la Grande Notte della morte simbolica e della nascita mistica: «la morte iniziatica è spesso simboleggiata dalle tenebre, dalla Notte cosmica, dalla matrice tellurica (la capanna, il ventre di un mostro, ecc.). Tutte queste immagini esprimono la regressione a uno stato pre-formale, a una modalità latente (complementare rispetto al 'Caos' pre-cosmogonico)» (Eliade 2020⁵, p. 14); «Le tenebre sono un simbolo dell'*Altro Mondo*, cioè della morte e insieme dello stato di feto. Qualunque sia il significato della segregazione nella boscaglia — vi si veda una morte o una regressione allo stato prenatale — è indiscutibile che il novizio non si trova più in un mondo profano» (*ivi*, p. 35).

⁷⁵ Walter 2018, p. 1345.

⁷⁶ *Ivi*, p. 1346.

drone⁷⁷ hanno accesso al sentiero segreto che collega la dimora di Guillaume a quella dell'amata, sentiero che possiede tutti i crismi di una via per l'altro mondo. In primo luogo, il cammino sembra sconosciuto al mondo dei vivi («Un sentier fet, qui n'estoit mie | hantez d'omme qui fust en vie», [fece un sentiero, che non era frequentato da anima viva, vv. 119-120, vedi *supra*]; «que nus el monde ne savoit» [che nessuno al mondo conosceva], v. 190). In secondo luogo, bisognerà notare l'insistenza sul silenzio che si accompagna alla cavalcata lungo il sentiero romito, sia che a cavalcare sia Guillaume, sia che si tratti della fanciulla. Se il primo percorre il tragitto «sanz demener noise n'esfroï» [senza fare il minimo rumore, v. 124] («Ne menoit pas trop grant esfroï» non faceva troppo rumore, v. 192),⁷⁸ la fanciulla, dal canto suo, in sella al cavallino leardo non proferisce parola, per tema d'essere sentita («si n'a un tout seul mot soné», [non ha detto una parola], v. 1092). Sul piano della coerenza narrativa, il *celar* è una condotta necessaria ai due protagonisti per evitare di essere scoperti; sul piano della coerenza mitica, tuttavia, il silenzio rimanda all'antica proibizione, per il mortale, di rivelare l'amore per una fata, pena

⁷⁷ «Par la aloit celement | Entre lui et son palefroï» (vv. 122-123); «Que nus el monde ne savoit | fors que lui et son palefroï» (vv. 190-191).

⁷⁸ Al contrario dei vegliardi, che nella loro cavalcata sonnecchiante e scomposta fanno un gran fracasso: «granz ert la friente des chevaus» (v. 1030). Entro l'ordine del meraviglioso, ciò che dovrebbe far rumore è invece silente. La corsa ferica è muta o, quanto meno, produce suoni inavvertibili, ovattati e attutiti.

⁷⁹ «le secret de l'amour est une exigence absolue à la fois dans la doctrine courtoise et dans la donnée folklorique où la fée est éprise d'un mortel» (Frappier 1961, p. 31). Di più. Il silenzio può essere letto in chiave iniziatica: «Anche l'interdizione di parlare può essere interpretata in questo duplice senso: di morte o di regressione alla primissima infanzia. Il neofito è sia 'morto' che appena 'nato', più esattamente in procinto di nascere» (Eliade 2020⁵, p. 34). I trapassati non parlano e non emettono suono. Il cammino sconosciuto al mondo dei vivi è avvolto in un silenzio assoluto che sottolinea la sua natura di soglia tra il profano e il sacro, tra il noto e l'ignoto. Il tacere osservato dai protagonisti non è soltanto una strategia di discrezione, ma assume un valore simbolico, rievocando l'antico tabù di esprimere ad alta voce ciò che appartiene al sacro, per non disperderne la potenza o violarne il mistero. In questo contesto, il silenzio diventa un veicolo di potere, un mezzo attraverso il quale è possibile avvicinarsi all'ineffabile senza dissiparne l'essenza.

⁸⁰ Il sentiero stretto si configura come metafora di un percorso iniziatico che trascende la mera geografia fisica per insinuarsi nelle pieghe recondite del cosmo. La via segreta, nota solo al palafreno e al suo padrone, si carica di un simbolismo profondo: non è soltanto un collegamento tra due luoghi fisici, ma rappresenta un varco che conduce oltre il velo della realtà quotidiana, dove il tempo e lo spazio assumono connotazioni diverse, fluide e aperte al divenire. L'adito nascosto è uno squarcio nella parete del mondo sensibile, un'apertura che dà accesso all'invisibile.

la sparizione di questa e la rottura di un patto implicito, quello che lega gli sposi celesti ad un oltremondo tanto parallelo quanto interdetto ai vivi.⁷⁹ In terzo luogo, il cammino è definito come *stretto*:⁸⁰ «cel estroit chemin ancïen» [quell'antica strada stretta, v. 1022]. Questo dettaglio può essere ravvicinato al superamento di passaggi angusti nelle iniziazioni: in questa prospettiva, il sentiero stretto diviene un'immagine potente del transito impossibile attraverso un ostacolo fisico e metafisico, come nel caso delle Simplegadi.⁸¹ È attraverso questo passaggio, dove il cammino si stringe in una morsa, che l'eroe può accedere a un'esperienza che trascende i modi del vivere comune. Ed è proprio il cavallino fatato a condurre la fanciulla attraverso la foresta tenebrosa e a consentirle di superare il passaggio paradossale, in quella che nella progressione del racconto appare sempre più come la narrazione di un viaggio iniziatico nelle latebre notturne.⁸²

Huon dà il la alla grande sequenza con un'indicazione epigrafica: «La nuis estoit toute serie» [la notte era completamente serena, v. 909], che sintetizza in un unico verso due informazioni. Da un lato, l'atmosfera gioviiale che contraddistingue le celebrazioni al castello dell'anziano padre: è la sera che precede il matrimonio della figlia, e il castello è affollato «d'ancïene chevalerie» (v. 910), i vecchi cavalieri che l'indomani scorteranno la fanciulla nel tragitto verso le nozze; dall'altro lato, Huon introduce *ex abrupto* l'elemento fondamentale del canovaccio scenico: la notte, con la sua calma irrealistica, cambia la tonalità del racconto precipitandolo nella modalità della latenza, dove i varchi verso l'altrove si schiudono a chi li sa intercettare e dove le trasformazioni possono aver luogo. Quando tutti hanno mangiato a profusione, l'anziano padre dà istruzioni alla sentinella e a tutti di essere pronti l'indomani, prima che si faccia giorno, senza far rumore («sanz estormie et sanz desroi», v. 920).⁸³ Ciascuno va a dormire, ma non la promessa sposa, che non chiude occhio e veglia l'intera

⁸¹ Sulle Simplegadi come modello di soglia e passaggio paradossale, si possono leggere Eliade 1995, pp. 515-516; Coomaraswamy 1987.

⁸² Come nota Yasmina Foehr-Janssens (2000, p. 88), «Il y a dans la chevauchée nocturne de la jeune fille un aspect initiatique qui, pour le coup, nous invite à comparer la fonction narrative de notre personnage à celle de héros tel que Lanval ou Guingamor plutôt qu'à celle de leurs amantes. Sous la conduite de leurs chevaux, auxquels ils laissent la bride au cou, comme on lâche la bride aux puissances inconscientes du rêve et du désir, les héros des lais connaissent de leur être une transformation radicale».

⁸³ E si noti che il comandamento dell'anziano suona anche come un monito al silenzio da osservare sui cammini dell'altrove; ingiunzione disattesa dai vegliardi che, come abbiamo visto, cavalcano in maniera disordinata e rumorosa.

notte: «Onques la nuit ne sommeilla: | Tuit dormirent, ele veilla» (vv. 925-926). Nei riti di iniziazione descritti da Mircea Eliade,⁸⁴ la resistenza al sonno dei novizi è un atto di presenza consapevole e indizio di una coscienza aumentata. La veglia notturna della fanciulla può essere letta in chiave iniziatica, come un esercizio ascetico prodromico al rito di passaggio imminente, ed è al contempo un segno che la distingue dal mondo. Immersa nella luminosità lattiginosa e diffusa di un portentoso cielo selenico, la notte non è un mero contenitore ambientale o una tela di fondo, ma uno scenario che assume una dimensione simbolica, diventando il teatro di una trasformazione interiore nel segno del potenziamento sensoriale: il buio dell'indistinzione che precede e preannuncia un cambiamento di stato.

Il corteo si addentra nel profondo della foresta, sempre più fitta, tanto che la luce della luna – che prima illuminava ogni cosa – qui non riesce a filtrare («C'on ne veoit la clarté mie | De la lune», vv. 1026-1027). Va da sé che lo scenario vegetale in questo punto si configuri come una foresta *diversa: enhermie* (v. 1025), ovvero selvaggia, sì, ma anche (nel senso etimologico) 'deserta', priva di luce perché priva anzitutto di caratteri e di punti di riferimento ordinari, scura come un antro, come una caverna.⁸⁵

⁸⁴ «Insistiamo su un particolare: i novizi non possono coricarsi se non abbastanza tardi. Si tratta di una prova specificamente iniziatica, attestata universalmente, anche in religioni relativamente evolute. Non dormire non è soltanto vincere la fatica fisica; è soprattutto dimostrare volontà e forza spirituale: restare svegli vuol dire essere coscienti, presenti al mondo, responsabili. Presso gli Yuri-ulu, i novizi vengono continuamente scossi, perché non possano addormentarsi. Presso i Narrinyeri [popolazione dell'Australia sudorientale, con molte tribù], quando nel cuor della notte i giovani vengono condotti nella foresta, non mangiano e non dormono per tre giorni.» (Eliade 2020⁵, p. 33). Al di là delle specifiche contestuali, la resistenza della coscienza sul sonno è metafora potente di un risveglio spirituale e di una rinnovata modalità di essere al mondo. Chi sa resistere alla stanchezza e alle crisi di letargia, prende possesso di sé e agisce in totale consapevolezza. Rimanendo in condizione di vigilanza e di allerta sensoriale, il novizio si mostra presente a sé stesso, lucidamente atteggiato e pronto a fronteggiare i terrori annidati nelle tenebre. La notte è tempo sospeso e carico di potenzialità, un intervallo in cui il vecchio sé può essere superato e un nuovo sé può emergere, rinforzato e rinnovato. Così come i novizi nelle tradizioni iniziatiche attraverso la veglia dimostrano la loro prontezza ad una nuova vita, la fanciulla nel *Vair Palefroi* si appresta a vivere la sua trasformazione personale, mantenendo la consapevolezza e l'attesa attiva in un momento di profondo cambiamento.

⁸⁵ Il passaggio paradossale attraverso il sentiero e in una lettura più ampia il attraversamento del 'ventre' della foresta fitta, completamente buia e 'chiusa' al cielo e alla luce lunare, possono essere letti come una realizzazione in termini narrativi di ciò che in chiave iniziatica è il *regressus ad uterum*, prodromico alla nuova nascita. Si veda in proposito Eliade 2020⁵, p. 80.

Nonostante il fracasso della cavalcata, i vegliardi sonnacchiano in sella, sfiniti dal sonno: la sentinella del castello, annebbiata dalle ripetute libagioni, li ha infatti svegliati anzitempo, scambiando la luminosità innaturalmente forte della luna per i primi bagliori dell'alba.

Et quant la guete vit aus ieus
 Qui embeüs avoit esté,
 Environ lui la grant clarté,
 Cuida que l'aube fust crevee
 (vv. 936-939)

[E quando la sentinella, che si era ubriacata, vide con i suoi occhi il grande chiarore attorno a sé, pensò che fosse arrivata l'alba]

La malia gettata dall'alba lunare sulla sentinella si propaga a catena su tutti gli attanti: gli scudieri si affrettano a sellare i cavalli,⁸⁶ credendo che sia giorno, e tutti gli anziani si mettono in moto, come sotto gli effetti di un incantesimo. Ognuno si affaccenda in una sorta di torpido attivismo, sprofondando sempre più in uno stato oblioso. Anche il più saggio degli anziani cede a una pesante sonnolenza, al punto di dimenticare ogni cosa («Qu'il a tout mis en oubliance», v. 1003); se non bastasse, il suo cavallo si ferma di tanto in tanto lungo la strada («ses palefrois arrestoit | d'eures en autres en la voie», vv. 1050-1051). Improvvisamente il palafreno fatato sul quale siede la fanciulla si stacca dal corteo e svolta, imboccando il sentiero stretto che solea percorrere quotidianamente (in direzione contraria) per condurre il padrone dal suo maniero alla dimora dell'amata. La fanciulla è inghiottita dall'oscurità più profonda di quello che si presenta a tutti gli effetti come un passaggio paradossale verso i territori dell'altrove. I vecchioni, appisolati sui loro cavalli, non si accorgono di nulla, e il palafreno può proseguire indisturbato lungo il sentiero.

Vale la pena di soffermarsi su due elementi. Anzitutto, Huon mette qui in scena quella che sembra la parodia di un motivo di lunga durata, quello del dormiveglia a cavallo,⁸⁷ ben documentato nella letteratura galloro-

⁸⁶ «Des seles metre sont engrés | Li escuier» [gli scudieri sono smaniosi di montare le selle, vv. 949-950]. L'aggettivo è il medesimo impiegato per descrivere il 'motore' desiderante di Guillaume e del suo palafreno, *engrés*. C'è come una smania di fare, un bisogno diffuso di agire e di andare avanti che afferra e sospinge uomini e animali.

⁸⁷ Per un'analisi d'assieme sul *tópos* letterario del trasogno equestre nella letteratura del medioevo di Francia, si può leggere Stanesco 1988.

manza, sin dal *Vers de dreit nien* di Guglielmo IX (*BdT* 183.7),⁸⁸ e che trova le sue più iconiche realizzazioni nei trasogni equestri di Lancelot nella *Charrette* e negli stati contemplativi di Perceval nel *Conte du Graal*.⁸⁹ Anche il riferimento allo stato oblioso del più saggio dei vegliardi sembra mimare, caricaturizzandolo, il regime modificato di coscienza del cavaliere pensoso, immemore di sé e perso negli abissi di una riflessività concentratissima, pronto a cogliere i richiami dell'altro mondo: l'astrazione meditativa dei cavalieri trasognati si lega sempre a spie lessicali quali *penser* e *s'oublier*, indizi sistematici di un vuoto di suono che è anche un 'pieno' di senso, nel quale la mente si colma di pensieri, straborda di immagini, si allucina.⁹⁰ L'eroe pensoso, inabissato nella vertigine della sua meditazione, raggiunge nel collasso dei sensi implosi uno stato secondo che lo fa scivolare verso dimensioni ulteriori. Tutt'al contrario, quella dei vegliardi è la cavalcata ciondolante e trasandata di chi non è presente a sé stesso e annaspa nell'ottenebramento della sua coscienza offuscata. Non così la fanciulla, sempre vigile e intenta al suo unico pensiero e concentrata nelle sue cogitazioni: «ainsi s'en va pensant adés» [così se ne va, sempre pensando, v. 1097].⁹¹ Nel grande corteo notturno, Huon le Roi mette in scena due modalità antitetiche del cavalcare: da un lato l'andatura sonnambula e incerta dei vegliardi,⁹² affaticati e appesantiti dal pasto

⁸⁸ Guglielmo IX, *Poesie* (ed. Pasero), pp. 83-112. Si veda in proposito Braet 1979.

⁸⁹ Sui trasogni equestri di Lancelot e Perceval, si possono leggere Barbieri 2017 e Barbieri 2019. La *transe* in arcione dei cavalieri galloromanzi è stata avvicinata alla pratica del dormiveglia a cavallo, attestata presso i *Reitervölker* dell'Asia centrale e menzionata da Marcel Mauss nel suo studio sulle 'tecniche del corpo' (Mauss 1999⁸, p. 379). Ma la deriva mentale dei cavalieri di Bretagna appare «più vicina alle esperienze dei mistici, che promuovono le rotture di livello dissolvendo le parvenze illusorie e le percezioni ordinarie. La sospensione del pensiero cosciente fa il vuoto e in tal modo propizia i voli dell'anima.» (Barbieri 2017, p. 174); nella galoppata mistica degli estatici, «si cavalca chiusi in un pensiero, senza sentire né rammentare alcunché, quasi senza sapere che si esiste» (*ibidem*).

⁹⁰ Sulle relazioni che intercorrono fra l'iper-silenzio e le apnee meditative del cavaliere trasognato, ci permettiamo di rimandare a Muzzolon 2023, pp. 227-281. Sui significati di *s'oublier* nella narrativa antico-francese epica e cavalleresca, si può leggere Pelan 1959.

⁹¹ E si noti il riferimento all'altra spia lessicale – assieme a *s'oublier* – dell'apnea meditativa: *penser*, che, come abbiamo visto, è un lemma impiegato altresì nell'indiziare la relazione telepatica che lega la fanciulla al suo sposo celeste.

⁹² Fortemente rivelativo della modalità parodica è il dettaglio della testa ciondoloni, oscillante per i continui colpi di sonno: «Tuit clinoint sor les arçons | li plusor» (vv. 1012-1013). Tale è il torpore che i vegliardi procedono chini in avanti, quasi spenzolando dalle selle. Non c'è più nulla in loro della postura eretta di un cavaliere nel pieno della sua bellezza; ma nulla neppure

della sera precedente («plus pesaument en chevauchoint», v. 991) e dall'alzataccia imprevista; dall'altro lato l'ambio trasognato e leggero dell'eroina che, vigile e perfettamente cosciente di sé, è nello stato psicofisico ideale per sospendersi sugli abissi delle vie oltremondane, lasciandosi andare alla 'prescienza' del suo cavallo psicopompo.

Ma c'è un secondo elemento che distingue nettamente la cavalcata della fanciulla da quella dei vegliardi, e che riguarda una diversa attitudine alle vie notturne per l'altrove. Abbiamo visto che il sentiero tracciato da Guillaume, e percorso a ritroso dal cavallino leardo, è fortemente connotato dall'angustia della corsia percorribile. Nonostante questo, il palafreno fatato lo imbecca senza esitazione, poiché lo conosce bene («Li vairs palefrois savoit bien | cel estroit chemin ancien», vv. 1021-1022). A un certo punto, il quadrupede vede una stradina più piccola sulla destra – quella che conduce al maniero di Guillaume – e la imbecca, poiché, spiega il testo, l'ha percorsa molte volte,⁹³ mentre non conosce la via sulla quale avanza il corteo dei vegliardi («Ne sot pas le chemin avant | Ou la grant route aloit devant», vv. 1039-1040). Il palafreno conosce le vie dell'Altro Mondo, diversamente dai vegliardi, che pur trovandosi *già* sullo stretto cammino, non si accorgono del varco oltremondano, 'visibile' solo agli eletti e agli iniziati. La difficoltà e la strettezza del sentiero sono segno d'elezione e mezzo di trascendimento per il palafreno e la fanciulla che lo cavalca, mentre per il corteo dei vecchioni rappresentano soltanto un ostacolo, che li costringe ad andare in fila indiana:

Le chemin truevent si estroit
 Que dui ensamble ne pooient
 Aler, et cil qui adestroient
 La pucele par derriere erent,
 Et li autre devant alerent.
 Li chevaliers qui l'adestroit,
 Por le chemin qu'il vit estroit,
 La mist devant, il fu derriere

è rimasto di quello stato apparentemente addormentato, ma interiormente vigile e concentrato, dell'eroe trasognato in sella al suo cavallo.

⁹³ «Li palefrois la sente voit, | Qui molt sovent l'avoit hantee» (vv. 1044-1045). Il palafreno psicopompo svolta a destra senza indugi («Ainz a choisi par devers destre | Une sentele qui vers l'estre | Mon seignor Guillaume aloit droit», vv. 1041-1043), scivolando nella strada dell'altrove in uno scatto repentino, che coincide con la sparizione dal mondo e il 'balzo' nel Tempo senza tempo dell'oltremondo.

Por l'estrece de la quarriere.
(vv. 978-986)

[Trovano il cammino così stretto che non potevano passare in due, quelli che affiancavano la fanciulla stettero dietro, e gli altri andarono davanti. Il cavaliere che le stava accanto, avendo visto il cammino stretto, la mise davanti, e lui dietro, a causa della ristrettezza della carreggiata.]⁹⁴

La cavalcata prende un ritmo ipnotico. La fanciulla sembra completamente in balia del palafreno fatato, il quale procede spedito ma senza forzature, come rapito da una forza magnetica che lo attrae verso il suo destino. Il testo lo dice chiaramente: la fanciulla non è fuggita, se n'è semplicemente andata, senza conoscere la destinazione finale:

Ele ne se fu pas emblee,
Ainz s'en ala en tel maniere
Con cele qui en la charriere
Ne de la sente ne savoit
En quel país aler devoit.
(vv. 1062-1066)

[Ella non scappò; semplicemente se ne andò, per il tragitto, senza conoscere il sentiero, né la destinazione.]

Ogni attante sembra muoversi senza volontà, quasi fosse stregato dalla luna o rapito da un incantamento oltremondano: il corteo avanza in dormiveglia, oppresso da una sonnolenza che ha del morboso; frattanto, l'eroina lascia le briglie («Li a le frain abandoné», v. 1091), affidandosi all'ambio ipnotico del cavallo fatato. Il palafreno giunge spedito a un'altra altura, ai piedi della quale scorre un torrente oscuro.⁹⁵ L'animale riconosce

⁹⁴ Il particolare è ripetuto verso la fine del racconto. Quando l'anziano padre chiede lumi al cavaliere che avrebbe dovuto affiancare e custodire la figlia nel corteo, questi si giustifica appellandosi all'angustia della carreggiata (vv. 1264-1274).

⁹⁵ «Une eve avoit en un pendant | Qui la coroit grant et obscure» (vv. 1104-1105). In aggiunta alla semantica oltremondana dei guadi e dei torrenti, che sempre indicano le porte dell'altrove in corrispondenza delle colline, mette conto di considerare che le acque nere, strettamente imparentate con il femminile, fanno parte di quelli che Gilbert Durand ha chiamato simbolismi «nictomorfi» (Durand 1972, pp. 83-104). In essi riaffiora lo «schema eracliteo dell'acqua che fugge, o dell'acqua la cui profondità per la sua oscurità stessa ci sfugge», il riflesso «che raddoppia l'immagine come l'ombra raddoppia il corpo» (*ivi*, p. 103). Si confronti l'«eve

il guado – altra topica figurazione del ‘varco’ oltremondano – e lo attraversa senza difficoltà. Ed ecco che, d’un tratto, la fanciulla ode il suono di un corno provenire proprio dalla direzione presa dal palafreno. Dalla sua postazione sopra il portone del castello la vedetta annuncia l’alba, modulando il soffio nel corno. Allertata dal rumore del ponte, scricchiolante sotto gli zoccoli del quadrupede fatato che tante volte l’aveva traversato, la sentinella cessa di suonare e va incontro alla fanciulla, consentendo il lieto fine. Il trepestio sul ponte («oï desus le pont l’esfroi», v. 1127), al passaggio del palafreno fatato, rivela la consistenza di una cavalcatura che sembra quasi scivolare senza peso, lungo la traiettoria trascendente di un itinerario iniziatico. Nel frattempo, il suono del corno dissipa le tenebre e chiama il giorno. Alla ‘finta’ alba lunare, che getta i suoi incantesimi sul corteo nottambulo, fa da contraltare l’alba rivelativa del nuovo regime diurno che giunge al termine di un’iniziazione, racchiusa nel tempo ipnotico della notte che separa la prima vedetta, ‘ubriaca’ di luna, e la seconda sentinella che con il corno annuncia la vera alba e il vero giorno di un’età nuova.

La cavalcata del cavallo leardo sembra possedere un ritmo misterioso, in grado di accordarsi con le armonie segrete dell’oltremondo. Il lemma impiegato per definire l’andatura del cavallino fatato è *amble* (v. 779 e v. 1101):

Un riche palefroi avez,
N’a plus soef amblant el mont.
(vv. 778-779)

[Avete un sontuoso palafreno, non ve n’è al mondo che vada all’ambio più dolcemente.]

A tant alee s’ambleüre
Que venuz est grant aleüre
Au chief de cele forest grant.
(vv. 1101-1103)

[Ha tanto preso un’andatura all’ambio che è arrivato rapidamente all’estremità di quella foresta enorme.]

felenesse, | Noire et bruian, roide et espesse» [l’acqua traditrice, nera e urlante, impetuosa e spessa (ed. Poirion), vv. 3015-3016] che scorre sotto il *Pont de l’Espee* nella *Charrette* di Chrétien. Sull’immaginario delle acque nere – tumultuose caotiche minacciose tenebrose – in Chrétien de Troyes si può leggere Chandès 1986, pp. 125-139.

Nella prima delle due occorrenze, il palafreno viene connotato per la precellenza nella dolcezza della sua andatura; nella seconda, al ritmo fluido e dolce dell'ambio si unisce la capacità di giungere rapidamente all'estremità di una foresta enorme: il cavallino, dunque, ha coperto una cospicua distanza pur cavalcando dolcemente. La compresenza di queste due caratteristiche viene esplicitata nel romanzo di *Erec e Enide*: quando viene a sapere che Erec vuole condurre Enide alla corte di Artù per prenderla in moglie, la cugina germana di lei offre in dote a Enide tre palafreni: uno sauro, uno pomellato e uno balzano. Dei tre, è proprio il cavallino leardo ad essere il più piacevole a cavalcarsi,⁹⁶ tanto che lo potrebbe montare anche un bambino, e chi lo cavalcasse avrebbe l'impressione di scivolare come una nave sulla superficie dell'acqua.⁹⁷ Eppure il cavallino pomellato è velocissimo, più rapido di un uccello in volo.⁹⁸

Quando un cavallo va all'ambio, solleva insieme le due zampe da un lato: ciò gli consente di avanzare a passo spedito, ma senza arrecare fastidio al cavaliere, che percepisce dunque la cavalcata come un movimento ritmico e dolce. Nel trotto, al contrario, il cavallo procede più velocemente, sollevando alternativamente ciascuna coppia di zampe in diagonale, con brevi intervalli durante i quali il corpo del cavaliere non è sostenuto dalla cavalcatura, ed è così costretto ad agire come ammortizzatore alle continue scosse.⁹⁹ In ambito antiofrancese, la particolare dolcezza dell'ambio in opposizione ad altre andature trova la sua esplicitazione più forte in un altro *lai*, il *Lai du Trot*. Lorois, cavaliere della Tavola Rotonda, si allontana un giorno d'aprile dal suo castello per andare nella foresta ad ascoltare il canto dell'usignolo. Costeggiando il torrente egli avanza a *grant ambleure*: s'imbatte così in un gruppo di belle fanciulle a cavallo. Ogni fanciulla è riccamente vestita e accompagnata dal suo amato e tutte cavalcano lestamente ma dolcemente all'ambio su bianchi palafreni, intrattenendosi in conversazioni cortesi. Subito dopo Lorois

⁹⁶ «N'en a mie un meillor del vair» (v. 1379). Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (ed. Demboswki), p. 35.

⁹⁷ «Einz va plus a eise et soëf | Que s'il estoit an une nef» (*ivi*, vv. 1389-1390).

⁹⁸ «Li oisel qui volent par l'air | Ne vont plus tost del palefroi» (*ivi*, vv. 1380-1381). L'accostamento non è forse senza un riferimento alla capacità del palafreno di trasformarsi in mezzo per un 'volo' estatico in grado di viaggiare fra le diverse dimensioni dell'esistenza. Sulle cavalcature dei personaggi femminili nei romanzi arturiani antiofrancesi in versi, e sul legame di esse con le loro amazzoni, si può leggere Coussemaeker 2018.

⁹⁹ Burgess 1988, p. 3.

scorge un altro gruppo di cavalierizze: ma stavolta sono malmesse e mal vestite, montano ronzini sciancati e neri facendo un gran frastuono¹⁰⁰ e soffrono tutte un grande tormento, così come gli uomini che cavalcano dietro a loro: tutti procedono al trotto. Lorois incontra infine una dama che cavalca da sola: questa lo informa che i cavalieri all'ambio hanno servito l'amore con lealtà, mentre quelli che trottano hanno disprezzato amore e non hanno saputo amare. Il verbo usato per designare il movimento dei cavalli cavalcati da coloro che hanno amato lealmente è «ambler», e l'avverbio impiegato per descrivere il ritmo fluido che le cavalcature danno ai loro cavalieri è lo stesso che troviamo in Huon le Roi, «souëf», 'dolcemente' (vv. 100, 124).¹⁰¹ Ciò che più stupisce nel primo gruppo di amazzoni – le fanciulle che avanzano all'ambio – è un dettaglio relativo alla velocità dell'andatura:

Totes blans palefrois avoient
 Qui si tres souëf les portoient
 Qu'il n'est hom, se sor un seïst,
 Se le palefroi ne veïst
 Aller, que por voir ne quidast
 Que li palefrois arestast;
 E si aloient tot plus tost
 Que ne fesissiés les galos
 Sor le plus haut ceval d'Espaigne.
 (vv. 99-107)¹⁰²

[Tutte avevano palafreni bianchi, che le portavano tanto dolcemente che nessuno, sedendovi sopra, se non avesse visto avanzare il palafreno, avrebbe davvero potuto credere che il palafreno non stesse fermo, eppure andavano più celermente di quanto non avrebbero fatto al galoppo sul più grande cavallo di Spagna.]

¹⁰⁰ È il rumore del caos preformale, in opposizione all'armonia oltremondana innescata dal canto dell'usignolo.

¹⁰¹ È l'equivalente del «suavissime ambulante» nel *De Amore* di Andrea Cappellano: nel celebre trattato si ritrova una sequenza, analoga a quella descritta nel *Lai du Trot*, che vede contrapposte questa volta tre schiere di dame. Le prime, quelle che si sono comportate bene nei confronti dei loro cavalieri, godono della piacevolezza di cavalcare un bel palafreno ambiente, mentre quelle appartenenti al secondo e al terzo gruppo, non avendo onorato l'amore, non possono contare sui servigi dei cavalieri o devono accontentarsi di trottare su magri ronzini. Si veda Andreas Capellanus (ed. Trojel), libro I, cap. XV, p. 93.

¹⁰² *Le Trot* (ed. Walter). Per uno studio approfondito del *lai*, si vedano *Il Lai del Trotto (Lai du Trot)* (ed. Lecco) e Lecco 2018. Per un'analisi mito-critica focalizzata sul motivo del corteo di donne 'infernali' nel *Lai*, si può leggere Watanabe 1999.

La notazione sull'apparente immobilità del palafreno si riferisce sul piano logico alla comodità dell'ambio, la cui dolcezza è tale da non far sentire la minima scossa. È nondimeno difficile non pensare al grande tema dell'asincronismo che così spesso nei racconti bretoni e folclorici si accompagna all'ingresso nelle lande dell'altrove: nell'oltremondo il tempo scorre a una velocità diversa e parallela, dove i giorni paiono anni e viceversa; spesso è il sortilegio delle musiche oltremondane – come per l'appunto il canto dell'usignolo – a innescare l'asincronismo e l'ingresso in una modalità dell'essere dove le leggi dello spazio-tempo sono sospese.¹⁰³

Questi strani cavallini sembrano sollevati a mezz'aria, galleggianti nel *vacuum* al punto da sembrare fermi, quasi sospesi in un vaporoso *surplace*, eppure sono velocissimi nella dolcezza della loro *allure* meravigliosamente ambiente. Abbiamo dunque a che fare col solito doppio registro delle narrazioni bretoni: sul piano raziocinante del racconto cortese, l'illusoria immobilità del palafreno serve a indicarne l'andatura cullante e oltremodo confortevole, ma questa cavalcata ipnotica, quadrupedante nel vuoto pneumatico di uno spaziotempo oltremondano, si configura sul piano spirituale e simbolico nei termini di un volo magico.

Il paradosso equestre ricorda una sequenza inclusa nel racconto gallese di *Pwyll, principe di Dyvet*.¹⁰⁴ Il padre della bella Rhiannon ha promesso la mano della figlia a un pretendente, ma Rhiannon (proprio come la fanciulla del *Vair Palefroi*) ama Pwyll. Dopo una serie di ostacoli, la giovane donna riesce a sposarlo. Anche in questo caso il palafreno riveste un ruolo essenziale: Pwyll vede la sua bella per tre giorni di seguito, in corrispondenza di un tumulo («à la hauteur du tertre») in sella a un cavallo bianco. Sebbene ella apparentemente non costringa mai la sua cavalcatura ad affrettarsi, nessun cavaliere riesce ad affiancarla. Più l'inseguitore accelera, più Rhiannon sembra allontanarsi, mentre la bestia appare immobile. Non riuscendo a raggiungere la fanciulla, Pwyll ritorna a corte. L'indomani egli fa ritorno al tumulo, riprova a raggiungere la misteriosa cavallerizza, ma

¹⁰³ Sul legame fra le armonie oltremondane e l'asincronismo mi permetto di rimandare a Muzzolon 2023, pp. 120-131. Sul motivo dell'asincronismo, riconnesso al grande tema del viaggio oltremondano, tra folklore e letteratura, si possono leggere Renzi 2008 e Bonafin 2009.

¹⁰⁴ Si fa riferimento alla traduzione in francese moderno di Pierre-Yves Lambert, in *Les Quatre Branches du Mabinogi* (ed. Lambert), pp. 42-44. Già Roger Sherman Loomis (1949, p. 106), in occasione di una disamina sul palafreno di Enide, aveva notato l'analogia fra l'andatura del cavallo di Rhiannon e quella delle belle amazzoni nel *Lai du Trot*. L'accostamento è ripreso da Lucy Allen Paton (1960, p. 94n).

l'avventura si ripete in maniera identica: Rhiannon continua a sfuggire, non importa quanto sia forte, rapido e impetuoso il corsiero di Pwyll.

Pwyll monta sur son cheval, et il n'était pas plus tôt monté à cheval, qu'elle le dépassa. Il tourna bride à sa poursuite, et lâcha les rênes à son cheval impétueux, fougueux. Il croyait pouvoir la rattraper au deuxième ou au troisième bond. Pourtant, il ne se rapprochait pas d'elle. Il força son cheval à courir aussi vite qu'il pouvait. Et il constata qu'il ne pouvait pas la poursuivre.

Alors Pwyll cria: «Jeune fille, pour l'amour de celui que tu aimes le plus, attends-moi. – Je t'attendrai volontiers, dit-elle, il aurait été préférable pour le cheval que tu aies fait cette demande un peu plus tôt».

La jeune fille s'arrêta et l'attendit. Elle se débarrassa de la partie de son voile qui couvrait son visage, l'observa longuement, et engagea la conversation.¹⁰⁵

La sequenza si svolge in un *décor* stilizzato sui tratti dell'oltremondo di matrice celtica: nei pressi di un tumulto («tertre») le soglie dell'altrove si schiudono agli eletti e l'esistenza si dà a un'altra velocità, sovvertendo le maglie spazio-temporali della storia. Anche in questo caso, si noti, solo al termine dell'avventura qualificante la dama si *svela* (letteralmente): quando il vettore del desiderio raggiunge la sposa, i due amanti di sogno posso vedersi per la prima volta e guardarsi negli occhi («Elle se débarrassa de la partie de son voile qui couvrait son visage, l'observa longuement»). Come nel *Vair Palefroi*, il carattere divino della sposa di sogno si esprime nel passo – apparentemente immobile e nondimeno velocissimo – del suo cavallo.¹⁰⁶ Sospesa sul palafreno pomellato, la giovane eroina del *lai* scompare e disperde i suoi inseguitori lasciandosi indietro il corteo. Sullo sfondo, la memoria letteraria dell'Altro Mondo celtico: il palafreno si rivela uno psicopompo, una guida infallibile verso l'oltremondo di Eros.

La sequenza ha un sorprendente parallelo in una *cobla* di *Quan lo ros-sinhols el foillos*. Nella canzone di Jaufré Rudel, emblematica è l'immagine del cavallo dell'io lirico che, più si avvicina alla dama, più se ne allontana:

D'aquest'amor son tan cochos
que, quant eu vau vas leis corren,
vejaire m'es qu'a reusos
m'en torn e qu'ela m'an fugen.

¹⁰⁵ *Les Quatres Branches du Manibogi*, (ed. Lambert), p. 44.

¹⁰⁶ Allo stesso modo, nel *lai du Trot*, le belle damigelle che emergono dal bosco danno l'impressione di essere immobili, nonostante i cavalli avanzino di gran carriera.

E mos cavals i cor tan len,
 greu er c'uimais i atingna
 s'Amors no la·m fa remaner.¹⁰⁷
 (vv. 8-14)

[Di questo amore sono così bramoso che, quando vado correndo verso di lei, mi sembra viceversa di allontanarmene e ch'ella mi sfugga. E il mio cavallo è così lento nella sua corsa, che ben difficilmente potrei mai raggiungerla se Amore non fa che mi aspetti.]

Come nel testo gallese, la dama sfugge invariabilmente al tentativo di raggiungerla. Non soltanto nel testo rudelliano si ritrova lo stesso paradossale riferimento a una velocità costantemente inattuabile, ma anche l'antidoto è il medesimo. L'io lirico di Jaufrè Rudel non può raggiungere l'amata di sogno «s'Amors no la·m fa *remaner*»; la bella Rhiannon, dal canto suo, sembra 'fermarsi' davvero soltanto quando Pwyll l'implora: «Jeune fille, pour l'*amour* de celui que tu aimes le plus, *attends-moi*» (i corsivi sono nostri). Nella cavalcata paradossale si compie quella «synthèse admirable» di *merveille* ed eros nella quale Jean Frappier riconosceva il fulcro simbolico dei *lai*.

Nella distanza, empiricamente incolmabile, fra il soggetto e l'oggetto della tensione amorosa, si apre lo spazio di una scrittura che è riproduzione allusiva di un'esperienza superlativa, tutta inscritta in un ordine diverso dal regime ordinario della percezione. Hanno un bello spronare gli erranti lanciati all'inseguimento: i loro cavalli, stronfiati dalle froge, si sfiatano e si sfiancano invano nella fatica di un'inutile galoppata,¹⁰⁸ mentre

¹⁰⁷ Jaufrè Rudel, *Quan lo rossinhols el foillos*, *BdT* 262.6 (ed. Chiarini), p. 122. Hanno accostato la *cobla* provenzale al racconto gallese anche Hill (1990-1991, p. 3) e Hemming 1998, p. 32. Il primo ha suggerito che la vicenda di Pwyll e Rhiannon abbia potuto essere la fonte di Jaufrè Rudel. Malgrado le analogie, va da sé che non sia possibile (e forse nemmeno remunerativo) dirimere e ridurre la questione a termini meramente fontistici. In casi siffatti risulta fuorviante ragionare in chiave di dipendenza intertestuale, come se si potesse dimostrare la ripresa puntuale di un testo pregresso. Si dovrà piuttosto ricorrere a un modello interdiscorsivo di marca folclorica, immaginando la dipendenza da uno schema diffuso, ovvero l'attualizzazione di un motivo tradizionale di larga circolazione, propagatosi secondo vettori e tramiti di natura scritto-orale, con contaminazioni e travasi circolari tra diversi livelli di cultura. Nel caso specifico, ciò che è possibile evidenziare è la presenza di un sottotesto di matrice popolare che doveva essere ben presente tanto al poeta provenzale che all'estensore del racconto gallese.

¹⁰⁸ Nel *Vair Palefroi* tale fatica si ritrova nella stanchezza scomposta dei vegliardi in arcioni; nel testo gallese si fa ripetuto riferimento all'*affaiblissement* dei cavalli inutilmente lanciati all'inseguimento.

la *silhouette* ferica della damigella si fa sempre più lontana e imprevedibile, anche se il suo palafreno sembra scivolare senza sforzo nel ritmo del racconto, come flottando su un cuscino d'aria. Nella terra lontana dell'avventura erotica le leggi fisiche e le coordinate spaziali dell'universo profano vanno in cortocircuito e vedono revocata la loro vigenza, perché sono negate e contraddette dall'irruzione del paradosso e del soprannaturale. È per questo che, nell'oltremondo del desiderio, non servono i guerrieri sperimentati o i cavalierizzi provetti, ma i grandi trasgressori, gli esploratori dell'altra dimensione e i signori del limite.

BIBLIOGRAFIA

- Andreas Capellanus, *Andree Capellani Regii Francorum De amore libri tres*, Emil Trojel (ed.), München, Eidos, 1964.
- Babbi Anna Maria 2000, *Attorno al «Vair Palefroi»*, «Siculatorum Gymnasium», n.s. a LIII, 1-2 (= Gaetano Lalomia (ed.), *Studi in onore di Bruno Panvini*, promossi da Mario Pagano, Antonio Pioletti, Filippo Salmeri, Margherita Spampinato), pp. 37-45.
- Barbieri Alvaro 2017, *Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta*, in Id. (ed.), *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Edizioni Fiorini, pp. 157-214.
- BdT = Alfred Pillet - Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- 2018, *Varchi contesi e impediti passaggi: il duello al guado come prova iniziatica sulle vie dell'altro mondo*, in Coman Lupu - Alexandru Ciolan - Alessandro Zulliani (ed.), *Studii romanice II. Omagiu Profesorilor Florica Dimitrescu și Alexandru Niculescu la 90 de ani*, București, Editura Universității din București, pp. 977-993.
- 2019, *Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella Charrette e nel Conte du Graal*, in Daniela Mariani - Sergio Scartozzi - Pietro Taravacci (ed.), «Tra chiaro e oscuro». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, pp. 53-76.

- Béroul, *Tristan et Ysetut*, Daniel Poirion (ed.), in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Christiane Marchello-Nizia (dir.), Paris, Gallimard, 1995, pp. 3-121, 1127-1208.
- , *Tristano e Isotta*, Gioia Paradisi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Bibolet Jean-Claude 1991, "Guillaume, as-tu du cuer" ? ou "cuer" dans Le Vair Palefroi, in *Le «cuer» au Moyen Âge: Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 43-53.
- Bonafin Massimo 2009, *Lo spazio-tempo nei viaggi medievali dell'aldilà*, «Études Romanes de Brno» 30/1, pp. 79-87 (poi in Id., *Il comico, il sacro, l'osceno e altri nodi della letteratura medievale*, Macerata, eum, 2021, pp. 97-109).
- Braet Herman 1979, *Lancelot et Guilhem de Peiteus*, «Revue des langues romanes», 83, pp. 65-71.
- Burgess Glyn S., *The Lay of Trot: a Tale of two Sitings*, «French Studies Bulletin», 66, pp. 1-4.
- Chandès Gérard 1986, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi.
- Chiarini Giorgio 2003, *Introduzione a Jaufre Rudel, L'amore di lontano*, Id. (ed.), pp. 9-39.
- Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, Peter F. Demboswki (ed.), in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 1-169, 1053-1114.
- , *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, Daniel Poirion (ed.), in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 505-682, 1235-1299.
- , *Yvain ou le Chevalier au Lion*, Karl D. Uitti (ed.), traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 337-503, 1170-1234.
- Coomaraswamy Ananda K. 1987, *Le Simplegadi*, in Id., *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, pp. 417-441.
- Coussemacker Sophie 2018, *Les femmes et leurs montures dans les romans arthuriens en vers des XII^e-XIII^e siècles*, in Georges Bertin - Lauric Guillaud (ed.) *Du cheval au bestiaire merveilleux. Chevaux, dragons et animaux fantastiques dans la légende arthurienne et ses receptions*, Actes de la 7^e Rencontre Arthurienne Normandie, Maine, Anjou organisée par le C.E.N.A., avec le soutien de la ville de Lassay les Châteaux le 30 septembre 2017 à Angers (49), Lyon, Éditions du Cosmogone, pp. 97-122.

- Donà Carlo 2003, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, So-veria Mannelli, Rubbettino.
- 2006, *Rapimenti divini e viaggi oltremondani*, in Giovanna Carbonaro - Mirella Cassarino - Eliana Creazzo - Gaetano Lalomia (ed.), *Medioevo romanzo e orientale: il viaggio nelle letterature romanze e orientali*, v Colloquio internazionale, VII Convegno della Società italiana di filologia romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003), So-veria Mannelli, Rubbettino, pp. 319-336.
- Dufournet Jean, *Introduction* a Huon le Roi, *Le Vair Palefroi*, Id. (ed.), pp. 9-42.
- Dulac Liliane e Georges 1993, *Lire un lai. Le Vair Palefroi entre morale et merveil-leux*, in Jean-Claude Aubailly - Emmanuèle Baumgartner et al. (ed.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, 3 voll., Paris, Cham-pion, II, pp. 503-512.
- Durand Gilbert 1972, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione al-l'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo (ed. or. *Les structures anthropolo-giques de l'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963).
- Eliade Mircea 1987³, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, pre-fazione di Georges Dumézil, Milano, Jaca Book (ed. or. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952).
- 1995, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee (ed. or. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968²).
- 2008³, *Trattato di storia delle religioni*, Pietro Angelini (ed.), Torino, Bollati Bor-riughieri, (ed. or. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot & Rivages, 1948).
- 2020⁵, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana (ed. or. *Birth and Rebirth. Rites and Symbols of Initiation*, New York, Harper & Row Pub-lishers, 1958).
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 voll., Bonn-Basel, Klopp-Helbing und Lichtenhahn, 1928-2003.
- Foehr-Janssens Yasmina 2000, *La chevauchée merveilleuse. Le Vair Palefroi ou la nais-sance d'une fée*, «Reinardus», 13, pp. 79-95.
- Fourquet Jean 1956, *Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, «Romance Philology», 9, 1956, pp. 298-312.
- Frappier Jean 1957, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier.
- 1976, *Remarques sur la structure du lai: essai de définition et de classement*, in *La littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expres-sion*, Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 23-39.

- Gougenheim Georges 1970, *Étude stylistique sur quelques termes désignant des personnes dans Le Vair Palefroi*, in *Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaëlsson par ses amis et ses élèves*, Göteborg, Bergendahls, 1952, pp. 190-197 (poi in *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, pp. 345-352).
- Guglielmo IX, *Poesie*, Nicolò Pasero (ed.), Modena, Mucchi, 1973.
- Hemming Jessica 1998, *Reflections on Rbiannon and the Horse Episodes in Pwyll*, «Western Folklore», 57, 1, pp. 19-40.
- Hill Thomas D. 1990-1991, *Jaufre, Pwyll and the Receding Lady: An Essay in Comparative Horsemanship*, «French Studies Bulletin», 37, pp. 1-3.
- Huon le Roi, *Il Cavallo Leardo (Le Vair Palefroi). Racconto cortese del XIII secolo*, Margherita Lecco (ed.), Genova, Genova University Press, 2021.
- , *Le vair palefroi*, Arthur Långfors (ed.), Paris, Champion, 1912.
- , *Le Vair Palefroi*, Jean Dufournet (ed.), Paris, Honoré Champion, 2010.
- , *Le Vair Palefroi*, Philippe Walter (ed.), in *Lais du Moyen Âge*, Id. (ed.), pp. 912-977, 1344-1353.
- Il Lai del Trotto (Lai du Trot), con uno studio sulla tradizione del motivo*, Margherita Lecco (ed.), Genova, Genova University Press, 2012.
- Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, Giorgio Chiarini (ed.), Roma, Carocci, 2003.
- L'epopea di Cuchulainn. La razzia delle vacche di Cooley*, Christian-J. Guyonvarc'h (ed.), trad. it. di N. D'Anna, Roma, Edizioni Mediterranee, 2009.
- Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*, Philippe Walter (ed.), avec la collaboration de Lucie Kaempfer - Ásdis R. Magnúsdóttir - Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.
- Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle. Du début du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, Alexandre Micha (ed.), t. VII, Genève, Droz, 1980.
- Le Goff Jacques 1999³, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale (1983)*, in Id., *Il Meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 59-75 (ed. or. *Le désert- forêt dans l'Occident médiéval*, «Traverses», t. 19, 1980, p. 22-33, poi in *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985).
- Le Roux Françoise - Guyonvarc'h Christian-J. 2000², *I Druidi*, nuova ed. italiana riveduta e aggiornata a cura di Carla Ferretto, Genova, ECIG-Edizioni Culturali Internazionali Genova (éd. or. *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986⁴).
- Le Trot*, Philippe Walter (ed.), in *Lais du Moyen Âge*, Id. (ed.), pp. 896-911, 1337-1344.

- Lecco Margherita 2018, *Lai du Trot, Lai de l'Espervier: testi e tradizioni narrative*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- 2021, *Introduzione a Huon le Roi, Il Cavallo Leardo*, Ead. (ed.), pp. 9-21.
- Legros Huguette 1987, *Les amours des vieillards et leur cortège de vice*, in *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 151-165.
- Léonard Monique 1996, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion.
- Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Pierre-Yves Lambert (ed.), Paris, Gallimard, 1993.
- Loomis Roger Sherman 1949, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press.
- Mauss Marcel 1999⁸, *Les techniques du corps* (1936), in Id., *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 363-386.
- Merceron Jacques E. 1994, *Le miracle et les gués de l'aubépine: signe de salut et seuils de l'aventure dans la matière de France et de Bretagne*, in Keith Busby - Bernard Guidot - Logan E. Whalen (ed.), «*De sens rassis*». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 445-465.
- Mocan Mira 2004, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale cossirar*, Roma, Bagatto libri.
- Muzzolon Elena 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oil*, prefazione di Franco Cardini, Padova, Esedra.
- Nouvelles françaises inédites du Quinzième siècle*, Ernest Langlois (ed.), Bibliothèque du XV^e siècle, t. VI, Paris, Champion, 1908.
- Nykrog Pal 1973, *Les fabliaux*, nouvelle edition, Genève, Droz.
- Paton Lucy Allen 1960, *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, New York, Burt Franklin.
- Pelan Margaret 1959, *Old French s'oublier: its meaning in epic and courtly literature*, «*Romanistisches Jahrbuch*», 10, pp. 59-77.
- Piramo e Tisbe*, Cristina Noacco (ed.), Roma, Carocci, 2005.
- Punzi Arianna 2022, *All'ombra di Lancillotto. Storie e imprese del primo cavaliere della Tavola rotonda*, Roma, Carocci.

- Renzi Lorenzo 2008, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Alvisè Andreose - Alvaro Barbieri - Dan Octavian Cepraga (ed.), Bologna, il Mulino, 2008, pp. 383-407.
- Rospina*, in *Le fiabe del focolare*, Jacob e Wilhelm Grimm (ed.), prefazione di G. Cocchiara, traduzione di C. Bovero, Torino, Einaudi, 1951⁶, pp. 176-178.
- Seppilli Anita 1977, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, Palermo, Sellerio.
- Stanescu Michel 1988, "Entre sommeillant et éveillé" – d'une technique chevaleresque à une expérience poétique, in Id., *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, Brill, pp. 148-172.
- Walter Philippe 1989, *L'épine ou l'arbre-fée*, «PRIS-MA», v/1, 1, *L'arbre*, pp. 95-108.
- 2018, *Notice a Huon le Roi, Le Vair Palefroi*, Id. (ed.), pp. 1344-1350.
- Watanabe Kôji 1999, *Le défilé des femmes mortes dans le Lai du Trot*, «Iris», 18 (= *Outre-Monde. Europe et Japon*), pp. 73-83.
- Zolla Elémire 2003³, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica* (1986), Marsilio, Venezia.

Un *lai* a lungo dimenticato: *Amour* di Girard

Francesca Sanguineti
Università di Napoli Federico II

RIASSUNTO: *L'articolo propone l'analisi di un testo poco studiato: Il Lai d'Amour di Girard. In particolare, vengono affrontati i vari aspetti problematici che questo testo presenta: la sua appartenenza alla categoria dei lais, il suo rapporto con il salut d'amour e le sue analogie con altre opere della tradizione romanza.*

PAROLE-CHIAVE: *Narrativa breve – Lai – Salut d'amour*

ABSTRACT: *The article offers an analysis of a little-studied text: Girard's Lai d'Amour. In particular, the various problematic aspects that this text exhibits are addressed: its belonging to the category of lais, its relationship with the salut d'amour, and its analogies with other works in the Romance tradition.*

KEYWORDS: *Short Fiction – Lai – Salut d'amour*

Nel ms. BnF nouv. acq. fr. 1104, un'importante raccolta di ventiquattro *lais* bretoni,¹ è copiato alla c. 66 col. 2, in quartultima posizione, un *lai* che ha goduto di scarsissima fortuna da parte della critica, al punto che fino ad anni abbastanza recenti la sola edizione esistente risaliva a Gaston Paris

¹ I primi studi su questo ms., che è in antico francese e risale probabilmente alla fine del sec. XIII, si devono a Paris 1879, con descrizione del codice ed edizione di cinque *lais*, e Delisle 1880, pp. 438-440, che riporta le rubriche e i primi versi dei *lais* trascritti. Cfr. anche le osservazioni di Busby 2002, I, pp. 470-472.

in un lungo articolo apparso su *Romania* nel 1878.² Per un'edizione critica successiva, infatti, bisogna attendere il 2010, quando *Amour* figura insieme al *lai* d'*Ignauve* e a *Oiselet* in un volume curato da Glyn S. Burgess e Leslie C. Brook, mentre nel 2018 lo ritroviamo nell'edizione bilingue dei *lais* medievali diretta da Philippe Walter.³

Del resto, la valutazione del primo editore riguardo al valore artistico del componimento non era particolarmente entusiasta: Paris lasciava trasparire un giudizio di mediocrità sulla qualità del testo in questione, come si evince dall'uso di espressioni quali «un morceau d'une tout autre nature, beaucoup moins intéressant», «on ne saisit pas bien la raison d'être de cette pièce», fino a dubitare dello stesso statuto di *lai* che l'autore attribuisce al pezzo, «Girard a eu la fantasie de donner à son ouvrage le nom de *lais* [...] qu'il ne mérite ni pour le fond ni pour la forme».⁴ Converrà, quindi, affrontare una ad una le questioni che questo testo pone a noi lettori moderni, a partire dalla sua stessa appartenenza al genere narrativo del *lai*.

Preliminare e *conditio sine qua non* per analizzare in tutta la sua complessità e interezza *Amour* è chiarire la sua identità generica, il suo poter essere cioè classificato come un *lai*. In questa direzione, va riconosciuto ad Elizabeth W. Poe il merito di aver tentato di dimostrarne l'appartenenza alla categoria narrativa dei *lais*.⁵ Senza voler ripercorrere, come fa Poe, la rassegna dei giudizi dei vari studiosi che si sono pronunciati sull'argomento, ci si limiterà a focalizzare l'attenzione su quegli elementi che, in modo inconfutabile, consentono di riconoscere nel componimento firmato da Girard un esemplare, anche assai originale e maturo, della realizzazione della narrativa breve antico-francese forse più importante e raffinata. Converrà innanzitutto ricordare che la rigida nomenclatura moderna che siamo portati ad applicare ai testi medievali non aveva probabilmente all'epoca il senso che le attribuiamo oggi e questo è ancora più valido quando parliamo di narrativa breve, dal momento che, anche dal punto di vista della trasmissione manoscritta, spesso si trovano riuniti in-

² Paris 1878.

³ Si vedano rispettivamente *The Old French Lays of "Ignauve", "Oiselet" and "Amours"* (ed. Burgess - Brook), in cui l'edizione di *Amours* è curata da Elizabeth W. Poe alle pp. 197-251, e *Lais du Moyen Âge* (ed. Walter), in cui il testo del *lai* è stabilito, tradotto e annotato da Karin Ueltschi, pp. 638-663 (si cita da quest'ultima edizione).

⁴ Cfr. Paris 1878, pp. 407 e 408.

⁵ Poe 2011.

sieme in grandi codici miscellanei componimenti brevi di differente natura, testi che «seppur diversissimi per ispirazione, ideologia e struttura, sono sentiti come affini per il fatto di appartenere alla stessa tipologia retorica della *narratio brevis*». ⁶ Del resto, pur non giungendo alle estreme valutazioni di Zumthor, per il quale «entre les genres narratifs brefs [du XIII^e siècle], traditionnellement écrits en octosyllabes, fabliau, lai et “dit” (terme nouveau), il est impossible de relever des distinctions valables», ⁷ basterà osservare, come faceva notare anche Ménard, che nel secolo XIII i termini *lai*, *aventure*, *conte*, *fablel* e *dit* potevano essere adoperati in maniera interscambiabile, sicché «le lai d’*Amour* et le lai du *Conseil* auraient pu s’appeler des *dits*», dal momento che «il faut convenir que les déterminations littéraires médiévales restent assez floues». ⁸ Come si vedrà anche più avanti, tutte queste designazioni sono ricorrenti nel componimento di Girard e vengono impiegate con accezioni quasi sinonimiche, come accade ad esempio all’inizio, quando l’autore dichiara di possedere la migliore materia che si sia mai avuta per comporre una storia d’amore e utilizza la parola *dit* (cfr. vv. 1-7), sicché «le texte interroge sur les frontières du “lai” avec d’autre genres, en premier lieu avec le “dit”, forme brève, argumentative et didactique». ⁹

Al di là delle rigide griglie di classificazione che risentono del gusto moderno, ciò a cui possiamo affidarci per stabilire l’appartenenza di un singolo testo a una certa tipologia sono i dati oggettivi, cioè i parametri valutativi espressi direttamente dall’autore e/o dal copista che ha esemplato la raccolta effettuando una selezione del materiale. Nel caso di *Amour*, il compilatore del ms. 1104 non deve aver avuto alcun dubbio a inserirlo in quella che può essere considerata la più importante raccolta di *lais* antico-francesi, dal momento che ne tramanda ventiquattro e impone senza riserve la denominazione di *lai* a tutti i testi ivi trascritti, riportando oltretutto una rubrica iniziale di carattere generico, apposta a *Guigemar*, che recita *Cy commencent les lays de Bretagne* e una sigla finale *explicit les lays de Bretagne*. Alla scelta del copista di antologizzare nella collezione tramandata dal ms. 1104 anche *Amour*, si accompagna l’esplicita autodesignazione di genere dell’autore in chiusura, laddove ai vv. 516-518 leg-

⁶ Cfr. Picone 2012, p. 8.

⁷ Cfr. Zumthor 1954, p. 239.

⁸ Cfr. Ménard 1979, p. 78.

⁹ Cfr. *Lais du Moyen Âge* (ed. Walter), p. 1284.

giamo «Car s'il revient et il aporte | autres noveles que devant, | Girarz dira des *lais* avant». A questo proposito, varrà la pena ricordare le parole di Frappier, il quale osservava che «quand l'auteur lui-même désigne son œuvre comme un *lai* [...] je me refuse en principe à lui infliger un démenti. Cet auteur devait savoir ce qu'il voulait dire». ¹⁰ Lo studioso, chiedendosi quanto un lettore moderno possa essere legittimato a non accettare la denominazione del genere letterario con cui un autore medievale aveva classificato la sua opera, fa nello specifico riferimento alle designazioni attribuite da Jean Renart per il *Lai de l'ombre* (vv. 52 e 961) e da Huon le Roi per *Vair Palefroi* (v. 29), ma è evidente che un discorso analogo può essere fatto anche per Girard e il *Lai d'Amour*. Dunque, l'identità di *lai* per *Amour* sembra già di per sé dimostrata dalla definizione che ne fornisce l'autore e dall'interpretazione che ne davano i lettori medievali, tra cui rientra appunto l'amanuense del 1104. Ammessa l'opportunità di accettare la denominazione assegnata in modo congiunto dall'autore e dal copista, sussistono anche caratteristiche interne che ne avallano l'appartenenza al canone dei *lais*. Basti pensare ad aspetti oggettivi, come la terminologia impiegata, infatti «if the formal traits of the *Lai d'Amours* are not determinative, Girart's very conventional use of the terms *conter*, *aventure*, and *avenir* is». ¹¹ In particolare, all'inizio del componimento Girard si serve proprio di questi tre termini («Mes l'*aventure* d'un haut home, | comme il *avint* vos voil *conter*», vv. 10-11), tra cui *aventure*, con cui definisce l'oggetto della sua narrazione e che corrisponde semanticamente al nucleo originario del *lai*, alla prima fase del suo processo formativo. ¹²

Chiarita l'opportunità di includere *Amour* nel contesto narrativo dei *lais*, pur tenendo conto di come agli occhi di un autore medievale la distinzione tra i generi, soprattutto se simili formalmente e da un punto di vista retorico, non doveva essere avvertita come una regola assoluta, esamineremo il testo scardinandolo e analizzando i vari aspetti costitutivi che ne emergono.

¹⁰ Cfr. Frappier 1961, p. 26.

¹¹ Cfr. Poe 2011, p. 363. La studiosa si concentra soprattutto sui rapporti tra *Amour* e altri *lais* di Maria di Francia, universalmente riconosciuta come la codificatrice del genere.

¹² Picone 2012, pp. 38-39, analizzando il Prologo ai *Lais* di Maria di Francia come documento di poetica importante per comprendere come nasca un *lai*, distingue ed enumera tre tappe, di cui la prima coincide proprio con l'*aventure* (seguono la fase di elaborazione "giullaresca" e quella artistica dell'*écriture*).

Il componimento ha una lunghezza di 518 versi ed è realizzato da un certo *Girarz*, che menziona se stesso nel verso di chiusura, proprio quando appone al testo la marca distintiva di *lai*: l'autore dunque nel dare una catalogazione generica alla sua opera non dimentica di firmarla, testimoniando così, secondo una prassi che risale già ai *lais* di Maria di Francia, una certa consapevolezza autoriale in relazione alla propria composizione e un senso di responsabilità nella creazione letteraria.¹³ L'ambientazione del *lai* non è bretone, nella misura in cui Girard non fa un riferimento preciso al luogo o meglio ai luoghi in cui si svolgono le vicende, ma appare chiaro che si tratta di una scenografia realistica, che non lascia spazio al meraviglioso e all'elemento ferico su cui si incentra l'argomento bretone. Ciò sembra trovare oltretutto una rispondenza nella struttura stessa del ms., giacché, come evidenziato da Pickens, «as reading 1104 advances, the definition of “lays de Bretagne” shifts as links with Brittany and Britain weaken».¹⁴

In un contesto che non allude più al meraviglioso neppure come fucina letteraria di motivi, l'autore apre la narrazione con una dichiarazione di poetica: è detentore della migliore materia d'amore sulla quale sia possibile costruire un'opera e, a differenza di Maria di Francia che tende sempre a dare un titolo ai suoi *lais*, esprime un netto e (forse) parodico rifiuto di dare un nome al proprio racconto, per il semplice motivo che non ha alcuna voglia di farlo:

Car j'en ai si bele matire
 comme ot nus plus. Comment a non?
 Nomeré je de qoi? Je non!
 Por quoi? Ne veil, c'en est la some
 (vv. 6-9)

L'amore, che già in Maria è tema fondamentale ed è ciò muove e fa andare avanti l'*aventure*, coincide qui con l'oggetto stesso del componimento. Privato di ogni connotato trascendente e meraviglioso, tratto tipico della *matière de Bretagne*, l'amore è indagato da un punto di vista assai più intimo e psicologico, ma anche molto più concreto, e diviene così

¹³ Sull'emergere di tracce di soggettività e sulla comparsa di un atteggiamento nuovo da parte dell'autore in generi come il *lai* si rimanda a Lee 1996, p. 13.

¹⁴ Cfr. Pickens 2011, p. 348.

il fulcro di un' *aventure* che, non lasciando spazio al soprannaturale, si presenta, se non come vera, almeno come verosimile. Senza pretendere di dimostrare che si tratti di una storia reale o, al contrario, fittizia, ciò che importa sottolineare è come l'autore voglia convincere il suo pubblico della verità di quanto narrato (cfr. anche l'uso di espressioni come *et voirs fu* v. 29), assumendo come punto di partenza per la sua opera un piccolo fatto vero o come tale esibito ai lettori.

Protagonista di questa *aventure*, presentato al v. 10, è un *haut home* del quale vengono immediatamente enumerate le qualità, le maniere e le prodezze, che lo rendono, come enfatizzato dall'uso dell'anafora, «hauz en honors, hauz en richesces, | haut en lignage, hauz d'amis» (vv. 14-15), sicché per dirla in breve è *li plus hauz a droit* (v. 19), al punto che la sua nobiltà non consentirebbe neppure la possibilità di menzionarlo («car se jel nomoie orendroit, | l'en diroit que je ne di foi, | ainz seroie blasmez du poi», vv. 20-22). L'anonimato del protagonista sembra infatti vincolato proprio alla nobiltà, un po' come accadeva col *celar*, cioè il nascondere l'identità della dama nella poesia dei trovatori: l'*haut home* si inserisce, come vedremo più avanti, in un contesto ancora pienamente cortese, anzi sembra rappresentare il prototipo stesso della cortesia, di cui verranno messi in luce anche i limiti e la possibilità di superarne le aporie, attraverso una posizione assai più fattiva e dinamica della protagonista femminile. Non convince, a questo proposito, l'osservazione di Poe che, rifacendosi anche a Kroll, considera l'*haut home* come un non nobile, forse un uomo d'affari o un ricco mercante, ma comunque una figura borghese che si contrapporrebbe a quella aristocratica della dama: «the aventure (v. 10) consists in a bourgeois' unlikely conquest (through no apparent effort) of a noble lady who is richly endowed».¹⁵ Proprio l'insistenza sull'aggettivo *haut* 'eminente', ma anche 'nobile', sembra invece chiarire l'appartenenza dell'uomo a un rango sociale elevato, confermata oltretutto da una serie di indizi che si vedranno più avanti, tra cui le disposizioni date al suo *clerc*. L'*hautece*, inoltre, è una caratteristica per molti versi topica negli incipit dei *lais*, riscontrabile ad esempio nel poemetto ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (libro quarto, vv. 55-166) *Piramus et Tysbé*, un racconto breve composto verso la fine del secolo XII in lingua d'oïl, che manifesta diversi punti di contatto coi *lais*, ai quali è assimilabile dal punto di vista

¹⁵ Cfr. Poe 2011, p. 366. La studiosa è influenzata da Kroll 1984.

strutturale, e che è soggetto a vistose riprese proprio in *Amour*.¹⁶

Il protagonista si vede costretto a un certo punto a lasciare il suo paese e a intraprendere un viaggio (vv. 23-27), che fornisce l'occasione di incontro con la protagonista, la quale rispecchia in modo speculare il personaggio maschile per quanto riguarda qualità, bellezza e nobiltà:

Erra et voirs fu qu'il avint
 que ou país la ou il vint
 une haute dame molt noble
 manoit: dusqu'en Costentinoble
 n'ot plus haute dame de lui
 (vv. 29-33)

Anche questa uguaglianza nella descrizione degli amanti trova riscontri nel *Piramus et Tysbé*, dove proprio all'inizio i due protagonisti appena bambini sono definiti *d'ingal biauté et d'uns semblanz* (v. 6).¹⁷ Circostanza del primo incontro è un'assemblea alla quale partecipano entrambi e l'innamoramento avviene in modo fulmineo attraverso lo sguardo:

Aussi tost come il s'entrevirent
 les cuers, les cors, o les elz mirent
 por esgarder; si s'entresgardent.
 Mes en l'esgart qu'il se regardent
 s'i fiert Amors, et li feus prent
 d'amors qui alume et esprent
 lor cuers, lor cors, et a surpris
 (vv. 59-65)

Fedele al principio retorico della *brevitas* (*einsi d'amors cil s'entrame-ment*, v. 79), l'autore condensa la descrizione della nascita dell'amore in

¹⁶ Per l'insistenza di *haut/bautece* negli *incipit* di questa tipologia di racconti cfr. *Piramus et Tysbé*, vv. 1-4: «En Babiloine la cité | furent dui homme renomme, | dui citeain de grant *bautece*, | de parente et de richece». Si cita da *Lais du Moyen Âge* (ed. Walter), pp. 1032-1075 (testo stabilito, tradotto e annotato da Karin Ueltschi).

¹⁷ La *paritas* nella *descriptio* degli amanti è, del resto, una prerogativa ovidiana, cfr. anche, oltre a *Piramus et Tysbé*, l'episodio di Ifi e Iante, Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi* (ed. Scivoletto), libro IX, vv. 718-721: «Par aetas, par forma fuit, primasque magistris | acceperere artes, elementa aetatis, ab isdem; | hinc amor ambarum tetigit rude pectus et aequum | vulnus utrique dedit, sed erat fiducia dispar».

pochi versi, dai quali si apprende la reciprocità del sentimento e il legame indissolubile di cuore e corpo già nel processo di infatuazione. Seguono arrivederci e nuovi incontri, attraverso cui inizia a prendere forma la relazione, alimentata dal piacere di rivedersi ogni volta («que la dame ot, je n'en dout mie, | joie d'ami et cil d'amie», vv. 83-84). Tutta questa fenomenologia dell'Amore che ferisce gli amanti, e che verrà sviluppata anche più avanti nel *lai* (cfr. i vv. 400-436) sembra essere una vera e propria ripresa ovidiana e trova un preciso corrispettivo nel *Piramus et Tysbé*:

Toucha Amors les .ii. enfanz
 et navra plus a cel endroit
 que lor aëz ne requeroit.
 [...]
 Aus amanz devint tels solas,
 nes pot garir ne hauz ne bas;
 nule maniere, nus aëz
 n'en eschape n'en soit navrez.
 Amors, je te faz bien savoir:
 contre ton dard n'a nus pooir
 ne contre li n'a nus essoingne
 doubles haubers ne double broingne.
 Ta saiete ne puet faillir:
 vers lui ne puet nus hom garir
 (vv. 14-32)

L'innamoramento, tuttavia, comporta anche degli effetti collaterali, dal momento che Amore è altresì tormento e passione irrazionale che pervade gli amanti e crea in loro scompiglio, sicché «cele se plaint, cil se demente, | cele soupire, cil tressaut» (vv. 88-89),¹⁸ finché se da un lato l'*haut home* si ritrae, perché trova sconveniente contravvenire alle regole della cortesia dichiarandosi all'amata, è invece proprio la dama che, sollecitata dal dissidio interiore, prende coraggio, fa un passo avanti e decide di confessarsi. La donna è però combattuta tra il desiderio di esporsi e il timore di farlo:

Einsint Amors en cest torment
 la tormente et li rent son droit

¹⁸ Cfr. ancora una volta i versi del *Piramus et Tysbé* a proposito della ferita inflitta dalla freccia di Amore: «Ele fet plaie sanz pertus | vers qui ne puet herbe ne jus. | Sanz dolor fet trere sous-pir | et sanz sanc espandre palir» (vv. 33-36).

et tant qu'ele dit orendroit,
li ira dire; or s'en repent
(vv. 110-113)

e questo atteggiamento oscillante tra due poli si riflette nell'instaurazione di un dialogo monologante, fatto di brevi interrogative e risposte tra il personaggio femminile e una sorta di sua istanza interiore (vv. 115-119). Questo monologo dialogato con sé stessa può essere confrontato con quello perfettamente simmetrico di Tisbe, che si mostra allo stesso modo divisa tra la volontà di agire e la cautela:

Mes com plus plain et plus m'esmai;
en quel guise prendrai conroi?
Amis, je dueil d'a toi parler!
– Tysbé, fole, veus tu derver,
veus tu chastee violer
et ton lignage vergonder?
– Ne faire!
– Garde reson, que c'est contraire»
(*Piramus et Tysbé*, vv. 221-228)

Sorprende in tal senso la consapevolezza della protagonista che, come del resto Tisbe, intravede nell'annuncio d'amore che è in procinto di fare un comportamento contrario all'etica dominante, ma sceglie comunque di parlare: liberando il suo sentimento, dicendo la verità sul suo amore, la dama infrange con lucidità uno stereotipo che vuole la donna passiva e in silenzio:

Pense et dit: “Dex, que diroie?
Contre toutes dames feroie.
Nu dirai pas: tere m'estuet.
Ne cis maus lessier ne me puet
s'il ne le set; et bien le sache!”
(vv. 115-119)

A differenza della figura maschile, ancorata a convenzioni, schiva e insicura, è qui la figura femminile che spezza il silenzio e asseconda con maturità i propri sentimenti scegliendo di conoscere l'altro. Così, senza più tergiversare e senza giri di parole, la dama confida i propri propositi al nobile signore:

“Sire, sachiez bien sanz doutance
vostre amor et vostre acointance
en cest païs voudroie avoir,
s’il vos plet; et sachiez de voir
que vostre sui, n’en doutez point”
(vv. 127-131)

e alla sua timida risposta («[...] car je feroie | por vos qanque fere por-
roie», vv. 139-140), ribatte senza esitazione e senza avere paura di sco-
prirsi

Ele respont isnel le pas:
“ce que pens, n’i pensez vos pas?
Einz est einsint, que tot a cors
vos di que je vos aing d’amors
(vv. 141-144)

Incredulo dinanzi alla concretezza dell’amata (« – D’amors? fet il. –
Voire, fet ele», v. 145), l’*haute home* manifesta la sua gioia e confessa di
non essersi fatto avanti per mancanza di audacia:

Et cil de la joie novele
lieve le cuer, si s’esjoï.
Puis respont: “[...]”
Molt volentiers, se ge osasse,
ançois de vos l’eüsse dit.”
(vv. 146-151)

Al momento della separazione vengono descritti i sintomi dell’innamo-
ramento, con una bella immagine che evidenzia il ruolo degli occhi come
veicolo di Amore («Mes au partir, quant il se partent, | l’un contre l’autre
miex et mieuz | ont fet aubalestiers des euz», vv. 160-162) e in cui sembra
riecheggiare, come suggerisce Poe, il ragionamento di Chrétien de Troyes
nel *Cligès* sulla funzione degli occhi rispetto al cuore.¹⁹

En cest païs, luogo indefinito e vago che è una sorta di corrispettivo
assai più reale e concreto dell’oltremondo ferico, ha luogo lo scambio re-

¹⁹ Cfr. *The Old French Lays of “Igneure”, “Oiselet” and “Amours”* (ed. Burgess - Brook), p. 203.
Poe suggerisce un confronto tra i vv. 160-167 di *Amour* e i vv. 689-761 del *Cligès*.

ciproco, appagato e appagante, degli amanti finché gli impegni legati al vivere cortese e alla società non interferiscono *de loing* con questo spazio intimo e privato, richiamando all'ordine il protagonista:

De raler s'en noveles vindrent
 a haut homme de loing:
 par grant afere tel besoing
 orent sa gent de lui mander
 que li hanz hom contremander
 ne puet pas l'erre sanz mesprendre
 (vv. 170-175)

Alla dimensione amorosa si contrappone quindi la sfera sociale, che coi suoi doveri e le sue responsabilità induce l'innamorato a prendere congedo dall'amata. La dama, del resto, sembra comprendere le necessità della partenza

La dame, qui bien set de voir
 qu'il ne peut l'erre trestorner,
 car tost li peüst atorner
 a honte, nel nou vosist mie
 (vv. 180-183)

legata alle rigide regole della società feudale, e a *son ami* si rivolge da *amie* (v. 184), assicurandolo sulla indissolubilità dei loro cuori anche se lontani:

Biaus amis, vos vos en irez.
 Ensemble o vos anporterez
 mon cuer et ovec vos remaindra
 et li vostres me remaindra
 (vv. 185-188)

L'innamorato promette ugualmente fedeltà (vv. 196-199) e così i due si lasciano con l'impegno di preservare integro il sentimento che li lega: «Einsi li uns a l'autre otroie | leal amor a maintenir» (vv. 200-201). Una volta lontano, però, l'*haut home* si tormenta ripensando all'amata (cfr. anche l'anafora di *dame* ai vv. 212-215) e intraprende un lungo monologo con sé stesso sulla effettiva possibilità di dimostrare quanto detto da lei riguardo all'unione dei loro cuori nonostante la distanza (vv. 207-270).

Questo scetticismo sulla relazione tra cuore e corpo («Por qoi fu dit? Comment porroit | tex diz avenir par nul mestre, | que dui cuer peüssent uns estre?»), vv. 222-224), sembra ricalcare un'analoga disquisizione, presente nel *Cligès* di Chrétien de Troyes, sulla difficoltà di dimostrare che un solo cuore possa essere in due luoghi o che due cuori possano trovarsi in un solo corpo:

Ne dirai pas si com cil dient
 qui an un cors deus cuers alient,
 qu'il n'est voirs, n'estre ne le sanble
 qu'an un cors ait deus cuers ansanble;
 et s'il poient assanbler,
 ne porroit il voir resanbler
 (vv. 2805-2810)²⁰

Se per Chrétien de Troyes occorre distinguere con sottigliezza tra i cuori e le volontà, le quali possono fondersi e divenire un'unica cosa, al pari delle voci umane che possono unirsi nel canto,²¹ il protagonista di *Amour* paragona invece i due cuori a due ruscelli, che confluiscono in un unico corso:

Einsi puet estre qu'il avint
 que quant mes cuers a son cuer vint,
 que li dui cuer s'entracorurent
 et au corre ensemble corurent,
 que li dui ru qui assemblerent
 (vv. 241-245)

ma continua poi a interrogarsi su come possano avere un cuore in ognuno dei loro due corpi, se è vero che ne condividono uno solo:

²⁰ Si cita da Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Walter).

²¹ Cfr. vv. 2823-2836 del *Cligès*, in cui la dimostrazione di come le volontà possano unirsi avviene attraverso un'immagine musicale: «Bien pueent lor vouloir estre uns, | et s'a adés son cuer chascuns, | ausi con maint home divers | pueent an chançons et an vers | chanter a une concordance | si vos pruis par ceste sanblance | c'uns cors ne puet deus cuers avoir, | ce sachiez vos trestot de voir; | ne por ce que se li uns set | quanqu'il covoite et quanqu'il het, | ne plus que les voiz qui assanblent | si que tote une chose sanblent, | et si ne pueent estre a un, | ne puet cors avoir cuer que un».

Ne sui je ci et ele est la,
 et j'ai du cuer et ele en a?
 Comment puet ester uns cuers seus
 tex qu'il peüst sosfire a deus,
 Comment? C'auré je tost trové
 (vv. 253-257)

Attraverso un sottile ragionamento, arriva alla conclusione che nei due corpi siano presenti due recipienti ossia due cuori, i quali attingono entrambi all'unico cuore che hanno in comune, sicché lui e l'amata possono sì avere due corpi, ma il cuore sarà sempre il medesimo:

Or soit posé qu'a ce ruissel
 vienent por emplir dui vessel;
 or sont empli, or sont tret hors.
 Tot aussi puisierent nos cors
 el cuer qui est el cors communs,
 et por ce n'est li cuers que uns
 (vv. 261-266)

Questo dettato monologante sfocia nella decisione di inviare un *salut* che sia naturale sviluppo della riflessione interiore dell'amante: «Douce dame, ne me tendroie | por riens que *saluz* ne vos mant» (vv. 274-275). La lontananza forzata è tale da indurre il protagonista ad architettare un piano che consenta di superarla: il messaggio scritto, il *salut* appunto, svolge così il compito di vettore del rapporto a distanza, ridisegnando una nuova modalità della relazione amorosa che non contempla la compresenza fisica delle due parti. È a questo punto che entra in scena una terza e importante figura, quella del *clerc* che ha il compito di mettere per iscritto il *salut*:

Li hauz hom a fet demander
 son *clerc* por le *salu* escrire:
 qui tot son cuer mist el descrire
 les regarz, les plaintes, les diz,
 point a point, si come jes ai diz;
 o le salu les mist el livre
 (vv. 282-287)

Proprio su questo personaggio si è concentrata l'attenzione degli studiosi, a partire da Gaston Paris, il quale suggeriva un'immedesimazione

del *clerc* con lo stesso Girard che si proclama autore del racconto: «rap-
 pelé à l'improviste dans son pays, le haut homme a fait composer par son
 clerc (v. 283), c'est-à-dire par notre Girard lui-même, un *Salut* qu'il a en-
 voyé à la belle». ²² Di uguale parere è anche Elizabeth W. Poe, che ravvisa
 una triplice presenza di Girard nel testo, come autore, narratore e person-
 aggio: «he inserts himself into the plot as a character, the clerk whom the
haut home has hired to write a *salut d'amour* to his lady»; giacché secondo
 la studiosa, «if the secretary is able to give an accurate rendering of what
 the author has been telling us, it is of course because they are one and the
 same person». ²³ In realtà non è possibile sostenere con certezza che il *clerc*
 sia l'autore stesso del *lai*, anzi i versi riportati da Poe a sostegno della sua
 tesi (vv. 284-286) ci dicono semplicemente che 'egli (il chierico) ci ha
 messo tutto il suo cuore nel descrivere gli sguardi, i lamenti, le parole,
 punto per punto, come ho raccontato', specificando una distanza tra la
 terza persona, quella del chierico (*son clerc ... qui*), e la prima persona (*si
 com jes ai diz*), che coincide con l'autore, il quale è in procinto di irrom-
 pere nella narrazione facendosi portavoce di interessanti riflessioni meta-
 narrative. Senza voler dimostrare che il *clerc* coincida qui con Girard o
 rappresenti soltanto il letterato, il 'chierico' appunto che lavora al servizio
 di un nobiluomo, ciò che è rilevante osservare è la momentanea interrup-
 zione del racconto che si verifica in seguito alla spedizione della lettera al-
 l'amata per mezzo di un messaggero. Al v. 290, infatti, l'autore compare in
 prima persona, manifestando non solo il desiderio di essere presente nella
 sua opera, ma anche l'opportunità di lasciare potenzialmente incompiuto
 il racconto, almeno finché non tornerà il messaggero e porterà con sé del
 nuovo materiale necessario a far proseguire la narrazione:

De cest conte plus ne diroie,
 par aventure qui aviengne,
 de si la que li mes reviegne.
 Je me sui de dire tenuz
 tant que li mes est revenuz
 qui m'en aporte la matire
 dont il m'estuet noveaus moz dire
 (vv. 290-296)

²² Cfr. Paris 1878, p. 407.

²³ Cfr. *The Old French Lays of "Igneure", "Oiselet" and "Amours"* (ed. Burgess - Brook), p. 210.
 L'identificazione di Girard col *clerc* è sostenuta anche da Beston 2015, secondo il quale «Girart

Ci troviamo, dunque, dinanzi a una forte attualizzazione della materia, giacché queste osservazioni dell'autore provano la contemporaneità del suo *lai*, il dover attendere prima di andare avanti perché non si possono raccontare gli eventi prima che essi siano accaduti. Il *lai* non è quindi più il racconto delle vicende di un passato lontano, pseudostorico e intriso di meraviglioso, ma è resoconto e quasi istantanea di avvenimenti presenti, secondo una caratteristica riscontrabile anche in altri generi brevi, come i *fabliaux*, improntati alle volte proprio sull'esposizione di avvenimenti che l'autore dichiara di aver vissuto in prima persona, ma imperniati su uno stile più basso e comico-parodico, assai distante dalla ricercatezza retorico-linguistica e dalla sottigliezza di *Amour*.

Gli eventi narrati sono, dunque, perfettamente contemporanei: il messaggero ritorna e la storia prende nuovamente forma. La dama, in risposta all'epistola ricevuta, manda infatti i saluti all'amato insieme a una risposta scritta in cui esprime le sue volontà (vv. 298-300). L'amata ribadisce la corrispondenza del sentimento amoroso e l'appartenenza reciproca degli innamorati (vv. 301-309), tale da far sì che qualsiasi stato si provi sia condiviso:

Se sains estes, dont suis je saine;
se rien n'avez, dont n'è je rien.
Se ge ai duel ou mal ou bien,
sanz riens oster ne departir,
je veil du tout a vos partir.
(vv. 310-314)

Ringrazia l'amato per *li douz salut* che le ha inviato e da cui ha tratto conforto (vv. 315-322) e dice di aver molto apprezzato la dimostrazione che egli ha fatto di come due cuori possano essere uno:

La provance que il a fete
com li dui cuer uns seus devienent,
et dit que molt bien s'entravienent
et molt li plet et bon li semble
(vv. 324-327)

keeps a low profile in the poem, portraying himself as a dutiful, compliant secretary, one who puts his heart and soul into reporting accurately everything that has been said and done» (p. 7).

Anche lei ha piacere che i loro cuori possano nutrirsi di salvifico amore (vv. 328-330), ma richiama al tempo stesso l'attenzione verso una maggiore concretezza del rapporto: al di là di sofisticati ragionamenti, è necessario che i due si adoperino per vedersi altrimenti il desiderio finirà con l'ucciderli

et face tant que il aviengne
qu'ele le voie, ou autrement
le desir de si longuement
l'ocirra; ce mande por voir
(vv. 334-337)

La declinazione del discorso amoroso assume pertanto tratti di maggiore realismo e corporeità nella voce femminile, fino ad arrivare all'esplicita rivendicazione, che evoca accenti di sensualità già presenti in alcune trovatrici,²⁴ di stringere il proprio amato tra le braccia e di abbandonarsi con lui a *joie* e *solaz*:

Puis dit: "Rien ne vodroie avoir,
biaus amis, qu'estre entre vos braz
por joie fere et por solaz:
une seule nuit vos tenisse
si nu a nu que je sentisse
vostre cors, vostre douce alainne,
la doce, la fine, la sainne,
que je tant desir assentir,
et que Diex vosist consentir
qu'a mes braz, dont cuers me semont,
vostre cors, le plus biau du mont,
estrainsisse por conforter"
(vv. 338-349)

²⁴ Si confrontino le parole della dama con i versi di Beatritz de Dia, *Estat ai en greu cossirier* (*BdT* 46.4), vv. 9-24, che presentano simili toni sensuali e spregiudicati: «Ben volria mon cavalier | tener un ser en mos bratz nut | q'el s'en tengra per ereubut | sol q'a lui fezes cosseillier | car plus m'en sui abellida | no fetz Floris de Blanchaflor | eu l'autrei mon cor e m'amor | mon sen, mos huoills e ma vida. | Bels amics, avinens e bos, | cora-us tenrai en mon poder, | e que iagues ab vos un ser, | e qe-us des un bais amoros? | Sapchatz, gran talan n'auria | qe-us tengues en luoc del marit, | ab so que m'aguessetz plevit | de far tot so qu'eu volria» (ed. Rieger 1991, p. 600).

A questa accorata richiesta, che non tralascia un'invocazione a Dio affinché si faccia complice della loro unione, segue l'invito a venire, senza indugio, da colei che *en douce esperance* lo attende (vv. 350-353). Alle complesse e astratte riflessioni dell'*haut home*, che elaborava sottili ragionamenti e si poneva interrogativi filosofici sulle dinamiche dell'amore a distanza, si contrappone la semplicità delle pretese della dama, che rivendica il diritto in quanto innamorata di fare l'amore con il suo amico. Secondo Gaston Paris, le parole della dama sono di gran lunga inferiori se confrontate con quelle del *clerc* che scrive per incarico dell'*haut home*: «la dame étrangère paraît avoir eu un clerc moins spirituel [...] ou peut-être écrivait-elle elle-même. [...] Girard devait trouver cette réponse bien au-dessous de ses compositions». ²⁵ Da una diversa prospettiva, si potrebbe al contrario rivalutare la risposta femminile che rimanda a un punto di vista alternativo rispetto a quello maschile, strettamente legato alla società feudale e cortese e alle sue regole, contrapponendo al protrarsi del desiderio la necessità di soddisfarlo e proclamando il bisogno di un'unione di cuore e corpo che sia materiale e non solo mentale o spirituale. Come all'inizio del racconto era stata la donna a dichiararsi all'amico, infrangendo il silenzio che si addiceva invece alla sua condizione, così attraverso lo scambio epistolare è la donna a puntualizzare che la relazione non può essere alimentata soltanto da promesse e belle parole ma richiede anche una presenza fisica e concreta.

La risposta del nobile signore è, del resto, in primo luogo una presa di coscienza di un approccio sbagliato al rapporto:

Et cil soupire qui entent
 les douz regrez et la complainte
 dont sa douce amie s'est plainte,
 tremble et tressaut et se detort,
 et dit: "Voirement ai ge tort,
 douce amie simple et plesant."
 (vv. 354-359)

e non va tralasciata la denominazione del messaggio femminile come *complainte*, che, oltre a essere un termine affine a *salut* per designare l'epistola d'amore in antico francese, ²⁶ si configura ancora una volta come una pro-

²⁵ Cfr. Paris 1878, p. 408.

²⁶ Si veda a questo proposito *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes* (ed. Lefèvre - Uulders), p. 35; il rapporto tra *salut* e *complainte* è indagato anche da Uulders 2012.

babile eco del *Piramus et Tysbé*: «Et quant ses complains li refraint, | Tysbé commence le complaint» (vv. 474-475). Segue una lunga apostrofe laudativa all'amata:

Ha, Douce amie, douce suer,
 douce de cors, douce de cuer
 douce de totes bones mors,
 espice de toutes douçors,
 fontaine de toutes bontez,
 mireors de toutes biautez,
 gentis sor toute gentillesce,
 rose d'amor, ciel de hautesce!
 (vv. 361-368)

che sfocia nella decisione di dimostrare la veridicità di tali elogi affinché quanto dichiara possa avere un valore reale («Bien doi prover, ou autrement | ne vaudroit rien ce que je di», vv. 370-371). Il ragionamento dell'amante prosegue in questa direzione divagando in paragoni con il cielo e le nuvole («qu'ausi com par desus le nues | sor totes est plus haut le ciel, | ... | est sa douçor sor totes mestre», vv. 374-377; «aussi com li ciex fet la nue | plus bele, fet bonté plus sage | ma dame, de cuer, de corage», vv. 382-384) intramezzati dal *topos* cortese della cautela perché non conviene essere troppo arditi («Diex! Mes cuers, comment s'enhardi | que j'amasse si hautement?», vv. 386-387). Il nobiluomo si interroga poi sulle ragioni del loro innamoramento, cercando di fornire valide spiegazioni e riconducendolo a una ferita inflitta nei loro cuori dal dardo d'amore:

Si est bien droiz que je retraie
 qui fist le coup dont vint la plaie,
 comment a non li dars d'amors,
 li darz qui fet muer colors,
 li darz qui ocit et refride,
 as uns nuit, as autres aïde
 (vv. 405-410)

La digressione sul dardo e sulla ferita va avanti per molti versi, in cui si sviluppa un sillogismo atto a provare l'esistenza di una sola piaga amorosa, condivisa tra gli amanti («Sont une plaie, non pas .II. | Por qoi? Por ce c'uns cops toz seus | fist les .II. plaies a un trait», vv. 427-429; «Et por ce que par force estuet | c'une santé lor soit commune, | ne font les .II. plaies

que une», vv. 434-436). Tali riflessioni innescano il ricordo degli abbracci dell'amata, il desiderio vivo di poter rivivere quelle sensazioni e nuove considerazioni sulla possibilità di abbracciarla da lontano:

Embraz? Comment? Quant nos cors n'ont
que un cuer, que li dui uns font,
tant ont les braz du cuer bracié
qu'il s'entresont entrembracié
(vv. 451-454)

Ne scaturisce una dissociazione tra corpo e cuore sicché il cuore riesce a gioire, mentre il corpo è privato di ogni forma di piacere («Por tant ai ge, je m'en dot point, | cuer en joie, cors en mal point, | qu'il ne joïst de riens que j'oié», vv. 455-457), motivo per cui il cuore è accusato di avidità («Molt est mes cuers gloz devenuz», v. 460; «Dont n'est il gloz? Oï! C'est faute!», v. 463). L'unica soluzione che si prospetta come possibile è quella di ricongiungere ad unità cuore e corpo, attraverso la decisione di mettere fine alle distanze e di recarsi dalla dama:

Et dit mes cuers, se g'i aloie,
que j'avroie du tout solaz,
plain cuer, plain cors, plains elz, plains braz.
Cuers, g'i irai, je te creant;
cuers, je ferai tout ton creant
(vv. 486-490)

La decisione di raggiungere l'amata è comunicata attraverso un nuovo scritto, in cui l'innamorato avverte l'amica dell'obiettivo che si è prefissato e annuncia il suo imminente arrivo da lei:

que de voir sache et par l'escrit,
qu'il quiert le point et le porchace,
dont ja mes ne faudra la chace
en son cuer devant qu'il la voie,
et qu'il se metra a la voie
hastivement, ce ne dout point.
(vv. 502-507)

Il *lai* si conclude con alcune osservazioni dell'autore stesso, che comunica la veridicità di quanto narrato («einsi com je vos ai conté | o le salu li

envoia», vv. 510-511) e la necessità di interrompere bruscamente il racconto almeno finché il messaggero non farà ritorno («...Et cis contes remaint, | jusqu'a tant que besoinz remaint | le mesage qui l'escrit porte», vv. 513-515). I versi finali condensano in una clausola metanarrativa di congedo la posizione dell'autore sul suo componimento, rivelandoci oltretutto il suo nome: «Car s'il revient et il aporte | autres noveles que devant, | Girarz dira des lais avant» (vv. 516-518). La narrazione proseguirà se ci saranno altre *noveles* da comunicare, delle notizie nuove, dei piccoli fatti veri su cui tramare e costruire racconti (*lais*).

Termina così il *lai d'Amour* di Girard, un piccolo gioiello nascosto della narrativa antico-francese, un testo non privo di originalità ed interesse, che offre diversi spunti di riflessione: dalle tracce di soggettività disseminate nel racconto, all'opportunità di catalogarlo come *lai*, alla contemporaneità e attualizzazione della narrazione, all'indissolubilità di cuore e corpo provata in modo metafisico e filosofico dal protagonista maschile e in modo fisico e materialistico dalla protagonista femminile, che assume anzi un ruolo assai attivo e concreto, scardinando gli stereotipi solitamente legati alla dama nella letteratura cortese. Non da ultimo, questo *lai* esibisce diverse riprese, se non vere e proprie citazioni, ovidiane, che sembrano filtrate in particolare attraverso un altro testo affine, come si è detto, per tipologia, il *Piramus et Tysbé*, con cui sono ravvisabili parecchie analogie, dall'alternanza dei monologhi dialogati alla retorica stessa di tali monologhi, fino alla precedenza di Tisbe nell'azione, che trova un corrispettivo nel modo di agire della protagonista di *Amour*. Converterà a questo punto fare un'ultima postilla su un altro aspetto di questo componimento che merita di essere messo a fuoco e rimanda ugualmente ad Ovidio, vale a dire il suo rapporto col genere del *salut*.²⁷

Senza voler rimarcare cose già note, ci si limiterà a ricordare che con *salut* si intende un componimento in versi in cui un innamorato, per ragioni che possono essere molteplici, invia all'amata un messaggio (solitamente scritto) mediante un messaggero, dichiarando il suo amore e avanzando delle richieste amorose; oltre al messaggio possono essere poi presenti elogi, espressioni di sentimenti e/o manifestazioni di sofferenza, ricordi di incontri e di promesse, dichiarazioni varie, come quella volta ad affermare che il cuore risiede presso la dama. Tale tipologia di testi pre-

²⁷ Sul genere del *salut d'amor* nella letteratura occitana e francese si vedano Meyer 1867; Bec 1961; Uulders 2011. Sul rapporto tra il *salut* e le *Heroides* ovidiane si veda Scheludko 1934.

vede poi l'impiego di una terminologia ricorrente: verbi come *mander* o *envoier*, così come sostantivi quali *saluz*, *mesage* e *messenger* rappresentano delle parole chiave che possono essere considerate, insieme al vocativo iniziale, marche distintive di questa modalità letteraria o almeno caratterizzanti.²⁸ Ricordiamo, inoltre, che la stessa parola *salut* può figurare in una triplice accezione: può indicare semplicemente il saluto o i saluti, può riferirsi alla missiva indirizzata all'amata o anche designare il componimento nel suo complesso.

Tutti questi elementi, o buona parte di essi, sono riscontrabili nel *lai* di Girard, dove nello specifico è possibile rinvenire tre epistole, denominate proprio *saluz*, a partire dal v. 283 («li haut hom a fet demander | son clerç por le *salu* escrire», vv. 282-283). Secondo Poe, proprio la triplice presenza di *saluz* all'interno di un'unica narrazione giustificherebbe un'oscillazione nell'adozione del singolare e del plurale da parte dell'autore, il quale si riferisce al suo testo sia utilizzando il singolare *conte* (vv. 290, 508, 513), sia impiegando il plurale *lais* alla fine (v. 518).²⁹ Un'analisi dettagliata delle tre lettere inglobate nel *lai* è stata già compiuta da Leslie C. Brook,³⁰ ma converrà soffermarsi brevemente su di esse per meglio comprendere qual è la loro funzione all'interno del *lai*.

Il primo *salut* ripropone in blocco, *point a point*, il lungo monologo precedente che, unitamente ai saluti, viene messo per iscritto («o le salu les mist el livre», v. 287) e inviato alla dama tramite il messaggero. La seconda epistola, designata invece come *escriit*, è la risposta inviata dall'amata in maniera congiunta ai *saluz*, qui intesi esclusivamente come saluti. In effetti, la replica della dama si articola in tre parti: la prima in discorso diretto (vv. 301-314) è seguita da una sezione in discorso indiretto, in cui l'amata ringrazia l'amico del suo *salut* («puis le merci du salu», v. 315) e dice di averne tratto molto conforto («et molt la conforta | li douz saluz», vv. 317-318), e infine si ha un'ultima sezione, nuovamente in discorso diretto, in cui la donna invita l'innamorato a recarsi da lei (vv. 338-353). La lettera finale, la seconda inviata dall'*haut home*, ha una struttura abba-

²⁸ Queste ed altre caratteristiche del *salut* sono sinteticamente riassunte in "Salutz d'amor" (ed. Gambino), alle pp. 11-12.

²⁹ Cfr. Poe 2011, p. 367. Secondo la studiosa il *lai* avrebbe proprio la funzione di spiegare l'esistenza di composizioni preesistenti, vale a dire i *salutz d'amour*.

³⁰ Brook 2018. Il saggio mette a confronto il *Lai d'Amours* con il *Salu d'Amours* di Philippe de Remi, mettendone in luce le divergenze nella forma e nel contenuto.

stanza speculare a quella della dama, con alternanza di porzioni di discorso diretto accompagnate da una breve riflessione centrale che fa da collante. Quest'ultima epistola è denominata *escrit* al v. 501 ed è, come le altre, accompagnata dal saluto («li hauz hom derechief salue | s'amie et presente un escrit», vv. 500-501), mentre al v. 511 sembra comparire proprio la designazione di *salut* («Einsi com je vos ai conté | o le salu li evoia», vv. 510-511). Dunque ci troviamo dinanzi a tre lettere d'amore, inserite nel contesto narrativo di un *lai*, che testimoniano un'interessante diffusione del *salut* in Francia settentrionale.³¹ Come sottolinea anche Brook, «within the poem, therefore, the three missives, whether referred to as “salu”, “complaincte” or simply “escrit”, are all in effect carefully constructed *saluts*».³²

Il *lai* di Girard ci porta, dunque, a focalizzare l'attenzione su una questione che è stata già sollevata da alcuni importanti studi, vale a dire la problematica genesi del *salut* come genere letterario fiorente in ambito trobadorico e la sua presenza accennata in opere narrative di area francese.³³ Come ha infatti evidenziato Costanzo Di Girolamo, il problema cronologico, relativo cioè all'invenzione del genere che si riteneva fosse nato in lingua d'oc, è complicato dalla presenza di quello che parrebbe essere a tutti gli effetti un *salut*, anzi il più antico *salut* a noi noto, ai vv. 2861-2912 del *roman* di *Tristan* di Thomas. Proprio a partire dall'analisi di questo inserto, Di Girolamo suggeriva di interpretare il *salut* occitanico come lo sviluppo di una tecnica narrativa, vale a dire l'inserimento di una lettera d'amore in un contesto narrativo, il cui esempio più antico sarebbe rinvenibile nel romanzo di Thomas, accettandone una datazione alta agli anni cinquanta del secolo XII.³⁴ Una visione ugualmente problematica dell'origine del *salut* è stata proposta in contemporanea da Poe, che è giunta

³¹ Ricordiamo che il *salut* come genere in forma autonoma si diffonde nella letteratura antico-francese nel secolo XIII. Cfr. Uulders 2012a, a p. 264: «Le genre fait son entrée dans la littérature française seulement dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, apparemment en imitation du *salut* occitan plus ancien». Sul *salut d'amour* antico-francese e sulla ricezione del genere al Nord cfr. anche Uulders 2012.

³² Cfr. Brook 2018, p. 27.

³³ Si vedano, a questo proposito, i contributi di Di Girolamo 2006 e 2007; e l'articolo di Poe 2006.

³⁴ È questa l'ipotesi innovativa formulata da Di Girolamo 2006, p. 415: «Si potrebbe dunque pensare che sia Thomas l'inventore del *salut*, che tuttavia nel suo romanzo non è ancora un genere bensì una componente narrativa funzionalizzata allo sviluppo della storia».

a una serie di conclusioni, come ad esempio quella per cui «the *salut* was practiced in the north by no later than the 1160s», o che «by the time of Marie de France, the *salut* has evolved to the point where it operated not only as an independent ‘lyric’ genre but also as a narrative topos». ³⁵ Tali asunti derivano dal riconoscimento di *salutz d’amor* in alcuni testi narrativi degli anni sessanta del secolo XII, in particolare il *Roman d’Eneas* (vv. 8769-8792) e il *lai* di *Milun* di Maria di Francia. Secondo Poe, nel modellare la scena del *salut* nel suo *lai*, Maria si sarebbe servita dell’episodio corrispondente del romanzo, a sua volta di matrice ovidiana; inoltre «in calling upon the *Heroides* and *Roman d’Eneas*, Marie did not deplete the literary arsenal over which she had command. She also had at her disposal material from the repertoire of the troubadours, including, it would appear, some *saluts d’amour*». ³⁶ Stando alla ricostruzione della studiosa, un ruolo cruciale nella diffusione del genere in Francia settentrionale sarebbe stato giocato da Eleonora d’Aquitania e, nel *milieu* culturale della sua corte, da Bernart de Ventadorn, attraverso il quale Maria sarebbe potuta entrare in contatto col *salut* occitano. In sostanza, nella scena di *Milun* in cui il protagonista riceve per mezzo di un cigno una lettera d’amore dall’amata, Maria di Francia si sarebbe ispirata sia al *Roman d’Eneas* sia a Bernart de Ventadorn (del quale tuttavia non ci sono pervenuti *salutz*, bensì solo accenni a *salutz* nelle sue canzoni), ³⁷ che a loro volta avrebbero attinto alle *Heroides* ovidiane. Su questa suggestiva ipotesi formulata da Poe è ritornato poi Di Girolamo, che ha rilevato la problematicità di considerare i luoghi dell’*Eneas* e del *lai* di *Milun* indicati dalla studiosa come dei *salutz* veri e propri, giacché non si tratterebbe a rigore di «inserti epistolari», bensì di «sintetici resoconti in discorso indiretto del contenuto dei messaggi». ³⁸ Secondo Di Girolamo, dunque, il motivo narrativo del messaggio d’amore, inteso come comunicazione scritta di tipo epistolare tra gli amanti sarebbe il vero oggetto sul quale si focalizza l’analisi di Poe e sarebbe accertato nel *Milun*, ma andrebbe ben distinto dal problema dell’origine del *salut* come genere, per il quale lo studioso suggerisce una possibile «origine narrativa [...] nel *Tristan* di *Thomas* e un suo sviluppo lirico [...] in anni intorno al 1170, quando la sperimentazione dei trova-

³⁵ Cfr. Poe 2006, p. 323.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 308.

³⁷ Si vedano ad esempio *BdT* 70.6, vv. 49-52; 70.19, vv. 14-15.

³⁸ Cfr. Di Girolamo 2007, p. 162.

tori verso forme nuove, in questo caso verso la recitazione in luogo del canto, si fa più vivace».³⁹

Senza alcuna pretesa di voler chiarire in questo contesto quale sia stata l'effettiva direzione di diffusione del genere, questa breve digressione può però essere utile al fine di osservare il rapporto che legherebbe il *lai* di *Milun* sopra menzionato al *lai d'Amour*, dal momento che si tratta di testi solitamente associati proprio per l'impiego dello scambio epistolare. A differenza di *Milun*, in cui sembra esserci poco più di un'allusione a una forma di comunicazione mediante una lettera, nel *lai d'Amour*, che approssimativamente è più tardo e ascrivibile tra la fine del sec. XII e la prima metà del XIII,⁴⁰ tre *salutz* sono effettivamente incastonati nella narrazione e il *salut* sembra porsi proprio come ciò che, in quanto letteratura, rende possibile l'amore a distanza e il prosieguo della relazione nonché della narrazione. Ci troveremmo, dunque, dinanzi a un percorso circolare che parte dall'individuazione della presenza, sotto varie forme, del motivo epistolare nella letteratura francese antica, prevede il suo sviluppo quale genere in lingua d'oc e la sua diffusione in forma autonoma in lingua d'oïl nel secolo XIII, e ci riporta alla ripresa cosciente di tale motivo, una volta divenuto stabile, divenuto appunto un'effettiva modalità poetica, nella narrativa, come testimonierebbe proprio il nostro a lungo dimenticato *lai* di Girard.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 165.

⁴⁰ Anche se non ci sono elementi interni che consentono di datare con precisione il *lai*, la datazione comunemente riconosciuta si aggira tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo. Per la datazione si vedano Paris 1878, p. 408; e *The Old French Lays of "Igneure", "Oiselet" and "Amours"* (ed. Burgess - Brook), p. 199.

BIBLIOGRAFIA

- BdT = Alfred Pillet - Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bec Pierre 1961, *Pour un essai de définition du "salut d'amour": les quatre inflexions sémantiques du terme, a propos du salut anonyme "Dompna. vos m'aves et amors"*, «Estudis Romànics», 9, pp. 191-201.
- Beston John 2015, *The Role of the Secretary Girart in the Old French Lay of "Amours"*, «Le Cygne», 2, pp. 7-16.
- Brook Leslie C. 2018, *The "Salut" and the "Lay d'Amours" of BnF, MS fr. 1104*, in Sara Jane Miles - Martin Stephen (ed.), *"Il fist que proz": Essays in Honour of Robert Francis Cook*, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, pp. 15-31.
- Busby Keith 2002, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 voll., Amsterdam, Rodopi.
- Chrétien de Troyes, *Cligès*, Philippe Walter (ed.), in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 173-336, 1114-1170.
- Delisle Léopold 1880, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, Champion.
- Di Girolamo Costanzo 2006, *"Madonna mia". Una riflessione sui "salutz" e una nota per Giacomo da Lentini*, «Cultura neolatina», 66, pp. 411-422.
- 2007, *Maria di Francia e il "salut d'amour"*, «Cultura neolatina», 67, pp. 161-165.
- Frappier Jean 1961, *Remarques sur la structure du lai: essai de définition et de classement*, in *La littérature narrative d'imagination*, Colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959), Paris, PUF, pp. 23-39.
- Kroll Renate 1984, *Der narrative Lai als eigenständige Gattung in der Literatur des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer.
- Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*, Philippe Walter (ed.), avec la collaboration de Lucie Kaempfer - Ásdís R. Magnúsdóttir - Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.
- Lee Charmaine 1996, *La soggettività nel Medioevo*, Roma, Vecchiarelli.
- Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes*, Sylvie Lefèvre - Hedzer Uulders (ed.), Texte établis, traduits et annotés par Estelle Doudet, Marie-Laure Savoye, Agathe Sultan, Paris, Le Livre de Poche, 2016.
- Ménard Philippe 1979, *Les lais de Marie de France*, Paris, PUF.

- Meyer Paul 1867, *Le "salut d'amour" dans les littératures provençale et française*, «Bibliothèque de l'École des Chartes», 28, pp. 124-170.
- Paris Gaston 1878, *Un lai d'amours*, «Romania», 7, pp. 407-415.
- 1879, *Lais inédits de "Tyolet", de "Guingamor", de "Doon", du "Lecheor" et de "Tydorel"*, «Romania», 8, pp. 29-72.
- Pickens Rupert T. 2011, *BnF, nouv. acq. fr. 1104: Marie de France and "Lays de Bretagne"*, in Catherine M. Jones - Logan E. Whalen (ed.) *"Li premerains vers": Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam, Rodopi, pp. 341-356.
- Picone Michelangelo 2012, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, il Mulino.
- Poe Elizabeth W. 2006, *Marie de France and the "salut d'amour"*, «Romania», 124, pp. 301-323.
- 2011, *Lai d'Amours as lai*, in Catherine M. Jones - Logan E. Whalen (ed.) *"Li premerains vers": Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam, Rodopi, pp. 357-368.
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Nino Scivoletto (ed.), Torino, UTET, 2005.
- Rieger Angelica 1991, *Trobairitz: Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer.
- "*Salutz d'amor*". *Edizione critica del corpus occitanico*, Francesca Gambino (ed.), Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Scheludko Dimitri 1934, *Ovid und die Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 54, pp. 129-174.
- The Old French Lays of "Ignaure", "Oiselet" and "Amours"*, Glyn S. Burgess - Leslie C. Brook (ed.), Cambridge, Gallica, 2010.
- Uuldens Hedzer 2011, *"Salutz e amors". La lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Paris-Leuven-Walpole, MA, Peeters.
- 2012, *Ambienti culturali e generi letterari: il caso del "salut d'amour" antico-francese*, in Francesco Benozzo et al. (ed.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne, pp. 969-990.
- 2012a, *La chanson des trouvères et le "salut d'amour": interférences génériques dans quelques "saluts" méconnus*, in Marie-Geneviève Grossel (ed.), *La chanson de trouvères: formes, registres, genres; secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, pp. 261-277.
- Zumthor Paul 1954, *Histoire littéraire de la France médiévale, VI^e-XIV^e siècles*, Paris, PUF.

Di Silence e di altre travestite nella letteratura oitanica.
Riflessioni sul presunto legame tra *cross dressing*
e omosessualità

Mariateresa Prota
Università di Messina

RIASSUNTO: *Estendendo lo sguardo anche ad altre opere letterarie che mettono a profitto la stessa linea narrativa pur appartenendo a generi differenti, il saggio si propone di sottoporre a nuovo esame il motivo del cross dressing nel Roman de Silence e di verificarne la presunta connessione con l'omosessualità sostenuta da una parte della critica.*

PAROLE-CHIAVE: *Roman de Silence – Cross dressing – Concezione della femminilità*

ABSTRACT: *By extending our gaze to other literary works that exploit the same narrative line despite belonging to different genres, the essay aims to subject the motif of cross dressing in the Roman de Silence to further examination and to verify its presumed connection with homosexuality supported by some critics.*

KEYWORDS: *Roman de Silence – Cross dressing – Conception of femininity*

Il *Roman de Silence*, di Heldris di Cornovaglia, è un romanzo oitanico risalente alla seconda metà del XIII secolo e narra la singolare storia di una fanciulla allevata e abbigliata come un maschio per ovviare a un editto reale inglese che impedisce alle donne di ereditare feudi.

Obbligata al silenzio (siglato dal suo stesso nome) rispetto alla propria indicibile condizione, la giovane vive uno stato di turbamento emotivo dovuto all'incongruenza tra la propria natura e la propria educazione: riesce magistralmente in attività prettamente virili come quelle marziali e ri-

conosce i vantaggi dell'essere uomo, ma è combattuta tra l'assecondare le attitudini maturate attraverso l'educazione o non piuttosto la disposizione del proprio sesso biologico.

A dar voce alle perplessità della protagonista sono le personificazioni di Nature (natura) e Noreture (cultura), il cui dibattito, rilevante per estensione e ripercussioni strutturali e contenutistiche,¹ estrinseca uno dei temi portanti del romanzo, appunto il rapporto natura-cultura.

Proprio a causa del silenzio che domina l'esistenza della fanciulla, si inanella una serie di vicissitudini imperniate sul malinteso, tra cui spicca per portata e per riflessi sul finale della storia l'impossibilità per Silence di sottrarsi alle *avances* della regina inglese Eufeme senza scatenarne le aspirazioni di vendetta e di discolparsi immediatamente dalle false accuse di stupro mosse dalla stessa sovrana. Le recriminazioni di quest'ultima, infatti, inducono il re Ebain ad allontanare dalla Gran Bretagna quello che anch'egli crede un giovane valletto e a chiedere per lui ospitalità alla corte del re di Francia.

Silence, dunque, parte portando con sé una missiva del sovrano inglese, falsificata però da Eufeme con richiesta di uccisione del latore. Tuttavia, l'apparenza cortese, i modi garbati, le buone qualità della fanciulla e le sue abilità cavalleresche la salvano dall'esecuzione e le consentono di tornare in Inghilterra per partecipare alla sedazione di una rivolta di baroni contro Ebain.

Nuovamente respinta, Eufeme fa pressione perché la travestita sia incaricata di catturare Merlino, che vive allo stato selvaggio. Sul presupposto che l'impresa può essere portata a termine soltanto da una donna, la regina ritiene, infatti, di potersi vendicare di quello che crede ancora un giovinetto del tutto indifferente ai suoi tentativi di seduzione. Dopo essere stato catturato, però, Merlino svela l'identità della protagonista e quella dell'uomo travestito da monaca amante di Eufeme. Appresa, dunque, la verità sulla condotta della moglie, Ebain la condanna a morte e sposa Silence, che siolge, così, alla vita femminile.

Il romanzo presenta senz'altro numerosi elementi d'interesse e si presta ad altrettante possibilità di approfondimento, a cominciare, ad esempio, dall'impiego del già menzionato dibattito tra personificazioni, per finire con l'apparizione di Merlino, unico aggancio patente alla materia bretone

¹ Utile la lettura di Akbari 1994. Interessante rispetto all'uso dell'allegoria è Gilmore 1997.

oltre a un rapido cenno iniziale al re Artù (v. 109).²

Tuttavia, da qualche decennio il testo è soprattutto al centro dell'attenzione dei *gender studies*, interessati al rapporto tra il motivo letterario del *cross dressing* e l'identità di genere e al concetto di androginia che si estrinsecerebbe attraverso la peculiare esistenza della protagonista e tramite l'uso di un linguaggio volutamente enigmatico e sessualmente ambivalente.³

Effettivamente, buona parte della critica guarda al romanzo da una prospettiva sociologica,⁴ femminista e di genere, tentando di decodificare il reale giudizio dell'autore rispetto alla distinzione dei ruoli maschili e femminili, alle capacità 'naturali' o 'culturali' della protagonista e all'esaltazione o denigrazione della donna che risulterebbe dalla vicenda di Silence e delle figure femminili secondarie.⁵ Da questo troncone si è diramato, inoltre, un filone d'indagine che focalizza l'attenzione sulla combinazione di caratteri e attitudini maschili e femminili nel medesimo essere, profilato, appunto, come androgino: muoverebbe in tal senso anche la scelta di un antroponimo neutro come Silence.

Un ramo di studi critici decisamente meno frondoso, ma dalle implicazioni rilevanti sul piano della decodificazione del testo vede, poi, nella scelta del travestimento, non soltanto un'occasione per riflettere sulla separazione tra sesso e genere e sull'inversione dei ruoli sociali di uomini e

² Sul personaggio nel *Roman de Silence* si vedano: Thorpe 1973; Stock 2002; Menegaldo 2005; Azuela 2012; Sturges 2014; Sturges 2020.

³ Un campo più volte arato dagli studi sul *Roman de Silence* riguarda la 'sessualizzazione' del testo, l'utilizzo di un linguaggio di genere ambiguo, con doppiezza di significato e risvolti sessuali. Si vedano in proposito: Cooper 1985; Bloch 1986; Allen 1989; Ringer 1994; Labbie 1997, p. 66 per cui «Naming Silence in an apparently 'artificial' manner ultimately enables her to evade the confining constructs of a sex and gender dichotomy that imposes a false sense of that which is 'natural' and which is 'constructed' [...] Silence exemplifies [...] a 'third gender'. [...] 'third' refers to possibilities for multiple subjectivities». L'impiego di termini fluttuanti attraverso le categorie di genere destabilizzerebbe ulteriormente un soggetto «in a constant process of materialization» (*ivi*, p. 76). L'esistenza di una 'terza possibilità' sessuale è prospettata anche da Waters 1997 e applicata alla scrittura da Bouchet 2001, raggiungibile al sito www.book.openedition.org (ultimo accesso: 29/03/2023).

⁴ In direzione socio-politica si pongono i contributi di Kinoshita 1995 e Kinoshita 2002.

⁵ Il ventaglio delle opinioni della critica rispetto all'essenza misogina o profemminista dell'opera e al conflitto tra educazione e natura è ampissimo e include impressioni anche profondamente divergenti, soprattutto alla luce di un finale che sembra sconfiggere l'esistenza inizialmente avventurosa della protagonista. Si vedano almeno Brahney 1985; Gaunt 1990; Gallagher 1992; Krueger 2000.

donne, ma anche un mezzo per insidiare l'eteronormatività: tra le trame del racconto affiorerebbero, dunque, i temi della transessualità e dell'omosessualità.⁶

A suffragio di quest'ultima conclusione si porrebbe la circostanza che sia Eufeme, sia il re di Francia siano attratti dalla giovane travestita da cavaliere:

La roïne en est moult esprise
 Por sa façon, por sa bialté
 (vv. 3694-3695)⁷

A le bialté de cel enfant
 Sont li Franchois moult entendant.
 [...]
 Li rois l'acole dont et baize
 Si fort que il oblie enaize
 (vv. 4417-4418, 4423-4424)

Si tratterebbe, dunque, nel primo caso di un desiderio che appare eterosessuale ed è in realtà omosessuale – per giunta con taccia di omosessualità da parte della regina nei confronti di Silence:

⁶ Suggestioni omo/transerotiche, colte attraverso specole differenti, risulterebbero in particolare dagli studi di: Perret 1984-1985, p. 328 secondo cui «les textes où un homme se déguise en femme, ou bien une femme en homme [...] permettent des situations ambiguës, où l'homosexualité, au second degré, est toujours suggérées» e Blumreich 1997. Bloch 1986, p. 86, sulla base di un ragionamento di Alain de Lille, reputato un ispiratore per Heldris, ravvisa un'«association of sophistry and sodomy» e «Silence considers herself the “sophism of Nature”». Cfr. pure Heldris di Cornovaglia, *Il roman di Silence* (ed. Airò), pp. 14-15. Tuttavia, anche in contributi che non affrontano direttamente l'argomento, serpeggia la convinzione che vi sia da parte di Heldris un interesse per questioni di orientamento sessuale, per cui Silence 'la travestita' scatenerrebbe desideri omoerotici/omosessuali. Così, ad esempio, Florence Bouchet 2001, che sceglie come chiave di lettura del romanzo le categorie opposte di 'nudità' (sesso biologico) e 'abbigliamento' (identità sociale) e si sofferma sulla «dissimulation des signes distinctifs du langage quant au sex du personnage», ma che sottolinea anche: «Silence devient à cause de sa beauté et de ses grandes qualités l'objet de la concupiscence de la reine Eufème. [...] Mais la fausse identité de Silence ajoute du piquant à la situation puisqu'elle confère à la tentative de séduction une résonance virtuellement homosexuelle».

⁷ Cfr. Heldris de Cornuälle, *Silence. A Thirteenth-Century French Romance* (ed. Roche-Mahdi), da cui sono tratte tutte le citazioni del testo. Cfr. anche le pp. 172 e ss., in particolare i vv. 3700-3894 e 4041-4073 per i passi completi relativi ai tentativi di seduzione di Eufeme.

Certes, gel croi bien a erite
 Quant a feme ne se delite.
 Quant jo li mostrai mes costés,
 Que il me dist: ‘Por Deu, ostés!’
 Ene fu cho moult bone ensaigne
 Qu’il depist femes et desdaigne?
 [...]
 As vallés fai moult bele chiere
 Et a lor compaignie chiere.
 Herites est, gel sai de fi
 (vv. 3935-3940, 3945-3947)

nel secondo di un’attrazione eterosessuale ma che risulta omosessuale.⁸

Tali allusioni acquisirebbero, poi, maggior vigore grazie alle rivelazioni di Merlinio in merito alla condotta lussuriosa della regina e all’identità del suo amante: ella incarnerebbe la perversione sessuale⁹ e il travestimento da monaca dell’uomo riproporrebbe il tema di un rapporto omosessuale, anche se soltanto in apparenza.

In virtù degli effetti che tali sottintesi avrebbero sull’interpretazione generale del romanzo, sembra proficuo, allora, concentrare l’attenzione proprio sul supposto legame tra impiego del motivo del *cross dressing* ed evocazione dell’omosessualità per tentare di valutarne l’effettiva robustezza e saggiare eventuali spiegazioni alternative alla scelta narrativa del travestimento.

Va detto preliminarmente che rientra senz’altro nella mentalità medievale – e anche nel dibattito letterario del tempo – la riflessione sulla possibilità o meno di acquisire attraverso l’educazione capacità non possedute per natura; così come comune per l’epoca è la discussione su vizi e virtù femminili. Sondare, dunque, l’attuabilità di un’inversione dei ruoli di genere attraverso la rappresentazione dell’agire di una donna nei panni di un uomo costituisce la conseguenza, forse estrema, ma più che logica, di tali

⁸ Anche riguardo al re Ebain, che sposerà in seconde nozze Silence, Airò parla di una probabile «attrazione omosociale, se non omosessuale, per il comportamento della travestita cresciuta come un maschio». Cfr. Heldris di Cornovaglia, *Il Roman de Silence* (ed. Airò), p. 15.

⁹ Secondo Blumreich 1997, p. 54. al contrario di Eufemie, madre di Silence e rappresentante della norma, la regina è incarnazione della devianza sessuale: «Eufeme’s sexual orientation is suspect: she manifests ‘unnatural’ tendencies in her choice of partners, desiring first a girl disguised as a boy, and second a man disguised as a woman».

considerazioni.¹⁰

In linea teorica, poi, non è certo da escludere aprioristicamente che un romanzo dal contenuto non convenzionale come quello di *Silence*¹¹ possa accogliere anche insinuazioni e ammiccamenti a pratiche omosessuali, di certo correnti pure nel Medioevo.¹² Tuttavia, la rarità di opere con presunti rimandi di tal fatta lascia credere che la propensione ad affrontare l'argomento non fosse altissima, vista, peraltro, l'esplicita censura espressa dalle autorità religiose:

Perciò Dio li ha abbandonati all'impurità secondo i desideri del loro cuore, sì da disonorare fra di loro i propri corpi, poiché essi hanno cambiato la verità di Dio con la menzogna e hanno venerato e adorato la creatura al posto del creatore, che è benedetto nei secoli. Amen. Per questo Dio li ha abbandonati a passioni infami; le loro donne hanno cambiato i rapporti naturali in rapporti contro natura. Egualmente anche gli uomini, lasciando il rapporto naturale con la donna, si sono accesi di passione gli uni per gli altri, commettendo atti ignominiosi uomini con uomini [...].
(Lettera ai Romani 1:24-27)

nonché dai moralisti laici.¹³

È buona norma, del resto, approcciarsi alla decifrazione di un motivo narrativo all'interno di un prodotto letterario tenendo in debito conto il *background* culturale che fa da sfondo al prodotto stesso e il sistema ideologico connesso al genere letterario a cui esso appartiene.

Prima di ipotizzare, allora, che Heldris abbia violato un vero e proprio interdetto, è opportuno considerare se non sia sufficiente soffermarsi sugli stereotipi romanzeschi per giustificare in maniera più economica e cauta

¹⁰ Del resto, la questione del rapporto tra i sessi percorre l'intero genere romanzesco. Secondo Gaunt 1995, pp. 71-121, proprio la concezione dialogica del *gender* distinguerebbe il genere romanzesco.

¹¹ Costituisce già un elemento atipico il fatto che la protagonista sia una donna e non un uomo. A ciò si aggiunga ch'ella combatte come un abilissimo cavaliere. Si consulti, tuttavia, Stock 1995 per l'espressione delle differenze di genere attraverso la diversa armatura di uomini e donne guerrieri.

¹² Com'è stato più volte rilevato, allusioni nella dimensione letteraria possono costituire il riflesso di una disponibilità a discutere di taluni argomenti anche nella realtà storica. Rispetto proprio all'omosessualità e a testi letterari – tra cui il *Roman de Silence* – che ospiterebbero il tema, cfr. Montesano 2019.

¹³ Etienne de Fougères include nel proprio *Livre des Manières* una sezione riguardante le donne lesbiche, considerando i loro rapporti ridicoli per l'assenza di un pene o per l'utilizzo di un pene finto. Cfr Clark 2001.

l'impiego del *cross dressing* e valutare se tali significati – anche senza ricercate implicazioni di orientamento sessuale – siano conformi alle tematiche di già accertato interesse presso l'intelligenza e il pubblico medievale e convenienti all'ideologia imposta dal genere del romanzo.

Già soltanto vagliando le attrazioni suscitate da Silence, è altrettanto possibile che quella generata nel re di Francia possa dipendere semplicemente dalla resistenza degli effetti della bellezza femminile anche sotto un travestimento maschile: sembrerebbe questo il senso più immediato delle parole del sovrano quando afferma «Sa grans bialté m'a afolé | Que baizié l'ai et acolé» (vv. 4469-4470).

Del resto, come riportato in precedenza, tutta la corte francese subisce il fascino di Silence, e sarebbe davvero improbabile che Heldris intendesse coinvolgere in una travolgente passione omoerotica tutta l'aristocrazia di Francia. In verità, è invalso nei testi romanzeschi che un nuovo cavaliere giunto a corte suscita l'ammirazione degli astanti anche per il suo aspetto fisico; allo stesso modo, non è sorprendente che il re baci i membri della propria *maison* e che affermi di amarli. Conformemente alla realtà storica, infatti, il bacio – addirittura sulla bocca – sigilla il legame vassallatico tra signore e subalterno e sancisce un'alleanza che non può essere tradita: lo stesso re di Francia precisa «Li baizier senefie pais» (v. 4488), e da qui le sue remore ad eseguire la condanna richiesta nella falsa missiva di Ebain:

Et se jo cestui li desfac
Grant mal et pechié m'i porcac.
Et tols li mons me doit haïr
Se jo commenc or a traïr.
Gel baizai certes, c'est la voire.
Ki me porra jamais puis croire?
Nus hom voir ne me kerra mais
(vv. 4481-4487)

Si consideri, oltretutto, che nella letteratura medievale, in particolare quella cortese, i ritratti degli eroi e delle eroine sono spesso sovrapponibili: concordano i livelli di bellezza, le fattezze esaltate e i termini impiegati.¹⁴ In alcuni casi, addirittura, il personaggio maschile e quello fem-

¹⁴ Si confronti in proposito Hotchkiss 1996, pp. 119-122 e la bibliografia ivi citata.

minile si assomigliano al punto da confondersi: nel *Floire et Blancheflor*, ad esempio, in un'occasione Blancheflor è ritenuta la sorella gemella di Floire: «Jou cuit qu'ele est sa suer jumele|tel vis, tel cors et tel sanlant|com ele a voi en cest enfant»;¹⁵ mentre il giovane è scambiato dall'emiro per una fanciulla quando è sorpreso a dormire con la sua amata:

Li enfant doucement dormoient,
estroit acolé se tenoient;
bouce a bouce ert cascuns dormans.
[...]
Flores o s'amie gisoit;
en son vis nul sanlant n'avoit
qu'il fust hom, car a son menton
n'avoit ne barbe ne grenon;
fors Blanceflor n'avoit tant bele
en la tor nule damoisele.
(vv. 2625-2627, 2637-2642)

Semberebbe, dunque, che i canoni di bellezza siano standardizzati e validi per entrambi i sessi e che non occorra invocare suggestioni omosessuali o una non comune propensione per le fattezze androgine per interpretare i tentativi di seduzione di Eufeme. Il desiderio che accende la regina, infatti, deriva sicuramente dalla sua convinzione di avere davanti un uomo: «Kist par sanblant moult enganee» (v. 3722). Non d'inclinazione verso il proprio stesso sesso deve trattarsi, allora, quanto d'incontinenza: l'illustrazione, insomma, di un mero stereotipo femminile. A confermarlo è proprio il fatto che la sovrana tenga con sé un amante travestito da monaca e che il camuffamento serva, appunto, a garantire la consumazione di un rapporto eterosessuale. La circostanza, d'altronde, non può che richiamare alla memoria situazioni fabliolistiche, in cui la donna – sempre scaltra e dedita ai vizi – intrattiene relazioni adultere anche con religiosi.

Peraltro, l'addebito di omosessualità da parte della regina a un giovane che declina le profferte di una donna si appaia agevolmente alla convinzione vulgata (anche nel Medioevo) che un'offerta di sesso non possa essere rifiutata da un vero uomo.¹⁶

¹⁵ *Le conte de Floire et Blancheflor* (ed. Leclanche), vv. 1728-1730. L'edizione è quella di riferimento anche per le citazioni successive.

¹⁶ Nella realtà storica, in effetti, i rampolli di famiglie aristocratiche non destinati al matrimo-

Con la simulazione di un tentativo di stupro (vv. 4075-4096), poi, il comportamento stereotipato di Eufeme prosegue con l'allineamento al noto motivo biblico della moglie di Putifarre¹⁷ e si oppone patentemente alla condotta, moralmente giusta, della madre di Silence, Eufemie.¹⁸ Costei, infatti, risponde indubbiamente ai requisiti di devozione e sottomissione convenzionalmente riconosciuti alla buona moglie dalla mentalità medievale.¹⁹ Per giunta, così come rilevato da tanta critica, benché istruita ed esperta delle sette arti al punto da poter scegliere il proprio consorte, in seguito al matrimonio Eufemie si assoggetta alle scelte del marito e riduce sensibilmente il proprio uso della parola:²⁰ si sottrae, pertanto, alla *communis opinio* medievale che conta tra i numerosi vizi muliebri proprio un'eccessiva loquacità,²¹ ma resta nondimeno costretta all'interno di uno stereotipo, quello della morigeratezza femminile.

Se l'assegnazione di un *cliché* può essere estesa da Eufeme a Eufemie, e se luoghi comuni sulle donne appaiono variamente disseminati nel testo, anche sottoforma di proverbio,²² viene il sospetto che, indipendentemente dall'impostazione misogina o femminista *ante litteram* di Heldris, l'intero romanzo sia costruito per modelli fissi e che neanche il particolare motivo del *cross dressing* possa sfuggire a una contestualizzazione canonica, che tenga conto del sistema letterario di riferimento e del suo quadro culturale.

nio conducevano una vita lussuriosa e sessualmente smodata, alla quale l'elaborazione della dottrina cortese tentava di apporre un freno. Si veda sul punto Duby 1990. Si rimanda anche a Latella 2021, pp. 133-135 per l'equazione tra «coraggio, ardimento, talento bellico» e «*vis erotica*» che emerge dalle pagine dei romanzi cortesi.

¹⁷ Riguardo al *Roman de Silence* e ai risvolti che l'adulterio della sovrana produce sul piano dell'autorità reale cfr. MacCracken 1998, pp. 145-167.

¹⁸ La vicinanza fonetica tra i due nomi, di sicuro non casuale, ha reso le due figure oggetto, giustamente, di una valutazione contrastiva. I già citati studi riguardanti il linguaggio e i giochi di parole messi in campo da Heldris affrontano l'argomento, sottolineando, peraltro, l'espressività del nome di Eufemie ('bella parola', corrispondente, secondo la mentalità medievale, alla moderazione nel parlare) affiancato a quello di Silence (emblema addirittura del silenzio) e contrapposto per via di una sola lettera a quello di Eufeme, la «*bad femme*». Cfr. *Silence. A Thirteenth-Century French Romance* (ed. Roche-Mahdi), pp. XX-XXII.

¹⁹ Nel caso di donne coniugate, il modello di comportamento da seguire era quello veterotestamentario di Sara. Cfr. Vecchio 1990.

²⁰ Diverso il parere di Lasry 1985 e Brahney 1985, secondo le quali il rapporto tra Eufemie e il marito Cador si porrebbe su un piano di 'moderna' equità tra uomo e donna.

²¹ Cfr. Casagrande 1990. Rispetto all'emersione nella narrativa cortese di pregiudizi circa l'uso della parola da parte della donna cfr. Latella 2021, pp. 169-208.

²² Si consulti Dahmen 2000, pp. 230-241.

Oltretutto, finora non è stato forse dato sufficiente risalto alla peculiare struttura del romanzo, suddiviso in una prima sezione riguardante situazioni propedeutiche all'esistenza da *cross dresser* di Silence e un secondo segmento narrativo occupato proprio dalle vicissitudini di cui è protagonista la fanciulla.²³ Ebbene, nella parte iniziale, dopo un lungo prologo che sfrutta il tradizionale motivo della nostalgia dei tempi passati e della condanna dell'avarizia (vv. 1-106), si informa della liberalità di Ebain e del suo matrimonio con Eufeme per mettere fine alla guerra contro il padre di lei Beghe, re di Norvegia (vv. 107-277). È esposta, poi, la ragione che spinge Ebain ad emanare lo sciagurato editto: la rivalità, sfociata in una duplice uccisione, tra due cognati, i quali, avendo preso in moglie due gemelle, sostengono entrambi di aver sposato la maggiore e di aver diritto all'eredità del suocero (vv. 278-336). Sebbene il re ritenga che le morti siano state causate dalle due donne, sembra piuttosto che la vera responsabile sia l'avidità, ma degli uomini:

[...] Par covoitise
Tolt a maint home sa francise,
Et plus avoec – quant s'i amort
Troter le fait jusque a la mort.
(vv. 329-332).

Il testo invita fin da subito, dunque, a una lettura in controluce dei fatti narrati e delle affermazioni del narratore; lettura proprio per questo passibile di molteplici interpretazioni e alla base delle divergenti opinioni della critica.²⁴

Ad ogni modo, si assiste successivamente al combattimento, consueto nei prodotti arturiani, tra il valoroso cavaliere Cador e un drago (vv. 337-548), bestia la cui uccisione è legata in molteplici tradizioni letterarie al motivo dell'iniziazione dell'eroe (vv. 379-381) e all'ottenimento di una moglie (vv. 383-384); ampissimo spazio è dedicato alla malattia d'amore che tormenta Cador e Eufemie e all'organizzazione delle loro nozze (vv. 549-1599): il loro sentimento è per due volte definito come *fin'amor* (vv.

²³ Si fa qui soltanto un rapido cenno alla questione, poiché un approfondimento dell'articolazione dell'opera eccederebbe gli obiettivi di questo saggio.

²⁴ A parere di Kocher 2002, è lo scarto tra il prima e il dopo delle dichiarazioni del narratore e tra le sue affermazioni e i fatti a richiamare il pubblico a uno sforzo d'interpretazione del dettato.

1095 e 1102) dal narratore,²⁵ il quale, oltretutto, indugia ancora sul *topos* dei vizi che affliggono la contemporaneità rispetto al passato. Questa prima sezione, insomma, è rivelatrice dell'orizzonte culturale e letterario dell'autore, e di conseguenza dell'*humus* in cui s'innesta la vicenda di Silence. A ciò si aggiunga l'evocazione di una bipartizione strutturale già presente nel *Cligés* di Chrétien de Troyes e indicativa, quindi, anche di un legame intertestuale autorevole.

Sembrirebbe metodologicamente appropriato, allora, tentare di chiarire la funzione del particolare motivo del *cross dressing* proprio alla luce del *background* culturale dell'opera e della consueta ideologia cortese e cavalleresca, talmente radicata da divenire topica anche in romanzi non canonicamente cortesi.

A riprova dell'opportunità di tale procedimento, sarà utile, comunque, condurre un'analisi contrastiva che esamini la presenza del motivo in altre opere narrative oitaniche – già appaiate al nostro romanzo – appartenenti, però, a generi letterari diversi e rispetto alle quali è stato pure asserito il legame con l'omosessualità.²⁶

Effettivamente, benché di non larga diffusione, il motivo del *cross dressing* compare in un episodio dell'*Estoire de Merlin*,²⁷ della prima metà del Duecento, di cui è protagonista Grisandole; in due *chansons de geste*, quella tardo duecentesca di *Yde et Olive*, facente parte del ciclo di Huon de Bordeaux,²⁸ e quella trecentesca di *Tristan de Nanteuil*, sezione della

²⁵ Di *fins amans* parla una volta Eufemie (v. 1367).

²⁶ Poiché lo scopo attuale è la descrizione della ragione culturale alla base dell'impiego di un determinato motivo in letteratura, e al fine di circoscrivere uno studio altrimenti eccessivamente esteso e dispersivo nei suoi risultati, l'indagine è qui volutamente confinata al dominio oitanico.

²⁷ *The Vulgate Version of the Arthurian Romances* (ed. Sommer), pp. 281-292.

²⁸ Le successive citazioni sono tratte da *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive. Drei Fortsetzungender Chanson von Huon de Bordeaux, nach der einzigen Turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht* (ed. Schweigel), pp. 152-173. Della storia di *Yde et Olive* esistono altre due versioni francesi, un *miracle* del XIV secolo e una prosificazione del XV. Il confronto tra i tre testi è già stato attuato da Amer 2008, pp. 50-87 ed è superfluo dunque, riproporlo qui. Le differenze tra le versioni, peraltro, sono solo di dettaglio, salvo che per la temporaneità della metamorfosi sessuale della protagonista nel *miracle*. Amer accoglie il parere di Perret 1985, p. 328 circa un'omosessualità di secondo livello espressa attraverso il *cross dressing* e sostiene che il dialogo tra la tradizione letteraria araba (in cui il lesbismo è trattato in maniera spesso esplicita) e quella europea avrebbe indotto la letteratura francese ad occuparsi dell'omosessualità femminile, anche se in maniera meno scoperta.

Geste de Nanteuil;²⁹ infine, nel *fabliau* di *Berengier au Long Cul*,³⁰ della metà del XIII secolo.

Va premesso, però, che il motivo che qui interessa è assai sfruttato nella stesura di vite di sante – in particolare bizantine – note anche al mondo romanzo e che in tali scritti l'espedito del travestimento maschile non sorprende affatto: le donne vi ricorrono per sfuggire a un tentativo di stupro, a un'unione incestuosa o a una vita matrimoniale imposta dai genitori e alla quale si preferisce quella monastica. In ogni caso, l'obiettivo finale è la perseveranza nella fede e la preservazione della verginità, condizione da ritenere più onorevole del *coniugio*, così come raccomandato da San Paolo:

[...] è cosa buona per l'uomo non toccare donna; tuttavia, per il pericolo dell'incontinenza, ciascuno abbia la propria moglie e ogni donna il proprio marito. [...] Non astenetevi tra voi se non di comune accordo e temporaneamente, per dedicarvi alla preghiera, e poi ritornate a stare insieme, perché satana non vi tenti nei momenti di passione. Questo però vi dico per concessione, non per comando [...] Ai non sposati e alle vedove dico: è cosa buona per loro rimanere come sono io; ma se non sanno vivere in continenza, si sposino; è meglio sposarsi che ardere. [...] se ti sposi non fai peccato; e se la giovane prende marito, non fa peccato. Tuttavia costoro avranno tribolazioni nella carne, e io vorrei risparmiarvele. Questo vi dico, fratelli: il tempo ormai si è fatto breve; d'ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l'avessero; [...] la donna non sposata, come la vergine, si preoccupa delle cose del Signore, per essere santa nel corpo e nello spirito; la donna sposata invece si preoccupa delle cose del mondo, come possa piacere al marito.³¹

Peraltro, il concetto di *mulier virilis*, abbracciato da varie religioni e tradizioni culturali, nel medioevo europeo e cristiano non è aggirabile per una donna che intenda intraprendere un percorso verso la perfezione spirituale: tale condizione si raggiungerebbe solo attraverso un processo di mascolinizzazione.³²

Venendo adesso ai testi oitanici, la vicenda di Grisandole mostra svariati elementi in comune con quella di Silence, al punto da essere stata ritenuta da Thorpe fonte diretta del romanzo di Heldris:³³ in entrambi i

²⁹ *Tristan de Nanteuil* (ed. Sinclair), da cui provengono i passi di seguito riportati.

³⁰ *Berengier au Long Cul* (ed. Rossi).

³¹ 1Cor 7:1-2, 5-6, 8-9, 28-29, 34.

³² Si consulti Hoxha 2019, pp. 1-7.

³³ Heldris de Cornuaille, *Le Roman de Silence* (ed. Thorpe), p. 14. Tale assunto è stato successivamente confutato a favore di una precedente fonte X. Cfr. in proposito e riguardo ad altri

testi la protagonista si comporta come un eccellente cavaliere e giunge a catturare Merlino;³⁴ costui rivela la vera identità della giovane e quella dell'amante della regina travestito da monaca (addirittura dodici amanti, sempre nei panni di monaca, nel caso dell'*Estoire*); il re, infine, condanna a morte la moglie e sposa la fanciulla smascherata. Anche nel caso di Grisandole, dunque, le vesti da uomo vengono dismesse e la giovane manifesta nuovamente la propria identità biologica di donna.

Tale identità sessuale non appare mai scalfita, ma solo camuffata, nel *fabliau* di *Berengier au Long Cul*: per vendicarsi del marito usuraio sposato solo per adempiere a un debito, che la maltratta e disconosce le pratiche cavalleresche, e che per giunta finge di partecipare ai tornei, la moglie si traveste da cavaliere e lo sfida a duello. Al rifiuto di quest'ultimo di combattere, la travestita gli impone di baciarle le natiche, e il marito, evidentemente stolto, si sorprende che il suo avversario sia dotato di un orifizio anale stranamente lungo, anziché accorgersi che si tratta di quello e dell'introito vaginale.

Una vera e propria riattribuzione sessuale si realizza, invece, nelle due *chansons de geste*. Nell'*Yde et Olive*, dopo essere sfuggita alle mire incestuose del padre proprio grazie a un travestimento maschile, Yde, fanciulla bella e istruita, si presenta come un abile e prode cavaliere al punto che lungo la narrazione le aggettivazioni femminili cedono il passo a quelle maschili e la giovane assume il nome di Ydé. Quando l'imperatore di Roma Oton combina le nozze tra il suo valoroso guerriero (Ydé, appunto) e la figlia Olive, la travestita dapprima adduce giustificazioni varie per limitare i propri rapporti con la moglie a baci e abbracci; poi confessa la propria condizione ottenendo la complicità di Olive. Tuttavia, vittima di un delatore e costretta dal suocero a spogliarsi per immergersi in un bagno, Ydé rischia il rogo insieme ad Olive, se non fosse che le preghiere di quest'ultima provocano l'apparizione di un angelo e un vero e proprio cambiamento di sesso per la prima.

Lo stesso finale miracoloso riguarda la vicenda di Blanchandine nel *Tristan de Nanteuil*. La principessa, musulmana, s'innamora di Tristano, giovane di nobili origini, ma dall'infanzia ferica e non educato alla cavalle-

fonti e paralleli Heldris de Cornuälle, *Silence. A Thirteenth-Century French Romance* (ed. Roche-Mahdi), pp. XII-XVII.

³⁴ Proprio rispetto alla cattura di Merlino, si veda il raffronto tra il *Roman de Silence* e l'episodio dell'*Estoire* stabilito da Roche-Mahdi 2002.

ria. Dovendo sfuggire agli uomini inviati dal padre per destinarla a un matrimonio combinato e non potendo contare sulla protezione armata di Tristano, Blanchandine si converte al cristianesimo e su suggerimento dell'amato si traveste da cavaliere e mascolinizza il proprio nome in Blanchandin. Fa, però, innamorare di sé la figlia del sultano di Babilonia, Clarinde, e, nonostante diversi tentativi di dilazione – tra cui la richiesta alla fanciulla di battezzarsi, non ottemperata soltanto per l'assenza di un prete – è costretta ad accettare le nozze. Prima che il matrimonio venga consumato, però, un delatore riferisce alla moglie che il marito è in realtà una donna; viene, dunque, preparato un bagno per appurare la verità, ma l'apparizione di un cervo permette a Blanchandine di fuggire a caccia dell'animale. Le si manifesta, allora, un angelo, che le consente di scegliere il sesso che preferisce:

Or te mande Jhesus qui le monde estora,
 Lequel tu aymes mieulx, or ne me celles ja:
 Ou adés estre femme ainsy qu'i te crea,
 Ou devenir ung s homs? A ton vouloir sera.
 Homs sera, se tu veulx, car il te changera
 Et te donrra tout ce qu'a home appertendra.
 Or en di ton vouloir, car ainsy il sera
 Selon ta voulenté. Par moy mandé le t'a
 (vv. 16142-16149)

Ritenendo di restare così fedele a Tristano, che crede morto, la travestita opta per il sesso maschile:

Nouvelle char lui vint, entre aultre se mua
 Et devvint ung vrais homs, car Dieu lui envoya
 Toute nature de home tant que besoing en a
 En maniere d'un home et tout lui ottroya,
 Mais oncques son semblant qu'ot devant ne changa.
 La fut homs Blanchardine et sy endroit faurra
 Le non de Blanchardine, car appellés sera
 Blanchardins d'ores mes, car bien appertendra.
 Quant se vit transmué, Jhesus Crist en loa
 (vv. 16196-16204)

Dall'unione con Clarinde nascerà, poi, un figlio, Gilles, destinato a diventare santo.

A prima vista, dunque, la soluzione finale della riattribuzione del sesso potrebbe, effettivamente, risultare unicamente utile a ristabilire la norma erotica contro una relazione altrimenti omosessuale censurata dalla mentalità medievale; eppure, più tardi, Blanchandin incontrerà Tristano e vivrà al suo fianco un rapporto affettivo – comunque non carnale – al quale si potrebbero parimenti riconoscere connotazioni omoerotiche.³⁵ Evidentemente un simile sentimento ‘platonico’ non doveva destare preoccupazioni di liceità.

È curioso, tuttavia, che le presunte allusioni all’omosessualità si affianchino ad espliciti rinvii alla cristianità e alla fede (la conversione di Blanchandine, la richiesta di Battesimo a Clarinde, la generazione di un figlio che sarebbe diventato santo)³⁶ e che un angelo addirittura conceda, quasi come un premio a chi, invece, si sarebbe macchiata di un peccato esecrabile, la possibilità di scegliere il sesso preferito. Non è da trascurare, infatti, quanto dettato dal Deuteronomio 22,5: «La donna non si metterà un indumento da uomo né l’uomo indosserà una veste da donna; perché chiunque fa tali cose è in abominio al Signore tuo Dio» e che l’infrazione di tali prescrizioni mal si concilia con il sentimento di devozione religiosa che trapela dal testo e con il sistema valoriale sotteso al genere della canzone di gesta, notoriamente improntato ai principi della cristianità.

Sul punto si potrebbe obiettare che il travestimento maschile è un motivo impiegato anche in varie agiografie; come visto, però, si tratta di un mezzo adottato da sante e vergini per dedicarsi pienamente a Dio: l’esigenza di salvaguardia della propria fede può prevalere, insomma, sulle ammonizioni deuteronomiche.

Urgenze superiori, in realtà, autorizzano una deroga alla legge anche nelle *chansons* in questione: il *cross dressing*, ad esempio, consente a Yde di sottrarsi all’incesto, un vero abominio agli occhi della società laica e soprattutto della cristianità,³⁷ al punto che si è ritenuto che «la menace

³⁵ È quanto suggerisce anche Montesano 2019, pp. 120-121.

³⁶ Peraltro, il cambio di nome, che segna una svolta anche nella vita di coloro che abbracciano il monachesimo, e il motivo del bagno costituiscono una chiara metafora del battesimo. Rispetto alla dimensione sacra all’interno della *chanson*, è interessante la lettura di Leverage 2008. La studiosa addirittura intravede nel testo echi della dottrina della transustanziazione e giustifica la commistione tra sacro e profano (la metamorfosi sessuale) invocando la composizione mista, di chierici e laici, del pubblico della *chanson*. Riguardo agli elementi di religiosità rinvenibili in *Yde et Olive* cfr. Podetti 2019, p. 208.

³⁷ Si consulti in proposito Watt 1998, la quale, comunque, crede nel rilievo assunto nell’opera dal tema dell’omosessualità femminile.

d'une union sacrilège entre Ydé et son père [...] acquiert une coloration hagiographique». ³⁸ Si è sostenuto anche che l'omosessualità venga corretta dall'intervento divino per esigenze biologiche (garantire la procreazione) e narrative (ovviare all'interruzione del ciclo epico in assenza di un erede), ma che «plus qu'un moderne transsexuelle, Ydé incarne un modèle de sainteté laïque et guerrière. En revanche, Olive a une charge potentiellement plus transgressive, car elle accepte une union homosexuelle en toute connaissance de cause». ³⁹

È vero, però, che l'attrazione provata inizialmente da Olive è semplicemente frutto dell'ignoranza della verità; pare significativo, in tal senso, che dopo la rivelazione di Yde non si dia più spazio all'illustrazione della relazione fisica tra le due donne. Oltretutto, anche prima della confessione, il rapporto tra Yde e la moglie non ha modo di concretizzarsi in senso sessuale, a causa di un malessere (simulato) accusato da Yde e della decisione di rimandare la consumazione del matrimonio di quindici giorni, una volta che gli ospiti siano andati via:

Olive ma nent en la cambre pauée
 Coucie lont & puis lont enclinée
 Es vous Ydain *qui* vient toute esplourée
 La cambre a *bien* veroullie & fermée
 Puis vint au lit v estoit respousée
 Si lapella coiement a celée
 Ma douce amie & loiaus mariée
 La bonne nuis vous soit anuit donnée
 Car jou larai *mout* griés si 9 jou bée
 Jou ai I mal dont j'ai ciere tourblée
 A ices mos fu Oliue accollée
 Cele respont *qui bien* fu auisée
 Biax dous amis si s mes a celée
 Sestes la riens *que* plus ai desirrée
Pour la bonté *que* j'ai en vous trouée
 Ne cuidiés pas que jou aie pensée
Que jouer voelle a la pate leuée

³⁸ Podetti 2019, p. 203.

³⁹ *Ivi*, p. 212. In precedenza, anche Amer 2008, p. 58 e ss. si sofferma sul desiderio «sexual, in fact orgasmic» di Olive, pur ammettendo, comunque, che ella «does not know that the man she loves is a woman, nor is she aware of the fact that the feelings she expresses transform her unwittingly into a lesbian».

Onques de chou ne fui entalentée
 Mais vous maies XV jours deportée
 Tant que la gens soit de chi destornée
 Que jou nen soie escarnie & gabée
 A no deduit arons bien recourée
 Tant sench bonté en vo cors arrestée
 Que sil vous plaist je serai deportée
 Fors du baisier bien voel estre accolée
 Mais de lamour 9 dist qui est priuée
 Vous requier jou que soie deportée
 Y de respont france dame honorée
 Jou v⁹ otroi tout chou quil v⁹ agrée
 Dont ont lun lautre baisie & accolée
 En cele nuit ni o[t] cri ne mellée.
 (vv. 7123-7153)

L'eventuale attribuzione di un valore sessuale ai verbi *baisier* e *accoler* (v. 7152) è resa incongrua dalla successiva dichiarazione del narratore che *En cele nuit ni o[t] cri ne mellée*, allusione – questa volta esplicita – all'orgasmo e alle schermaglie amorose. Peraltro, il *deport* di cui parla Olive – talvolta nel senso di 'rinvio', talora in quello di 'piacere' – esprime il pudore, misto a curiosità e a timore, di una fanciulla ignara di cosa sia effettivamente l'amplesso tra coniugi.⁴⁰ È probabilmente proprio quest'innocenza del sentimento ad impedirle di inorridire all'apprendere il reale sesso del presunto sposo, come invece accade a Clarinde.

Ancora l'equivoco, infatti, è nel *Tristan de Nanteuil* alla base della passione che accende la figlia del sultano, la quale, sicuramente più smaliziata di Olive, rimprovera a Blanchandine l'assenza di trasporto nei propri confronti:

Adonc a dit Clarinde: «A vous a pou d'amour.
 Maloite soit ly heure que vous prins a seignour!
 Comment vous tenés vous en sy grande fierour
 De gesir o belle dame sans demener baudour?

⁴⁰ È quanto accade – in un contesto geografico e culturale comunque differente da quello della *chanson* in questione – a Isotta dalle Bianche Mani nel *Tristano Riccardiano*. La fanciulla, complice l'inesperienza in campo amoroso, trae diletto dai soli baci del marito, ancora innamorato dell'omonima Bionda: «ella tutta notte sì lo tenea in braccio e baciavalo tutta fiata, ned altro diletto ella non credea che ffosse ned altro giuco se nnoe quello che Tristano le faciea». Cfr. *Tristano Riccardiano* (ed. Heijkant), p. 252.

Se m'eüssiés huchee, je eüsse fait retour.
 Ja ne vous convenist a moy fere l'estour?
 Par Dieu, n'est mye signe de vaillant pongneur
 Que d'estre avecques dame aussy blanche que flour
 Sans atoucher a luy. J'en aray du piour.
 Bien voy chose que die ne m'y vault une flour,
 Car ne doy point priier de fere tel labour.
 (vv. 15454-15464)

Appurato che le insinuazioni di omosessualità nei testi sopraccitati sono passibili di confutazione, e visto che la dimensione religiosa, per nulla estranea alle canzoni di gesta, non può esserne rimossa, appare profittevole vagliare una possibile giustificazione dell'utilizzo del particolare motivo del travestimento proprio attraverso il suo inserimento nel quadro del sistema epico.

A tal proposito, è bene rammentare che la sperequazione tra sesso maschile e femminile costituisce un elemento distintivo del genere: non si tratta semplicemente di assegnare alla donna un ruolo di subalternità rispetto all'uomo, in linea con la mentalità dominante all'epoca e secondo una visione che, tutto sommato, affiora trasversalmente ai generi letterari,⁴¹ ma addirittura di marginalizzare nella narrazione la figura femminile e il sentimento amoroso a cui solitamente si accompagna. I valori centrali su cui s'impenna la *chanson de geste*, anche se tarda e quindi contaminata con tratti romanzeschi, sono, difatti, l'amor di patria e lo spirito guerresco, quest'ultimo, in particolare, declinato ordinariamente al maschile. Yde e Blanchandine, tuttavia, sono donne fuori dall'ordinario, dotate di particolare virtù, e per questo insignite della possibilità di scegliere il sesso che prediligono. E non è un caso che la scelta ricada sul sesso maschile: se nell'ideologia epica l'uomo è il detentore di valori e pregio, alle due protagoniste straordinarie, ma ciononostante imperfette perché donne, è concesso di perfezionarsi. Peraltro, in epoca medievale, in virtù del suddetto concetto di *mulier virilis*, proprio in direzione dell'uniformazione della donna all'uomo sono state interpretate le raccomandazioni di

⁴¹ Salvo gli straordinari poteri elettivi riconosciuti alla donna amata (ma proprio a quella, e non a tutte le altre) e senza dover giungere necessariamente alla denigrazione più aspra, anche nel romanzo sono visibili in controluce casi di svilimento del genere femminile, tant'è vero che, come anticipato sommariamente, nel XIII secolo la produzione romanzesca costituisce un terreno fertile per l'espressione del dibattito culturale e sociale sui meriti e i demeriti delle donne.

San Paolo a rivestirsi di Cristo:⁴² «[...] poiché quanti siete stati battezzati in Cristo, vi siete rivestiti di Cristo [...] non c'è più uomo né donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù» (Lettera ai Galati, III, 27, 29) e «Dovete rinnovarvi nello spirito della vostra mente e rivestire l'uomo nuovo» (Lettera agli Efesini, IV, 24).

Per 'vocazione' di genere, allora, i testi epici, più del romanzo, possono abbracciare la nozione di mascolinizzazione della donna.

Donne insolitamente meritevoli sono, dunque, Yde e Blanchandine – come, del resto Silence e la sua omologa Grisandole; nessuna virtù superiore, invece, si riconosce alla figura femminile del *fabliau* di *Berengier au Long Cul*. In questo caso, benché la condotta della donna sia in parte giustificata dall'indole insulsa dell'uomo e dalla professione di quest'ultimo – dedito all'accumulo di ricchezze contro la liberalità che distingue il ceto cavalleresco – conformemente al carattere dei racconti fabliolistici, anche la scelta del travestimento qualifica la moglie come astuta e capace di abbindolare un marito sciocco, tanto sciocco da non rendersi conto di avere sotto il naso due orifici e non uno eccezionalmente lungo. Ancora una volta, allora, il motivo del *cross dressing* serve a vivificare uno stereotipo, peraltro imposto dal genere letterario.

Se, insomma, il senso ultimo del motivo cambia a seconda del genere letterario che lo ospita, è verosimile che esso vada realmente interpretato in base al quadro ideologico che informa il genere stesso e che, quindi, l'attribuzione di un plusvalore omosessuale debba essere cautamente ponderata.

A riprova di ciò, si consideri una circostanza interessante relativa al passo di Floire e Blancheflore sorpresi dall'emiro a dormire abbracciati. Il sovrano, preso dalla gelosia, chiede che sia loro scoperto il seno, evidentemente per accertarsi che si tratti davvero di due donne (così erroneamente crede), come se questo fugasse ogni rischio di tradimento (vv. 2647-2650). È chiaro, dunque, che l'omosessualità – almeno quella femminile – non doveva costituire nemmeno un'eccezione contemplabile, e che è quantomeno forzato postularne un'equazione con il travestimento.

Un riscontro della discutibilità di tale assunto deriva anche da un dato *in absentia*: nella produzione francese – quella che qui interessa – gli uomini che si travestono da donne, oltre che estremamente rari, ambiscono

⁴² Cfr. Podetti 2019, pp. 204-205.

sempre alla consumazione di un rapporto carnale eterosessuale (si pensi proprio all'amante di Eufeme travestito da monaca). Stupisce, allora, che il legame tra travestimento e omosessualità sia ritenuto assiomatico soltanto se declinato al femminile.

A ulteriore conferma dell'opportunità di tenere in debito conto la temperie culturale che fa da sfondo all'ideazione di taluni prodotti narrativi, oltre che, come detto, la pertinenza all'uno o all'altro genere letterario, occorre fare una rapida escursione fuori dal mondo oitanico. Effettivamente, non tanto riguardo ai romanzi e al *fabliau* già considerati, quanto invece rispetto alle due *chansons de geste*, è possibile osservare l'utilizzo di uno stesso schema narrativo incentrato proprio sul matrimonio tra due fanciulle (di cui una travestita da uomo),⁴³ le cui irradiazioni sono rintracciabili, ad esempio, nella letteratura araba,⁴⁴ indiana,⁴⁵ greco-latina.

A proposito di quest'ultimo ambito, a cui appartengono prodotti spesso coinvolti negli studi relativi alle *chansons* sopra esaminate,⁴⁶ è appena il caso di rammentare che l'Antichità classica, specialmente greca ed ellenistica, ammette l'esistenza dell'amore omosessuale; già Platone nel *Simposio*, per bocca di Aristofane, distingue tra uomini e donne eterosessuali o omosessuali, riconoscendo in particolare agli uomini attratti da altri uomini maggiore virilità e abilità:

Così gli uomini che sono frutto del taglio dell'essere comune, quello che era detto allora 'androgino', sono amanti delle donne e la maggior parte degli uomini che commettono adulterio derivano da questo genere, come d'altra parte derivano da questo genere le donne amanti degli uomini e che commettono adulterio. Mentre le donne che sono frutto del taglio della donna non si curano più di tanto degli uomini ma

⁴³ In Thompson 1955-1958, raggiungibile al sito www.archive.org (ultimo accesso: 30/03/2023) è repertoriato il motivo D10 «Transformation to person of different sex», cui potrebbero risalire i racconti a cui qui si fa riferimento, più altri che prevedono la metamorfosi sessuale ma non il *cross dressing*, e che sono, pertanto, esclusi dalla disamina. Non avviene un cambio di sesso, comunque, nel racconto arabo tratto da *Le Mille e una Notte* per il quale si rinvia alla nota successiva.

⁴⁴ Si rimanda al confronto condotto da Amer 2008, pp. 72-86 riguardo alle similitudini tra la storia di Yde e Olive e quella di Qamar al-Zaman e la Principessa Boudour ne *Le Mille e una Notte*.

⁴⁵ Di un racconto indiano parallelo alla vicenda di Blanchandine discute Montesano 2019, pp. 122-123.

⁴⁶ Il riferimento è anche ai testi in cui il cambio di sesso non è anticipato da un periodo di travestimento e che, programmaticamente, in questa sede non vengono tenuti in considerazione. Ne è un esempio il mito di Ceni narrato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*.

sono attratte piuttosto dalle donne, e da tal genere derivano le lesbiche. Quanti sono frutto del taglio del maschio inseguono i maschi e, finché sono ragazzi, in quanto porzioni di maschio, amano gli uomini e, con gli uomini, piace loro giacere e stare avvinti; costoro sono i ragazzi e i giovani migliori, perché per natura i più virili. Alcuni dicono che sono impudenti, ma mentono, perché essi non compiono ciò per impudenza ma per ardimento, coraggio e mascolinità, perseguendo ciò che è loro simile. Ce n'è una prova, e di gran peso: uomini siffatti, giunti a maturità, essi soli approdano alla politica [191d-192]⁴⁷

Il mondo latino, nonostante sia più generoso di riferimenti all'omosessualità maschile che non a quella femminile e consideri la prima più apprezzabile della seconda, non ritiene empia la relazione tra due donne, ma soltanto non concretizzabile – e per questo a volte derisa – a causa dell'impossibilità dell'un partner di prevalere sull'altro attraverso l'atto della penetrazione. A Roma, in sostanza, il sesso è una relazione tra due esseri che svolgono l'uno un ruolo attivo, l'altro un ruolo passivo.⁴⁸

Proprio a questo *milieu* risale la vicenda di Ifi, che occupa i vv. 666-797 del IX libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e che è tra le più evocate dalla critica accanto ai testi francesi di cui qui ci si occupa.⁴⁹

A causa dell'indigenza e dell'impossibilità di provvedere a una dote, il cretese Ligdo intima alla moglie Teletusa di uccidere il figlio che ha in grembo qualora nasca femmina. Il parto avviene in assenza del marito, così Teletusa, su rassicurazione della dea Iside, ha modo di camuffare il sesso della figlia – alla quale dà il nome neutro di Ifi – e di allevarla come un maschio. A tredici anni, Ifi è promessa alla bella Iante, di cui è innamorata:

Tertius interea decimo successerat annus:
cum pater, Iphi, tibi flavam despondet Ianthen,
inter Phaestias quae laudatissima formae
dote fuit virgo, Dictaeo nata Teleste.
Par aetas, par forma fuit, primasque magistris
acceperere artes, elementa aetatis, ab isdem.
Hinc amor ambarum tetigit rude pectus, et aequum
vulnus utrique dedit, sed erat fiducia dispar:
coniugium pactaeque exspectat tempora taedae,

⁴⁷ Platone, *Simposio* (ed. Nannini - Giavatto), p. 47.

⁴⁸ Cfr. Pintabone, 2002 e Ormand 2005.

⁴⁹ Durling 1989; Robins 2009.

quamque virum putat esse, virum fore credit Ianthe;
 Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget
 hoc ipsum flammam, ardetque in virgine virgo
 (vv. 714-725)⁵⁰

e infatti si rammarica di non poterla amare anche sessualmente. La madre, però, chiede aiuto ad Iside e Ifi è trasformata in un giovinetto.

Rispetto ai testi già affrontati, è un fatto per nulla trascurabile che già prima della metamorfosi, quando l'attrazione amorosa di Ifi si configura come ancora inattuabile, ella ammetta esplicitamente di essere innamorata di Iante, al contrario di Ydé e Blanchandine che, al di là delle possibili congetture, non professano mai amore nei confronti delle spose; circostanza altrettanto significativa è, inoltre, che l'intera vicenda si collochi in un contesto culturalmente diverso da quello dell'Europa medievale e più tollerante nei riguardi dell'omosessualità.

In sostanza, l'eventuale attinenza a uno schema narrativo comune non ne impedisce un'attualizzazione divergente nelle varie tradizioni culturali e letterarie, così come uno stesso motivo – nel caso di specie quello del travestimento – può essere caricato di valenze e suggestioni differenti.⁵¹

Alla luce di quanto esposto finora, dunque, pare davvero più adeguato riconsiderare l'impiego del *cross dressing* anche nel *Roman de Silence* osservandolo attraverso la specola ideologica propria del genere romanzesco.

Innanzitutto si segnala che un ramo, pur minoritario, della critica, ha riconosciuto anche nell'opera di Heldris – come per le *chansons de geste* già viste – un'alta adesione ai principi della cristianità: per la costruzione del romanzo, infatti, sarebbero stati adottati motivi e stilemi propri della narrativa agiografica (tra i quali lo stesso *cross dressing*) al fine di perseguire scopi edificanti.⁵² Pur senza pronunciamenti sulla validità di tale ipotesi, va riconosciuto, comunque, che una lunga preghiera a Dio innalzata da Cador prima di affrontare il drago in combattimento (vv. 425-472)

⁵⁰ www.poesialatina.it (ultimo accesso: 30/03/2023).

⁵¹ Pur nella convinzione che il parallelo arabo consenta di cogliere aspetti non espressi nel testo di *Yde et Olive*, Amer 2008, p. 81 ammette che il racconto delle *Mille e una notte* mostri una «greater permissiveness [...] (in comparison to the French narratives) toward lesbianism». Qui, infatti, il rapporto tra le due donne è scopertamente lesbico, non normalizzato attraverso una riattribuzione sessuale e in seguito addirittura accolto in un regolare matrimonio poligamo.

⁵² Dahmen 2000 e Dahmen 2002.

è inclusa nella sezione iniziale del romanzo, quella che, come detto, sembra esercitare una funzione preparatoria al segmento successivo. Naturalmente suppliche e orazioni si registrano in numerosi testi medievali, ma in questo caso pare proprio che il cavaliere reciti un atto di fede che affianca l'etica cavalleresca e dell'amor cortese nel sistema valoriale a cui riagganciare la vicenda di Silence. Come sopra sostenuto, allora, è difficile conciliare il rispetto dei dettami religiosi ed eventuali considerazioni di orientamento sessuale, le quali, comunque, andrebbero sempre motivate sulla base del pensiero e della mentalità medievali. L'impressione, invece, è che su questo punto si siano volute applicare a un testo appartenente a una temperie culturale diversa da quella attuale, categorie di pensiero della contemporaneità invece di tentare di interpretare l'opera *iuxta sua propria principia*.

Non produrrebbe distorsioni, invece, ritenere che il particolare motivo adottato da Heldris costituisca un mezzo alternativo – o comunque non troppo ordinario – al fine di porgere in modo accattivante una riflessione per nulla eccezionale all'epoca: quella sui meriti e i demeriti delle donne, che, in effetti, ha occupato, in maniera più o meno estesa, le pagine di svariati romanzi nel corso del XIII secolo e oltre.⁵³ Il travestimento maschile della protagonista parrebbe, così, finalizzato piuttosto alla misurazione dei talenti e delle abilità dell'eroina nei panni di uomo.

L'infrazione dell'eteronormatività richiederebbe, del resto, una carica eversiva che all'autore evidentemente manca, dal momento che pur riconoscendo a Silence capacità straordinarie e offrendole l'opportunità di esercitare un'autonomia prettamente maschile per parte della sua esistenza, sul finale la costringe, in maniera del tutto convenzionale per l'epoca, a sottostare a un uomo. Resa nota, infatti, l'identità della fanciulla, costei diviene la seconda moglie del re Ebain, assoggettandosi pienamente al volere di quest'ultimo: «Ne jo n'ai soig mais de taisir, | Faites de moi vostre plaisir.» (vv. 6627-6628).

D'altra parte, la possibilità di un pieno e manifesto rientro di Silence nella sfera della femminilità è già stata prospettata al suo battesimo, quando per la piccola si sceglie un nome declinabile tanto al maschile quanto al femminile:

⁵³ Esemplicativo dell'interesse per il tema è il dibattito sollevato dal *Roman de la Rose*. Per le posizioni dei maggiori esponenti della *querrelle* si consulti Garavelli 2006.

Il iert només Scilenscius;
 Et s'il avient par aventure
 Al descobrir de sa nature
 Nos muerons cest -us en -a,
 S'avra a non Scilencia.
 (vv. 2074-2078).⁵⁴

Allo stesso modo, la travestita avverte la necessità di apprendere almeno una delle arti muliebri, la musica,⁵⁵ nel caso in cui il re muoia e l'editto venga cancellato:

Et s'il avient que li rois muire,
 Es cambres t'en poras deduire.
 Ta harpe ett ta vièle avras
 En liu de cho que ne savras
 Orfrois ne fresials manoier.
 (vv. 2865-2869)

Il fatto che la dismissione del travestimento sia più volte presa in considerazione è segno, allora, che Heldris intenda limitarsi a sondare la natura femminile, della quale offre, peraltro, uno spettro completo (la donna ingannatrice e lussuriosa incarnata da Eufeme, quella morigerata e devota al marito rappresentata da Eufemie, quella capace di ricoprire ruoli maschili impersonata da Silence), ribadendo, tuttavia, la volontà di preservare l'integrità di una cultura e di una società androcentriche.⁵⁶

Il romanzo, insomma, si pone in scia al dibattito del tempo rispetto ai pregi e alle virtù delle donne e alle capacità eventualmente acquisibili con l'educazione e, in linea con la concezione cavalleresca e cortese che sostanzia il genere romanzesco, ripudia una totale denigrazione della femminilità. L'esperienza di successo della *cross dresser*, pur con i malintesi a cui

⁵⁴ Ne fatti, però, si opta per una soluzione non marcata dal punto di vista del genere. Il brano è tra quelli più esaminati dai sopracitati studi sulle risorse semantiche espresse dal linguaggio di Heldris, nonché da quelli che si soffermano sul rapporto natura-cultura. Il passo, infatti, prosegue associando *-us* all'*'us* (uso, abitudine, condotta) e sottolineando la necessità di rimuoverlo per agire secondo natura.

⁵⁵ Quest'arte rientra in realtà tra quelle adatte sia agli uomini che alle donne, difatti Silence la ritiene spendibile anche qualora non riesca, da travestita, a divenire un cavaliere prode e gli occorra ingraziarsi in qualche modo i propri compagni d'armi (vv. 2842-2848, 2863-2864).

⁵⁶ Tale è anche la posizione di una parte della critica.

può dar adito, più che sollevare questioni di orientamento sessuale, sembra, allora, avere proprio lo scopo di motivare un giudizio positivo su almeno una parte dell'universo femminile, quella, infatti, a cui l'autore raccomanda di non amareggiarsi di fronte alla riprovazione espressa nei confronti di Eufeme:

Se j'ai jehi blasmee Eufeme
 Ne s'en doit irier bone feme.
 Se j'ai Eufeme moult blasmee
 Jo ai Silence plus loëe.
 Ne s'en doit irier bone fame,
 Ne sor lui prendre altrui blasme,
 Mais efforcier plus de bien faire.
 (vv. 6695-6701).

BIBLIOGRAFIA

- Amer Sahar 2008, *Crossing Borders: Love between Women in Medieval French and Arabic Literatures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Akbary Suzanne Conklin 1994, *Nature's forge recast in the Roman de Silence*, in Donald Maddox - Sara Sturm-Maddox (ed.), *Literary Aspects of Courtly Culture*, Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (University of Massachusetts, Amherst, USA, 27 July-1 August 1992), Cambridge, Brewer, pp. 39-46.
- Allen Peter L. 1989, *The Ambiguity of Silence. Gender, Writing and Le roman de Silence*, in Julian N. Wassermann - Lois Roney (ed.), *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, pp. 98-112.
- Azuela Cristina 2012, *Merlin, prophète et trickster dans Le roman de Silence*, in Fleur Vigneron - K ji Watanabe et al. (ed.), *Voix des mythes, science des civilisations: hommage à Philippe Walter*, Bern, Peter Lang, pp. 63-98
- Berengier au Long Cul, in *Fabliaux érotiques. Textes de Jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, Luciano Rossi (ed.), Paris, Lettres Gothiques, 1992, pp. 241-261.

- Bloch Ralph Howard 1986, *Silence and Holes: the Roman de Silence and the Art of the Trouvère*, «Yale French Studies», 70, pp. 81-99.
- Blumreich Kathleen M. 1997, *Lesbian Desire in Old French Roman de Silence*, «Arthuriana», VII, 2, pp. 47-62.
- Bouchet Florence 2001, *L'écriture androgyne: le travestissement dans le Roman de Silence*, in *Le nu et le vêtu au Moyen Age (XII-XIII siècles)*, «Senefiance», 47, Presses universitaires de Provence, pp. 47-58.
- Brahney Kathleen J. 1985, *When Silence was Golden: Female personae in the Roman de Silence*, in Glyn S. Burgess - Robert A. Taylor (ed.), *The Spirit of the Court*, Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983), Cambridge, Brewer, pp. 52-61.
- Casagrande Carla 1990, *La donna custodita*, in Georges Duby - Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Medioevo*, Christiane Klapisch-Zuber (ed.), Bari, Laterza, pp. 119-124.
- Clark Robert L. A. 2001, *Jousting without a lance: the Condemnation of Femele Homoeroticism in the Livre des Manières*, in Francesca Canadé Sautman - Pamela Sheingorn (ed.), *Same Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*, New York, Palgrave, pp. 143-177.
- Cooper Kate Mason 1985, *Elle and L: Sexualized Textuality in Le roman de Silence*, «Romance Notes», 25, pp. 341-360.
- Dahmen Lynne M. 2000, *The Roman de Silence and the Narrative Traditions of the Thirteenth Century*, Ph.D. dissertation, Bloomington, Indiana University.
- 2002, *Sacred romance: Silence and the hagiographical tradition*, «Arthuriana», XII, 1, pp. 113-122.
- Duby Georges 1990, *Il modello cortese*, in Georges Duby - Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Medioevo*, Christiane Klapisch-Zuber (ed.), Bari, Laterza, pp. 310-329.
- Durling Nancy 1989, *Yde and Olive and Ovidian myth*, «Romance Languages Annual», 1, pp. 256-262.
- Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive. Drei Fortsetzungender Chanson von Huon de Bordeaux, nach der einzigen Turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht*, Max Schweigel (ed.), Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1889.
- Gallagher Edward J. 1992, *The Modernity of Le Roman de Silence*, «University of Dayton Review», XXI, 3, pp. 31-42.
- Garavelli Bianca 2006, *Il dibattito sul "Romanzo della Rosa"*, Milano, Medusa.

- Gaunt Simon 1990, *The Significance of Silence*, «Paragraph», XIII, 2, pp. 202-216.
- 1995, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gilmore Gloria Thomas 1997, *Le Roman de Silence: Allegory in Ruin or Womb of Irony?*, «Arthuriana», VII, 2, pp. 111-128.
- Heldris de Cornuälle, *Le Roman de Silence*, Lewis Thorpe (ed.), Cambridge, Heffer, 1972.
- , *Silence. A Thirteenth-Century French Romance*, Sarah Roche-Mahdi (ed.), East Lansing, Michigan State University Press, 1992.
- Heldris di Cornovaglia, *Il roman di Silence*, Anna Airò (ed.), Roma, Carocci, 2005.
- Hotchkiss Valerie R. 1996, *Clothes Make the Man. Femele Cross Dressing in Medieval Europe*, New York-London, Garland Publishing.
- Hoxha Damigela 2019, *Mascolinizzazione giuridica. Appunti fra religione, antropologia e diritto*, «Historia et ius» 15, pp. 1-17.
- Kinoshita Sharon 1995, *Heldris de Cornuälle's Roman de Silence and the Feudal Politics of Lineage*, «Publications of the Modern Language Association of America», CX, 3, pp. 397-409.
- 2002, *Male-order Brides: Marriage, Patriarchy and Monarchy in the Roman de Silence*, «Arthuriana», XII, 1, pp. 64-75.
- Kocher Suzanne 2002, *Narrative Structure of the "Roman de Silence": Lessons in Interpretation*, «Romance Notes», XLII, 3, pp. 349-358.
- Krueger Roberta L. 2000, *Questions of Gender in Old French Courtly Romance*, in Ead. (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 132-149.
- Labbie Erin F., *The Specular Image of the Gender-neutral Name: Naming Silence in Le roman de Silence*, «Arthuriana», VII, 2, pp. 63-77.
- Lasry Anita Benaim 1985, *The Ideal Heroine in Medieval Romance: a Quest for a Paradigm*, «Kentucky Romance Quarterly», XXXII, 3, pp. 227-243.
- Latella Fortunata 2021, *Donne scortesì. La condizione femminile nello specchio della narrativa di corte*, Lucca, La Vela.
- Le conte de Floire et Blancheflor*, Jean-Luc Leclanche (ed.), Paris, Champion, 1980.
- Leverage Paula 2008, *Sex and the Sacraments in Tristan de Nanteuil*, in Albrecht Classen (ed.), *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme*, Berlin, De Gruyter, pp. 517-533.

- Menegaldo Silvère 2005, *Merlin et la scolastique: de la coincidentia oppositorum à la quaestio disputata dans "Le roman de Silence"*, «Cahiers de recherches médiévales», 12, pp. 211-225.
- MacCracken Peggy 1998, *The Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Montesano Marina 2019, *Sesso, identità di genere e miracoli*, in Laura Andreani - Agostino Paravicini Bagliani (ed.), *Miracolo! Emozioni, spettacolo e potere nella storia dei secoli XIII-XVII*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 117-131.
- Ormand Kirk 2005, *Impossible Lesbians in Ovid's Metamorphoses*, in Ronnie Ancona - Ellen Greene (ed.), *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*, Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 79-110.
- Perret Michèle Perret 1984-1985, *Travesties et transexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine*, «Romance Notes», XXV, 3, pp. 328-340.
- Pintabone Diane T., *Ovid's Iphis and Ianthe: When Girls Won't Be Girls*, in Nancy S. Rabinowitz - Lisa Auanger (ed.), *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, pp. 256-285.
- Platone, *Simposio*, Simonetta Nannini - Angelo Giavatto (ed.), Siena, Barbera.
- Podetti 2019, *Entre androgynie, sang et sainteté: aspects du sacré dans la Chanson d'Yde et Olive*, in Nathalie Bregantini-Maillard - Émilie Goudeau et al. (ed.), *La chanson de geste et le sacré*, Actes du x^e colloque international de la Section française de la Société Rencesvals (Clermont-Ferrand, 18-20 octobre 2017), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, pp. 203-214.
- Ringer Loren 1994, *Exchange, Identity and Transvestitism in Le Roman de Silence*, «Dalhousie French Studies», 28, pp. 3-13.
- Roche-Mahdi 2002, *A Reappraisal of the Role of Merlin in the Roman de Silence*, «Arthuriana», XII, 1, pp. 6-21.
- Robins William, *Three Tales of Female Same-Sex Marriage: Ovid's Iphis and Ianthe, the Old French Yde et Olive, and Antonio Pucci's Reina d'Oriente*, «Exemplaria», XXI, 1, pp. 43-62.
- Stock Lorraine Kochanske 1995, 'Arms and the (Wo)man' in Medieval Romance: The Gendered Arming of Female Warriors in the "Roman d'Eneas" and Heldris's "Roman de Silence", «Arthuriana», v, 4, pp. 56-83.
- 2002, *Civilization and Its Discontents: Cultural Primitivism and Merlin as Wild Man in the Roman de Silence*, «Arthuriana», XII, 1, pp. 22-36.
- Sturges Robert Stuart 2014, *The Raw and the Cooked in Le Roman de Silence: Merlin*

- at the Limit of the Human*, in Irène Fabry-Tehranchi - Anna Russakoff (ed.), *L'humain et l'animal dans la France Médiévale*, Amsterdam, Rodopi, pp. 43-56.
- 2020, *Animal/ Merlin/ Demon*, in Eugene Clay (ed.), *Beats, Humans and Transhumans in the Middle Ages and the Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 3-21.
- Thompson Stith 1955-1958, *Motif-index of Folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Revised and enlarged edition, Bloomington.
- Thorpe Lewis 1973, *Merlin's Sardonic Laughter*, in William Rothwell - David Blamires et al. (ed.), *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, Manchester, Manchester University Press, pp. 323-339.
- Tristan de Nanteuil*, Keith Val Sinclair (ed.), Assen, Van Gorcum, 1971
- Tristano Riccardiano*, Marie-José Heijkant (ed.), Parma, Pratiche, 1991.
- Vecchio Silvana 1990, *La buona moglie*, in Georges Duby - Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Medioevo*, Christiane Klapisch-Zuber (ed.), Bari, Laterza, pp. 129-165.
- Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Heinrich O. Sommer (ed.), 2 voll., Washington, Carnegie Institution.
- Waters Elizabeth A. 1997, *The Third Path: Alternative Sex, Alternative Gender in "Le Roman de Silence"*, «Arthuriana», VII, 2, pp. 35-46
- Watt Diane 1998, *Behaving like a man? Incest, lesbian desire, and gender play in Yde et Olive and its adaptations*, «Comparative Literature», L, 4, pp. 265-285.

Zum literarischen (Poly)System des hanseatischen Raums im Spätmittelalter

Daive Bertagnolli
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

ABSTRACT: Die ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ zu bestimmen, ist keine einfache Aufgabe. In der vorliegenden Arbeit werden zunächst die Gründe dafür erklärt, von der Schwierigkeiten auf sprachlicher Ebene bis zur Unmöglichkeit, eine sichere geografische Ausdehnung abzugrenzen. Es wird dann ein Überblick über die wichtigsten Studien geboten, die sich die Darstellung dieser Literatur zum Ziel gesetzt haben: In allen erweist sich eine spürbare Schwierigkeit bei der Gruppierung der Texte. Außerdem handelt es sich dabei nur um Bestandsaufnahmen. Um sich gleichzeitig dem definitiven Engpass zu entziehen und Literatur nicht ausschließlich als Sammlung von Texten zu verstehen, schlägt der Autor vor, einen systemischen Ansatz für die Beschreibung der untersuchten literarischen Realität zu verwenden.

KEYWORDS: Polysystemtheorie – Polysystem – Niederdeutsch – Mittelniederdeutsch – Hanseatischer Raum – Itamar Even-Zohar – Norddeutschland

ABSTRACT: Defining ‘Middle Low German literature’ is a challenging task. This study grapples with a plethora of difficulties in pursuit of this goal. Some of these are inherent in the impossibility of identifying a specific geographical area where Middle Low German flourished as a literary language. A second set of challenges relates to the seminal studies on the subject, which mostly make an inventory of the texts at our disposal rather than critically engage in linking them. By avoiding definitional bottlenecks, the author proposes a polysystemic approach to Middle Low German literary production. Drawing upon Even-Zohar’s theories as a methodological reference, the present research revolutionises our understanding of Middle Low German literature, conceived here as a dynamic and multilayered system rather than a mere collection of texts.

KEYWORDS: Polysystem Theory – Polysystem – Low German – Middle Low German – Hanseatic Area – Itamar Even-Zohar – Northern Germany

In seinem Versuch, die niederdeutsche Literatur zu definieren, hebt Claus Schuppenhauer hervor, «dass eine Definition des Gegenstandes für jede wissenschaftliche Disziplin, also auch für die niederdeutsche Literaturwissenschaft, prinzipiell unabdingbar ist».¹ Unter der Bezeichnung ‚Niederdeutsche Literatur‘ unterscheidet er zwei kategorial zu trennende Phänomene: einerseits die mittelniederdeutschen Texte vom Beginn der Überlieferung bis zum Absterben der Schriftsprache, andererseits die seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts entstandenen Texte, die als ‚Mundartliteratur‘ bezeichnet werden. Schuppenhauer entscheidet sich dafür, die zweite Gruppe definitiv zu fassen, überzeugt davon, dass nur die wissenschaftliche Bewältigung der Mundarttexte Schwierigkeiten bereite. Er kommt zu dem Schluss, dass die außerhalb der Sprache existierenden Elemente des Niederdeutschen – wie ‚Welt‘, ‚Volkstum‘, ‚Mensch‘ usw. – nicht klar definierbar sind und dass ‚niederdeutsche Literatur‘ daher lediglich als Literatur in niederdeutscher Sprache zu verstehen ist.

Es geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus, die Gültigkeit dieser nicht unproblematischen Auffassung von der niederdeutschen Literatur in Bezug auf die nachmittelalterliche Zeit zu prüfen. Sicher ist, dass dieselbe Definition für die Texte der von Schuppenhauer bestimmten ersten Gruppe nicht taugt: Zur mittelniederdeutschen Literatur nur die Werke zu zählen, die von ihrem jeweiligen Autor in niederdeutscher Sprache verfasst worden sind, wäre nämlich engstirnig und würde die Fülle und die Komplexität der schriftlichen Produktion im niederdeutschen Sprachraum während des Mittelalters nicht widerspiegeln. Solche Komplexität erweist sich vor allem auf sprachlicher Ebene, da im selben Gebiet neben dem Mittelniederdeutschen auch andere Sprachen angewendet wurden. Die adligen Dichter Norddeutschlands, wie zum Beispiel Eilhart von Oberg, verfassten bekanntlich ihre Werke in einer mitteldeutschen Sprache, die zahlreiche mittelniederdeutsche Bestandteile aufwies; die Schriftsprache der Hanse, die die Textproduktion der mittelniederdeutschen Zeit entscheidend prägte,² war bis weit in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts das Lateinische. Die Definition lässt überdies unentschieden, ob nur die Originalliteratur oder auch die zahlreichen mittelniederdeutschen Übersetzungen von Werken, die ursprünglich in Latein, Mittelhochdeutsch und Mittelniederländisch verfasst worden waren, zur

¹ Schuppenhauer 1972, p. 17.

² Siehe Meier-Möhn 2000, p. 1471.

mittelniederdeutschen Literatur gehören sollten.

Die Koexistenz verschiedener Sprachen im selben Raum ist außerdem nicht die einzige Problematik, wenn man den Begriff der ‚mittelniederdeutschen Literatur‘ zu umreißen versucht. Jedes Schrifttum bedingt eine geografische Ausdehnung, die in der modernen Literaturgeschichte in der Regel durch die Grenzen eines Nationalstaates bestimmt wird. Ein derartiges Verfahren ist üblich und für den größten Teil der gegenwärtigen Literaturgeschichten möglich, weil eine Sprache sich oft mit der Nation deckt, in der sie geschrieben und gesprochen wird; in dieser Hinsicht ist zum Beispiel die ‚italienische Literatur‘ ein Synonym für die ‚Literatur Italiens‘. In Bezug auf die mittelalterliche Zeit erweist sich dagegen der Begriff der Nation als unpassend, um den geografischen Raum einer Literatur abzugrenzen.³ Die Idee der Nationalstaaten entwickelte sich nämlich im 19. Jahrhundert, und es wäre anachronistisch, sie auf das Mittelalter zu übertragen, eine Zeit, in der die sprachlichen und territorialen Grenzen mit denen der heutigen Staatsgebiete nicht übereinstimmten. In der Germanistik tritt die Unangemessenheit einer nationalen Auffassung von der mittelalterlichen Literatur im Fall Heinrichs von Veldeke am deutlichsten hervor. Die Frage, ob der am Ende des 12. Jahrhunderts tätig gewesene maasländische Dichter ‚deutsch‘ oder ‚niederländisch‘ war,⁴ ist nämlich schwer eindeutig zu beantworten, da es ‚Deutschland‘ und ‚die Niederlande‘ als Nationalstaaten nicht gab.⁵ Im Mittelalter war ‚Deutschland‘ eher ein «unfestes Gebilde», wie Joachim Bumke es ausdrückt,⁶ das aus zahlreichen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Realitäten bestand. In diesem Zusammenhang benötigt die oft verwendete Bezeich-

³ Die Verbindung Literatur-Sprache-Nation bleibt allerdings noch heutzutage heikel. Es liegt nämlich auf der Hand, dass nicht alle Staaten eine einzige offizielle Sprache haben und dass einige Sprachen in verschiedenen Ländern gesprochen werden: Die ‚deutsche Literatur‘ kann sich z.B. nicht nur unbedingt auf die literarische Produktion in Deutschland, sondern auch in Österreich, in der Schweiz, in Italien (Alto Adige-Südtirol) usw. beziehen. Dasselbe gilt für die ‚französische Literatur‘ außerhalb Frankreichs (in der Schweiz, in Belgien, in Kanada usw.).

⁴ Zum sogenannten ‚Veldeke-Problem‘ siehe Klein 1985.

⁵ Siehe dazu Tervooren 2006, p. 18: «Deutschland als Nationalstaat und damit als umfassender Mental- und Identifikationsraum gab es ebensowenig wie etwa das moderne Belgien oder die Niederlande». Siehe auch van Oostrom (2009, p. 8): «[...] Literary tradition bequeathed by Veldeke has seeped into the cultures of several “nations”. Seen from this vantage point, Veldeke indeed epitomizes the absurdity of allowing our concept of medieval literature to be dominated by anachronistic views of national and linguistic frontiers».

⁶ Bumke 2004, p. 9.

nung der mittelniederdeutschen Literatur als ‚Literatur Norddeutschlands‘ eine genauere Erklärung. Obwohl das mittelniederdeutsche Schrifttum in der Tat hauptsächlich im nördlichen Gebiet der heutigen Bundesrepublik Deutschland verbreitet war, darf man, wie gesagt, seine Ausdehnung auf keinen Fall innerhalb der modernen nationalen Grenzen beschränkt sehen. In diesem Sinne bietet zum Beispiel die von Gerhard Cordes vorgeschlagene Abgrenzung der mittelniederdeutschen Literatur kein erschöpfendes Bild: «Mnd. ist die Lit. des norddt. Gebietes, das gegen die sprachlichen Nachbargebiete Nl. und Fries. im Westen, Dänisch-Jütisch im Norden, slavische Dialekte im Osten sowie den hd.-md. Bereich im Süden und den ndrhein. im Südwesten abzugrenzen ist».⁷ Diese Definition ist an sich nicht falsch, aber unvollständig. Wie soll man nämlich den Fall der mittelniederdeutschen Texte einordnen, die nicht in einem norddeutschen Sprachgebiet verfasst bzw. rezipiert wurden? Man denke beispielsweise an das *Schachbuch* des Domsschullehrers Meister Stephan, eine mittelniederdeutsche poetische Bearbeitung der *Scala ludis scacorum* des norditalienischen Dominikaners Jacobus de Cessolis, die gegen 1365 im ugro-finnischen Sprachgebiet der Stadt Dorpat, des heutigen Tartu in Estland, verfasst wurde und die an die deutschstämmige Oberschicht des Baltikums adressiert war.⁸ Aus demselben Raum stammt auch die sogenannte *Livländische Sammlung*,⁹ eine Handschrift, die von einem westfälischen Hansekaufmann während eines Winteraufenthaltes im Jahre 1431 angefertigt wurde und die den Roman *Flos und Blankeflos*, zwei Versnovellen (*Die treue Magd*, *Frauentreue*) und drei Minnereden (*Farbendeutung*, *Streitgespräch zweier Frauen über die Liebe*, *Des Minners Anklagen*) enthält.¹⁰ Es gibt dann einige mittelniederdeutsche Texte, wie *Valentin und Namelos*, *De verlorene sone* und *De deif von Brügge*, die vermutlich in der Stadt Brügge, d.h. im flämischen Gebiet, niedergeschrieben wurden.¹¹ Nicht zu übersehen ist außerdem die Anwesenheit des mittelniederdeutschen Schrifttums im skandinavischen Sprachraum, vor

⁷ Cordes 1983, p. 352.

⁸ Siehe dazu Beckers 1978, pp. 19-21.

⁹ Berlin, Staatsbibliothek, mgo 186.

¹⁰ Siehe dazu Beckers 1977, pp. 37-40 und 1978, p. 43ss. Die Handschrift enthält auch die mittelniederdeutsche Übertragung dreier Strophen eines Liebesliedes in der *Briefweise* des Spruchdichters Regenbogens (foll. 66v-67v).

¹¹ Beckers 1977, p. 31 spricht von einem «Brügger Literaturkreis».

allem in Kreisen der aristokratischen Elite: Die medizinische Abhandlung in Versen *De spegel der naturen* wurde zum Beispiel 1325 von dem Pommeren Eberhard van Wampen für den schwedischen Hof verfasst.¹² Sind Texte dieser Art, die in einem nicht-mittelniederdeutschen Sprachraum entstanden sind, keine ‚mittelniederdeutsche Literatur‘?

Es liegt auf der Hand, dass die wissenschaftliche Bewältigung der von Schuppenhauer ausgemachten ersten Gruppe wenigstens genauso viele Schwierigkeiten wie die der zweiten bereitet. Die oben angedeuteten Beispiele vermitteln eine Vorstellung von der Komplexität, der man entgegentritt, wenn man die ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ eindeutig zu bestimmen versucht. Das Problem ist in erster Linie definitorischer Natur. Dabei spielt der Begriff ‚mittelniederdeutsch‘ eine erhebliche Rolle. Das Kompositum ist aus drei Teilen zusammengesetzt, die einen zeitlichen, einen geografischen und einen sprachlichen Aspekt bestimmen. ‚Mittel‘ bezeichnet die zeitliche Komponente, die Periode zwischen Alt- und Neuniederdeutsch, die in der Forschung gewöhnlich vom Beginn der schriftlichen Überlieferung am Anfang des 13. Jahrhunderts bis zum Untergang des Niederdeutschen als Schriftsprache und seiner Verdrängung durch das Hochdeutsche im Laufe des 16. Jahrhunderts festgelegt wird.¹³ ‚Nieder‘ bestimmt die geografische Ausdehnung, die Gebiete im norddeutschen Sprachraum, in denen die hochdeutsche Lautverschiebung nicht stattfand, und ‚deutsch‘ kennzeichnet die Sprache, das Hauptelement des Kompositums, das durch die anderen zwei Komponenten zeitlich und geografisch abgegrenzt wird. Auf die Sprache bezogen, soll das Adjektiv ‚mittelniederdeutsch‘, wie andere Bezeichnungen ähnlicher Art, z.B. ‚mittelhochdeutsch‘ oder ‚mittelniederländisch‘, als ein Sammelbegriff verstanden werden, der Varietäten wie das Westfälische, das Ostfälische und das Nordniederdeutsche, um nur die wichtigsten Mundartgruppen zu nennen, einbezieht;¹⁴ erst seit der Mitte des 14. Jahrhun-

¹² Cordes 1983, p. 370; Krogmann 1971, p. 278.

¹³ Zur Erweiterung dieses Abschnittes siehe Beckers 1977, p. 4: «Ob und inwieweit die wenigen, in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s. verfassten Schriften in niederdt. Sprache noch zur mittel- oder schon zur neuniederdeutschen Literatur zu zählen sind, ist strittig und schwer zu entscheiden». Cordes 1983, p. 352 und Meier-Möhn 2000, p. 1470 erweitern zum Beispiel die Periode bis zur Hälfte des 17. Jh.s.

¹⁴ In der *Mittelniederdeutschen Grammatik* (1974, p. 1) gibt Agathe Lasch zwei Definitionen der mittelniederdeutschen Sprache: Im engeren Sinne verstehe man unter ‚Niederdeutsch‘ die Dialekte, die sich ganz oder hauptsächlich auf sächsischer Grundlage entwickelt haben,

derts wurden die regionalen Züge der Schreibsprache allmählich zurückgedrängt und durch eine überregionale Geschäfts- und Verkehrssprache ersetzt, die nach lübischem Vorbild geprägt war und die als ‚klassisches Mittelniederdeutsch‘ gilt.¹⁵

Im Allgemeinen ist daher das Wort ‚mittelniederdeutsch‘ von einer gewissen Unbestimmtheit charakterisiert, da die drei Elemente, die es bilden, sich schwer deutlich eingrenzen lassen. Trotz dieser Unschärfe birgt die Definition von Begriffen wie ‚mittelniederdeutsche Zeit‘, ‚mittelniederdeutscher Raum‘ oder ‚mittelniederdeutsche Sprache‘ keine besonderen Schwierigkeiten: Zeit und Raum werden in Bezug auf die Sprache bestimmt, die wiederum als eine Gruppe verschiedener Mundarten mit festliegenden Eigenschaften zu verstehen ist. Im Zusammenhang mit einem Wort wie ‚Literatur‘, das sich in der Regel auf eine eindeutige sprachliche und geografische Realität bezieht, bereitet hingegen das von unpräzisen Grenzen gekennzeichnete Adjektiv verschiedene Probleme, wie bereits hervorgehoben wurde. Diese Probleme dürfen nicht übergangen werden, und jede Behandlung der ‚mittelniederdeutschen Literatur‘ müsste notwendigerweise den Begriff und die mit ihm verbundenen Schwierigkeiten eingehend erörtern und klären. Der zu untersuchende Gegenstand müsste – wie zu Recht von Claus Schuppenhauer hervorgehoben – ausführlich definiert werden.

Eine Analyse der Art und Weise, in der verschiedene Literaturwissenschaftler in den letzten Jahrzehnten sich mit dem Begriff der mittelniederdeutschen Literatur und mit der Gliederung in Gruppen der überlieferten Texte auseinandergesetzt haben, zeigt allerdings, dass dies bedauerlicherweise kaum der Fall ist, da das Forschungsfeld nie eindeutig umgrenzt wird. Die hier betrachteten Studien umfassen eine Periode von 125 Jahren, von 1875, als August Lübben seinen Vortrag über die Charakteristik der mittelniederdeutschen Literatur in der germanistischen Sektion der 30. Versammlung deutscher Philologen zu Rostock hielt, bis zum Jahre 2000, als Jürgen Meier und Dieter Möhn ihren Beitrag über die Textsorten des Mittelniederdeutschen veröffentlichten. Solche Auswahl

während in einem weiteren Sinne der Begriff die nördliche Gruppe der kontinental-westgermanischen Dialekte umfasse, die keine hochdeutsche Lautverschiebung aufweisen (d.h. sowohl die mittelniederdeutschen als auch die mittelniederländischen Dialekte).

¹⁵ Siehe dazu Goossens 1973, p. 16, Sanders 1983, p. 996ss. und Peters 2000a, p. 1414ss.

bietet einen guten Überblick über was man bis jetzt mit ‚mittelniederdeutscher Literatur‘ verstanden hat:

1. August Lübben 1875, «Zur Charakteristik der mittelniederdeutschen Literatur»
2. Wolfgang Stammer 1920, «Geschichte der niederdeutschen Literatur»
3. Hermann Jellinghaus 1925, «Geschichte der mittelniederdeutschen Literatur»
4. Willy Krogmann 1971, «Mittelniederdeutsche Literatur»
5. Hartmut Beckers 1974, «Die Erforschung der niederdeutschen Literatur des Mittelalters»
6. Hartmut Beckers 1977-79, «Mittelniederdeutsche Literatur – Versuch einer Bestandsaufnahme»
7. Gerhard Cordes 1978, «Alt- und mittelniederdeutsche Literatur»
8. Gerhard Cordes 1983, «Mittelniederdeutsche Dichtung und Gebrauchsliteratur»
9. Karl Hyltdgaard-Jensen 1985, «Die Textsorten des Mittelniederdeutschen»
10. Ruth Schmidt-Wiegand 1989, «Prolegomena zu einer Texttypologie des Mittelniederdeutschen»
11. Jürgen Meier - Dieter Möhn 2000, «Die Textsorten des Mittelniederdeutschen»

In diesen elf Darstellungen ist Hartmut Beckers der Einzige, der einige klärende definitorische Vorinformationen zum Terminus ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ für unerlässlich hält,¹⁶ während man in den anderen Fällen auf Vorüberlegungen verzichtet, indem derselbe Begriff entweder für abgemacht gehalten oder nur auf oberflächliche Weise bestimmt wird. Solcher Genauigkeitsmangel hat nicht selten zu offenbaren Widersprüchen geführt. So bezeichnet zum Beispiel Willy Krogmann die mittelniederdeutsche Literatur einerseits als «das Schrifttum in mittelniederdeutscher Sprache»,¹⁷ andererseits nimmt er dann ohne weitere Begründungen die «hochdeutschen Werke niederdeutscher Dichter» in seine Abhandlung auf. Das mittelniederdeutsche Textaufkommen wird außerdem recht unterschiedlich systematisiert. Als Ordnungsgerüst dienen literarische Gattungen, Textsorten und thematische bzw. funktionale Großgliederungen. In dieser Vielzahl von Einteilungen ist es kaum möglich, dominierende Klassifizierungstendenzen zu erkennen. Was sich im Allgemeinen aus dem Vergleich der verschiedenen Ansätze ergibt, ist eine verbreitete Schwierigkeit in der Festlegung einheitlicher und zusammenhängender Kriterien, nach denen die Texte gruppiert werden können.

¹⁶ Beckers 1977, pp. 2-7.

¹⁷ Krogmann 1971, p. 263.

Gelegentlich sind diese Kriterien sogar nebulos: Wolfgang Stammer setzt der Kategorie der «geistlichen Dichtung» die der «hansischen Literatur» und des «Binnenlandes» entgegen;¹⁸ Willy Krogmann stellt Textsorten wie «Chroniken» und ästhetisch bestimmte Gruppen wie die der «herausragenden Übersetzungen» oder der «herausragenden niederdeutschen Originale» zusammen,¹⁹ während Gerhard Cordes in seiner Gliederung traditionelle Gattungen, Textsorten, Autoren und einzelne Werke mischt.²⁰

Aus jedem anderen methodologischen Ansatz entnimmt man in unterschiedlichem Maße eine bestimmte Unschlüssigkeit in der Einteilung des mittelniederdeutschen Schrifttums, da die Kriterien wohl übersichtlich sind, aber sie werden nicht genau eingehalten. Hartmut Beckers legt zum Beispiel seiner Darstellung eine thematische Gliederung zugrunde und unterscheidet weltliche und geistliche Literatur; in der darauffolgenden Unterteilung vermengt er allerdings die formal-inhaltliche mit der funktionalen Ebene, wenn er unter anderem innerhalb der weltlichen Literatur die «weltlichen Erzähldichtungen» und die «didaktisch-satirische Literatur» einschließt.²¹ In seinem Beitrag im *Handbuch zur niederdeutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* wählt Gerhard Cordes im Unterschied zu seiner früheren Studie nur die Kategorie der Textsorten und kommt dennoch zu einer Einteilung, die wie bei Beckers Formales, Inhaltliches und Funktionales vermengt.²² Karl Hyldegaard-Jensen entscheidet sich für eine Einteilung in Funktionsbereichen und unterscheidet die auf das Alltagsleben bezogenen Textsorten (Verwaltung, Geschichtsdarstellung, Instruktion, Erbauung und Privatleben) von den literarischen Textsorten, die «vorwiegend ein[en] Anspruch auf ästhetischen Effekt

¹⁸ Stammer 1920.

¹⁹ Krogmann 1971, p. 281.

²⁰ Cordes 1978, col. 2480-2520.

²¹ Hartmut Becker (1977, p. 16) ist sich der Probleme bewusst, die mit dem von ihm angewendeten Ordnungsschema verbunden sind; er entscheidet sich trotzdem dafür aufgrund des Mangels an einer überzeugenderen Einteilung und der praktischen Benutzbarkeit: «Ein angemessenes Ordnungsschema nach Textarten oder literarischen Gattungen aufzustellen, erweist sich freilich nicht nur für die mnd. Literatur, sondern bekanntlich für alle volkssprachlichen mittelalterlichen Literaturen als außerordentlich schwierig. Schon die in literarhistorischen Darstellungen allgemein übliche Scheidung der Texte in einerseits weltliche, andererseits geistliche Literaturdenkmäler ist keinesfalls unproblematisch».

²² Cordes 1983, pp. 351-390.

haben»;²³ diese zweite Gruppe wird allerdings nach den traditionellen Gattungen Epik, Drama und Lyrik gegliedert, die mit den Funktionsbereichen wenig zu tun haben. Auch die Subgliederung der auf das Alltagsleben bezogenen Textsorten ist nicht homogen: Die Gruppe «Instruktion» weist auf die Funktion hin, während zum Beispiel «Verwaltung» oder «Privatleben» sich mehr auf den Anwendungsbereich beziehen. Außerdem werden Textsorten wie Chroniken oder geistliche Lieder gleichzeitig verschiedenen Gruppen zugeordnet. Ruth Schmidt-Wiegand äußert sich kritisch über Hyldegaard-Jensens methodisches Vorgehen, dessen Schwächen akribisch aufgezählt werden. Unter den mit Recht geübten Kritiken unterstreicht sie «[...] die Kopflastigkeit der Textsorten des sog. ‚Alltagslebens‘»,²⁴ wobei ihre Überlegungen zur Gliederung der Textsorten oder Textklassen, die ihres Erachtens im Sinne der Textlinguistik um Einheiten wie den kommunikativen Zusammenhang und die Makro- und Mikrostruktur der Texte ergänzt werden müssten, nicht minder verwickelt und schwer in die Praxis umzusetzen sind.²⁵ Jürgen Meier und Dieter Möhn wählen zum einen die Hanse als textkulturstiftenden Bezugsrahmen und unterscheiden, ausgehend von einzelnen Kommunikationsdimensionen, vier Gruppen («institutsinterne Texte», «institutexterne Texte», «öffentlichkeitszentrierte Texte», «Texte für den Privatgebrauch»); zum anderen berühren sie abschließend die «nichthansische Textproduktion».²⁶ Auch in dieser Arbeit stiftet die gleichzeitige Präsenz derselben Texte in verschiedenen Gruppen Verwirrung beim Leser, wie zum Beispiel im Fall der Regelungstexte, die in drei Gruppen erscheinen. Die Einteilung erweist sich überdies als sehr unausgewogen, da die überwältigende Mehrheit der Texte – von Kochrezepten über Erzählungen bis hin zu geistlichen Liedern – in die Gruppe «öffentlichkeitszentrierte Texte» eingeordnet wird. Ein weiterer Aspekt, der nicht überzeugt, ist die Entscheidung, die ersten vier Gruppen, die quasi die gesamte Textproduktion der Zeit umfassen, in Verbindung mit der Hanse

²³ Hyldegaard-Jensen 1985, p. 1249.

²⁴ Schmidt-Wiegand 1989, p. 264.

²⁵ *Ivi*, p. 281: «Sein Gebrauch [des Begriffes der Textsorte, Anm. d. Verf.] für die Literatur zurückliegender Epochen darf sich deshalb nicht auf die Zuweisung der überlieferten Texte an bestimmte Lebens- oder Anwendungsbereiche beschränken, sondern muss sich im Sinne der Textlinguistik auch auf die Struktur der Texte selbst erstrecken. Ein methodologischer Weg, der überzeugend und praktikabel wäre, muss freilich erst gefunden werden».

²⁶ Meier-Möhn 2000.

zu bringen, auch Texte wie Grammatiken oder Predigten; es scheint, dass «Hanse» irreführend als Synonym von «städtisch» verwendet wird.

Wenn man ein bestimmtes Textaufkommen klassifiziert, dürfte man die Gründe hinter der Gruppierung nie außer Acht lassen. Bei der Darstellung einer festliegenden Literatur gliedert man die Texte vor allem aus Gründen der Zweckmäßigkeit in Gruppen, damit der Leser sich einen vereinfachten Überblick über die untersuchte literarische Produktion verschaffen kann. Es ist daher unerlässlich, dass die Kriterien, nach denen die Gruppierung erfolgt, zunächst vorgestellt und dann konsequent eingehalten werden. Werden diese Voraussetzungen nicht erfüllt, stiftet man Verwirrung, und die Darstellung verliert an Klarheit, die die Grundlage jeder Klassifizierung ist. Unter diesem Gesichtspunkt erweisen sich die bisherigen Abhandlungen der mittelniederdeutschen Literatur im Allgemeinen als mangelhaft, da die verwendeten Kriterien entweder verschwiegen oder nicht konsequent beachtet werden.

Während solche Lücken allerdings leicht abzuhelpen sind, ist ein weiteres problematisches Merkmal verschiedener Darstellungen, der Verwirrung hervorruft, schwer zu lösen. Wir wissen, dass eine Gliederung, um klar zu sein, sich nicht nur auf festgesetzte und einzuhaltende Kriterien stützen kann, sondern möglichst auch eindeutig festgesetzte Gruppen aufweisen soll. Aus der Analyse der Darstellungen ergibt sich hingegen, wie bereits angedeutet, eine verbreitete Schwierigkeit, einheitliche Kriterien – d.h. Kriterien, die Gruppen mit eindeutigen Konturen bestimmen – in der Einteilung der mittelniederdeutschen Literatur festzulegen. In diesem Fall sind die Literaturwissenschaftler allerdings nicht zu tadeln, da die Eigenschaften der Texte selbst keine Festsetzung exklusiver Kriterien ermöglichen.²⁷ Angesichts der hohen Zahl von Formen-, Themen- und Funktionsüberschneidungen, die die mittelniederdeutsche literarische Produktion charakterisieren, ist die gleichzeitige Präsenz desselben Textes bzw. derselben Textsorte in verschiedenen Gruppen nicht verwunderlich und, trotz der Konfusion, die aus einem solchen Tatbestand erfolgen kann, auch unvermeidlich. Die Überlagerungen, die die Bestimmung eines gemeinsamen Nenners verhindern, lassen sich kontinuierlich feststellen, insbesondere, wenn die Gruppierung nach Funktionsbereichen

²⁷ Siehe Hyldegaard-Jensen 1985, p. 1248: «Überschneidungen der Textsorten sind für die mnd. Periode durchaus kennzeichnend, weshalb die Einteilung der Textsorten nicht auf exklusiven Kriterien fußen kann».

erfolgt – man denke zum Beispiel nur an *Reynke de Vos*, das 1498 in Lübeck gedruckte Tierepos, das gleichzeitig als Erbauungs- und sozialkritischer Text gilt, oder an den *Dieb von Brügge*, eine Kurzerzählung, in der unterhaltende und didaktische Absicht Hand in Hand gehen.²⁸

Neben der spürbaren Schwierigkeit bei der Gruppierung der Texte teilen die bisherigen Darstellungen der mittelniederdeutschen Literatur auch eine strukturinterne Eigenschaft: Sie sind alle Bestandsaufnahmen, Auflistungen von Texten, die nach verschiedenen Kriterien in Gruppen gegliedert und mit dem Etikett ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ versehen werden. In diesem Zusammenhang gewichten die Literaturwissenschaftler die literarische Produktion recht unterschiedlich und stufen bestimmte Texte als wichtiger und ‚besser‘ ein als andere. Diesbezüglich werden vor allem die mittelniederdeutschen Originaltexte und die Meisterwerke geschätzt und begünstigt, während die Übersetzungen und die Randerscheinungen fast immer in den Hintergrund geraten. Die unterschiedliche Gewichtung, mit der die Texte betrachtet werden, lässt sich sehr gut in einem Satz August Lübbers zusammenfassen, der in Bezug auf die zahlreichen mittelniederdeutschen Chroniken Folgendes schreibt: «Sie sind zum Theil nicht immer Original, sondern nur Übersetzungen aus dem Lateinischen».²⁹ Die Tendenz, Originalwerke nicht auf eine qualitative Ebene mit anderen Texten zu stellen, dauert auch in Studien an, die hundert Jahre nach Lübber publiziert worden sind. Hartmut Beckers entscheidet sich zum Beispiel dafür, die mittelniederdeutschen Bearbeitungen mittelhochdeutscher Texte in seine Darstellung einzubeziehen, «jedoch mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung, und ohne die Sonder- bzw. Randstellung dieser Texte gegenüber den Werken der mnd. Originalliteratur damit verwischen zu wollen».³⁰ Auch wegen dieses bewertenden methodologischen Vorgehens zeichnet sich in den Darstellungen ein bestimmter Standard ab, der Synonym für ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ geworden ist und unter anderen aus Texten wie dem *Sachsenspiegel*, *Till Eulenspiegel* oder dem schon genannten *Reynke de Vos* besteht, denen der Vorzug gegenüber anderen Werken gewährt wird.

Es wurde bereits hervorgehoben, dass Hartmut Beckers der Einzige ist, der auf allgemeine Vorüberlegungen zu den Problemen, die mit der Be-

²⁸ Siehe Bertagnolli 2016.

²⁹ Lübber 1876, p. 12.

³⁰ Beckers 1977, p. 7.

handlung der mittelniederdeutschen Literatur verbunden sind, nicht verzichtet. In Bezug auf die klassifikatorische Natur seiner Arbeit meint er, dass angesichts der hohen Zahl unedierter Texte, vor allem aus dem Bereich der geistlichen Literatur, und des Mangels an einem sorgfältigen Forschungsgespräch über die edierten Texte eine Darstellung der mittelniederdeutschen Literatur keinen anderen Charakter als den einer Bestandsaufnahme haben könne.³¹ Aufgrund des ihm zeitgenössischen Forschungsstandes ist es seines Erachtens außerdem unmöglich, die mittelniederdeutsche Literatur in ihrer historischen Entwicklung darzustellen: Es gibt zu wenige Informationen über Entstehungszeit und Wirkungsgeschichte der Mehrheit der Texte.

In Ermangelung von Daten ist es natürlich sehr schwierig, eine zuverlässige wissenschaftliche Abhandlung aufzubauen. Das bedeutet allerdings nicht, dass keine andere Alternative übrig bleibt. Viktor Šklovskij (1893-1984), ein herausragender Vertreter des russischen Formalismus, schrieb in Bezug auf unsere Wahrnehmung der Welt: «Menschen, die an der Küste leben, gewöhnen sich so sehr an das Geräusch der Wellen, dass sie es nicht hören».³² Ähnlicherweise haben sich die Literaturwissenschaftler daran gewöhnt, dass die mittelniederdeutsche Literatur immer anhand von Auflistungen dargestellt wird und dass die bekannten definitorischen Probleme, die bei ihrer Erforschung auftauchen, in den Hintergrund rücken.

Es geschieht mit Šklovskijs Zitat im Hinterkopf, wenn ich hier versuche, was man als ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ bezeichnet, von einer anderen Perspektive zu betrachten und das Schwergewicht der Untersuchung auf Aspekte zu legen, die noch wenig erforscht worden sind. Das bisher Dargestellte dürfte deutlich gemacht haben, dass jeder Versuch, eindeutige Grenzen zu ziehen und geschlossene Kategorien zu bilden – von der zeitlichen, geografischen und sprachlichen Definition des Wortes ‚mittelniederdeutsch‘ selbst bis zur Gliederung in Gruppen der mittelniederdeutschen literarischen Produktion –, zum Scheitern oder zumindest zur Unvollständigkeit verurteilt ist.³³ Es ist daher erforderlich, den gesamten Komplex anhand elastischerer Kategorien zu untersuchen.

³¹ Beckers 1977, p. 14ss.

³² Šklovskij 1923, p. 11 (zit. in Erlich 1973, p. 175).

³³ Schon Peters (1984, p. 51) betont mit Sanders (1983, p. 994ss.): «[...] dass für die mnd. Zeit alle Grenzziehungen unsicher sind».

In dieser Hinsicht stellen die theoretischen Formulierungen, die der sogenannten Polysystemtheorie zugrunde liegen, ein zweckmäßiges Instrumentarium dar, um sich gleichzeitig dem definitorischen Engpass zu entziehen und Literatur nicht ausschließlich als Sammlung von Texten zu verstehen. Der Grundgedanke dieses methodologischen Ansatzes, den der israelische Kulturtheoretiker Itamar Even-Zohar in den 1970er Jahren entwickelte, ist nämlich, dass die soziosemiotischen Phänomene besser begriffen und gelernt werden können, wenn sie als interdependente Systeme anstatt als Konglomerate unterschiedlicher Elemente verstanden werden. ‚Polysystem‘ wird als folgend definiert: «[...] a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent».³⁴

Die Idee eines Systems von Systemen, die von einer offenen Struktur gekennzeichnet sind, erweist sich als besonders fruchtbar, um die hier betrachtete komplexe Realität zu definieren: Anstatt sich auf die ‚mittelniederdeutsche Literatur‘ zu beziehen, eine Benennung, die zu geschlossen ist, um die Gesamtheit und die Heterogenität des Sachstandes umfassen und ausdrücken zu können, und die außerdem auf einen Nationalstaat verweist, der zur Zeit nicht bestand, kann man sich ein umfangreicheres System vorstellen, das aus mehreren sprachlichen und kulturellen Subsystemen gebildet ist. Ein passender Name, um solches Netz zu bezeichnen, ist meines Erachtens ‚literarisches (Poly)System des hanseatischen Raums im Spätmittelalter‘. Diese Definition bezieht sich nämlich auf eine weite Realität, die in keine starren Grenzen hineingezwängt wird. Als vorteilhaft erweist sich vor allem die Vermeidung des Wortes ‚mittelniederdeutsch‘ und die daraus folgende Beseitigung der Schwierigkeiten, die der in ihm innewohnenden nationalen Kennzeichnung bereitet. Aus definitorischer Sicht löst außerdem die Abwesenheit des tückischen Adjektivs das bereits angedeutete erhebliche Problem von den Texten, die nicht im mittelniederdeutschen Sprachraum – bzw. wohl in diesem Gebiet, aber in einer anderen Sprache – verfasst wurden und die dank dieses Kompromisses in der Abhandlung ohne Widersprüche einbezogen werden können.

³⁴ Even-Zohar 1990, p. 11.

‚Mittelniederdeutsch‘ wird durch ‚hanseatischen Raum‘ ersetzt, eine Bezeichnung, die ausschließlich in geografischem Sinne verstanden werden soll: Trotz der unbestreitbaren Wichtigkeit der Hanse als Produktionskontext für das mittelniederdeutsche Schrifttum bezieht sich man hier bewusst auf kein ‚hanseatisches System‘, das sich als eine weitere geschlossene Kategorie erweisen würde, geschweige denn, dass nicht jeder mittelniederdeutsche Text mit der Hanse in Verbindung gebracht werden kann. Die Entwicklung der Hanse und des Mittelniederdeutschen verlief entgegen der allgemeinen Auffassung nicht parallel.³⁵ Mit ‚hanseatischem Raum‘ wird daher lediglich das breite Ausdehnungsgebiet der Hanse und die dort entstandenen literarischen Erscheinungen gemeint.³⁶

Ein polysystemischer Ansatz ist nicht nur definitorisch hilfreich, sondern er eignet sich gut vor allem für die Beschreibung einer literarischen Realität. In dieser Hinsicht hat der relationale Charakter einer jeden systemischen Theorie eine gewisse Bedeutung: Alle Elemente des Systems sind nämlich miteinander verbunden und müssen daher nicht isoliert betrachtet werden, sondern immer im Zusammenhang mit den anderen Elementen. Eine Untersuchung, die auf dieser Grundauffassung fußt, erfolgt also auf einer komplexen Ebene, da nicht nur die einzelnen literarischen Denkmäler berücksichtigt werden, sondern auch ihr gesamtes Beziehungsgeflecht. Solche Vorgehensweise ermöglicht es, die einzelnen Leistungen innerhalb eines Systems genauer zu definieren und sie in ihrem jeweiligen Kontext einzufügen. In diesem theoretischen Rahmen wird außerdem keinen Text bzw. Gruppe von Texten mehr als andere begünstigt, wie im oben angedeuteten Fall der mittelniederdeutschen Originaltexte, die in den verschiedenen Darstellungen von den Literaturwissenschaftlern zuungunsten der Übersetzungen bevorteilt werden, son-

³⁵ Siehe Peters 2000b, p. 1503: «Schriftsprache der Hanse zur Zeit ihres Aufstiegs war das Lat.; Latein erfüllte diese Funktion bis weit in die zweite Hälfte des 14. Jhs. hinein, also etwa 200 Jahre lang. Erst auf dem Höhepunkt hansischer Macht, um 1370, wechselte das hansische Schriftwesen zum Mnd. Das 15. Jh. bedeutet in der Geschichte der Hanse Stagnation und beginnenden Niedergang, in der Geschichte des Mnd., mit großräumigem Ausgleich und übernationaler Geltung, den Höhepunkt. Nach dem Niedergang des hansischen Wirtschaftssystems um 1500 erfolgte der Übergang von der mnd. zur hd. Schriftsprache».

³⁶ Siehe Hyldegaard-Jensen 1985, p. 1248: «Die geographische Geltungsbereich der mnd. Sprache fiel während ihrer Blütezeit mit der Ausdehnung der Hanse zusammen, umfaßte somit z.T. das Gebiet von Flandern bis Nowgorod und hanseatische Einflußbereiche in Skandinavien».

dern ist jeder Text als Bestandteil des Systems wichtig, um es besser zu begreifen.

Die Wichtigkeit aller Elemente des Systems soll nicht zum Fehlschluss führen, dass es unter denen keine Unterscheidungen gibt und dass sie dieselbe Relevanz innerhalb des Systems haben. Laut der Polysystemtheorie, die die Hauptformulierungen der russischen Formalisten – die Ersten, die Literatur als System verstanden – wieder aufnimmt, ist nämlich ein jedes System ein Raum, in dem die Bestandteile hierarchisch gekoppelt sind und unterschiedliche Positionen ‚besetzen‘. Überdies sind die Elemente des Systems nie stabil, sondern ‚bewegen sich‘ in das, was als eine konstante Auseinandersetzung bezeichnet werden kann. Die Formalisten verwendeten das Bild eines Zentrums und einer Peripherie des Systems, um seine hierarchische Schichtung zu verdeutlichen. Die Bewegungen innerhalb des Systems bzw. der Kampf zwischen seinen Elementen waren außerdem ein ihrer Schlusskonzepte: Nach der Auffassung der russischen Gelehrten war der dauernde Drang, das Vertrauliche durch das Unvertrauliche, das Traditionell durch das Innovativ zu ersetzen, die Triebkraft der literarischen Evolution.

Itamar Even-Zohar teilt grundsätzlich dieselbe Vorstellung von der Strukturierung und des Funktionierens eines Systems.³⁷ Seiner artikulierten Theorie liegen allerdings weitere theoretische Formulierungen zugrunde, für die er in seiner Argumentation eine präzise Terminologie verwendet, die oft durch einen hohen Grad an Abstraktheit gekennzeichnet ist, die in einigen Fällen Verwirrung stiften kann und daher hier nicht vertieft sein wird.³⁸ Es soll nämlich gleich darauf hingewiesen werden, dass die vorliegende Überlegung nicht als Mittel der Rechtfertigung des theoretischen Ansatzes betrachtet werden soll; das Ziel ist es nicht, die Polysystemtheorie zu verteidigen, um zu beweisen, dass sie funktioniert. Schließlich handelt es sich nicht um ein wasserdichtes Normengefüge, das blind gefolgt werden muss. Jeder kann sie vielmehr in unterschiedlicher Art und Weise interpretieren und sich auf gezielte Aspekte konzentrieren,

³⁷ Siehe Shuttleworth 2009, p. 197: «Essential to the concept of the polsystem is the notion that the various strata and subdivisions which make up a given polsystem are constantly competing with each other for the dominant position».

³⁸ Für eine Definition der wichtigsten Begriffe – wie zum Beispiel ‚Repertoire‘, d.h. die Gesamtheit von Gesetzten und Elementen, die die Textproduktion regeln – siehe Bertagnolli 2018, p. 62.

die für die jeweilige Forschung relevant sind. In diesem Zusammenhang werden die Hauptprinzipien der Theorie als allgemein theoretisches Gerüst angewendet, um sich nicht nur auf die einzelnen Elemente – die Texte – zu fokussieren, sondern auch, und vor allem, auf deren Position in Bezug auf das, was um sie steht. Die Texte werden sowohl auf der synchronischen (d.h. die inter- und extrasystemischen Beziehungen zum gleichen historischen Zeitpunkt) als auch auf der diachronischen Ebene (d.h. die geschichtliche Entwicklung bzw. die Bewegungen innerhalb des Systems) relational untersucht.

Es liegt auf der Hand, dass der Terminus ‚System‘ sich nicht auf ein bestimmtes Objekt bezieht. Einige, wie z.B. Theo Hermans, meinen sogar, es gäbe keine Systeme: «Secondly, there are no systems. Systems exist only in system theory. They have no ontological status. The decision to view, say, literature, art or translation, or for that matter education or politics, as a system is made on the grounds that doing so will provide a certain kind of insight into that world – into its internal structure and evolution, and its relations with the outside world, for instance».³⁹ Solche Aussagen sind strittig. Niemand bezweifelt, dass Systeme keinen ontologischen Status haben und dass sie daher nicht konkret sind. Es gibt allerdings Elemente, die bestimmte Eigenschaften teilen und die in ein System eingeschlossen werden können. Außerdem werden gewisse Systeme als solche erkannt. Man nehme z.B. die Musikrichtungen: Jeder kann den Unterschied zwischen einem Satz klassischer Musik und einem Lied einer Rock-Band erkennen. Dasselbe gilt für jede Gruppierung, die identifizierbare Kennzeichen aufweist bzw. teilt (Bühnenstücke, Sprachen, aber auch Autos, Bekleidung usw.). In diesem Sinne, solange es erkennbare Beziehungen zwischen festgestellten Elementen gibt, die zusammengelegt werden können, kann man behaupten, dass Systeme wohl existieren. Es liegt nahe, dass Systeme als theoretische Gebilde keine absolute oder feste Strukturierung aufweisen können: Ihre Gestaltung und Organisation werden jeweils von denjenigen bestimmt, die sie analysieren. Dieser Tatbestand ermöglicht eine weite Anwendbarkeit, die aber zugleich auch Probleme bereiten kann, da die Analysemöglichkeiten offensichtlich sehr viel sind.

Im Fall eines literarischen Polysystems hat man natürlich mit literarischen Produkten zu tun. Um sie als Bestandteile eines Ganzen zu analy-

³⁹ Hermans 1999, p. 103.

sieren, muss man sie nach bestimmten Kriterien gruppieren. Die Ausdehnung dieser Gruppen kann weit gefasst oder sehr spezifisch sein. Die Einteilung der Texte kann beispielsweise thematisch erfolgen und die zwei Großgebiete ‚weltlich‘ und ‚religiös‘ unterscheiden; auf einer tieferen Ebene kann man nach Großgattungen (Epik, Drama und Lyrik) klassifizieren, die jeweils aufgrund formaler und inhaltlicher Merkmale weiter in verschiedene Genres untergegliedert werden können. Eine weitere Möglichkeit ist es, die Texte nach dem Anwendungsbereich, in dem sie produziert und rezipiert wurden, oder nach ihrer Funktion in diesem Kontext, zusammenzustellen. Überdies kann man die Texte nach der Sprache einordnen, in der sie geschrieben worden sind. Die literarischen Systeme des abendländischen Mittelalters waren in der Regel nie monosprachlich – man denke an das Lateinische, das als Sprache der Kultur und der Kirche neben der Produktion in der Volkssprache immer verwendet wurde – und konnten je nach unterschiedlichen Faktoren wie dem geografischen Gebiet, dem Anwendungsbereich, der Textfunktion, dem sozialen Milieu usw. Texte in mehr als einer Sprache umfassen.

Die Vielfalt, in der die ein System bildenden Elemente gruppiert werden können, entspricht dem breiten Spektrum, das der Literaturwissenschaftler vor sich hat, wenn er eine literarische Realität systemisch untersuchen will. Keine der oben erwähnten Gruppen ist *a priori* besser als die anderen für eine Analyse; keine von denen kann außerdem als geschlossenes Untersystem konzipiert werden, das eindeutige Abgrenzungskriterien aufweist. Je nach den allgemeinen Charakteristiken der textlichen Produktion und dem Ziel der Forschung muss man daher die Gruppierung wählen, die sich dazu am besten eignet, ohne sie als dichte Einheit aufzufassen. Angesichts der möglichen beliebigen Strukturierung eines jeden Systems und der daraus folgenden Komplexität ist diese Wahl entscheidend, um die Analyse deutlich durchzuführen und von dem systemischen Ansatz am meisten profitieren zu können.

Neben der Notwendigkeit, das Forschungsfeld so gut wie möglich zu bestimmen, ist es zweckmäßig, insbesondere bei größeren Systemen, auf ein spezifisches Gebiet einzugehen. Das lässt sich beim hier erwähnten ‚literarischen (Poly)System des hanseatischen Raums im Spätmittelalter‘ gut bemerken. Dieses geographisch breit bestimmte System bietet nämlich eine solche Fülle von Texten, Sprachen, Funktionen und Anwendungsbereichen, die im Rahmen einer einzigen Studie nicht berücksichtigt werden kann. Um eine Idee des gesamten Bildes vorzustellen, könnte daher eine

erste Darstellung dieses literarischen (Poly)Systems die Texte nach Gattungen gruppieren. Eine solche Einteilung, die auf jeden Fall nicht unproblematisch ist,⁴⁰ würde natürlich keine besonderen neuen Informationen über die einzigen literarischen Produkte enthüllen: Wie sich bereits herausgestellt hat, gibt es genug Bestandsaufnahmen. Worauf es ankommt, sind also nicht die verschiedenen Elemente an sich, sondern ihre Position in Bezug auf was um sie steht. Das ist gerade die große, wichtige Neuigkeit. Im Vergleich zu den ‚herkömmlichen‘ Ansätzen, wird das gesamte Beziehungsgeflecht der Texte – anstatt einzelner literarischer Denkmäler, die als unabhängigen Einheiten analysiert werden – in das Forschungsfeld hineingezogen. Wenn man die literarischen Gattungen als Elemente des Systems betrachtet, kann man ihre Bewegungen und die ständige Auseinandersetzung um die Vorherrschaft – d.h. das Zentrum des Systems – analysieren. Die Dynamismen ermöglichen es, nicht nur Literatur, sondern auch Gesellschaft besser zu beschreiben. In diesem Zusammenhang erweist sich vor allem folgende Aussage Even-Zohars als besonders interessant: «Moreover, if we assume that the literary system, for instance, is isomorphic with, say, the social system, its hierarchies can only be conceived of as intersecting with those of the latter. The idea of a less stratified literature becoming more stratified, which I suggested as a universal of systems (Even-Zohar 1978, p. 39),⁴¹ can be thus understood because of the homologous relations between literature and society».⁴²

Im Fall des literarischen (Poly)Systems des hanseatischen Raums im Spätmittelalter bestimmt das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft eine ganz besondere Situation, da zwei Sprachvarianten (Mittelhoch- und Mittelniederdeutsch) nebeneinander existierten, die in unterschiedlichen sozialen Kontexten und für unterschiedliche literari-

⁴⁰ Innerhalb der Literaturwissenschaft bemerkt man zum Beispiel einen deutlichen Mangel an einer allgemeinen akzeptierten Definition von literarischen Gattungen/Genres, ein Mangel, der den unmittelbaren Bezug auf eine eindeutige Klassifizierung verhindert und daher genauere Erklärungen erfordert. Eine weitere Schwierigkeit wurde bereits hervorgehoben, als die bisherigen Darstellungen der mittelniederdeutschen Literatur angetippt wurden, und ist die Unmöglichkeit, die Texte zu einer oder anderer Gruppe aufgrund verschiedenartiger Überschneidungen klar zuzuordnen. Solche Sachlage ist allerdings jeder anderen betrachteten Gruppierung gemeinsam. Die Einteilung nach Genres wurde bevorzugt, weil sie eindeutiger ist als eine, die z.B. nach Funktionsbereichen erfolgt und weil sie eine bessere Gesamtaussicht der untersuchten Realität bietet.

⁴¹ Even-Zohar 1978a.

⁴² Even-Zohar 1990, p. 23.

sche Gattungen verwendet wurden. Das Mittelhochdeutsche wurde vor allem für höfische Texte in aristokratischen Kreisen gebraucht, während Mittelniederdeutsch die Sprache von Texten war, die am besten die Bedürfnisse der städtischen Gesellschaft entgegenkamen, wie z.B. didaktische und wissenschaftliche Literatur, religiöse Werke, Gesetzbücher und Historiographie. Die Artikulation des Systems ist daher äußerst komplex.⁴³

Neben der Analyse der internen Struktur und Hierarchisierung des literarischen (Poly)System sollte man außerdem auch die Beziehungen berücksichtigen, die zwischen diesem spezifischen System und verwandten Systemen wie dem Mittelhochdeutschen, dem Mittelniederländischen und Skandinavischen bestehen. Was die erzählende Literatur betrifft, wurde z.B. für fast alle wichtigsten mittelniederdeutschen erzählenden Texte ein mittelhochdeutsches oder mittelniederländisches Modell identifiziert.

Eine umfassende Beschreibung der literarischen Produktion im hanseatischen Raum anhand eines systemischen Ansatzes wäre ohne Zweifel eine schwierige Aufgabe. Die Versuche, die in den letzten Jahren unternommen wurden, um Teile dieses Systems zu untersuchen, waren auf jeden Fall sehr fruchtbar und haben deutlich geholfen, die Funktionsweise und die Evolution dieser besonderen literarischen Realität zu verstehen.⁴⁴ Sie geben Anlass zur Hoffnung, dass weitere Studien folgen werden, in denen man die Dynamiken innerhalb eines Systems auch von anderen Perspektiven betrachtet.

⁴³ Siehe diesbezüglich Ferrari 2011.

⁴⁴ Ich denke vor allem an Ferrari 2013.

BIBLIOGRAPHIE

- Andringa Els 2009, *Grenzübergänge. Das Niederländische Polysystem im Spiegel der Rezeption ausländischer Literatur*, in Simone Winko - Fotis Jannidis - Gerhard Lauer (ed.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 455-488.
- Bassnett Susan 1991, *Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- Beckers Hartmut 1974, *Die Erforschung der niederdeutschen Literatur des Mittelalters*, «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung», 97, pp. 37-60.
- 1977, *Mittelniederdeutsche Literatur – Versuch einer Bestandsaufnahme*, «Niederdeutsches Wort», 17, pp. 1-58.
- 1978, *Mittelniederdeutsche Literatur – Versuch einer Bestandsaufnahme*, «Niederdeutsches Wort», 18, pp. 1-47.
- 1979, *Mittelniederdeutsche Literatur – Versuch einer Bestandsaufnahme*, «Niederdeutsches Wort», 19, pp. 1-29.
- Bertagnolli Davide 2016, *Lachen um des Lachens willen? Zur Komik im ‚Dieb von Brügge‘*, in Klaus Amann - Wolfgang Hackl (ed.), *Satire, Ironie und Parodie in der deutschen Sprache und Literatur. Gespräche über Kategorien des Komischen*, Innsbruck, Innsbruck University Press, pp. 127-135.
- 2018, „Valentin und Namelos“ und die Gesetzmäßigkeiten der kulturellen Interferenz: eine Diskussion, in Miriam Edlich-Muth (ed.), *Der Kurzroman in den spätmittelalterlichen Sammelhandschriften Europas*, Wiesbaden, Reichert Verlag, pp. 55-69.
- Bumke Joachim 2004, *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, 5. Aufl., München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Cordes Gerhard 1978, *Alt- und mittelniederdeutsche Literatur*, in Wolfgang Stammeler (ed.), *Deutsche Philologie im Aufriss*, 2. überarb. Auflage, Bd. II, Berlin, Erich Schmidt Verlag, col. 2473-2520.
- 1983, *Mittelniederdeutsche Dichtung und Gebrauchsliteratur*, in Gerhard Cordes - Dieter Möhn (ed.), *Handbuch zur niederdeutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 351-390.
- De Geest Dirk 1992, *The Notion of ‘System’: Its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory*, in Harald Kittel (ed.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 32-45.

- Dimi Milan V. 1993, *Polysystem Theory*, in Irena R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 151-155.
- Èjxenbaum Boris M. 1978, *The Theory of the Formal Method* (1926), in Ladislav Matejka Lad - Krystyna Pomorska (ed.), *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist View*, Ann Arbor, University of Michigan, pp. 3-37.
- Erlich Viktor 1973, *Russischer Formalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Even-Zohar Itamar 1978a, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- 1978b, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in James S. Holmes - Josè Lambert - Raymond Van de Broek (ed.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven, Acco, pp. 117-127.
- 1990, *Polysystem Studies*, «Poetics Today», XI, 1, pp. 1-268.
- 2008, *Gesetzmäßigkeiten der kulturellen Interferenz*, in Maria Krysztofiak (ed.), *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 117-134.
- Ferrari Fulvio 2011, *La letteratura in basso tedesco medio: una panoramica e qualche prospettiva di studio*, in Vittoria Dolcetti Corazza - Renato Gendre (ed.), *Lettura di Heliand*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-20.
- 2013, *Middle Low German Literature: a Polysystem between Polysystems?*, in Massimiliano Bampi - Marina Buzzoni (ed.), *Textual Production and Status Contexts in Rising and Unstable Societies*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 71-82.
- Geeraedts Loek 1987, *Literarische Beziehungen zur Zeit der Hanse. Zur Entmythologisierung einer Stammlerschen These*, in Per Sture Ureland (ed.), *Sprachkontakt in der Hanse. Aspekte des Sprachausgleichs im Ostsee- und Nordseeraum*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 107-121.
- Gentzler Edwin 2001, *Contemporary Translation Theories*, Bristol, Multilingual Matters-Channel View Publications.
- Goossens Jan 1973, *Niederdeutsche Sprache – Versuch einer Definition*, in Jan Goossens (ed.), *Niederdeutsch. Sprache und Literatur. Eine Einführung*, Bd. 1: *Sprache*, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, pp. 9-27.
- Greiner Norbert 2004, *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen, Gunter Narr.
- Hermans Theo 1999, *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.

- Hyltdgaard-Jensen Karl 1985, *Die Textsorten des Mittelniederdeutschen*, in Werner Besch - Anne Betten - Oskar Reichmann - Stefan Sonderegger (ed.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, 2. Halbband, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 1247-1251.
- Klein Thomas 1985, *Heinrich von Veldeke und die mitteldeutschen Literatursprachen. Untersuchungen zum Veldekeproblem*, in Thomas Klein - Cola Milis (ed.), *Zwei Studien zu Veldeke und zum Strassburger Alexander*, «Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur», 61, pp. 1-121.
- Krogmann Willy 1971, *Mittelniederdeutsche Literatur*, in Ludwig Erich Schmitt (ed.), *Kurzer Grundriß der germanischen Philologie bis 1500*, Bd. 2, Berlin, Walter de Gruyter & Co., pp. 263-325.
- Jellinghaus Hermann 1925, *Geschichte der mittelniederdeutschen Literatur*, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 3. verbess. Auflage.
- Lasch Agathe 1974, *Mittelniederdeutsche Grammatik* (1914), 2. unver. Aufl., Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Lübben August 1875, *Zur Charakteristik der mittelniederdeutschen Literatur*, «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung», 1, pp. 5-14.
- Meier Jürgen - Möhn Dieter 1998, *Die Sprache im Hanseraum*, in Jörgen Bracker - Volker Henn - Rainer Postel (ed.), *Die Hanse. Lebenswirklichkeit und Mythos*, 2. verb. Aufl., Lübeck, Schmidt-Römhild, pp. 580-590.
- 2000, *Die Textsorten des Mittelniederdeutschen*, in Werner Besch - Anne Betten - Oskar Reichmann - Stefan Sonderegger (ed.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, 2. Teilband, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 1470-1477.
- Palumbo Giuseppe 2009, *Key Terms in Translation Studies*, London-New York, Continuum.
- Peters Robert 1984, *Überlegungen zu einer Karte des mittelniederdeutschen Sprachraums*, «Niederdeutsches Wort», 24, pp. 51-59.
- 2000a, *Soziokulturelle Voraussetzungen und Sprachraum des Mittelniederdeutschen*, in Werner Besch - Anne Betten - Oskar Reichmann - Stefan Sonderegger (ed.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, 2. Teilband, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 1409-1422.
- 2000b, *Die Rolle der Hanse und Lübecks in der mittelniederdeutschen Sprachgeschichte*, in Werner Besch - Anne Betten - Oskar Reichmann - Stefan Sonderegger (ed.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, 2. Teilband, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 1496-1505.

- Sanders Willy 1983, *Die Sprache der Hanse*, in Werner Besch - Ulrich Knoop - Wolfgang Putschke - Herbert E. Wiegand (ed.), *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*, 2. Halbband, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 991-1002.
- Schmidt-Wiegand Ruth 1989, *Prolegomena zu einer Texttypologie des Mittelniederdeutschen*, in Walter Tauber (ed.), *Aspekte der Germanistik. Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag*, Göppingen, Kümmerle Verlag, pp. 261-283.
- Schuppenhauer Claus 1972, *Niederdeutsche Literatur – Versuch einer Definition*, «Niederdeutsches Wort», 12, pp. 16-34.
- Shuttleworth Mark 2009, *Polysystem Theory*, in Mona Baker - Gabriela Saldanha (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd edition, London, Routledge, pp. 197-200.
- Sodmann Timothy 1973, *Der Untergang des Mittelniederdeutschen als Schriftsprache*, in Jan Goossens (ed.), *Niederdeutsch. Sprache und Literatur. Eine Einführung*, Bd. 1: *Sprache*, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, pp. 116-129.
- Stammler Wolfgang 1968, *Geschichte der niederdeutschen Literatur. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, [Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig und Berlin 1920], Stuttgart, B.G. Teubner.
- Tervooren Helmut 2006, *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Tynjanov Jurij 1978, *On Literary Evolution* (1927), in Ladislav Matejka - Krystyna Pomorska (ed.), *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist View*, Ann Arbor, University of Michigan, pp. 66-78.
- Tynjanov Jurij - Jakobson Roman 1978, *Problems in the Study of Literature and Language* (1928), in Ladislav Matejka - Krystyna Pomorska (ed.), *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist View*, Ann Arbor, University of Michigan, pp. 79-81.
- Turk Horst 1992, *Geschichte und System: Zwei Schlüsselbegriffe der Übersetzungsforschung*, in Harald Kittel (ed.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. IX-XVII.
- Van Oostrom Frits 2009, *The Middle Ages until circa 1400*, in Theo Hermans (ed.), *A Literary History of the Low Countries*, Rochester NY, Camden House, pp. 1-62.

