

FONDAZIONE GIORGIO CINI



**«Le donne, i cavalieri,
l'arme, gli amori»**

*Poema e romanzo:
la narrativa lunga in Italia*

a cura di Francesco Bruni

Marsilio

EUGENIO BURGIO

UNA QUESTIONE RETORICA.
FISIOLOGIA DELL'INNAMORAMENTO
NEL ROMANZO FRANCESE DEL XII SECOLO

1. Il giovane figlio dell'imperatore di Costantinopoli, Alexandre, abbandona le sue terre con dodici compagni per recarsi in Inghilterra: vuole essere addobbato cavaliere, e servire il sovrano dell'isola, Artù, la cui grande fama si è sparsa fino in Oriente. Il re lo accoglie a Winchester con tutti gli onori; in breve tempo Alexandre si fa benvolere da tutti per la sua liberalità e il suo nobile comportamento – tanto che, quando Artù decide di attraversare la Manica per visitare la Bretagna, il giovane principe è da lui invitato sulla nave ammiraglia, su cui viaggiano pure la regina Ginevra e una fanciulla, sorella di Gauvain, di nome Soredamors. Costei «desdeigneuse estoit d'amors, l n'onques n'avoit oi parler l d'ome qu'ele deignast amer» («disdegnava l'amore, l e mai aveva udito parlare l d'un uomo che fosse degno del suo amore») (vv. 446-48); ma il suo orgoglio è immediatamente punito da Amore: mentre la nave veleggia alla volta della costa bretone il dio costringe lo sguardo di lei sul giovane Alexandre – «maugré suen amer li estuet» («suo malgrado è costretta ad amare») (v. 463), e a nulla le serve accusare i suoi occhi di tradimento (vv. 474 ss.)...

Soredamors cerca invano di resistere ad Amore, e mentre lotta senza sapere quale partito scegliere – difendersi, o cedere? e intanto «en une hore aime, en autre het» («un momento ama, un altro odia») (v. 525) –, lei

... ne set que vers lui pense
Alixandres de l'autre part!
Amors igaument lor depart
tel livroison com il lor doit.

Molt lor fet bien reson et droit
 quant li uns l'autre aime et covoite.
 Ceste amors fust laiaus et droite,
 se li uns de l'autre seüst
 quel volenté chascuns eüst
 mes cil ne set que celle veult,
 ne celle de coi cil se deut (vv. 530-40).

(...non sa che cosa pensa tra sé | Alexandre dall'altra parte! | Amore divide equamente tra loro | tutto ciò che a loro deve fornire. | Con loro si comporta secondo buon diritto | visto che l'uno ama e desidera l'altro. | Quest'amore sarebbe stato giusto e onesto | se l'uno avesse conosciuto | il desiderio dell'altro, | ma lui non sa cosa lei desidera, | né lei sa cosa fa soffrire lui).

Soltanto la regina si accorge dei turbamenti dei due giovani: li vede spesso «descolorer et enpalir | et soupirer et tressailir» («mutar colore e impallidire | e sospirare e trasalire» (vv. 543-44), ma interpreta sospiri e trasalimenti, impallidimenti e repentini rossori come sintomi di una nausea da mal di mare – un'accusa invero ingiusta nei confronti dei flutti, commenta il narratore:

Espoir bien s'en aperceüst
 se la mers ne la deceüst,
 mais la mers l'engingne et deçoit
 si que en la mer l'amour ne voit
 qu'en la mer sont et d'amer vient
 et amers est li maus quis tient,
 et de cez troiz ne set blamer
 la reine fors que la mer,
 car li dui le tierz li encusent
 et par le tierz li dui s'escusent
 qui dou forfet sont entechié.
 Sovent compere autrui pechié
 tex qui n'i a corpe ne tort.
 Einsint la reine molt fort
 la mer encorpe, si la blame,
 mais a tort l'en met sus le blame
 car la mers n'i a rien forfet (vv. 547-563).

(Forse l'avrebbe capito | se il mare non l'avesse ingannata, | ma il mare l'inganna per bene | sicché in mare non vede l'amore, | che sono in mare, e d'amare viene | e amaro è il male che li stringe: | e di queste tre cause la regina | sa biasimare solo il mare. | Le altre due accusano la terza, | e grazie

alla terza le altre due si discolpano | della colpa di cui sono macchiate. | Spesso paga per la colpa altrui | chi non ha colpa né torto. | Così, a gran voce la regina | se la prende col mare, e l'accusa, | ma a torto gli lancia l'accusa, | perché il mare non ha commesso nessuna colpa).

2. Con una passione nascente scambiata per mal di mare inizia il *Roman de Cligès*, secondo romanzo 'arturiano' composto da Chrétien de Troyes¹ – il più grande narratore della letteratura oitavnica² – intorno al 1176. Naturalmente, Alexandre e Soredamors avranno tutto il tempo e l'agio di correggere l'errore che il loro comportamento ha ingenerato in Ginevra: l'amore sarà coronato da un matrimonio a Windsor e dalla nascita del futuro erede di Costantinopoli, nonché protagonista della seconda parte del romanzo, Cligès. Un matrimonio per amore, celebrato mentre da una generazione i versi del chierico Thomas hanno proclamato i diritti dell'amore *contro* il matrimonio.

Ma restiamo alla sintomatologia dell'innamoramento. I maleseri di Soredamors e di Alexandre non sono una novità nei romanzi in lingua d'oïl³. Il chierico Benoît de Sainte-Maure, che intorno al 1165 narrò per la corte inglese di Enrico II Plantageneto la storia dell'assedio troiano nel *Roman de Troie*⁴, non sbaglia la diagnosi quando descrive il decorso della malattia che, per i begli occhi di Briseide – Criseide o Cressida nel *Filostrato* di Boccaccio, in Chaucer e in Shakespeare –, si è impadronita del cavaliere greco Diomede:

Por amor est en tel esveil
 que ne li prent en lit someil:
 ne peut dormir n'il a l'ueil clos,
 ne nuit ne jor n'est en repos.
 Sovent pense, soven sospire;
 sovent a joie, sovent ire;
 sovent s'iraist, sovent se haite.
 Amor li a fait tel entraite
 dont la color li change e mue
 e dont par maintes feiz tressue
 qu'il n'en a chaut ne qu'il nel sent.
 Tel sont li trait d'Amors sovent:
 cui il de rien tient en sa lace,
 sovent li pert bien a la face;
 trop par sont griés ses chevauchiees,
 endurer fait morteus haschiees (vv. 15003-18).

(A causa d'amore è in tale agitazione | che nel letto non prende sonno: | non riesce a dormire né chiude occhio, | né giorno e notte ha riposo. | Spesso è preso dai pensieri, spesso sospira; | spesso ha gioia, spesso tristezza; | spesso è afflitto, spesso allegro. | Amore gli ha fatto un brutto tiro | sicché il colore spesso gli cangia e muta | e molte volte suda | senza avere né sentire caldo. | Così sono spesso i colpi di Amore: | se uno è preso nel suo laccio | spesso glielo si legge in volto; | molto aspri sono gli assalti di Amore, | e costringe a sopportare tormenti mortali).

Gli esperti conoscitori della natura di Amore non si stupirebbero certo dei patimenti di Diomede: del resto i versi di Benoît, con quel tono didattico di chi sa come vanno le cose, corrispondono nel merito alla 'lezione' che – con un certo anticipo sulla manniana *Lettera sul matrimonio* – Amata, regina dei Latini, impartisce alla figlia Lavinia nel *Roman d'Eneas*, anonima «mise en romanz» (1155 circa) del poema virgiliano⁵. La lezione, diciamo tra parentesi, non è per nulla disinteressata: Amata difende le ragioni di un matrimonio svincolato dall'affinità amorosa come difesa dalla 'malattia' della passione perché vuole convincere Lavinia ad abbandonare i suoi sogni su Enea e a sposare un uomo che lei non ama, Turno:

Pire est amors que fievre agüe,
n'est pas retor, que l'an an süe;
d'amor estuet sovant süer
et refroidir, fremir, trambler
et sospirer et baillier,
et perdre tot boivre et mangier
et degiter et tressaillir,
müer color et espalir,
giendre, plaindre, palir, penser
et sanglotir, veillier, plorer:
ce li estuet fere sovant
qui bien ainme et qui s'en sent.
Teus est amor et sa nature... (vv. 7919-31).

(Amore è peggio di una febbre acuta, | non c'è soluzione, bisogna sudare; | per amore bisogna spesso sudare | e raggelare, fremere, tremare, | sospirare e sbadigliare, | dimenticarsi di bere e mangiare, | agitarsi e trasalire, | cambiar colore e impallidire, | gemere, lamentarsi, sbiancare, pensare, | e singhiozzare, vegliare, piangere: | così è costretto a fare | chi è davvero innamorato e lo sente. Questo è amore, questa la sua natura).

Potremmo facilmente moltiplicare gli esempi, magari ricorrendo alle schedature redatte da Edmond Faral e da Aimé Petit⁶, ma in

fondo si tratta di un'operazione superflua, perché esse ripetono quanto già si intravede: ognuno dei verbi dell'elenco di Amata trova un preciso riscontro narrativo in una o più situazioni di *Eneas*. L'informazione preziosa è semmai un'altra: è proprio con *Eneas* che la narrativa in volgare francese trova le parole per *dire*, per narrare la passione erotica. Nella narrazione di due episodi chiave – la *fole amor* tra Enea e Didone (vv. 1197-2144), e le schermaglie tra Enea e Lavinia (vv. 8047-9274) – l'anonimo volgarizzatore dell'epica virgiliana compie un'operazione che nessuna delle «mises en romanz» contemporanee e precedenti (per citare quelle che ci sono pervenute integre: il *Brut* di Wace – volgarizzamento dell'*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, dedicato nel 1155 alla nuova regina d'Inghilterra, Eleonora d'Aquitania; il *Roman de Thèbes*, rifacimento anonimo del poema di Stazio del 1150 circa) aveva tentato: la congiunzione tra imprese cavalleresche e amore. Fu un atto decisivo: quella congiunzione «costituisce un vero 'modello costituzionale' della maggioranza dei romanzi medievali, e resterà valido sino al romanzo moderno (con imprese d'altro tenore, s'intende)»⁷. Insomma, *Eneas* crea uno *stile*: nel repertorio dei giri retorici e delle situazioni narrative – la sintomatologia psicosomatica, il ricorso al monologo e all'analisi delle mozioni affettive – esso dà forma verbale e dignità letteraria alla descrizione della passione. Dieci anni dopo Chrétien de Troyes fa tesoro di quell'esperienza: da *Eneas* discendono, nel nostro romanzo, non solo la fisionomia 'clinica' dell'*Peros* come «enfertez» («malattia») (v. 868) ma pure le lunghe parentesi didattiche in cui Chrétien analizza pulsioni e situazioni erotiche e, soprattutto, il ricorso al monologo come luogo deputato per l'espressione degli affetti e per la costruzione della soggettività. Accanto al passo da cui siamo partiti bisognerebbe allineare (ma sarebbe troppo lungo) i tre monologhi con i quali i due personaggi danno corpo al loro sentimento: quello di Soredamors, immediatamente dopo essere stata colpita da Amore (vv. 475-523); i monologhi paralleli di Alexandre (vv. 626-868) e di Soredamors (vv. 893-1042) in una lunga, insonne notte sulla Manica⁸.

3. Ma torniamo all'amoroso mal di mare di Soredamors e Alexandre. C'è un nocciolo verbale – un grumo di versi – da cui si irradia il senso *letterario* dell'intero passo: uno di quei casi privilegiati in cui attraverso i *verba* intravediamo le ragioni delle *res* di una cultura storicamente data. I versi in questione, 547-52, li abbia-

mo già citati, ma li ripetiamo, questa volta ricorrendo ad alcuni artifici grafici:

Espoir bien s'en aperceüst
se la mers ne la deceüst,
mais la mers l'engingne et deçoit
si que en **la mer** l'amour ne voit
qu'en **la mer** sont et d'amer vient
et *amers* est li maus quis tient, ...

Grassetto, sottolineato e corsivo segnalano le relazioni retoriche che intercorrono tra i tre elementi; il grassetto marca l'anafora di <la mer>, il sottolineato la *figura etymologica* <amour>/<amer> (e la sinonimia si traduce quasi in un *polyptoton*, visto che l'infinito vale qui come sostantivo, 'declinato' dalla preposizione *de*), il corsivo il vero nodo del passo: lo scarto tra uguaglianza di suono e (parzialmente) di grafia e diversità di senso, per la differente base etimologica – <amour> e <amer> derivano dalla base AM- di AMARE, <la mer> da MARE, <amers> da AMARUS –, insomma, un'*adnominatio*, o paronomasia. (Tra parentesi, si potrebbe pure osservare che i manuali medievali di retorica tendono a raggruppare le tre figure sotto quest'ultima, onnicomprensiva, etichetta, sicché *adnominatio* viene a indicare qualsiasi gioco di ripetizione/scarto tra significante e significato)⁹. L'effetto è quello individuato da Roman Jakobson in un celebre saggio dei primi anni Sessanta a proposito della funzione poetica del linguaggio – e cioè «la messa a punto (*Entstellung*) rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul MESSAGGIO per se stesso» – e in particolare dell'efficacia dello slogan *I like Ike* ('mi piace Ike', cioè Dwight Eisenhower) usato in una campagna presidenziale americana negli anni Cinquanta: la ripetizione di un corpo fonico lievemente modificato stabilisce un legame semantico tra termini indipendenti¹⁰. Adattando la sua analisi al nostro caso, l'omofonia /lame:r/ resa dalla parziale omografia <amer> /<la mer> ('amaro/l'amare/il mare') è la spia di una necessaria correlazione di significato tra i termini, che sfugge e prevale le ragioni dell'etimologia: correlazione molto meno evidente per noi, Moderni disincantati e scaltriti dalla constatazione saussuriana della natura arbitraria degli accoppiamenti tra significante e significato, che per i Medievali, che ponevano ogni fiducia nella congruenza tra *res* e *verba*, e che «consequentia nomina rebus esse studentes» («convinti che i nomi sono conseguenza delle cose»)

(*Institutiones*, xxvii 7,3) facevano dell'etimologia una 'forma di pensiero'¹¹.

Per restare al tema che ci importa – le ragioni storiche di uno stile verbale – va ricordato che il nostro gioco verbale non era un'invenzione dei chierici medievali, ma un'eredità antica, che discende direttamente dal primo (in ordine temporale: 88-86 a.C.) dei manuali di retorica di età romana. Nella *Rhetorica ad Herennium*, iv 15,21 il retore Cornificio registra alla voce *traductio* (un caso particolare di paronomasia, che coinvolge la perfetta omografia e omofonia dei termini) il seguente esempio, citato pure da Quintiliano, *Institutio oratoria*, ix 3, 69 come banale: «amarei iucudumst [= amari iucundum sit], si curetur ne quid insit amari» («sia piacevole amare, a condizione di non rimmetterci») ¹². Allargando un po' il tiro, una rapida consultazione della voce «amarus» nel *Thesaurus Linguae Latinae* mostra che il gioco (favorito dalla perfetta coincidenza di tema – AMĀR- – tra «amare» e «amarus») era apprezzato dalla poesia comica e amorosa, e fissava un *tópos* (quello delle difficoltà dell'amore) ereditato dalla commedia nuova ellenistica: lo usa Virgilio, *Bucolice*, iii 109-10 ¹³:

... et quisquis amores
aut metuet dulcis, aut experietur amarus.

(... chiunque trepiderà per un dolce amore, o lo proverà amaro);

lo usa soprattutto Plauto, in uno scambio di battute tra le cortigiane Selenia e Ginnasia nella *Cistellaria* (vv. 68-70) ¹⁴:

SEL. ... an amare occipere amarum est, obsecro?
GINN. Namque ecaster amor et melle et felle est fecundissimus.
Gustum dat dulce; amarum ad satietatem usque oggerit.

(... è poi tanto amaro innamorarsi? – Certo, perdiana! l'amore è un diluvio di miele e di fiele. Al primo gusto è dolce, poi ti subissa di amaro a più non posso).

Per noi conta il fatto che il manuale di Cornificio costituì, a partire dal XII secolo, il manuale di riferimento, insieme al *De inventio* di Cicerone, per gli studi di retorica nelle principali scuole di cattedrale francesi – sappiamo per esempio che ad esso dedicò un ricco commento Teodorico di Chartres, animatore col fratello Bernardo di quella celebre scuola –, e che il suo insegnamento nutrì molta della poesia latina di quel secolo.

Dunque il gioco sull' 'amore amaro' non è invenzione di Chrétien, come non lo è, del resto, neppure la sua connessione col mare. Questa è anzi preciso richiamo intertestuale con uno dei più celebri romanzi francesi, di poco anteriore al *Cligès*: il *Roman de Tristan* composto da Thomas, un chierico anglonormanno che gravitava intorno alla corte d'Inghilterra, prima della metà del 1100. Per una sorte perversa, forse dipendente dal carattere scandaloso dell'intreccio (la celebrazione di un adulterio, e la cruda messa in scena di un corpo femminile – quello di Isotta – spartito tra due uomini – Marco e Tristano)¹⁵, la catena intertestuale non può riferire qui la maglia di partenza, il testo francese di Thomas, che ci è giunto largamente incompleto e per frammenti di diversa lunghezza (carte sparse di codici). Del romanzo restano attualmente circa tremilacento degli oltre dodicimila versi originari, che si addensano nella parte terminale del romanzo – quella in cui Tristano, abbandonata la corte di re Marco, si rassegna a vivere in un castello in Bretagna, dove sposa *Isolt aux Blanches Mains*, 'Isotta dalle bianche mani', e poi muore senza poter rivedere il suo solo amore, a causa della gelosia della moglie; il resto è ricostruibile – ed è stato ricostruito da Joseph Bédier in un lavoro comparatistico che resta tuttora un modello di filologia anticofrancese¹⁶ – ricorrendo alle numerose traduzioni-adattamento che nel secolo XIII furono prodotte in Inghilterra, Germania e Italia: non va dimenticato che tutta la narrativa cavalleresca medievale di questi paesi (e in particolare medio-altotedesca) è interamente debitrice per testi e intrecci a quella francese¹⁷.

Il passo in questione è conservato – secondo la ricostruzione di Bédier – soltanto dal *Tristan* di Gottfried von Straßburg, opera (1200-1220 circa) rimasta incompiuta dopo quasi ventimila versi¹⁸. Gottfried è un ottimo esempio di una pratica di manipolazione tipicamente medio-altotedesca dei romanzi francesi – definita dagli studiosi 'adaptation courtoise' – che, in un gioco bilanciato di sottomissione e di affermazione di individualità letteraria, produsse dei testi che stanno, rispetto al modello, a metà tra la traduzione e l'adattamento: perfettamente aderenti a questo nell'ordine e nella natura delle macro-/microsequenze dell'intreccio, si pongono in competizione stilistica con esso nelle sezioni 'neutre' dal punto di vista dell'intrigo (descrizioni, sezioni mimetiche, *ornatus* retorico)¹⁹: sicché, come ha indicato Bédier, «pendant vingt mille vers, Gottfried a transposé son modèle: nulle trace de parasitisme pourtant; il

s'est insinué à la place de Thomas, il s'est vraiment substitué à lui»²⁰. Tutto questo significa, per il passo che ci interessa, che la testimonianza di Gottfried è testimone assolutamente attendibile dello stato del modello perduto.

Dunque. Durante il viaggio nel Canale di San Giorgio, sulla nave che deve condurre Isotta al matrimonio con re Marco, Tristano, accalorato dal sole, chiede di bere del vino; uno dei valletti per errore versa in una coppa il filtro che la madre di Isotta aveva affidato all'ancella Bringvain perché Marco lo bevesse, accendendosi di passione, la notte delle nozze; Tristano beve metà del liquido, dà il resto a Isotta. Il filtro fa rapidamente il suo effetto, e Amore cattura i due fino a spingerli a dichiararsi il loro sentimento. Il pretesto è il fastidio che a un certo punto Isotta accusa al suo accompagnatore:

«Dite, bella, dite o cara,
che vi turba, che temete?»
Il falcon d'amore, Isotta:
«*Lameir* – disse – è la mia pena,
lameir il mio cuore opprime,
lameir mi fa soffrire tanto». Perchè *l'ameir* dice spesso,
egli pensa e volge in mente
e con cura va indagando
ogni senso di quel dire.
Cominciò così a pensare
che *l'ameir* fosse l'amore,
o l'amaro oppure il mare:
molti sensi gli trovò (vv. 11988-12001).

Isotta spiega quindi a Tristano che non si tratta di mal di mare. Il seguito è tanto noto da non meritare accenni; si noti invece che le parole che la traduzione di Laura Mancinelli segnala in corsivo si presentano come tali nell'originale medio-altotedesco – cito i vv. 11985-96 (corrispondenti ai vv. 11990-12001 della traduzione):

«*lameir* – sprach si – daz ist min not,
lameir daz swæret mir den muot,
lameir ist, daz mir leide tuot». do si *lameir* so dicke sprach,
er bedahte unde besach
anlichen unde cleine
des selben wortes meine.
sus begunder sich versinnen,

lameir daz ware minnen,
lameir bitter, la meir mer:
der meine der duht in ein her.

Non è difficile immaginare cosa è accaduto: non potendo rendere in maniera formalmente (foneticamente) corrispondente la paronomasia del modello, Gottfried preferì conservare intatto il suo corpo fonico – senza nemmeno poter ricorrere a una di quelle 'Note' («gioco di parole intraducibile») che accompagnano le traduzioni moderne...

4. L'episodio è il momento chiave dell'intreccio tristaniano, soprattutto nella versione di Thomas, nella quale i due amanti sono prigionieri del filtro per tutta la vita: fatto che permise all'autore di analizzare – come in un esperimento in cui una variabile sia graduata ai suoi termini estremi – il dinamismo di una passione che non ammette limiti e regole esterni, che non conosce altra possibile fine se non la morte dei soggetti su cui esercita la propria tirannica potenza. Proprio perché possiede «una tale carica segnaletica da essere immediatamente recepito dal lettore come momento culminante dell'intreccio»²¹ il passo attirò su di sé l'imitazione, in contesti simili, di Chrétien. Del resto, è un fatto ben noto, ma di scarsa rilevanza per il nostro argomento, che l'intero intreccio di *Cligès*, in tutti i suoi costituenti fondamentali, è costruito come una polemica parodia, una 'resa dei conti' con l'intreccio della leggenda tristaniana, giocata sul pedale della commedia con un gusto per il virtuosismo e il gioco intellettuale che non sempre i critici hanno giudicato positivamente²². Contro l'*allure* tragica (perfettamente compresa da Gottfried e da Wagner) del dettato di Thomas – e con grande anticipo rispetto agli 'esperimenti' di Goethe e Jane Austen – Chrétien sosterebbe in tal modo le ragioni di una possibile coniugazione di passione e matrimonio, in termini non molto differenti da quanto accade nell'*Eneas*, in cui alla *fole amor* (sterile e adulterina) per Didone si oppone la passione nei confronti di Lavinia, che garantisce, nel matrimonio, la continuità della stirpe²³. La posta in gioco, in questo mondo feudale che da meno di una generazione ha scoperto i piaceri della cortesia e della *fin'amor*, è trovare un punto d'accordo tra le ragioni del cuore e le necessità 'biopolitiche' dei lignaggi: avere eredi legittimi è la sola garanzia possibile per conservare nel tempo il controllo sulle terre e l'onore aristocratico della famiglia.

Lasciando da parte le ragioni della sociologia letteraria, restano

quelle della forma. Prima di procedere vorrei solo segnalare che l'ironia e il gusto per il gioco intertestuale che si intravedono nella filigrana dell'episodio da cui siamo partiti, e più in generale in tutto il *Cligès*, sono termini di riferimento che permettono rilevazioni precise nella misurazione della distanza che separa il romanzo medievale da quello moderno, operazione spesso complicata da alcuni dati di fatto ben noti ma che sarà il caso di ripetere:

1) la circostanza per cui «la data di nascita del romanzo moderno [...] è fissata con oscillazioni anche di secoli»: a partire dalla datazione proposta da Hegel (il romanzo inglese del Settecento) ci si è spinti all'indietro almeno fino al Quattrocento francese, mentre «ai romanisti [...] pare ovvio considerare come primi romanzi quelli francesi del 'cycle de l'antiquité' e soprattutto di Chrétien de Troyes»²⁴.

2) Il fatto che i contemporanei di Chrétien chiamavano le sue opere *romans*, termine che veniva anche, e originariamente, usato per indicare in generale le traduzioni dal latino e i testi narrativi, specializzandosi in un significato affine al moderno solo a partire dalla fine del XII secolo (ed è un fatto che lo stesso Chrétien chiamasse i suoi testi anche in altri modi: *livre* – la fonte latina –, *conte* – intreccio del testo o della sua fonte –, *estoire* – versioni altrui dello stesso intreccio – ecc.).

Ironia e gioco intertestuale sono una delle testimonianze più evidenti della presenza nel romanzo medievale francese di quella 'polifonia' che dopo Bachtin siamo abituati a considerare come uno degli elementi fondamentali nella nascita del romanzo moderno. Secondo Segre si tratta di un'etichetta che comprende fenomeni diversi – «1) differenziare la voce dell'autore e quella dei personaggi, caratterizzandole mediante la moltiplicazione degli stili; 2) rappresentare la stratificazione linguistica della società descritta [...]» –, e atteggiamenti diversi dell'autore rispetto ai suoi personaggi: «1) rappresentazione, che può essere partecipe, sino all'identificazione temporanea; 2) distanziamento anche polemico, quando l'autore rappresenta ma non condivide, comprende ma condanna»²⁵. Il romanzo medievale, che è – secondo la celebre definizione di Auerbach – l'autorappresentazione delle forme di vita e dei valori della cavalleria e dell'aristocrazia feudale²⁶, conosce la variazione delle voci: in altri termini, non connota linguisticamente lo scarto sociale tra i personaggi (che assai di rado non sono aristocratici), ma è perfettamente capace di utilizzare gli strumenti discorsivi che permetta-

no la diversificazione del punto di vista, la dialettica tra autore e personaggi. A ciò va aggiunto che nel giro di un secolo, tra XII e XIII, il romanzo inglobò in sé gli altri generi (l'epica, la narrativa breve ecc.), operando in tal modo «un censimento vastissimo della realtà narrabile» e una «presa di coscienza della realtà contemporanea» che si manifesta nelle descrizioni di oggetti e attività che richiedono l'inglobamento del lessico tecnico che oggetti e attività posseggono. Insomma, noi usiamo oggi Chrétien de Troyes (il suo maggior maestro) come termine significativo nella descrizione del romanzo medievale, ma dobbiamo aver chiaro che si tratta un artificio coscientemente perseguito per una specifica finalità – se non tenessimo conto di quest'avvertenza, ci troveremmo alla fine tra le mani «un'immagine ristretta e unilaterale» di questo genere²⁷.

Il circolo aperto dal referto clinico dei dolori dei giovani Alexandre e Soredamors si è chiuso, almeno per quanto riguarda il versante della descrizione. Per ricapitolare: nel giro di non più di ventennio a cavallo tra la metà del XII secolo, i narratori antiofrancesi elaborano uno stile per la rappresentazione verbale della passione amorosa: ne scandiscono la dinamica, inscritta nel quadro nosologico del 'male d'amare', ne riconoscono i momenti tipici in una sequenza di azioni e pensieri fissati da un lessico specifico, elaborano un repertorio di figure dell'*ornatus*. Chrétien de Troyes è solo – ma è un 'solo' dall'altissimo peso specifico – l'esecutore più fine e virtuoso di un repertorio già fissato da *Eneas*. Rimangono aperti un paio di interrogativi: quali siano le fonti e i modelli di questa retorica dell'eros, e quale sia il senso di tale dinamica culturale.

5. Non abbiamo molte informazioni sulla vita e la carriera intellettuale di Chrétien. Wolfram von Eschenbach, che all'inizio del XIII secolo volse nel *Parzival* medio-altotedesco il *Conte du Graal*, lo chiamava «meister», traduzione di «magister», titolo che spettava ai chierici, ovvero a coloro che avessero seguito il corso di studi del *Trivium* (grammatica, retorica, dialettica) e del *Quadrivium* (geometria, aritmetica, musica, astronomia) – e quindi Chrétien tale doveva essere; nato nella Champagne, forse ebbe l'occasione di recarsi in Inghilterra, se può valere a sostegno di questa ipotesi la sicurezza con la quale i suoi romanzi si riferiscono alla geografia dell'isola. Le poche date sulle quali c'è una qualche sicurezza ruotano intorno alle sue relazioni coi membri della famiglia di Enrico Plantageneto, secondo marito di Eleonora d'Aquitania e dal 1154 re d'Inghilterra:

visse alla corte letteraria di Champagne, a Troyes, protetto dalla contessa Marie (figlia di Luigi VII di Francia e di Eleonora), per la quale compose tra il 1177 e il 1181 lo *Chevalier de la Charette* (e contemporaneamente attendeva all'*Yvain*); dal maggio 1181 si trasferì presso un'altra corte che aveva il gusto dei romanzi, quella di Filippo d'Alsazia, cugino di Enrico II, conte di Fiandra dal 1168 e reggente di Francia durante la minorità di Filippo Augusto (1180-1182); per lui compose (intorno al 1186) il *Conte du Graal*, che rimase incompiuto. La sua carriera di narratore 'arturiano' cominciò verosimilmente intorno al 1170, datazione in cui correntemente si colloca la stesura del primo romanzo di quel genere, l'*Erec et Enide*. Come s'è già detto, infine, elementi interni permettono di fissare nei dintorni del 1176 il *Cligès*.

Una carriera racchiusa in un quindicennio, dunque. Lo stesso Chrétien ne traccia la 'preistoria' nei primi versi (1-8) del nostro romanzo:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
et les comandementz d'Ovide
et l'art d'amors en romanz mist,
et le mors de l'espaule fist,
dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,
et de la hupe et de l'aronde,
et dou rousignol la muance, ...

(Colui che scrisse di Erec e d'Enide, | che di Ovidio tradusse in volgare | i comandamenti e l'arte d'amare, | che compose il "Morso della spalla", | che scrisse sul re Marco e Isotta la Bionda, | sulla metamorfosi dell'upupa, della rondine | e dell'usignolo).

Secondo un elenco non necessariamente cronologico i versi indicano un corpus di testi tutti, tranne uno, perduti: di *Philomela*, volgarizzamento del mito di Tereo, Procne e Filomela (*Metamorfosi*, VI 421-674), si conserva una redazione incorporata e rielaborata nell'*Ovide moralisé*, compilazione della fine XIII-inizio XIV secolo che offre un'interpretazione allegorica dell'opera ovidiana. Tutti i testi, tranne uno, sono volgarizzamenti da Ovidio: i versi paiono riferirsi ai *Remedia amoris* e all'*Ars amandi*, e, verosimilmente, a una versione del mito di Pelope (*Metamorfosi*, VI 403-11, forse attraverso la mediazione della *fabula* LXXXIII di Igino); nulla invece possiamo dire sulle dimensioni e il contenuto (l'intero intreccio? un solo episodio?) del Tristano.

I volgarizzamenti dell'artista da giovane fanno parte di una serie che testimonia un importante fenomeno culturale e letterario: la presenza di Ovidio nel momento sorgivo di una sensibilità 'romanzesca' nelle letterature medievali in volgare. Accanto a essi possiamo allineare due volgarizzamenti che ci sono giunti, i *lais* di *Piramus et Tisbé* (inizio anni Cinquanta, da *Metamorfosi*, iv, 55-166) e di *Narcissus* (più tardo: da *Metamorfosi*, iii 339-510). Perduti sono invece alcuni racconti, di cui abbiamo testimonianza indiretta per citazione in altri testi o per traduzione in altre lingue: un poemetto su Ero e Leandro (*Eroidi*, xviii-xix), un *conte de Tantale* (*Metamorfosi*, iv 458-59), un *lai* su Orfeo da cui dipenderebbe il tardo duecentesco *Sir Orfeo* in medioinglese. Ce n'è quanto basta per confermare un antico giudizio di Salvatore Battaglia: «la fortuna di Ovidio nel Medioevo può considerarsi con le dimensioni e il valore di una vera e propria tradizione», che si disegna nel momento di «un radicale rinnovamento della società, del pensiero, del gusto»²⁸. Insomma, se è vero che la narrativa romanzesca medievale nasce sotto la stella della 'materia antica' (Tebe, Troia, *Eneide*), è altrettanto vero che Ovidio occupa in questa materia una posizione di primissimo piano.

Rispetto alla produzione narrativa che ho sommariamente indicato la scrittura di *Eneas* marca un effettivo scarto qualitativo; non è più questione di volgarizzare intrecci mitici traendoli da quell'inesauribile repertorio che sono le *Metamorfosi*, ma di procedere in un'operazione che implica un controllo molto più saldo e profondo del proprio modello, e una sua manipolazione ben più radicale²⁹. Si tratta di trasformare in finzione narrativa un discorso sull'amore; come ha mostrato con dovizia di testimonianze Edmond Faral³⁰, l'idea stessa della passione come *malum e morbus* – e dell'innamorato come *aeger* –, la descrizione degli effetti fisici che la sorpresa dell'innamoramento scatena (mescolanza di dolore e piacere, pallore, brividi e tremori, perdita dell'appetito, insonnia, lacrime e lamenti ecc.), e il conseguente apparato verbale e retorico, arrivarono all'*Eneas* (e per suo tramite, ma pure direttamente, a Chrétien) dalla frequentazione dell'Ovidio delle prove più antiche, della poesia galante e libertina in distici elegiaci: i *Remedia amoris*, le *Heroides* e così via.

Le ragioni dell'enorme successo di Ovidio nella letteratura in volgare del XII secolo sono diverse, e si collocano su più piani. Innanzi tutto, esso è l'epifenomeno più vistoso di quel rinnovato interesse per i classici che costituisce uno dei caratteri costitutivi della cosiddetta 'Rinascita del XII secolo' – etichetta che correntemente

usiamo per indicare i fatti culturali (spostamento dell'insegnamento superiore dal monastero alla città, nascita di un ceto intellettuale – i chierici – sganciato dal chiostro e immerso nella società laica, ripresa degli studi scientifici, nascita della Scolastica e del sistema universitario...) che accompagnarono lo sviluppo socio-economico che l'Europa occidentale conobbe dopo il Mille³¹. La lettura di Ovidio rientrava nei programmi dei corsi di grammatica e retorica delle scuole di cattedrale, passaggio obbligato verso il sapere degli Antichi, ovvero il sapere *tout-court*; in un modo che a noi suona certamente paradossale, gli *Accessus ad auctores* additavano le sue opere, e particolarmente i *Remedia amoris*, come quelle di un censore della vita morale, che descrive minutamente i tratti della lussuria per insegnare come evitare le sue trappole; le *Metamorfosi* erano giudicate un libro che celava nascoste verità, e comunque un'impressionante collezione mitografica.

In una temperie culturale che, attraverso l'umanesimo della scuola di Chartres e il rinnovamento delle fonti culturali (il recupero del pensiero aristotelico), cominciava a considerare l'uomo come microcosmo collocato al centro della rete armonica delle leggi del macrocosmo, il poeta di Sulmona offriva un'analisi dell'esperienza psicologica, distillabile dai suoi versi e depurabile dai fumi leggeri del gioco consumato del libertino, che lo rendeva il più 'contemporaneo' fra gli Antichi: «nella sua accanita e sistematica intuizione della condotta passionale dell'uomo Ovidio finiva coll'essere più moderno di Virgilio»³².

Infine, il fatto che la scrittura ovidiana avesse forti affinità con il discorso retoricamente impostato rendeva i suoi versi particolarmente efficaci per l'esemplificazione didattica: «la curiosità del dettaglio psicologico, l'insistenza descrittiva, la frammentarietà e giustapposizione del suo rappresentare, l'astrattezza tra empirica e discorsiva di certe sue pagine, l'agevolezza del verso, il colorito un po' vistoso del suo linguaggio e della sua aggettivazione, la sentenziosità mnemonica delle sue note psicologiche e morali, sono tutti schemi e moduli che entravano nell'orecchio senza nessuno stento e favorivano l'emulazione»³³. Ovidio offriva a dei chierici che fecero della rappresentazione dei sentimenti un esercizio di scuola uno straordinario repertorio di figure colte nel vivo della loro azione poetica e immediatamente riutilizzabili per l'esercizio poetico in proprio: alle spalle del 'riuso' volgare dell'*Ars amandi*, delle *Heroides* ecc. c'è un identico, e più diretto, sforzo di imitazione/competizione nella poesia in latino.

Fu insomma nelle scuole che avvenne l'accoppiamento giudizio- so tra Ovidio e la nascente retorica della scrittura in volgare, secondo modalità che erano generate all'interno della pratica didattica quotidiana, e che noi possiamo, in certi casi, ricostruire minutamente. I manoscritti medievali che conservano le opere ovidiane sono per la più parte manoscritti glossati; nello specchio della pagina lo spazio lasciato libero dalla trascrizione del testo è coperto di note di commento – osservazioni grammaticali e retoriche, 'schede' di informazione mitologica e antiquaria: si tratta di un corpus paratestuale generato dalla costante frequentazione del testo classico da parte di maestri e scolari, dall'esercizio della «lectura» continua e commentata, un corpus che si accresce copia dopo copia, stratificandosi nel corso di generazioni di scolari e di commentatori. La glossa fu il luogo di un'appropriazione dell'antico non museografica ma vitale, e fu il lievito della creazione letteraria: Francesco Branciforti ha dimostrato che l'autore del *lai* di *Piramus et Tisbé* «ha conosciuto Ovidio nella realtà di un codice glossato, cioè immerso di già in un *bumus* culturalmente ferace: la sua meditazione [...] s'è dunque fermata e s'è raccolta intorno a precisi *loci*, che l'esegesi scolastica aveva da tempo indicato ed elaborato»³⁴; la scrittura narrativa trovò dunque la sua genesi da una lettura dell'episodio ovidiano in cui si innesta, offrendo spunti lessicali e scelte retoriche, il dato commentativo delle glosse.

6. Nel giro di un lustro il giovanissimo Enrico, nato nel 1133 da Goffredo v Plantageneto e da Matilde, figlia del re inglese Enrico I Beauclerc (1100-1136), bruciò le tappe di un'irresistibile carriera. Nel 1150 fu investito dal padre del ducato di Normandia; alla morte di lui, nel 1151, ereditò Angiò, Turenna e Maine; il matrimonio nel 1152 con l'irrequieta e coltissima ex moglie di Luigi VII di Francia, Eleonora – nipote di Guglielmo di Poitou, il primo dei trovatori –, gli portò in dote Aquitania e Poitou. Invase allora (1153) l'Inghilterra e costrinse il sovrano Stefano di Blois (1136-1154) a riconoscerlo come suo erede. L'anno seguente, Enrico fu incoronato sovrano d'Inghilterra, secondo di questo nome; fino alla morte nel 1189 egli, formalmente vassallo del re di Francia in quanto duca di Normandia, controllò tutta la parte occidentale dell'Esagono: Normandia, Bretagna, Angiò, Maine, Turenna, Poitou, Angoumois, Saintonge, Guienna, Alvernia, Limosino.

L'ascesa al trono d'Inghilterra di questo eccezionale sovrano e

di sua moglie fu il motore di un evento capitale: la formazione in Europa della prima società d'élite dopo l'antichità. L'aggressivo vigore della politica di Enrico attirava a corte i più brillanti chierici usciti dalle nuove scuole di cattedrale, per essere impiegati nell'amministrazione del regno; dalla Francia meridionale Eleonora portava in dote tra i signori della guerra vassalli del marito i nuovi valori e la nuova etichetta della *fin'amor*, declinata al Nord in *courtoisie* – il controllo di sé e dei propri comportamenti, nutrito dall'orgogliosa consapevolezza della propria natura aristocratica, e un'arte d'amare (una disciplina del desiderio amoroso) inaccessibile ai più –, e attirava poeti e chierici, per dare forma a questi valori e comportamenti, per allietare la vita di corte...

Per questa nuova élite dotata di una nuova e autonoma educazione sociale, nella quale «il tono è dato dalle donne» si formò dunque una nuova cultura, «unione dell'alta aristocrazia con chierici colti e mondani, che si erano formati nelle scuole ecclesiastiche ma erano già più cortigiani che religiosi»³⁵. Una nuova cultura, e una nuova letteratura – secondo una felice definizione di Thibaudet, il romanzo è un chierico che legge, e una dama che ascolta.

Teniamo conto delle ragioni della cronologia e della geografia. La prima attestazione del nuovo genere, destinato alla recitazione e redatto in un verso nato dalla tradizione innodica mediolatina, l'ottosillabo, rimontano al primo terzo del XII secolo, con il frammento (un po' più di cento versi) di un *roman d'Alexandre* attribuito ad Alberico di Pisançon (Delfinato, limite sudorientale del dominio oitanico – forse già francoprovenzale), in lasse epiche di ottosillabi. Il primo romanzo è dunque di materia antica, e celebra un eroe – Alessandro – incarnazione nel Medioevo del cavaliere colto ed educato, curioso del mondo e animato da un coraggio al limite dell'incoscienza. Vent'anni dopo, in area franciana, e contemporaneamente al *Brut*, si colloca un altro frammento, del volgarizzamento in distici d'ottosillabi in rima baciata (il metro di tutti i nostri testi) di un fortunatissimo 'romanzo' tardoantico, l'*Historia* di Apollonio, re di Tiro. Quindi, in un grumo d'anni, i tre romanzi maggiori di materia antica, il *Brut* di Wace, i volgarizzamenti minori da Ovidio – testi, come s'è già detto, in buona parte gravitanti, per vie più o meno dirette, intorno alla corte di Enrico ed Eleonora: c'è anzi chi sostiene che proprio la regina abbia dato un vigoroso impulso alla traduzione del poeta latino.

La prima fase del romanzo medievale consiste dunque nell'ap-

propriazione da parte dei chierici della materia antica: narrazioni in cui, con felice anacronismo, gli eroi antichi vestono i panni dei contemporanei, ragionano e agiscono in un mondo in toto dominato dall'ideologia feudale. Alle loro spalle stanno dinamiche storico-culturali distinte ma convergenti.

Da una parte, il volgarizzamento della storia antica era immediatamente e strettamente funzionale alle esigenze di legittimazione politica della casa plantageneta: secondo la genealogia 'inventata' da Goffredo di Monmouth nell'*Historia regum Britanniae*, volgarizzata da Wace nel *Roman de Brut*, i re d'Inghilterra discendevano in linea diretta dai Troiani, essendo Brutus-Brut, uno dei compagni di Enea nella fuga dalla città messa a fuoco dai Greci, sbarcato poi in Inghilterra, il capostipite di tutti i sovrani dell'isola – il che spiega anche il contemporaneo volgarizzamento dell'*Eneide*, necessario pannello di un dittico in cui la storia dell'Antico legittima l'assetto dinastico del Moderno.

Dall'altra parte, l'anacronismo dei romanzi antichi è l'interpretazione narrativa della dialettica tra Antichi e Moderni. Secondo uno dei più brillanti chierici usciti dalle scuole di cattedrale francesi, Giovanni di Salisbury, il suo maestro Bernardo di Chartres soleva dire, per spiegare il rapporto tra noi, i Moderni, e loro, gli Antichi, che «siamo nani arrampicati su spalle di giganti. Così vediamo di più e più lontano di loro, non già perché la nostra vista sia più acuta o la statura più alta, ma perché ci sollevano nell'aria con tutta la loro altezza gigantesca»³⁶. Nelle parole di Bernardo il riconoscimento della superiorità degli Antichi si ribalta nell'orgogliosa rivendicazione dei 'nani', nell'affermazione di una Modernità che fa proprio l'Antico e lo supera, sulla spinta del bisogno di creare nuove basi spirituali e morali. La stessa affermazione, lo stesso orgoglio emergono nel prologo del *Cligès*:

Par les livres que nos avons
les faiz des anciens savons
et dou siecle qui fu jadis.
Ce nos ont nostre livre apris
que Grece ot de chevalerie
le premier los et de clergie,
puis vint chevalerie a Rome
et de la clergie la somme,
qui or est en France venue.
Deix doint qu'ele i soit retenue

tant que li leus li embelisse
si que ja mais de France n'isse
l'ennors qui s'i est arestee.
Dex l'avoit as altres prestee,
que des Grezois ne des Romains
ne dit en mais ne plus ne mains,
d'eus est la parole remese
et esteinte la vive brese (vv. 27-44).

(Attraverso i libri che possediamo | conosciamo gli avvenimenti degli Antichi | e del tempo passato. | I libri ci hanno insegnato | che la Grecia era considerata la prima | per scienza e cavalleria, | poi la summa del sapere | e la cavalleria vennero a Roma, | che ora sono giunte in Francia. | Dio voglia che vi rimangano | finché il luogo a loro piace, | e che mai esca dalla Francia | la gloria che vi si è fermata. | Dio l'aveva concessa ad altri, | che dei Greci e dei Romani | la questione è chiusa, | di loro non si parla più | ed è spenta la loro viva brace).

I versi di Chrétien rendono esplicito lo scheletro ideologico dei romanzi di materia antica. La sintesi tra *clergie* e *chevalerie* è una forma di *civilisation* tanto effettuale quanto ideale, programmaticamente fondata sulla tradizione storica. Nella teoria della traslazione la cultura cavalleresca si identifica con la cultura in quanto tale, e spostando la *clergie* nel mondo antico ne dichiara la sua funzione legittimante, trascurandone il significato religioso; in tal modo la teoria può sostenere «la doppia vocazione storica del ceto dei cavalieri in quanto rappresentante di una cultura universale e garante dell'ordine»³⁷.

In tale contesto intellettuale va collocato l'incontro tra Ovidio e la nuova letteratura romanzesca, incontro che, con Auerbach e Köhler, consideriamo uno dei capitoli più significativi dell'appropriazione della cultura antica da parte del mondo cavalleresco. Fu un incontro tutto sommato paradossale: proprio perché partiva dall'idea che la passione fosse una malattia da evitare, l'*ars amatoria* del poeta latino presupponeva una consapevole e divertita distanza dagli eccessi dell'eros, la cui carica potenzialmente eversiva veniva smorzata nel gioco leggero del libertinaggio; e in questo senso i suoi consigli di tattica galante male si accordavano con l'assoluta dedizione alla donna richiesta dalla *fin'amor*. Eppure fu un incontro assai fecondo: sul versante delle idee – perché la stessa *ars* aveva agli occhi dei chierici il grande pregio di fare dell'amore un oggetto del discorso sociale, riducibile a una retorica dei comportamenti amo-

rosi e quindi codificabile come il cuore, il motore determinante della nuova etichetta cortese –, ma soprattutto su quello della lingua e della forma. Nella competizione con il dettato del poeta di Sulmona i chierici diedero corpo a un nuovo stile del francese, elegante e urbano, capace di dare voce letteraria alla soggettività e alla sua dimensione affettiva.

¹ Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. p. C. Méla et O. Collet, Paris, Librairie Générale Française, 1994. Tutte le traduzioni dei passi antiofrancesi sono mie.

² La più equilibrata monografia complessiva su Chrétien de Troyes rimane quella di J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1968². A questa si aggiunga A. Micha, *Chrétien de Troyes*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1978, IV/1, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, pp. 231-64.

³ Un'ottima introduzione al romanzo medievale francese è l'antologia di saggi *Il romanzo*, a cura di M.L. Menghetti, Bologna, il Mulino, 1988, con una ricca nota bibliografica.

⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, éd. crit. p. L. Constans, 6 voll., Paris, Didot (SATEF), 1904-1912.

⁵ *Roman d'Eneas*, éd. crit. p. J. Salverda de Grave, 2 voll., Paris, Champion (CFMA), 1925-1929.

⁶ E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Champion, 1913, pp. 133 ss.; A. Petit, *Naissances du Roman*, 2 voll., Lille-Paris-Genève, Atelier National Reproduction des Thèses-Champion-Slatkine, 1985, pp. 364-417.

⁷ C. Segre, *Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo* [1982], in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 61-84 (p. 74).

⁸ Su questi luoghi, e per un'interpretazione complessiva del romanzo, cfr. J. Frappier, *Le roman breton - Chrétien de Troyes, «Cligès»*, Paris, Centre de Documentation Universitaire ("Les Cours de Sourbonne"), 1958; A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age, I. Les débuts (XII^e siècle)*, Paris, Nizet, 1960, pp. 111-78; P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in «Cligès» and «Perceval»*, Genève, Droz, 1968, pp. 25-111.

⁹ Cfr. L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948 [= Genève, Slatkine Reprints, 1974], ss.vv., e H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric* [1960], trad. ingl., Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, part. i §§ 637-38 e 644 (*adumination*), 640-48 (*polyptoton*), 658-59 (*truductio*).

¹⁰ R. Jakobson, *Linguistica e Poetica* [1961], in *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1972² [1966], pp. 181-218 (p. 189).

¹¹ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], trad. it. Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 553 ss.

¹² Cito il testo critico fissato da G. Calboli, *Rhetorica ad Herennium*, Bologna, Patron, 1969.

¹³ La traduzione è di M. Geymonat, Milano, Garzanti, 1981.

¹⁴ La traduzione è di G. Augello: Plauto, *Le commedie*, Torino, UTET, 1972, vol. I.

¹⁵ G. Zaganelli, *Béroul, Thomas e Chrétien de Troyes*, in «Le Forme e la Storia», N.S. 4, 1-2, 1992, pp. 9-46, part. pp. 9 ss.

¹⁶ Cfr. *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XII^e siècle*, p. p. J. Bédier, 2 voll., Paris, Didot (SATEF), 1902-1905.

¹⁷ J. Bumke, *Die romanische-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1972, I, *Generalités*, pp. 264-303.

¹⁸ Su Gottfried von Straßburg cfr. la voce di H. Kuhn in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, III, coll. 153-68. Cito il te-

sto originale dall'edizione critica di F. Ranke, Stuttgart, Weidmann, 1978; la traduzione italiana: Gottfried von Straßburg, *Tristano*, a cura di L. Mancinelli, Torino, Einaudi, 1985.

¹⁹ Cfr. M. Huby, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XII^e et au XIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

²⁰ Bédier, *Tristan*, cit., II, p. 79.

²¹ A. Punzi, *Materiali per la datazione del «Tristan» di Thomas*, in «Cultura neolatina», 48, 1988, pp. 9-71, p. 34.

²² Cfr. il saggio di Haidu cit. in n. 8.

²³ Punzi, *Materiali*, cit., pp. 62 ss.

²⁴ Segre, *Quel che Bachtin*, cit., pp. 62-63. Le osservazioni di questo paragrafo dipendono da questo saggio fondamentale.

²⁵ Segre, *Quel che Bachtin*, cit., p. 64.

²⁶ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it., Torino, Einaudi, 1956, p. 137.

²⁷ Segre, *Quel che Bachtin*, cit., p. 73.

²⁸ S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel Medioevo*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 23-50, pp. 23 e 26.

²⁹ Cfr. J.-C. Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, PUF, 1984.

³⁰ Faral, *Recherches*, cit., pp. 63-157.

³¹ Cfr. C.H. Haskins, *La rinascita del XII secolo* [1927], trad. it., Bologna, il Mulino, 1972 (part. pp. 35-110 per i centri della rinascita culturale e la rinnovata frequentazione dei classici); J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo* [1957], trad. it., Milano, Mondadori, 1959 [= 1979], pp. 7-66.

³² Battaglia, *Ovidio*, cit., p. 27.

³³ Battaglia, *Ovidio*, cit., p. 43.

³⁴ F. Branciforti, *Piramus et Tisbé*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 45-65, p. 46.

³⁵ E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* [1958], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 167-213, p. 186.

³⁶ Cfr. il saggio di Le Goff cit. in n. 31.

³⁷ Cfr. E. Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda* [1970], trad. it., Bologna, il Mulino, 1985, pp. 53-89.