



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Scienze del Linguaggio  
(LM5)

Tesi di Laurea

## Perceval e Parzival

Traduzione e tradizione a  
confronto

**Relatore**

Ch. Prof. Massimiliano Bampi

**Correlatore**

Ch. Prof. Marco Infurna

**Laureanda**

Ilaria Cattani

Matricola 841735

**Anno Accademico**

2019 / 2020

## INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO I.....	4
1 Limiti metodologici .....	4
1.1 La traduzione nel Medioevo .....	6
2 Panorama letterario .....	11
2.1 Una primordiale teoria dei generi letterari .....	11
2.2 Generi letterari medievali .....	13
2.2.1 Il romanzo cortese .....	15
CAPITOLO II.....	19
1 Le Roman de Perceval ou le Conte de Graal .....	20
1.1 Chrétien de Troyes .....	20
1.2 I Prologhi e le Continuazioni .....	22
1.3 Tradizione manoscritta.....	24
2. Parzival .....	30
2.1 Wolfram von Eschenbach .....	30
2.2 Fra influssi letterari e innovazione.....	32
2.3 Tradizione manoscritta e Karl Lachmann .....	34
2.4 Composizione del romanzo.....	40
CAPITOLO III.....	42
1 Prologo .....	44
2. Antefatto alla narrazione (Libri I e II) .....	52
2.1 Considerazioni linguistiche.....	53
2.2 Divergenze tematiche .....	55
2.3 Divergenze narrative .....	58
3. Il viaggio di Parzival alla corte di re Artù (libro III).....	62
3.1 La vita ritirata nella foresta .....	62
3.2 L'incontro con i cavalieri .....	64
3.3 La partenza.....	66
3.4 Primi incontri .....	68
3.4 Il Cavaliere Vermiglio/Rosso e la corte di Re Artù .....	71
3.5 Il protagonista diventa cavaliere.....	76
3.6 Alla corte di Gornemant/Gurnemanz.....	78
4. Alla corte di Belrepeire/Pelrapeire (libro IV) .....	80
4.1 L'arrivo alla corte assediata di Blancheflor/Condwiramurs .....	80
4.2 Liberazione, matrimonio e abbandono .....	84
5. Al castello del Graal (libro V) .....	86
5.1 Incontro con il Re Pescatore .....	86
5.2 Arrivo al castello del Graal .....	88

5.3	Il Re Pescatore e la lancia insanguinata.....	92
5.4	Un'inconsueta cerimonia .....	94
5.5	La domanda mancata .....	97
5.6	Rivelazione delle colpe dell'eroe .....	101
5.7	Espiazione delle colpe giovanili.....	105
CONCLUSIONI .....		108
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA .....		110
Letteratura primaria .....		110
Edizioni critiche: .....		110
Traduzioni consultate:.....		110
Letteratura secondaria .....		110
Sitografia .....		122

## INTRODUZIONE

Scopo della mia ricerca è un'analisi comparativa fra due opere medievali: il *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes e il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, essendo quest'ultima frutto dell'adattamento in medio alto tedesco dall'originale francese antico. Nel capitolo I, partendo da una preliminare presa di coscienza dei limiti ai quali siamo sottoposti nel rapportarci con la produzione manoscritta medievale ed in particolare con le opere frutto di traduzione, ho proseguito delineando quelli che ho ritenuto i punti cardine della materia sia da un punto di vista diacronico sia contenutistico. Nel capitolo II provvederò ad un sommario inquadramento filologico di entrambe le opere analizzate alla luce della loro fiorente trasmissione manoscritta, con qualche accenno ai relativi autori. Infine, nel capitolo III, ho comparato i due testi esaminandone le divergenze e riservando particolare attenzione ed enfasi alla strategia traduttiva dell'opera di Wolfram rispetto al testo fonte. Consapevole dell'impossibilità di semplicemente "sovrapporre" le due versioni, mi sono concentrata su quei passaggi – o *libri* come vengono chiamati nella tradizione del *Parzival* - che, a mio avviso, risultano significativi e che dunque permettono questo confronto. Circoscriverò dunque l'analisi ai Libri da I a V dell'opera medio alto tedesca e la corrispondente trama in francese antico. In conclusione, quello che mi sono riproposta è di confrontare la stessa opera in due lingue diverse, ben conscia dei limiti ai quali la mia ricerca è soggetta.

## CAPITOLO I

### *Caratteri generali*

*“L’uomo medievale vedeva il mondo come una foresta piena di pericoli  
ma anche di rivelazioni straordinarie,  
e la Terra come una distesa di Paesi remoti  
popolati da esseri splendidamente mostruosi”.*  
Umberto Eco

## 1 Limiti metodologici

Approcciarsi alla produzione letteraria medievale implica l’inevitabile consapevolezza e presa di coscienza dei limiti dati dalle incertezze e incognite storiche insite nella materia stessa. Leggere un testo medievale significa addentrarsi in un universo estremamente complesso che richiede inevitabilmente un’analisi delle fondamentali diacronie e sincronie che reggono storia, storia letteraria e singole opere dell’epoca medievale. A differenza della tradizione letteraria contemporanea, infatti, nel corpus medievale molti dei concetti per noi convenzionalmente associati alla letteratura assumono chiaramente una valenza e un’accezione molto più complessa. Faral, in merito all’insieme delle opere medievali, lo definì “corps brumeux” all’interno del quale le idee, minuziosamente elaborate, irradiano un “éminent degré de clarté” (Faral 1939, p.3), Zumthor parlerà invece di un corpus la cui ricchezza e complessità richiedono prospettive diverse tanto in diacronia quanto in sincronia (Zumthor 1973, 7). Ma nonostante tutte queste problematiche, la letteratura medievale resta un ambito particolarmente affascinante poiché in essa ritroviamo – se non altro *in nuce* – i prodromi della nostra modernità.

Innanzitutto, è difficile stabilire con esattezza quale funzione svolgesse la letteratura medievale, fosse essa inerente alla formazione e educazione dei suoi fruitori o all’ eventuale sviluppo di un loro gusto estetico o morale; o, per meglio dire, resta problematico determinare in quali maniere e in quale cornice semiotica fosse svolta questa funzione. Secondo lo studioso H.R. Jauss, la letteratura medievale è più vicina di quanto non sia oggi alla pragmatica della vita sociale: è funzionale alle ritualità di ogni tipo, alla sfera ludica o di intrattenimento e a quella didattico-pedagogica<sup>1</sup>.

Non è da dimenticare, inoltre, la dimensione orale di gran parte della letteratura dell’età di mezzo in cui il binomio produzione-ricezione è caratterizzato da una reciproca influenza. La

---

<sup>1</sup> Si confronti in merito il volume di Hans Robert Jauss (1977) *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur gesammelte Aufsätze 1956-1976*.

produzione, dunque, non può che essere in qualche modo condizionata dalla ricezione e non soltanto dal punto di vista dello stile scrittoria, ma anche della sua stessa semiotica. Per questo motivo il romanzo medievale ci appare spesso su una dimensione quasi più teatrale che letteraria in cui l'azione soverchia la meditazione e la descrizione psicologica dei personaggi (Viridis 2010, 57). Questo non significa che queste tematiche non vengano elaborate dagli scrittori medievali, anzi, vengono recepite in presa diretta dai lettori-ascoltatori dai comportamenti, dalle azioni o dal dialogare dei personaggi in scena. È dunque compito della filologia non solo prendere atto di questa dimensione orale, laddove presente, facendo i conti con una tradizione scritta che è spesso trasposizione della dinamica mutabilità della voce e della fissità immobile di un codice, ma anche tentare - per quanto possibile - di restituire il contesto e la dimensione di una performance a noi schermata e celata dalla e nella scrittura<sup>2</sup>.

Un ulteriore aspetto da non sottovalutare è la peculiarità tipica della produzione letteraria medievale di essere composta da testi letterari pervenutici in forma manoscritta e il cui status è stato definito dagli studiosi come inevitabilmente "instabile", soprattutto per quanto riguarda le testimonianze anonime<sup>3</sup>. Il termine *mouvance*, coniato da Paul Zumthor per descrivere l'instabilità tipica dei testi medievali attraverso la loro tradizione manoscritta, viene definito dal filologo romano come "le caractère de l'oeuvre qui, comme telle, avant l'age du livre, ressort d'une quasi-abruction, les textes concrets qui la réalisent, par le jeu des variantes et remainements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale" (Zumthor 1987, 610). Quello che si delinea è dunque un panorama letterario incredibilmente vasto e multiforme, caratterizzato da una moltitudine di versioni della stessa storia che spesso divergono fra di loro manifestando significativi cambiamenti e riadattamenti a seconda delle esigenze contestuali del testo stesso. La ricostruzione di quest'ultimo è dunque necessariamente basata sull'analisi comparativa dei testimoni tramite i quali il testo è stato tramandato fino ai giorni nostri e di conseguenza può fare affidamento unicamente all'evidenza manoscritta, presupponendone limiti e lacune.

Complesso si rivela inoltre lo studio delle opere medievali frutto di una traduzione, aspetto che affronterò nel dettaglio al paragrafo seguente essendo un punto cardine della mia tesi. È difficile

---

<sup>2</sup> Per approfondimenti, si confronti il saggio di Maurizio Viridis (2010) *Medioevo e dintorni* presente nella raccolta di saggi "Idee di Letteratura", pp. 56-69 e l'opera di Paul Zumthor (1987) *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*. Scrive infatti Zumthor "le texte n'existe qu'en vertu des harmonies de la voix" (p. 205)

<sup>3</sup> Per approfondimenti sul concetto di *mouvance* nella tradizione manoscritta medievale si confronti l'opera di Paul Zumthor (1987) *op.cit.*

concepire una teoria della trasmissione culturale nel Medioevo che non sia, in qualche modo, collegata al concetto di *translatio studii et imperii*<sup>4</sup> associato alle prime articolazioni dell'impero e alle questioni etiche e politiche che questo inevitabilmente solleva (Campbell & Mills 2012, 2). Secondo il concetto latino di *translatio*, legato all'idea di traduzione in qualità di fenomeno ideologico oltre che meramente linguistico-testuale, i traduttori erano eredi sia dello *studium*, ovvero la conoscenza e l'apprendimento, che dell'*imperium*, il potere e la legittimazione. Coniugando questi due topoi alle interpretazioni medievali, risulta chiaro come la trasmissione di testi letterari nel Medioevo sia correlata al trasferimento di potere e autorità fra culture. Di conseguenza, una corretta analisi sullo studio delle traduzioni deve imprescindibilmente tenere conto della componente culturale alla quale questa è soggetta<sup>5</sup>. Il processo traduttivo va pertanto considerato come un complesso fenomeno semiotico, un procedimento di tipo interpretativo soggetto a continue riscritture e, per dirla con una delle formulazioni più celebri di Toury, "fact of the target culture" (Toury 1995, 29) e come tale deve essere analizzato.

In conclusione, tentare di schematizzare secondo parametri fissi la vastità e la ricchezza di una produzione letteraria che ha ricoperto un arco di tempo e di spazio tanto vasto e ha costituito un *unicum* nel panorama artistico<sup>6</sup>, risulta pertanto non solo difficile, ma rischia anche di cadere in un'eccessiva semplificazione della materia. Limiti e problematiche che ne derivano sono dunque insiti alla materia che intendo prendere in esame.

## 1.1 La traduzione nel Medioevo

Come affermato nell'introduzione, scopo della mia ricerca è la comparazione fra due opere medievali, il *Perceval ou le Conte du Graal* di Chrétien de Troyes e il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, essendo la versione medio alto tedesca frutto di un processo traduttivo dal modello fonte in francese antico. Data la peculiarità dei testi in esame, pertanto, ho ritenuto opportuna una breve disamina in merito al ruolo ricoperto dalla traduzione nel Medioevo analizzando la fertile

---

<sup>4</sup> Per una panoramica sulla formula del *translatio studii et imperii*, si confronti il cardinale volume di Rita Copeland (1995) *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages: academic traditions and vernacular texts*, uno degli esempi più influenti dello studio sul nesso ideologico di storia, autorità e potere in cui operavano il commento e la traduzione in volgare. Si consulti anche il volume di Campbell & Mills (2012) *Rethinking Medieval Studies* e l'articolo di Stahuljak (2005) *Bloodless Genealogies of the French Middle Ages: Translation, Kinship, and Metaphor*. Gainesville: University Press of Florida, pp. 142-89.

<sup>5</sup> Affronterò nel dettaglio questo aspetto nel paragrafo seguente "La traduzione nel Medioevo", esaminando l'applicazione in ambito medievale delle teorie e concetti elaborate dai *Descriptive Translation Studies*.

<sup>6</sup> Jauss affermerà infatti che nessuno dei generi medievali ha avuto seguito nella storia della letteratura occidentale. Si confronti Jauss (1977) *op. cit.*

interazione fra studi medievali e teorie elaborate dai *Descriptive Translation Studies*. Il rapporto fra questi due settori e il modo in cui essi concepiscono la politica e l'etica della traduzione ha dato luogo, infatti, a numerosi punti di sovrapposizione e ipotesi particolarmente interessanti che andrò ad analizzare di seguito.

Fino agli anni Novanta, gli studi tradizionali sulla traduzione avevano considerato il testo originale come creativo e autorevole, mentre la traduzione come un'attività secondaria e soggetta ad errori, creando una gerarchia tra testo originale e testo tradotto associata alla semplicistica retorica del "giusto o sbagliato"<sup>7</sup>. In opposizione a questa visione prescrittiva della traduzione valutata principalmente in termini di fedeltà al testo originale, vennero sviluppate negli anni varie teorie che suggerivano un'analisi di tipo descrittivo. A partire dalla celebre *Polysystem Theory* elaborata dallo studioso israeliano Itamar Even-Zohar a metà degli anni Settanta<sup>8</sup>, uno dei pilastri di questo "change in the wind" (Bassnett 1998, 124), la disciplina si coniugò gradualmente verso ciò che venne definito "cultural turn in Translation Studies" (Bassnett 1998, 123)<sup>9</sup>. Il progressivo sviluppo dei *Descriptive Translation Studies* introdusse nel dibattito accademico una ri-concettualizzazione della traduzione come un complesso fenomeno semiotico di riscrittura da un testo fonte opportunamente coniugato alle esigenze della cultura recipiente e da esso vincolato. Lo studio sulla pratica della

---

<sup>7</sup> Gli studi sulla traduzione si erano concentrati fino ad allora prevalentemente sul testo di partenza come metro per un'analisi valutativa del testo tradotto. Un tale approccio presupponeva, dunque, che le traduzioni potessero essere tutte ricondotte a una fonte originaria e che di conseguenza la traduzione fosse un "fenomeno secondario" (Campbell & Mills 2012, 3) il cui successo risiedesse nella sua capacità di mantenere fede all'originale da cui deriva. Per approfondimenti sulle tappe cronologiche dei *Translation Studies*, si confronti Gentzler (1993) *Contemporary translation theories*, la raccolta di saggi edita da Venuti "The translation studies reader", il volume di Munday (2016) *Introducing Translation Studies: theories and applications*, l'intervento di Ren Shuping (2013) *Translation as rewriting* all'interno dell'International Journal of Humanities and Social Science e l'articolo di Alexandra Assis Rosa (2010) *Descriptive translation studies* nell'Handbook of translation studies, pp. 94-104.

<sup>8</sup> Il termine *polysystem* è utilizzato per descrivere "a heterogeneous, hierarchized conglomerate of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole" (Shuttleworth 1998, 177). Applicando questa definizione ad un contesto letterario, possiamo dunque considerare il *literary polysystem* come un agglomerato di diversi generi in continua interazione fra loro. Di conseguenza, la letteratura tradotta, fulcro della mia analisi, è da considerare parte di questo processo attivo di reciproco scambio ed influenza tipico del polisistema letterario e come tale deve essere valutato. Per approfondimenti sulla *Polysystem theory*, si confrontino i saggi di Even-Zohar: (1990) *Polysystem Studies* all'interno della rivista accademica *Poetics Today*, pp.1-251 e (2021) *The position of translated literature within the literary polysystem* nella quarta edizione del *Translation Studies Reader* di Venuti, pp. 191-196. Per una breve panoramica sull'argomento, si confronti anche Munday (2016), in particolare il capitolo 7 pp. 169-197 e Shuttleworth (1998) *Polysystem Theory*. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 176-179.

<sup>9</sup> Per approfondimenti sull'argomento, si confronti il saggio di James Holmes "The Name and Nature of Translation Studies" contenuto all'interno del *Translation Studies Reader* (2<sup>nd</sup> ed. - 2004) pp. 172-185; il saggio di Lefevere del 1978 *Translation studies: the goal of the discipline* in: *Literature and translation*, pp. 234-235; il volume di Gideon Toury (1980) *In Search of a Theory of Translation*; la collezione di saggi postuma di Holmes "Translated!" del 1988 e quella edita da Bassnett e Lefevere nel 1990 "Translation, History and Culture"; i lavori di Hermans (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* e (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*; il saggio di Bassnett del 1998 "The translation turn in cultural studies" in: *Constructing cultures: Essays on literary translation*, pp. 123-140, e l'articolo di Cristina Marinetti "Cultural approaches" (2011).



traduzione doveva dunque necessariamente iniziare a prendere in considerazione fattori più ampi rispetto ai parametri utilizzati in precedenza, introducendo nel settore approfondite analisi di contesto, storia e norme vigenti nella cultura in cui veniva introdotto un dato testo mediante traduzione<sup>10</sup>. Bassnett e Lefevere, due fra i più importanti sostenitori di queste teorie, sottolineano quanto sia necessario analizzare ogni traduzione inserendola nello specifico contesto storico-sociale della cultura di destinazione e affermano che:

*[Translation] is a fact of history and a product of the target culture, and as such it cannot be explained through the mapping of linguistic correspondence between languages or judged with respect to universal standards of quality and accuracy. (Bassnett & Lefevere 1990, 3)*

Come afferma Gideon Toury in una delle sue più celebri formulazioni, “translations are fact of the target culture” (Toury 1995, 29): secondo quest’ottica, ogni testo deve essere considerato come parte del sistema culturale di una data società e come tale deve essere analizzato<sup>11</sup>. Alla luce di queste considerazioni, dunque, la traduzione implica inevitabilmente un processo creativo da parte del traduttore, chiamato a modificare e “riscrivere” il testo di partenza, per utilizzare le parole di Lefevere, adattandolo al sistema culturale-letterario della società in cui questo testo veniva inserito<sup>12</sup>. La traduzione non è più considerata come un’attività isolata dal proprio contesto, bensì viene analizzata alla luce di un potere culturale che fino ad allora era stato sottovalutato. “Rewriting is manipulation undertaken in the service of power” (Lefevere 1992a, vii), scrive dunque Lefevere alludendo alla capacità della traduzione di venire modellata per adempiere ad uno scopo ben preciso e intendendo con “rewriting” qualsiasi testo prodotto sulla base di un altro con l’intenzione di adattarlo ad una determinata ideologia o poetica<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> È importante tenere presente che un tale approccio non sminuisce l’importanza del testo fonte, ma sposta l’enfasi sul testo tradotto come prodotto culturale, sulla sua funzione nella cultura di destinazione, sui processi che portano alla sua produzione e al modo in cui il traduttore, come agente della cultura di destinazione, negozia i vincoli contestuali relativi alla cultura di destinazione.

<sup>11</sup> Il suo lavoro “*Descriptive Translation Studies and Beyond*” del 1995 costituì un contributo centrale alla disciplina e di fondamentale importanza per la comprensione del fondamentale ruolo ricoperto dal traduttore e dal suo atteggiamento nei confronti del testo. Per approfondimenti sul lavoro di Gideon Toury, si confronti: Toury (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Venuti (2021), in particolare il capitolo 19, pp. 197-210, Rosa (2010) *op.cit.* e Munday (2016), pp. 170-174.

<sup>12</sup> Sul ruolo del traduttore, si confronti l’analisi di Lawrence Venuti in merito a quella che egli nomina *The translator’s invisibility* in un suo articolo del 1986, poi elaborato ed ampliato in un’edizione del 1995 e aggiornata nel 2017. Si confronti anche Venuti (1998) *The scandals of translation: Towards an ethics of difference* e il suo saggio intitolato “*Translation, Community, Utopia*” contenuto all’interno della seconda edizione del *Translation Studies Reader* (2004, pp. 468-488)

<sup>13</sup> Si confronti in merito anche le posizioni della Manipulation School. Per una panoramica sull’argomento, si consulti il volume di Munday (2016), pp. 189-195, la collezione di saggi edita da Hermans nel 1985 *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*; Lambert & Van Gorp (2006) *On describing translations*. In: *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*, pp. 37-47; l’articolo di Rosa (2010) *op.cit.* Per un’introduzione sul tema della “rewriting”, si consiglia il volume di Munday (2016, pp.199-204). Si consultino inoltre i seguenti contributi di Lefevere: (1985) *Why waste our time on rewrites?: The trouble with interpretation and the role of rewriting in an*

In virtù del tipo di metodo promosso dai *Descriptive Translation Studies* sommariamente descritti finora e includendo la *Polysystem Theory* di Even-Zohar, è dunque ora possibile applicare la ri-definizione del concetto di traduzione da loro proposta alle letterature vernacolari dell'Europa medievale, il cui sviluppo è stato indubbiamente segnato da una fiorente attività traduttiva. (Bampi 2017, 164). La relazione fra un tale approccio e gli studi medievali permette infatti di considerare la traduzione medievale nella sua natura multiforme e mutevole, tenendo conto di determinati aspetti che altri metodi invece avevano trascurato o addirittura mal interpretato. Il tentativo di ricercare un modello unico comune a qualsiasi traduzione si rivelerebbe vano: mentre nelle culture editoriali contemporanee le traduzioni vengono comunemente giudicate in base a quanto sono "rilevanti"<sup>14</sup>, nelle culture manoscritte le prove per valutare le prestazioni di un traduttore sono potenzialmente meno stabili poiché soggette a continui cambiamenti e riadattamenti fra una versione e l'altra. Da non sottovalutare, inoltre, il fatto che spesso semplicemente non si ha accesso agli esemplari precisi per una data traduzione o ad una "bella copia" del testo tradotto stesso rendendo qualsiasi giudizio sulla qualità di una traduzione particolarmente impegnativo<sup>15</sup>. (Campbell & Mills 2012, 3)

L'interazione fra filologia e *Descriptive Translation Studies* si rivela pertanto mutualmente proficua. Da un lato l'adozione di una prospettiva filologica esamina le peculiarità della produzione testuale medievale cercando di affrontare i problemi interpretativi insiti nella cultura manoscritta e approfondendo il testo nella sua materialità e nel contesto in cui è stato prodotto e utilizzato. Dall'altro le teorie elaborate dai *Translation Studies* moderni forniscono una chiave di lettura di quei principi generali che potrebbero aver determinato la stesura del testo tradotto in qualità di prodotto

---

*alternative paradigm*. In: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, pp. 215-43, (1992b) *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame* e (1993) *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Si consigliano inoltre Raw (2012) *Translation, Adaptation and Transformation* e il saggio di Shuping (2013) *op.cit.*

<sup>14</sup> Sul concetto di *relevance* nella traduzione, si confronti il saggio di Derrida *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?* (1999) tradotto da Venuti nel 2001 nella rivista accademica *Critical Inquiry* 27, n°2, pp. 174-200). Si confronti anche l'introduzione del volume *Rethinking Medieval Studies* di Campbell & Mills (2012), pp. 5-6 e il saggio di Philip E. Lewis *"The measure of translation effects"* contenuto all'interno della seconda edizione del *Translation Studies Reader* di Venuti (2004), pp. 264-283.

<sup>15</sup> Per approfondimenti, si consulti *The Medieval Translator*, una serie di volumi pubblicati dal 1989 in poi composta prevalentemente da saggi e raccolte provenienti dalle conferenze tenute originariamente a Cardiff sul tema della "Theory and Practice of Translation in the Middle Ages" e ora regolarmente organizzate in molte località d'Europa. Si consigliano inoltre il volume di Rita Copeland del 1995 *"Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages"*, Reynolds (1996) *Medieval Reading: Grammar, Rhetoric, and the Classical Text*, Beer (1997) *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*, Wogan-Browne et al. (1999) *The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory*, Somerset & Watson (2003) *The Vulgar Tongue: Medieval and Postmedieval Vernacularities*, Anderson (2004) *Pratiques de traduction au Moyen Âge* Watson (2008) *Medieval Translation in Theory*. In: *Oxford History of Literary Translation into English*, pp. 73-90., Bampi (2017) *op.cit.* e il volume di Campbell & Mills (2012) *op.cit.*

storico frutto di riscrittura e adattamento, realizzato secondo determinati scopi e iscritto in un preciso contesto<sup>16</sup>.

*If we accept the multiple forms in which our artifacts have been transmitted, we may recognize that medieval culture did not simply live with diversity, it cultivated it. The "new" philology of the last decade or more reminds us that, as medievalists, we need to embrace the consequences of that diversity, not simply to live with it, but to situate it squarely within our methodology. (Nichols 1990, 8-9)*

Se dunque comprendiamo la filologia in qualità di *Texwissenschaft*<sup>17</sup>, ovvero una disciplina storica il cui obiettivo è sia la ricostruzione che l'interpretazione dei testi considerando il contesto nel quale questi erano stati prodotti e diffusi, possiamo percepirne l'efficacia nella mutua interazione con le moderne teorie sulla traduzione analizzate finora. In primo luogo, la filologia aiuta a stabilire i confini del discorso teorico mettendo in primo piano le prove manoscritte, "punto di partenza e di arrivo inevitabile di qualsiasi tipo di speculazione su testi remoti nel tempo e nello spazio" (Bampi 2017, 168), tenendo conto della possibilità di manipolazione/variazione da parte del copista o del traduttore<sup>18</sup>. In secondo luogo, contribuisce alla ricerca di informazioni inerenti al contesto di fruizione dei testi, ponendo l'attenzione su fattori determinanti al fine di ricostruire e valutare il processo di traduzione: dal contesto linguistico-sociale ad un'eventuale committenza o scopo del testo, dal *milieu* socioculturale nel quale questo compare all'ambiente codicologico nel quale viene inserito. Infine, riconoscendo la natura instabile<sup>19</sup> dei testi medievali soggetti a continue riscritture e modifiche, rende conto degli inevitabili limiti connessi all'utilizzo di edizioni critiche per l'analisi delle traduzioni medievali<sup>20</sup>. Dal momento che la tradizione letteraria medievale risulta caratterizzata dall'esistenza di molte versioni di una stessa storia, sarebbe infatti opportuno dare particolare attenzione alle varianti manoscritte per condurre una corretta analisi delle strategie traduttive messe in atto.

---

<sup>16</sup> Per approfondimenti, si confrontino: il saggio di Paul de Man "Return to Philology" (1986), Nichols (1990) *Introduction: philology in a manuscript culture*, Patterson (1994) *The return to Philology*, Von Wilamowitz-Möllendorf (2000) *Future Philology! A Reply to Friedrich Nietzsche's "Birth of Tragedy"* in: *New Nietzsche Studies*, pp. 1-32, Pollock (2009) *Future philology? The fate of a soft science in a hard world* in: *Critical Inquiry*, pp. 931-961.

<sup>17</sup> Si confronti a questo proposito il contributo di Tervooren e Wenzel (1997) *Philologie als Textwissenschaft: Alte und Neue Horizonte* nello *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116.

<sup>18</sup> È bene sottolineare, a tal proposito, che non sempre è semplice stabilire se una determinata innovazione testuale sia opera del copista o del traduttore. È altresì opportuno riconoscere la possibilità che quel dato cambio testuale derivi addirittura da una versione perduta del testo che stiamo analizzando.

<sup>19</sup> Si veda nota 3 a pagina 6.

<sup>20</sup> Un'edizione critica si basa unicamente su principi *ricostruttivi* volti a ristabilire quanto più possibile la forma originaria del testo, comparando le lezioni (o "varianti") riportate dai testimoni che tramandano suddetto testo. Per questo motivo si configura sempre come *un'ipotesi di lavoro* ristretta alle sole fonti accessibili.

## 2 Panorama letterario

Per comprendere appieno la natura delle due opere che intendo analizzare e inscrivere nella cornice letteraria in cui hanno avuto origine, ho deciso di tracciare di seguito alcune basilari linee guida del panorama letterario medievale che, come ho già affermato, è caratterizzato da una produzione estremamente variegata ed estesa. Da un punto di vista linguistico, è bene ricordare che uno dei tratti culturali che definì l'Età di Mezzo fu la coesistenza fra latino, l'unica lingua utilizzata nei testi scritti fino alla fine dell'undicesimo secolo, e lingue vernacolari<sup>21</sup>. Non è da dimenticare inoltre che, in letteratura, la definizione di generi letterari distinti costituisce uno degli argomenti più dibattuti a partire dal Rinascimento<sup>22</sup>.

### 2.1 Una primordiale teoria dei generi letterari

Un'essenziale tripartizione della materia narrativa basata sul contenuto delle opere nasce in seno al Medioevo stesso: nel dodicesimo secolo circa, infatti, l'opera "*La Chanson des Saisnes*" - in francese moderno tradotta con "*La Chanson des Saxons*" - presenta per la prima volta una classificazione tripartita delle opere letterarie medievali in base al loro soggetto narrativo. L'autore, il poeta francese Jean Bodel, ansioso di collocare la sua opera nel campo letterario a lui contemporaneo, evoca nel suo prologo (nei versi da 6 a 11) tre soggetti letterari distinti.

*"Ne sont que .iij. matieres à nul home antandant:  
De France et de Bretagne et de Rome la grant.  
Et de ces .iij. matieres n'i a nule semblant.  
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant;  
Cil de Rome sont sage et de san aprenant;  
Cil de France de voir chascun jor apparant."*<sup>23</sup>

Jean Bodel teorizza per la prima volta la ripartizione della materia narrativa in "trois matières", quella di Francia, di Bretagna e della "grande Roma" (intesa come culla della cultura classica). Il termine *matieres*, tradotto in italiano con *materia*, viene dunque inteso come materiale tematico e

---

<sup>21</sup> Per approfondimenti, si confronti l'articolo di Laurence Harf-Lancner (2005) "*Chrétien's literary background*" all'interno di *A Companion to Chrétien de Troyes*.

<sup>22</sup> Per approfondimenti, si confronti Brunetiere (1890) *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*; Jauss (1970) "*Littérature médiévale et théorie des genres*" pp. 79-99.

<sup>23</sup> Passo tratto dalla "*La Chanson des Saisnes*" (sezione IV, versi 6-11). Per approfondimenti, si confronti anche l'edizione critica a cura di Annette Brasseur del 1989, la sua traduzione in francese moderno del 1992, e i suoi "*Étude linguistique et littéraire de la «Chanson des Saisnes» de Jehan Bodel*" editi nel 1990. Si consiglia anche la lettura dei lavori di Legros (1987) e per un interessante studio sulla sua recezione norrena, si consulti l'opera di Tétrel. (2006) "*La chanson des Saxons et sa réception norroise. Avatars de la matière épique*". Infine, per ulteriori suggerimenti bibliografici inerenti a Bodel e alle sue opere, si consiglia la consultazione dell'archivio digitale ARLIMA, *Archives de littérature du Moyen Âge* al sito [https://www.arlima.net/il/jean\\_bodel.html#sax](https://www.arlima.net/il/jean_bodel.html#sax) (data ultima consultazione: ottobre 2020)

narrativo ereditato da questa o quella tradizione. Il prologo prosegue inoltre con l'individuazione di quegli elementi che caratterizzano una materia rispetto ad un'altra, permettendo così al lettore, o all'ascoltatore, di identificare subito quale argomento andrà a leggere o ascoltare.

La classificazione di Bodel offre una preziosa analisi tipologica della letteratura narrativa secolare alla fine del dodicesimo secolo e può pertanto essere sommariamente schematizzata come segue:

- | **Materia di Roma**, che attinge direttamente dalla tradizione latina e si riferisce dunque al patrimonio dell'antichità classica, sia greca che romana. I testi che sfruttavano questa materia sono saggi ed educativi, presentano degli eroi appartenenti a questa antica età dell'oro di cui gli autori medievali si appropriano e adattano più o meno liberamente in base ai propri modelli ideologici ed estetici<sup>24</sup>;
- | **Materia di Francia**, detta anche "ciclo carolingio", che comprende tutte le leggende epiche nate nella Francia medievale attorno alla solenne figura di Carlo Magno e dei suoi fedeli paladini. Questo libero adattamento dalle antiche leggende popolari tramandate per lo più oralmente, permise di costituire una sorta di grande storia poetica dell'impero carolingio. La forma narrativa senza dubbio più fiorente e fortunata della materia di Francia è la canzone di gesta, la cosiddetta *chanson de geste*, fiorita fra il 1080 e il 1180 e attestata per circa tre secoli;
- | **Materia di Bretagna**, detto anche "ciclo bretone" comprendente tutti quei testi che trovano la loro fonte d'ispirazione principale nelle leggende celtiche attorno alle imprese di Re Artù e dei cavalieri della sua Tavola Rotonda, con particolare attitudine al "meraviglioso" e al "fantastico". In contrasto alle due materie precedenti, non ha alcuno scopo didascalico, né ricostruisce alcun passato glorioso, bensì è fonte di piacere e finzione. La maggior parte degli autori francesi che raccolgono queste leggende sono ispirati da fonti scritte, tutte più o meno derivate dalla *Historia Regum Britanniae*, di Geoffroy de Monmouth, scritta nel 1138.

Tuttavia, la classificazione di Bodel presenta non pochi limiti, testimoniando essa una visione della letteratura eccessivamente compartimentata ed incompleta. Le varie *matière* non erano ovviamente impermeabili fra loro e risentivano l'una gli influssi dell'altra, rendendo così fluida e ricchissima la produzione artistica difficile da catalogare nell'uno o nell'altro nucleo tematico. Se da una parte, infatti, i romanzi antichi e le *chanson de geste* non sono estranei al "meraviglioso" bretone, dall'altra il romanzo arturiano attinge motivi antichi e influssi epici tipici del ciclo carolingio e così via.

---

<sup>24</sup> Per approfondimenti, si confronti l'analisi di Aimé Petit (2002) "*L'anachronisme dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*".

Inoltre, molte fra le opere narrative medievali non possono essere classificate seguendo il sistema di Bodel: ci sono stati infatti, dal XII secolo e ben oltre il Medioevo, romanzi d'avventura non arturiani, che presentano coppie di personaggi confrontati con i capricci della realtà. Questi cavalieri e nobili fanciulle non sono occupati né in combattimenti cavallereschi né in avventure fantastiche, o almeno non solo, ma nella prova del loro reciproco amore in un mondo ostile. Eredi di romanzi greci o bizantini, incarnazioni letterarie di leggende popolari (occidentali o orientali) o sviluppi narrativi autonomi basati su motivi di altri romanzi, queste storie non si riferiscono a nessun tipo specifico di fonte o tradizione e vengono raggruppati dai critici in ulteriori categorie<sup>25</sup>.

Tuttavia, per quanto soggetto a limitazioni, lo schema concepito da Bodel ha indubbiamente contribuito alla schematizzazione, seppure a grandi linee, del materiale tematico-narrativo medievale, aiutando così la ricerca accademica del settore che, *a posteriori*, ha avuto modo di elaborare ulteriori interpretazioni.

## 2.2 Generi letterari medievali

Oltre all'indagine sulla materia narrativa, è possibile analizzare i testi medievali anche alla luce dei loro aspetti formali e stilistici. Partendo dalle *trois matières* di Bodel, assistiamo ora ad una teoria dei generi medievali convenzionalmente ripartita e riassunta in:

| ***Chanson de geste*** o epopea: focus della narrazione è l'azione. Tramite il racconto delle imprese eroiche di cavalieri, emblemi di lealtà, saggezza, coraggio e sacrificio, la *chanson de geste* ha indubbiamente contribuito alla creazione nell'immaginario comune di tutti quegli ideali eroici guerrieri alla base della letteratura medievale. L'argomento è in larga parte quello del ciclo carolingio, dunque inerente alla materia di Francia analizzata in precedenza, che fa riferimento alle imprese di Carlo Magno annodate ad elementi di tipo leggendario.

Il termine *chanson* rimanda al canto e alla natura performativa di queste opere, solitamente narrate da cantori e menestrelli, e la loro misura è la "lassa", strofa di lunghezza variabile, dai 3 ai 10 versi fino ai 15 o 20.

| ***Poesia trobadorica***: focus della narrazione è l'amore cortese. La poesia trobadorica nasce nell'ambiente laico delle corti presso cui operano i cosiddetti "trovatori"<sup>26</sup>. Essi predicavano

---

<sup>25</sup> Christine Ferlampin-Acher suggerisce il nome "romans du troisième type" per contrapporli ai romanzi arturiani e a quelli antichi. Per approfondimenti, si confronti l'articolo di Ferlampin-Acher (2010) "*Féerie et idylles: des amours contrariées*" all'interno dei *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, pp. 29-41.

<sup>26</sup> Termine derivato dal provenzale *trobar*, poetare.

l'ideale e il rituale del *fin'amour*<sup>27</sup>, un tipo di amore che nobilita chi lo prova, specchio dei codici comportamentali e sociali vigenti nelle corti di Provenza del XII secolo<sup>28</sup>. Va così delineandosi un sistema etico ed estetico di valori che d'ora in poi verrà definito "cortese" e che avrà fortuna anche fuori dalle corti provenzali<sup>29</sup>.

La forma metrica più utilizzata era la cosiddetta *canso*, composta da un numero vario di coblas (stanze) e concluse con una o più *tornadas* (congedi).

| **Romanzo cavalleresco:** coniuga le caratteristiche tipiche del genere epico delle *chansons de geste* alla tematica amorosa, fondendo dunque il poema cavalleresco alla poesia trobadorica. La commistione fra gli ideali tipici dell'amor cortese e l'etica cavalleresca, combinata ad un cospicuo utilizzo del meraviglioso e della magia, è quello che davvero caratterizza questo genere rendendolo estremamente affascinante per i lettori-ascoltatori e determinandone la fama anche secoli dopo la sua comparsa. I primi romanzi sono adattamenti di opere dell'antichità classica<sup>30</sup>, ma è con Chrétien de Troyes che il romanzo si affranca dal racconto delle leggende della materia di Roma per adottare la materia di Bretagna e i protagonisti del ciclo bretone.

Il romanzo si distingue dal poema epico perché veniva letto e non recitato ed è scritto in versi di otto sillabe o, più tardi, in prosa.<sup>31</sup>

Per quanto il tentativo di fornire una datazione precisa alle opere medievali risulti complesso, negli Anni Settanta lo studioso Paul Zumthor ha aggiunto alla classificazione di questi generi letterari un'interpretazione di tipo diacronico. Zumthor riconosce nella metà del XII secolo uno stadio ormai avanzato della poesia trobadorica e della *chanson de geste* e colloca mezzo secolo dopo lo sviluppo e la fortuna del romanzo cavalleresco dove la discontinuità del canto cede alla continuità del racconto. La scissione più profonda e significativa si opererebbe dunque a livello di "cantato" e "non-

---

<sup>27</sup> Che diventerà il bersaglio principale dell'ironia del *Conte du Graal* di Chrétien.

<sup>28</sup> Si consulti René Nelli (1974) "*L'Érotique des troubadours*"

<sup>29</sup> Con i Minnesänger in ambito germanico, per esempio.

<sup>30</sup> Questo è il caso del *Roman de Thèbes*, dalla tradizione latina, o del *Cligès* da quella bizantina.

<sup>31</sup> Per approfondimenti sui generi medievali e sulle loro specificità, si confronti: Brunetière (1890) *op.cit.*; Bezzola (1963) "*Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*"; Russell (1989) *Generi poetici medievali: Modelli e funzioni letterarie* e la raccolta di volumi "*Lo spazio letterario del Medioevo*" del 1992 della Salerno Editrice, in particolare il secondo volume "Il Medioevo volgare" a cura di Boitani, Mancini e Varvaro. Per un'analisi comparativa fra *chanson de geste* e romanzo cortese, si consiglia il saggio di Köhler del 1961 "*Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la Chanson de Geste et le Roman Courtois*"; Aimé Petit (1985) "*Naissances du roman*" e l'articolo di Laurence-Harf-Lancner (2005) *op.cit.*

cantato”, l’unica classificazione a suo parere adatta a sostituire quella imprecisa ed empirica dei generi letterari (Zumthor 1973, 342).<sup>32</sup>

Dal momento che le opere che intendo prendere in esame sono da considerare iscritte, per forma e narrativa, nell’ambito del romanzo cavalleresco (o romanzo cortese), ho deciso di analizzare più nello specifico la materia in questione nel seguente paragrafo.

### 2.2.1 Il romanzo cortese

Cornice letteraria del *Perceval* francese e della sua traduzione in medio alto tedesco è dunque il romanzo cortese, un genere che, pur fondendo come abbiamo visto elementi di *chansons de geste* e poesia trobadorica, si differenzia nettamente da loro per peculiarità tematiche e formali. Alla semplificazione vigorosa della narrazione si preferisce un’attenta ricerca delle sfumature psicologiche e della varietà; alla lassa legata dall’assonanza, gli ottosillabi a rima baciata che pian piano evolvono verso la prosa. Molti di questi versi sono da intendersi almeno come i precursori del romanzo moderno in termini di strategie e strutture narrative basate sulla consapevolezza spesso pronunciata del carattere fittizio di una narrazione piena di elementi appartenenti al mondo conosciuto, che tuttavia crea delle “Alternative zu dem, was *wirklich* gilt” (Müller 2007, 15)<sup>33</sup>. Inoltre, l’assenza di attribuzioni autoriali tipica dei poemi eroici viene qui sostituita con una paternità artistico-letteraria spesso palesemente resa nota, a parte qualche rara eccezione<sup>34</sup>. Queste sono le fondamentali caratteristiche che distinguono il romanzo cortese dai poemi eroici della *chanson de geste*, oltre naturalmente alle già nominate divergenze tematiche.

Innanzitutto, sono d’obbligo le seguenti puntualizzazioni terminologiche. In primo luogo, sebbene lo stesso Chrétien de Troyes utilizzi esplicitamente il termine *romanz* per le sue opere, il concetto di “romanzo” in riferimento ad opere come queste viene sviluppato solo successivamente (Dallapiazza 2009, 15). Etimologicamente originata dall’avverbio latino *romanice*, l’espressione *romanz* iniziò a prendere l’accezione di “*en roman*”, vale a dire “scritto in lingua romanza e non in latino”. Questa espressione si sviluppò poi nel sostantivo *li romanz* volto a designare tutte quelle

---

<sup>32</sup> Si confronti Zumthor (1973) *op.cit.* e Bruckner (1980) *Repetition and variation in twelfth-century romance*. Per approfondimenti sulle teorie di Zumthor, si confronti anche il saggio di Maria Laura Arcangeli Marenzi (1977) *Note introduttive alla lettura di un testo medievale*.

<sup>33</sup> Per approfondimenti sul carattere fittizio della narrazione, si consulti Grünkorn (1994) “*Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*” e Gumbrecht (1983) „*Wie fiktional war der höfische Roman?*“

<sup>34</sup> Questa caratteristica è resa esplicita nei prologhi che aprono i romanzi (fatta eccezione per *Le Roman d’Eneas* e *Le Chevalier au lion*, che invece iniziano in medias res). In essi colui che si rivolge al pubblico non è più un giullare che insiste sulla supremazia della sua versione della storia paragonata a quella degli altri, bensì direttamente l’autore-narratore. Si confronti Baumgartner (1984) *Texte de prologue et statut de texte*.



opere scritte in lingua francese e spesso adattate da un testo latino (Harf-Lancner 2005, 27). In secondo luogo, è bene sottolineare che con il termine “cortese” non ci si riferisce solamente al pubblico e al luogo di origine del rispettivo romanzo, ovvero la società delle corti e dei mecenati, ma anche e soprattutto— ed è qui il punto cruciale dell’intera produzione - al complesso di temi, valori ed esigenze estetiche che queste opere elaborano in una rappresentazione senza precedenti di personaggi letterari idealizzati e aulici. L’idealizzazione di tali forme e valori viene spesso definita “ideologia cavalleresca” e presenta non poche ambiguità: molto spesso, infatti, questa sublimazione di personaggi e norme cavalleresche è accompagnata da una sottile, sebbene radicale, critica nei confronti della concezione cortese di tali norme<sup>35</sup>.

Dal punto di vista diacronico, il primo romanzo cortese si sviluppa nelle corti francesi dalla prima metà del XII secolo e, come abbiamo detto in precedenza, è contenutisticamente affine alla materia di Roma e all’antichità classica. Appartenenti a questa stagione del romanzo cortese sono testi con una spiccata connotazione storica come, ad esempio, il *Roman d’Alexandre*, il *Roman de Troie*, il *Roman de Thèbes* e il *Roman d’Eneas*. Tuttavia, sebbene indubbiamente questi testi siano stati creati con l’intento di registrare determinati eventi o ricordi di essi, il confine fra storiografia e trasposizione narrativa risulta spesso molto labile.

All’epica cortese dell’antichità si affianca poi il romanzo di origine celtica in cui viene elaborata la cosiddetta *matière de Bretagne* che, con la sua attitudine al meraviglioso e al fiabesco, ha determinato in maniera decisiva la fama ed il prestigio di questo genere rendendolo immortale fino ai giorni nostri. Adattando i modelli politico-culturali della corte anglonormanna alle radici celtiche di cui riprende temi e motivi caratteristici, questa materia dà origine ad uno sterminato ciclo romanzesco che ebbe successo in tutta Europa. Scendendo più nel dettaglio, possiamo apportare un’ulteriore distinzione su base tematica di tre diversi cicli appartenenti a questa tradizione di matrice celtica: il ciclo arturiano (*Artusepik*), il ciclo del graal (*Gralroman*) e la materia tristaniana (*Tristanroman*).

Maestro riconosciuto quasi all’unanimità degli studiosi come il padre fondatore del romanzo arturiano è il francese Chrétien de Troyes. Con Chrétien i tessuti di origine celtica propri della materia di Bretagna si sviluppano in un’offerta letteraria senza precedenti per la società di corte che ha come

---

<sup>35</sup>Per approfondimenti in merito, si confrontino: Köhler (1970) „*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*“, Bezzola (1963) *op. Cit.* e Liborio (1980) *Qui petit semme petit quelt» L’itinerario poetico di Chrétien de Troyes*. In: *Studi e ricerche di Letteratura e di Linguistica*, pp. 10-70

fondamento la finzione. A differenza dei romanzi arturiani medio-inglesi a lui contemporanei o della *Historia regum Britannie* di Geoffry of Monmouth<sup>36</sup>, Chrétien plasma l'immagine ideale di una società aristocratica elitaria immergendone i personaggi principali della narrazione – ovvero Artù e i suoi cavalieri – in un immaginario fiabesco, astorico e geograficamente intangibile.<sup>37</sup>

Aspetto singolare è la passività della figura di Artù che non è più *dux bellorum*, ma un elemento statico sfruttato come punto di partenza di ogni azione. Al centro della narrazione troviamo infatti solitamente un cavaliere che, attraverso un percorso probatorio di peripezie e fatiche, deve trovare il proprio posto nella società e la cui avventura<sup>38</sup> è segnata spesso dal rapporto con un elemento femminile. Si è spesso parlato di “rigore simbolico” della narrazione, soprattutto nell'ambito della ricerca in lingua tedesca, per via della fissità di alcune tappe lungo il percorso intrapreso dall'eroe che possiamo solamente presumere costituire strutture di significato basate sulle aspettative del pubblico.

*Die Stationen der vorgegebenen Struktur werden also mit Episoden besetzt, die einerseits in linearer Verknüpfung einen Handlungszusammenhang ergeben, die aber andererseits ihre eigentliche Bedeutung quer zu diesem Zusammenhang aus ihrer strukturellen Position beziehen. (Haug 1971, 669)*

Un'altra caratteristica strutturale tipica del romanzo arturiano è quella che viene definita *Doppelwegstruktur*, termine coniato nel 1969 dallo studioso Hans Fromm<sup>39</sup>. Consiste sostanzialmente nella duplicazione del piano dell'azione provocata da una causa scatenante che coincide con la fase di crisi dell'eroe principale. Avendo egli “fallito” la prima *aventure* per amore, sfrontatezza o ignoranza (la *tumpheit* di Parzival ne è un chiaro esempio), deve ora mettersi alla prova in una seconda avventura in cui dimostrerà di poter correggere gli errori commessi in passato attraverso un processo di apprendimento che lo porta al superamento di questa ultima impresa<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Databile attorno al 1138-1140.

<sup>37</sup> Per la figura di Chrétien de Troyes e la sua relazione con la materia arturiana si confronti il saggio di Bezzola (1935) *Zur künstlerischen Persönlichkeit Chrétiens*; Loomis (1948) *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*; i lavori di Jean Frappier *Le roman breton. Les origines de la légende arthurienne, Chrétien de Troyes* (1951) e *Chrétien de Troyes: l'homme et l'œuvre* (1957); l'intervento di Norris J. Lacy (1988) in *The New Arthurian Encyclopedia* alle pp. 88-91 e quello di Jean-Marie Fritz (1992) nel *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, pp. 266-280; Françoise Paradis (2002) *Chrétien de Troyes* nel *Dictionnaire du Moyen Âge* alle pp. 286-287; il volume edito da Lacy & Grimbart (2005) *A Companion to Chrétien de Troyes*; Doudet (2009) *Chrétien de Troyes* e William Farina (2010) *Chrétien de Troyes and the Dawn of Arthurian Romance*. Inoltre, ogni anno tutti gli studi che riguardano Chrétien de Troyes e la materia arturiana sono inoltre recensiti nel *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* e nel supplemento bibliografico delle *Publications of the Modern Language Association of America*. Infine, per ulteriori suggerimenti bibliografici inerenti a Chrétien de Troyes e alle sue opere, si consiglia la consultazione dell'archivio digitale ARLIMA, *Archives de littérature du Moyen Âge* al sito [https://www.arlima.net/ad/chretien\\_de\\_troyes.html#gra](https://www.arlima.net/ad/chretien_de_troyes.html#gra) (data ultima consultazione: ottobre 2020)

<sup>38</sup> L' *aventure* francese e l'*aventüre* medioaltotedesca, tematica che ritroveremo costantemente in entrambe le opere.

<sup>39</sup> Per approfondimenti, si veda Fromm (1969) “*Doppelweg*” all'interno della raccolta *Werk-Typ-Situation*, pp. 64-79.

<sup>40</sup> Per approfondimenti, si veda Schulz (2012a) “*Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*”.

Tuttavia, questa schematica interpretazione e definizione della struttura dei romanzi arturiani non è esente da critiche e rivalutazioni in ambito medievistico. Il critico Friedrich Wolfzettel afferma ad esempio:

*Der schon von Zeitgenossen Chrétien und Nachfolgern offensichtlich als Strukturformel begriffene Doppelweg stellt auch bei Chrétien keineswegs ein festes „typisch arthurisches“ Schema dar, sondern erscheint eher als eine mögliche und signifikant allgemeinere Handlungsdoppelung. Die nachfolgenden Autoren spielten mit diesem Vorbild, variierten es, ignorierten es oder ebneten es ein.“ (Wolfzettel 1999, 140)*

Inoltre, non va dimenticata la caratteristica principale della letteratura medievale: la profonda interconnessione fra cultura scritta e oralità. Sebbene, ovviamente, le tradizioni letterarie ci siano pervenute come manoscritti, non va sottovalutata la componente orale che le contraddistingueva. La scrittura risulta dunque in funzione di una vista e di un ascolto suggerita attraverso l'occhio e l'orecchio e come tale è finalizzata alla ricezione e al consumo immediato. Ne consegue che sia lo scopo che le modalità di comunicazione del narrato si coniughino inevitabilmente con modalità diverse a seconda di ciò che si intende trasmettere. La materia narrata deve *intrattenere*, ma non lo fa più semplicemente attraverso le azioni o, per meglio dire, si serve spesso del piano dell'azione per veicolare tramite la voce narrante tratti alle volte addirittura psicologici dei personaggi del romanzo. Resta comunque fondamentale sottolineare che, oltre alla componente interattiva, questi testi ricoprivano anche un'importante funzione ideologica, rispecchiando temi, preoccupazioni e contraddizioni del mondo cortese.

Infine, esiste un vastissimo corpus di manoscritti di poeti tedeschi, inglesi e nordici che per lungo tempo sono stati considerati come il frutto di semplici "traduzioni" da testi fonte di origine francese. Se da un lato è indubbio che numerosi romanzi di questo genere attingano dalla tradizione francese e si presentino come delle "trascrizioni" di queste opere, resta pur sempre vero che la maggior parte di loro tratta il materiale fornito in maniera talmente libera che difficilmente possiamo parlare di semplice traduzione modernamente intesa. Quello che possiamo ipotizzare è l'esistenza di una viva e proficua intertestualità fra i vari romanzi cavallereschi di questa o quella cultura essendo tali adattamenti traduttivi spesso frutto della richiesta personale di qualche committente o, come nel caso dell'*Eufemiavisor* svedese<sup>41</sup>, latori di una determinata politica culturale.

---

<sup>41</sup> Per approfondimenti, si confronti il volume edito da Olle Ferm (et al.) (2015) *"The Eufemiavisor and Courtly Culture: Time, Texts and Cultural Transfer"*

## CAPITOLO II

### *Trasmissione manoscritta*

Non c'è miglior luogo per custodire un segreto  
che un romanzo incompiuto.

Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*

Questo capitolo si configura come un inquadramento alle opere che verranno analizzate nella terza sezione della mia tesi. Inizierò con l'esaminare la tradizione manoscritta del testo fonte, *Le Roman de Perceval ou le Conte de Graal* di Chrétien de Troyes, fornendo qualche informazione - posti tutti i limiti metodologici affrontati nel capitolo I - riguardante la datazione e la committenza dell'opera, i suoi Prologhi e Continuazioni apocriefe e infine provvedendo ad un breve apparato descrittivo dei testimoni attraverso i quali il testo è sopravvissuto fino ad oggi. In secondo luogo, mi concentrerò sulla trasmissione del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, occupatosi della traduzione del testo francese in medio alto tedesco. Anche in questo caso, intendo includere qualche informazione preliminare sull'autore e sulla portata creativa del suo lavoro, comprendendo comunque fonti e influssi letterari che hanno portato alla stesura del *Parzival*. Nella sezione dedicata alla trasmissione manoscritta integrerò inevitabilmente qualche nota all'edizione critica a cura di Karl Lachmann del 1833, opera di fondamentale importanza e influenza per la tradizione manoscritta stessa.

Vorrei precisare un'ultima volta che, nonostante sia indubbio il fatto che le opere di Chrétien e Wolfram abbiano visto la luce in una cultura sociale cortese, non si hanno notizie certe circa le condizioni effettive della produzione letteraria e dell'accoglienza a corte di tali opere. Per quanto riguarda la cultura letteraria francese, le informazioni sono certamente meno scarse, ma ad ogni modo inadeguate ai fini di una corretta ricostruzione della vita letteraria in quelle corti a cui si associa l'emergere della letteratura. D'altro canto, nonostante la nascita di interessi letterari in Germania sia stata promossa da una indiscussa apertura al fascino e allo splendore della cultura della corte francese, rimane nell'oscurità come questa letteratura, composta prevalentemente da opere commissionate, sia nata e si sia diffusa. (Dallapiazza 2009, 23)

## 1 Le Roman de Perceval ou le Conte de Graal

Quest'ultimo romanzo di Chrétien de Troyes, purtroppo rimasto incompiuto, gode di una trasmissione manoscritta assai più ricca della sua precedente produzione letteraria, aspetto dal quale possiamo dedurre l'enorme successo avuto dall'opera nei secoli. Ciononostante, sebbene questa ricchezza nella tradizione manoscritta sia indubbiamente indice e testimonianza della fortuna di questo romanzo, non è da sottovalutare l'importanza assunta dalla costellazione di testi dipendenti dalla narrazione del *Conte du Graal* e che accompagnano l'incompiuto di Chrétien nella maggior parte dei manoscritti.

Prima di entrare nel dettaglio della trasmissione manoscritta di questo testo, vorrei fornire una basilare carta d'identità del testo che intendo analizzare. Nei seguenti paragrafi, dunque, vorrei spendere qualche parola sull'autore e le sue opere - con relativa datazione e committenza del *Conte du Graal* - e sulla costellazione di testi postumi - mi riferisco alle sopracitate Continuazioni e agli pseudo-prologhi *Elucidation* e *Bliocadran* - che accompagnano questo manoscritto di imperitura fama. La codicologia indicata si riferisce all'edizione critica di Keith Busby del 1993<sup>42</sup>.

### 1.1 Chrétien de Troyes

L'autore del *Conte du Graal* si nomina ben due volte all'interno del suo testo ed entrambe le volte in due punti chiave del Prologo. La prima ai vv. 7-8: *Crestien seme et fet semance/ D'un romans que il ancomance*<sup>43</sup>, dove riprende la metafora della semina con la quale aveva aperto il testo; la seconda ai vv. 61-65: *Donc avra bien sauve sa peinne / Crestien, qui antant et peinne/ A rimoier le meillor conte, / Par le comandement li conte, / Qui soit contez an cort real*<sup>44</sup>, dove sembra volerci indicare sia la fatica creativa che ha determinato la sua impresa letteraria, che l'importanza che riveste questo suo nuovo romanzo.

Chrétien de Troyes, come ho affermato nel paragrafo 2.2.1 inerente al romanzo cortese, è sempre stato ritenuto, soprattutto nell'ambito della ricerca in lingua tedesca, il fondatore della particolare materia del romanzo arturiano e della sua speciale struttura narrativa. Tuttavia, come molte delle figure emblematiche del medioevo letterario divenute, grazie alla loro fama, quasi

---

<sup>42</sup> Busby, K. (1993) *Chrétien de Troyes. Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby.

<sup>43</sup> Trad: "Chrétien semina e sparge i semi di un romanzo che sta per cominciare" (Liborio 2005, 45)

<sup>44</sup> Trad: "Avrà dunque speso bene la sua fatica Chrétien, che mette il suo impegno e si dà pena a mettere in rima, su invito del conte, la migliore storia che mai sia stata raccontata in corte reale" (Liborio 2005, 46)

immortali, si conosce assai poco della sua vita e quel poco che possiamo dedurre è gelosamente custodito nelle opere che i copisti ci hanno tramandato. A partire da queste esigue informazioni, i critici hanno tentato di forgiare un'ipotetica biografia di questo autore.

Il nome di Chrétien de Troyes compare per la prima volta nel suo *Erec et Enide*, scritto intorno al 1170 e considerato un prototipo dei suoi futuri romanzi, dove al v.9 si presenta ai suoi lettori come "Crestien de Troies". Molto è stato ipotizzato su luogo e data di nascita dell'autore, tematiche sulle quali non intendo dilungarmi, limitandomi a fornire delle coordinate spazio-temporali in maniera sintetica<sup>45</sup>. Ad oggi, la critica sembra unanime nello stabilire che Chrétien sia stato attivo dalla seconda metà del XII secolo e stanziato nella zona francese della Champagne, come testimoniano le tracce di dialetto champenois presente nei suoi testi.

Segue il *Cligés* (1176), *l'Yvain ou le Chevalier au Lion* e il *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* (entrambi 1178-1181), e infine il *Perceval ou le conte du Graal* scritto fra il 1182 e il 1191. Sia il *Chevalier de la charrette* che il *Conte du Graal* sono opere che gli sono state commissionate, a testimonianza del suo status di poeta alla corte di Champagne. La committenza del primo è la sua "dame de Champagne", ovvero Marie de Champagne, figlia di Eleonora d'Aquitania e Luigi VII; allo stesso modo, nel prologo della sua ultima opera - ossia il *Conte du Graal* - Chrétien indica di essere al servizio del conte Filippo I di Fiandra, detto "Philippe d'Alsace". Entrambi i mecenati, personaggi dell'alta nobiltà, ci forniscono dunque preziosi punti di riferimento per datare con maggiore precisione la produzione artistica di Chrétien.

Un'ultima rapida osservazione sui titoli delle sue opere: dopo *l'Erec et Enide*, Chrétien ha sempre tentato di evitare di dare un titolo ai suoi lavori che contenesse il nome del protagonista. Si pensi, ad esempio, al *Chevalier de la Charrette*, ovvero Lancillotto, il cui nome deve rimanere celato al pubblico per una buona parte del testo. Allo stesso modo Chrétien, nel Prologo, designa il suo ultimo celebre romanzo focus della mia tesi come *Li contes del graal* (v. 66), il "racconto del graal": anche in questo caso, dunque, il nome del protagonista doveva restare misteriosamente sconosciuto al pubblico, soprattutto se si pensa che lo stesso Perceval all'interno del romanzo scoprirà il suo nome solamente a metà del racconto. Tuttavia, già nelle trascrizioni dei manoscritti che ce lo hanno

---

<sup>45</sup> Si confronti la bibliografia citata a pagina 18 nella nota al testo n°37.

tramandato, il romanzo viene intitolato “*Perceval*” oppure “*Roman de Perceval*” rendendo così esplicito l’eroe della narrazione sin dall’inizio<sup>46</sup>.

## 1.2 I Prologhi e le Continuazioni

L’interesse per le Continuazioni ha spesso oscurato i “Prologhi” apocrifi del romanzo di Chrétien, sebbene presentino indizi importanti per ricostruire lo sviluppo della leggenda, o quantomeno le modalità di ricezione medievale di questo testo incompiuto.

Il primo pseudo-prologo, noto come *Elucidation* e datato al secondo quarto del XIII secolo, è testimoniato, come vedremo in seguito, dal solo ms. *P*, il manoscritto di Mons. L’intento è quello di fornire alla storia raccontata nel *Conte du Graal* una sorta di cornice narrativa che la giustifichi, ma che in realtà si rivela enigmatica come il testo principale. Senza entrare nei dettagli del rapporto fra questo Prologo e il tema del Graal, è interessante notare come questo testo si configuri come una precoce testimonianza della ricezione medievale del romanzo di Chrétien, una risposta - a tratti tendenziosa - ad alcuni dei problemi irrisolti posti nel *Conte du Graal*. (Meneghetti 1987, 56).

Molto diversa è l’impostazione del *Bliocadran*, pervenutoci all’interno manoscritto di Mons come seguito all’ *Elucidation* e nel ms. *L* conservato a Londra, dove invece si trova inserito all’interno del testo di Chrétien, subito dopo il Prologo autentico del *Conte du Graal*. Questi 800 versi introduttivi si configurano come una sorta di infanzia dell’eroe, imbastita sulla base della conversazione fra la madre e il Perceval bambino di Chrétien. Questo prologo, dunque, non va letto in funzione del tema del Graal, ma come tentativo da parte dell’autore di fornire un antefatto sulla vita del protagonista, non dissimilmente da come farà poi Wolfram von Eschenbach, nei libri I e II della tradizione del *Parzival*.<sup>47</sup>

Oltre ai Prologhi, la tradizione ci tramanda quattro principali Continuazioni alla narrazione contenuta nell’opera di Chrétien. La brusca interruzione del *Conte du Graal* è indubbiamente all’origine dell’iniziativa di questi poeti di riprendere la storia da dove l’autore l’aveva lasciata in

---

<sup>46</sup> Per un’inquadratura relativa alle opere, si consigliano inoltre: la collezione di saggi edita da Lacy, Kelly e Busby *The Legacy of Chrétien de Troyes* nel 1987; il saggio di Baumgartner *Chrétien’s medieval influence: from the Grail quest to the Joy of Court* e quello di Keith Busby *The manuscripts of Chrétien’s romances*, entrambi all’interno del *Companion to Chrétien de Troyes* del 2005 (*op. cit.*); l’opera in due volumi edita da Busby et al. (1993b) *Les manuscrits de Chrétien de Troyes/ The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, l’articolo di Laurence Harf-Lanchner (2005) *op.cit.*

<sup>47</sup> Per approfondimenti, si confronti l’edizione critica a cura di Hélène Bouget (2018) *Les prologues au Conte du Graal: Éluclidation, Bliocadran, L’elucidation de l’hystoire du Graal (1530)*, il saggio di Maria Luisa Meneghetti (1987) “*Signification et fonction réceptionnelle de l’Elucidation du Perceval*” all’interno della collezione di saggi “*The Legacy of Chrétien de Troyes*”, pp. 55-69.

sospeso e tentare di fornire un seguito alla narrazione. Quasi fossero gli antenati medievali degli attuali sequel cinematografici, le Continuazioni si ripropongono di ampliare il contenuto narrato dell'incompiuta opera di Chrétien, nel tentativo di portare a termine la storia seguendo progetti e prospettive diversi a seconda di chi se ne è occupato. Il risultato è quello di una tradizione manoscritta che si presenta come un monumentale e complessissimo sistema di manoscritti, ognuno di loro frutto del lavoro di più mani e tutti orbitanti attorno ad un testo centrale che è il *Conte du Graal*.

Nella maggior parte dei casi, questi testi corollari si presentano come apocrifi: sebbene costituiscano l'esito del lavoro di altri poeti, si configurano come delle integrazioni postume al romanzo che vengono reclamate quali frutto della mano del poeta della Champagne. Solamente due delle Continuazioni sono rivendicate dai propri autori: la III di Manessier e la IV di Gerbert de Montreuil, il quale giustifica il suo operato chiamando in causa l'incompiutezza del *Conte du Graal*, imputata alla morte di Chrétien. A stuzzicare la fantasia dei continuatori non è solo l'incompiutezza dell'opera, ma anche il mistero che esso cela. Ogni scrittore, ognuno a suo modo, che si sia cimentato con un proseguimento della trama del *Perceval* ha tentato di risolvere le ambiguità in esso contenute e giustificare così quegli elementi che nella storia senza finale di Chrétien appaiono più straniati già al pubblico dell'epoca.

Fornire una disamina dettagliata del contenuto e delle interpolazioni di queste quattro Continuazioni esula dallo scopo di questa mia introduzione all'opera, pertanto mi limiterò di seguito a fornire un profilo diacronico sommario delle opere in questione, essendo esse parte integrante della tradizione manoscritta che analizzerò nel prossimo paragrafo.

La *première Continuation*, un tempo attribuita a Wauchier de Denain e ancora oggi oggetto di discussione nell'ambito della ricerca, esiste in tre diverse versioni: una breve, una lunga e una mista. Quella breve è la più datata, ritenuta anteriore al 1200, mentre quella lunga si presuppone sia addirittura postuma alla *Continuation de Gerbert de Montreuil*, quindi composta dopo il 1235. Questo testo, noto anche come *Continuation Gauvain*, riprende il filo narrativo interrotto da Chrétien delle avventure di Galvano e degli altri cavalieri dell'universo arturiano. La *deuxième Continuation*, quasi certamente opera di Wauchier de Denain, viene collocata fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. 13000 versi vengono adottati alla narrazione che vede ritornare in primo piano la figura di un Perceval che, smarrito in quel dedalo di avventure lasciate incompiute nel *Conte du Graal*, sembra aver perso di vista la ricerca del Graal stesso. Ironicamente, questa Continuation si interrompe. Con la *troisième Continuation*, datata attorno al 1230, Manessier si ricollega direttamente al finale incompiuto dell'opera di Wauchier, risolvendo gran parte degli enigmi del racconto. Infine, anche la *quatrième*



*Continuation* del 1235 a cura di Gerbert de Montreuil sviluppa la sua trama a partire dalla Continuazione II, elaborando il racconto in totale autonomia da Manessier<sup>48</sup>.

### 1.3 Tradizione manoscritta

Come affermato in precedenza, dunque, *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal* gode di una tradizione manoscritta figlia della sua fama. A fronte dei 12 mss. pervenutici del *Chevalier au Lion* (*Yvain*), i 13 del *Cligés*, gli 11 dell'*Erec et Enide* e gli 8 del *Chevalier de la Charrette* (*Lancelot*), il *Conte du Graal* sopravvive ad oggi in ben 17 manoscritti che descriverò nel dettaglio nelle sezioni successive<sup>49,50</sup>.

- | Otto sono conservati alla Bibliothèque Nationale de France, si tratta dei mss. *A, Q, R, S, T, U, e V* più una copia del manoscritto 354 della Burgerbibliothek di Berna (ovvero del ms. *B*);
- | Due si trovano a Londra: il ms. *H* al College of Arms, e il ms. *L* alla British Library;
- | Due in Svizzera, alla Burgerbibliothek di Berna: il ms. *B* e uno non codificato (*Conte de Percheval li galois et do greal* 113, f.87ra-115rc);
- | Il ms. *C* a Clermont-Ferrand, presso la Bibliothèque Municipale et Interuniversitaire;
- | Il ms. *E* ad Edimburgo, presso la National Library of Scotland;
- | Il ms. *F* nella Biblioteca Riccardiana di Firenze;
- | Il ms. *P* alla Biblioteca pubblica di Mons;
- | Il ms. *M* alla biblioteca interuniversitaria di Montpellier.

Ai testimoni contenenti il testo completo vanno poi aggiunti i frammenti manoscritti di Annonay<sup>51</sup> (152 versi, che sembrerebbero provenire da una copia perduta completa di tutti i romanzi di Chrétien) e altri frammenti editi:

- | Quello di Praga contenente 288 versi e presente nell'edizione critica di Stigall "Romance Philology", 15, 1961-1962, pp. 27-42
- | Quelli di Lannoy in Jodogne in *Mélanges Rita Lejeune*, ii, Gembloux 1969, pp. 1039-1052

---

<sup>48</sup> Per approfondimenti sul tema delle Continuazioni, si confrontino: l'edizione critica a cura di Roach e Ivy (1965) *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*; Wrede (1952) *Die Fortsetzer des Gralromans Chrestiens von Troyes*; Bruckner (2006) *Authorial relays: continuing Chrétien's «Conte du Graal»* e (2009) *Chrétien Continued: A Study of the «Conte du Graal»*; Tether (2012) *The Continuations of Chrétien's Perceval. Content and Construction*.

<sup>49</sup> Le sigle dei manoscritti sono quelle divenute tradizionali dopo l'edizione critica di Hilka (1932) *Der Percevalroman (Li Contes del Graal) von Christian von Troyes*.

<sup>50</sup> Questi dati sono relativi alla consultazione del progetto online ARLIMA, all'indirizzo [https://www.arlima.net/ad/chretien\\_de\\_troyes.html#gra](https://www.arlima.net/ad/chretien_de_troyes.html#gra), ultima consultazione in data: dicembre 2020.

<sup>51</sup> Per approfondimenti, si confronti Pauphilet (1934) "Le Manuscrit d'Annonay. Transcription et facsimilé".

Anche se non sterminata, la trasmissione manoscritta di Chrétien si rivela comunque assai complessa, con legami fra i diversi rami della tradizione difficili da specificare e che hanno spesso portato all'exasperazione i filologi che se ne sono occupati. Micha, nel suo saggio di riferimento "*La traduction manuscrite de Chrétien de Troyes*", accusa l'"impossibilité où nous sommes de dresser un schéma" (Micha 1939, 190), l'impossibilità, dunque, di stabilire con precisione uno *stemma codicum* soddisfacente. Lo studioso Fourquet, avendo analizzato la tradizione manoscritta del Perceval in rapporto al testo di Wolfram von Eschenbach, aggiunge inoltre "Cet état de la tradition rend l'établissement d'un stemma extrêmement difficile et aléatoire" (Fourquet 1938, 10). Infine, anche Hilka, nella sua edizione critica all'opera del 1932, afferma nell'introduzione al suo lavoro che "Über das Handschriftenverhältnis auch dieses Werkes Christians ein abschließendes Urteil zu fällen, ist mir trotz jahrelanger Beschäftigung mit dem Percevaltexte nicht gelungen" (Hilka 1932, IX). In altre parole, la complessità della tradizione manoscritta ed il gran numero di interpolazioni ai testi rende rischioso un qualsiasi tentativo di pronunciarsi con certezza sulla direzione dell'influenza fra i singoli testi, restando spesso nel dubbio su chi abbia influenzato chi.<sup>52</sup>

Posta dunque la difficoltà di delineare con precisione l'albero genealogico del *Conte du Graal*, possiamo comunque analizzare i vari testimoni di cui siamo in possesso. Servendomi dell'archivio digitale "Arlima" (Les Archives de littérature du Moyen Âge) e dell'edizione critica a cura di Keith Busby "*Chrétien de Troyes, Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal: édition critique d'après tous les manuscrits*" (1993) tenterò dunque ora di descrivere sommariamente i manoscritti all'interno dei quali il testo di Chrétien è giunto fino ai giorni nostri.

La consequenzialità dell'elenco dei manoscritti da me proposto non persegue una logica cronologica, bensì tematica-contenutistica: a partire dalla celebre copia dello scriba Guiot (ms. A), intendo procedere - per quanto possibile - seguendo un principio di affinità tematiche delle raccolte contenute dai vari testimoni che, a volte, risultano essere affini a più tradizioni. Mi preme inoltre sottolineare che questa mia analisi non intende in alcun modo configurarsi come un tentativo di indagine stemmatica, né l'ordine scelto suggerisce un'ipotetica gerarchia fra i vari manoscritti.

## | ms. A

---

<sup>52</sup> Per approfondimenti, rimando alle opere già citate "*Les manuscrits de Chrétien de Troyes/ The Manuscripts of Chrétien de Troyes*", opera in due volumi edita da Busby et al. (1993b), il saggio di Busby (2005) "*The Manuscripts of Chrétien's Romances*" all'interno de "*A Companion to Chrétien de Troyes*" e ovviamente all'edizione critica sempre di Busby del 1993 (*op. cit.*)

Conservato alla Bibliothèque Nationale de France (d'ora in poi "BNF"), Paris, département des Manuscrits, fr. 794. Il *Perceval* di Chrétien compare qui ai ff. 361a-394vc. sotto il titolo *Perceval le viel* e ad esso seguono le prime due Continuazioni.

Questo manoscritto risale alla prima metà del XIII secolo ed è la copia redatta a Provins, nella Champagne, dal copista Guiot, che si nomina alla fine della sua trascrizione dell'*Yvain* al f. 105vc.

La sua copia ci ha trasmesso tutti i romanzi di Chrétien che conosciamo e resta indubbiamente il testo di riferimento sia per il luogo in cui è stato esemplato che per la lingua utilizzata, vicina all'ambiente della Champagne in cui ha lavorato Chrétien de Troyes. Ai romanzi di Chrétien, Guiot ha aggiunto *Athis et Prophilias* di Alexandre de Bernay, il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, il *Brut* di Wace e *Les Empereurs de Rome* di Qualandre come a voler ricreare un percorso all'inverso della storia.

Il ms. A è servito come base all'edizione critica di A.Hilka, *Der Percevalroman (Li Contes del Graal) von Christian von Troyes*, edito ad Halle nel 1932 e, come affermato in precedenza, la mia principale risorsa bibliografica relativa alla tradizione antico francese del *Perceval*.<sup>53</sup>

#### | ms. R

Anche in questo manoscritto, come in quello precedente, il nucleo tematico della narrazione è quello del filone storico della materia di Bretagna. Questa lezione del *Perceval* è a cura di un copista piccardo, attestata al secondo quarto del XIII secolo, è conservato anch'esso alla BNF di Parigi, fr. 1450 ai ff. 158vb-188va<sup>54</sup> con il titolo "*Li remans de Percheval*" e comprensivo dei primi 1450 versi della Prima Continuazione. Il testo di Chrétien si trova qui inserito in una raccolta che sembra volta a ricostruire un'inedita storia della Gran Bretagna dalle origini troiane fino ai tempi di Artù e dei suoi cavalieri e comprendente tutte quelle *fables* raccontate su di loro. Per questo il copista piccardo lo colloca dopo il *Roman de Troie*, l'Eneas e una parte del *Brut* di Wace, tra l'*Erec et Enide* e il *Cligés*, seguiti dall'*Yvain* e dal *Lancelot* e dalla fine del *Brut*.

#### | ms. H

Conservato al College of Arms di Londra, risalente all'inizio del XIV secolo e tramandatoci in dialetto anglonormanno. Come nei due mss. precedenti, anche nel ms. H il testo di Chrétien,

---

<sup>53</sup> Per approfondimenti, si consiglia la lettura di Frank (1952) "*Le manuscrit de Guiot entre Chrétien de Troyes et Wolfram von Eschenbach*" contenuti all'interno degli *Annales Universitatis Saraviensis*, pp. 169-183.

<sup>54</sup> Collocazione cumulativa di *Li reman de Percheval* più la *Première continuation du Conte du Graal*, incompleta, di Wauchier de Denain

senza Continuazioni e sotto il titolo “*Perceval*” (Arundel, 14, f. 150ra-221rb) chiude una serie di testi che riguardano le origini della storia di Inghilterra: dal *Brut* di Wace all’*Estoire des Engleis*, dalla *Chronique* di Pierre de Langtoft a *Le ligne des Bretons et des Engleis*.

| **ms. C**

Anche questo ms., custodito a Clermont-Ferrand (Bibliothèque municipale 248) e datato alla seconda metà del XIII secolo, non contiene le Continuazioni del *Perceval*. Aspetto significativo di questo testimone è la presenza del solo testo del *Perceval* di Chrétien, interrotto, peraltro, al v. 9212.

| **ms. F**

Altro manoscritto nel quale viene incluso solamente il *Perceval*, senza Continuazioni o altri testi. (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2943). Attestato alla metà del XIII secolo e tramandatoci con una variante dialettale dell’est della Francia

| **ms. L**

Copiato in dialetto champenois e risalente alla seconda metà del XIII secolo, questo manoscritto conservato a Londra (British Library, Additional, 36614, f. 1ra) presenta il testo del *Perceval* seguito dalle prime due Continuazioni presenti nel ms. A alle quali interpola il *Bliocadran*<sup>55</sup>.

| **ms. P**

Due pseudo-prologhi sono presenti anche nel ms. P di Mons (Bibliothèque Universitaire et Publique 331/206) della metà del XIII secolo. Il copista piccardo fa qui precedere al *Perceval*, l’*Elucidation* e il *Bliocadran* e a seguire aggiunge la *Continuazione* I e II oltre a quella di Manessier.

Fatta eccezione per l’inserimento di questi due Prologhi apocrifi, questa scelta tra i testi del Graal (ossia *Perceval*, *Continuazione* I e II e testo di Manessier) viene tramandata anche dai mss. *E, M, Q, S, U*:

| **ms. E**

(Edimburgo, National Library of Scotland 19.1.5) risale alla prima metà del XIII secolo e testimonia una variante dialettale della frontiera fra la Champagne e la Borgogna

---

<sup>55</sup> Per approfondimenti, si confronti Wolfgang (2014) *Bliocadran: A Prologue to the Perceval of Chrétien de Troyes; Edition and Critical Study*.

| **ms. M**

(Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section Médecine, H 249, f. 1ra-59rb) della seconda metà del XIII secolo, ricco di 55 miniature e di colorito linguistico borgognone

| **ms. Q**

(Parigi, BNF fr.1429) stessa datazione del ms. precedente, ma presenta una variante dialettale champenois

| **ms. S**

(Parigi, BNF fr. 1453) inizio del XIV secolo, dialetto normanno, ricco di 52 miniature

| **ms. U**

(Parigi, BNF fr. 12577) databile alla prima metà del XIV secolo e anch'esso ricco di 52 miniature

| **ms. T**

Il ms. *T* (Parigi, BNF fr. 12576) include, oltre ad altri testi, fra cui il *Miserere* e il *Carités* di Reclus de Molliens, il "*Li romans de Perch[eval]*" ai ff. 1r-261r e tutte le sue Continuazioni (I, II, La Continuation de Gerbert de Montreuil e quella di Manessier). Seconda metà del XIII secolo, dialetto nord-est della Francia. La coloritura estremamente dialettale tipica della variante piccarda, tuttavia, sembra di difficile attribuzione ad uno scrittore come Chrétien, che cercava attraverso Filippo di Fiandra di raggiungere la *cort real* di Francia.

| **ms. V**

Questo è l'unico altro testimone, a parte il ms. *T*, a preservare la Continuazione di Gerbert de Montreuil. Dal momento che sia la datazione che il dialetto utilizzato combacia con quello del ms. *T*, si è a lungo considerato questi due mss. "manoscritti gemelli". Il ms. *V* proviene infatti dallo stesso atelier che ha prodotto il ms. *T* e si presume sia stata opera dello stesso copista, ma non solo: dato che anche dal punto di vista testuale questi due mss. sono molto simili, si è a lungo considerato che siano il frutto di una copia di uno stesso esemplare<sup>56</sup>.

| **ms. B**

Questo manoscritto, conservato a Berna (Burgerbibliothek 354) rappresenta a suo modo un *unicum* per il tipo di raccolta che rappresenta. Proveniente da un *atelier* borgognone e datato attorno la fine del XIII secolo, il ms. *B* riunisce 75 *fabliaux* e altri testi brevi fra cui poemetti

---

<sup>56</sup> Per approfondimenti, si confronti il saggio di Keith Busby (1993a) "*The Scribe of Mss. T and V of Chrétien's Perceval and its Continuations*" in: Busby et al. (eds) *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes (op. cit.)*, pp. 49-65.

satirici, testi allegorici, morali e religiosi, ma non solo: contiene anche un piccolo nucleo di testi che rimandano alla materia di Bretagna, tra cui la splendida *Folie Tristan*, i due romanzi legati a Galvano (*Le Chevalier à l'épée* e *La Mule sans frein*) e ancora la versione in prosa dei *Sept Sages de Rome* a seguito del quale troviamo il *Roman du Saint Graal* di Chrétien de Troyes al f. 205 r.

Infine, a riprova del successo della materia arturiana ben oltre il medioevo, va menzionata l'edizione a stampa del 1530 della versione in prosa del *Perceval* di Chrétien tratta da un manoscritto oggi perduto. Il testo è pubblicato da Hilka alle pp. 481-614 della sua edizione critica.

## 2. Parzival

In Germania, due o tre decenni dopo la stesura del *Conte du Graal*, la doppia storia di Perceval e Gauvain e le avventurose vicende collegate al Graal e alla materia arturiana affascineranno l'immaginario comune tedesco costituendo il più grande successo letterario del periodo: il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Nei due secoli successivi alla sua composizione, questa versione medio alto tedesca diviene oggetto di una produzione manoscritta talmente corposa da affermarsi fra i *bestseller* dei romanzi tedeschi fra il XIII e XV secolo. Ironico, se si considera lo sconcertante proclama di analfabetismo contenuto nel secondo libro del *Parzival* "*ine kann neheinen buochstap*" (v. 115,27).

Nei seguenti paragrafi, dopo una preliminare panoramica sulla figura di Wolfram von Eschenbach, intendo affrontare il suo complesso rapporto con il testo fonte, conferendo particolare enfasi alla peculiare e straordinaria indipendenza artistica dimostrata dal traduttore medio alto tedesco e analizzando tutti quegli influssi letterari che hanno portato alla stesura di un'opera così completa. In secondo luogo, mi concentrerò sulla tradizione manoscritta del testo di Wolfram, comprendendo ineluttabilmente nella mia analisi i principi enunciati da Lachmann nella sua edizione critica all'opera del 1833. Infine, analizzerò brevemente la complessa redazione del romanzo, la cui genesi e composizione, considerate anche le dimensioni di un simile testo, sono state oggetto di innumerevoli studi accademici del settore.

### 2.1 Wolfram von Eschenbach

Nato probabilmente in una piccola località nei pressi di Ansbach, in Franconia, la figura di Wolfram von Eschenbach, come molte a lui contemporanee, è avvolta da un alone di mistero e sopravvive inevitabilmente nelle opere che ci ha tramandato. Quelle che possiamo condurre sono dunque per lo più speculazioni pilotate dai pochi riferimenti storici presenti nei testi che la tradizione manoscritta ci ha tramandato, e congetture suscitate da tutto ciò che di sottinteso e celato possiamo intravedere nella retorica di Wolfram.

Attivo dapprima nella regione natale e in seguito nella Turingia del langravio Hermann e nella Baviera dei Wittelsbach, il suo lavoro è sommariamente databile all'inizio del XIII secolo e tuttavia, a

fronte dell'incertezza dei dati biografici, la conseguente cronologia interna alla sua produzione si rivela incerta<sup>57</sup>.

Dell'autore è nota dapprima una produzione lirica, di cui sono conservati 5 *Tagelieder*, la versione tedesca delle *Albe* romanze e due *Minnelieder*; segue una produzione narrativa che, oltre alla sua opera di maggior successo -ovvero il *Parzival* - databile al 1200-1210, consiste di altre due opere, entrambe incompiute risalenti attorno al 1220: il *Willehalm*, scritto su commissione di Hermann di Turingia, che si riallaccia all'epica eroica francese delle *chansons de geste* con la traduzione della *Chanson d'Aliscans*, e il *Tituriel*, un tentativo di proseguimento della materia graaliana che dal punto di vista tematico si colloca come antefatto al *Parzival*<sup>58</sup>.

Nel *Parzival*, inoltre, sembra diventare concreto un concetto estraneo alla letteratura narrativa medievale: la concezione del cosiddetto *historische Autor* (Dallapiazza 2009, 16). Non solo si nomina apertamente nel testo ("*ich bin Wolfram von Eschenbach, / unt kan ein teil mit sange*"<sup>59</sup> vv. 114,12-13), caratteristica che non dovrebbe stupirci dal momento che l'abbiamo riscontrata anche nel *Conte du Graal* di Chrétien, ma per tutta la durata del lunghissimo romanzo, si intromette nella trama adducendo digressioni narratologiche che ne reclamano l'autorialità o se non altro l'opera narrativa.<sup>60</sup>

Nonostante l'enigmatica provocazione presente nel libro II e la sua continua tendenza ad una dissacrante autoironia, l'autore dimostra uno stupefacente dominio della cultura libresca: le sue competenze spaziano dalla letteratura medio-latina alla produzione romanzesca francese, dalla letteratura cortese tedesca ai testi scientifici arabi (mediate con ogni probabilità dalle traduzioni latine della scuola di Toledo). Quello che possiamo pertanto dedurre da questa sua quasi caricaturale

---

<sup>57</sup> Per la datazione mi sono servita dell'archivio digitale ARLIMA alla pagina web:

[https://www.arlima.net/uz/wolfram\\_von\\_eschenbach.html](https://www.arlima.net/uz/wolfram_von_eschenbach.html). Ultima consultazione in data: gennaio 2021.

<sup>58</sup> Per approfondimenti sulla figura di Wolfram von Eschenbach, si consultino: Ragotzky (1971) *Studien zur Wolfram-Rezeption: die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*; il saggio di Kühnel (1979) *Wolfram von Eschenbach als literarische Figur in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*; Bertau (1983b) *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*; Gärtner & Heinzle (eds.) (1989) *Studien zu Wolfram von Eschenbach*; il saggio di Curschmann (2002) *Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur* all'interno dei *Wolfram-Studien (Band XVII)*; Bumke (2004) *Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearbeitete Auflage*; Heinzle (ed.) (2011) *Wolfram von Eschenbach: ein Handbuch*. Infine, per ulteriori suggerimenti bibliografici inerenti a Chrétien de Troyes e alle sue opere, si consiglia la consultazione dell'archivio digitale ARLIMA, *Archives de littérature du Moyen Âge* al sito [https://www.arlima.net/uz/wolfram\\_von\\_eschenbach.html](https://www.arlima.net/uz/wolfram_von_eschenbach.html) (ultima consultazione in data: gennaio 2021)

<sup>59</sup> Trad: "Ich bin Wolfram, aus Eschenbach / und ich kann auch Lieder machen!" (Kühn 1986, 497)

<sup>60</sup> Si pensi ad esempio all'allegoria dell'arco ai vv. 241,1-30. Cfr. Capitolo III, paragrafo 5.5.



avversione all'universo letterario nel quale si inserisce, è una latente polemica rivolta contro la moda e le convenzioni del romanzo aulico.

## 2.2 Fra influssi letterari e innovazione

Uno dei bersagli di questa accesa *Kulturkritik* parrebbe proprio quell'autore dal quale egli ha desunto l'opera che ha suggellato la sua fama letteraria: Chrétien de Troyes. Per quanto parziale, infatti, il *Conte du Graal* è ad oggi l'unica fonte attestata del *Parzival* e tuttavia Wolfram ne respinge la paternità adducendone un'altra proveniente da un poeta provenzale al quale attribuisce il nome di "Kyot", il quale a sua volta avrebbe tradotto il testo di un pagano di nome Flegetanis, ma che la ricerca reputa indiscutibilmente una "finzione d'autore" (Dallapiazza 2009, 25)<sup>61</sup>.

Sebbene la trama si snodi più o meno parallelamente fra le due versioni, le numerose divergenze fra testo "fonte" e testo "tradotto" colpiscono significativamente chiunque si approcci ad una comparazione fra le due versioni. Siamo davanti ad una redazione che dirada notevolmente quella *allure* misteriosa e allusiva tipica della narrazione di Chrétien, inquadrando la trama in una rigida cornice narrativa che ne illustra premesse e conseguenze e viene saturata di nomi, intrecci e dettagli apparentemente insignificanti fino a raggiungere un'estensione che è quasi tre volte quella del *Conte du Graal*. Non a caso, e forse provocatoriamente, lo stesso Wolfram rinnega quella che la critica ritiene la sua fonte principale. Sentenzia così Wolfram nell'Epilogo all'opera: "Ob von Troys meister Cristjândisem/ mære hât unreht getân, / daz mac wol zürnen Kyôt, / der uns diu rehten mære enbôt<sup>62</sup>" (vv. 827, 1-2). Quello che ne deriva è una narrativa straordinariamente originale che ha reso complessa sin dal principio la valutazione accademica dell'opera in relazione alle fonti e agli influssi letterari che ne hanno determinato la stesura.

---

<sup>61</sup> Significativo è l'apporto di Karl Bertau, il quale nel suo volume *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter* del 1973 enfatizzò il carattere fittizio del Kyot e del suo ipotetico utilizzo quale fonte per il romanzo. Per approfondimenti sul tema delle fonti utilizzate da Wolfram, si confrontino: Wechssler (1896) *Zur Beantwortung der Frage nach den Quellen von Wolframs Parzival*. In: *Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers zum 1. Oktober 1896*, pp. 237-251; Schreiber (1928) *Kyot und Crestien*. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 48, pp. 1-52; Schröder (1959) *Kyot*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 40, pp. 329-350; Kolb (1963) *Munsalvaesche: Studien zum Kyotproblem*; Fourquet (1966) *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal: les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte du Parzival.*; Heinze (1975) *Gralkonzeption und Quellenmischung*. In: *Wolfram-Studien* 3, pp. 28-39; Ernst (1985) *Kyot und Flegetanis in Wolframs Parzival: fiktionaler Fundbericht und jüdisch-arabischer Kulturhintergrund*. In: *Wirkendes Wort* 35, pp. 176-195; Pérennec (1993) *Wolfram von Eschenbach vor dem Conte du Graal*. In: *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages. Papers from an international symposium*, pp. 229-240.; Curschmann (2002) *op.cit.*; Classen (2005) *Noch einmal zu Wolframs „spekulativer“ Kyot Quelle: im Licht jüdischer Kultur und Philosophie des zwölften Jahrhunderts*. In: *Studi medievali*, Ser. 3,46, pp. 281-308.

<sup>62</sup> Trad: "se maestro Chrétien de Troyes ha fatto torto al nostro racconto, Kiot potrebbe ben esserne indignato, lui che la storia ce l'ha riferita giusta" (Liborio 2005, 1617)

Di monumentale importanza in questo campo è il lavoro del germanista Jean Fourquet del 1966 *“Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal: les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte du Parzival”*. Tramite un'attenta comparazione delle varianti del manoscritto del *Conte du Graal* e il testo tedesco di Wolfram, Fourquet affronta il delicato legame che unisce il *Parzival* all'opera di Chrétien confermando l'indiscusso status di quest'ultimo quale fonte essenziale del lavoro del poeta franco, fatta eccezione per l'inizio e la fine del romanzo e il cruciale nono libro nel mezzo. Tuttavia, se da un lato l'opera di Fourquet ha indubbiamente avuto un ruolo eminente da un punto di vista filologico nel delineare il rapporto fra le due versioni e l'inconfutabile incidenza del testo francese sull'operare di Wolfram, ha dimenticato di sottolineare l'innovazione artistico-creativa da parte dello scrittore tedesco.

Prendendo in considerazione la complessità del *Parzival*, possiamo notare come moltissimi elementi incorporati nel tessuto narrativo siano indubbiamente il prodotto di un'influenza letteraria che va ben oltre il testo del poeta della Champagne. Dalla costruzione del mondo del Graal e della sua enigmatica storia fino all'affascinante intreccio con l'Oriente, Wolfram dimostra una padronanza e una maestria tale della materia e delle fonti in suo possesso che non considerare la sua opera quale invenzione del suo genio narrativo, significherebbe sminuire l'eccezionale portata creativa dell'opera stessa. (Dallapiazza 2009, 26). Coniugando competenza e creatività, plasma la materia narrativa secondo un equilibrato utilizzo delle sue conoscenze in ambito letterario e non: accanto al conclamato romanzo cortese e alla familiarità con la letteratura tedesca a lui contemporanea, troviamo infatti influenze celtiche e chiari riferimenti alle tradizioni orientali espressi tramite continui riferimenti astrologici. Se abbia avuto accesso a testi scritti in latino o abbia dovuto fare affidamento su eventuali traduttori, rimarrà sempre in quella sfera di mistero che racchiude la produzione medievale.

In conclusione, l'opera di Wolfram non è assolutamente da considerarsi alla stregua di quella di un semplice traduttore e continuatore del romanzo francese. Il suo modo di completare l'opera di Chrétien è di una qualità completamente diversa rispetto a tutti quei testi che sono stati scritti nella stessa Francia, più o meno immediatamente dopo che il Perceval era stato interrotto. Intervendendo liberamente nella struttura narrativa data da Chrétien, il poeta tedesco dimostra sin dall'inizio di avere una sua personale idea per la stesura del romanzo e dunque, perseguendo questa sua esigenza creativa, ha combinato le conoscenze letterarie, politiche e religiose a sua disposizione con sapiente maestria. Il risultato è quello di un romanzo di straordinaria complessità e completezza narrativa,

degnata del successo che gli è stato riservato. Da questo punto di vista, per usare le parole dell'autore stesso, Wolfram si rivela a suo modo "Herr der *aventûre*" (cit. Dallapiazza 2009, 27).

### 2.3 Tradizione manoscritta e Karl Lachmann

Il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach è di gran lunga il più trascritto fra i romanzi del medioevo tedesco. Oltre all'incunabolo edito a Strasburgo nel 1477 per opera dello stampatore Johann Mentelin, l'*Handschriftencensus* costantemente aggiornato dell'università di Marburg<sup>63</sup> consta ad oggi di 88 testimoni, di cui 16 completi e i restanti pervenuti in forma frammentaria.

Come accennato in precedenza, la tradizione manoscritta di questo testo è stata, per così dire, "segnata" dall'edizione critica del filologo Karl Lachmann che, nel 1833, compì quello che può essere definito tuttora un capolavoro di pratica editoriale ed ecdotica del periodo. Nonostante all'epoca del suo lavoro la ricerca fosse in possesso di soli 7 manoscritti e 9 frammenti oltre all'*editio princeps* di Strasburgo e malgrado negli anni i testimoni a nostra disposizione siano aumentati in maniera esponenziale, continuano a rimanere validi i principi e le linee guida da lui proposte: la suddivisione dell'opera in 16 libri e la divisione della tradizione manoscritta in due classi di testimoni riconducibili a due diversi manoscritti principali (ovvero il ms. *D* o *codex Sangallensis* e il ms. *G* o *codex Monacensis* che vedremo più nel dettaglio in seguito<sup>64</sup>).

Il rapporto fra questi due codici della tradizione e la loro conseguente valutazione critica da parte di molti degli studiosi che si sono avvicinati al *Parzival* è indissolubilmente intrecciato alle tesi di Lachmann. Per riprendere le parole di Bumke, la constatazione e la presa di posizione espressa dal filologo ottocentesco nella sua prefazione alla prima edizione del 1833 costituisce il punto di partenza dell'intera „Parzival-Philologie“ (Bumke 1991, 294).

*Die zahlreichen handschriften des Parzival zerfallen, wie schon eine oberflächliche vergleichung lehrt, in **zwei klassen**, die durchgängig einen verschiedenen text haben. (Lachmann, Vorrede der ersten Ausgabe von 1833, pag. XVI)*

*Echte verse fehlen jeder der zwei klassen, und öfters ist die richtige lesart nur durch **verbindung** derer von beiden klassen zu gewinnen. Es ist daher freilich eine schwäche meines textes, daß er im ganzen der ersten klasse (inteso ms. D) folgt: ich habe sie vorgezogen, weil ich mich bei ihr selten*

---

<sup>63</sup> Sito web: <https://handschriftencensus.de/werke/437>, ultima consultazione in data 20/12/2020

<sup>64</sup> Le sigle dei manoscritti derivano sempre dall'opera di Lachmann, autore della codicologia ancora in uso.

*gezwungen sah zu den lesarten der andern (inteso ms. G) zu greifen, die mehr unbezweifelt falsches oder aus falscher besserung entstandenes darbietet.“ (pag. XIX)*

*Nun darf man nie vergessen, daß die angabe des gegensatzes zweier familien von handschriften immer nur ungefähr richtig und immer von der menge der gebrauchten zeugen abhängig ist. (XIX)*

Innanzitutto, dunque, Lachmann divide la tradizione in due distinte famiglie di manoscritti: da una parte una classe di codici ricollegabili al manoscritto d'ora in poi codificato *D*, dall'altra una di testimoni riconducibili alla *lectio* del manoscritto *G*. Riconoscendo i limiti del proprio lavoro e consapevole che la lettura, per essere completa, dovrebbe prevedere la combinazione fra le due classi di manoscritti, sceglie quale codice guida “der ersten klassen”, ovvero quella relativa al ramo del ms. *D* e ricorrendo alla famiglia alternativa per emendarne le lezioni erronee. Alla recensione *D* si ascrivono infatti 14 testimoni, 51 a quella di *G*, mentre i testimoni residui mostrano vari livelli di contaminazione fra i due rami principali.

Sebbene egli abbia optato per *D* come base per la sua edizione critica, non ha mai voluto né oscurare il valore del ms. *G*, né mettere in discussione l'equivalenza fra questi due codici, sottolineando che “in den allermeisten fällen die lesart der einen klasse mit der andern von gleichem werth ist“ (Vorrede, XIX). Questa sua valutazione ha avuto un'eco accademica vastissima, per lo più a lui concorde, anche se in alcuni casi l'uguaglianza fra le due classi di manoscritti è stata contestata a tratti duramente. Sebbene studiosi come Martin e Stadler abbiano tentato di screditare il ms. *G* reputandolo il risultato di una revisione sistematica del testo di Wolfram, “eine nachglättende Bearbeitung, welche schwerlich vom Dichter selbst herrührt” (Martin 1900, XXXf.) o addirittura una “Annäherung an den Stil Harmanns von Aue” (Stadler 1906, 10), queste posizioni sono sempre state confutate dalla critica in modo molto convincente<sup>65</sup>.

Risulta chiaro da questo mio breve excursus sul rapporto intrinseco fra Lachmann e la tradizione del *Parzival* che molto è stato dibattuto in merito alla natura e alla valutazione critica dei codici *D* e *G*. Purtroppo però non siamo ancora in grado di determinare con certezza quale dei due manoscritti si possa considerare più attendibile e per quanto i ricercatori e filologi abbiano a lungo tentato di rivalutare criticamente tutti i testimoni testuali a noi pervenuti al fine di fornire più

---

<sup>65</sup> Cito fra tutti, il completissimo lavoro di Gesa Bonath (1971) *Untersuchungen zur Überlieferung des Parzival Wolframs von Eschenbach*, 2 Bde.

chiarezza, come afferma laconicamente Nellmann: „welche der beiden Versionen Wolfram nähersteht, konnte bisher nicht endgültig geklärt werden“(Nellmann 1994, 425)

Come affermato in precedenza, dunque l'edizione di Lachmann apporta alla tradizione un'altra caratteristica destinata a segnare il destino dell'opera: la suddivisione del ponderoso testo del *Parzival* in 16 libri, divisi a loro volta in 827 stanze da 30 versi l'una per un totale di circa 25000 versi. Questa ripartizione è dettata dalla presenza di lettere iniziali miniate e non (vedi fig. 1) e sebbene l'editore non sempre segua la ripartizione indicata da quello che utilizza come codice guida<sup>66</sup>, sceglie di suddividere la materia narrata solo nei casi in cui è segnalata una svolta effettiva nell'azione. Per quanto arbitraria, comunque, la suddivisione di Lachmann facilita indubbiamente la leggibilità di questo sterminato romanzo

Un altro aspetto in particolare ricopre un'importanza fondamentale per l'analisi della tradizione manoscritta: la peculiare precocità dei testimoni in nostro possesso. La maggior parte dei codici e dei frammenti che tramandano quest'opera risalgono, infatti, alla metà del XIII secolo - XIV secolo, molto



FIG. 1

Esempio di iniziale miniata nel *Parzival*  
Stiftsbibliothek St. Gallen, Codex 857  
Bl. 47v

prossime dunque al periodo di attività poetica di Wolfram. Questa vicinanza storica all'autore è determinante nel valutare l'opera dei copisti medievali che si sono confrontati con la materia in questione.

Data questa particolarità della tradizione del *Parzival*, ho dunque optato per un approccio diacronico nella mia analisi della trasmissione manoscritta. Servendomi della preziosa risorsa digitale dell'Università di Marburg citata in precedenza e dell'interattiva sezione dell'*Handschriftenverzeichnis* del *Parzival-Projekt*<sup>67</sup> svizzero, ho scelto di catalogare tutte le testimonianze nelle quali compare il testo di *Parzival* da un punto di vista cronologico, includendo sia quelle giunte a noi in forma completa (di seguito "codici") che in forma frammentaria. Nonostante le numerose difficoltà di datazione di un corpus così vasto di codici e frammenti e l'impossibilità di

fornire date con precisione assoluta, andrò di seguito a schematizzare quanto la ricerca dell'ambito è unanime nell'affermare.

<sup>66</sup> L'editore rispetta in maniera discontinua la suddivisione indicata dal "codice guida", che in effetti di simili iniziali ne ha 24 e non 16.

<sup>67</sup> Reperibile al sito web <http://www.parzival.unibe.ch/home.html>, ultima consultazione in data 23/12/2020.

Appartengono al XIII secolo un totale di 5 codici, fra cui i sopracitati ms. *D* e ms. *G*, e 37 frammenti, di cui ben 16 databili alla prima metà del secolo. Senza dilungarmi troppo sulla sconfinata tradizione frammentaria, per la quale rimando alla consultazione della dettagliatissima - per quanto datata - opera di Bonath e Lomnitzer “Verzeichnis der Fragment-Überlieferung von Wolframs *Parzival*” (1989), fornirò di seguito datazione, collocazione e - dove significativo - qualche dettaglio sui manoscritti completi che ci sono stati tramandati. La codicologia è quella ereditata da Lachmann, con l’indicazione dell’appartenenza del manoscritto in questione al relativo ramo della tradizione.

| **ms. *D***

(Stiftsbibliothek St. Gallen Codex 857) Datato attorno al 1260 circa e spesso chiamato anche *codex Sangallensis* per via della sua collocazione. Redatto su modello dell’arte libraria francese e probabilmente realizzato in uno scriptorium dell’aria meridionale, in una zona di confine alemanno-bavarese, come attesta la variante linguistica che ci propone. In termini di contenuto, il Codex offre una raccolta unica per la letteratura medio-alto-tedesca: i generi qui proposti sono l’epopea eroica, la *chanson de geste*, il romanzo arturiano e le storie religiose. Nello specifico, troviamo al suo interno, oltre al *Parzival* di Wolfram, il *Nibelungenlied*, il *Klage*, il *Karl der Große* di Stricker, il *Willehalm* di Wolfram e ad alcuni altri testi minori.

| **ms. *G***

(Staatsbibliothek München, Codex germanicus monacensis 19 o Cgm 19) Datato attorno alla metà del XIII secolo e spesso nominato *codex Monacensis*. Questo manoscritto proviene dalla stessa zona del *Sangallensis* e sembra essere il prodotto di una grande officina libraria in cui collaboravano alla peca almeno nove amanuensi. Rappresenta il tipo codicologico inconsueto del “manoscritto d’autore”, un’antologia delle opere di Wolfram per così dire, che tramanda insieme al *Parzival*, il *Tituriel* e le liriche dello scrittore tedesco.

| **ms. *I* (*G<sup>m</sup>*)**

(München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 61) Datato alla metà del secolo, fra il 1225 e il 1250 e contenente solo il *Parzival*.

| **ms. *O* (*G<sup>k</sup>*)**

(München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 18), Collocato verso l’ultimo quarto del secolo fra il 1275 e il 1300 e contenente solo il *Parzival*.

| **ms. T (G<sup>n</sup>)**

(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2708) Copiato verso la fine del secolo, fra il 1265 e il 1300, anch'esso contenente solo il *Parzival*.

Lo *Jahrhundertwende* attesta 6 frammenti, mentre il secolo successivo testimonia 29 frammenti e 4 codici, uno dei quali (il ms. V) è la copia di un altro.

| **ms. U (G<sup>u</sup>)**

(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2775) Manoscritto di inizio secolo, probabilmente fra il 1300 e il 1325 e comprendente solo il *Parzival*;

| **ms. V (G<sup>δ</sup>)**

(Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 97). Questa raccolta di testi risale al 1331/1336 e viene chiamata anche *Rappoltsteiner Parzifal*, dal nome del luogo di origine. Contiene il *Parzival* di Wolfram all'interno del quale viene inglobato il *Nuwen Parzifal*, una raccolta di Continuazioni del *Conte du Graal* in traduzione tedesca e altri testi brevi

| **ms. V' (G<sup>δδ</sup>)**

(Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1409) In questa copia del 1325/1350 del ms. V sopravvive solo la parte del *Nuwen Parzifal*, qui completata come nel ms. V dai due libri conclusivi XV e XVI del *Parzival* di Wolfram.

| **ms. Z (G<sup>k</sup>)**

(Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 364) Sempre di inizio secolo, fra il 1300 e il 1325, questo manoscritto tramanda il *Parzival* di Wolfram (ff. 1ra-111ra) e il *Lohengrin*.

Infine, ad ormai 250 anni dalla stesura del *Parzival*, il XV secolo vede una fioritura di manoscritti a noi pervenuti in forma integrale: oltre al già menzionato incunabolo di Mentelin, 7 sono i codici attestati a questo secolo e nessun frammento.

| **ms. m**

(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2914) Risale al 1440-1445 circa e tramanda il solo *Parzival*.

| **ms. n**

(Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 339) Attestato al 1443/1446 e anche questo contenente solo il *Parzival*.

| **ms. o**

(Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr.Dresd.M.66) Appartiene alla metà del secolo, 1445/1450 circa e presenta solo il *Parzival*.

| **ms. L (G<sup>o</sup>)**

(Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. germ. 6) Questo manoscritto del 1451 colloca il *Parzival* (ff. 8a-365<sup>o</sup>) all'interno di un'ecclettica miscellanea.

| **ms. M (G<sup>u</sup>)**

(Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, ohne Signatur) Risale al 1435/1440 circa e contiene, oltre al *Parzival*, fino al vv. 803,7 (ai ff. 69ra–206vb), il *Wigalos* di Wirnt von Gravenberg.

| **ms. R (G<sup>x</sup>)**

(Bern, Burgerbibliothek, Cod. AA 91) Risale al 1467 e offre un caratteristico esempio del gusto letterario del pubblico urbano della seconda metà del XV secolo. Il romanzo del *Parzival* è documentato in questo codice con significative divergenze rispetto alle redazioni precedenti. Queste deviazioni dalla tradizione più antica sono a noi tramandate soprattutto sotto forma di manipolazioni linguistiche: il copista utilizza qui il cosiddetto *Frühneuhochdeutsch* modernizzando così il testo medio alto tedesco sia stilisticamente che editorialmente.

| **ms. Q (G<sup>r</sup>)**

(Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 70) Anche questo manoscritto, datato al 1450/1475 contiene solamente il *Parzival*.

Ancora qualche parola sulla forma e lo stile dei manoscritti in nostro possesso. Sei dei testimoni completi sono illustrati o decorati con immagini e, dagli spazi presenti in alcuni dei manoscritti, possiamo dedurre che il copista intendeva addurne altre. Il ms. *O*, ad esempio, contiene una sola illustrazione e lo spazio lasciato per numerose altre e persino *l'editio princeps* risulta essere progettata per accogliere illustrazioni che non furono mai realizzate. Tre dei manoscritti illustrati del XV secolo provengono dalla bottega di Diebolt Lauber ad Hagenau, in Alsazia, (ms. *m,n,o*) che all'epoca costituiva una vera e propria manifattura su larga scala per la produzione di libri scritti a mano.

Un ulteriore aspetto degno di nota è il collegamento fra il *Parzival* e la produzione letteraria a lui contemporanea e, in particolar modo, alla diffusione del libro di materia arturiana. Inizialmente di piccolo formato e con scarse pretese codicologiche, queste tipologie di manoscritti vivono una



gloriosa stagione editoriale a partire dal XIV secolo e soprattutto in area plantageneta dove, parallelamente a una reistoricizzazione della materia bretone, vengono prodotti manoscritti sontuosi di miscellanee del genere arturiano di straordinaria bellezza. In Germania, originariamente immune a questa moda dal momento che il genere in questione non poteva certo assurgere a mito dinastico, è proprio il romanzo di Wolfram, apprezzato comunque come narrativa d'intrattenimento, a dare vita a libri che divengono oggetti di valore, codici di grande formato i cui versi sono impaginati su due o tre colonne, con complessi sistemi decorativi per la suddivisione del testo e persino miniature.

## 2.4 Composizione del romanzo

Incredibilmente complessa si rivela anche la storia della composizione di questo romanzo la cui stesura può essere presunta in un periodo di tempo molto ristretto, presumibilmente tra il 1200 e il 1210. Tuttavia, come affermato in precedenza, del poeta medio alto tedesco e della sua opera si conosce ad oggi ben poco, per quanto la ricerca accademica si sia prodigata ad analizzare e fare luce su molti degli aspetti relativi a questo ambito. Eccetto la probabile posizione geografica in cui l'opera è stata creata e la sua ipotetica datazione, la storia della sua creazione e composizione resta nell'ambito della speculazione e della congettura. Nel tentativo di tracciare la cronologia di questo intricato procedimento editoriale, è stata sperimentata l'applicazione di numerose metodologie, rivolte sia al piano del contenuto che agli aspetti formali. In questo contesto vede la luce la famosa *Schallanalyse* di Elisabeth Karg -Gasterstädt del 1925, un'indagine fonetica che suggeriva di poter distinguere i diversi strati della composizione in base al ritmo del fraseggio metrico e che dunque ha permesso di postulare una genesi dell'opera non corrispondente alla forma del romanzo proposta dai manoscritti tradizionali. La tesi di Karg- Gasterstädt, che ipotizzava anche una serie di revisioni del testo nelle successive fasi di elaborazione, venne poi ripresa da Karl Bertau negli anni '70 il quale, servendosi di una metafora particolarmente evocativa, paragonò il processo di creazione del *Parzival* ad una "geflickten Hemd" (Bertau 1973, 788). Tutte queste ricerche si sviluppano da un medesimo punto di partenza: la consapevolezza che un'opera complessa ed estesa come il *Parzival* difficilmente sarà stata realizzata in un'unica stesura, anzi, è più probabile che sia stata soggetta a continue interruzioni e revisioni da parte dell'autore. Non solo, dunque, questo processo potrebbe essere durato molti anni, ma è presumibile anche che parti dell'opera potrebbero essere state messe in circolazione ancora prima del completamento del lavoro. Di conseguenza, rimane poco plausibile che il *Parzival* sia stato scritto così come viene trasmesso dai manoscritti che lo hanno tramandato. È più probabile, infatti, che ci troviamo di fronte a diverse redazioni d'autore che hanno verosimilmente

circolato anche separatamente in tempi successivi, ma che la tradizione manoscritta restituisce come testo “unico”.

Per semplificare al massimo gli studi condotti in questo delicato settore, andrò di seguito a sintetizzare le tappe cronologiche dell’opera di Wolfram sulla base degli studi sopracitati. Si presume che i primi versi ad essere stati elaborati siano quelli la cui narrazione si estende dalla nascita di Parzival all’arrivo della mostruosa Cundrie, dunque corrispondente ai Libri da III a VI. Questa sezione, infatti, si chiude con una sorta di Epilogo che rende presumibile l’ipotesi di una presunta rottura fra i fatti narrati in questi versi e il resto del romanzo<sup>68</sup>. Quindi sarebbe stato composta la cosiddetta *Vorgeschichte* di Gahmuret, l’antefatto corrispondente ai Libri I e II contenente la storia dell’amore orientale del padre di Parzival con la regina mora Belakane. In seguito, sarebbe stata abbozzata la traduzione del seguito del *Conte du Graal* fino all’episodio dell’incontro con lo zio eremita Trevrizent nel Libro XIX ed infine, grazie a nuovi finanziatori, sarebbe stato redatto il seguito fino all’attuale conclusione che presenta il trionfo di Parzival a Munsalvaesche e le storie marginali di Feirefiz e Loheangrin<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Fourquet (1966) *op. cit.* presuppone l’utilizzo da parte dell’autore tedesco di un diverso manoscritto francese per le parti successive.

<sup>69</sup> Per approfondimenti sulla *Entstehungsgeschichte* e sulla struttura del romanzo, si confrontino: Karg-Gästerstadt (1925) *Zur Entstehungsgeschichte des ‘Parzivals’*; Fourquet (1956) *La structure du «Parzival»*. In: *Les Romans du Graal dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 199-209; Bertau (1983a) *Über Literaturgeschichte. Höfische Literatur um 1200*.

### CAPITOLO III

#### *Analisi comparativa*



*Perceval riceve la spada dal Re Pescatore*  
Bibliothèque nationale de France, Paris  
ms. U, 12577 fol. 18v

Incredibilmente intricata si rivela, dunque, l'interconnessione fra il *Parzival* e la fonte primaria della storia in quanto l'opera di Wolfram, come accennato nel capitolo precedente, non può paragonarsi completamente al modello fonte francese. In altre parole, la comparabilità fra le due opere non è assolutamente totale: al di là delle numerose interpolazioni da parte del poeta tedesco in nomi, dettagli ed elementi innovativi, intere sezioni - o meglio, "libri" - sono state addotte da Wolfram per completare la sua narrazione e, a suo modo, rendere esauriente la trama. Ne consegue un'estensione finale che supera abbondantemente i 9234 versi del *Conte du Graal*, triplicando quasi le dimensioni del testo francese.

Wolfram mantiene la doppia trama delle avventure di Perceval e Gauvain, tedeschizzati nel testo medio alto tedesco in "Parzival" e "Gawan", e a questa adduce una complessa cornice narrativa realizzata sulla base di semplici spunti all'interno del testo francese o semplicemente elaborata per giustificare la miriade di dettagli rimasti irrisolti all'interno della narrazione di Chrétien. Il testo tedesco, per quanto riguarda le sole sezioni che da un punto di vista narrativo corrispondono alla trama originaria, si estende per un totale di 18000 versi, quasi il doppio rispetto al testo fonte francese. Per quanto riguarda dunque le parti che contenutisticamente corrispondono all'incompiuto *Conte du Graal*, Wolfram, pur seguendo più o meno fedelmente la struttura narrativa originale, dimostra una chiara tendenza a procedere con grande libertà ed estro creativo. La costellazione di personaggi secondari e dettagli "in sospeso" viene sviluppata nel *Parzival* in strutturate storie dinastiche e approfondite indicazioni caratteriali: tutti i personaggi coinvolti nella narrazione hanno infatti un nome e una descrizione e vengono inseriti in una rete di relazioni costruita *ad hoc* dal poeta tedesco.

È bene puntualizzare, tuttavia, che l'inclinazione di Wolfram a sviluppare la materia narrativa in intricate biografie complete dei personaggi sulla base dei pochi dati offerti dal *Conte du Graal* non è appannaggio del solo poeta tedesco, ma è un aspetto ricorrente anche nelle Continuazioni francesi viste in precedenza, così come negli pseudo-prologhi sempre di matrice francese (Dallapiazza 2009, 26). Ad ogni modo, la critica ritiene improbabile un qualsiasi collegamento o rapporto "genetico" fra questi testi e il romanzo di Wolfram, sia da un punto di vista contenutistico che di stile e qualità dell'opera medio alto tedesca.

In sintesi, analizzerò in questo capitolo le numerose divergenze fra le due versioni ripercorrendo la trama dell'opera fino al Libro V. Ho suddiviso la mia analisi in quelli che ho ritenuto essere i nuclei narrativi principali dal punto di vista, appunto, della trama e, per praticità, mi sono attenuta alla ripartizione in Libri dettata dalla tradizione tedesca del *Parzival* (fatta eccezione per il *Prologo* al quale ho dedicato un capitolo a parte). All'interno di ogni sezione, dunque, approfondirò la natura e le caratteristiche delle discrepanze fra le due opere, siano esse puramente linguistiche, come è il caso dei numerosi francesismi e *pastiche* mistilingue presenti nell'opera di Wolfram, siano invece frutto di determinate esigenze narrative e dunque sviluppate con una specifica impronta emotiva tradotta tecnicamente in un preciso stile narrativo, oppure di natura tematica e pertanto appartenenti alla sfera della creazione artistica del poeta medio alto tedesco. Non sempre, tuttavia, un dato elemento della trama è facilmente inscrivibile in un piano soltanto, anzi, può spesso essere collocato in più di una di queste tre sfere che ho individuato. Di conseguenza, ad eccezione delle vicende narrate in quelle sezioni che non sono direttamente sovrascrivibili al testo francese (come, ad esempio, la *Vorgeschichte* di Gahmuret), ho optato per un approccio volto ad analizzare le divergenze fra i due testi seguendo il filo delle vicende narrate nelle due versioni.

Per quanto riguarda le citazioni dall'opera di Chrétien, mi sono affidata all'edizione critica curata da Keith Busby del 1993 "Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal" e alla traduzione in italiano a cura di Mariantonia Liborio contenuta nel volume "Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda", edita da Mondadori nel 2005. Per i riferimenti all'opera di Wolfram mi sono appoggiata alla quinta edizione critica<sup>70</sup> edita da Karl Lachmann nel 1891 e alla traduzione in tedesco moderno dello scrittore Dieter Kühn "Der Parzival des Wolfram von Eschenbach" del 1986. Sempre nell'ambito della versione medio alto tedesca, inoltre, ho voluto in alcuni casi approfondire maggiormente il

---

<sup>70</sup> È presente una risorsa online all'interno della collezione digitale di testi in formato elettronico della Bibliotheca Augustana e reperibile al sito internet <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>. Ultima consultazione in data: gennaio 2021.

significato di alcuni termini che ho ritenuto importanti all'interno della narrazione e per farlo mi sono basata sulla terza edizione del *mittelhochdeutsches Wörterbuch*<sup>71</sup> del professor Gerhard Köbler del 2014.

## 1 Prologo

Già a partire dai versi introduttivi di questo *prologus praeter rem* la cui funzionalità è quella di mettere in collegamento lo scrittore ad un ipotetico pubblico, possiamo notare un considerevole divario fra le due versioni. Il Prologo propostoci da Wolfram è molto più esteso rispetto al testo fonte francese ed è probabilmente stato progettato interamente dal poeta tedesco (Dallapiazza 2009, 32): a fronte dei 69 versi previsti dalla versione di Chrétien, il *Parzival* premette al racconto un prologo che si estende dal verso 1,1 al verso 4,26<sup>72</sup> per un totale, dunque, di 116 versi complessivi.

Nella sua introduzione all'opera, Chrétien si paragona ad un seminatore che getta i semi di un romanzo che si accinge ad iniziare su un terreno fertile:

*Crestiens seme et fet semance  
d'un romans que il ancomance,  
et si le seme an si bon leu  
qu'il ne puet estre sanz grant preu*<sup>73</sup>  
(vv. 1-10)

Esordire con un proverbio era prassi delle regole retoriche convenzionali riprese dalle cosiddette *Artes* medievali<sup>74</sup>. Tuttavia, in questo caso il proverbio, oltre alla funzione di contatto con il pubblico, assume un'accezione più profonda nei confronti della scrittura: la metafora della semina che paragona la scrittura al lavoro manuale è dunque il segnale dell'importanza che Chrétien attribuisce al suo nuovo romanzo<sup>75</sup>. Secondo Mariantonia Liborio, è il grande tema dei rapporti fra Natura e

---

<sup>71</sup> Anch'essa online al sito internet <http://www.koeblergerhard.de/mhdwbhin.html>. Ultima consultazione in data: marzo 2021.

<sup>72</sup> In ottemperanza ai principi dell'edizione critica di Lachmann, la numerazione dei versi nella tradizione manoscritta del *Parzival* prevede, come analizzato nel paragrafo 2.3, la divisione di ogni stanza in 30 versi. Prendendo l'ipotetica numerazione di un verso, sia esso ad esempio "4,26", dedurremo che si colloca nella quarta stanza al verso 26.

<sup>73</sup> Trad: "Chrétien semina e sparge i semi di un romanzo che sta per cominciare, e li semina in un terreno così fertile che non può non ricavarne grande profitto." (Liborio 2005, 45)

<sup>74</sup> Per approfondimenti sulla funzione del prologo nella letteratura medievale, si consultino: Faral (1923) *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*; Morawsky (1925) *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*; Herkommer (1968) *Die Topoi in den Proömien der römischen Geschichtswerke*; la terza edizione dell'*Handbuch der literarischen Rhetorik* di Heinrich Lausberg (1990); Auerbach & Ziolkowsky (1993) *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*; l'introduzione del volume di Justin Lake (2019) *Prologues to ancient and medieval history: A reader*", pp.xi-xviii

<sup>75</sup> In proposito si possono vedere in particolare i contributi di: Hunt (1971) *The Prologue to Chrétien's «Li Conte del Graal»* contenuto all'interno del periodico *Romania*, XCII, pp. 359-379 e sempre di Hunt (1972) *Tradition and Originality in the*

Cultura che viene qui ripreso, un motivo ricorrente in ogni testo medievale e che rivedremo spesso all'interno del *Conte du Graal*. Attraverso i personaggi che metterà in scena, Chrétien affronterà lo spinoso problema di quale tipo di educazione possa esaltare al meglio le qualità naturali legate alla nascita, poiché se da una parte nella retorica della *chanson de geste* è sufficiente la voce del sangue a garantire valore e comportamento, nel romanzo cortese le cose sono più complesse (Liborio 2005, 212).

Il poeta francese continua poi indicando il committente dell'opera con una chiarezza e una dedizione al suo benefattore, Filippo di Fiandra, che Wolfram non riprenderà all'interno della sua versione, dove gli indizi relativi ad una probabile committenza dell'opera sono tutt'altro che manifesti.

*qu'il le fet por le plus prodome  
qui soit an l'empire de Rome.  
C'est li cuens Phelipes de Flandres,  
qui mialz valt ne fist Alixandres,  
cil que l'an dit qui tant fu buens<sup>76</sup>.  
(vv. 11-15)*

Il prologo continua come una sorta di lezione di catechismo, con domande e risposte proprio come quando si insegna ai bambini. Dopo l'iniziale paragone fra Filippo di Fiandra ed Alessandro Magno, Chrétien indica qual è la principale caratteristica che al grande eroe troiano mancava e che invece Filippo possiede: la carità. Questa virtù, afferma Chrétien, ha fatto sì che il conte gli fornisse il libro con la storia del Graal permettendogli così di metterlo in rima e raccontarlo al suo pubblico. Il tema della carità, solamente abbozzato nell'opera francese, rappresenterà un *fil rouge* di capitale importanza nell'opera di Wolfram.

Secondo l'analisi di Mariantonia Liborio, in questa esplicitata indicazione del proprio mecenate possiamo non solo intravedere la volontà di Chrétien di collocare il proprio operato in una cornice storica ben definita, ma possiamo anche dedurre un interessante, per quanto velato, suggerimento politico. La Corte per la quale scrive è quella di Francia, dove Filippo d'Alsazia godeva di una posizione privilegiata in qualità di tutore dell'erede al trono. Per Chrétien, dunque, il *Conte du Graal* custodiva l'ambizione di assurgere a romanzo di formazione del futuro re di Francia. Questo desiderio, infatti, chiarisce molte delle prese di posizione politica celate all'interno del testo che, per quanto ad oggi

---

*Prologues of Chrestien de Troyes* nel *Forum for Modern Language Studies*, 8., pp. 320-344; Liborio (1980) *op.cit.* l'articolo di Luttrell (1984) *The Prologue of Chrestien's Li Contes del Graal* all'interno dell' *Arthurian Literature*, III, pp. 1-24, Donà (2002) *Il prologo del Conte del Graal e il senso del romanzo* in *Testi, generi e tradizioni nella Romània medievale*, II, pp. 33-43.

<sup>76</sup> Trad: "poiché lo scrive per l'uomo più nobile che ci sia nell'impero di Roma: è il conte Filippo di Fiandra, che vale più di Alessandro, quell'Alessandro di cui si dice un gran bene" (Liborio 2005, 45)

siano difficili per noi da decodificare, dovevano essere di facile interpretazione nel fertile terreno della Corte dando così i frutti tanto attesi (Liborio 2005, 209).

Ad ogni modo, come nel Prologo di Chrétien vengono introdotti alcuni elementi cardine del racconto, così in quello più elaborato di Wolfram intravediamo quelli che gran parte della critica ritiene i termini chiave della teologia, dell'etica, della psicologia e della narratologia dell'intero romanzo. Considerato uno dei punti di maggiore difficoltà del *Parzival*, il Prologo vanta tuttora la fama di uno dei passaggi più discussi della letteratura medio alto tedesca. Per citare le parole di Bumke, appartiene esso "zu den schwierigsten und dunkelsten Textpartien. Fast jede Aussage ist umstritten, und über den Argumentationsgang und die Intention des Ganzen gehen die Ansichten auseinander" (Bumke 2004, 40)<sup>77</sup>. La ragione di tutto questo interesse accademico risiede nell'eccezionale ambiguità della sua natura: i temi morali del testo e le intenzioni dell'autore rispetto al pubblico e alla sua stessa opera sono qui introdotti, infatti, con enigmatica oscurità. Pochi passaggi sono così linguisticamente difficili e la cui rilevanza per l'intero testo è così sfuggente.

*Ist zwîvel<sup>78</sup> herzen nâchgebûr,  
daz muoz der sêle werden sûr<sup>79</sup>.  
(vv. 1,1-2)*

Questi versi di apertura costituiscono la "chiave di volta del senso dell'intero romanzo" (Nellmann 1994, 445) e valgono da corrispondente al proverbio che, secondo convenzioni consolidate, apriva il *Conte du Graal*. La sola parola *zwîvel* racchiude in sé il programma poetico dell'intera opera che verrà poi elaborato nei versi successivi. La traduzione di questa parola porta con sé non pochi problemi e si presta ad un'interpretazione polisemica di tipo etico, teologico e - data la collocazione fortemente enfatizzata al primo verso - probabilmente escatologico (Cipolla 2005, 1627). Arduo è stato dunque il lavoro dei traduttori moderni, che hanno optato per concetti come "incertezza", "indecisione", "esitazione", "dubbio" in senso moderno, ma anche con accezione religiosa e dunque "miscredenza", fino addirittura a "disperazione" (*Verzweiflung* in Haug 1985 e Kühn 1986). Grazie a questa ricchezza

---

<sup>77</sup> Per approfondire ulteriormente le difficoltà di comprensione del prologo da parte della ricerca, si confrontino i contributi di Brall (1983) »Diz vliegende bispel« Zur Programmatik und kommunikativen Funktion des Parzival-Prologes. In: Euphorion 77, pp. 1-39; Schirok (1990) »Swer mit disen schanzen allen kann, an dem hat witze wol getan.« Zu den poetologischen Passagen in Wolframs Parzival all'interno di *Architectura poetica*, pp. 119-123; Brackert (2000) *Zwîvel: zur Übersetzung und Interpretation der Eingangsverse von Wolframs von Eschenbach 'Parzival'* in: *Blütezeit. Festschrift L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*. pp. 355-347; Adolf (2004) *The Theological and Feudal Background of Wolfram's 'zwîvel' (Parzival I,I)* in: *Helene Adolf, gesammelte Schriften*, pp.164-179; Ohlenroth (2008) »Wil Ich Triuwe Vinden ...?« *Wolframs Widerpart Im 'Parzival'-Prolog* nello *Zeitschrift Für Deutsches Altertum Und Deutsche Literatur*, vol. 137, no. 1, pp. 28-56.

<sup>78</sup> **zwîvel** (mhd) = Zweifel, Ungewissheit, Besorgnis, Misstrauen, Sorge, Verzweiflung, Unsicherheit, Hinschwanken und Herschwanken, Wankelmut, Unbeständigkeit, Untreue, Entzweiung, Meinungsverschiedenheit, Rechtsunsicherheit.

<sup>79</sup> Trad: "Lebt das Herz mit der Verzweiflung, / so wird es höllisch für die Seele." (Kühn 1986, 429)

lessicale e semantica Wolfram posiziona la sua opera nel panorama della letteratura a lui contemporanea rivelandosi al contempo estremamente moderno. Lo *zwîvel* racchiude il concetto di “Uneindeutige, Unfestgelegte des elsternfarbenen Typus” intendendo con “Typus” non solo la figura di Parzival, ma anche l’intera struttura dell’opera, conferendo così un’immagine completamente nuova del personaggio immaginario che ancora deve presentarci (Brackert 2000, 344).

A questi due versi iniziali segue un ulteriore emblema dell’opera, sia in senso etico che in senso poetico:

*gesmæhet unde gezieret  
ist, swâ sich parrieret  
unverzaget mannes muot,  
als agelstern varwe tuot.  
der mac dennoch wesen geil:  
wand an im sint beidiu teil,  
des himels und der helle.  
der unstæte geselle  
hât die swarzen varwe gar,  
und wirt och nâch der vinster var:  
sô habet sich an die blanken  
der mit stæten gedanken<sup>80</sup>.  
(vv. 1,3 – 1,14)*

Wolfram ci fornisce in questo passaggio una rappresentazione ben precisa del personaggio che andrà ad introdurre fra poco. Sin da queste prime righe, quella che ci propone è l’immagine etica che caratterizzerà questo “*mannes muot*<sup>81</sup>”, questo uomo intrepido dunque. Quello che si presenta davanti agli occhi del lettore è il ritratto estremamente moderno di una figura che racchiude in sé il buono e il cattivo, il bianco ed il nero, “sia il cielo che l’inferno” e che quindi è “screziata<sup>82</sup> come i colori di una gazza”. Wolfram rappresenta visivamente i temi morali del testo nella simbologia dell’opposizione bianco/nero, luce/tenebra materializzando questa dicotomia nella figura della gazza<sup>83</sup>. La concezione che, secondo le parole del prologo, un uomo possa racchiudere in sé il buono e il cattivo (*gesmæhet unde gezieret*) è una novità inaudita ed è da considerarsi solo indirettamente

---

<sup>80</sup> Trad: “Häßlich ist es und ist schön, / wo der Sinn des Manns von Mut / gemischt ist, farblich kontrastiert, / gescheckt wie eine Elster. / Und doch kann er gerettet werden, / denn er hat an beidem teil: / am Himmel wie der Hölle. / Der Freund des schwankenden Gemütes: / er ist völlig schwarz gefärbt / und gleicht auch bald der Finsternis; / dagegen hält sich an das Lichte, / der innerlich gefestigt ist.” (Kühn 1986, 429)

<sup>81</sup> Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un esempio di grande polisemia. **muot** (mhd) = Denkkraft, Empfindungskraft, Willenskraft, Sinn, Seele, Herz, Verstand, Absicht, Geist, Stimmung, Mut, Haltung, Tatkraft, Freude.

<sup>82</sup> Partecipio passato di **parrieren** (mhd) = unterscheiden, schmücken, durcheinandermischen, vermischen. Si tratta di un prestito dal francese antico e si impiega in senso proprio nell’ambito del lessico sartoriale ad indicare le composizioni di tessuti variopinti, tradotto con “screziata”, “chiazzata”, “variopinta”.

<sup>83</sup> Rappresentato con i colori della gazza sarà anche più tardi il fratellastro di Parzival, Feirefiz, nato dall’unione fra Gahmuret e la regina mora Belacane, a riprova del valore attribuito da Wolfram alle parole da lui accuratamente selezionate per creare quella fitta rete di riferimenti intertestuali che caratterizza la sua narrazione.



riferibile alla figura di Parzival. L'eroe "misto", il cosiddetto *gemischter Held*, è un concetto così radicalmente nuovo nella letteratura cortese che il narratore si sente in dovere di preparare il pubblico (Dallapiazza 2009, 132). Ma se da una parte siamo certi che si riferisca all'eroe del componimento, dall'altra possiamo presupporre che, tramite i simbolici colori della gazza, Wolfram voglia riferirsi ad una più generalizzabile concezione della natura umana. L'ambivalenza emblematica di quest'opera, racchiusa sin dal primo verso nel concetto di *zwîvel* ed elaborata in questi versi, è dunque incarnata in un personaggio che si rende sineddoche dell'umanità e nel quale il pubblico può immedesimarsi. La vita di questo eroe diviso a metà dai tratti spaventosamente attuali è scandita da una perenne *quest* che, in termini moderni, può essere descritta come ricerca della propria *identità*<sup>84</sup> (Dallapiazza 2009, 132). Wolfram provoca e giudica chiunque non sia in grado di percepire questa distinzione etica:

*diz vliegende bîspel  
ist tumben liuten gar ze snel,  
sine mugens niht erdenken:  
wand ez kan vor in wenken  
rehte alsam ein schellec hase*<sup>85</sup>.  
(vv. 1,15 – 1,19)

Egli introduce un'altra caratteristica chiave che accompagnerà la vita del giovane eroe a noi ancora sconosciuto. Non a caso, perché mai i termini sono posizionati a caso nella narrazione del poeta tedesco, *tump*<sup>86</sup> nel senso di ingenuo, ottuso e insipiente per ignoranza del mondo sarà Parzival nella prima parte della sua biografia e poi *tump* nel senso di ignorante nei confronti di Dio - dunque "empio" - fino all'incontro con Trevrizent nel IX libro<sup>87</sup>.

Un ulteriore passaggio assolutamente innovativo del Prologo del *Parzival* è il cosiddetto *Frauenpassage*<sup>88</sup> nel quale Wolfram si appella direttamente alle donne, uniche lettrici rammentate all'interno del testo.

---

<sup>84</sup> Si confrontino in merito i contributi di Woods (1975) *The Hero in Search of Himself: The Ethical Development of the Hero in Yvain, Parzival and Sir Gawain and the Green Knight*; Bumke (2004) *op. cit.* Gerok-Reiter (2006) *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*; Sassenhausen (2007) *Wolframs von Eschenbach Parzival als Entwicklungsroman*; Gerok-Reiter (2011) *Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters*. In: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, pp. 748-765.

<sup>85</sup> Trad: "Der Vergleich hier, so geflügelt, / ist zu schnell für Ignoranten - / ihr Denken kommt hier nicht mehr mit, / denn es schlägt vor ihnen Haken / wie ein Hase auf der Flucht." (Kühn 1986, 429)

<sup>86</sup> **tump** (mhd)= kindisch, dumm, töricht, einfältig, unverständlich, unwissend, ungebildet, jung, unerfahren, uneinsichtig, verblendet, betäubt, besinnungslos.

<sup>87</sup> Sulla *tumpheit* di Parzival, si confrontino: Rupp (1957) *Die Funktion des Wortes 'tump' im Parzival Wolframs von Eschenbach*; Haas (1964) "Parzivals *tumpheit* bei Wolfram von Eschenbach"

<sup>88</sup> Per approfondimenti, si confronti Schnyder (1998) „*Frau, Rubin und ,âventiure 'Zur ,Frauenpassage 'im Parzival-Prolog Wolframs von Eschenbach*“ in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* pp. 3-17.

für diu wîp stôze ich disiu zil.  
 swelhiu mîn râten merken wil,  
 diu sol wizzen war si kêre  
 ir prîs und ir êre,  
 und wem si dâ nâch sî bereit  
 minne<sup>89</sup> und ir werdekeit,  
 sô daz si niht geriuwe  
 ir kiusche und ir triuwe<sup>90</sup>.  
 (vv. 2,25-3,2)

La lode alle qualità della donna - intesa sia nel pubblico che fra i protagonisti - ricopre una rilevanza specifica nel piano complessivo dell'opera: la *minne*<sup>91</sup>, la passione, corretta dalla *triuwe*, altra contrapposizione che costituisce il fondamento della narrazione, possiede in sé il potere salvifico di condurre l'empio, il *tump*, a riconoscere Dio attraverso la donna (Cipolla 2005, 1630).

Dal momento che costituisce uno dei pilastri del romanzo, vorrei fare una piccola precisazione linguistico-filologica sul termine medio alto tedesco *triuwe*. Corrispondente ad una delle virtù ritenute più importanti nel Medioevo e simbolo della persona eticamente perfetta, il concetto polisemantico di *triuwe* comprende in sé vari aspetti che sono stati semplificati nella traduzione moderna "Treue". Esiste la *Treue* religiosa, quindi la fiducia nei confronti di Dio, la *Vasallentreue*, dunque la lealtà e la fedeltà ai dettami e ai rapporti feudali e infine può significare lealtà da un punto di vista etico. Questo concetto che ripercorre significativamente tutto il Prologo, enfatizzato dalle contrapposizioni *stæte/unstæte*, *triuwe/valsch*<sup>92</sup>, ricopre un ruolo di fondamentale importanza all'interno della narrazione del *Parzival* (Greenfield 2014, 197). Il tema morale della *triuwe* viene riproposto sempre all'interno del Prologo al verso 4,10 quale argomento stesso del romanzo. Non a caso Parzival, cacciato per un'inconsapevole colpa dal castello di Munsalvaesche e dalla comunità del Graal e abbandonatosi allo *zwîvel* e all'empietà, riuscirà a redimersi grazie alla *triuwe* sopravvissuta in qualità di amore fedele per la sposa temporaneamente perduta, un sentimento costante, disinteressato e puro che lo guiderà, impercettibilmente, alla salvezza (Cipolla 2005, 1631).

<sup>89</sup>Complessa è la definizione semantica di questo termine. **Minne**: nhd. „Minne“, *Freundschaft, Liebe, Verbundenheit, Gunst, Leidenschaft*.

<sup>90</sup>Trad: „ich setze Zeichen auch für Frauen. / Die meinen Rat befolgen will, / die sollte sich schon überlegen / wen sie rühmen, ehren will / und wem sie daraufhin die Liebe / schenkt und ihren Ruf, die Würde, / damit sie dann nicht klagen muß / um ihre Tugend, Liebe, Treue.“ (Kühn 1986, 430)

<sup>91</sup> Su questo tema, si confrontino i contributi di: Greenfield (1984) „'Minne' in Wolfram's Parzival"; Wiegand (1972) „Studien zur Minne und Ehe in Wolframs Parzival und Hartmanns Artusepik.“

<sup>92</sup> Cfr. vv. 1,10 "der unstæte geselle" - 2,1 "wil ich triuwe vinden" - 2,17 "valsch geselleclîcher muot" - 2,2 "sîn triuwe hât sô kurzen zagel" - 3,7-8 "diu valsche erwirbet valschen prîs. / wie stæte ist ein dünnez îs"

Nell'ultimo paragrafo, Wolfram si rivolge direttamente al suo pubblico, esortandolo ad ascoltare una *âventiure*<sup>93</sup> (v.3,28) che ci farà conoscere l'amore e il dolore, la gioia e l'angoscia<sup>94</sup>. Ed ecco presente un ulteriore elemento tipico dei romanzi arturiani della letteratura cortese: il tema della *âventiure*<sup>95</sup>. Chrétien introdurrà questo concetto solamente al verso 1075, durante lo scontro fra Perceval e il Cavaliere Vermiglio, dove accosterà in maniera significativa i termini *chevalerie et aventure*<sup>96</sup>. È questa, dunque, una nozione fondamentale che rende conto dello scopo di moltissimi protagonisti dei romanzi arturiani e delle trame di cui sono composti. Dovere non scritto del cavaliere cortese è quello di partire "all'avventura"<sup>97</sup> per poter mettere alla prova il proprio valore e le proprie qualità cortesi inscritte in questo nuovo codice sociale da sostituire al modello puramente guerriero della *chanson de geste*. Prestito dal francese *aventure*, questo termine si diffonde poi dalla fine del XII secolo, divenendo presto anche in Germania con l'*Iwein* di Hartmann von Aue un concetto centrale della poetica cortese spesso accostato al tema della *minne*. In nessun altro romanzo, tuttavia, la stretta relazione simbiotica fra *âventiure* e *minne* è così attentamente e criticamente analizzata come nel *Parzival* di Wolfram, soprattutto alla luce delle loro dicotomiche conseguenze (Riemer & Egert 1992, 65). Questi due concetti sono profondamente intrecciati nella trama narrativa dell'opera e la loro posizione nel Prologo non è assolutamente casuale dato che, come abbiamo visto, quest'ultimo si configura come una sorta di compendio di tutti i temi centrali che caratterizzeranno la narrazione. La complementarità e il giusto equilibrio fra *minne* e *âventiure* svolgono infatti un ruolo predominante nella struttura sociale rappresentata nel *Parzival* le cui fondamenta sono costruite su

---

<sup>93</sup> **Âventiure:** nhd. *Begebenheit, Ereignis, Schicksal, Muse, Glück, Erfolg, Erzählung, Abenteuer, Rittertat, Streben nach Ruhm, Wagnis, Kampf, Herausforderung, Bedrängnis*. Anche in questo caso la definizione semantica si rivela complessa. Dennis Howard Green suggerisce una distinzione etimologica del termine in base al contesto: in circostanze non letterarie può voler significare "avventura cavalleresca, rischio, pericolo", nella sua accezione letteraria invece andrebbe a significare "narrazione, storia" (Green 1978, 108-109)

<sup>94</sup> nu hæert dirre âventiure site. / diu lât iuch wizzen beide / von liebe und von leide: / fröud und angest vert tâ bî. (vv. 3,28-4,1)

<sup>95</sup> Si confrontino in merito: Green (1974) *Der Weg zum Abenteuer im höfischen Roman des deutschen Mittelalters* e (1978) *The Concept "aventure" in Parzival in: Approaches to Wolfram von Eschenbach: Five Essays*, pp. 83-157, Riemer-Egert (1992) *"Deconstructing an established ideal: Wolfram von eschenbach's criticism of the "Minne/Aventiure" system in Parzival"*.

<sup>96</sup> Si confronti: Bezzola (1947) *"Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)"*

<sup>97</sup> Termine legato ad *adventum*, ossia "quello che deve avvenire", non solo, anche quello che deve rivelare la statura dell'eroe

bilanciate norme cortesi comportamentali fra cavalieri e dame<sup>98</sup>. Un eccesso di zelo sull'uno o sull'altro versante avrebbe portato ad una situazione di squilibrio e, dunque, alla pena e alla sofferenza dei personaggi in causa. *Âventiure* considerata dunque anche in qualità di "prova" che vincola i cavalieri arturiani a cimentarsi con quel mondo esterno al cosmo ordinato della Tavola Rotonda e di cui il romanzo cortese si fa racconto. Da questo concetto si sviluppa la specializzazione narrativa del termine: aggiungendolo alle allegorie diffuse dai narratori cortesi tedeschi *frou Saelde* e *frou Minne*, Wolfram nel IX libro eleva lo status di questa espressione rendendola *frou Âventiure* e passando dunque dal piano teologico/psicologico a quello narratologico.

Infine, come Chrétien, ci introduce finalmente all'inizio della storia:

*Donc avra bien sauve sa peinne  
Crestiens, qui antant et peinne  
a rimoier le meilleur conte,  
par le comandement le conte,  
qui soit contez an cort real.  
Ce est li contes del graal,  
don li cuens li baille le livre,  
s'orroiz comant il s'an delivre<sup>99</sup>.  
(vv. 61-69)*

*ein mære wil i'u niuwen,  
daz seit von grôzen triuwen,  
wîplîchez wîbes reht,  
und mannes manheit alsô sleht,  
diu sich gein herte nie gebouc<sup>100</sup>.  
(vv. 4,9-4,13)*

Se da un lato Chrétien, autoproclamatosi creatore del *Conte*, mette in scena se stesso quale autore dell'opera in terza persona, dall'altro Wolfram introduce un non ancora specificato ma decisamente moderno *erzählendes Ich* congruente con la figura del narratore e la cui *Selbstverteidigung* a conclusione del libro II (vedi paragrafo successivo) ne proclamerà la corrispondenza con l'autore del romanzo, dunque Wolfram stesso. Questa voce narrante diventa nel *Parzival* quasi parte integrante della narrazione intromettendosi continuamente nella scena e dichiarandosi quella "chiave che dischiude l'avventura<sup>101</sup>" (vv. 734, 6-7) che può svelarci tutti i misteri della storia, interpretando e

<sup>98</sup> Una precisazione sulla vulnerabilità della figura femminile: le donne nella società cortese dipinta dal *Parzival* di Wolfram sono sempre fisicamente inabili ad autodifendersi e di conseguenza la loro intera esistenza è profondamente determinata dagli uomini. "Die Frau ist machtlos. Das trifft für die Frauen allgemein zu. Als *frouwe*, also 'Herrin'angeredet und öffentlich in Ehren gehalten, sind die Frauen total unterdrückt. Sie können zwar allerlei Intrigen bedienen, um etwas zu erreichen, aber meistens fügen sie sich" (Szlavek 1986, 62) Unica eccezione sarà Antikone. Per approfondimenti, si confronti Szlavek (1986) *Der Widerspenstigen Zähmung in Parzival*. In *Der Widerspenstigen Zähmung: Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Brackert (1989), „Der lac an ritterschefte tot“: *Parzival und das Leid der Frauen*. In: „Ist zwivel herzen nachgebur“ pp. 143-169 e Braunagel (2001) *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters: Entwicklungen in der literarischen Darstellung und Ausarbeitung weiblicher Handlungsträger*.

<sup>99</sup> Trad: "Avrà dunque speso bene la sua fatica Chrétien, che mette il suo impegno e si dà pena a mettere in rima, su invito del conte, la migliore storia che sia mai stata raccontata in corte reale: è la storia del graal, di cui il conte gli ha dato il libro, e sentirete cosa ne ricava" (Liborio 2005, 46)

<sup>100</sup> Trad: "Erzähl ich euch die Geschichte neu, / die von treuer Liebe handelt, / von echter Weiblichkeit der Frau / und wahrer Männlichkeit des Manns / die sich bei keinem Schlag gekrümmt." (Kühn 1986, 431)

<sup>101</sup> „ich tuonz iu kunt mit rehter sage, / wande ich in dem munde trage / daz slôz dirre âventiure,“

anticipando fuori campo le spiegazioni dei personaggi. “Der Erzähler ist nicht nur hörbar, sondern auch *sichtbar* gegenwärtig, das heißt seine Rolle fällt mit der des Vortragenden zusammen“ (Curschmann 1971, 650). Questa singolare caratteristica del narratore ci risulta più comprensibile e plausibile se consideriamo che il destinatario dell’opera era costituito da un pubblico prevalentemente di ascoltatori: paradossalmente, infatti, ad un lettore successivo le efficaci strutture comunicative tipiche di questo *prologus praeter rem* verranno parzialmente precluse (Ohlenroth 2008, 29).

Nell’insieme, dunque, il Prologo di queste due opere delinea chiaramente il programma che intende perseguire l’intero romanzo, anticipandone non solo i contenuti, ma facendoci intuire anche il modo in cui ci verranno raccontati in quella che può essere definita un’esaustiva “*Intention des Ganzes*” (Ohlenroth 2008, 29). Oltre ad essere strutturalmente molto più breve, il prologo di Chrétien ha uno stampo stilistico e formale completamente diverso da quello improntato da Wolfram, il quale pone al centro dell’attenzione sin dall’inizio la *Handlung* che ci andrà a presentare e il complesso di temi e valori che costruiranno la trama di questa *aventure*. In un dinamico gioco di anticipazioni e suggerimenti, il poeta tedesco crea una grande suspense nella narrazione, aumentando la curiosità del pubblico e contribuendo a rendere l’opera incredibilmente interattiva.

## 2. Antefatto alla narrazione (Libri I e II)

In questi due libri della tradizione del *Parzival* è contenuto un antefatto in cui l’autore fornisce al pubblico del materiale aggiuntivo sul patrimonio genetico di questo eroe “*noch ungeboren*” (v. 4,24), non ancora nato, prova della volontà di Wolfram di fornire un completo disegno globale alla narrazione. Questa sua iniziativa sigla una monumentale divergenza strutturale fra i due testi, dal momento che gli eventi narrati in questi oltre 3450 versi non hanno un diretto corrispondente nel *Conte du Graal* di Chrétien. Per quanto si possa solamente presupporre che egli abbia attinto alla materia narrativa inclusa nelle Continuazioni francesi e nel *Bliocadran*, resta tuttora impossibile stabilire con certezza se le storie contenute in questi due libri siano invenzioni del poeta tedesco o derivino da qualche fonte francese a noi non nota (Dallapiazza 2009, 27)<sup>102</sup>. Ad ogni modo, sebbene queste due sezioni della storia non possano essere sovrapposte, vorrei concentrarmi su alcuni passaggi significativi contenenti quegli elementi di natura linguistica, tematica e narrativa che contribuiscano ad attestare incontrovertibilmente la spiccata tendenza creativa e portata innovativa

---

<sup>102</sup> Per approfondimenti in merito, si confrontino la nota al testo n°60 a pagina 33 del paragrafo 2.2 del capitolo II *Tra influssi letterari e innovazione*.

dell'operato di Wolfram rispetto al testo fonte francese e che, dunque, ritengo da non sottovalutare nella comparazione fra le due opere. Mentre il *Conte du Graal* inizia immediatamente, dunque, con la narrazione delle avventure del giovane Perceval, Wolfram antepone a queste la storia del padre dell'eroe, Gahmuret, cominciando così ad intessere quella complicata rete di parentele e riferimenti che diventerà cifra caratteristica e stilistica dell'opera.

## 2.1 Considerazioni linguistiche

Innanzitutto, nell'ambito di questo antefatto, possiamo avanzare qualche preliminare considerazione di tipo linguistico e, più specificatamente, onomastico in merito alle strategie traduttive adottate da Wolfram che ripercorreranno l'intera opera in maniera significativa. Ciò che sin da subito colpisce il lettore è la già nominata tendenza dell'autore tedesco a saturare la narrazione di nomi propri, siano essi relativi ai personaggi che predispone sulla scena, o agli spazi geografici dell'opera. Molti dei nomi propri che Wolfram "scatters and clusters" (Christoph 2010, 273) lungo la trama del *Parzival* sono oggetto di numerosi studi accademici di matrice onomastica nei quali viene data particolare enfasi al rapporto con il testo fonte<sup>103</sup>. Alla luce di questi studi, è possibile analizzare le strategie nominative adottate dall'autore tedesco in relazione al *Conte du Graal* suddividendo l'eccezionale vastità e varietà di questi nomi propri in tre principali categorie:

- | Nomi di personaggi anonimi nell'incompiuta opera di Chrétien e che nel *Parzival* vengono invece assegnati. Questa preoccupazione onomastica è senza dubbio significativa dell'opera di Wolfram e contribuisce a creare quella complessa e fitta rete di relazioni genealogiche fra i vari personaggi tipica del testo medio alto tedesco. Esempio di questo gruppo di nomi in seno all'antefatto che sto analizzando sono i genitori dell'eroe, anonimi in Chrétien: Gahmuret ed Herzeloide.
- | Nomi di personaggi non presenti nel testo francese e che, a causa della mancanza di prove convincenti a favore del contrario, sembrano essere state inventate, quantomeno parzialmente, da Wolfram stesso. Questi due Libri della tradizione tedesca, non avendo

---

<sup>103</sup> Si confrontino, per approfondimenti: Bartsch (1875) *Die Eigennamen in Wolframs Parzival und Tituriel*. Germanistische Studien 2, pp. 114-59, e ancora Fourquet (1949) *Les noms propres du Parzival*. In: *Mélanges de Philologie romane et de Littérature médiévale offerts à Emest Hoepffner*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 245-60, Kleiber (1962) *Zur Namenforschung in Wolframs*. *Deutschunterricht* 14, pp. 80-90, Knapp (1974) *Der Leitstand der Eigennamen im Parzival und das Problem von Wolframs Schriftlosigkeit*. *Wolfram-Studien* 2, pp. 193-218, Rosenfeld (1974) *Die Namen in Wolframs*. *Wolfram-Studien* 2, pp. 36-52., Schmidt (1978) *Semantische Illusionen. Zu einigen Namen bei Wolfram von Eschenbach* e Schröder (1982) *Die Namen im 'Parzival' und im 'Titurel' Wolframs von Eschenbach*. Un ulteriore contributo, molto più recente, è dato da Gerstenecker (2008) *Poetologie der Personennamen bei Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach: Exemplarische Untersuchungen*.

una corrispondenza diretta con la narrazione francese, manifestano ovviamente un significativo numero di nomi appartenente a questa categoria. Ne sono un esempio calzante i personaggi appartenenti al mondo Orientale: Baldac, Califfo di Baghdad, e il regno di Zazamanc, Belakane, la regina mora, e il figlio nato dall'unione con Gahmuret, Feirefiz.

- | Nomi di personaggi già presenti nella versione francese, ma che subiscono un processo di adattamento linguistico da parte di Wolfram. Questo gruppo di nomi offre un “tantalizing glimpse of Wolfram the indefatigable wordsmith” (Christoph 2010, 274) e include tutti quei nomi propri che l'autore tedesco, per maliziosa ingenuità, equivoco traduttivo o addirittura licenza poetica, fraintende e altera dal testo fonte. Esempio di questa divergenza onomastica all'interno dei primi due Libri potrebbe essere addirittura il nome scelto per il padre di Parzival, “Gahmuret” che parrebbe essere ispirato proprio da un passaggio del *Conte du Graal* dove si fa riferimento ad un certo re Ban “*de Gomeret*” (v. 467)<sup>104</sup>.

Parallelamente all'individuazione di queste tipologie di nomi proposti dall'autore tedesco in aperta riformulazione rispetto al testo fonte, possiamo condurre anche qualche interessante speculazione di tipo etimologico in riferimento ai nomi propri designati nel *Parzival*. Ambasciatori di questa analisi nello spazio narrativo dell'antefatto sono il fratellastro mulatto di Parzival, Feirefiz, e la madre Herzeloide. Il personaggio di Feirefiz, nato dall'unione fra Gahmuret e la mora regina Belakane, porta un nome che rappresenta un gallicismo dal francese antico *vair fiz*, “figlio pezzato”, riflesso della sua peculiarità fisica, poiché ha la pelle a macchie bianche e nere come la gazza. Il nome designato per Herzeloide, madre dell'eroe che rimane anonima in Chrétien, corrisponde presumibilmente all'antroponimo francese *Herselot*, con una suggestione paretimologica del tedesco *herzeleit*: cordoglio, lutto, strazio.

*welt ir nu hæren wie si hiez?  
diu kûngîn Herzeloide<sup>105</sup>;  
(vv. 84,8-9)*

Questi soggetti narrativi incarnano alla perfezione la particolare tendenza dei personaggi medio alto tedeschi ad essere dei cosiddetti *redende Namen*, “welche über ihren Träger etwas aussagen, oder

---

<sup>104</sup> In questo caso l'adattamento linguistico proposto dal poeta tedesco risiede dunque nel passaggio da toponimo ad antroponimo, un procedimento a cui Wolfram ci abituerà spesso nel corso del *Parzival*.

<sup>105</sup> Trad: “wollt ihr jetzt hören, wie sie hieß? / Königin Herzeloide” (Kühn 1986, 480)

deren Bedeutung das Wesen desselben bezeichnet" (Froehde 1898, 141). Questo artificio letterario consiste dunque nel fornire ad essi un nome che veicoli un significato ben preciso: può suggerire una caratteristica fisica o caratteriale del personaggio che lo porta, oppure addirittura anticipare profeticamente il suo destino. Come suggerisce Bruno Boesch:

*[Der redende Name] sucht bewußt den Zusammenhang zwischen Wortbedeutung und Namensträger neu zu schaffen. Der Name wird zur Metapher, welche die Vorstellung in einer bestimmten Richtung festlegt. Zugleich ist er im Rahmen der Dichtung ein Vorausurteil, das die Freiheit in der Verfügung über die Gestalt einschränkt. (Boesch 1958, 247)*

Tale pratica onomastica non è assolutamente estranea alla letteratura medievale e alla letteratura arturiana nello specifico, tuttavia, nel pantheon di autori medio alto tedeschi, Wolfram von Eschenbach è senza dubbio maestro in quest'arte. Egli non solo fornisce un nome ad ognuno dei suoi personaggi e un'espletata ricchezza di dettagli caratteriali, ma nasconde implicitamente anche un complesso sub-strato narrativo carico di significati nascosti e presagi futuri servendosi proprio di questi nomi che egli plasma a suo piacimento quasi fondendo il piano della narrazione al piano dell'azione.

Un'ultima analisi dal punto di vista della strategia traduttiva messa in atto dall'autore tedesco riguarda la sua abitudine al ricorrere spesso a *francesismi* o meglio "finti" francesismi (Cipolla 2005, 1630). Wolfram dimostra sin da subito una spiccata sensibilità linguistica e lessicale nel giocare con la lingua francese per creare nuovi significati. Esempi di questa sua attitudine sono *Beacurs*, figlio di Lot (v. 39,25), nome parlante dove *Beacurs* vale "Bel Corpo" con un tratto eziologico tipico della fiaba, *Schahtelacunt* (v. 52,15) utilizza due lessemi francesi "schatel" castello e "cunt" conte, ma seguendo le leggi della composizione nominale tedesca. Simili invenzioni lessicali sono state variamente giudicate quale prova di un'insufficiente competenza del francese o, viceversa, di un'inclinazione scherzosa al *pastiche* mistilingue e al *calembour*.

## 2.2 Divergenze tematiche

Numerose sono poi le interpolazioni di natura tematica all'interno di questi due libri. Vediamo qui introdotta la tematica angioina e normanna, riflesso della funzione sociologica del romanzo in epoca medievale e in stridente contrapposizione all'ideologia francese e capetingia di Chrétien (Cipolla 2005, 1632). Alla corte di quello che viene considerato il principale patrono di Wolfram, il



langravio Hermann di Turingia, era vivo l'encomio degli Angiò con i quali era imparentato Enrico il Leone, del partito guelfo, cugino rivale del Barbarossa, e dunque non a caso l'autore tedesco antepone alla biografia di Parzival quella del padre, *Gahmuret Anschevîn*<sup>106</sup>(v. 6,26) della terra di *Anschouwe* (v. 6,27). L'antica provincia francese viene qui chiamata da Wolfram *Anschouwe* nel tentativo di rendere con la pronuncia del tedesco dell'epoca il toponimo francese. Questi suggerimenti contribuiscono a fornire una chiave di lettura politico-sociale della letteratura dell'epoca: in Germania, infatti, proporre, per quanto allusivamente, il ricordo delle vicende legate alla dinastia inglese dei Plantageneti, significa ammicciare alla fazione guelfa di Enrico il Leone e di Hermann di Turingia<sup>107</sup>.

Wolfram sviluppa poi sin da subito l'interesse prettamente tedesco per l'araldica, presentandoci una pantera nera quale emblema della casata di Gandin, padre di Gahmuret. Le tematiche araldiche, assenti nel *Conte du Graal* di Chrétien, rappresentano nel *Parzival* elementi significativi della narrazione. In Germania, infatti, l'utilizzo di stemmi volti a rendere riconoscibili le parti in campo in battaglia o in un torneo si sta sviluppando proprio all'epoca di Wolfram e, sebbene le effigi sugli scudi e sui cimeli degli elmi divengano solo progressivamente simboli dinastici, nel *Parzival* si parla apertamente per la prima volta di un'eredità degli stemmi, fondando una moda che dominerà i romanzi posteriori (Cipolla 2005, 1635).<sup>108</sup>

Un'ulteriore divergenza tematica evidente in questo antefatto è l'apertura del romanzo all'Oriente, una regione della terra e dell'immaginario dell'autore dai confini geopolitici estremamente incerti. L'autore tedesco propone così una doppia focalizzazione narrativa del romanzo: lo spazio angioino da una parte e quello orientale dall'altra. In questo modo il mondo della *materia di Bretagna* si apre improvvisamente ad un Oriente i cui valori non solo vengono rappresentati senza connotazioni negative, ma vengono addirittura descritti con rispetto e ammirazione o quantomeno con possibilità di comparazione al mondo cristiano dei cavalieri<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Curiosamente, nonostante la sua discendenza, il protagonista Parzival non porterà mai l'epiteto "angioino", a differenza del padre e del fratellastro Feirefiz, ma per eredità materna e consonanza alla vulgata della leggenda, sarà sempre designato quale "gallese".

<sup>107</sup> Per approfondimenti, si consiglia la lettura di Chauou (2001) *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> siècles)*; Varvaro (2002) *Le corti anglo-normanne e francesi*. In: *Lo spazio letterario del Medioevo, II (La produzione del testo)* pp. 253, 301; Schimtz (2004) *Nantes. Spielfelder der Handlung in Wolframs, «Parzival»*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 133, pp. 22-44.

<sup>108</sup> Per approfondimenti, si confronti H. Hartmann (2002) *Heraldische Motive und ihre narrative Funktion in den Werken Wolframs von Eschenbach*, „Wolfram Studien“, 17, pp. 157-181

<sup>109</sup> Essendo questa tematica estremamente vasta e non centrale nel mio lavoro, non posso approfondirlo come merita. Rimando pertanto ad alcune opere che trattano l'argomento: Adolf (1947) *New light on oriental sources for Wolfram's Parzival and other Grail romances*. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, pp. 306-324; Ponsoye

D'altronde, nonostante venga latentemente espressa la superiorità tecnologica e culturale dell'Oriente, il mondo del Baruc, di Belakane e del figlio Feirefiz si dimostra particolarmente affine a quello arturiano e dominato dalle medesime leggi che codificano tanto la guerra quanto l'amore. Nel *Parzival* viene infatti espressa un'idea in gran parte nuova di tolleranza nella coscienza occidentale, soprattutto se la si paragona al diametralmente opposto *Zeitgeist*, plasmato dalla realtà e dall'ideologia delle Crociate. Tuttavia, sebbene l'Oriente rappresenti indubbiamente il teatro della temuta *Heidenschaft*<sup>110</sup>, dimostra di essere dominato da una scala di valori esattamente speculare a quella del mondo cortese cristiano d'Occidente (Dallapiazza 2009, 35). Non a caso, dunque, il frutto dell'unione fra Gahmuret l'angioino e la mora Belakane, è rappresentato dalla figura di Feirefiz, un personaggio le cui caratteristiche fisiche da un lato si collegano esplicitamente alle parole del prologo, e dall'altro incarnano visibilmente la connessione tra mondo orientale e quello cristiano-occidentale:

*diu muoter hiez ir kindelîn  
Feirefîz Anschevîn.  
der wart ein waltswende:  
die tjoste sîner hende  
manec sper zebrâchen,  
die schilde dürkel stâchen.  
Als ein agelster wart gevar  
sîn hâr und och sîn vel vil gar<sup>111</sup>.  
(vv. 57,21-28)*

Così la relazione di sangue che lega l'angioino Gahmuret, il gallese Parzival e il meticcio Feirefiz e giustifica l'utopia ecumenica del finale del romanzo con l'ammissione del fratellastro "dalla pelle pezzata" nelle consorterie di Artù e del Graal, diventa mascheramento di un senso di fratellanza universale che accomuna tutti, in Oriente e in Occidente, *von dem Adâmes rippe* (v. 82,2), "per la costola di Adamo" (Ruh 1980, 135)

Significativa è infine la descrizione della morte del padre dell'eroe proposta dai due autori. Sebbene la storia della figura paterna sia completamente rielaborata da Wolfram rispetto al testo

---

(1957) *L'Islam et le Graal: étude sur l'ésotérisme du "Parzival" de Wolfram von Eschenbach*; Benkert-Dodrill (1982) *Manifestation of Arabic Influences in Wolfram's "Parzival"*; Noltze (1995) *Gahmurets Orientfahrt: Kommentar zum ersten Buch von Wolframs "Parzival"*; Müller (1996) *Toleranz zwischen Christen und Muslimen im Mittelalter? Zur Archäologie der Beziehungen zwischen dem christlich-lateinischen Okzident und dem islamischen Orient*. In: *Kulturthema Toleranz. Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*, pp. 307-353; Groos (2004) *Orientalizing the Medieval Orient The East in Wolfram von Eschenbach's Parzival*; Kunitzsch (2013) *Der Orient bei Wolfram von Eschenbach—Phantasie und Wirklichkeit*. In *Orientalische Kultur und europäisches Mittelalter*. pp. 112-122.

<sup>110</sup> La "Paganà" (Cipolla 2005, 1125), il complesso dei valori del mondo pagano d'Oriente.

<sup>111</sup> Trad: "die Mutter nannte dieses Kindchen / Fairefis von Anjou. / Ein Waldverschwender wurde der: / er zerbrach bei seinen Tjosten / eine große Zahl von Lanzen, / bohrte Löcher in die Schilde. / Die ganze Haut und seine Haare / waren scheckig wie die Elster." (Kühn 1986, 464)

fonte, è interessante paragonare come viene dipinta la morte di questi due personaggi della tradizione. Il *Conte du Graal* presenta l'anonimo padre di Perceval ai vv. 412-488 il quale, a causa di una ferita mortale che lo aveva reso incapace di camminare<sup>112</sup>, muore in povertà di dolore e stenti nella *gaste foreste* dopo la straziante morte dei suoi due figli maggiori.

*Vostre pere, si nel savez,  
Fu parmi les janbes navrez  
Si que il maheigna del cors.  
Sa granz terre, ses granz tresors,  
Que il avoit come prodon,  
Ala tot a perdicion,  
Si chei an grant povrete.  
(vv. 435-436)  
Del duel des filz morut li pere,  
Et je ai vie mout amere  
Soferte puis que il fu morz.<sup>113</sup>  
(vv. 481-483)*

Tuttavia, nei manoscritti L e P viene riportato come riportato nel paragrafo 1.2 e 1.3 il testo del *Bliocadran*, uno pseudo-prologo di circa 800 versi che racconta come il padre di Perceval, Bliocadran, viene ucciso il giorno della nascita di suo figlio durante un torneo<sup>114</sup>. Curiosamente, una morte simile spetta al padre di Parzival nella versione medio alto tedesca, il quale viene colpito a morte in battaglia a Baghdad, in difesa del Califfo:

*sînen helm versneit des spers ort  
durch sîn houbet wart gebort,  
daz man den trunzûn drinne vant<sup>115</sup>  
(vv. 106,15-17)*

### 2.3 Divergenze narrative

Infine, l'ultimo aspetto di questo antefatto che intendo analizzare è quello relativo alle divergenze e peculiarità proposte dalla narrazione di Wolfram. Sempre presupponendo che questa sezione non presenti una diretta corrispondenza al testo fonte francese, ho colto alcuni elementi

---

<sup>112</sup> La ferita del padre non è senza conseguenze, ricca com'è di valore mitico poiché legata alla fertilità e a tutto quello che significa per il benessere dei sudditi e del regno. Per questo la foresta è *gaste*, così come sarà e resterà *gaste* la terra del Re Pescatore e non a caso anch'egli è ferito fra le gambe: la somiglianza non è certo casuale (Liborio 2005, 209)

<sup>113</sup> Trad: "Vostro padre, voi non lo sapete ancora, fu ferito fra le gambe e rimase invalido. La sua grande terra, i ricchi tesori che aveva in quanto nobiluomo, tutto andò in rovina e lui cadde in grande povertà." "Il padre ne morì di dolore e io ho sopportato una vita piena di amarezze dopo la sua morte". (Liborio 2005, 52-53)

<sup>114</sup> Per approfondimenti: Wolfgang (2014) *op.cit.*

<sup>115</sup> Trad: "Die Lanzenspitze drang in seinen / Helm, durchbohrte seinen Kopf - / man fand in ihm ein Stück vom Schaft" (Kühn 1986, 491)

della versione tedesca che, a mio avviso, sono compatibili con la mia volontà di comparazione fra le due opere e soprattutto di analisi delle strategie traduttive.

In primo luogo, risulta evidente la tendenza di Wolfram all'anticipazione, caratteristica meno palese nello scritto di Chrétien. Le vicende legate alla vita di Gahmuret anticipano e in qualche modo segnano la vita del suo futuro figlio Parzival. La trama del rapporto fra Gahmuret e la mora Belakane anticipa con un numero impressionante di dettagli il successivo incontro fra Parzival e la moglie Condwiramurs, così come quel costante e incessante impulso alla *âventiure* dettato dalla necessità di diventare cavaliere. Riprendendo un'espressione particolarmente calzante dall'analisi di Dallapiazza, Parzival è come spinto da una forza invisibile che viene definita "das vom Vater ererbte Streben nach Ritterschaft" (Dallapiazza 2009, 35). Questa ricorrenza diventa nella narrazione di Wolfram una sorta di *Leitmotiv* che permea l'intero romanzo: il cavaliere, dipinto con grande spirito di mascolinità e spinto da un'irrefrenabile ricerca di conferma, lascia la sua figura femminile di riferimento, alla quale sua volta rimane solo lutto, sofferenza o addirittura morte.

In secondo luogo, possiamo denotare l'imparzialità di Wolfram davanti alle azioni che descrive nel suo testo. Ad esempio, l'autore tedesco non si esprime minimamente sull'unione carnale fra Gahmuret e Belakane, né dà il suo giudizio sul conseguente abbandono da parte dell'angioino. Non è semplice stabilire il motivo di questa sua mancata presa di posizione: potrebbe denotare una volontà del narratore di lasciare il pubblico libero di sviluppare un proprio giudizio. Questa attitudine tipica dell'intera narrazione di Wolfram è una delle caratteristiche che lo differenzia dal racconto di Chrétien, il quale invece fornisce sin dall'inizio un marcato pacchetto di valori di matrice cristiana alla sua opera che quindi non ammette commenti o giudizi da parte dell'audience.

In ultima analisi vorrei concentrarmi su quella che viene definita dalla critica la *Selbstverteidigung*<sup>116</sup> del narratore e che compare come epilogo al secondo libro, come accennato in precedenza. Tre sono principalmente i passaggi che ho ritenuto interessanti: l'esplicita menzione della paternità autoriale dell'opera, il controverso proclama di analfabetismo da parte di Wolfram, il suo provocatorio rifiuto delle fonti scritte.

Sentenzia così l'autore nei versi conclusivi al secondo libro: "*ich bin Wolfram von Eschenbach, /unt kan ein teil mit sange*<sup>117</sup>" (vv. 114,12-13). La menzione dell'io dell'autore, forma antitetica alla più consueta terza persona utilizzata da Chrétien, ha un antecedente, in Germania, solo nel *Rolandslied*

---

<sup>116</sup> Nel corso del romanzo, Wolfram si nominerà altre due volte: nel IV libro e nell'epilogo.

<sup>117</sup> Trad: „Ich bin Wolfram, aus Eschenbach, / und ich kann auch Lieder machen!“ (Kühn 1986, 497)

di “pfaffe” Konrad, il volgarizzamento della *Chanson de Roland* voluto da Enrico il Leone nel 1170 circa<sup>118</sup>. “Io sono Wolfram di Eschenbach”, afferma l’io narrante non senza una punta di orgoglio, e aggiunge che “di poesia me ne intendo”. Al di là di qualunque speculazione biografica sull’autore che, come affermato nell’Introduzione, sarà storicamente poco attendibile e coerente dal momento che implica inevitabilmente i limiti insiti a questa materia, è possibile intravedere in questi versi una sorta di singolare gioco di ruoli volto ad offuscare i confini fra narratore e autore storico. Questa voce narrante, riflesso della figura autoriale e ad essa congruente, diviene parte integrante dell’azione, come fosse anch’essa un personaggio disposto sulla scena (Dallapiazza 2009, 38)<sup>119</sup>.

Un ulteriore passaggio degno di nota, uno dei più eloquenti ed insieme controversi dell’opera, compare al verso 115,27 dove Wolfram afferma “*ine kan decheinen buochstap*”, ovvero che è ignaro alle lettere. Per quanto sia impossibile determinare con certezza l’attendibilità storica di una tale asserzione in relazione alla biografia dell’autore che l’ha pronunciata con una simile enfasi, questo passo ci permette di presupporre quale fosse la condizione sociale e la formazione culturale di Wolfram e, parallelamente, la civiltà letteraria in cui la sua opera nasceva. Fra le varie speculazioni accademiche, possiamo distinguere due ipotesi:

- | Il proclama di analfabetismo, derivato presumibilmente da un topos della letteratura religiosa (il *non cognovi litterarum* del *Salmo* 70,15), potrebbe costituire un’iperbole polemica rivolta contro i rappresentanti della scuola poetica opposta, dunque i poeti Hartmann e Gottfried in primo luogo. L’enfasi in questa sua autodichiarazione di analfabetismo svela un movente polemico formulato *ad hoc* contro la moda del romanzo “colto” inaugurata da Hartmann von Aue e il cui massimo rappresentante sarà suo contemporaneo, il poco più giovane Gottfried von Straßburg, autore del *Tristan*<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Cito: “ich haize der phaffe Chunrat.” (v. 9879). Tratto dall’opera *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad* (Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde, Band 15) Hrsg.: Carl Wesle, Bonn: Fritz Klopp Verlag, 1928 e disponibile al sito web: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/Konrad/kon\\_ro00.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/Konrad/kon_ro00.html)

<sup>119</sup> Si confrontino in merito: Klein (1955) *Wolframs Selbstverteidigung*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 85, pp. 150-162; Nellmann (1973) *Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers*; Boigs (1992) *Versuch einer entstehungsgeschichtlichen Einordnung der sog. Selbstverteidigung in Wolframs ‚Parzival‘*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 113, pp. 8-16; Bein (1996) *Autor, Erzähler, Rhapsode, Figur. Zum ›Ich‹ in Wolframs ›Parzival‹*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 115, pp. 433-436; Curschmann (1971) *Das Abenteuer des Erzählens*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, pp. 627-667; Schaefer (2004) *Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. In: *Wolfram-Studien XVIII. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. pp. 83-97.

<sup>120</sup> Impossibile stabilire con certezza il rapporto accademico che intercorreva fra Wolfram e Gottfried sulla base dei loro scritti. Nonostante nel *Parzival* il Narratore si riferisca allusivamente spesso ad analoghi proclami di Gottfried, non è da sottovalutare il fatto che per il *Parzival* dobbiamo immaginare una gestazione protratta per almeno un decennio e stratificata in diverse redazioni d’autore. Ne consegue che le allusioni protratte da Wolfram nei confronti del rivale, nel

| Non è da escludere la possibilità che non si tratti di una provocazione polemica, bensì di una sincera affermazione che ad ogni modo non costituirebbe un caso isolato fra gli autori dell'epoca<sup>121</sup>. Prendere alla lettera ciò che egli sostiene in questi versi, significa accogliere l'idea di un autore dottissimo quale è Wolfram, ma incapace di scrivere, e dunque dovremo presupporre una stretta collaborazione del poeta con degli scrivani al suo servizio in un'operazione che si rivela, per dirla con le parole di Paul Zumthor, un transitare "tra la voce e la scrittura".

Infine, Wolfram ironizza sull'utilizzo delle fonti scritte quali origine della sua ispirazione paragonando la sua narrazione ad una nave che naviga "*âne der buoche stiure*" (v. 115,30), senza il timone dei libri, e dunque, parafrasato, senza alcun vincolo letterario. Questo suo provocatorio e quasi dissacrante disprezzo per i libri<sup>122</sup>, viene messo in scena da Wolfram von grande ironia e umorismo specialmente negli ultimi versi dove afferma che:

*ê man si hete für ein buoch,  
ich wære ê nacket âne tuocho,  
sô ich in dem bade sæze,  
ob ichs questen niht vergæze*<sup>123</sup>.  
(vv. 116,1-4)

Quel che è certo, tuttavia, è che una trama complessa ed elaborata come quella del *Parzival* non poteva essere che elaborata alla luce di una completa conoscenza e consapevolezza della materia letteraria (Dallapiazza 2009, 39). In altre parole, la domestichezza che Wolfram dimostra nei confronti dei libri è indubbia, siano essi latini dell'erudizione classico-cristiana, francesi e dunque veicolanti nuovi generi narrativi e lirici o addirittura traduzioni mediolatine contenenti la tradizione scientifica araba. Difficile dunque presupporre che queste tradizioni scritturali non facessero parte del patrimonio di competenze dell'autore tedesco così come è difficile spiegare come un campo di competenze tanto vasto possa essere dominato da una persona non in grado di accedere ai testi scritti.

---

testo che è pervenuto a noi oggi, potrebbero essere state aggiunte nell'ultima revisione per reagire ad attacchi portati da Gottfried contro le versioni primitive del testo. Per approfondimenti: Norman (1969) *Meinung und Gegenmeinung: die literarische Fehde zwischen Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach*, in *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, a cura dell'Istituto di Studi Germanici, pp. 67-86.

<sup>121</sup> Ulrich von Liechtenstein, ad esempio, nel *Frauendienst* racconta di non essere in grado di mettere per iscritto autonomamente i propri versi e di essere perciò dipendente dalla collaborazione con un amanuense.

<sup>122</sup> Per approfondimenti, si consultino: il saggio di Eggers (1963) »*Non cognovi litterarum*« (zu Pz. 115,27) in: *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, pp. 167-172; Nellmann (1996) *Zu Wolframs Bildung und zum Literaturkonzept des Parzival*. In: *Poetica*, 28.3-4, pp. 327-344.

<sup>123</sup> Trad: "Und eh man dies als »Buch« bezeichnet, / säß ich lieber ohne Handtuch / nackt im Bad, solange ich nur / das Reisigbüschel nicht vergäße" (Kühn 1986, 498)

### 3. Il viaggio di Parzival alla corte di re Artù (libro III)

Con l'inizio del terzo libro inizia l'effettivo utilizzo del *Conte du Graal* quale fonte principale dell'opera di Wolfram. Da questo punto in poi, fino al principio del libro XIII, la versione in medio alto tedesco rielabora effettivamente le vicende narrate nell'opera incompiuta di Chrétien. In questa sezione verrà presentato un giovane eroe, Perceval nella versione francese e Parzival in quella tedesca, che, dopo aver abbandonato la foresta dove viveva con la madre, intraprende il suo cammino verso quella cavalleria che ella, per amore, voleva precludergli. Dal punto di vista della trama, le due opere sono sommariamente simili. Compare in entrambi il motivo di una vita ritirata nella foresta, luogo di rifugio dal mondo cortese, l'ineluttabile "*streben nach Ritterschaft*" del protagonista e il conseguente abbandono del mondo dell'infanzia che l'aveva protetto fino a quel momento. Seguono innumerevoli peripezie dell'ingenuo ed irruente eroe che lo porteranno prima alla decadente corte di re Artù e in seguito a quella di un nobiluomo che lo istruisce correttamente sulle norme proprie dello stile di vita cavalleresco. Tuttavia, per quanto le due trame siano indubbiamente equiparabili, la materia è spesso elaborata in maniera diversa nella versione medio alto tedesca e dunque di seguito analizzerò quali sono i principali adattamenti messi in atto dal poeta tedesco in ogni passaggio di questa sezione.

#### 3.1 La vita ritirata nella foresta

Chrétien presenta al lettore un giovanotto di quindici anni che vive isolato insieme alla madre vedova in un castello nel bel mezzo di una foresta solitaria. Egli non sa nulla del mondo, delle sue origini e non conosce nemmeno il proprio nome:

*Ce fu au tans qu'arbre florissent,  
Fuellent boschage, pré verdissent  
Et eil oisel an lor latin  
Doucemant chantent au matin  
Et tote riens de joie <sup>124</sup>anflame,  
Que li filz a la veve dame  
De la **gaste forest soutainne**  
Se leva [...] <sup>125</sup>  
(vv. 69-76)*

---

<sup>124</sup> Il termine *joi* e i suoi derivanti sono un *Leitmotiv* di chiara ascendenza trobadorica come anche il *topos* dell'esordio primaverile.

<sup>125</sup> Trad: "Era la stagione in cui gli alberi si coprono di fiori, i boschi di nuove foglie, i prati splendono nel verde, e gli uccelli nella loro lingua cantano dolcemente al mattino e tutto si accende di gioia, quando il figlio della vedova della solitaria Foresta Desolata si alzò [...]" (Liborio 2005, 46)

Ciò che definisce la foresta è l'aggettivo *gaste*, un aggettivo che caratterizza non solo questo luogo, ma anche tutti i possedimenti del ramo materno, come se ci fosse una maledizione o una colpa del lignaggio di cui il giovane discendente senza nome continuerà l'orrore e pagherà le conseguenze (Liborio 2005, 209). In opposizione ad una tale denominazione, Chrétien costruisce un originale *locus amoenus*<sup>126</sup> in cui inserisce un protagonista spensierato che va a caccia armato di giavellotti<sup>127</sup> godendosi la sua giovane età.

Anche nella versione tedesca la madre del protagonista Herzeloide, l'anonima *veve dame* al verso 74 di Chrétien, si rifugia come il suo prototipo francese nella desolazione di *Soltane* per timore che il figlio patisca la stessa sciagura del padre. Herzeloide si allontana da tutto ciò che è parte del patrimonio genetico di Parzival descritto nell'antefatto nel tentativo di proteggerlo dal mondo della cavalleria, negandogli persino il nome e consentendogli solo la caccia con il giavellotto.

*Sich zôch diu frouwe jâmers  
balt ûz ir lande in einen walt,  
zer **waste in Soltâne**;  
niht durch bluomen ûf die plâne.  
ir herzen jâmer was sô ganz,  
sine kêrte sich an keinen kranz,  
er wære rôd oder val.  
si brâhte dar durch flühtesal  
des werden Gahmuretes kint<sup>128</sup>.  
(117,7 - 15)*

Il rifacimento di Wolfram, tuttavia, per quanto fedele all'originale nella riproduzione dell'intreccio narrativo, è spesso assai libero. Dal punto di vista onomastico, la traduzione della *gaste forest* *soutainne* del passo corrispondente nel *Conte du Graal* potrebbe derivare da un fraintendimento linguistico della fonte francese: ne consegue che se correttamente *waste*, ovvero "desolazione", rende *gaste*, l'aggettivo francese *soutainne*, presumibilmente scambiato per un toponimo, diviene qui *Soltane*. Dal punto di vista tematico, inoltre, al *locus amoenus* del capitolo di apertura del testo di

<sup>126</sup> Si confronti: Ajam (1982) *La forêt dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*. In: *Europe*, 642, pp. 120-125.

<sup>127</sup> Il gioco dei giavellotti con cui Perceval si diverte nella foresta primaverile è un'arma volgare interdetta ai cavalieri tipica della tradizione gallese: una piccola lancia da getto usata per la caccia e per il combattimento dei fanti di infimo rango. Questo gioco infantile disegna per Perceval un destino che comprende i quattro punti cardinali: "*Aloit environ lui lançant / Une ore arriere et autre avant, / Une ore an bas et autre an haut*" (vv. 97-99) - traduzione: "andava lanciandoli intorno a sé una volta indietro e un'altra in avanti, una volta in basso e ora in alto" (Liborio 2005, 46). Viene rappresentato il mondo, dunque, ma anche una croce che delimita l'universo cristiano. (Liborio 2005, 209)

<sup>128</sup> Trad: "die edle Frau zog leiderfüllt / aus ihrem Land zu einem Wald, / in die Wüstung Solitude; / sie dachte nicht an Blumenwiesen; / ihr Herz war so von Schmerz gequält, / sie hatte keinen Sinn für Kränze / ganz gleich, ob farbig oder fahl. / Sie nahm mit sich ins Fluchtversteck / das Kind des edlen Gahmuret. (Kühn 1986, 499)



Chrétien si contrappone qui l'orrido romitaggio<sup>129</sup> dell'infanzia selvatica di Parzival il cui gioco prediletto viene ripreso da Wolfram per la prima volta nella sua forma tedesca "*gabilôt*", calco dal francese antico *javelot/gavelot*. Anticipata e resa esplicita rispetto alla fonte è infine l'inderogabile e assoluta interdizione da parte della madre Herzeloide di far conoscere al giovane la cavalleria:

*ez wære man oder wîp,  
den gebôt si allen an den lîp,  
daz se immer ritters wurden lût.  
«wan friesche daz mîns herzen trût,  
welch ritters leben wære,  
daz wurde mir vil swære.  
nu habt iuch an der witze kraft,  
und helt in alle rîterschaft.»<sup>130</sup>  
(vv. 117,21-28)*

Purtroppo, però, nonostante tutti gli sforzi della madre di tenerlo all'oscuro e al sicuro dal pericoloso mondo dei cavalieri, Parzival rivela sin da subito la sua *art*, il suo modo di essere: la predisposizione e il carattere impulsivo del giovane, infatti, non tradiscono il retaggio del padre del quale, anzi, egli segue inconsapevolmente le orme.

### 3.2 L'incontro con i cavalieri

Anche questa sezione, dal punto di vista della trama, coincide in entrambe le versioni. Tuttavia, oltre alla già nominata tendenza dell'autore tedesco di fornire alla maggior parte dei suoi personaggi un nome, qui incarnata dal personaggio di Karnahkarnanz (v. 121,26), anonimo cavaliere in Chrétien, è possibile avanzare qualche considerazione in merito alla rielaborazione traduttiva operata da Wolfram.

Innanzitutto, nonostante venga mantenuto in entrambi i testi il filo narrativo dell'accidentale incontro fra il giovane eroe e alcuni cavalieri a caccia nel bosco, l'arrivo rumoroso e un po' terrificante dei cavalieri all'inseguimento di una preda che fugge nella foresta risulta molto più dettagliato nella versione francese rispetto a quella tedesca. In questa descrizione, la studiosa Mariantonia Liborio intravede il motivo della Caccia Selvaggia della *mesnie Hellequin*<sup>131</sup>, la schiera dei morti che ha tanta

---

<sup>129</sup> Si confronti in merito il saggio di Classen (2015) *The Forest in Medieval German Literature: Ecocritical Readings from a Historical Perspective*

<sup>130</sup> Trad: " verbot den Männern wie den Frauen / bei Todesstrafe, daß sie je / von Rittern vor ihm sprächen. / »Denn falls mein Liebling davon hörte, / wie das Ritterleben ist, /so würde mir das Herz sehr schwer. / So nehmt hier den Verstand zusammen, / sagt ihm nichts vom Rittertum! « (Kühn 1986, 500)

<sup>131</sup> Per approfondimenti, si confronti Lecco (2001) "*Il motivo della Mesnie Hellequin nella letteratura medievale*".

parte e fascino nel folklore medievale e che viene ripreso in maniera calzante nella versione francese.

Scrive Chrétien:

*Tant qu'il oi parmi le gaut  
Venir cinc Chevaliers armez,  
De totes armes acesmez,  
Et mout grant noise deroenoient  
Les armes de çaus qui venoient;  
Car sovant hurtoient as armes  
Li rain des chasnes et des charmes.  
Les lances as escuz hurtoient,  
Et tuit li hauberc fremilloient ;  
Sonoit li fuz, sonoit li fers  
Et des escuz et des haubers.<sup>132</sup>  
(vv. 100-110)*

La descrizione dell'arrivo di questa masnada quasi infernale non è così calzante e suggestivo nel testo proposto da Wolfram, dove peraltro i cavalieri sono solamente quattro, e tuttavia la reazione del giovane è la medesima: di fronte a questo sconosciuto pericolo egli non fugge, anzi, si prepara a combattere. Al loro arrivo, affascinato dallo splendore delle loro armature e sopraffatto dalla loro presenza, il ragazzo si getta a terra credendo di essere davanti a Dio in persona e viene così a conoscenza dell'esistenza dell'ordine dei cavalieri:

*[...]Estes vos Deus?" — „Nenil, par foi,"  
»Qui estes dons?" — „Chevaliers sui."<sup>133</sup>  
(vv. 174, 175)*

*«nu hilf mir, hilferîcher got.»  
vil dicke viel an sîn gebet  
fil li roy Gahmuret.  
der fürste sprach «ich pin niht got,  
ich leiste ab gerne sîn gebot.  
du maht hie vier ritter sehn,  
ob du ze rehte kundest spehn.»<sup>134</sup>  
(vv. 122,26-123,2)*

Un ulteriore elemento comune ai due testi e fondamentale dal punto di vista simbolico è la tendenza quasi frenetica del giovane di incalzare con domande i propri interlocutori. In contrapposizione, dunque, al nefasto destino che spetterà all'ormai cavaliere Perceval/Parzival al

---

<sup>132</sup> Trad: "dal più profondo della foresta sentì venire cinque cavalieri armati di tutto punto; e le loro armi mentre si avvicinavano facevano un gran rumore, perché spesso urtavano i rami delle querce e delle betulle. E le corazze fremevano tutte, le lance urtavano gli scudi, risuonava il legno, risuonava il ferro degli scudi e delle corazze" (Liborio 2005, 46-47)

<sup>133</sup> Trad: "«voi siete Dio?» «No certo, in fede mia» «Chi siete allora?» «Sono un cavaliere». (Liborio 2005, 48)

<sup>134</sup> Trad: "«Gott, du Helfer, hilf auch mir!» / Le fils du roi Gahmuret - / kniend betete er an! / Da sprach der Fürst: »Ich bin nicht Gott, / erfüll nur gerne sein Gebot. / Und machst du recht die Augen auf, / so wirst du hier vier Ritter sehn.« (Kühn 1986, 503-504)

castello del Graal, entrambi gli autori descrivono un ingenuo ragazzo che non ha la minima timidezza di fronte agli sconosciuti cavalieri. Sarà proprio la perdita di questa spontaneità e sete di conoscenza che determineranno la sventura dell'eroe, ormai frenato da quelle norme cortesi che gli impediranno di porre domande "a sproposito"<sup>135</sup>.

Infine, nel *Conte du Graal* è presente in questo frangente la scena dell'equivoco sul nome del protagonista che verrà elaborata ed esplicitata da Wolfram solamente più avanti in un altro contesto. Alla domanda del cavaliere "*Par quel non je t'apelerai*" (v. 345), su quale nome dunque dovesse utilizzare per rivolgersi al giovane, Perceval non riesce a rispondere poiché egli ancora non lo conosce. Quello del nome è un tema fondamentale nel racconto e parimenti importante per l'identità del ragazzo della foresta, che non sa definirsi se non con nomi che rimandano genericamente alla parentela o alla funzione sociale. Il lettore, così come il cavaliere che glielo aveva domandato, lo conoscerà dunque sotto gli epiteti di *biaus filz* (v. 347), *biaus frere* (v. 350) e *biaus sire* (v. 354), appellativi che verranno ripresi da Wolfram durante l'incontro con Sigune quando, alla sua domanda su come si chiamasse, Parzival risponde "*bon fiz, scher fiz, bêâ fiz*" (v. 140,6). Al giovane manca completamente l'individuazione del nome proprio, che comprende inevitabilmente il lignaggio a cui si appartiene e il luogo di cui si è signori. Sono tutti elementi che il ragazzo della foresta non solo non conosce, ma di cui ignora perfino l'esistenza o la necessità. L'intuizione del nome sarà una delle tappe più importanti della sua maturazione insieme al recupero del lignaggio e della sua eredità di signore, perduti, come la madre cercherà senza essere capita di spiegargli, in lotte e guerre ingiuste che hanno portato solo morte e devastazione.

### 3.3 La partenza

A nulla valgono, dunque, le suppliche della madre: il protagonista è deciso a partire per raggiungere la corte di re Artù e ricevere così l'investitura a cavaliere. Nella reazione della povera donna a questa volontà del figlio è finalmente possibile leggere con chiarezza i motivi che avevano portato all'isolamento nel bosco e al conseguente e difficile rapporto con il mondo cortese della cavalleria. Questo tema, comune alle due versioni, è come spesso accade affrontato diversamente dai due autori che conferiscono alla vicenda una sfumatura narrativa diversa. Come ho già spiegato al paragrafo 2.2, nel *Conte du Graal* la rivelazione dei retroscena familiari è palesata dalla madre, la quale racconta al giovane Perceval come suo padre, un *prodom*<sup>136</sup>(v.437) ricco e potente caduto in

---

<sup>135</sup> Questa tematica verrà affrontata più avanti, al paragrafo 5.5 *La domanda mancata*

<sup>136</sup> Difficile precisare il valore di *prodom*. Erano in origine i "probi viri", gli uomini saggi ed esperti, consiglieri dei principi e dei loro signori, ma non è facile ricostruire la loro esatta funzione sociale o politica.

rovina in seguito ad una ferita in battaglia, era stato costretto a rifugiarsi nella *gaste forest* dove era morto di dolore e stenti. Sotto questa luce, dunque, l'allontanamento di Perceval dalla *chevalerie* si configura più come una fuga ed un esilio dettati da una condizione familiare preesistente che come alternativa alla Corte. D'altra parte, invece, sebbene il lettore-ascoltatore sia già a conoscenza di tutti i dettagli riguardanti la discendenza del Parzival wolframiano grazie alla *Vorgeschichte* di Gahmuret narrata nei libri I e II, al protagonista non viene raccontata l'intera storia delle sue origini e del mondo che gli è stato precluso: la madre, prima della sua dipartita, gli racconta solamente che due paesi che sarebbero dovuti sottostare alla sua autorità (Galles e Norgals) gli erano stati vinti con la forza dall'usurpatore Lehelin. Nella versione tedesca, dunque, la fuga nella desolazione di Soltane in seguito alla morte di Gahmuret è una decisione presa solo ed esclusivamente dalla madre, Herzeloide, nella ferma volontà di allontanamento dal mondo della Corte. In maniera molto più esplicita e radicale rispetto a Chrétien, dunque, Wolfram esprime tramite le azioni e le prese di posizioni della madre questa viscerale repulsione del mondo cortese dei cavalieri e di tutto ciò che vi è di collegato (Dallapiazza 2009,40).

Comune ad entrambi i testi e di fondamentale importanza per le vicende che verranno presentate in seguito, è il passaggio riguardante i buoni consigli sui corretti comportamenti da mantenere suggeriti dalla madre al momento della partenza del giovane. Queste raccomandazioni da parte della madre dovrebbero costituire sostanzialmente le basi dell'educazioni cortese e tuttavia non è difficile intravedere in filigrana una sorta di malizia d'autore che sa bene di stare architettando con questi modesti consigli una serie di esilaranti episodi nell'esperienza formativa di questo improvvisato cavaliere soprattutto per quanto riguarda il rapporto con le donne. Paradossalmente, infatti, i confusi insegnamenti della madre verranno sistematicamente fraintesi dal protagonista e sortiranno un effetto diametralmente opposto a quello auspicato. Il giovane, forte delle raccomandazioni della madre e convinto di agire nel pieno rispetto delle norme della buona e corretta educazione, sovvertirà presto tanto inconsapevolmente quanto rocambolescamente proprio quelle convenzioni cortesi alle quali egli crede di attenersi.

In maniera significativa inoltre nel testo tedesco, a differenza di quello francese dove il ragazzo se ne va semplicemente vestito con abiti contadini, la madre del protagonista decide di vestirlo con *tôren kleider* (v. 126,26), con gli abiti del pazzo, dunque, nella speranza che venisse così respinto dalla società cortese nella quale egli è così impaziente di entrare. Herzeloide fa in modo che la *tumpheit*, l'ingenuità del figlio, venga scambiata per *tôrheit*, pazzia, e che di conseguenza porti alla

sua esclusione dalla società. Accogliendo l'interpretazione di Michael Amey in merito, la decisione della madre di vestire il figlio con gli abiti del folle è significativa su più livelli: da un lato potrebbe essere emblema del pregiudizio di una società arturiana che identifica ed etichetta le persone in base alle sue apparenze, dall'altro potrebbe essere simbolo di una singolare armatura che lo protegga dal nefasto mondo della cavalleria (Amey 2004, 67).

Infine, è presente in questa sezione un ulteriore elemento discordante fra le due versioni in merito all'abbandono da parte dell'eroe della madre alla quale, vedendolo cavalcare via, si spezza il cuore e crolla a terra morta. Proprio come i buoni consigli dettatigli dalla madre e ingenuamente capovolti nel sistema di valori dell'aspirante cavaliere sigleranno i suoi insuccessi, così le colpe conseguenti a questo abbandono segneranno il destino di un eroe inconsapevole della natura di tali colpe. Sebbene tanto la causa quanto la conseguenza siano la medesima, ovvero l'abbandono della madre morta e il fallimento, è presente una sfumatura narrativa fra le due versioni che favorisce una chiave di lettura completamente diversa della vicenda. Nel *Conte du Graal*, al contrario del *Parzival* wolframiano, il giovane eroe al momento del disacco si accorge che la madre crolla a terra e tuttavia "[...] cil ceingle de la reorte//son chaceor parmi la crope<sup>137</sup>" (vv. 624,625), non preoccupandosi di soccorrerla. Nel testo tedesco, invece, l'eroe non è a conoscenza della morte della madre e di conseguenza costituisce per Parzival una colpa inconsapevole che, nonostante ciò, gli verrà rimproverata più avanti dall'eremita, che di Herzeloide scopriremo essere il fratello, come il più grave degli errori commessi.

### 3.4 Primi incontri

Abbandonato il nido materno, la via del protagonista verso la corte di Artù è segnata da incontri che costituiscono le stazioni successive del suo apprendistato e durante le quali egli mette in mostra tutta la sua ridicola per quanto ingenua ottusità. Sebbene la trama scorra più o meno parallelamente fra i due testi, Wolfram opera qualche sottile modifica narrativa: in primo luogo reinterpreta l'incontro e lo stato sociale della fanciulla addormentata nel bosco, qui Jeschute, in secondo luogo introduce il personaggio di Sigune, assente nel passaggio corrispondente del *Conte du Graal*, e la conseguente scoperta del proprio nome, rivelazione che nel testo francese avverrà solo molto più avanti, e infine sostituisce la figura di Chrétien del gentile carbonaio che gli indica la strada per la corte del re con quella di un avido pescatore.

---

<sup>137</sup> Trad: "ma lui frusta la groppa del cavallo" (Liborio 2005, 55)

In entrambi i testi, l'aspirante cavaliere si imbatte nel cuore della foresta in una tenda al cui interno giace una bellissima fanciulla addormentata distesa su un letto di seta. Sebbene l'incontro con una fanciulla addormentata in mezzo al bosco possa evocare alla mente i motivi dei racconti meravigliosi delle fate<sup>138</sup>, la scena dipinta da entrambi gli autori riprende questi motivi per mettere in evidenza l'ingenuità e la goffaggine del protagonista, ignaro di qualsiasi forma di cortesia e buone maniere. Questa messa in scena grottesca e giocata sul filo dell'ironia si configura, infatti, come una sorta di prontuario di cortesia al contrario. Il comportamento a dir poco inappropriato del protagonista nei confronti della fanciulla, infatti, altro non è che il frutto dei fraintendimenti dei buoni consigli impartitigli dalla madre. La *dameisele andormie* al verso 671 del racconto francese, ha nel *Parzival* un nome e una posizione sociale ben definita: ella è Jeschûte, sposa del duca Orilus de Lalander<sup>139</sup>. La dettagliata descrizione della visione di questa fanciulla addormentata ha delle note spiccatamente più erotiche nella versione tedesca rispetto a quella francese:

*innen des diu frouwe slief,  
der munt ir von einander lief:  
der truoc der minne hitze fiur.  
sus lac des wunsches âventiur<sup>140</sup>.  
(vv. 130,6 - 9)*

*ir deckelachen zobelîn  
erwant an ir hüffelîn,  
daz si durch hitze von ir stiez,  
dâ si der wirt al eine liez.  
si was geschicket unt gesniten,  
an ir was künste niht vermiten:  
got selbe worht ir süezen lîp.<sup>141</sup>  
(vv. 130,17-23)*

Non è un caso, dunque, che la bella Jeschûte incarni alla perfezione due dei temi principali della narrazione di Wolfram, ovvero la *minne* e la *âventiur*. Come già denotato in precedenza, la costellazione di personaggi secondari le cui storie restano come sospese nel testo fonte trovano un posto ed uno sviluppo ben preciso nella trama dell'autore tedesco. Nello specifico aggiunge un

<sup>138</sup> Per approfondimenti, si consiglia la lettura di: Carasso-Bulow (1976) *The "Merveilleux" in Chrétien de Troyes' Romances*; Ménard (1982) *Chrétien de Troyes et le merveilleux*. In: *Europe*, 642, pp. 53-60; Gingras (2002) *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*; Consolino et al. (2016) *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali*. In: *Culture et sociétés médiévales*, 29, pp. 267-279.

<sup>139</sup> Personaggio corrispondente all' *Orgueilleus de la lande* di Chrétien, che comparirà al verso 3817.

<sup>140</sup> Trad: "Im Schlafe hatten sich die Lippen / der edlen Dame leicht geöffnet, / die strahlten Liebeshitze aus" (Kühn 1986, 509)

<sup>141</sup> Trad: „Ihr Deckbett, das aus Zobel war / reichte an die zarten Hüften - / zu heiß geworden, weggeschoben, / als sie ihr Mann alleine ließ. / Sie war von rechter Form, Figur / hier wurde nicht an Kunst gespart, / Gott selber formte diesen Leib.“ (Kühn 1986, 509)

passaggio assente nel *Conte du Graal*: il furto della *fürspan*, tipica spilla ornamentale medievale, che avrà una sua funzione più avanti nell'incontro con l'avarò pescatore. Inoltre, nell'elaborazione del personaggio e della storia del duca Orilus, le cui vicende verranno riprese solamente dopo l'episodio del castello del Graal, Wolfram stabilisce una serie di relazioni che fungono da richiami intertestuali: da una parte all'*Erec et Enide* di Chrétien e dall'altra all'*Erec* di Hartmann von Aue data la figura di Jesuchte il cui destino di malmaritata è molto simile a quello di Enite, sposa di Erec. (Dallapiazza 2009,41)

Una seconda divergenza rispetto al testo fonte è quella dell'introduzione nel testo tedesco del personaggio di Sigune. Questa figura ha in effetti un corrispondente nel *Conte du Graal*, ovvero l'anonima *germainne cosine* (v. 3600), che comparirà più avanti nella narrazione, dopo il fallimento alla corte del Graal. Wolfram, invece, pur mantenendo inalterata la funzione e il grado di parentela fra la ragazza e il protagonista, anticipa e reitera nel corso dell'opera questo incontro. La comparsa di questo personaggio, che avviene una sola volta nel *Conte du Graal*, viene scandita in quattro stazioni per tutta la durata del romanzo costituendo una delle innovazioni più rilevanti in qualità di chiosa delle fasi salienti della biografia del protagonista (Cipolla 2005, 1653). In questo caso, dopo una breve conversazione, la ragazza lo riconosce e gli rivela il nome che fino a quel momento gli era stato celato:

*«deiswâr du heizest Parzivâl.  
der nam ist rehte enmitten durch.  
grôz liebe ier solch herzen furch  
mit dîner muoter triuwe<sup>142</sup> [...]»  
(vv. 140,16-19)*

Il protagonista viene così per la prima volta a conoscenza del proprio vero nome, non intuendolo come Perceval<sup>143</sup>, ma informato dalla cugina che glielo spiega commentandolo in relazione alla madre. Questo passo è reso perfettamente dalla traduzione di Kühn, che ne percepisce il carattere didascalico e il tono quasi elementare adottato dalla ragazza nei confronti del cugino. Non solo, Sigune lo informa sia sulle sue nobili discendenze che sul suo legame con Orilus, marito di Jesuchte, a riprova di quell'intricato intreccio di trame tipico della traduzione di Wolfram<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Trad: "»Dein Name lautet: Par-zi-val, / und dies bedeutet: Durch-das-Tal! Bei deiner Mutter zog die Liebe / mitten durch das Herz die Furche [...]" (Kühn 1986, 516)

<sup>143</sup> Si confronti il paragrafo 5.6 *Rivelazione delle colpe dell'eroe*.

<sup>144</sup> Per approfondimenti sulla figura di Sigune, si confronti: Braunagel (1999) *Wolframs Sigune. Eine vergleichende Betrachtung der Sigune-Figur und ihrer Ausarbeitung im „Parzival“ und „Titurel“ des Wolfram von Eschenbach*.

Ultimo dei personaggi che il giovane eroe incontra sulla strada per la corte di re Artù è il mite carbonaio del *Conte du Graal* al quale Wolfram fa corrispondere un avido pescatore. La figura del carbonaio che introduce Chrétien, completamente priva di qualsiasi connotazione negativa, non è priva di corrispondenza nella narrativa medievale, sia epica che romanzesca. Sono questi, infatti, personaggi solitamente amichevoli che abitano le foreste e si rivelano spesso utilissimi per fornire informazioni, come qui, al momento giusto, ma anche per dare un aiuto o aggiornamenti sulle vicissitudini della corte. Diametralmente opposta è invece la figura incontrata dal tedesco Parzival, un pescatore avido, privo di ogni cordialità e cortesia che gli mostra la strada per la corte di re Artù barattando questa informazione con la *fürspan* di Jeschûte. Wolfram ricrea e plasma una sorta di doppiopione comico di Anfortas, il Re Pescatore del castello del Graal che il protagonista incontrerà più avanti, per introdurre la tematica dell'assenza di carità, problematica capitale a Munsalvaesche e che segnerà la vita e il destino dell'eroe.

### 3.4 Il Cavaliere Vermiglio/Rosso e la corte di Re Artù

Il protagonista arriva così alla meta del suo viaggio, la corte di Re Artù, dal quale vuole ricevere l'investitura a cavaliere. L'arrivo a corte è preceduto da un ulteriore significativo, incontro: quello con l'anonimo "*Vermauz Chevaliers [...] de la forest du Quinqueroi*"<sup>145</sup> (vv. 950-1) del *Conte du Graal* a cui corrisponde il Cavaliere Rosso tedesco, nominato Ither di Gaheviez re del Kukumerlant<sup>146</sup> e nipote di Uterpendragon, vistosa innovazione rispetto al *Conte du Graal* e prima pietra della rigida costruzione dinastica che farà sì che nel Parzival tutti i protagonisti siano imparentati, e ogni conflitto rischi il fratricidio. Oltre al consolidato *modus operandi* di Wolfram di provvedere ad un nome e un retroscena personale per ogni personaggio, incontriamo in questo passo un'interessante divergenza tematica resa dall'atteggiamento e dalle motivazioni che giustificano la presenza di questo cavaliere appena fuori la corte del re.

Nella versione francese, questo *Chevalier armé qui porte / une cope d'or an sa main* (vv. 866-7), un cavaliere armato, dunque, e recante una coppa d'oro simbolo reale che, nella mitologia celtica, è l'insegna della sovranità, rivela al giovane eroe di aver sottratto volontariamente suddetta coppa alla

<sup>145</sup> Il luogo, per quanto possa ritenersi nato dalla fantasia dell'autore, porta un nome il cui significato non è certo senza valore: *Quinqueroi* potrebbe dunque stare per "cinque Re" e dunque, inscrivendo l'opera nel periodo storico di cui descrive le gesta, non dovrebbe sorprendere la curiosa coincidenza che la Scozia, nemica storica dell'Inghilterra, fosse divisa in cinque parti all'epoca presunta di Artù.

<sup>146</sup> Wolfram attinge ancora una volta il nome *Ither* dal catalogo onomastico dell'Erec di Hartmann, rendendolo un cavaliere della tavola rotonda e parente per parte di padre di Artù e di conseguenza, come il pubblico già sa dalla genealogia di Gahmuret, anche di Parzival.



tavola del re. Il gesto del Cavaliere Vermiglio e il suo avanzare pretese illegittime sulla terra del re simboleggiano una cruda sfida al potere politico di Artù, il quale è chiamato a sottomettersi ed accettare di avere la sua terra non come re autonomo, ma come vassallo di chi si è impossessato del simbolo della sovranità. Ulteriore sfregio al potere e all'intoccabilità del re è l'aver versato di proposito la coppa di vino sul grembo della sua regina Ginevra in quello che può venire descritto come stupro simbolico e, dunque, inammissibile data la gerarchia che dovrebbe vigere in questo ambiente cortese. Nel *Parzival*, invece, i tratti negativi del *rôten rîter* (145,16) risultano decisamente attenuati se non addirittura assenti:

*sô sage mir durch den dienest mîn  
Artûse und den sînen,  
ine sÛle niht flÛhtic schînen:  
ich wil hie gerne beiten  
swer zer tjost sich sol bereiten.  
Ir neheiner habz für wunder.  
ich reit für tavelrunder,  
mîns landes ich mich underwant:  
disen koph mîn ungefüegiu hant  
ûf zucte, daz der wîn vergôz  
froun Ginovêrn in ir schôz.<sup>147</sup>  
(vv. 146,14-24)*

Il Cavaliere Rosso che Wolfram mette in scena non è sfrontato e presuntuoso come quello dipinto da Chrétien, anzi, si dimostra dispiaciuto e contrito dell'increscioso avvenimento accaduto a corte, peraltro causato da un maldestro errore e non per una sua rivendicazione illegittima, e si dice in attesa di qualcuno che lo sfidi a duello per vendicare l'onta subita dal re. Dalle parole di questo uomo d'onore trapela un'implicita insinuazione che diventerà inequivocabile nel momento in cui il giovane Parzival entrerà a corte per riferire il messaggio del cavaliere: la sua critica alla fiacchezza morale dei cavalieri di Artù, incapaci di difendere la loro regina, denota un più profondo segnale di indebolimento e crisi fra le mura di corte.

Wolfram dunque, come Chrétien, denota una profonda perdita di valori e degli ideali della cavalleria nella raffigurazione di una corte imperiale il cui re viene rappresentato in tutta la sua impotenza e incapacità di reagire alla grave umiliazione subita (Dallapiazza 2009, 43). Tuttavia, per quanto la celeberrima corte di Artù non rispecchi ormai più alcun ideale, il re viene presentato ancora

---

<sup>147</sup> Trad: „würdest du mich sehr verpflichten, / wenn du Artus und den Seinen / meldest, ich sei nicht geflohen. / Ich wird hier gerne auf den warten / der sich zum Zweikampf rüsten will. / Der Vorfall war nicht so befremdlich: / ich ritt vor diese Tafelrunde, / erhob den Anspruch auf mein Land. / Ungeschickt riß ich den Becher hoch, und dabei schwappte Wein / auf den Schoß der edlen Ginover.“ (Kühn 1986, 521)

come un uomo integro e probo e non dipinto con i toni miserabili e patetici riservatigli da Chrétien<sup>148</sup>. Nel *Conte du Graal* la decadenza di questo ormai tramontato mondo di dame e cavalieri è ancora più evidente e il caos che caratterizza un mondo apparentemente in via di estinzione è decisamente più drastico (Liborio 1980, 53). L'immagine che l'autore francese offre del glorioso Re Artù è quella di un re impotente, la cui voce non è minimamente autorevole e che non ha nessun modo di intervenire negli avvenimenti che lo hanno disonorato. Non vi è alcuna clemenza nelle parole di Chrétien nei confronti di Artù e della sua corte, il cui prestigio è ormai superato, ma mai come prima ne aveva dato un'immagine così desolata. Questa sostanziale perdita di ideali cortesi viene incarnata alla perfezione nel personaggio del siniscalco<sup>149</sup> il quale, nonostante il ruolo di rilievo che è chiamato a ricoprire, non osserva minimamente gli ideali e le regole imposte dalla società cortese, anzi, quasi le dissacra. In entrambe le versioni, contrariamente a ciò che ci si aspetterebbe da un uomo nella sua posizione, viene descritto come una persona pragmatica e saccente, che fa sfoggio di una pungente eloquenza dal carattere ludico e venatorio per fare del giovane protagonista lo zimbello di corte (Pontfarcy 1993, 80).

Un'ulteriore, significativa, divergenza tematica è quella relativa alla celeberrima tavola presente alla corte di re Artù. Wace<sup>150</sup> era stato il primo a menzionarla e ad indicarne il senso nel suo *Brut* in cui scrive "*fist Artur la Rounde Table Dunt Bretun dient mainte fable. Illuec seeient li vassal Tuit*

---

<sup>148</sup> Si confrontino in merito i contributi di Mohr (1979) *König Artus und die Tafelrunde. Politische Hintergründe in Chrétien's Perceval und Wolframs' Parzival*. In: Ders.: *Wolfram von Eschenbach. Aufsätze*. Göttingen, pp. 170-222; Kimpel (1990) *King Arthur in Germany: a once and future tradition*. In: *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalftsens, The Netherlands, 9-16 August, 1986*; Balestrero (2003) *Il personaggio di re Artù nei romanzi di Chrétien de Troyes*. In: *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 18, pp. 5-26.

<sup>149</sup> "Keu" nel testo francese e tedesizzato con "Keie" in quello tedesco. Per un'interpretazione su questo personaggio, si confronti: Merceron (1998) *De la "mauvaise humeur" du sénéchal Keu: Chrétien de Troyes, littérature et physiologie*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, pp. 17-34 e anche l'articolo di Seeber (2014) *Medieval humour? Wolfram's Parzival and the concept of the comic in Middle High German romances*. In: *The Modern Language Review*, 109:2, pp. 417-430.

<sup>150</sup> Poeta normanno vicino alla corte del Re Enrico II d'Inghilterra e di sua moglie Eleonora d'Aquitania vissuto fra il 1100 e il 1174. L'importanza del suo lavoro è l'aver trasmesso la materia arturiana presente nelle fonti latine alla letteratura vernacolare. La sua opera più conosciuta, il *Roman de Brut*, è infatti una traduzione-adattamento dall' *Historia regum Britanniae* di Geoffrey von Monmouth. Per approfondimenti sul *Brut* e sulla sua relazione con la materia arturiana in Francia, si consultino: Brown (1913) "*The Influence of Wace on the Arthurian Romances of Crestien de Troies*"; Pelan (1931) *L'influence du «Brut» de Wace sur les romans français de son temps*; Tatlock (1950) *The Legendary History of Britain: Geoffrey of Monmouth's "Historia Regum Britanniae" and its Early Vernacular Versions*; l'articolo di Marx (1966) *Wace et la matière de Bretagne. Quelques observations sur la position du problème* all'interno del *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, pp. 161-163; l'articolo di Le Saux (2005) "*The reception of the matter of Britain in thirteenth-century England: a study of some Anglo-Norman manuscripts of Wace's «Roman de Brut»*" all'interno del *Thirteenth century England X: Proceedings of the Durham Conference 2003*, pp. 131-145 e quello di Pickens (2006) "*Arthurian time and space: Chrétien de Troyes's Conte del Graal and Wace's Brut*" all'interno del periodico accademico *Medium Ævum*, n° 75, pp. 219-246.

*chevalment e tuit egal [...] Tuit esteient assis meain, Ne n'i aveit nul de forain*<sup>151</sup> (vv. 9751-55, 59-60). Chrétien, tuttavia, per quanto si dimostri aggiornato sulla *matière de Bretagne* ormai alla moda nel suo *Erec et Enide*<sup>152</sup>, non fa menzione nel *Conte du Graal* alla famosissima Tavola Rotonda dal momento che posiziona il re *au chief d'une table pansis* (v.908), dunque a capotavola. Wolfram invece, la designa come *tavelrunder*, dunque Tavola Rotonda<sup>153</sup>.

Particolarmente sarcastica è poi la rappresentazione, comune ad entrambi gli autori, di questo impacciato aspirante cavaliere determinato a ricevere l'investitura ad ogni costo che nel *Conte du Graal* irrompe rocambolescamente nella sala addirittura a cavallo.

*La sale fu par terre aval,  
Et li vaslez antre a cheval  
An la sale, qui fu pavee  
Et longue autretant come lee.  
(vv. 903-906)*

L'arrivo a corte di questo ragazzo che "*hielt gagernde als ein trappe*" (v. 149,26), ovvero che entra starnazzando come un pollastro, è descritto con i toni buffi che si confanno al carattere ancora sempliciotto ed infantile del nostro protagonista. Tuttavia, nonostante egli pretenda quasi capricciosamente e sfrontatamente di essere reso cavaliere con le vesti del Cavaliere Rosso, viene guardato con ammirazione e dolcezza dagli astanti che, malgrado la sua mancanza di un'adeguata educazione, ne riconoscono le doti naturali<sup>154</sup>:

*Nus qui le voit nel tient a sage ;  
Mes trestuit eil qui le veoient,  
Por bei et por jant le tenoient.*<sup>155</sup>  
(vv.976-978)

*sie nâmen sîner varwe war.  
diz was selpschouwet,  
gehêrret noch gefrouwet  
wart nie minneclîcher fruht  
got was an einer sîezen zuht  
do'r Parzivâlen worhte.*<sup>156</sup>  
(vv. 148,22-27)

---

<sup>151</sup>Trad: "Artù fece la Tavola Rotonda, / di cui i Bretoni raccontano molte leggende. / I vassalli vi si sedevano tutti cavallerescamente e tutti uguali [...] tutti erano seduti fianco a fianco, / e non vi era nessun estraneo" (Liborio 2005, 216)

<sup>152</sup> Scrive: "*Mais d'auques des meilleurs barons / Vos sai bien a dire les nons, / De ces de la Table Ronde, / Qui furent li meilleur del monde*" (Erec et Enide, vv. 1675-1678) tradotto: "Ma di alcuni dei migliori baroni / vi so dire anche i nomi, / di quelli della Tavola Rotonda / che furono i migliori del mondo" (Liborio 2005, 216).

<sup>153</sup> Per approfondimenti, si confronti: Pratelidis (1994) *Tafelrunde und Gral: die Artuswelt und ihr Verhältnis zur Gralswelt im Parzival Wolframs von Eschenbach*.

<sup>154</sup> Per approfondimenti, si confronti: Hahn (1975) *Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im 'Parzival'*. In: *Verbum et Signum, Bd. II. Beiträge zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter*, pp. 203-232

<sup>155</sup> Trad: "Nessuno che lo veda può ritenerlo ragionevole, eppure tutti quelli che lo vedono lo considerano nobile e bello." (Liborio 2005, 61)

<sup>156</sup> Trad: "Man besah ich sich von Nahem, / und es wurde augenfällig: / ein Kind von größrem Liebreiz wurde / nie zuvor geäherrt, und er-damt! / Gott war bestens aufgelegt, / als er er Parzival erschuf" (Kühn 1986, 522)

Infine, un ultimo passaggio di questa prima esperienza a corte del protagonista è senza dubbio degno di nota dal punto di vista comparativo fra le due versioni: la risata della bella fanciulla che da anni non rideva, la singolare profezia di un matto e la reazione del ragazzo alle angherie a loro perpetrate dal siniscalco di Artù. A questa *pucele bele et jante* (vv. 1035-6), Wolfram fa corrispondere, secondo un procedimento onomastico ormai consolidato, *frou Cunnewâre, diu fiere und diu clâre* (vv. 115,11-12) il cui nome è probabilmente adattato da uno di origine nordica<sup>157</sup> e la cui parentela con Orilus è indubbiamente invenzione dell'autore tedesco. Nell'episodio a corte il suo sorriso costituirà il segno dell'elezione di Parzival a cavaliere, avvalorato dalle parole profetiche di un povero matto<sup>158</sup>, l'anonimo *sot* (v. 1054) del testo francese, corrispondente al taciturno *Antanor* (v. 152,23) tedesco, un uomo che per il fatto di stare sempre zitto era divenuto pazzo e che avrebbe parlato solo al riso di Lady Cunneware. Questa profezia, costruita sulle labbra di una fanciulla che ride dopo tanto tempo e su quelle di un folle, interpretazione della voce di Dio, sembra non lasciare alcun dubbio sul destino del ragazzo: per quanto la maturazione sia ancora lontana e le prove da affrontare innumerevoli, il viatico non potrebbe essere più lusinghiero. In entrambe le versioni, questo avvenimento scatenerà la furia del siniscalco Keu/Keie il quale, maniera decisamente non conforme alle regole cortesi, li aggredirà sia verbalmente che fisicamente. In maniera significativa tuttavia, a differenza del protagonista del *Conte du Graal* che si rivela ancora moralmente distaccato dalle vicende della corte, avendo come unico obiettivo l'ottenimento dell'armatura del Cavaliere Vermiglio, Parzival si dimostra oltraggiato dal trattamento che viene riservato alla principessa e dalla noncuranza dei cavalieri astanti che non la soccorrono, così come non avevano soccorso Ginevra all'affronto, seppure involontario, di Ither di Gaheviez:

*dô muose der junge Parzivâl  
disen kumber schouwen  
Antanors unt der frouwen.  
im was von herzen leit ir nôt:  
vil dicker greif zem gabilôt.  
vor der künegîn was sölch gedranc,  
daz er durch daz vermeit den swanc.<sup>159</sup>  
(vv. 153,14-20)*

<sup>157</sup> Si presume da *Gunvara* (Cipolla 2005, 1650)

<sup>158</sup> Ai versi 1059-1062 si legge: "Ceste pucele ne rira // Jusque tant que ele verra // Celui qui de chevalerie // Avra tote la seignorie." Tradotto: "Questa fanciulla non riderà fintanto che non vedrà colui che avrà la completa signoria su tutta la cavalleria" (Liborio 2005, 62)

<sup>159</sup> Trad: " Und der junge Parzival / mußte zuschaun: soviel Leid / für Antanor und diese Dame! / Die Not der beiden traf ihn sehr - / er faßte mehrmals an den Speer; / Gedrängel vor der Königin - / so unterließ er diesen Wurf." (Kühn 1986, 526)

### 3.5 Il protagonista diventa cavaliere

Le vicende che caratterizzano l'episodio di questa singolare investitura del giovane a cavaliere, cerimonia tutt'altro che canonica, vengono riprese abbastanza fedelmente dal testo-fonte: il giovane protagonista, con tutta la furia e la tenacia datagli dalla sua ferma volontà di divenire cavaliere, uccide in duello il Cavaliere Vermiglio/Rosso e dopo averlo frettolosamente spogliato della tanto agognata armatura, tenta di indossarla sopra alle proprie vesti aiutato da un paggio di corte. Nonostante venga abbondantemente segnalato che si tratta di un combattimento al di fuori delle regole essendo questo l'unico duello del romanzo che si conclude con un omicidio, questo episodio segna un momento fondamentale della narrazione medio alto tedesca se si considera il legame di parentela, assente nel *Conte du Graal*, che lega Parzival a Ither. Questo omicidio gli verrà infatti rimproverato dall'eremita zio Trevrizent nel IX libro, il quale vede nell'uccisione, seppure inconsapevole, di un parente il secondo grave peccato dopo l'abbandono della madre morta, perpetuato anch'esso involontariamente, e dei quali dovrà fare ammenda. In queste parole di Trevrizent si cela un aspetto su cui il filologo Karl Bertau ha particolarmente insistito. Se il "peccato originale" di cui parla l'eremita va interpretato come fratricidio, allora la relazione di parentela stessa diventa *sünden wagen* (v. 465,5), veicolo del peccato, a causa del quale tutti noi "Sünde zu tragen hätten" (Bertau 1983a, 190). La sua elezione a cavaliere è dunque già macchiata da un delitto che lo condannerà ad un iniziale fallimento della *queste* di ciò che gli è stato predetto e al quale è predestinato. Walter Blank sintetizza in merito come i peccati di Parzival e le sue colpe siano concentrati prevalentemente in quattro episodi decisivi: la morte della madre, l'uccisione del parente Ither, il fallimento al castello del Graal e la bestemmia verso Dio, unico "vero" peccato poiché il solo commesso consapevolmente. (Blank 1971)

La scena oltremodo tragicomica, particolarmente cruda ed irriuale della spoliatura del cadavere del vinto e dell'inedita vestizione del protagonista, unica investitura a cavaliere che egli riceverà, è tenuta sul filo del divertimento e dell'ironia e ricopre un importante valore simbolico. Da un lato è possibile intravedere nell'aiuto da parte del paggio una silente complicità fra la corte stessa di Artù e il misfatto del *knappe tump*, paradossale se si considera la blasfemia del gesto. Dall'altro non solo denota l'inadeguatezza di un ragazzo ignorante di armi e di cortesia e non ancora pronto per essere un perfetto cavaliere, ma sottolinea anche la sua fedeltà alle proprie origini, caratteristica che si rivelerà fondamentale nel suo destino e che lo renderà *tot el*, tutta un'altra cosa, impedendogli

di essere come tutti gli altri (Liborio 2005, 218). In entrambi i testi, infatti, il protagonista indossa l'armatura sopra alle proprie vesti da contadino nella versione francese, da pazzo in quella tedesca:

*Mes li vaslez sa vesteüre  
Ne volt leissier, ne ne preist  
Por rien qu'Yonez li deïst,  
Une cote mout aeisiee.  
De drap de soie ganbeisiee,  
Que desoz son hauberc vestoit  
Li Chevaliers quant vis estoit;  
[...]Einz dist: „Deable, est ce or gas  
Que changeroie mes bons dras,  
Que ma mere me fist l'autr'ier,  
Por les dras a cest Chevalier?<sup>160</sup>  
(vv. 1152-1158, 1161-1164)*

*Iwânet sprach «diu ribbalîn  
sulen niht underem îsern sîn:  
du solt nu tragen ritters kleit.»  
diu rede was Parzivâle leit:  
Dô sprach der knappe quoter  
«swaz mir gap mîn muoter,  
des sol vil wênic von mir komn,  
ez gê ze schaden odr ze fromn.»<sup>161</sup>  
(vv. 156,25-157,2)*

Anche il ritorno a corte descritto da Wolfram porta con sé i tratti della sua ignoranza nei confronti della cavalleria della quale vuole far parte a tutti i costi: le parti più pesanti dell'armamento, solitamente affidate a cavalli da soma e scudieri, vengono indossate da Parzival dimostrando un comportamento insensato, da repertorio carnascialesco del "mondo alla rovescia" (Cipolla 2005, 1653).

Innovativo rispetto al testo-fonte è l'episodio addotto da Wolfram della solenne sepoltura del Cavaliere Rosso, completamente assente nel modello francese, ma non ingiustificato se si considera la presentazione proposta dagli autori del personaggio in questione. La reazione dei cortigiani di fronte alla morte di Ither di Gaheviez, *der lobes rîche* (v. 161,2), è diametralmente opposta a quella suggerita da Chrétien poiché diverse erano le attitudini e le intenzioni che muovevano i due cavalieri. Non dovrebbe dunque stupire l'integrazione da parte del poeta medio alto tedesco, sempre attento a completare la sua narrazione con dettagli ed episodi che ne saturino la trama, di questo cerimoniale mortifero e del condiviso sentimento di disperazione e dolore che serpeggia fra le mura della corte.

<sup>160</sup> Trad: "Ma il ragazzo non vuole lasciare i suoi vestiti, e non apprezza per niente, per quanto lonet gli possa dire, una tunica molto comoda, fatta di seta, ben imbottita, che il cavaliere portava sotto la corazza quand'era vivo [...] anzi, gli disse «Diavolo, mi pigli in giro, cambierei i buoni vestiti che mi ha fatto mia madre l'altro ieri per mettermi i vestiti di questo cavaliere?»" (Liborio 2005, 64)

<sup>161</sup> Trad: "Iwanet: »Bauernstiefel sehen / unterm Eisen nicht gut aus - / du mußt dich wie ein Ritter kleiden.« / Das hörte Parzival nicht gerne, / und der edle Knappe sagte: / »Was mir meine Mutter gab, / das lege ich höchst ungern ab, / egal, ob's schadet oder nützt.«" (Kühn 1986,528)

### 3.6 Alla corte di Gornemant/Gurnemanz

In questa sezione, nonostante la trama e il ruolo di questo nuovo personaggio nella formazione dell'eroe si snodino più o meno parallelamente fra le due versioni, sono presenti alcune divergenze rispetto al testo fonte. Da un lato è possibile denotare l'aggiunta di una fitta rete di relazioni parentali in cui viene calato il personaggio tedesco di Gurnemanz, caratterizzazione non fornita dal modello francese. Dall'altro si intravede una sottile rielaborazione dell'episodio dell'apprendistato cavalleresco del protagonista che, pur comprendendo anch'esso gli elementi presenti nel *Conte du Graal*, manca della scena dell'*adoubement*<sup>162</sup> forse perché in Germania la ritualizzazione della cerimonia è contemporanea alla stesura del *Parzival*<sup>163</sup> (Cipolla 2005, 1654).

Nel testo francese il neocavaliere giunge alla corte di un nobiluomo che si presenta subito come *Gornemanz de Goort* (v.1548) e che tuttavia non chiede a sua volta il nome al suo anonimo ospite, forse perché non è ancora giunto il momento che il ragazzo abbia un nome dal momento che la sua individualità si sta appena formando. Egli prende Perceval sotto la sua protezione, insegnandogli i modi cortesi ed introducendolo alle virtù cavalleresche. Al compimento di questo vero e proprio apprendistato, il ragazzo è un cavaliere quasi perfetto nel senso del mondo arturiano. I consigli che gli fornisce non sono altro che una versione più chiara e "civilizzata" del catechismo impartitogli dalla madre, i cui consigli erano invece molto spontanei, e tuttavia rischieranno di sortire lo stesso tragico effetto. In particolar modo, la benevola ammonizione del nobiluomo a dimostrare moderazione nel parlare verrà, come accaduto in passato, fraintesa dal giovane. La dialettica della parola e la virtù del silenzio, cifra caratteristica della regola monastica cara a Chrétien, non porterà alcuna fortuna al ragazzo, anzi, l'educazione di Gornemant, sebbene efficace per quanto riguarda le capacità militari, costituirà una sorta di "castrazione" per il ragazzo selvatico (Liborio 2005, 220) che perde tutta la sua spontaneità senza poter ancora elaborare un codice di comportamento proprio. Al termine del suo apprendistato, verrà chiamato "*li noviaus Chevaliers*" (v. 1699), un appellativo la cui designazione lascia intravedere la volontà di Chrétien di formulare una sorta di nuovo modello cavalleresco nella figura di Perceval (Liborio 1980, 58).

Nella versione medio alto tedesca, il personaggio di Gornemant viene tedeschizzato in *Gurnemanz de Grâharz* (v. 162,6) e ne mantiene la funzione narrativa all'interno della trama.

---

<sup>162</sup> Si confronti in merito: Flori (1979) *Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de chrétien de Troyes*. In: *Romania*, 100, pp. 21-53

<sup>163</sup> Questo rito preparatorio dell'*adoubement*, infatti, comparirà nei romanzi successivi a cominciare dal *Wilhelmalm*.

Differentemente dal poeta francese, tuttavia, Wolfram prolunga il soggiorno del suo eroe alla corte di questo amichevole e generoso mentore da una notte a due settimane, approfondendo così ulteriormente non solo il rapporto fra i due, inevitabilmente reso più “profondo” dall’incrementata permanenza, ma anche la storia familiare di questo personaggio secondario. Non è la prima volta che l’autore tedesco aggiunge sapientemente dettagli e spessore alla narrazione, elaborando un complesso intreccio di dinastie e parentele<sup>164</sup> apparentemente incomprensibili, ma tutte riconducibili ad un grande disegno complessivo finale. A differenza dal testo fonte e coerentemente con l’approfondimento del personaggio proposto da Wolfram, viene introdotta inoltre nel *Parzival* la figura di Liaze, secondo gradino dell’apprendistato d’amore del protagonista nonché figlia del suo anfitrione il quale, invano, tenta di legarlo a sé come suo genero. Al catechismo della madre, Gurnemanz aggiunge poche altre informazioni sulle pratiche devozionali, lasciando in ombra, a differenza del suo corrispondente francese, gli aspetti liturgici e istituzionali della religione cristiana. Resta invariato il nefasto monito impartitogli da Gurnemanz “*irn sult niht vil gevrâgen*” (v. 171,17), ovvero di non porre domande inutili, insegnamento che verrà preso troppo alla lettera da Parzival sigillando così il suo fallimento alla corte del Graal<sup>165</sup>. Il suo benefattore riconosce inoltre a Parzival, innominato nella vita selvatica della foresta, lo pseudonimo e la conseguente nuova identità sociale di “Cavaliere Rosso” a causa della sua irrituale investitura alla cavalleria e ad imperitura memoria del suo inconsapevole misfatto contro la *triuwe* cavalleresca e familiare. L’educazione ricevuta alla corte di Gurnemanz come cavaliere rientra nel processo iniziatico che vede trasformato *Parzivâl der tumber* (v. 155,19) ovvero lo “sciocco” poiché ingenuo ed ignorante del mondo, nel Cavaliere Rosso, con un effetto sinistro dal momento che con questo epiteto incomberà sempre su di lui l’inconsapevole fratricidio perpetrato *vor Nantes ûf dem plân* (v. 156,22), nella piana davanti a Nantes. La *tumberheit*, in relazione dialettica con la *tôrheit*, la “follia”, è uno dei temi psicologici e morali dell’intero romanzo: l’Idiota iniziale si trasformerà poi nell’Empio, prima di guadagnarsi finalmente il rango di Eletto<sup>166</sup>. Infine, a differenza del modello francese e creando una *suspence* ed una tendenza all’anticipazione tipica della narrazione di Wolfram, nella sezione conclusiva del III Libro viene nominato il personaggio

<sup>164</sup> Per nomi e vicende degli sventurati personaggi della famiglia di Gurnemanz, Wolfram si ispira probabilmente a figure e situazioni dell’*Erec* di Hartmann (Cipolla 2005, 1656). Per approfondimenti, si confronti: Wand (1989) *Wolfram von Eschenbach und Hartmann von Aue. Literarische Reaktionen auf Hartmann im ‚Parzival‘*.

<sup>165</sup> Questa tematica verrà affrontata più avanti, al paragrafo 5.5 *La domanda mancata*.

<sup>166</sup> Per approfondimenti, si confronti Haas (1964) *op. cit.*



di Cundwîrâmûrs, nipote di Gurnemanz e futura moglie di Parzival<sup>167</sup>, e la condizione di assedio alla sua corte:

dâ Cundwîr âmûrs  
lîp unde ir lant niht wolte gebn,  
in ir helfer flôs sîn lebn  
von Clâmidê und von Kingrûn<sup>168</sup>.  
(vv.177,30-178,3)

#### 4. Alla corte di Belrepeire/Pelrapeire (libro IV)

Questa sezione narra le avventure del giovane protagonista alla città assediata di *Belrepeire*, resa *Pelrapeire* nel testo tedesco, dove regna la giovane Blancheflor, corrispondente alla Condwiramurs tedesca. Sebbene la scena in Pelrapeire corrisponda quanto meno in linea di principio al modello francese, l'elaborazione della scena, compresi i due combattimenti, è interpretata nel testo medio alto tedesco molto più liberamente rispetto al testo fonte. Inoltre, con l'introduzione del personaggio di Liaze alla fine del libro precedente, Wolfram, pur mantenendo la successione cronologica dei fatti del testo fonte, conferisce loro una diversa motivazione: mentre nel *Conte du Graal* il protagonista, lasciata la corte di Gornemant, è spinto a proseguire il viaggio dal bisogno di rivedere la madre, nel *Parzival*, attraverso le stazioni di un apprendistato erotico marcato prima da Liaze e ora da Condwiramurs, la *triuwe* coniugale gli consente di recuperare coscienza della *triuwe* filiale e così, solo dopo il matrimonio, assente nel testo francese, Parzival si muove verso la stazione successiva per nostalgia della madre finendo invece alla rocca del Graal (Cipolla 2005, 1656)<sup>169</sup>.

##### 4.1 L'arrivo alla corte assediata di Blancheflor/Condwiramurs

A differenza di Chrétien, che si limiterà ad attribuire al suo protagonista l'appellativo *noviaus Chevaliers* senza approfondire troppo il valore dell'apprendistato come cavaliere, Wolfram

---

<sup>167</sup> Come già specificato nel capitolo II della mia tesi in merito alla trasmissione manoscritta del *Parzival*, la suddivisione in Libri non è direttamente riconducibile alla volontà autoriale di Wolfram, bensì frutto degli studi filologico-accademici del germanista Karl Lachmann. Tenendo pertanto in considerazione il fatto che l'autore medio alto tedesco non aveva ideato un'opera fisicamente strutturata così come l'edizione critica di Lachmann ci ha tramandato, si dedurrà inevitabilmente che questa *suspance* che si percepisce nella narrazione non è la conseguenza di una ricercata ripartizione in nuclei narrativi distinti, bensì frutto della tendenza di Wolfram ad anticipare dettagli, situazioni e personaggi che troveranno, nel corso della trama, la loro giusta collocazione al momento opportuno.

<sup>168</sup> Trad: "Als Conduir-amour sich selbst / sowie ihr Land verweigert hat, / und er ihr half, da haben ihn / Kingrun und Clamidê getötet" (Kühn 1986, 544)

<sup>169</sup> Si confrontino in merito le opere già citate di Woods (1975), Bumke (2004), Gerok-Reiter (2006 e 2011) e Sassenhausen (2007).

inizia la narrazione di questa nuova serie di avventure sottolineando l'importanza dell'educazione ricevuta alla corte di Gurnemanz, da ritenersi tutt'altro che superficiale:

*Dannen schiet sus Parzivâl.  
ritters site<sup>170</sup> und ritters mâl<sup>171</sup>  
sîn lîp mit zühten fuorte,<sup>172</sup>  
(vv.179,13 - 15)*

Non è dunque solamente l'immagine, *mâl*, che sfoggia Parzival a definirlo un cavaliere: ciò che determina il suo aspetto in quanto tale è soprattutto il "*ritters site*", quindi il suo modo di comportarsi e di rispettare le norme cortesi che al contempo lo contraddistinguono e lo rendono virtuoso (Dallapiazza 2009, 43). Ne consegue che se mai la sua educazione dovesse rivelarsi inadeguata, allora significa che l'educazione cavalleresca in quanto tale risulta inadeguata.

Un paio di considerazioni possono essere avanzate sulla strategia traduttiva messa in atto dallo scrittore tedesco nel trasporre le vicende a *Pelrepeire*, soprattutto nel trattamento dei nomi. Innanzitutto, dal punto di vista linguistico, il nome della città, inserita nel regno di Brobarz, fa palesemente il verso, con inflessione tedesca, alla corrispondente *Belrepeire*<sup>173</sup>. Questo procedimento non è estraneo a Wolfram, anzi: i toponimi del *Parzival* sono per la maggior parte ripresi dalla tradizione romanzesca francese e offrono, in una sorta di "grafia fonetica", quella che doveva esserne la pronuncia da parte di una bocca tedesca del tempo (Cipolla 1005, 1656). Inoltre, sempre analizzando il testo tedesco, non sfuggirà di certo ad un lettore-ascoltatore attento il parallelismo fra questo episodio e le vicende riportate nella *Vorgeschichte* di Gahmuret nel Libro I. L'assedio perpetrato da Clâmidê, *Clamadeu* nella versione francese, determinato a sposare Condwiramurs contro la sua volontà, ricorda un episodio ben preciso presente nell'antefatto sulla vita di Gahmuret. Il modo in cui la scena è condotta, infatti, rispecchia quasi totalmente le imprese anteriori del padre di Parzival a Zazamanc, dove era accorso in aiuto della regina mora Belakane, assediata da un esercito misto di cristiani e pagani.

Lampante è poi il radicale cambiamento del nome e del ruolo della fanciulla assediata: da Blancheflor nella versione francese a Condwiramurs nel *Parzival*. Innanzitutto, la sostituzione del nome deriva probabilmente dalla necessità di distinguere il personaggio dalle omonime presenti nelle

---

<sup>170</sup> Da *site, sidde, sitte* (mhd) = Art und Weise wie man lebt.

<sup>171</sup> Da *mâl, mōl* (mhd) = Zeit, Zeichen, Merkmal, Beschaffenheit, Aussehen

<sup>172</sup> Trad: "Parzival brach von dort auf. / in seiner Haltung und Erscheinung / war er formvollendet Ritter." (Kühn 1986, 545)

<sup>173</sup> Per approfondimenti, si consulti: Hofmann (1883) *Über die Lokalität von Pelrepeir in Wolframs Parzival*. In: *Romanische Forschungen*1, Nr. 3, pp. 438-429.

leggende di Tristano, dove Blancheflor è la madre del protagonista, e di Fiorio. Pertanto, Wolfram, per evitare confusione, cambia il nome e il peso di questo personaggio femminile attribuendole un nome “parlante”, come già aveva fatto in passato per altri personaggi. È questa, dunque, l’ennesima creazione dell’autore tedesco, il quale, attingendo dal lessico del francese antico, la ribattezza “Cundwîr âmûrs” traducibile con “Guida d’Amore” e la cui grafia originale rivela la matrice romanza nel calco da *conduir* e *amor* (Dallapiazza 2009, 45). In secondo luogo, volendo avanzare una rudimentale analisi di genere, è possibile intravedere nel personaggio di Condwiramur regina una radicale ridefinizione del ruolo rispetto alla Blancheflor di Chrétien, dove compare semplicemente come figura secondaria. Wolfram, infatti, a differenza del suo collega francese, mette in scena accanto a Belakane e Herzeloide un’altra donna in qualità di detentrica dei diritti ereditari di un regno e di una terra (Cipolla 2005, 1657). Ad ogni modo, nonostante le due donne abbiano una valenza decisamente diversa nelle due versioni, vengono descritte in entrambi i testi in maniera particolarmente allegorica:

*Le nes ot droit et estandu,  
Et miauz avenoit an son vis  
Li vermauz sor le blanc assis  
Que li sinoples sor l'arjant.*<sup>174</sup>  
(vv. 1822-25)

*(diu was des landes frouwe),  
als von dem süezen touwe  
diu rôse ûz ir bälgeîn  
blecket niwen werden schîn,  
der beidiu wîz ist unde rôt.  
daz fuogte ir gaste grôze nôt.*<sup>175</sup>  
(vv.188,9-14)

La descrizione che entrambi gli autori fanno della fanciulla la cui bellezza sconvolge il protagonista è altamente simbolica e carica di collegamenti intertestuali. Nella versione francese, *sinoples* e *arjant* sono termini legati ai colori e alla terminologia dei blasoni e verranno ripresi da Wolfram e concretizzati nell’immagine di un fiore. L’accostamento fra il colore vermiglio e il bianco del suo viso, inoltre, rimanda ad un episodio postumo della vita del protagonista il quale, vedendo tre gocce di sangue sulla neve, penserà al viso della ragazza. Il bianco e il rosso si configurano dunque come emblema cromatico della scena delle gocce di sangue sulla neve ed è presente in entrambe le versioni<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> Trad: “aveva il naso dritto e fine e il colore vermiglio sul bianco del viso le stava meglio che la porpora sull’argento.” (Liborio 2005, 75)

<sup>175</sup> Trad: „Dies war die Herrscherin des Landes:/ es war, wie wenn im süßen Tau / die Rose aus der Knospenhülle / in ihrem frischen Schimmer bricht, / und zwar zugleich in Weiß und Rot - / das brachte ihn in Herzensnot“ (Kühn 1986, 551)

<sup>176</sup> Per un’analisi comparativa sulle modalità di descrizione di questo personaggio, si confronti il saggio di Mahler (1974) *The Representation of Visual Reality in Perceval and Parzival*. In: Publications of the Modern Language Association of America, pp. 537-550.

In ultima analisi, paragonando l'episodio del loro incontro notturno, è possibile denotare una sostanziale divergenza nelle modalità e nei toni con i quali i due autori mettono in scena i loro personaggi e l'azione. Da un lato, Chrétien opta per un approccio decisamente più diretto, parlando senza mezzi termini di piacere, di baci, di focosi abbracci:

*[...] Et cil la beisoit,  
Qui an ses braz la tenoit prise,  
Si l'a soz le covertor mise  
Tot soavet et tot a eise;  
Et cele suefre qu'il la beise,  
Ne ne cuit pas qu'il li enuit.<sup>177</sup>  
(vv. 2058-2063)*

Dall'altro, nel *Parzival* il protagonista, pur giacendo con la castellana, per ignoranza delle cose dell'amore rimane con lei in totale castità<sup>178</sup>. Wolfram riporta le vicende dell'incontro notturno fra Parzival e l'affranta Condwiramurs attribuendo ad esso tutto il candore e l'innocenza che caratterizzava le emozioni dei due.

*Daz kom als ich iu sagen wil.  
ez prach niht wîplîchiu zil:  
[...] dô gienc diu kûneginne,  
niht nâch sölher minne  
diu sölhen namen reizet  
der meide wîp heizet,  
si suochte helfe unt friundes rât.<sup>179</sup>  
(vv.192,1-2 / vv.192,9-13)*

Questa divergenza nel descrivere i personaggi, soprattutto quelli femminili, e le situazioni era già comparsa nella scena del primo incontro fra il giovane eroe e la fanciulla del bosco, Jeschute. Anche in questo caso Wolfram predispone sulla scena dei personaggi le cui emozioni e sentimenti sono analizzati in tutte le loro sfaccettature conferendo così alla narrazione un livello di approfondimento decisamente più profondo. Il suo *modus operandi* è quello di un lento e meno esplicito avvicinamento al personaggio come se, descrivendone l'aspetto, stesse in realtà già tracciando gli elementi del suo carattere, della sua storia e in un certo senso del suo destino.

---

<sup>177</sup> Trad: "e lui la baciava, tenendola stretta tra le braccia, e l'ha fatta entrare sotto le coperte dolcemente e piano piano, e lei sopporta che la baci, anzi, credo che non le dispiaccia proprio."

<sup>178</sup> Nel testo: **kiusche**. Questo termine medio alto tedesco esprime un concetto molto più complesso in cui la purezza morale non è ridotta alla sola idea di sessualità modernamente intesa.

<sup>179</sup> Trad: „Und das kam so, ich sag es euch. / Sie überschritt nicht Frauengrenzen [...] Die Königin brach auf, zur Liebe - / freilich nicht von jener Art / die dazu führt, daß man die Jungfrau / dann als Frau bezeichnen muß; / sie suchte Freundesrat - und hilfe“ (Kühn 1986, 554)

Infine, la versione tedesca presenta in questa sezione del racconto un elemento che, per ovvi motivi, non trova una diretta corrispondenza nel modello francese: la menzione di un certo “*min hêrre der grâf von Wertheim*<sup>180</sup>” (v. 184,4). Come ho già avuto modo di anticipare nel capitolo relativo al Prologo, mentre il mecenate dell’opera di Chrétien, Filippo di Fiandra, era stato esplicitamente menzionato nei versi introduttivi alla sua opera, Wolfram non fornisce alcuna chiara indicazione relativa alla committenza. Di conseguenza, dedurre una qualsiasi correlazione fra l’esistenza di un possibile mecenate e questi suoi saltuari accenni a personaggi storici a lui collegati da un rapporto lavorativo rientra nell’ambito dei limiti speculativi insiti alla materia e al periodo storico. Possiamo qui presumere, dunque, che il poeta si riferisca ad un rapporto di dipendenza personale dal conte Poppo (I o II) di Wertheim, al servizio del quale aveva iniziato la sua carriera e con il quale aveva mantenuto nel tempo rapporti occasionali. Un ulteriore elemento che accomuna il poeta ai conti di Wertheim è vicinanza geografica: sia il padre Poppo I che il figlio possedevano una proprietà nell’attuale città bavarese di Wolframs-Eschenbach, località che dal poeta ha desunto il suo nome odierno. Più avanti, al verso 184,24 viene nominata la famiglia dei Trühendingær, vicini e alleati dei Wertheimer e forse committenti dei libri III e IV del *Parzival*. (Dallapiazza 2009, 23-25)

#### **4.2 Liberazione, matrimonio e abbandono**

Sebbene entrambe le versioni prevedano il medesimo epilogo per le avventure narrate a Belrepeire/Pelrapeire, ovvero la liberazione della città dagli assediati, l’ambasciata del vinto Clamadeu/Clamidé come prigioniero alla corte di Artù e la conclusiva dipartita del protagonista alla ricerca della madre, nel *Parzival* viene aggiunto un episodio completamente assente nel *Conte du Graal*: il matrimonio fra Parzival e la bella Condwiramurs. Interessante, in questo ambito, denotare ancora una volta l’incredibile modernità del testo di Wolfram: il consenso al matrimonio appare qui come una scelta indipendente e legata all’amore della donna, non dovuto quindi da una costrizione esterna. Nel testo tedesco, inoltre, è sufficiente il consenso dei soli partner, uno stile di vita ancora inedito che determinerà in seguito la pratica del matrimonio in chiesa, ma che tuttavia non è da interpretare in senso clericale del termine mancando nel testo di Wolfram l’accento ecclesiastico tipico della narrazione di Chrétien. Al matrimonio seguono poi tre notti di astinenza, altro motivo tipico della tradizione e chiaramente assente nel *Conte du Graal*. Questo *topos* pare sia ispirato tanto dalle tre notti di prova nei rituali dell’amore cortese, quanto dalla pratica ascetica del *trinocium*

---

<sup>180</sup> I manoscritti della classe G tramandano una lezione diversa e leggono un addirittura più palese “*grâve Poppe von Wertheim*”

*castitatis* consigliato dalla Chiesa, le cosiddette “notti di Tobia”. Dall’altro lato potrebbe però anche essere effetto dell’inesperienza dei due sposi e anticipazione del tema della castità prescritta per il re del Graal e drammaticamente esemplificato nella storia di Anfortas (Cipolla 2005, 1658).

Infine, anche Parzival come suo padre Gahmuret prima di lui, abbandona la sua novella sposa poiché la *triuwe* filiale lo induce ad allontanarsi da lei per andare in cerca della madre. Un altro elemento di divergenza fra le due versioni riguarda, ancora una volta, il modo in cui viene presentata la castellana al momento dell’abbandono da parte del giovane eroe. Se da un lato la Blancheflor francese si lamenta, dispera e tenta in tutti i modi di trattenere Perceval, dall’altro la Condwiramurs tedesca si arrende silenziosamente al suo destino infelice.

*Congie prandre a s'amie n'ose;  
Mes ele li vee et desfant  
Et si mande tote sa jant  
Que de reraenoir mout li  
prient<sup>181</sup>.  
(vv. 2922 -2925)*

*diu junge sūeze werde  
het den Wunsch ûf der erde.  
ir minne stuont mit sölher  
kraft,  
gar âne wankes anehaft.  
si het ir man dâ für erkant,  
iewederz an dem andern vant,  
er was ir liep, als was si im.<sup>182</sup>  
(vv. 223,1-7)*

---

<sup>181</sup> Trad: “Non osa prendere congedo dalla sua amica, non glielo vuole concedere e glielo impedisce e ordina a tutti i suoi di pregarlo di rimanere” (Liborio 2005, 94)

<sup>182</sup> Trad: „Die Junge, Schöne, Edle fand / alle irdische Erfüllung / Und ihre Liebe war so groß, / daß nichts sie wanken machen konnte. / Sie sah, ihr Mann war hier nicht anders, / sie glichen sich in diesem Punkt: / er liebte sie, wie sie ihn liebte.“ (Kühn 1986, 577)

## 5. Al castello del Graal (libro V)

Nonostante la versione di Wolfram differisca in qualche dettaglio che verrà analizzato nei paragrafi successivi, le vicende che si svolgono attorno al famigerato castello del Graal vengono sostanzialmente mantenute dal punto di vista dell'intreccio narrativo. In questa sezione l'eroe, dopo l'incontro con un misterioso Pescatore che lo indirizza al proprio castello, viene accolto con tutti gli onori in un luogo il cui sfarzo non teme paragoni ma nel quale si respira un incomprensibile malanimo e sofferenza generale. A seguito di un'enigmatica cerimonia durante la quale viene portato in processione anche un misterioso *Graal*, il protagonista si macchierà di una grave colpa frutto delle incomprensioni degli ammonimenti di Gornamant/Gurnemanz e recriminatagli più tardi: quella di non aver posto domanda alcuna. L'episodio si chiude con l'allontanamento dell'eroe dal castello e l'incontro prima con la cugina, ovvero Sigune nel testo tedesco, che gli rivelerà le proprie colpe, e poi con la sventurata fanciulla del bosco, corrispondente a Jeschute, aiutando la quale riuscirà ad espiare le proprie colpe giovanili.

Dal punto di vista narrativo, rimane comune ad entrambi gli scrittori il tentativo di addentrarsi nel misterioso, enigmatico e quasi fiabesco universo che avvolge la figura del Re Pescatore e del Castello del Graal, adducendo allusioni mitologiche al mondo celtico o reminiscenze della mitologia antica. Tuttavia, è bene sottolineare come questa tendenza mitologica tanto di Wolfram quanto di Chrétien non vada fraintesa con un tentativo di mistificazione del contenuto narrato, anzi, si configura piuttosto come una de-mistificazione della materia in oggetto (Dallapiazza 2009, 49). Se da un lato lo scrittore francese apre in questo episodio le porte del cristianesimo ad una storia precristiana senza renderla inequivocabilmente cristiana nelle caratteristiche, cosa che faranno solamente i suoi successori, dall'altro lato Wolfram tenta non solo di rendere chiara al suo pubblico la trama che sta riportando, ma anche di interpretarla in modo indipendente dal testo fonte completando così quei passaggi che risultano incomprensibili o, semplicemente, mancanti.

### 5.1 Incontro con il Re Pescatore

Un breve prologo prepara ora l'ascoltatore a quella che può essere considerata l'avventura centrale dell'eroe. A differenza del modello francese, dove Perceval raggiunge il castello del Graal dopo aver cavalcato tutto il giorno senza incontrare *rien terriene, ne crestien ne crestiene* (vv. 2977-8), nella versione tedesca il neocavaliere lascia che le redini lo trascinino percorrendo una distanza

che sembra irreale, come se avesse cavalcato fuori dal mondo per arrivare in serata al regno del Graal<sup>183</sup>.

*uns tuot diu âventiure bekant  
daz er bî dem tage reit,  
ein vogel hetes arbeit,  
solt erz allez hân erflogen.  
mich enhab diu âventiure betrogen,  
sîn reise unnâch was sô grôz  
des tages do er Ithêren schôz,<sup>184</sup>  
(vv.224,22-28)*

Questa lontananza quasi iperbolica della rocca del Graal serve a segnalare la distanza non solto dal mondo reale, ma anche da quello della realtà arturiana. Tutte le descrizioni riguardanti la collocazione geografica di questa terra, infatti, sono volutamente vaghe e quasi inconciliabili con gli altri luoghi che appaiono nel corso del romanzo poiché “Parzival’s journey between Pelrapeire and Munsalvaesche implies extraordinary distance” (Wynn 1961, 33). In un lago incontra i pescatori che qui sono ancorati e su una delle barche vede un uomo riccamente vestito, ma dall’aspetto corruciato e mesto a cui chiede informazioni su dove trovare locanda per la notte. Questo primo incontro con colui che si rivelerà essere il Re Pescatore è molto più breve e sbrigativo nella versione francese rispetto alla sua traduzione tedesca.

Chrétien non si dilunga troppo nella descrizione di questo curioso individuo e lo nomina tramite le parole del suo protagonista, il quale lo apostrofa “*Pieschere*” al v. 3047, termine che si presta ad una doppia interpretazione semantica dal momento che, come in francese moderno, *pêcheur*, pescatore, e *pécheur*, peccatore, sono foneticamente molto simili. Da questa prima allusione si potrebbe dunque dedurre che colui che più tardi verrà chiamato *roi Pescheor* (v.3495) o *rois Peschiere* (v. 3520) è anche un Re Peccatore, come la sua ferita sembra indicare: un peccato della carne che ha provocato la desolazione del regno (Liborio 2005, 224). Wolfram, d’altra parte mette in scena un *trûric man* (v. 225,18) il cui ricco vestiario tradisce il suo lignaggio: è chiaro sin da subito che non può trattarsi di un umile pescatore qualsiasi, ma di un individuo di sangue reale. Quest’uomo così infelice si dimostra più che incline ad offrire a Parzival asilo per la notte, riprendendo

<sup>183</sup> Per approfondimenti sulle tappe geografiche del *Parzival*, si confrontino: Wynn (1961) *Geography of Fact and Fiction in Wolfram von Eschenbach's "Parzival"*. In: *The Modern Language Review* 56, Nr. 1, pp. 28-43; Kugler (1990) *Zur literarischen Geographie des fernen Ostens im „Parzival“ und „Jüngeren Titurel“*. In: *Ja muz ich sunder riuwe sin. Festschrift für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990*, pp. 107-147; Schulz (2012) *Räume und Zeiten*. In: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, pp. S. 292-316.

<sup>184</sup> Trad: „In der Erzählung heißt es nun: / er ritt an einem Tag so weit - / ein Vogel hätte größte Mühe, / fliegend derart weit zu kommen. / Wenn hier meine Quelle stimmt, / war diese Reise sehr viel weiter / als am Tag, an dem er Ither / getötet hat“ (Kühn 1986, 578)



così quella tematica della carità affrontata nel Libro III durante l'episodio con l'avarò pescatore che aveva guidato l'eroe alla corte arturiana di Nantes<sup>185</sup>

*er sprach «komt ir rehte dar,  
ich nim iwer hînt selbe war:  
sô danket als man iwer pflege.  
hüet iuch: dô gênt unkunde wege:  
ir muget an der lîten  
wol misserîten,  
deiswâr des ich iu doch niht gan.»<sup>186</sup>  
(vv. 226,3-9)*

Più avanti apprenderemo che il nome di questo singolare pescatore è Anfortas e che la formula a lui riservata di *trûric man* introduce il motivo ancora inspiegato dell'afflizione del re, con una caratterizzazione del personaggio che risulta meno esplicita nel passo corrispondente del romanzo di Chrétien. Per paradossale ironia, in entrambe le versioni questo primo incontro è segnato da una domanda da parte di Parzival al Re Pescatore, mentre il seguito della drammatica relazione sarà marchiato proprio dalla riluttanza del ragazzo a porre domande. Infatti, il giovane cavaliere non è a conoscenza del fatto che ponendogli la domanda giusta poteva riscattarlo dalle sue sofferenze e tormenti, una verità che gli verrà svelata solamente troppo tardi durante l'incontro nel bosco con la cugina.<sup>187</sup>

## 5.2 Arrivo al castello del Graal

Nel *Conte du Graal*, Chrétien colloca l'ambientazione su un fiordo alla foce di un fiume, paesaggio tipico delle coste del Galles (Cipolla 2005, 224), sul quale sorge non il castello, ma la *meison* (v. 3033) del Re Pescatore, mantenendo come di consueto luoghi e personaggi nel completo anonimato. Il Parzival wolframiano, invece, giunge ad un *burc*<sup>188</sup> (v. 226,14), traducibile in italiano con castello fortificato, nel quale vive un ignoto padrone di casa chiamato semplicemente *der vischære*, il pescatore. Ciò che potrebbe colpire un lettore-ascoltatore attento durante tutte le vicende che si susseguiranno a questa corte leggendaria, è l'inconsueta assenza di indicazione sul nome dell'anfitrione e del suo sfarzoso castello. Curioso, se si considera che solitamente tanto ai personaggi

---

<sup>185</sup> Si confronti il paragrafo 3.3 *La partenza*

<sup>186</sup> Trad: „Der rief ihm nach: »Wenn Ihr das findet, / sorg ich heut abend selbst für Euch. / Vergeßt nicht Euren Dank dafür. / Seht Euch vor: dort führen Wege / in die Irre; an diesem Hang / verliert man leicht die Richtung / Ich wünsch Euch das wahrhaftig nicht!«“ (Kühn 1986, 579)

<sup>187</sup> Per approfondimenti sulla figura del Re Pescatore, si confronti Gnädinger (1978) *Rois Peschiere/Anfortas. Der Fischerkönig in Chrestiens und Wolframs Galdichtung*. In: *Orbis medievalis. Mélanges offerts a Reto. R. Bezzola*, pp. 127-148

<sup>188</sup> **burc** (mhd): Burg, Schloss, Stadt, befestigter Ort

quanto alle ambientazioni del *Parzival*, seppure secondarie, viene puntualmente assicurata una chiara specificazione onomastica o toponomastica. Questo aspetto non è in alcun modo da considerare una mancanza o una dimenticanza da parte dello scrittore tedesco, anzi: l'apparente anonimato di questa oscura figura del re pescatore e il suo enigmatico castello non fa che accrescere il mistero che aleggia intorno a questo episodio, rispecchiando la natura stessa delle vicende che in esso sono contenute. Solamente più tardi, dalle parole della sventurata cugina Sigune, il lettore apprenderà insieme a Parzival il nome del castello del Graal. Versi che, per praticità di comparazione con l'opera francese, riporterò ora:

*Ich wæn, hêr, diust iu niht bekant.  
Munsalvæsche ist si genant.  
der bürge wirtes royâm,  
Terre de Salvæsche ist sîn nam.<sup>189</sup>  
(vv.251,1-4)*

Non è una casa, dunque, la dimora del Re Pescatore, bensì il castello di *Munsalvaesche* alla cui corte si percepisce un profondo sentimento di tristezza che serpeggia fra le mura, anche se il motivo di un tale stato d'animo non è ancora dato conoscerlo. Nonostante le lunghe discussioni sul significato del nome *Munsalvaesche*, pare che la teoria per la quale rappresenti la versione francesizzata di "wilder Berg", il Monte Selvaggio, sia la più accreditata. Non tanto perché rispecchi l'omonima Wildenberg in qualità di città natale di dei papabili committenti<sup>190</sup>, quanto per la posizione in mezzo alla foresta che ricopre. (Dallapiazza 2009, 47). In entrambi i testi, infatti, all'interno della sala principale di questa sfarzosa quanto malinconica magione viene collocato un grande camino, elemento tipico del mondo celtico nell'immaginario comune, attorno al quale venivano disposte le tavole per l'assemblea. Secondo alcuni critici, sarebbe questa l'origine della famigerata Tavola Rotonda, essendo essa

---

<sup>189</sup> Trad: „Ich glaube kaum, daß Ihr sie findet. / Sie trägt den Namen: Mont Salvage. / Das royaume des Herrn der Burg / nennt sich Terre de Salvage“ (Kühn 1986, 597)

<sup>190</sup> La critica ha intravisto nella descrizione del castello di Munsalvaesche molte analogie con la città di Wildenberg presso Amorbach, soprattutto nella rappresentazione del camino. Di conseguenza si è ritenuta la famiglia nobile dei von Durne, che al tempo abitava la zona, come presumibile committente dell'opera. Per approfondimenti, si confronti Meves (1984) *Die Herren von Durne und die höfische Literatur der Zeit ihrer Amorbacher Vogtherrschaft*. In: *Die Abtei Amorbach im Odenwald. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Klosters und seines Herrschaftsgebietes*, pp. 113-142 e Schirok (2005) *Die Inszenierung von Munsalvaesche: Parzivals erster Besuch auf der Gralburg*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, pp. 39-78.

dunque non una sola tavola dalla forma, appunto, rotonda, ma l'insieme delle tavole poste attorno al fuoco per gli ospiti.<sup>191</sup>

A livello della trama, poi, Wolfram modifica leggermente gli avvenimenti che si susseguono nell'arrivo dell'eroe alla corte del suo benevolo ospite. Nel *Conte du Graal* il protagonista, per intercessione dell'anonima nipote del Re Pescatore, definita *sore pucele* (3145), riceve in dono una spada, omaggio che nel *Parzival* verrà invece rimandato al termine della serata. Da non sottovalutare è inoltre la posizione di straniero alla corte del Graal del nuovo cavaliere, ironico se si considera che nemmeno lui conosce ancora il proprio nome.

*Tantost li sire an revesti  
Celui qui leanz ert estranges  
De cele espee par las ranges,  
Qui valoient un grant tresor<sup>192</sup>  
(vv. 3158-3161)*

Nella versione tedesca, invece, Parzival viene vestito di tutto punto con un mantello appartenente a Repanse de Schoye, uno dei tanti nomi parlanti inventati da Wolfram per i loro corrispondenti anonimi francesi. Ancora una volta coniato usando il lessico francese e reso graficamente "alla tedesca", *Repanse de Schoye* significa letteralmente "Pensiero di Felicità" e corrisponde alla *sore pucele* francese. Qui, come nel *Conte du Graal*, il personaggio viene solamente introdotto dalle parole di un camerlengo, la ragazza entrerà in scena solamente più tardi, durante la cerimonia.

*gar vor allem tadel vrî  
mit pfelle von Arâbî  
man truoc im einen mantel dar:  
den legt an sich der wol gevar;  
mit offenre snüere.  
ez was im ein lobs gefüere.  
dô sprach der kamerære kluoc  
«Repanse de schoye in truoc,  
mîn frouwe de künegîn.<sup>193</sup>  
(vv.228,7-15)*

---

<sup>191</sup> Per approfondimenti, si confronti: Marx (1952) *La légende arthurienne et le Graal*; Olschki (1961) *Il Castello del Re Pescatore e i suoi misteri nel "Conte del Graal" di Chrétien de Troyes*. Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, 358, pp. 101-159 e Pratedelis (1994) *op. cit.*

<sup>192</sup> Trad: "E il signore ne rivestì colui che lì dentro era uno straniero, consegnandogli la spada di cui solo le cinghie valevano bene un tesoro" (Liborio 2005,98)

<sup>193</sup> Trad: „Man truf ihm einen Mantel her - / der Prunkstoff kam aus Arabi; / den legte sich der Schöne um / die Schultern, ließ ihn vorne offen - / das brachte Komplimente ein. / Da sprach der schmucke Kämmerer: / »Repanse de Joie hat ihn getragen, / meine Herrin und Königin“ (Kühn 1986,581)

Infine, compare nel *Parzival* una scena che non possiede una diretta corrispondenza con la trama del testo fonte: quella dell'incidente con il *redespæher*<sup>194</sup> *man* (229,4). Questo personaggio, assente nel *Conte du Graal*, è visto per lo più come il matto di corte e di conseguenza, per privilegio della sua categoria, non è vincolato alle regole della società cortese. Nel rivolgersi a Parzival con fare insolente, lo esorta a recarsi dal padrone di casa che, a detta sua, è impaziente di vederlo *als ob im wære zorn* (v.229,7). In questa sua ardimentosa premura si può forse intravedere il tentativo di sollecitare la salvifica domanda di Parzival, un divieto imposto agli altri cortigiani che lui, data la posizione sociale che ricopre, può violare (Cipolla 2005, 1660). Tuttavia, nel provocarlo, scatena l'ira del ragazzo, un atteggiamento decisamente in netto contrasto con l'atmosfera del castello e con le regole di comportamento proprie di un cavaliere cortese.

*ze hove ein redespæher man  
bat komn ze vrävellîche  
den gast ellens rîche zem wirte,  
als ob im wære zorn.  
des het er nâch den lîp verlorn  
von dem jungen Parzivâl.  
dô er sîn swert wol gemâl  
ninder bî im ligen vant,  
zer fiuste twanger sus die hant  
daz dez pluot ûzen nagelen schôz  
und im den ermel gar begôz.<sup>195</sup>  
(vv. 229,4-14)*

Questa scena si rivela incredibilmente significativa per lo sviluppo del personaggio, svolgendo una funzione nell'insieme contrappuntistica ed anticipatoria: da un lato questa sua eccessiva reazione dimostra quanto sia ancora imperfetta la "disciplina" di Parzival, dall'altro l'invito da parte dei cortigiani all'autocontrollo segnerà il fallimento delle sue azioni nel corso delle vicende successive. Wolfram oppone un personaggio capace di ironia ad un Parzival che palesemente non lo è. Il ridicolo gesto autolesionista del ragazzo, il cui sangue sgorga dalla sua mano per quanto forte stesse stringendo i pugni, rispecchia simbolicamente e ricopre il ruolo di doppione comico di quello che di qui a poco si vedrà sgorgare dalla misteriosa lancia.

<sup>194</sup> Composto da **rede** (mhd): Rede, mündliche Äußerung e **spæher** (mhd): weise, klug, scharfsichtig. Dunque, traducibile in italiano alla lettera come *abile con i discorsi*.

<sup>195</sup> Trad: „ein Witzbold in der Hofgesellschaft / zitierte diesen tapfren Gast / energisch vor den Herrn der Burg - / als sei der wütend über ihn! / Parzival, der junge Mann, / hätte ihn fast umgebracht! / Als der sein schön verziertes Schwert / nicht an seiner Seite fand, / ballte er die Hand zur Faust / daß das Blut von seinen Nägeln / schoß, auf seinen Ärmel lief.“ (Kühn 1986, 581)

### 5.3 Il Re Pescatore e la lancia insanguinata

Come accennato in precedenza, mentre nel *Conte du Graal* quello che più tardi verrà chiamato “Re Pescatore”, *rois Peschiere*, viene nominato semplicemente “*prodome*”, nobiluomo, nel *Parzival* di Wolfram ci viene presentato durante le vicende interne alla sua corte prima con un laconico *der vischære*, il pescatore, e poi con l’epiteto *fil li roy Frimutel* (v.230,4). Anche in questo caso, come in quello inerente al nome del castello di Munsalvaesche, la rivelazione del suo vero nome, Anfortas, e della parentela zio-nipote che lo lega al protagonista avverrà solamente durante l’incontro con Sigune<sup>196</sup>. La descrizione della scena e del personaggio è molto meno elaborata nell’opera di Chrétien, il quale si limita ad esprimere le sofferenze del nobiluomo attraverso le seguenti parole:

*Et dist: „Amis, ne vos soit grief,  
Se ancontre vos ne me lief;  
Que je n'an sui pas aiesiez.”<sup>197</sup>  
(3107-9)*

La medesima scena è, invece, resa nel testo medio alto tedesco tramite una narrazione particolarmente dettagliata ed evocativa. Wolfram, sempre fedele a questa sua attitudine alla *suspence*, scorta il lettore-ascoltatore attraverso le stanze del castello quasi come fosse un invisibile accompagnatore dell’eroe. Tramite questo espediente narrativo, è come se entrasse anch’egli in un luogo di estrema ricchezza, che però viene avvertito sin da subito come “malato”. Nonostante il suo anfitrione faccia di tutto per non ostentare la propria sofferenza tramite l’utilizzo di vesti sfarzose e di aromi che diffondono la loro fragranza per coprire il fetore della ferita, l’atmosfera che si respira è malinconica, cupa, quasi nostalgica, come se il castello stesso e tutta la corte rispecchiassero la condizione del suo re, presentatoci davanti al caminetto all’apice della sua terribile agonia.

*der wirt sich selben setzen  
bat gein der mitteln fiwerstat  
ûf ein spanbette.  
ez was worden wette  
zwischen im und der vröude:  
er lebte niht wan töude.<sup>198</sup>  
(vv. 230,15-20)*

Il lettore, così come il protagonista, ancora non lo sa, ma egli trascorre i suoi giorni patendo atrocemente, in attesa che un cavaliere possa salvarlo dai suoi mali semplicemente chiedendo al

---

<sup>196</sup> Vedi paragrafo 5.6 *Rivelazione delle colpe dell’eroe*

<sup>197</sup> Trad: “amico, non vi dispiaccia se non mi alzo per venirvi incontro, è che non ne ho la forza” (Liborio 2005, 97)

<sup>198</sup> Trad: „an der mittleren Feuerstätte / ließ sich nun der Herr der Burg / auf ein Tragbett niedersetzen. / Er und seine Lebensfreude / waren miteinander quitt: / er lebte nicht, er starb dahin“ (Kühn 1986, 582)

sovrano il motivo del suo patimento. In entrambe le versioni, all'eroe non sfugge la triste sofferenza del sovrano e il malanimo di corte, tuttavia, seppur fortemente tentato di domandare al re il motivo del suo patimento, decide di tacere credendo di usare scortesia secondo il codice cavalleresco appreso da Gurnemanz.

L'eroe assiste ora ad uno spettacolo oltremodo singolare che, sebbene coincida nelle due versioni del testo, presenta alcune particolarità degne di nota nella sua traduzione tedesca. Nel *Conte du Graal* compare sulla scena un valletto con in mano una lancia bianca luccicante dalla cui punta di ferro usciva una goccia di sangue. L'apparizione di questa mistica lancia insanguinata<sup>199</sup>, i cui colori rimandano da una parte al viso dell'amata Blancheflor e dall'altra alla scena postuma dell'estasi sulla neve, è nel testo francese direttamente collegata alla processione del Graal che ne segue, quasi fosse l'elemento d'apertura.

*Et tuit cil de leanz veoient  
La lance blanche et le fer blanc,  
S'issoit une gote de sanc  
Del fer de la lance an somet,  
Et jusqu'a la main au vaslet  
Coloit cele gote vermoille.<sup>200</sup>  
(vv. 3196-3201)*

*ein knappe spranc zer tür dar in.  
der truog eine glævîn  
(der site was ze trûren guot):  
an der snîden huop sich pluot  
und lief den schaft unz ûf die hant,  
deiz in dem ermel wider want.  
dâ wart geweinet unt geschrît  
ûf dem palase wît.<sup>201</sup>  
(vv.231,17-24)*

Nella rielaborazione di Wolfram, invece, le due scene vengono distintamente separate per variare ed intensificare il tema della sofferenza dei cortigiani: da una parte entra il paggio con la misteriosa lancia insanguinata, mentre le damigelle, recanti tutti quegli emblemi cerimoniali, fra cui il Graal che affronterò nel prossimo paragrafo, faranno il loro ingresso da un'altra porta. Il distacco fra questa scena e l'inizio della cerimonia è sigillato dall'incredibile pathos con il quale viene rimarcata la condizione di straziante sofferenza dei cortigiani alla cui vista piangono e gridano per lo sconforto. Per indicare l'eccezionalità di questa spada, rispetto alle tante altre lance rammentate nel corso del

---

<sup>199</sup> Per approfondimenti, si confronti il contributo di Guyénot (2010) *La lance qui saigne. Métatextes et hypertextes du "Conte du Graal" de Chrétien de Troyes*.

<sup>200</sup> Trad: "e tutti quelli che erano lì vedevano la lancia bianca e il ferro bianco; e usciva una goccia di sangue dal ferro della lancia sulla punta e quella goccia vermiglia colava fin sulla mano del valletto" (Liborio 2005, 98)

<sup>201</sup> Trad: „Ein Knappe lief zur Tür herein, /in seiner Hand lag eine Lanze / (der Anblick löste Trauer aus), / Blut entquoll der Schneide, lief / am Schaft entlang und auf die Hand - / erst der Ärmel fing es auf. / Und in der großen Halle droben / schrie man, brach in Tränen aus“ (Kühn 1986, 583)

romanzo, viene utilizzato il francesismo *glævîn*, un termine che ritroveremo molto più avanti quando verrà attribuita ad un templare del Graal<sup>202</sup>.

#### 5.4 Un'inconsueta cerimonia

In entrambi i testi viene ora descritta la processione di una serie di rituali cerimoniosi durante i preparativi di una cena luculliana a cui l'eroe assiste meravigliato, senza però essere in grado di coglierne il significato. Inizia così un enigmatico corteo di dame e paggi che portano candelabri e ogni tipo di utensili da tavola alternando ad ogni portata l'apparizione del misterioso Graal. Particolare attenzione viene riservata, oltre che al Graal di cui parlerò fra poco, ad un elemento la cui posizione e natura è stata riportata in maniera diversa nei due testi. Il tagliere d'argento di Chrétien, il *tailleoir* (v.3231) che sembra evocare la patena dell'atto eucaristica, si trasforma nel passo corrispondente del *Parzival*, in *zwei mezzern snîdende als ein grât* (v. 234,18), due coltelli d'argento. Nonostante questa traduzione possa presumersi frutto di un fraintendimento linguistico, il loro scopo non rimane senza spiegazione nel corso della trama tedesca. Per spiegare il dettaglio derivato dall'equivoco, nel IX Libro Trevrizent attribuirà a questi coltelli la funzione di rimuovere la crosta di veleno ghiacciato che fiorisce sulla piaga di Anfortas. È probabile, dunque, che questa tramutazione del tagliere in coltelli fosse in realtà voluta da Wolfram per intessere un'altra delle sue trame secondarie. L'inconsueto corteo descritto da Chrétien e ripreso dal poeta medio alto tedesco è spesso stato inteso come una cerimonia liturgica, sia nelle modalità con le quali viene descritto che per gli emblematici oggetti predisposti sulla scena, ma per quanto egli possa essersi ispirato a questa simbologia, resta altrettanto ovvio che il suo intento non fosse quello di descrivere un atto sacro non essendoci alcun accenno ad un'eventuale dimostrazione di devozione da parte dei commensali. Il medievalista Jean Frappier, ad esempio, reputa la scelta di ambientazione e descrizione della scena come una volontà di Chrétien di collocare la narrazione in un peculiare limbo fra miracoli pagani e cristianità sovranaturale, mentre Kurt Ruh affermerà che l'intenzione del poeta francese era quella di creare "eine Schwebel zwischen Liturgie und Profanität" (Ruh 1980, 65).

Un elemento di vistosa innovazione rispetto al modello francese è racchiuso nella figura di questo misterioso "Graal" portato in processione alla corte del Re Pescatore e il cui enigma caratterizza l'intero romanzo. La parola *gradalis* o *gradale* è attestata già prima dell'opera francese

---

<sup>202</sup> Nel IX libro verrà spiegato che la lancia di questo passo è *insanguinata*, non sanguinante e si addurrà una causa plausibile per spiegare razionalmente il fenomeno. Resta fermo il fatto che, nel corso della storia, i dettagli e le vicende che concernono il Graal verranno ripetutamente precisati e rettificati da un luogo all'altro del romanzo.

in un documento latino e due poesie e poi tramandata in forma simile in varie lingue romanze (Harf-Lancner 2005, 27). Solamente più tardi, all'inizio del tredicesimo secolo e per mano del poeta francese Robert de Boron, assumerà l'ormai iconica forma di un calice, recipiente in cui Giuseppe d'Arimatea raccoglie il sangue di Cristo<sup>203</sup>. In maniera significativa, dunque, Chrétien è stato il primo ad utilizzare questa, per dirla con le parole di Ruh, "seltenes, ja apartes Wort zur Bezeichnung eines wunderbaren Gegenstandes" (Ruh 1980,63). Un termine, pertanto, tanto speciale quanto singolare utilizzato in relazione ad un oggetto destinato ad entrare nell'immaginario comune come qualcosa di inarrivabile ed enigmatico ed accrescendone così, volontariamente o meno, il suo immortale prestigio. Ogni testo postumo all'opera di Chrétien adotterà infatti, più o meno direttamente, il nome di questo misterioso oggetto.

*Un graal antre ses deus mains  
 Une dameisele tenoit,  
 Qui avuec les vaslez venoit,  
 Bele et jante et bien acesmee.  
 Quant ele fu leanz antree  
 Atot le graal qu'ele tint,  
 Une si granz clartez i vint  
 Qu'ausi perdirent les chandoiles  
 Lor clarté come les estoiles  
 Quant li solauz lieve ou la lune.<sup>204</sup>  
 (vv. 3220-3229)*

L'utilizzo dell'articolo indefinito "un" e la grafia con la lettera minuscola toglie qualsiasi sacralità all'oggetto portato a due mani dalla fanciulla e il cui mistico valore è ancora celato al lettore. Persino la sua forma non è chiara mentre, per quanto riguarda l'aspetto, si fa accenno solamente alle *pierres precieuses* (v. 3234) ad esso incastonate. Un'altra insolita caratteristica di questo passaggio nella versione francese è l'eccezionale *clarté* che contraddistingue non solo l'apparizione del graal, ma tutta questa processione scandita da una serie di elementi che, passando da una camera all'altra, illuminano la sala in maniera quasi mistica. Tutti gli oggetti che ci vengono presentati durante questo particolarissimo banchetto sembrano prevedere una funzione come bloccata o destinata ad un utilizzo perverso: la lancia insanguinata potrebbe alludere ad una ferita non vendicata, mentre il graal

---

<sup>203</sup> Nel suo poema in ottosillabi scritto attorno al 1200 e intitolato *Li romanz de l'estore dou Graal*, poi reso in prosa sotto il titolo di *Le roman de Joseph d'Armathie*, risemantizza il tema del Graal in una chiave religiosa assente nei testi a lui precedenti. Qui il Graal diviene il simbolo della salvezza dell'umanità, essendo esso il calice dal quale bevve Cristo durante l'Ultima Cena. Per approfondimenti, si confronti Lagorio (1975) *Joseph of Arimathea: The Vita of a Grail Saint*. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, n°91, pp. 54-68.

<sup>204</sup> Trad: "una damigella teneva tra le due mani un graal e veniva avanti con i valletti, bella, elegante e vestita lussuosamente. Quando fu entrata là dentro con il graal che portava, ne venne una così grande luce, che le candele persero il loro chiarore come le stelle e anche la luna quando si leva il sole" (Liborio 2005, 99)



con i suoi candelabri e la luce che emana, ad uno sfarzo inutile nel suo vano passare e ripassare. Eppure, nonostante non venga fatta alcuna menzione alla finalità di quest'ultimo, tutti i commensali mangiano cibi prelibati che continuano a comparire copiosamente sulla bianchissima tavola del ricco padrone di casa, portando così all'ipotesi di un recipiente che ha conservato le proprietà magiche dei mitici corni o calderoni d'abbondanza celtici<sup>205</sup>.

Diversa è l'interpretazione che ne dà lo scrittore tedesco, il quale introduce la sua comparsa con un laconico "*daz was ein dinc, daz hiez der Grâl, / erden wunsches überwal.*"<sup>206</sup> (vv. 235,24-25). Una anonima "cosa" sarebbe dunque il Graal al quale in questo caso è riservato l'articolo determinativo *der* e la lettera maiuscola. Nel *Parzival*, come nel *Conte du Graal*, manca un qualsiasi riferimento all'effettiva forma di questo *wunsch von pardîs* (v. 235,21) adagiato sopra ad un drappo verde e appoggiato davanti al padrone di casa dalla vergine Repanse de Schoye, la cui purezza le dà il diritto di reggere il Graal in processione. Tuttavia, viene indicato assai più chiaramente di quanto non faccia il testo francese a che cosa serve: esso elargisce qualsiasi cibo o bevanda di cui si possa fare nome:

*vorem grâle wære bereit  
[...].swâ nâch jener bôt die hant,  
daz er al bereite vant  
spîse warm, spîse kalt,  
spîse niwe unt dar zuo alt,  
daz zam unt daz wilde.  
[...].wan der grâl was der sælden fruht,  
der werlde sūeze ein sölh genuht,  
er wac vil nâch gelîche  
als man saget von himelrîche.<sup>207</sup>  
(238,11-24)*

---

<sup>205</sup> Molte sono state le ipotesi avanzate dalla ricerca nel corso degli anni nel tentativo di dare una spiegazione al Graal, alle sue origini e al suo significato. Fra le varie tesi, si distinguono tre principali interpretazioni: quella cristiana, quella celtica e quella orientale. Soffermarmi eccessivamente su questi aspetti esula dal mio lavoro, pertanto rimando alle seguenti letture. Per il modello cristiano, si confronti Burdach (1938) *Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende* e Ruh (1980) *op. cit.* Per il modello celtico, si confronti Nutt (1888) *Studies on the Legend of the Holy Grail with Especial Reference to the Hypothesis of its Celtic Origin*; Weston (1906) *The Legend of Sir Perceval. Studies upon its Origin, Development and Position in the Arthurian Cycle*; Nitze (1949) *Perceval and the Holy Grail. An Essay on the Romance of Chrétien de Troyes*. In: University of California Publications in Modern Philology 28, nr. 5, pp. 281-331; Loomis (1963) *The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol*. Per il modello orientale, si confronti Veselovskij (1901) *Zur Frage über die Heimath der Legende vom heiligen Gral*. In: Archiv für Slawische Philologie 23, pp. 321-385; Singer (1939) *Wolfram und der Gral. Neue Parzival-Studien* ed in particolare il contributo di Helene Adolf, la quale dal 1945 in poi si concentrò sull'ipotesi della provenienza orientale del Graal basandosi sul lavoro dei due studiosi sopraccitati. Si vedano dunque Adolf (1947) *op.cit.*; (1957) *Christendom and Islam in the Middle Ages: New Light on 'Grail stone' and 'Hidden Host'* in: Speculum 32, pp. 103-115 e (1960) *Visio Pacis. Holy City and Grail. An Attempt at an Inner History of the Grail Legend*. Per una panoramica sugli studi sul Graal, cito fra tutti le opere di Frappier (1978) *La légende du Graal. Origine et évolution*. In: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* 4, pp.292-331. e Marx (1982) *Le Graal*.

<sup>206</sup> Trad: „es war ein Ding, das hieß Der Gral, / der die Vollendung übertraf“ (Kühn 1986, 586)

<sup>207</sup> Trad: „vor dem Gral lag schon bereit - [...] wonach man auch die Hand ausstreckte, / man fand es alles fertig vor: / warme Speisen, kalte Speisen / neue Speisen, altbewährte / Fleisch vom Stalltier und vom Wild [...] Der Gral war: Frucht

Il tema del Graal come miracolo eucaristico, dispensatore di cibi e abbondanza diventerà luogo comune nelle Continuazioni al *Conte du Graal* e immortale resterà il suo fascino letterario ed escatologico (Cipolla 2005, 1661). Non dovrebbe stupire il fatto che nella preistoria di questo utensile mitologico ci siano i “calderoni” dei riti sacrificali e magici tipici della tradizione celtica: la fantasia medievale vive di e prospera grazie a continue ibridazioni tra la cultura curiale e aulica e quella folclorica e carnascialesca.

## 5.5 La domanda mancata

Un'altra significativa divergenza fra Wolfram e Chrétien risiede nella natura delle domande non poste da Parzival alla corte del Graal. Nel caso del *Conte du Graal* le domande mancate sono relative agli avvenimenti ai quali egli assiste durante la cerimonia: al protagonista viene qui rimproverata la mancanza di interrogativi inerenti alla spada insanguinata, al graal e alla sua funzione e al perché di una tale cerimonia<sup>208</sup>.

*Tot ausi con passa la lance  
Par devant le lit s'an passerent  
Et d'une chanbre an autre antrerent.  
Et li vaslez les vit passer  
Et n'osa mie demander  
Del graal cui l'an an servoit,  
Que toz jorz an son euer avoit  
La parole au prodome sage,<sup>209</sup>  
(3240-7)*

D'altra parte, Wolfram, pur mantenendo inalterato il tema della mancata formulazione di domande da parte del giovane<sup>210</sup>, fornisce una sfumatura di significato più sottile alla tematica in oggetto. L'unica domanda che Parzival avrebbe dovuto rivolgere al suo sofferente ospite gli verrà recriminata più tardi nel Libro IX: un semplice “*hêrre, wie stêt iwer nôt*”<sup>211</sup> (484,27) avrebbe egli dovuto chiedere, una domanda di misericordia, dunque, quasi di natura etica. Il motivo di tale omissione è, in entrambi i casi, da ricercare nell'errata applicazione da parte del “muto” Parzival delle regole di condotta impartitegli da Gornamant/Gurnemanz, in linea di principio corrette ma maldestramente equivocate. L'origine di questo impedimento, tuttavia, non è da ritenersi né religiosa, né tantomeno morale, ma

---

der Seligkeit, / Füllhorn aller Erdensüße, / es reichte nah an das heran / was man vom Himmelreich erzählt“ (Kühn 1986, 588)

<sup>208</sup> Tutto ciò gli verrà rivelato al momento dell'incontro con la cugina nella foresta

<sup>209</sup> Trad: “Esattamente come era successo per la lancia passarono (le pietre incastonate nel graal) davanti a lui e andarono da una camera all'altra. E il ragazzo le vide passare e non osò domandare del graal a chi lo si serviva, perché aveva sempre in mente la parola del saggio nobile uomo” (Liborio 2005, 99)

<sup>210</sup> Si confronti in merito l'opera di James Raoul (1997) *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*.

<sup>211</sup> Trad: “»Woran leidet Ihr denn, Herr?«” (Kühn 1986, 747)

frutto – come afferma Bumke – di un “Fehleistung der Wahrnehmungsfähigkeit” (Bumke 2001, 174), un fallimento di percezione, dunque, da parte di Parzival che non sa distinguere la pietà dalla curiosità. Parzival non è più lo sfrontato ed ingenuo ragazzino che aveva inondato di domande i cavalieri nella foresta di Soltane, ha perso la sua innocenza e spontaneità e tuttavia è ancora incredibilmente acerbo nel pensiero e nell’azione. Persino nel momento in cui il re, cedendogli la sua spada, gli confida, afflitto “*ich prâhtz in nôht / in maneger stat, ê daz mich got / ame lîbe hât geletzet*”<sup>212</sup> (vv. 239,25-27), non ha alcuna reazione di compassione nei suoi confronti. E così commenta Wolfram, quasi esasperato dall’incapacità di comprendere la situazione e agire di conseguenza del giovane:

*ôwê daz er niht vrâgte dô!  
des pin ich für in noch unvrô.  
wan do erz enpfienc in sîne hant,  
dô was er vrâgens mit ermant.  
och riwet mich sîn sûezer wirt,  
den ungenande niht verbirt,  
des im von vrâgn nu wære rât.  
genuoc man dâ gegeben hât:*<sup>213</sup>  
(vv.240,3-10)

Anfortas, forse nella speranza di avere davanti il suo liberatore e successore, gli dona in questa scena la propria arma di battaglia, sua fedele compagna, egli afferma, in ogni pericolo e circostanza prima che “Dio lo ferisse nel corpo”. Questo motivo viene posticipato e rifunzionalizzato rispetto al *Conte du Graal*, dove l’omaggio era avvenuto prima della cerimonia, al fine di sottolinearne l’importanza simbolica. La concessione della spada, emblema di dominio, anteceduta da quella del mantello, rappresenta infatti una sorta di “investitura” dell’eroe che, paragonata alla dissacrante ed irrituale vestizione da Cavaliere Rosso<sup>214</sup>, si rivela decisamente più ufficiale.

Durante questo passo, nella versione tedesca, viene inoltre inserito un personaggio che non ha una diretta corrispondenza nel testo del *Conte du Graal*: il lettore e Parzival scopriranno solamente più avanti che colui che viene descritto come “*den aller schænsten alten man*” (v. 241,27) altri non è che Tituriel, nonno di Anfortas e dunque il più vecchio antenato vivente della stirpe del Graal. L’introduzione del personaggio di Tituriel, seppure presentato di sfuggita tramite gli occhi del protagonista che lo intravede solamente da una porta semi-aperta, è ancora una volta significativo dell’arte narrativa del poeta tedesco. Se da un lato, infatti, questa velata anticipazione comprova

---

<sup>212</sup> Trad: „Ich trug es oft / im Kampfgetümmel, eh mich Gott / an meinem Leib verstümmelt hat“ (Kühn 1986, 589)

<sup>213</sup> Trad: „Ein Unglück, daß er jetzt nicht fragte! / Noch heut leid ich dran - für ihn! / denn als man ihm das überreichte / war dies ein Eink: *er sollte fragen* / Der Burgherr tut mir gleichfalls leid, / weil er ein schweres Schicksal hat - / die Frage hätte ihn erlöst.“ (Kühn 1986, 589)

<sup>214</sup> Si confronti il paragrafo 3.5 del capitolo III “*Il protagonista diventa cavaliere*”.

l'indiscussa capacità di Wolfram di provvedere ad un complesso intreccio dinastico e ad una calcolata struttura generale dell'opera, dall'altro suscita nel lettore un grande sentimento di curiosità, catturandone l'attenzione e appassionandolo così alla trama.

Un ulteriore passo innescato dalla scena appena descritta e senza dubbio degno di nota al fine di analizzare l'opera di Wolfram in correlazione al modello francese, compare ai versi 241,1-30. Mentre la processione attraversa la camera di questo vecchio straordinariamente bello ma senza nome, Wolfram si rifiuta improvvisamente di rivelare in quel momento le informazioni attese dal suo pubblico. Lo scrittore tedesco aggiunge qui alla sua trama semplicemente una stanza, intervento apparentemente irrilevante se si considera il complessivo raddoppiamento del numero dei versi rispetto al testo fonte e che, invece, si rivela di estremo rilievo nell'analisi dell'opera e della poetica dell'autore. In maniera significativa, infatti, Wolfram si esprime apertamente in questo passaggio sulle strategie narrative messe in atto nel suo romanzo elaborando una sorta di personale teoria della letteratura. Tutt'altro che trascurabile, dunque, è l'interpretazione di quella che viene definita dagli studiosi contemporanei "*Bogengleichnis*" (Dallapiazza 2009, 134), l'allegoria dell'arco, che di seguito riporto:

<i>Wer der selbe wære,</i>	(241, 1)
<i>des freischet her nâch mære.</i>	
<i>dar zuo der wirt, sîn burc, sîn lant,</i>	
<i>diu werdent iu von mir genant,</i>	
<i>her nâch sô des wirdet zît,</i>	(5)
<i>bescheidenlîchen, âne strît</i>	
<i>unde ân allez für zogen.</i>	
<i>ich sage die senewen âne bogen.</i>	
<i>diu senewe ist ein bîspel.</i>	
<i>nu dunket iuch der boge snel:</i>	(10)
<i>doch ist sneller daz diu senewe jaget.</i>	
<i>ob ich iu rehte hân gesaget,</i>	
<i>diu <b>senewe</b> gelîchet <b>mæren sleht</b><sup>215</sup>:</i>	
<i>diu dunkent ouch die liute reht.</i>	
<i>swer iu saget von der <b>krümbe</b><sup>216</sup>,</i>	(15)
<i>der wil iuch leiten ümbe.</i>	
<i>swer den bogen gespannen siht,</i>	
<i>der senewen er der slehte giht,</i>	
<i>man welle si zer biuge erdenen</i>	
<i>sô si den schuz muoz menen.</i>	(20)
<i>swer aber dem sîn mære schiuzet,</i>	
<i>des in durch nôt verdriuzet:</i>	
<i>wan daz hât dâ ninder stat,</i>	

<sup>215</sup> **sleht** (mhd): eben, in gerader Fläche seiend, platt.

<sup>216</sup> **krümbe** (mhd): Krümmung, Biegung.

und vil gerûmeclîchen pfat,  
zeinem ôren in, zem andern für. (25)

mîn arbeit ich gar verlür,  
op den mîn mære drunge:  
ich sagte oder sunge,  
daz ez noch paz vernæme ein boc  
odr ein ulmiger stoc.<sup>217</sup> (30)  
(vv. 241,1-30)

Egli illustra un *bîspel*, una metafora inerente al rapporto fra arco, *bogen*, e corda, *senewe*. Egli paragona qui il proprio racconto, *mære*, non ad un arco, ma alla sua corda, enfatizzando l'importanza di quest'ultima essendo la reale artefice dello scocco della freccia. Riflettendo sul proprio racconto da un punto di vista puramente estetico, Wolfram si serve di questo parallelismo per spiegare la relazione che intercorre fra l'ordine naturale, o comunque atteso, degli eventi e lo spostamento che egli opera in un luogo successivo del romanzo. Lo scrittore, che qui veste i panni di una sorta di teorico della letteratura, afferma che il pubblico preferisce una tecnica narrativa lineare e semplice, evocando in merito l'immagine di una corda tesa, *sleht*. D'altra parte, riconosce però che, per scoccare la freccia, la corda non può essere tesa, anzi, deve essere necessariamente piegata o incurvata, *krümbe*. La contrapposizione e reciproca dipendenza fra questi due termini e il parallelismo che Wolfram suggerisce fra il proprio *mære* e questa peculiarità di arco e corda, si configura dunque come giustificazione di uno stile narrativo nell'insieme *sleht* e *krümbe* (Haug 1997, 167). In altre parole, nonostante l'azione del suo racconto sia di per sé lineare, egli sottolinea la necessità di discostarsi da questa narrativa "semplice" per trasmettere correttamente la storia al pubblico. Infatti, solo quando la corda dell'arco è piegata, dunque quando il racconto diventa *krümbe*, la freccia può essere scoccata e raggiungere con successo il proprio obiettivo, ovvero il pubblico. Questa parabola giustifica dunque quell'attitudine all'anticipazione tipica di Wolfram, il quale qui legittima la propria arte narrativa insistendo sul fatto che alcuni dettagli o informazioni non possono e non devono ancora essere rivelati poiché, se questo accadesse al momento sbagliato, il suo lavoro risulterebbe inutile, *gar verlür*, dal momento che entrerebbe da un orecchio per uscire dall'altro. Si tratta della più rilevante ed estesa digressione nell'insieme narratologica e didascalica da parte dell'autore sui principi poetici presenti nel *Parzival* e dunque di cruciale importanza per la comprensione della

---

<sup>217</sup> Trad: „Mein Wort ist Sehne - und nicht Bogen! / diese Sehne ist ein Gleichnis: / der Bogen mag euch schnell erscheinen, / was die Sehne schießt, ist schneller / Trifft dies zu, bedeutet »Sehne«: / ganz geradheraus erzählen. / Und das gefällt dem Publikum. / Wer euch in krummer Tour erzählt, / der führt euch an der Nase rum. / Ihr wißt, dass beim gespannten Bogen / die Sehne ganz gerade ist / es sei denn, sie wird eingewinkelt / um den Pfeil dann abzuschneiden. / schießt man sein Wort auf Leute ab, / die es nur verärgern kann / so bleibt nicht das geringste haften / es nimmt den breit-bequemen Weg: / in ein Ohr rein, zum andren raus. / wollt ich mich um *die* bemühen / wär mein Erzählen ganz umsonst / da könne ich genauso gut / vor einem Geißbock rezitieren / oder einem faulen Strunk. (Kühn 1986, 590)

tecnica narrativa di Wolfram. La calzante *Bogengleichnis* descritta non solo ha come intento quello di illustrare la poetica dell'autore, ma ha anche il preciso scopo didattico di istruire il pubblico su quale sia il modo corretto di raccontare una storia. (Dallapiazza 2009, 135). Non stupisce dunque come tanto l'interpretazione di questa parabola quanto il suo potenziale collegamento ad un'ipotetica *Literaturtheorie* da parte di Wolfram sia stata motivo di non poche controversie da parte della critica accademica<sup>218</sup>.

## 5.6 Rivelazione delle colpe dell'eroe

In entrambe le versioni, l'eroe, dopo una nottata inquieta, si risveglia in un castello immerso nel silenzio e senza più alcun cortigiano. Credendoli nel bosco, si lancia alla loro ricerca e, non trovandoli, ritorna al castello dove però il ponte levatoio è ormai alzato precludendogli l'ingresso, scena quantomai paradossale se paragonata alla calda accoglienza a lui riservata il giorno prima. Nel testo tedesco, l'allontanamento dell'eroe dalla corte del Graal è decisamente più esplicito rispetto al modello francese. L'invito ad andarsene è giustificato nel *Parzival* dalle parole di un paggio nelle quali è già possibile intravedere il motivo stesso dell'allontanamento:

«*ir sult varen der sunnen haz*»  
*sprach der knappe.*  
*«ir sît ein gans.*  
*möht ir gerüeret hân den flans,*  
*und het den wirt gevrâget!*  
*vil prîss iuch hât betrâget.»<sup>219</sup>*  
*(vv. 247,26 - 30)*

Se in questo passaggio la colpa dell'eroe viene semplicemente accennata da un paggio astioso, il quale lo accusa di non aver "chiesto", *gevrâget*, al padrone di casa, diventerà molto più esplicita nella scena che segue.

Ripartito al galoppo, si imbatte nel bosco in una fanciulla che vaga lamentandosi recando un cavaliere morto fra le braccia. La ragazza altri non è che Sigune, sua cugina, un personaggio già noto

<sup>218</sup> Si confrontino, ad esempio: Groos (1972) *Wolfram Von Eschenbach's "Bow Metaphor" and the Narrative Technique of Parzival*. MLN 87, no. 3, pp. 391-408; Haug (1985) *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*; Schirok (1986) *„Diu senewe ist ein bîspel“. Zu Wolframs Bogengleichnis*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, pp. 21-36; Ernst (1999) *Formen analytischen Erzählens im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach. Marginalien zu einem narrativen System des Hohen Mittelalters*. In: *Wolfzettel*, pp. 165-198; Kern (2002) *„ich sage die senewen âne bogen“*. *Zur Reflexion über die Erzählweise im „Parzival“* in: *Wolfram-Studien* 17, pp. 46-62; Kaminski (2003) *„ich sage die senewen âne bogen“ Wolframs Bogengleichnis, siebte gelesen*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 77.1, pp. 16-44; Bumke (2004) *op. cit.*;

<sup>219</sup> Trad: «»Der Sonne Fluch auf Euren Wegen!« / rief der Knappe. »Gänsereich“ / Hättet Ihr doch bloß den Schnabel / aufgemacht, den Wirt gefragt! / Ihr habt den großen Ruhm vertan!« (Kühn 1986, 595)

al pubblico del *Parzival*<sup>220</sup> e che invece è ancora sconosciuto ai lettori-ascoltatori del *Conte du Graal*. In entrambi i testi, la ragazza ricopre la medesima funzione: rivelare la natura del grave e inconsapevole peccato commesso dall'eroe nei confronti del padrone di quella che ella svela essere la corte del Graal. All' analogo passaggio del testo francese, Wolfram fa corrispondere una scena relativamente breve, avendo egli già introdotto questo personaggio nella sua narrazione. La dama, dopo aver riconosciuto nel ragazzo a cavallo Parzival, comprende dalle descrizioni del cugino che egli era stato al castello di Munsalvaesche, ospite del signore che qui vi regnava, Anfortas. Come affermato in precedenza, è in questa circostanza che viene ufficialmente dato un nome al castello del Graal e al rispettivo regnante e viene inoltre aggiunto un dettaglio assente nel testo fonte che contribuisce ad intensificare il mistero che avvolge l'enigmatica rocca solitaria: il fatto che essa non sia raggiungibile per chi la cerca, ma solo per chi non ha intenzione di trovarla.

*swer die suochet flîzeclîche,  
leider der envint ir niht.  
vil liute manz doch werben siht.  
ez muoz unwizzende geschehen,  
swer immer sol die burc gesehen.<sup>221</sup>  
(vv. 250,26 - 30)*

Dopo averlo istruito sulla dinastia che qui vi regnava, e tuttavia nascondendogli il rapporto di sangue che li lega entrambi ai re del Graal, manifesta chiaramente ciò che Parzival avrebbe dovuto fare alla corte di Anfortas, ovvero porre la domanda giusta. Al diniego da parte del ragazzo, il quale afferma "*ich hân gevrâget niht*" (v.255,1), lei lo maledice enumerando tutti gli avvenimenti meravigliosi a cui egli incurante aveva assistito e accusandolo di avere miseramente fallito la missione di redenzione del re ferito non dimostrando alcuna compassione e misericordia nei confronti della sua sventurata condizione:

*«iuch solt iur wirt **erbarmet**<sup>222</sup> hân,  
an dem got wunder hât getân,  
und het gevrâget sîner nôt.  
ir lebt, und sît an sælden tôt.»<sup>223</sup>  
(vv. 255,25 - 29)*

---

<sup>220</sup> L'incontro con Sigune era già accaduto nel Libro III (cfr. paragrafo 3.4 del capitolo III "*Primi incontri*")

<sup>221</sup> Trad: "Wer die bewußt, mit Absicht sucht, / der wird sie leider niemals finden. / Und doch versuchen es sehr viele. / Es muß ganz absichtslos geschehn - / nur so erblickt man diese Burg" (Kühn 1986, 597)

<sup>222</sup> **erbarmen** (mhd.) = sich erbarmen, bemitleiden, Mitleid haben.

<sup>223</sup> Trad: "Ihr hättet *Mitleid* zeigen müssen / mit ihm, den Gott gezeichnet hat / ihn nach dem Leiden fragen müssen! / Ihr lebt, doch Euer Heil ist tot" (Kühn 1986, 601)

Nel testo francese, invece, questa scena si rivela più esaustiva dal punto di vista della comprensione della trama e presenta alcuni dettagli che nella versione tedesca o erano già stati anticipati nella narrazione o verranno ricollocati più avanti secondo le tecniche narrative che Wolfram ha sintetizzato nella splendida *Bogengleichnis* analizzata nel paragrafo precedente. Chrétien introduce in questo passaggio un'anonima fanciulla la quale, ascoltando il resoconto di Perceval, deduce che egli è stato ospitato *chiés le riche roi Pescheor* (v. 3495). È questa la prima volta che viene nominato come Re, poiché fino ad ora era sempre stato descritto come *prodome*, e se ne intuisce la congruenza con il pescatore con il fiume, fatto non evidente dato che né lui né il ragazzo nominano mai il loro primo incontro al lago. La giovane fanciulla racconta poi le vicende inerenti a questo misterioso Re Pescatore e istruisce Perceval su come era stato ferito, ovvero con un giavellotto *parmi les hances anbedeus* (v. 3513). Non passa dunque inosservata la somiglianza e il parallelismo simbolico con la ferita del padre del ragazzo<sup>224</sup>, anch'egli colpito *parmi les janbes* (v. 482) e anch'egli padrone di una *gaste foreste* arida e deserta. Questa "Kastrationswunde" (Dallapiazza 2009, 51) è infatti indissolubilmente correlata ad una terra desolata, risultato dell'infermità di un sovrano non più in grado di difendere il proprio reame. Le origini mitiche della leggenda diventano tangibili in questo passo: la perdita della fertilità del sovrano mette in pericolo la terra sulla quale regna e tale pericolo può essere risolto solamente da una domanda quasi magica, che qui si configura come una sorta di contro-incantesimo al sortilegio che incatena il regno del Graal (Liborio 2005, 228).

Dopo averlo messo al corrente della storia e dell'identità del nobiluomo che lo aveva ospitato la sera prima, la fanciulla conduce una sorta di interrogatorio su tutti gli avvenimenti meravigliosi svoltisi al castello del Graal. Ciò che era avvenuto durante la cerimonia viene ora elencato in maniera particolarmente ripetitiva allo scopo di fissare nella mente del lettore-ascoltatore quelli che erano stati gli elementi importanti della serata: la lancia insanguinata, il graal, la camera da dove veniva e dove veniva portato, i valletti coi candelabri e la fanciulla con il piccolo tagliere d'argento. Ad ogni punto, la ragazza auspica una domanda da parte del giovane al suo ospite, domande che invece egli non aveva assolutamente posto, convinto di agire nel giusto e fiero del suo comportamento: "*Onques de ma boche n'issi*<sup>225</sup>." (v. 3570).

A questo punto, alla domanda della ragazza "*Comant avez vos non, amis?*" (v. 3572), ovvero su quale fosse il suo nome, l'eroe semplicemente lo intuisce:

<sup>224</sup> Sulla morte del padre di Perceval, si confronti il paragrafo 2.2 *Divergenze tematiche*

<sup>225</sup> Trad: "Anzi, dalla mia bocca non è uscita una sola parola" (Liborio 2005, 105)



*Et cil qui son non ne savoit  
Devine et dit qua il avoit  
PERCEVAUS LI GALOIS a non,  
N'il ne set s'il dit voir ou non;  
Mes il dist voir, et si nel sot.  
(vv. 3573 - 3577)*

È questa indubbiamente una divergenza significativa dalla versione tedesca. Nel *Parzival* non solo la scoperta del nome da parte dell'eroe era stata anticipata e ricollocata all'inizio delle avventure del giovane protagonista, ma ne erano state modificate anche le modalità: infatti, l'eroe tedesco non aveva "indovinato" il proprio nome, ma ne era venuto a conoscenza direttamente da Sigune, ovvero il corrispondente personaggio della tradizione tedesca<sup>226</sup>. Nel romanzo di Chrétien, il nome ricopre un ruolo importantissimo, poiché componente fondamentale per costruire l'identità delle persone e tuttavia, in questo caso, non esiste alcuna autorità che possa avvallare la deduzione del protagonista. Nel *Conte du Graal*, nessuno "battezza" Perceval: il ragazzo gallese lo indovina da sé come se finalmente si riconoscesse il diritto di avere un'identità fino ad allora sconosciuta.

Riconoscendolo per nome e apostrofandolo "*Percevaus maleüreus*" (v. 3583), la fanciulla può dunque ora comprendere chi egli è in realtà e svelare così il legame di parentela che li lega essendo ella la sua *germainne cosine* (v. 3600). Inoltre, a differenza della traduzione di Wolfram, il quale posticiperà questa rivelazione durante l'incontro con lo zio eremita Trevrizent nel Libro IX, la cugina germana di Perceval lo informa della morte della madre. È questo non solo il più grande peccato che l'eroe ha commesso e che dovrà espiare, ma è anche probabilmente ciò che gli ha impedito di fare le fatidiche domande che avrebbero salvato il Re Pescatore e il suo regno.

*Por le pechié, ce saches tu,  
De ta mere fest avenu;  
Qu'ele est morte de duel de toi.<sup>227</sup>  
(vv. 3593-5)*

Risulta evidente quanto in questa sezione viene rivelato al protagonista del *Conte du Graal* rispetto alle poche nozioni dinastiche riservate invece al Parzival wolframiano. Nella versione francese, infatti, all'eroe vengono forniti molti più dettagli ed informazioni relativi non solo al castello del Graal e al suo sovrano, ma anche e soprattutto allo stesso Perceval. Queste consapevolezza e chiarimenti, pur rimanendo pressoché intatti nel contenuto, vengono sapientemente rielaborati e riposizionati dall'autore tedesco nel corso della sua narrazione.

---

<sup>226</sup> Si confronti il paragrafo 3.4 del capitolo III "*Primi incontri*"

<sup>227</sup> Trad: "ti è successo tutto, sappilo, per il peccato verso tua madre, poiché è morta per il dolore a causa tua" (Liborio 2005, 105)

## 5.7 Espiazione delle colpe giovanili

La trama scorre parallelamente fra i due testi, fatta eccezione per la scena del giuramento di Parzival aggiunta da Wolfram che verrà analizzata fra poco. Dopo l'incontro con la cugina durante il quale acquisisce graduale coscienza delle proprie colpe, il protagonista riprende a vagare nel bosco. Qui incontra un'altra fanciulla la quale, in sella ad un palafreno misero e denutrito, si trascina pietosamente per la strada vestita in maniera indecorosa. In entrambe le versioni, viene data una descrizione particolarmente miserabile dell'infelice ragazza che a breve si scoprirà essere l'anonima fanciulla della tenda che il giovane aveva incontrato nel bosco sulla via per la corte di Artù, nel testo francese, ovvero Jeschute nell'adattamento di Wolfram<sup>228</sup>.

*Et une pucele ot desus;  
Einz tant cheitive ne vit nus.  
Neporquant bele et jante fust  
Assez, se bien li esteüst;  
Mes si malemant li estoit  
Qu'an la robe qu'ele vestoit  
N'avoit plainne paume de sain,  
Einz li sailloient fors del sain  
Les memeles par les rotures.<sup>229</sup>  
(vv. 3715 - 3723)*

*ouch heten die este und etslich dorn  
ir hemde zerfüeret:  
swa'z mit zerren was gerüeret,  
dâ saher vil der stricke:  
dar unde liehte blicke,  
ir hût noch wîzer denn ein swan.  
sine fuorte niht wan knoden an:  
swâ die wârns des velles dach,  
in blanker varwe er daz sach:  
daz ander leit von sunnen nôt.<sup>230</sup>  
(vv. 257,8 - 17)*

La sfortunata ragazza non esita a riconoscerlo e gli rivela il motivo del suo patimento: era stata duramente punita dal marito, l'innominato "Orgueilleus de la Lande" di Chrétien a cui corrisponde l'Orilus de Lalander tedesco, poiché creduta adultera proprio a causa delle azioni deplorabili avvenute al momento del loro primo incontro. L'incontro con la fanciulla della tenda offre dunque al ragazzo l'opportunità di chiedere scusa e di riscattare da cavaliere la sua incoscienza da *vaslet sauvage* (v. 975). L'eroe sfida e vince il marito della donna in singolar tenzone per ripristinare l'onore della dama e costringerlo a riconciliarsi con lei. In questo punto, Wolfram sviluppa una scena da un rapido accenno nel *Conte du Graal*, dove Perceval afferma "*ce te puis jurer*" (v. 3941) dopo aver invitato il cavaliere sconfitto a perdonare la fanciulla il cui onore era indubbiamente intatto. Nel *Parzival*, viene qui inserito un solenne giuramento, assente nella fonte, presso *ein klôsen in eins velses*

<sup>228</sup> Si confronti il paragrafo 3.4 *Primi incontri*

<sup>229</sup> Trad: "lo cavalcava una fanciulla mai vista un'altra in quello stato. Eppure, sarebbe stata molto bella se le fosse andata meglio; ma era così male in arnese che nella veste che portava non c'era un solo pezzo intero, anzi, dai buchi che aveva sul petto le uscivano fuori i seni." (Liborio 2005, 107)

<sup>230</sup> Trad: "auch hatten Äste, viele Dornen / ihr Hemd zerfetzt; überall, / wo hier jetzt die Risse klafften, / sah er viele Schnüre, Knoten; / darunter war ein helles Schimmern - / Haut, noch mehr als schwanenweiß. / Sie hatte nur ein Knüpfwert an. / Wo es ihre Haut bedeckte, / sah er sie in hellem Weiß - / die andre Haut mit Sonnenbrand" (Kühn 1986, 602)

want<sup>231</sup> (v. 268,27), dimora dell'eremita Trevrizent. Davanti alle reliquie di quel sacro luogo, il giovane giura sull'innocenza della dama, formulando un voto particolarmente sentito e toccante nel quale non solo scagiona la povera Jeschute dalle ignominie che le sono state attribuite, ma nel quale egli ammette anche le proprie colpe in relazione a quel disonorevole avvenimento.

*...ich was ein tôre und niht ein man,  
gewahsen niht pî witzên.  
vil weinens, dâ bî switzen  
mit jâmer dolte vil ir lîp.  
sist benamn ein unschuldic wîp.  
dâne scheide ich ûz niht mêre:  
des sî pfant mîn sælde und êre.  
Ruocht irs, si sol unschuldec sîn.  
sêt, gebt ir widr ir vingerlîn.  
ir fûrspan wart sô vertân  
daz es mîn tôrheit danc sol hân.»<sup>232</sup>  
(vv. 269,24 - 270,4)*

Questo giuramento particolarmente sentito da parte del ragazzo dimostra ancora una volta la capacità dell'autore tedesco di conferire ai propri personaggi non solo una storia e un retroscena familiare incredibilmente articolato e complesso, ma anche uno spessore e uno sviluppo comportamentale dell'eroe principale straordinariamente moderno. La crescita personale e progressiva consapevolezza di sé e delle proprie azioni, sebbene sia presente anche nel *Conte du Graal*, viene in un certo senso tacitamente sottointesa e non messa in evidenza come nel testo medio alto tedesco. Dopo la riappacificazione fra i due sposi, in entrambe le versioni il protagonista impone al vinto di presentarsi con la resa alla corte di Artù e ad offrire alla fanciulla che aveva riso, ovvero la Cunneware del *Parzival*, i suoi servigi come risarcimento delle offese arrecatele dal siniscalco.<sup>233</sup>

Nell'incontro prima con la cugina e poi con la fanciulla della tenda, il protagonista si confronta dunque finalmente con le conseguenze dei propri gesti. Da un lato viene a conoscenza del fatale fallimento alla corte del Re Pescatore, che costerà a lui e a tutti grandi sciagure, dall'altro si ritrova ad affrontare il risultato della sua baldanza e ignoranza giovanile, in questa visione di vergognosa tortura fatta subire alla fanciulla della tenda. E proprio a questo proposito è possibile avanzare qualche considerazione in merito alle vicende relative alle figure femminili messe in scena da

---

<sup>231</sup> Trad: "Einer Klause, in der Felswand." (Kühn 1986, 610)

<sup>232</sup> Trad: "... Ich war ein Tölpel, noch kein Mann; / mein Verstand war noch zu klein. / Sie mußte sehr viel weinen / und vor Schande heftig schwitzen / wahrhaftig, diese Frau ist schuldlos! / Ich meine, das in jeder Hinsicht; / dafür verpfänd ich Glück und Ehre. / Ja, gestattet, sie ist schuldlos! / Hier, gebt ihr diesen Ring zurück. / Ihre Spange ist verloren, / das verdank ich meiner Dummheit" (Kühn 1986, 611)

<sup>233</sup> Si confronti il paragrafo 3.4 *Il cavaliere Vermiglio/Rosso e la Corte di Artù*

entrambi gli autori. Le loro storie mettono, infatti, in luce un mondo cavalleresco che ha un aspetto ben poco cortese, in cui a soffrire sono soprattutto le donne: siano esse abbandonate sulla soglia di casa a morire di dolore, lasciate con il loro cavaliere morto decapitato in mezzo ai boschi, trascinate in assurde punizioni o schiaffeggiate da un siniscalco manesco. Tanto i costumi della cortesia quanto il rispetto della donna risultano come principi ormai logori e, anzi, non sembrano proprio esistere in questa società cavalleresca. L'ideale cortese appare ben lontano da una realtà che ora necessita di un cambiamento politico e morale basato sulla carità, concetto che pare sostituirsi a quello del *fin'amour*, quell'amore cortese che, evidentemente, non ha dato grandi risultati.

## CONCLUSIONI

L'intento del mio elaborato è stato quello di confrontare e analizzare una parte dell'opera medio alto tedesca di Wolfram von Eschenbach in virtù del suo rapporto con il testo in francese antico di Chrétien de Troyes di cui è la "traduzione". A fronte della vastità della materia in esame, ho deciso di circoscrivere la mia analisi ad un numero limitato di versi concentrandomi sulle avventure narrate dal Libro I al Libro V, seguendo la nomenclatura della tradizione del *Parzival*. In questa, seppur breve, sezione della trama sono infatti presenti - a mio avviso - molti elementi che permettono un tale confronto e consentono interessanti analisi sulla strategia traduttiva messa in atto dall'autore tedesco.

In primo luogo, data la natura delle opere in esame, ho ritenuto necessario chiarire il concetto di traduzione nel Medioevo e per farlo mi sono servita dell'interazione fra studi medievali e *Descriptive Translation Studies*. L'adozione di un tale apparato teorico nell'analisi delle traduzioni del periodo medievale aiuta infatti ad evidenziare determinati aspetti e proprietà del testo che altrimenti sarebbero passate inosservate. Il tipo di approccio promosso dai *DTS* e dalle considerazioni della *Polysystem Theory* permette di riesaminare il processo traduttivo non solo contestualizzandolo alla cultura che adottava un dato testo, ma anche considerandolo in qualità di prodotto storico frutto di riscrittura e adattamento e dunque approfondendo il testo nella sua materialità e tenendo conto dei problemi interpretativi insiti nella cultura manoscritta stessa. In secondo luogo, ho voluto sottolineare quanto testi narrativi come il *Perceval* di Chrétien de Troyes e il *Parzival* di Wolfram siano inevitabilmente legati non solo all'immaginario, ma anche alla realtà storica e sociale della loro epoca e ho pertanto tentato di delineare qualche basilare linea guida del contesto storico-letterario in cui le due opere sono da considerare iscritte. In seguito, ho analizzato la tradizione manoscritta di entrambe le opere, includendo nel capitolo alcune informazioni sui testi in oggetto e una breve panoramica sugli autori. Infine, ho dedicato la sezione principale della mia tesi alla comparazione fra i due testi con costante riferimento in ogni passaggio della trama da me analizzata - dunque i Libri da I a V - alla fonte principale francese. In questo capitolo ho dunque incorporato alcuni commenti e analisi interpretative da parte della ricerca accademica dell'ambito ad una mia inevitabile lettura critica, del tutto soggettiva.

Nel corso del mio studio ho cercato di enfatizzare quanto il concetto di traduzione implichi analisi e approfondimenti molto più ampi e non vada considerato come mera trascrizione di un testo da una lingua all'altra. Per questo motivo, ho tentato di esaminare le due versioni coniugandole alla *tradizione* e dunque alla cultura alla quale appartengono, trasmettendo di conseguenza la componente creativa che caratterizza l'opera tedesca di Wolfram.

## BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

### Letteratura primaria

#### Edizioni critiche:

Chrétien de Troyes: *Der Percevalroman (Li Contes del Graal) von Christian von Troyes*, unter Benutzung des von Gottfried Baist nachgelassenen handschriftlichen Materiale herausgegeben von Alfons Hilka. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1932.

Chrétien de Troyes: *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1993.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Herausgegeben von Karl Lachmann, Berlin 1833.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Text nach der fünften Ausgabe von Karl Lachmann. Berlin 1891.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. 2 Bände. Deutscher Klassiker Verlag: Bibliothek des Mittelalters Band 8, 1994.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin-New York 1999.

#### Traduzioni consultate:

CIPOLLA, A. (2005) *Wolfram von Eschenbach "Parzival"* in: LIBORIO, Mariantonia. *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda: Capitolo III (Tra Oriente e Occidente, il destino del Graal)* Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp. 1113-1700.

KÜHN, D. (1986) *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*. Insel Verlag, Frankfurt am Main.

LIBORIO, M. (2005) *Chrétien de Troyes "La storia del Graal"* in: LIBORIO, Mariantonia. *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda: Capitolo I (Un graal non ancora santo)* Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp. 3-248.

### Letteratura secondaria

ADOLF, H. (1947) *New light on oriental sources for Wolfram's Parzival and other Grail romances*. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, pp. 306-324.

ADOLF, H. (1957) *Christendom and Islam in the Middle Ages: New Light on 'Grail stone' and 'Hidden Host'* in: *Speculum* 32, pp. 103-115

ADOLF, H. (1960) *Visio Pacis. Holy City and Grail. An Attempt at an Inner History of the Grail Legend*. University Park, Pa.

ADOLF, H. (2004) *The Theological and Feudal Background of Wolfram's 'zwîvel' (Parzival I,I)*. In: HEUER, R. et al. (eds.) *Helene Adolf, gesammelte Schriften*. Triest, pp. 164-179

AJAM, L. (1982) *La forêt dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*. In: *Europe*, 642, pp. 120-125.

AMEY, M. (2004) *Clothes make the man: Parzival dressed and undressed*. in: *Journal of Gender Studies* 13.1: 63-75.

ANDERSON, P. (2004) *Pratiques de traduction au Moyen Âge: Actes du colloque de l'université de Copenhague 25 et 26 octobre 2002*. Copenhague: Museum Tusulanum Press.

- ARCANGELI MARENZI, M.L. (1977) *Note introduttive alla lettura di un testo medievale*. In: *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Cà Foscari*, vol. 16.1, pp. 3-17.
- AUERBACH, E. & ZIOLKOWSKI, J. M. (1993) *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Princeton University Press.
- BALESTRERO, M. (2003) *Il personaggio di re Artu nei romanzi di Chrétien de Troyes*. In: *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 18, pp. 5-26.
- BAMPI, M. (2017) *Translating and Rewriting in the Middle Ages: A Philological Approach*. In: *Philology Matters!* Brill. pp. 164-181.
- BARTSCH, K. (1875) *Die Eigennamen in Wolframs Parzival und Tituriel*. *Germanistische Studien* 2, pp. 114-59.
- BASSNET, S. & LEFEVERE, A. (eds) (1990) *Translation, History and Culture*. London: Pinter.
- BASSNETT, S. (1998) *The translation turn in cultural studies*. In: *Constructing cultures: Essays on literary translation*, pp. 123-140.
- BAUMGARTNER, E. (1984) *Texte de prologue et statut de texte*. In: *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals (Modena), pp. 465-73.
- BAUMGARTNER, E. (2005) *Chrétien's medieval influence: from the Grail quest to the Joy of the Court*. In: LACY, N.J. et al. *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge: Brewer, pp. 214-227.
- BENKERT-DODRILL, R.L. (1982) *Manifestation of Arabic Influences in Wolfram's "Parzival"*. In: *Fabula* 23.3: 281.
- BEER, J. (1997) *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*. Kalamazoo, MI: Medieval Institute.
- BEIN, T. (1996) *Autor, Erzähler, Rhapsode, Figur. Zum ›Ich‹ in Wolframs ›Parzival‹*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 115, pp. 433-436.
- BERTAU, K. (1973) *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*. Band II. München.
- BERTAU, K. (1983a) *Über Literaturgeschichte. Höfische Literatur um 1200*. München.
- BERTAU, K. (1983b) *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München: Beck.
- BEZZOLA, R. (1935) *Zur künstlerischen Persönlichkeit Chretiens*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 167, pp. 42-54.
- BEZZOLA, R. (1947) *Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*. Paris.
- BEZZOLA, R. (1963) *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. Volume I, parte III, Parigi.
- BLANK, W. (1971) *Mittelalterliche Dichtung oder Theologie? Zur Schuld Parzivals*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 100, pp. 133-148.
- BODEL, J. (1989) *La chanson des Saisnes*. Édition critique par Annette Brasseur, Genève, Droz (Textes littéraires français, 369), 2 vol.
- BODEL, J. (1992) *La chanson des Saxons*, traduction en français moderne par Annette Brasseur, Paris, Champion (Traductions des classiques français du Moyen Âge, 50).
- BOESCH, B. (1958) *Über die Namengebung mittelhochdeutscher Dichter*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 32, pp. 241-62.
- BOIGS, L. (1992) *Versuch einer entstehungsgeschichtlichen Einordnung der sog. Selbstverteidigung in Wolframs ‚Parzival‘*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 113, pp. 8-16.



BOITANI, P. et al. (eds.) (1992) *Lo spazio letterario del Medioevo: il Medioevo volgare*. Roma: Salerno Editrice.

BONATH, G. (1971) *Untersuchungen zur Überlieferung des Parzival Wolframs von Eschenbach*. 2 vol. Lübeck/Hamburg.

BONATH, G. & LOMNITZER, H. (1989) *Verzeichnis der Fragment-Überlieferung von Wolframs "Parzival"*. Niemeyer.

BOUGET, H. (2018) *Les prologues au Conte du Graal: Éclucidation, Bliocadran, L'elucidation de l'hystoire du Graal (1530)*. Édition critique par Hélène Bouget. Paris: Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 46)

BRACKERT, H. (1989) „Der lac an ritterschefte tot“: Parzival und das Leid der Frauen. In: KRÜGER, R. et al. „Ist zwivel herzen nachgebur“ Gunther Schweikle zum 60. Geburtstag. Stuttgart, pp. 143-169

BRACKERT, H. (2000) *Zwivel: zur Übersetzung und Interpretation der Eingangsverse von Wolframs von Eschenbach 'Parzival'*. In: CHINCH, M. et al. (eds.) *Blütezeit. Festschrift L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*. Tübingen, pp. 355-347.

BRALL, H. (1983) »Diz vliegende bispel« Zur Programmatik und kommunikativen Funktion des Parzival-Prologes. In: *Euphorion* 77, pp. 1-39.

BRASSEUR, A. (1990) *Étude linguistique et littéraire de la "Chanson des Saisnes" de Jehan Bodel*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 190)

BRAUNAGEL, R. (1999) *Wolframs Sigune. Eine vergleichende Betrachtung der Sigune-Figur und ihrer Ausarbeitung im „Parzival“ und „Titurel“ des Wolfram von Eschenbach*. Göppingen, GAG 662.

BRAUNAGEL, R. (2001) *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters: Entwicklungen in der literarischen Darstellung und Ausarbeitung weiblicher Handlungsträger*, Ingolstadt, Publ. Consults

BROWN, HOPKINS, A. (1913) *The Influence of Wace on the Arthurian Romances of Crestien de Troies*, Ph. D. dissertation, University of Chicago.

BRUCKNER, M.T. (1980) *Repetition and variation in twelfth-century romance*. In: NATHANIEL, B. et al. *The Expansion and Transformations of Courtly Literature*, Snow, Athens, University of Georgia Press, pp. 95-114.

BRUCKNER, M.T. (2006) *Authorial relays: continuing Chrétien's «Conte du Graal»* In: GREENE, V. (ed) *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York and Basingstoke, Palgrave MacMillan (Studies in Arthurian and Courtly Cultures), pp. 13-28.

BRUCKNER, M.T. (2009) *Chrétien Continued: A Study of the "Conte du Graal" and its Verse Continuations*, Oxford, Oxford University Press.

BRUNETIÈRE, F. (1890) *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: leçons professées à l'École normale supérieure. Introduction: L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours*. Hachette.

BUMKE, J. (1991) *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*. Die Herbort-Fragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, pp. 257-304.

BUMKE, J. (2001) *Die Blutstropfen im Schnee: über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*. Heidelberg.

BUMKE, J. (2004) *Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearbeitete Auflage*. Sammlung Metzler 36. Stuttgart/Weimar.

BURDACH, K. (1938) *Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende*. Stuttgart.

- BUSBY, K. (1993a) *The Scribe of Mss. T and V of Chrétien's Perceval and its Continuations* in: BUSBY, K. (ed.) *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, pp. 49-65.
- BUSBY, K et al. (eds.) (1993b) *Les manuscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes*. 2 vol. Amsterdam: Rodopi.
- BUSBY, K. (2005) *The manuscripts of Chrétien's romances*. In: LACY, N.J. et al. *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge: Brewer, pp. 64-75.
- CAMPBELL, E. & MILLS, R. (2012) *Rethinking medieval translation: ethics, politics, theory*. DS Brewer.
- CARASSO-BULOW, L. (1976) *The "Merveilleux" in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 153)
- CHAUOU, A. (2001) *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> siècles)* Presses Universitaires de Rennes, pp. 93-109.
- CLASSEN, A (2005) *Noch einmal zu Wolframs „spekulativer“ Kyot Quelle: im Licht jüdischer Kultur und Philosophie des zwölften Jahrhunderts*. In: *Studi medievali*, Ser. 3,46, pp. 281-308.
- CLASSEN, A. (2015) *The Forest in Medieval German Literature: Ecocritical Readings from a Historical Perspective*, Lanham, Lexington Books (Ecocritical Theory and Practice)
- CHRISTOPH, S. (2010) *An Onomastic Note on Wolfram's Gahmuret*. *Colloquia Germanica* 43, no. 4, pp. 273-83.
- CONSOLINO, F.E. et al. (eds.) (2016) *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali = Aspects du merveilleux dans les littératures médiévales*, Turnhout, Brepols (Culture et sociétés médiévales, 29), pp. 267-279.
- COPELAND, R. (1995) *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages: academic traditions and vernacular texts*. Cambridge University Press.
- CURSCHMANN, M. (1971) *Das Abenteuer des Erzählens*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, pp. 627-667.
- CURSCHMANN, M. (2002) *Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur*. In: *Wolfram-Studien* 17: Erich Schmidt Verlag, pp. 11-32.
- DALLAPIAZZA, M. (2009) *Wolfram von Eschenbach: Parzival*. Erich Schmidt Verlag.
- DE MAN, P. (1986) *The return to Philology*. In: *The resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota, pp. 21-26
- DERRIDA, J. (1999) *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?* In: ERNOULT, C & VOLKOVITCH, M. *Quinzième Assises de la traduction littéraire (Arles 1998)*. Paris: Actes Sud, pp. 21-48.
- DERRIDA, J. (2001) *What is a "Relevant" Translation?* Tradotto da VENUTI, L. in: *Critical Inquiry* 27, n°2, pp. 174-200
- DONA', C. (2002) *Il prologo del Conte del Graal e il senso del romanzo*. In: CIGNI, F. et al. (eds.) *Testi, generi e tradizioni nella Romania medievale, II*. Pisa, pp. 33-43
- DOUDET, E. (2009) *Chrétien de Troyes*, Paris: Tallandier.
- ELLIS, R. et al. (eds.) (1989) *The medieval translator: The theory and practice of translation in the Middle Ages*. DS Brewer.
- EGGERS, H. (1963) *« Non cognovi litterarum » (zu Pz. 115,27)*. In: SIMON, W. et al. (eds.) *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*. Berlin, pp. 167-172.
- ERNST, U. (1985) *Kyot und Flegetanis in Wolframs Parzival: fiktionaler Fundbericht und jüdisch-arabischer Kulturhintergrund*. In: *Wirkendes Wort* 35, pp. 176-195.

- ERNST, U. (1999) *Formen analytischen Erzählens im „Parzival“ Woframs von Eschenbach. Marginalien zu einem narrativen System des Hohen Mittelalters*. In: Wolfzettel, pp. 165-198.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) *Polysystem Studies*. In: *Poetics Today* 11:1. Durham: Duke University, pp. 1-251.
- EVEN-ZOHAR, I. (2005) *Polysystem theory (revised)*. In: *Papers in culture research*. Tel Aviv, pp. 38-49.
- EVEN-ZOHAR, I. (2021) *The position of translated literature within the literary polysystem*. In: VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, 4<sup>th</sup> ed. London and New York, Routledge, pp. 191-196.
- FARAL, E. (1923) *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- FARAL, E. (1939) *Introduction - Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Age*.
- FARINA, W. (2010) *Chrétien de Troyes and the Dawn of Arthurian Romance*, Jefferson et London: McFarland.
- FERLAMPIN-ACHER C. (2010) *Féerie et idylles: des amours contrariées, Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 20, pp. 29-41.
- FERM, O. et al. (eds.) (2015) *The Eufemiavisor and Courtly Culture: Time, Texts and Cultural Transfer. Papers from a Symposium in Stockholm 11-13 October 2012*, Stockholm, Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien (Konferenser, 88)
- FLORI, J. (1979) *Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de chrétien de Troyes*. In: *Romania*, 100, pp. 21-53.
- FOURQUET, J. (1938) *Wolfram d'Eschenbach et le Conte du Graal* – Paris.
- FOURQUET, J. (1949) *Les noms propres du Parzival*. In: *Mélanges de Philologie romane et de Littérature médiévale offerts à Emest Hoepffner*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 245-60.
- FOURQUET, J. (1956) *La structure du «Parzival»*. In: *Les Romans du Graal dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Éditions du CNRS, Paris, pp. 199-209.
- FOURQUET, J. (1966) *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal: les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte du Parzival*. FeniXX.
- FRANK, I. (1952) *Le manuscrit de Guiot entre Chrétien de Troyes et Wolfram von Eschenbach*. In: *Annales Universitatis Saraviensis*, pp. 169-183.
- FRAPPIER, J. (1951) *Le roman breton. Les origines de la légende arthurienne, Chrétien de Troyes*. Paris, Centre de documentation universitaire (Les cours de Sorbonne)
- FRAPPIER, J. (1957) *Chrétien de Troyes: l'homme et l'œuvre*, Paris: Hatier-Boivin. *Connaissance des lettres*, 50)
- FRAPPIER, J. (1978) *La légende du Graal. Origine et évolution*. In: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* 4. Heidelberg, pp.292-331
- FRITZ, J. (1992) « *Chrétien de Troyes*. In: HASENOHR, G. & ZINK, M. *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, Paris: Fayard, pp. 266-280.
- FROEHDE, O. (1898) *Beiträge zur Technik der attischen Komödie*. Leipzig: O.R. Reiland.
- FROMM, H. (1969) *Doppelweg*. In: *Werk-Typ-Situation*. JB Metzler, Stuttgart, pp. 64-79.
- GÄRTNER, K. & HEINZLE, J. (eds.) (1989) *Studien zu Wolfram von Eschenbach*. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag: Tübingen.
- GENTZLER, E. (1993) *Contemporary translation theories*. Cleveland.
- GERSTENECKER, M. (2008) *Poetologie der Personennamen bei Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach: Exemplarische Untersuchungen*. University of Vienna Dipl.-Arb.

- GEROK-REITER, A. (2006) *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*. Tübingen, Basel: Bibliotheca Germanica 51).
- GEROK-REITER, A. (2011) *Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters*. In: *Individuum und Individualität im Mittelalter*. De Gruyter, pp. 748-765.
- GINGRAS, F. (2002) *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 63)
- GNÄDINGER, L. (1978) *Rois Peschiere/Anfortas. Der Fischerkönig in Chrestiens und Wolframs Graldichtung*. In: *Orbis medievalis. Mélanges offerts a Reto. R. Bezzola*. Bern, pp. 127-148.
- GREEN, D.H. (1974) *Der Weg zum Abenteuer im höfischen Roman des deutschen Mittelalters*. Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften (Göttingen)
- GREEN, D.H. (1978) *The Concept "aventure" in Parzival*. In: GREEN, D.H. et al. (eds.) *Approaches to Wolfram von Eschenbach: Five Essays*. Berna, pp. 83-157.
- GREENFIELD, J. (1984) 'Minne' in Wolfram's 'Parzival' Cardiff, University of Wales.
- GREENFIELD, J. (2014) *Minne and the Grail in Wolfram's "Parzival"*. In: *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas, II série, vol. 1 (1984)*, pp. 195-208.
- GROOS, A. B. (1972) *Wolfram Von Eschenbach's "Bow Metaphor" and the Narrative Technique of Parzival*. MLN 87, no. 3, pp. 391-408.
- GROOS, A. (2004) *Orientalizing the Medieval Orient The East in Wolfram von Eschenbach's Parzival*. Göttingen
- GRÜNKORN, G. (1994) *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*. Berlin et al.
- GUYÉNOT, L. (2010) *La lance qui saigne. Métatextes et hypertextes du "Conte du Graal" de Chrétien de Troyes*, Paris, Champion (Essais sur le Moyen Âge, 44)
- GUMBRECHT, H.U. (1983) *Wie fiktional war der höfische Roman?* In: HENDRICH, D. e ISER, W. (ed.) *Funktionen des Fiktiven*. München, Poetik und Hermeneutik X, pp. 433-440.
- HAAS, A.M. (1964) *Parzivals Tumpheit bei Wolfram von Eschenbach*, Berlin: Philologische Studien und Quellen 21.
- HAHN, I. (1975) *Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im 'Parzival'*. In: FROMM, H. et al. (eds.) *Verbum et Signum, Bd. II*. Beiträge zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinntadition im Mittelalter. München, pp. 203-232.
- HARF-LANCNER, L. (2005) *Chretien's Literary Background*. Tradotto da: INGRAM, A.L. in: LACY, N.J. et al. *A Companion to Chrétien de Troyes*. Cambridge, UK: DS Brewer, pp. 26-42.
- HARTMANN, H. (2002) *Heraldische Motive und ihre narrative Funktion in den Werken Wolframs von Eschenbach*.
- HAUG, W. (1971) *Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 45, pp. 668-705.
- HAUG, W. (1985) *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt.
- HEINZLE, J. (1975) *Gralkonzeption und Quellenmischung*. In: *Wolfram-Studien* 3, pp. 28-39.
- HEINZLE, J. (ed.) (2011) *Wolfram von Eschenbach: ein Handbuch*. Walter de Gruyter.
- HERMANS, T. (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press.

- HERMANS, T. (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- HERKOMMER, E. (1968) *Die Topoi in den Proömien der römischen Geschichtswerke*. Eberhard-Karls-Universität Tübingen.
- HOFMANN, K (1883): *Über die Lokalität von Pelrapeir in Wolframs Parzival*. In: *Romanische Forschungen*1, Nr. 3, pp. 438-429.
- HOLMES, J. S. (1988) *Translated!: papers on literary translation and translation studies*. Rodopi.
- HOLMES, J.S. (2004) *The Name and Nature of Translation Studies*. In: VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2<sup>nd</sup> ed. London/New York: Routledge, pp. 172-185.
- HUNT, T. (1971) *The Prologue to Chrétien's «Li Conte del Graal»*. In: *Romania*, XCII, pp. 359-379
- HUNT, T. (1972) *Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes*. In: *Forum for Modern Launguage Studies*, 8. Oxford Academic, pp. 320-344.
- JAMES-RAOUL, D. (1997) *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*. Paris.
- JAUSS, H.R. (1970) *Littérature médiévale et théorie des genres*. In: *Poétique I*. pp. 79-99.
- JAUSS, H.R. (1977) *Alterität Und Modernität der Mittelalterlichen Literatur Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- KAMINSKI, N. (2003) „*ich sage die senewen âne bogen*“ *Wolframs Bogengleichnis, siebte gelesen*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 77.1, pp. 16-44.
- KARG-GASTERSTÄDT, E. (1925) *Zur Entstehungsgeschichte des »Parzivals«*. Halle a.d. Saale.
- KERN, P. (2002) *ich sage die senewen âne bogen. Zur Reflexion über die Erzählweise im ‚Parzival‘*. In: *Wolfram-Studien* 17, pp. 46-62
- KLEIBER, W. (1962) *Zur Namenforschung in Wolframs*. *Deutschunterricht* 14, pp. 80-90.
- KLEIN, K.K. (1955), *Wolframs Selbstverteidigung*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 85, pp. 150-162.
- KIMPEL, R.W.(1990) *King Arthur in Germany: a once and future tradition*. In: BUSBY, K. et al. (eds.) *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins (Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 25), pp. 355-365.
- KNAPP, F.P. (1974) *Der Leitstand der Eigennamen im Parzival und das Problem von Wolframs Schriftlosigkeit*. *Wolfram-Studien* 2. Berlin: E. Schmidt, pp. 193-218
- KOLB, H. (1963) *Munsalvaesche: Studien zum Kyotproblem*. München.
- KÖHLER, E. (1961) *Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la Chanson de Geste et le Roman Courtois*. In: *Chanson de Geste et Roman Courtois*. Heidelberg.
- KÖHLER, E. (1970) *L'aventure chevaleresque*, trad. par KAUFHOLZ, E. *Der Ideal Und Wirklichkeit In Der Höfischen Epik*.
- KÜHNEL, J. (1979) *Wolfram von Eschenbach als literarische Figur in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: KÜHNEL, J. et al. (eds.) *Mittelalter - Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions »Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts«*. Göppingen (GAG 286), pp. 245-272.
- KUGLER, H. (1990) *Zur literarischen Geographie des fernen Ostens im „Parzival“ und „Jüngerem Titirel“*. In: DINKELACKER, W. et al. (eds.) *Ja muz ich sunder riuwe sin. Festschrift für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990*. Göttingen, pp. 107-147.

- KUNITZSCH, P. (2013) *Der Orient bei Wolfram von Eschenbach—Phantasie und Wirklichkeit*. In: ZIMMERMANN, A. et al. *Orientalische Kultur und europäisches Mittelalter*. De Gruyter, 2013. pp. 112-122.
- LACY, N. J. (1988) *Chrétien de Troyes*. In: LACY, N.J. *The New Arthurian Encyclopedia*, New York: Garland, pp. 88–91.
- LACY, N.J. et al. (eds.) (1987) *The Legacy of Chrétien de Troyes*. 2 vol. Amsterdam: Rodopi.
- LACY, N.J. et al. (eds.) (2005) *A Companion to Chrétien de Troyes*, Rochester: Brewer (Arthurian Studies, 63)
- LAGORIO, V.M. (1975) *Joseph of Arimathea: The Vita of a Grail Saint*. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, n°91, pp. 54-68.
- LAKE, Justin (2019) *Prologues to ancient and medieval history: A reader*. University of Toronto Press.
- LAMBERT, J.R. & VAN GORP, H. (2006) *On describing translations*. In LAMBERT, J. *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 37–47.
- LAUSBERG, H. (1990) *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Auflage, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- LECCO, M. (2001) *Il motivo della Mesnie Hellequin nella letteratura medievale*, Alessandria.
- LEFEVERE, A. (1978) *Translation studies: The goal of the discipline*. In: HOLMES, J. LAMBERT, J. e VAN DEN BROEK (eds.) *Literature and translation*. Leuven, pp. 234-235.
- LEFEVERE, A. (1985) "Why waste our time on rewrites?: The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm". In: HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Beckenham: Crook Helm, pp. 215-43.
- LEFEVERE, A. (ed.) (1992a) *Translation/history/culture: A sourcebook*. London and New York: Routledge.
- LEFEVERE, A. (1992b) *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge.
- LEFEVERE, A. (1993) *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.
- LEGROS, H. (1987) « *La chanson des Saisnes, témoin d'une évolution typologique et/ou expression narrative d'un milieu urbain* », *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. Tome II. X<sup>e</sup> congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg, 1985, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Senefiance, 21)*
- LE SAUX, F. (2005) *The reception of the matter of Britain in thirteenth-century England: a study of some Anglo-Norman manuscripts of Wace's Roman de Brut*. In: PRESTWICH, M et al. (eds.) *Thirteenth Century England X: Proceedings of the Durham Conference, 2003*, Woodbridge, Boydell Press, pp. 131-145.
- LEWIS, E.P. (2004) *The measure of translation effects*. In: VENUTI, L. *Translation Studies Reader, 2<sup>nd</sup> ed.* pp. 264-283.
- LIBORIO, M. (1980) «*Qui petit semme petit quelst*» *L'itinerario poetico di Chrétien de Troyes*. In: MENICHELLI, G. et al. (eds.) *Studi e ricerche di Letteratura e di Linguistica*. Napoli, pp. 10-70.
- LOOMIS, R.S. (1948) *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York: Columbia University Press.
- LOOMIS, R.S. (1963) *The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol*. London.
- LUTTRELL, C. (1984) *The Prologue of Chrestien's Li Contes del Graal*. In: *Arthurian Literature*, III, pp. 1-24.

- MAHLER, A.E. (1974) *The Representation of Visual Reality in Perceval and Parzival*. In: Publications of the Modern Language Association of America, pp. 537-550.
- MARINETTI, C. (2011) *Cultural approaches*. In: *Handbook of translation studies*, pp. 26-30.
- MARTIN, E. (2018) *Wolfram von Eschenbach und seine Quellen*. In: *Zur Gralsage*. De Gruyter, pp. 1-19.
- MARX, J. (1952) *La légende arthurienne et le Graal*. Paris (Bibliothèque de l'École des hautes études. Section des sciences religieuses 64)
- MARX, J. (1966) *Wace et la matière de Bretagne. Quelques observations sur la position du problème*. In: *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, pp. 161-163.
- MARX, J. (1982) *Le Graal*. Retz, Paris.
- MÉNARD, P. (1982) *Chrétien de Troyes et le merveilleux*. In: *Europe*, 642, pp. 53-60.
- MENEGHETTI, M.L. (1987) *Signification et fonction réceptionnelle de l'Elucidation du Perceval*. In: LACY, N.J. et al. *The Legacy of Chrétien de Troyes*. 2 vol, Amsterdam: Rodopi, pp. 55-69.
- MERCERON, J.E. (1998) *De la "mauvaise humeur" du sénéchal Keu: Chrétien de Troyes, littérature et physiologie*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, pp. 17-34.
- MEVES, U. (1984) *Die Herren von Durne und die höfische Literatur der Zeit ihrer Amorbacher Vogtherrschaft*. In: OSWALD F. et al. (eds.) *Die Abtei Amorbach im Odenwald. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Klosters und seines Herrschaftsgebietes*. Sigmaringen, pp. 113-142.
- MICHA, A. (1939) *La tradition manuscrite de Chrétien de Troyes*. Paris.
- MOHR, W. (1979) *König Artus und die Tafelrunde. Politische Hintergründe in Chrétiens' Perceval' und Wolframs' Parzival'*. In: *Ders.: Wolfram von Eschenbach. Aufsätze*. Göppingen, pp. 170-222.
- MORAWSKY, K. (1925) *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*. Paris.
- MÜLLER, U. et al. (1996) *Toleranz zwischen Christen und Muslimen im Mittelalter? Zur Archäologie der Beziehungen zwischen dem christlich-lateinischen Okzident und dem islamischen Orient*. In: *Kulturthema Toleranz. Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*, pp. 307-353.
- MÜLLER, J.D. (2007) *Höfische Kompromisse: acht Kapitel zurhöfischen Epik*. Tübingen.
- MUNDAY, J. (2016) *Introducing Translation Studies: Theories and applications*, 4<sup>th</sup> ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York.
- NICHOLS, S. G. (1990) *Introduction: philology in a manuscript culture*. In: *Speculum*, pp. 1-10.
- NELLI, R. (1974) *L'érotique des Troubadours*. Paris.
- NELLMANN, E. (1973) *Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers*. Wiesbaden.
- NELLMANN, E. (1994): vedi nella sezione *edizioni critiche* "WOLFRAM VON ESCHENBACH (1994)"
- NELLMANN, E. (1996) *Zu Wolframs Bildung und zum Literaturkonzept des Parzival*. In: *Poetica*, 28.3-4, pp. 327-344.
- NITZE, A. (1909) *The Fisher King in the Grail romances*. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, 24:3, pp. 365-418
- NITZE, A. (1949) *Perceval and the Holy Grail. An Essay on the Romance of Chrétien de Troyes*. In: *University of California Publications in Modern Philology* 28, nr. 5, Berkeley, pp. 281-331
- NOLTZE, H. (1995) *Gahmurets Orientfahrt: Kommentar zum ersten Buch von Wolframs' Parzival'*. Königshausen & Neumann.

- NORMAN, Frederick. Meinung und Gegenmeinung: Die literarische Fehde zwischen Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach. *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, Rom, 1969, 67-86.
- NORTH, S. (1986) *The ideal knight as presented in some French narrative poems, c. 1090–c. 1240: an outline sketch*. In: HARPER-BILL, C et al. *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the First and Second Strawberry Hill Conferences*. Woodbridge, Boydell Press, pp. 111-132.
- NUTT, A. (1888) *Studies on the Legend of the Holy Grail with Especial Reference to the Hypothesis of its Celtic Origin*. (Publications of the Folklore-Society 23)
- OHLENROTH, D. (2008) »Wil Ich Triuwe Vinden ...?« Wolframs Widerpart Im 'Parzival'-Prolog. In: *Zeitschrift Für Deutsches Altertum Und Deutsche Literatur*, vol. 137, no. 1, pp. 28–56.
- OLSCHKI, L. (1961) *Il Castello del Re Pescatore e i suoi misteri nel "Conte del Graal" di Chrétien de Troyes*. *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 358, pp. 101-159.
- PARADIS, F. (2002) *Chrétien de Troyes*. In: GAUVARD, C. et al. (eds.) *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris: Presses universitaires de France (Quadrige), pp. 286-287.
- PATTERSON, L. (1994) *The return to Philology*. In: VAN ENGEN, J. (ed.) *The Past and Future of Medieval Studies*, South Bend, Ind.
- PAUPHILET, A. (1934) *Le Manuscrit d'Annonay. Transcription et facsimilé*, Paris.
- PELAN, M (1931) *L'influence du "Brut" de Wace sur les romans français de son temps*, Strasbourg.
- PERENNEC, R. (1993) *Wolfram von Eschenbach vor dem Conte du Graal*. In: *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages. Papers from an international symposium*. Ed. With an introduction by Jones. M and Wisbey, R. Cambridge: London (Arthurian Studies 26: Publications of the Institute of Germanic Studies 53) pp. 229-240.
- PETIT, A. (1985) *Naissances du roman*. Paris.
- PETIT, A. (2002) *L'anachronisme dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*. Champion.
- PICKENS, R.T. (2006) *Arthurian time and space: Chrétien de Troye's Conte del Graal and Wace's Brut*. In: *Medium Ævum*, 75, pp. 219-246.
- POAG, J. F. (1962) « Heinrich von Veldeke's minne; Wolfram von Eschenbach's liebe und triuwe », *Journal of English and Germanic Philology*, 61, pp. 721-735.
- POLLOCK, S. (2009) *Future philology? The fate of a soft science in a hard world*. In: *Critical Inquiry*, pp. 931-961.
- PONSOYE, P. (1957) *L'Islam et le Graal: étude sur l'ésotérisme du "Parzival" de Wolfram von Eschenbach*, Paris, Denoël (La tour Saint-Jacques)
- PONTFARCY, Y. (1993) *Le sénéchal Keu ou la fonction cosmique du rire*. In: ABRAMOWICZ, M. et al. *L'humour européen*, Lublin, Wydawnictwo UMCS; Sèvres, Centre international d'études pédagogiques, t. 1, pp. 77-100
- PRATEDELIS, K. (1994) *Tafelrunde und Gral: die Artuswelt und ihr Verhältnis zur Gralswelt im Parzival Wolframs von Eschenbach*. Würzburg.
- PREZEL, U. & BACHOFER, W. (1968) *Bibliographie zu Wolfram von Eschenbach*. Berlin.
- RAGOTZKY, H. (1971) *Studien zur Wolfram-Rezeption: die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, Kohlhammer (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 20)
- RAW, L. (ed.) (2012) *Translation, Adaptation and Transformation*. London and New York: Continuum.
- REYNOLDS, S. (1996) *Medieval Reading: Grammar, Rhetoric, and the Classical Text*. Cambridge.



- RIEMER, W., & EGERT, E. (1992) *Deconstructing an established ideal: Wolfram von eschenbach's criticism of the "Minne/Aventiure" system in Parzival*. *Amsterdamer Beiträge Zur Älteren Germanistik* 35.
- ROACH, W. & IVY, R.H. (1965) *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes*.
- ROSA, A. (2010) *Descriptive translation studies (DTS)*. In: GAMBIER, Y. & VAN DOORSLAER, L. *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 94-104.
- ROSENFELD, H. (1974) *Die Namen in Wolframs*. *Wolfram-Studien* 2. Berlin: E. Schmidt, pp. 36-52.
- RUH, K. (1980) *Höfische Epik des deutschen Mittelalters II. „Reinhart Fuchs“, „Lanceloet“, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg*. Berlin (Grundlagen der Germanistik 25)
- RUPP, H. (1957) *Die Funktion des Wortes 'tump' im Parzival Wolframs von Eschenbach*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol 38.
- RUSSELL, R. (1989) *Generi poetici medievali: Modelli e funzioni letterarie*. Napoli: Società Editrice Napoletana (studi e testi di bibliologia e critica letteraria)
- SASSENHAUSEN, R. (2007) *Wolframs von Eschenbach „Parzival“ als Entwicklungsroman. Gattungstheoretischer Ansatz und literaturpsychologische Deutung*. Köln et al.
- SCHAEFER, U. (2004) *Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. In: HAUBRICH, W. et al. (eds.) *Wolfram-Studien XVIII. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Erich Schmidt Verlag, Berlin, n° 18, pp. 83-97
- SCHIROK, B. (1986) *Diu senewe ist ein bîspel. Zu Wolframs Bogengleichnis*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, pp. 21-36.
- SCHIROK, B. (1990) »Swer mit disen schanzen allen kann, an dem hat witze wol getan.« *Zu den poetologischen Passagen in Wolframs Parzival*, in: *Architectura poetica*, Festschrift für Johannes Rathofer, Köln pp. 119-123.
- SCHIROK, B. (2005) *Die Inszenierung von Munsalvaesche: Parzivals erster Besuch auf der Gralburg*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, pp. 39-78.
- SCHMIDT, E. (1978) *Semantische Illusionen. Zu einigen Namen bei Wolfram von Eschenbach* *Germanisch-romanische Monatsschrift* 28.
- SCHMITZ, B. (2004) *Nantes. Spielfelder der Handlung in Wolframs, «Parzival», «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Lite-ratur», 133, pp. 22-44*
- SCHNYDER, M. (1998) *Frau, Rubin und ‚âventiure ‘Zur ‚Frauenpassage ‘im Parzival-Prolog Wolframs von Eschenbach* in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* pp. 3-17.
- SCHREIBER, A. (1928) *Kyot und Crestien*. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 48, pp. 1-52
- SCHRÖDER, W.J. (1959) *Kyot*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 40, pp. 329-350.
- SCHRÖDER, W. (1982) *Die Namen im ‘Parzival’ und im ‘Titurel’ Wolframs von Eschenbach*. Berlin und New York.
- SCHULZ, A. (2012a) *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, Berlin: de Gruyter.
- SCHULZ, A. (2012b) *Räume und Zeiten*. In: BRAUN, M. et al. (eds.) *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Berlin/Boston, pp. S. 292-316.
- SEEBER, S. (2014) *Medieval humour? Wolfram's Parzival and the concept of the comic in Middle High German romances*. In: *The Modern Language Review*, 109:2, pp. 417-430
- SHUPING, R. (2013) *Translation as rewriting*. In: *International Journal of Humanities and Social Science*, pp. 55-59.

- SHUTTLEWORTH, M. (1998) *Polysystem Theory*. In: BAKER, M. e MALMKJÆR, K. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, pp. 176-179.
- SINGER, S. (1939) *Wolfram und der Gral. Neue Parzival-Studien*. Schriften der literarischen Gesellschaft Bern. N.F. der Neujahrsblätter II. Bern.
- SOMERSET, F. e WATSON, N. (eds.) (2003) *The Vulgar Tongue: Medieval and Postmedieval Vernacularities*.
- STADLER, E. (1906), *Über das Verhältnis der Handschriften D und G von Wolframs Parzival*, Diss. Straßburg.
- STAHULJAK, Z. (2005) *Bloodless Genealogies of the French Middle Ages: Translation, Kinship, and Metaphor*. Gainesville: University Press of Florida, pp. 142-89.
- SZLAVEK, L. (1986) *Der Widerspenstigen Zähmung in Parzival*. In: WALLINGER, S. et al. *Der Widerspenstigen Zähmung: Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Innsbruck.
- TATLOCK, J.S.P. (1950) *The Legendary History of Britain: Geoffrey of Monmouth's "Historia Regum Britanniae" and its Early Vernacular Versions*, Berkeley, University of California Press.
- TERVOOREN, H., WENZEL, H. (eds.) (1997) *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 116. Berlin: Schmidt Verlag.
- TETHER, L. (2012) *The Continuations of Chrétien's Perceval. Content and Construction, Extension and Ending*. Cambridge: D. S. Brewer, coll. « Arthurian Studies » (n° 79).
- TÉREL, H. (2006) *"La chanson des Saxons" et sa réception norroise. Avatars de la matière épique*, Orléans, Paradigme (Medievalia, 53)
- TOURY, G. (1980) *In search of a theory of translation*. Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam.
- VARVARO, A. (2002) *Le corti anglo-normanne e francesi*. In: BOITANI, P. et al. *Lo spazio letterario del Medioevo, II (La produzione del testo)*. Roma, pp. 253, 301.
- VENUTI, L. (1986) *The translator's invisibility*. In: *Criticism*, 28.2, pp. 179-212.
- VENUTI, L. (1998) *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. Taylor & Francis US.
- VENUTI, L. (2004) *Translation, Community, Utopia*. In: VENUTI, L. (ed.) *The translation studies reader, 2<sup>nd</sup> ed.* Routledge, Taylor & Francis e-library, pp.468-488.
- VENUTI, L. (ed.) (2004) *The translation studies reader, 2<sup>nd</sup> ed.* Routledge, Taylor & Francis e-library.
- VENUTI, L. (ed.) (2021) *The translation studies reader, 4<sup>th</sup> ed.* London & New York, Routledge.
- VESELOVSKIJ, A.N. (1901) *Zur Frage über die Heimath der Legende vom heiligen Gral*. In: *Archiv für Slawische Philologie* 23, pp. 321-385
- VIRIDIS, M. (2010) *Idee di letteratura. Medioevo e dintorni*. In: CAOCCI, D. e GUGLIELMI, M. (eds.) *Idee di letteratura*. Roma, Armando Editore, pp. 56-69.
- VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. (2000) *Future Philology! A Reply to Friedrich Nietzsche's "Birth of Tragedy"*. In: *New Nietzsche Studies*, pp. 1-32.
- WAND, C. (1989) *Wolfram von Eschenbach und Hartmann von Aue. Literarische Reaktionen auf Hartmann im 'Parzival'*. Herne
- WATSON, N. (2008) *Medieval Translation in Theory*. In: *Oxford History of Literary Translation into English*, pp. 73-90.

WECHSSLER, E. (1896) *Zur Beantwortung der Frage nach den Quellen von Wolframs Parzival*. In: *Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers zum 1. Oktober 1896*, Halle a. S., Niemeyer, pp. 237-251

WESTON, J.L. (1906) *The Legend of Sir Perceval. Studies upon Its Origin, Development and Position in the Arthurian Cycle*. 2 Volumes, London.

WYNN, M. (1961) *Geography of Fact and Fiction in Wolfram von Eschenbach's "Parzival"*. In: *The Modern Language Review* 56, Nr. 1, pp. 28-43

WOLFGANG, L. D. et al. (eds.) (2014) *Bliocadran: A Prologue to the Perceval of Chrétien de Troyes; Edition and Critical Study*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

WOLFZETTEL, F. (1999) *Doppelweg und Biographie*. In: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*. Unter Mitwirkung von Peter Ihring. Tübingen.

WOGAN-BROWNE, J. et al. (1999) *The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory*. Penn State Press.

WOODS, W.F. (1975) *The Hero in Search of Himself: The Ethical Development of the Hero in Yvain, Parzival and Sir Gawain and the Green Knight*, Ph. D. dissertation, Indiana University, Bloomington.

WREDE, H. (1952) *Die Fortsetzer des Gralromans Chrestiens von Troyes*, Dissertation, Universität Göttingen.

ZUMTHOR, P. (1973) *Essai de poétique médiévale*, Parigi 1972. Tradotto in italiano: *Semiologia e poetica medievale*. Feltrinelli.

ZUMTHOR, P. (1987) *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil.

## Sitografia

*Chrétien de Troyes* in ARLIMA<sup>234</sup>: [https://www.arlima.net/ad/chretien\\_de\\_troyes.html](https://www.arlima.net/ad/chretien_de_troyes.html)

Mittelhochdeutsches Wörterbuch: <http://www.koeblergerhard.de/mhdwbhin.html>

*Parzival* in ARLIMA: [https://www.arlima.net/uz/wolfram\\_von\\_eschenbach.html#par](https://www.arlima.net/uz/wolfram_von_eschenbach.html#par)

*Parzival* (digitale Version nach der 5. Auflage Lachmanns, 1891): <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>.

Parzival-Projekt: <http://www.parzival.unibe.ch/home.html>

Parzivals *Handschriftencensus*: <https://handschriftencensus.de/werke/437>

*Perceval ou le Conte du Graal* in ARLIMA: [https://www.arlima.net/ad/chretien\\_de\\_troyes.html#gra](https://www.arlima.net/ad/chretien_de_troyes.html#gra)

*Wolfram von Eschenbach* in ARLIMA: [https://www.arlima.net/uz/wolfram\\_von\\_eschenbach.html](https://www.arlima.net/uz/wolfram_von_eschenbach.html)

---

<sup>234</sup> Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA)