



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lettere

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi Finale di Laurea

Il tema dell'«immagine
riflessa» nel *Lai de l'Ombre*
di Jean Renart

Relatore

Ch. Prof. Eugenio Burgio

Correlatori

Ch. Prof. Saverio Bellomo

Ch. Prof. essa Samuela Simion

Laureando

Marco Davanzo

Matricola 792817

Anno Accademico

2011 / 2012

A Gigi

INDICE

| | | |
|------|--|----|
| 1. | Indice | 5 |
| 2. | Introduzione | 7 |
| 3. | Il <i>Lai de l'ombre</i> | 11 |
| 4. | Le altre opere di Jean Renart | 51 |
| 4.1 | <i>Escoufle</i> | 51 |
| 4.2 | <i>Roman de la rose o Guillame de Dole</i> | 56 |
| 5. | Un caso di mancata attribuzione. Il <i>Galeran de Bretagne</i> | 65 |
| 6. | Schede intorno al lemma <i>ombre</i> con significato di <i>immagine riflessa</i> nella letteratura francese medievale | 69 |
| 6.1 | <i>Roman de Troie</i> | 70 |
| 6.2 | <i>Narcisus et Dané</i> | 73 |
| 6.3 | <i>Roman d'Alexandre</i> | 75 |
| 6.4 | <i>Roman de Renart</i> | 76 |
| 6.5 | <i>Les Fables</i> di Maria di Francia | 80 |
| 6.6 | <i>Eracle</i> | 85 |
| 6.7 | <i>Lai de l'Ombre</i> | 88 |
| 6.8 | <i>Roman de la Rose</i> | 90 |
| 6.9 | <i>Ysopet de Lyon</i> | 92 |
| 6.10 | <i>Trèsor</i> di Brunetto Latini | 93 |
| 6.11 | <i>Sone de Nansay</i> | 95 |
| 6.12 | <i>Floris et Liriope</i> | 98 |

| | | |
|------|--|-----|
| 6.13 | <i>Dits</i> di Watriquet di Couvin | 100 |
| 7. | Il tema dell' <i>immagine riflessa</i> nella letteratura medievale | 107 |
| 8. | Bibliografia | 143 |

Introduzione

Il *Lai de l'ombre* (1217-1222 c.a.), testo firmato da Jean Renart (v.953), è stato soggetto a partire da fine '800, di sottili quanto fruttifere indagini filologiche da parte di importanti studiosi quali, solo per citarne alcuni, Paul Meyer, Gaston Paris e Joseph Bédier.¹ In poco meno di un ventennio, dal 1894 al 1913, essi riuscirono nell'impresa di restituire al poeta francese² la paternità di due romanzi giunti anonimi attraverso i secoli, l'*Escoufle* (1200-1202 circa) e il *Roman del la Rose* o *Guillame de Dole* (1228 circa). Inoltre il poemetto, grazie al lavoro di J. Bédier³, è divenuto famoso, nel settore della filologia romanza, per essere stato preso a modello nella dimostrazione del superamento del metodo di Lachmann.⁴

Si tratta di un componimento breve (962 versi), composto da ottosillabi in rima baciata; la trama è piuttosto scarna, formata essenzialmente da una schermaglia dialogica tra un cavaliere e una dama, nel tentativo da parte del primo di ottenere l'amicizia della giovane. L'apice della narrazione è nell'atto risolutore : egli dona il proprio anello all'«immagine riflessa» della dama, e, con questo gesto, finalmente riesce ad ottenere l'interesse di colei che desiderava.

¹ Determinanti in questo settore di ricerche, furono anche filologi quali A. Mussafia, F.M. Warren, G. Charlier.

² Come suggeriscono alcuni elementi delle dediche, dell'ambientazione e della lingua all'interno delle tre opere, egli visse quasi certamente nel Nord-Est della Francia, tra Piccardia (forse in particolare Soissonnais), Artois e Fiandra francese, all'epoca di Filippo Augusto (1165-1223); cfr. A. LIMENTANI (a cura di), *Jean Renart, L'immagine riflessa*, Einaudi, 1970 (ried. Luni, 1994), p. 8.

³ Bédier, nell'introduzione alla sua edizione del 1913, aveva definito il *lai* : «la plus menue des légendes d'amour, mais non la moins exquise», e, fra le tutte le leggende d'amore medievali, l'aveva ritenuta seconda solo alla *Châtelaine de Vergi*.

⁴ Bédier disse che anche l'arte di pubblicare i testi antichi cambia a seconda delle mode, e, che, queste variazioni sono evidenti nella maniera di trattare il testo di opere conservate da diverse copie manoscritte. Il *Lai de l'ombre* secondo lui si dimostra un ottimo esempio d'analisi perché : «Il se trouve, en effet, que toutes les techniques jusqu' ici préconisées on été employées tour à tour à l'étude des manuscrits de ce poème, et c'est l'un des très rares textes du moyen âge français, sinon le seul, qui soi dans ce cas : par là il prend la valeur d'un exemple privilégié, typique et comme symbolique. On peut, à son propos, considérer les doctrines en leurs principes et en leurs développements». Cfr. J. BÉDIER, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre, Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Paris, Honoré Champion, (1929), (ried. 1970), p. 1.; Cfr. *Obiezioni al metodo del Lachmann di Joseph Bédier*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. STUSSI, il Mulino, Bologna, 1998 (ried. 2006).

Per quanto semplice, l'intreccio si è rivelato complesso nella sua interpretazione : «although this charm is universally acclaimed, the 'slightness' of its content, if such it is, has been surprisingly productive of divergent opinion».¹

La tesi propone un'indagine sulle diverse chiavi di lettura date nel tempo alla decodifica del testo, focalizzando l'attenzione sul tema dell'«immagine riflessa». Con l'aiuto dell'*Altfranzösisches Wörterbuch*² di Adolf Tobler e di Erhard Lommatzsch, abbiamo fatto una schedatura delle opere in antico francese che presentano il lemma *ombre* con il significato preso in esame. Cosicché si è potuto delineare un quadro composto da alcuni testi scritti prima del *lai*, dei quali Jean Renart fu un potenziale lettore,³ e di altri componimenti scritti dopo, i cui autori, a loro volta, furono potenziali lettori del *Lai de l'ombre*. Sostanzialmente i risultati hanno evidenziato due filoni di riferimento : da una parte *ombre* viene sistematicamente associata ad Ovidio, e, più precisamente al mito di Narciso; dall'altra ad Esopo, alla favola *Canis per fluvium carnem ferens*.⁴ Abbiamo escluso il filone favolistico in quanto più rivolto ad ammonimenti di tipo morale, e ci siamo concentrati su quello narcisistico; dall'analisi di questi testi poi abbiamo isolato un tema comune : l'«amore per l'immagine».

Il *Roman de la Rose* per esempio, comincia e termina con due episodi, insieme opposti e simmetrici, inerenti all'amore per un'*ymage*. Narciso e la propria *immagine* riflessa⁵ da una parte, e Pigmalione e la propria *immagine* artisticamente scolpita dall'altra, corrispondono al principio e al termine di un itinerario amoroso che procede intorno a una *figura* mentale, e non, come ci si aspetterebbe, ad un oggetto empirico. L'immagine

¹ S. KAY, *Two readings of the Lai de l'ombre*, in «The Modern Language Review», LXXV (1980), pp. 515-527, p. 515.

² *Altfranzösisches Wörterbuch*, A. TOBLER, E. LOMMATZSCH, (vol. VI), Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1965, pp. 1082-87.

³ Dalle citazioni letterarie presenti nell'*Escoufle* e nel *Guillame de Dole*, sappiamo con certezza che Renart conosceva sicuramente almeno tre delle opere precedenti il *lai* con il lemma *ombre* nel significato di «immagine riflessa»; il *Roman de Troie*, il *Roman d'Alexandre* e il *Roman de Renart*.

⁴ La favola narra di un cane che portava in bocca un pezzo di carne, e, passando sopra un ponte, vide il riflesso del cibo credendolo reale; così si tuffò in acqua perdendo il pezzo che aveva in bocca.

⁵ Narciso innamorato della propria immagine riflessa sembrerebbe definire in modo 'tipico' la concezione medievale dell'amore : «L'identificazione dello "specchio pericoloso" di Narciso con la Fontana d'Amore sembra essere un'invenzione di Guillame de Lorris. È certo, tuttavia, che essa riflette una concezione largamente diffusa nella poesia del XII e XIII secolo, che vede in Narciso la figura emblematica dell'amore (tenendo però presente che il medioevo non vede nel mito di Narciso semplicemente l'amore di sé, ma soprattutto l'amore per un'*immagine*).», G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977 (ried. 2006), p. 78, nota 3.

mentale precede ogni rapporto con l'altro, «chiunque ama, *stringe immagini*, anche quando ha tra le braccia l'oggetto del suo amore». ¹

Abbiamo approfondito l'indagine fino a trattare brevemente la teoria della sensazione elaborata nell'esegesi del *De anima* di Aristotele, secondo la quale «[...] gli oggetti sensibili esprimono nei sensi la loro forma e quest'impressione sensibile, o immagine, o *fantasma*, è poi ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche in assenza dell'oggetto che l'ha prodotta». ²

Le immagini principalmente sostituiscono un'«assenza», che si tratti di un'immagine mentale, ³ oppure di un'immagine artisticamente concepita, come per esempio la «Salle aux images» del *Roman de Tristan* di Thomas.

Inoltre, come suggerito da M. Bettini, ⁴ le immagini scolpite o dipinte (così come le fotografie) *trattengono* qualcosa della persona di cui sono icona; anzi, utilizzando il concetto di «indice» di Peirce, ⁵ si può affermare che queste sono *ontologicamente* in relazione con il proprio referente.

Lo stesso si può dire dell'immagine della dama nel nostro *lai* : l'ombra, come il fumo, è legata fisicamente a «ciò da cui procede»; così il comportamento positivo della *figura* riflessa che accoglie l'anello, influenzerà l'atteggiamento della dama stessa.

«Veez, - fet il, - dame, or l'a pris.
Mout en est amendez mes pris,
quant ce qui de vous est l'en porte».

(*Ombre*, vv.901-903) ⁶

¹ M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992 p. 107.

² G. AGAMBEN, Op. cit., p. 82. Su queste fondamenta la psicologia medievale concepisce l'amore «[...]come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo», Ivi, p. 96.

³ «[...] e quando voi non vio, / guardo 'n quella figura, / e par ch'eo v'aggia avante», (*Maavigliosamente* vv. 22-24), R. ANTONELLI (a cura di), *I poeti della scuola siciliana. Giacomo da Lentini*, vol 1, Meridiani, Milano, 2008, pp. 47-48.

⁴ M. BETTINI, op. cit., p. 59.

⁵ Cfr. C. S. PEIRCE, *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*, trad. it., Torino, 1980, pp. 156 sg. (*Speculative Grammar*, in C.S.P., *Collected papers*, Cambridge Mass. 1931-35, vol. II).

⁶ «Vedete, mia signora! Ecco, lo tiene. / Il mio pregio è di molto rialzato : / *ciò che da voi procede l'ha con sé*», A. LIMENTANI, op. cit., pp. 78-79.

Il *Lai de l'Ombre*

1. Il risultato dell'attribuzione a Jean Renart - già firmatario del *Lai de l'ombre*¹ - della paternità di due romanzi complessi, quali l'*Escoufle* e il *Roman de la Rose* (o *Guillame de Dole*), rimasti anonimi fino alla fine del XIX secolo, può a ben diritto considerarsi uno dei «successi più tangibili» per il settore della filologia romanza.²

Grazie a questa attribuzione si è potuto risalire ad alcuni dati biografici del loro autore, e, così, parzialmente ricostruirne la vicenda artistica; si tratta di una figura importante, probabilmente il più originale narratore d'*oïl* successivo a Chrétien de Troyes.³

Nel 1894 fu P. Meyer, nella sua edizione dell'*Escoufle*, a notare per primo delle somiglianze - in base ad indizi contenutistici e grazie ad un'analisi comparativa della lingua e dello stile - tra il romanzo da lui curato ed il *Lai de l'ombre*.⁴ Fu anche il primo ad aver notato delle affinità tra questi due testi e il *Guillame de Dole*.⁵ Successivamente anche A. Mussafia notò delle affinità linguistiche tra l'*Escoufle* e il *Guillame de Dole*.⁶ Fu però G. Paris, il primo «a voler affermare l'attribuzione dei due romanzi a Jean Renart», anche se non ebbe il tempo necessario per dimostrare con sicure argomentazioni la propria teoria.⁷

¹ «N'i covient mais luer de rien / Jehan Renart a lor afaire» vv. 953-954 ; *Jean Renart, L'immagine riflessa*, a cura di A. LIMENTANI, Einaudi, Torino, (1970), (ried. 1994), p. 80 (semplicemente *Ombre* nelle note seguenti); Limentani segue l'edizione del 1913 del Bédier, perciò si basa sul manoscritto A (=Bibliothèque Nationale, fonds français, 837).

² Ivi, p.7.

L'edizione dei testi che hanno reso possibile l'attribuzione dei due romanzi a Jean Renart sono: H. MICHELANT e P. MEYER, *Le Roman de l'Escoufle*, Paris, 1894 (Société des Anciens Textes Français); G. SERVOIS, *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole*, Paris, 1893 (S.A.T.F.); J. BÉDIER, *Le Lai de l'ombre par Jean Renart*, Paris, 1913, (S.A.T.F.). Alcuni, come per esempio L. FOULET (*Jean Renart, Galeran de Bretagne, roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 37), 1925), vollero attribuire a Jean Renart anche il *Galeran de Bretagne*, romanzo anonimo di fine XII secolo, ma ad oggi la questione rimane ancora aperta.

³ Ivi.

⁴ Meyer era stato il primo a sottolineare che Jean Renart, nel prologo del *lai*, citava l'*Escoufle* ai vv. 22-24 («Par Guillame qui depieça / l'escoufle et art una un membre, si com li contes nous remembre»).

⁵ H. MICHELANT e P. MEYER, *Le Roman de l'Escoufle*, Paris, 1894, Introduzione a p. XLIV.

⁶ A. MUSSAFIA, *Zur Kritik und Interpretation romanischer Texte, Dritter Beitrag, Guillame de Dole*, in «Sitzungsber der Wiener Akademie der Wissenschaft», Phil.-Hist. Klasse, t. CXXXV (1896), pp. 72.

⁷ C. CREMONESI, *Jean Renart, romanziere del XIII secolo*, Milano e Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1950, p. 7. G. PARIS morì a marzo del 1903, e, il suo articolo, uscito postumo; si tratta di : *Le cycle de la*

Le osservazioni di G. Paris furono seguite da altri due filologi, G. Charlier e F.M. Warren, i quali giunsero infine alla dimostrazione, basandosi, il primo su argomenti letterari, e, il secondo, su particolari di versificazione e di stile comuni alle tre opere.¹ Nella prefazione all'edizione del *lai* del 1913,² J. Bédier ritenne di scoprire degli *engins* - sorta di giochi di parola - nascosti negli ultimi versi del *Guillame de Dole*, i quali celerebbero anagrammato, il nome dell'autore :

Et cil se veut reposer ore
qui le jor perdi son surnom
qu'il enTRA EN RELigion.

(*Dole*, vv. 5639-41)

Nell'ultimo verso : «qu'il **entra en religion**», leggendo da destra a sinistra le lettere centrali, si intende il nome «Renart».³

Avendo questo tipo di analisi dato i suoi frutti, Bédier la applicò quindi anche all'*Escoufle*, dove, nei versi finali, l'autore scherza sulla «bruttezza» del titolo del romanzo allo scopo di giustificarlo :

Pour çou si di c'on ne doit mie
blasmer le rouman pour le non,
c'on fait par bien povre seurnon
a cort connoistre maint preudome.
Çou'n est et la fins et la some.

(*Escoufle*, vv. 9098-9112)

«gageure», in «Romania» XXXII (1903), pp. 480-511; tra queste soprattutto le pagine : 487-490, in risposta alle quali P. Meyer scriverà un nota nel 1908 («Romania», XXXVII, pp. 482-83).

¹ C. CHARLIER, *L'Escoufle et Guillame de Dole*, in Mélanges Wilmotte, Paris, 1910, pp.81-98; F.M. WARREN, *The works of Jean Renart, poet, and their relation to Galerande Bretagne*, I; in Modern Language Notes, 1908, p. 69-73;II pp.97-100. Si veda anche R. LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen age*, Slatkine reprints, Genève, 1968 (reimpr. De l'édition de Paris, 1935), l'Appendice II, p. 445.

² La prima edizione di J. BÉDIER del *lai* è del 1890 : *Index lectionum quae in Universitate Friburgensi per menses aestivos anni MDCCXC habebuntur*, Friburgo (Svizzera) 1890, estratto (rist. anast. New York 1968). Quella del 1913 è l'edizione definitiva, dotata di apparato critico.

³ Con questa scoperta tra l'altro, egli ridimensionò le congetture che alcuni studiosi avevano proposto circa una conclusione monastica della vita dello scrittore.

Bédier trovò in «faiT pAR bieN povRE» il nome «Renart» leggendo da destra a sinistra, e, in «povRE seurnoN A coRT» ancora «Renart», stavolta leggendo da sinistra a destra.

1.1. Per datare l'*Escoufle* e il *Guillame de Dole* sono state determinanti le dediche all'interno dei rispettivi prologhi.¹ Il *Lai*, nei versi dell'esordio, non propone una dedica esplicita; al verso 41 però, il poeta rimanda ad un «Eslit», sulla cui identità importanti studiosi sembrerebbero d'accordo. A. Tobler² e J. Bédier³ infatti si domandarono se l'«Eslit» non potesse essere anche qui, come nel *Guillame de Dole*, Milon de Nanteuil, personaggio storico che fu eletto vescovo di Beauvais nel 1217.⁴

[...] et por ce l'ai je si empris
que je vueil mon sens emploier
a bien dire et a souploier
a la hautece de l'Eslit.

(*Ombre*, vv. 38-41)⁵

L. Foulet riprese la teoria dei due critici e, dato che Milon fu eletto - nel senso di designato - vescovo dal 1217 al 1222, pose tra queste due date la composizione del *Lai de l'ombre*.⁶

¹ Per quanto riguarda l'*Escoufle* (P. MEYER, 1894, p. XXXIV) la dedica sarebbe a rivolta a Baldovino VI di Hainaut, che divenne imperatore di Costantinopoli nel 1204. L'opera sarebbe da datarsi tra il 1200 e il 1202. La dedica del *Guillame de Dole* invece, è rivolta a : «li biaux Miles l'apregne / de Nantuel» (vv.7-8), personaggio storico che fu eletto vescovo nel 1217. Secondo F. LECOY (*Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole, Paris, Champion* (Les classiques français du Moyen Âge), 1962, p. VIII) l'opera sarebbe da datarsi nel 1228 circa. Perciò il *lai* (1217-1222), sarebbe stato scritto tra i due romanzi.

² A. TOBLER, Recensione all'edizione friburgense del Bédier, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, LXX, 1890, p. 355.

³ Nell'introduzione all'edizione del 1913.

⁴ Nel senso di vescovo designato, dunque non ancora eletto. Milon era stato designato ancora nel 1217, in seguito prese parte alla quinta crociata e, sbarcato in Egitto nel 1219, fu fatto prigioniero dai saraceni. Finché non fu di nuovo liberato dai cristiani nel 1221, e nel ritorno verso la Francia, fermatosi a Roma, fu consacrato vescovo dal papa nel 1222. Da questi dati ne consegue che il *lai* debba essere stato scritto tra il 1217 e il 1222

⁵ «[...] / ed io per questo mi son messo all'opera, / perché voglio impiegare il mio ingegno / nell'eloquenza, e umiliarlo / all'altezza dell'Eletto», *Ombre* p. 35. Nelle prossime citazioni del testo e relativa traduzione mi affiderò sempre a questa edizione di A. Limentani; perciò, a parte lì dove sarà strettamente necessario, eviterò la citazione diretta della medesima.

⁶ L. FOULET, *Galeran de Bretagne et Jean Renart*, in «Romania» LI, 1925, p. 101.

Di Milon, essendo stato un personaggio storico, sappiamo che partecipò alla crociata e alla battaglia di Damietta del 1219, dove fu catturato. Dato che rimase prigioniero in Cairo per due anni, L.-A. Vigner¹ pose accanto a questi avvenimenti il verso 243 dell'*Ombre* : «aus Turs et menez en Chaaire!». ² Avendo Jean Renart menzionato il «Cairo» in questi termini, secondo lo studioso il testo sarebbe quindi da datarsi tra il 1219 e il 1222, cioè tra la data in cui fu imprigionato e quella in cui fu liberato.

Rita Lejeune-Dehousse si dice d'accordo con la tesi di Vigner¹, ed inoltre, dal tono del prologo dell'*Ombre*, deduce che l'opera potrebbe essere stata commissionata e quindi scritta al ritorno in Francia del vescovo, tra il 1221 e il 1222. ³

Tra le proposte fatte intorno alla figura dell'«Eslit», ancora oggi la più convincente sembrerebbe essere quella di L. Foulet, ⁴ che datava il *lai* tra il 1217 e il 1222.

Ma non sono mancate altre proposte, come per esempio quella di R. Dragonetti. Egli, non vide al verso 41 un riferimento al personaggio di Milon de Nanteuil, ma, secondo lui, l'*eslit* sarebbe da riferirsi alla fortuna, alla *chance* : «Le mot *eslit*, loin d'avoir un sens historique, signifie, selon nous, “la chose élue”, à savoir cette instance suprême de la chance qui fait le bonheur et la réussite du “bien dire”». ⁵

1.2. Il *Lai de l'ombre* è stato tramandato da sette codici, e fu, dunque, l'opera di maggior fortuna di pubblico tra quelle attribuite a Jean Renart; ⁶ il testo consta di 962

¹ L.-A. VIGNERAS, *Etudes sur Jean Renart. II. Sur la date du «Lai de l'ombre»*, in «Modern Philology», XXX (1933), pp. 351-59.

² «[...] quar se ele / savoit com vous avez mespris, / il vous vendroit miex estre pris / aus Turs et menez en Chaaire!», («[...] ché se lei sapesse / quale torto avete compiuto, / più vi converrebbe essere preso / dai Saraceni, e incarcerato al Cairo!»), vv. 240-243.

³ R. LEJEUNE-DEHOUSSE., *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen age*, Slatkine reprints, Genève, 1968 (reimpr. De l'édition de Paris, 1935), p. 250. «L'argumentation de M. L.-A. Vigner¹ me paraît convaincante. La date du *Lai*, dédié à «l'élue», ne doit pas être placée entre 1217 et 1219, époque à laquelle l'*élue* de Beauvais, Milon, est encore en France, mais après les événements de 1219 dont il a été question plus haut».

⁴ Secondo A. Limentani infatti, si deve a L. Foulet (1925) la proposta precisa d'identificazione di «eslit» con Milon. In particolare a lui si deve : « l'accostamento del passo a *Rose* 5378-82, che spiega *hautece* nel senso di 'altezza morale', 'dignità' » *Ombre*, p. 85, nota ai vv- 40-41. In più, sulla teoria di R. Lejeune-Dehousse aggiunge : «Si avverta che la Lejeune [...] vuole riconoscere in questo prologo un Jean Renart impoverito alla ricerca di un protettore e disposto anche, a differenza che nelle altre due opere, ad accettare suggerimenti per la sua attività letteraria. Ciò non toglie che nel v. 43, come già proponeva il Foulet, non si possa riconoscere l'indicazione di un suggerimento (*est eslite* come un passivo : 'viene sollecitata'); questi accenni però sono difficili da esplicitare a fondo».

⁵ R. DRAGONETTI, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 136.

⁶ La lista dei codici è : **A** = Bibliothèque Nationale, fonds français, 837; **B** = B. N., f. fr., 1593; **C** = B. N., f. fr., 12603; **G** = B. N., f. fr., 1553; **D** = B. N., f. fr., 19152; **E** = B. N., f. fr., nouvelles acquisitions, 1104; **F** =

versi, scritti in *octosyllabes* a rima baciata.

La storia si sviluppa nel segno del dialogo, nel tentativo da parte di un cavaliere di far sua una dama con l'ausilio del ragionamento cortese. Le azioni e lo spazio in cui si svolge la vicenda sono rarefatti, quasi assenti; così, in primo piano resta il duello galante, la schermaglia dialogica tra i due protagonisti, finché, il gesto finale dell'anello donato all'ombra riflessa, risolverà positivamente la «*quête*».

1.3. La trama anche se scarna, può essere divisa in piccole sezioni che poniamo qui di seguito.

Nel prologo (vv. 1-52), il poeta elogia l'eloquenza, di cui egli si ritiene possessore : «*Ne me vueil pas desaüiser / de bien dire [..]*», «*Fols est qui por parole lait / bien dire, por qu'il le sache*»¹ e, la fortuna : «*et miex vient a un homme avoir / eür que avoir amis*».² Fortuna rimette presto in pregio chi, avendo fatto degli errori, voglia migliorare la propria condizione mettendosi a produrre un'opera di valore usando il proprio ingegno e la propria eloquenza :

et por ce l'ai je si empris
que je vueil mon sens emploier
a *bien dire* et a souploier
a la hautece de l'Esloit.

(vv. 38-41)

(ed io per questo mi son messo all'opera, / perché voglio impiegare il mio ingegno
/ nell'eloquenza, e umiliarlo / all'altezza dell'Eletto.)

Egli si accinge dunque a narrare la storia :

B. N., f. fr., 14971 ; J. BÉDIER, op. cit (1929), p. 2. L'*Escoufle* è stato tramandato da un manoscritto e da un frammento di 160 versi ; il *Guillame de Dole* soltanto da un manoscritto.

¹ «Non voglio disabituarmi / dall'eloquenza [..]» (vv. 1-2), «È stolto chi, per chiacchiere, abbandona / l'arte del dire, se ne ha conoscenza» (vv.12-13), *Ombre*, pp. 32-33.

² «conta più, per un uomo, aver fortuna / che beni o amici» (vv.26-27).

«Jean Renart wants to spend his time telling a pretty story, despite the unfavorable reactions of *vilains*, lowly born people who lack in courtesy. He wants to demonstrate that happiness is more important than noble birth or wealth. The *Lai* is dedicated to the Electus», M. E. WINTERS, *Jean Renart : The Lai de l'ombre*, Birmingham (Alabama), 1986, p. 5.

Or orrés par tens en cest conte
que dirai, s'anuis ne m'encombe,
en cest *Lai* que je faz de *l'ombre*.¹

(vv.50-52)

(Ma ora udrete subito il racconto / che vi farò, se gente non m'intralcia, / questo
Lai, che compongo, *del riflesso*.)

Segue la presentazione e il ritratto del protagonista (vv. 53-111).² Questi viene descritto come fornito di tutte le buone qualità possibili, paragonabile solo a Galvano : «De maintes en tret au fil Loth / Gavain, si comme nous dison».³ Egli è tanto cortese e fine nei modi con le dame, quanto battagliero e ardito con le armi; la sua bravura nei giochi, quali per esempio gli scacchi, è paragonata a quella di Tristano : «Il sot d'eschés et d'escremie / et d'autres geus plus que Tristans».⁴ Eppure nessuno seppe mai il suo nome : «meus nus n'oï onques son non / ne je ne sai se point en ot».⁵

Quindi Amore costringe il cavaliere ad innamorarsi di una dama che non ha mai visto (vv. 112-151); questo avviene perché «Amors»⁶

qui se fet dame et mestre
de ceus dont ele est au deseure,

¹ Come dice Limentani in nota al v. 52 : « *ombre* anticamente stava per 'riflesso, immagine riflessa', e tale significato è durato a lungo, fino almeno a Théophile de Viau (1590-1626) : « penchant ses yeux dans un ruisseau / s'amuse à regarder son ombre » (versi tratti da : *La solitude*), (« chinando gli occhi / si bea di mirare la sua ombra»), detto di un cervo; in : «*Il complesso di Narciso*», G. GENETTE, *Figure – retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969 (pp. 19-26). Questo capitoletto parla del Narciso barocco, che non è più prerogativa dell'uomo e si estende quindi anche agli altri esseri, dove l'intero universo sembra 'bearsi' del riflesso della propria immagine.

² Da notare « la scomparsa dei tradizionali elementi di descrizione fisica, biondezza, colorito del viso, ecc., a tutto vantaggio delle qualità morali e psicologiche » *Ombre*, p. 10.

³ «Rassomiglia per molte (=doti), a mio parere, / al figlio di Lot, Galvano» (vv.60-61). «Galvano, nipote di re Artù, è uno dei personaggi canonici del romanzo brettonico; campione della cortesia e dell'eleganza, nei romanzi di Chrétien costituisce spesso un termine di raffronto per il protagonista», Limentani, op. cit., p. 87.

⁴ «Era esperto di scacchi e di scherma / e d'altri giochi più di Tristano» (vv.104-105).

⁵ Osserva J. BÉDIER : «Le poète dit : "Jadis un chevalier dont le nom n'importe pas vivait en un lieu qui n'importe pas; supposez, si vous le voulez, qu'il n'avait pas de nom; et quant au lieu de sa résidence, supposez, si vous voulez, qu'il se trouvait quelque part entre le Royaume et l'Empire, depuis les Flandres jusqu'à la Provence."», Op. cit. (1913), introduzione pp. 10-11.

⁶ Renart usa il femminile per riferirsi al dio Amore. Infatti : «in francese antico, come nel provenzale che lo influenza, è femminile. I trovatori provenzali, ai quali si deve l'elaborazione fondamentale del linguaggio lirico neolatino, creano una mitologia di Amore assai diversa da quella della tradizione classica [...]» *Ombre*, p. 89.

en cel bon point li corut seure,
qu'ele vout avoir le treü
del grant deduit qu'il a eü
de mainte dame en son eage
[...]

(vv.112-117)

(Amore, che si fa sire e maestro / di coloro che ha reso soggetti, / lo aggredì al momento opportuno, / poiché volle riscuotere il tributo / del gran piacere che quegli aveva tratto / nella sua vita da molte dame.)

Nei versi 124-127 Renart cita nuovamente Tristano per dare conto della follia amorosa che coglie il protagonista : «Onques Tristans, qui fu a force / tondus comme fols por Yseut, / n'ot le tiers d'ahan com cil eut / de si qu'il en ot sa pais fete.»¹ Come accade nell'*amor de lonh* cantato da Jaufré Rudel, egli s'innamora di una dama mai vista, conosciuta solo per sentito dire; ne conosce solo il nome, che però il poeta, anche qui, non rivela : «la grant biauté et le douz non / d'une dame li miste el cuer».² Secondo il dettato di Andrea Cappellano, l'innamoramento è tanto più profondo quanto più 'smisurato' è il pensiero intorno alla bellezza della dama. Così per il cavaliere «il n'est joie ne li anuit, / fors seul li *penssers a cesti*».³

Nei versi 166-211, il cavaliere espone la propria situazione in un monologo. Egli dice di aver sbagliato ad indugiare troppo - come Narciso - nell'amor proprio : «Ahi! – fet il, - tante averté / ai fet de moi et tant dangier! / Or Diex par cesti vengier / celes qui m'ont

¹ «Mai Tristano, che fu con le forbici / rapato come un pazzo per Isotta, / provò il terzo dell'affanno / che patì questi prima d'aver pace.»

² «la grande beltà e il dolce nome / d'una dama gli mise nel cuore» (vv.130-131).

³ «Non c'è gioia che non lo tedí / fuorché *pensare a colei*» (vv.144-145). Ha scritto Andrea Cappellano : «L'amore è una passione innata che procede per visione e per *incessante pensiero* di persona d'altro sesso. [...] la passione è innata perché non nasce da alcuna azione; ma la passione procede dal solo pensiero che l'animo concepisce davanti alla visione. Quando, infatti uno vede una donna che corrisponde al suo amore e che è bella secondo il suo gusto, subito in cuor suo comincia a desiderarla, e *quanto più la pensa, tanto più arde d'amore*, fino a che non giunge a più pieno pensiero. [...] Dunque la passione innata procede da visione e da pensiero. Ma al sorgere dell'amore non basta il pensiero, *occorre che sia smisurato* [...]», in : ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, traduzione di Jolanda Insana, con uno scritto di D'Arco Silvio Avalle, Milano, SE, 1996, pp- 14-15. Il *De amore* è stato scritto intorno al 1185, perciò tra i 32 e i 37 anni prima del *Lai de l'ombre*. Il trattato ebbe una enorme fortuna (tramandato da 37 codici, ebbe anche 6 traduzioni in lingua volgare).

seules amé». ¹ Decide quindi di andare al castello della dama, confessarle il proprio amore e cercar di ottenere il permesso di divenire suo 'amico'.

Il protagonista compie il viaggio (vv. 212-349) assieme a due compagni (e sei valletti) a cui non confessa il motivo dello spostamento, anzi nascondendo la propria angoscia «souz sa joie». Giunti sotto le mura (vv. 226-267) egli fa le lodi alla bellezza del castello, solo per sentire i suoi compagni lodare, al contrario, la bellezza della dama :

«Veez com cil chastiaus siet bien!»

[...]

«Vous en devez avoir

Grant honte, quar mal avez fet,

qui ainçois nous avez retret

le chastel que la bele dame

dont chascuns dit bien qu'el roiaime

n'a si cortoise ne si bele».

(v.227, vv.234-39)

(«Guardate quel castello, com'è ben situato! » [...] / «Molto vi dovete / vergognare: avete fatto male / a farci prima menzione / del castello che della bella dama / di cui ognuno giura che nel regno / non v'è il pari in cortesia e bellezza».

Una volta entrati nel castello vengono accolti dalla dama e il cavaliere è subito rapito dalla sua bellezza :

Cil li met adés el visage

ses iex por sa biauté;

mout les a bien pris a verté

ses cuers, qui toz est en li mis,

que, de quanqu'il li ont promis,

li tesmoingnent il ore bien

qu'il ne li ont menti de rien :

¹ «Ahi! – dice. – Tanto avaro / e geloso sono stato di me stesso! / Ora Dio vuole, con lei, vendicare / quelle che m'hanno amato in solitudine».

mout li plest ses vis et sa chiere.

(vv. 342-349)

(Quegli le tiene fissi al volto / gli occhi, per mirarne la beltà ; / e davvero li ha presi
in parola / il suo cuore, che tutto in lei s'è posto, / ché di quanto essi gli promisero /
gli danno prova ora, in verità, / che non hanno per nulla mentito : / molto ne ama il
viso ed il semblante.)

Anche la dama è piacevolmente colpita dall'inattesa visita; il cavaliere gode di buona fama : «cil le vient veoir que ele / connoissoit bien par oïr dire»,¹ e, la sua figura insieme a quella dei propri compagni, è descritta come sgargiante e preziosa :

Li sire avoit devant son vis
torné son mantel en chantel
et sorcot herminé trop bel
de soie en graine et d'escuriex.
Autretel avoit chascuns d'eus
et chemise ridee et blanche
et chapel de flors et de venche
et esperons a or vermeus.

(vv. 276-283)

(D'innanzi, il sire aveva scostato / il manto; sulla cotta indossava / veste guarnita di
fine ermellino, / di seta granata e di scoiattolo. / Così vestiva ciascuno di loro, / con
un càmicce bianco e pieghettato, / e corona di fiori e pervinca, / e sproni d'oro
vermiglio.)

Subito dopo essere stato accolto, comincia il loro primo dialogo (vv. 350-545); egli le confessa che Amore lo ha trafitto, e la scongiura che possa avere pietà del suo cuore (vv. 350-376).

Ma la dama sa rispondere a tono a queste richieste, perché : «la gentiex, la debonere / li set bien rendre par escole / reson de quanqu'il l'aparoie, / qu'ele ert mout cortoise et

¹ «viene a farle visita colui / che ella conosce per celebrità».

mout sage» (vv. 338-341);¹ e mette in dubbio la veridicità dei sentimenti espressi dal cavaliere (vv. 377-398).

Egli, che è stato ferito da Amore, protesta di amarla senza inganno; ma lei si ritrae e gli dice che ha mal interpretato la cortesia con cui è stato accolto (vv. 442-449) : «Je n'entendoie au regart rien / se cortoisie non et sens; / mes vous l'avez en autre assens / noté comme fols, si m'en poise» (vv. 424-27).²

Il cavaliere, per descrivere meglio la realtà della propria situazione, del *rischio* che è consapevole di aver intrapreso, ricorre ancora al modello di Tristano : «Si me sui mis en mer sanz mast / por noier ausi com Tristans, / comment que j'aie esté lonc tans / sires de ma volenté fere» (vv. 456-59).³

A questo punto la dama dice che è meglio smettere di scherzare, perché vede che egli è serio (vv. 466-71). Non sapendo più che fare, il volto di lui comincia ad assumere i colori della 'malattia d'amore' (vv. 480-83); finalmente la dama s'avvede che non solo egli non scherza, ma che è veramente succube della volontà del dio (vv. 472-491).

Nonostante la dama si sia convinta che il cavaliere si fosse espresso senza inganno, gli dice che ha già un 'amico', in effetti è sposata : «j'ai mon seignor et preudomme, / quimout me sert bien et hineure» (vv.494-95).⁴

Nei versi 512-545 egli la prega di almeno accettare un suo regalo, e se ne andrà soddisfatto; così le porge il proprio anello. Ma lei non ha intenzione di prenderlo : «Bien seroie ore deceüe, / se or vous metoie en la voie / de m'amor etje n'i avoie / le cuer: ce seroit vilonie» (vv.530-33).⁵

Allora il cavaliere le pone una questione che la obbliga a riflettere :

«[...]
Se vous me lessiiez morir
sanz estre amez, ce seroit teche,
se cil biaux vis plains de simplece

¹ «la gentile, la fine / gli sa rispondere a dovere / su ciò che egli conversa, / ché era molto cortese e savia».

² «Col mio sguardo, nulla intendevo / che cortesia e senno non fosse; / ma voi in altro modo, stoltamente, / l'avete interpretato : e mi dispiace».

³ «Ed io mi son messo per mare senz'albero, / come Tristano, a rischio d'annegare, / benché a lungo sia stato signore / di fare la mia volontà».

⁴ «ho signore di grande valentia / che mi serve e ni onora devoto».

⁵ «Resterei certo ingannata, / se ora vi mettessi sulla strada / del mio amore e non ne avessi / l'animo: sarebbe villania».

estoit omevides de moi.
[...]]»
Cil bel mot plesant et poli
le font en un penssé cheïr
[...].

(vv.538-41, 546-47)

(«Se voi mi lasciate morire / non riamato, sarebbe una colpa, / se quel bel volto pieno di candore / si facesse il mio assassino.» / Quei bei detti piacenti e torniti / fanno ch'ella *cada in un pensiero*).¹

Per la prima volta la dama ne ha pietà : «s'en ot pitié, / quar ne tint a point de faintié / les soursirs, les lermes qu'il pleure [...]» (vv.549-51)² e pensa che forse mai avrà un amico tanto nobile come questo cavaliere. Ma : «ce que onques mes fors hui / n'en parla, li vint a meveille» (vv. 556-57),³ e, Ragione, le consiglia di non fidarsi. Mentre la dama era assorta in questi pensieri, il cavaliere si toglie dal dito l'anello e lo infila nel suo senza che questa se ne accorga. Realizzato il proprio desiderio egli prende congedo, e se ne allontana prima che lei riesca a capire.

La dama, nel suo primo monologo (vv. 587-635), si dice grata di non aver accettato la sua amicizia, perché mai nobile cavaliere se ne sarebbe andato via così bruscamente dopo aver tanto pianto e chiesto pietà. Poi, scorge l'anello al dito : «Atant envoie vers ses mains / un regart, si choisist l'anel» (vv.604-05).⁴ Allora si stupisce molto, e, insieme, comincia a provare collera. Senza pensarci un attimo decide di mandarlo a chiamare perché vuole restituirgli l'anello.

Il cavaliere torna al castello (vv. 636-713), così può avere luogo il loro secondo dialogo (vv. 714-907). La dama ha intenzione, se questi rifiuta di riprendere con sé l'anello, di condurre il cavaliere al pozzo e là gettarvi dentro il pegno, anziché per strada dove

¹ «Il 'principio' della necessità che la persona amata corrisponda all'amore di cui è oggetto è fra quelli canonici dell'erotica medievale, dal *De amore* di Andrea Cappellano a *Inferno* V (103) *Amor ch'a nullo amato amar perdona* [...].», *Ombre*, p. 100 e nota.

² «e ne ha pietà, / ché non ritiene una finzione / i sospiri, le lacrime che piange».

³ «il fatto che non ne abbia mai parlato / prima d'oggi l'ha molto stupita».

⁴ «Con ciò volse alle sue mani / lo sguardo, e scorse l'anello»

potrebbe essere visto da tutti. E, in questo luogo, la dama glielo consegna con queste parole : «Tenez! Je vueil que vous aiez / vostre anel, que je n'en ruis me» (vv. 752-53).¹

Il cavaliere però non ha nessuna intenzione di riprendere il dono :

Mal fet qui destruit et confont
chose dont l'en est au deseure.
Trop m'i cort force d'amors seure
por vous et met en grant destrece.
Chose n'est qui a ce me mece
nule del mont que jel repraingne.

(vv. 776-81)

(Agisce male chi distrugge e annienta / ciò che tiene in proprio dominio. / Forza d'amore soverchia m'assale / per voi e getta in grande angoscia. / Niente al mondo potrebbe costringermi / a tanto ch'io riprenda l'anello.)

Dopo altri tentativi, infine, la dama arriva a scongiurarlo (vv. 824-831), perché se la ama davvero e ha a cuore la sua gioia, allora deve riprendere quel pegno che essa non desidera.

Messo alle strette, il cavaliere capisce che deve cedere (vv.832-857), così da non perdere pregio dinnanzi ai suoi occhi, e, tra sé, dice : «Se je faz ce qu'ele me quiert,/ je n'i puis avoir s'onor non» (vv.848-49).² Quindi la dama gli consegna l'anello (vv. 858-865).

Il cavaliere, una volta ripreso, lo guarda con molta attenzione e, d'improvviso, gli viene in mente un atto risolutore, «un mout grant sen», che volgerà in suo favore le attenzioni della dama :

Il s'est acoutez sor le puis,
qui n'estoit que toise et demie
parfonz, si ne meschoisi mie
en l'aigue, qui ert bele et clere,

¹ «Prendete! Voglio che l'abbiate voi, / il vostro anello, io non lo desidero».

² «Se faccio quello che mi chiede, / non posso che riceverne onore».

l'**ombre** de la dame qui ere
 la riens el mont que miex amot.
 «Sachiez, - fet il, - tout a un mot,
 que je n'en reporterai mie,
 ainz l'avera ma douce amie,
 la riens que j'aim plus après vous».

«Diex! - fet ele, - ci n'a que nous :
 ou l'avrez vous si tost trovee ?»

«Par mon chief, tost vous ert moustree
 la preus, la gentiz qui l'avra ».

«Ou est ?» «En non Dieu, vez le la,
 vostre bel **ombre** qui l'atent ».

L'anelet prent et vers li tent.

«Tenez, - fet il, - ma douce amie;
 puis que ma dame n'en veut mie,
 vous le prendrez bien sanz meslee ».

L'aigue s'est un petit troublee
 au cheoir que li aniaus fist,
 et, quant li **ombres** se desfit:

«Veez, - fet il, - dame, or l'a pris.
 Mout en est amendez mes pris,
 quant ce qui de vous est l'en porte.
 Quar n'eüst il ore huis ne porte
 La jus! Si s'en vendroit par ci,
 por dire la seue merci
 de l'onor que fete m'en a».

(vv. 878-907)

(S'è appoggiato sopra il pozzo, / che non era che una tesa e mezza / profondo; e
 non mancò di scernere / nell'acqua, chiara e limpida, / *il riflesso della dama* che
 era / la cosa che su tutte amava al mondo. / «Sappiate, - dice, - in una parola, / che
 io non lo riporterò con me, / ma loavrà la mia dolce amica, / la cosa che più amo
 dopo di voi». / «Dio! - risponde lei. – Qui siamo soli; / dove la troverete così presto
 ?» / «Lo giuro, tosto vi sarà mostrata / la prode, la gentile che l'avrà ». / «Dov'è?»
 «Per Dio, eccola là, guardate / *la vostra bella immagine* che attende ». / Prende il

grazioso anello e glielo porge : / «A voi, - dice, - mia dolce amica! / Poiché la mia signora non lo vuole, / lo prenderete voi, senza contrasto ». / L'acqua s'è un poco turbata, / al cadervi l'anello; e quando / *l'immagine riflessa* si dissolse : / «Vedete, mia signora! Ecco, lo tiene. / Il mio pregio è di molto rialzato : / ciò che da voi procede l'ha con sé. / Ah, ci fosse un uscio o una porta, / laggiù! Essa verrebbe di qua a ricevere le grazie che merita / per l'onore che m'ha tributato ».)

Dopo questa «acutezza» psicologica, la dama è infine vinta : «or ne li doi je ne puis, / plus veer le don de m'amor» (vv.924-25).¹ E regala al suo nuovo 'amico' il proprio anello.

Renart chiude l'ultima scena (vv. 952-62) facendo intravedere i protagonisti mentre si abbracciano; poi, sfumando quest'immagine, torna al piano della voce narrante, e, non essendoci altro da aggiungere, si firma con queste parole : « N'i covient mais baer de rien / Jehan Renart a lor afere / [...] / Ici fenist li Lais de l'ombre. / Conte, vous qui savez de nombre! ». ²

2. Jean Renart conclude il prologo indicando sia il titolo che il genere di ciò che si appresta a narrare : «cest *Lai* que je faz de l'ombre» (v. 52).

Il *lai*, genere di composizione reso famoso da Maria di Francia, di solito consisteva nello sviluppo di una storia composta da un prologo, una vicenda centrale e una conclusione. Il discorso diretto, a Maria, serviva per evidenziare i personaggi, ma il corpo di ciascun *lai* era rappresentato dalla narrazione.³ Jean Renart «capovolge i rapporti : storia e intreccio perdono d'importanza nei confronti del dialogo»;⁴ il dialogo

¹ «ora più non devo né mi è lecito / rifiutargli il dono del mio amore».

² «Non occorre più che Jean Renart / s'interessi alla loro vicenda» (vv. 952-53), « Qui finisce il Lais del riflesso : / racconti ora... chi sa fare i conti! » (vv. 961-62).

³ «Il *lai* era stato modellato da Maria di Francia come breve racconto, nel metro dei romanzi, a sfondo folklorico bretone, e anche là dove la delicata poetessa [...] forzava di più la sua invenzione verso un realismo psicologico intriso di "pietas" (come nel *Lai d'Eliduc*), il fiabesco conservava nel piccolo congegno narrativo una funzione insopprimibile. Come l'*Escoufle* aveva espunto l'elemento bretone dal modulo romanzesco plasmato da Chrétien, così il *Lai de l'ombre* lo cassa da quello del racconto di Maria conservando però, od elevando, il livello cortese, e differenziandosi così dal comico e borghese *fabliau*; il *lai* diviene ciò che si potrebbe dire la novella cortese.», *Ombre*, pp. 9-10.

⁴ M. PICCHIO-SIMONELLI, *I giuochi semantico compositivi del Lai del'ombre e un crittogramma di Jean Renart*, in «Cultura Neolatina», XXV (1975), pp. 31-38, p. 32.

tra i due protagonisti, infatti, è lungo 392 versi su 962 totali. Ma, se togliamo dai 572 versi rimanenti i 52 versi del prologo, i 10 della conclusione e i 150 versi impiegati dal poeta per la descrizione del cavaliere e dell'ambiente circostante, restano 360 versi : cioè meno, di quelli impiegati per il dialogo dei protagonisti. Perciò «l'innegabile predominanza del dialogo sulla voce narrante modifica profondamente il tipo di composizione. Piuttosto di un racconto, sul tipo tradizionale del *lai*, pare trattarsi di una azione drammatica. Del resto sembra che l'interesse principale di Jean Renart, piuttosto che di 'raccontare' sia quello di dar vita a un *exemplum* di arte oratoria, applicata alla conquista d'amore».¹

Con questo poemetto dunque, il poeta voleva dare forma a un esempio di eloquenza capace di farsi azione e modello : «Ne me vueil pas desäüser de *bien dire*» (vv.1.2), «Fols est qui por parole lait / *bien dire*» (vv. 12-13), «por ce l'ai je si empris / que je vueil *mon sens* emploier / a *bien dire*» (vv.38-40), «mout par me torne a grant delit / quant ma volentez est eslite / une aventure a *metre en rime*» (vv.42-43, 45).² Secondo M. Picchio Simonelli, Renart sarebbe stato suggestionato dal *De Amore* di Andrea Cappellano : « Nel *Lai de l'ombre* Jean Renart offriva la drammatizzazione di uno dei tanti casi del *De Amore* (e potremmo pensare all'esempio di come un nobile uomo debba rivolgersi a una nobile donna), e, con la scelta del volgare, la dedicava a un pubblico diverso e più largo : a tutta una corte ».³

La questione del «dialogo esemplare», che nel racconto raccoglie il massimo rilievo, sarà un tema che coglierà appieno Boccaccio nella V novella della III giornata. Anche qui infatti l'arte oratoria, usata come mezzo per una conquista amorosa, è al centro della narrazione.⁴

Nonostante quest'insistenza nel dialogo che porta il poeta fuori dagli schemi tradizionali del genere *lai*, il racconto rispetta le classiche unità di tempo, di luogo e azione : si svolge entro le ore che vanno dall'alba al tramonto di un solo giorno, ha come scena

¹ Ivi.

² «Non voglio disabituarmi / dall'eloquenza», «è stolto chi per chiacchiere abbandona / l'arte del dire», «per questo mi son messo all'opera, / perché voglio impiegare il mio ingegno / nell'eloquenza», «e certo mi riesce molto piacevole / che il mio intento sia rivolto / a mettere per rima un'avventura».

³ Picchio-Simonelli, op. cit., p. 35.

⁴ Ma, ancora in Boccaccio, il *lai* va osservato accanto alla « sesta giornata del *Decameron*, quella dei motti appropriati che risolvono una situazione imbarazzante : è di qui che, con la maggiore nitidezza, si coglie anche lo scarto di registro fra *lai* e *fabliau*, cui piuttosto si collega Boccaccio [...] », *Ombre*, p. 14.

principale il castello della dama, e infine l'azione è quella della conquista del cuore della dama.

2.1 Lo schema compositivo del *lai* è di quanto più misurato si possa pensare. Nella trama vi sono due centri : uno è nei 15 versi in cui la voce narrante (vv. 476-491) spiega il mutarsi del cuore della dama : «or est il bien la dame avis / ne li fausse pas de covent / ses cuers, ainz set bien que sovent / l'en semont il aillors qu'iluec» (vv. 484-87), «Ele ne cuidast ja por rien / qu'il deüst estre si destroiz» (vv.490-91).¹ Questo centro cade nella metà esatta dell'opera.

L'altro (vv. 546-586),² dura 40 versi, e ha a che fare con lo 'straniamento' della dama, quando : «cil bel mot plesant et poli / le font *en un penssé cheïr*» (vv. 546-47).³ Si tratta di un sogno a occhi aperti in cui la giovane lotta tra quella che ormai sembra essere un'attrazione per il cavaliere, e, Ragione, che le consiglia di non fidarsi di costui. A questo punto, nel momento in cui la dama è sottratta alla realtà esterna, egli le infila l'anello al dito in modo talmente rapido che lei non se ne accorge. L'anello infine, sarà la causa del secondo dialogo tra i protagonisti.

Il *lai* dunque : «s'impernia intorno alla *rêverie*, distribuito su due parti che rispondono l'una all'altra come l'immagine riflessa dall'acqua del pozzo». ⁴ Ecco uno schema del racconto :

Monologo cavaliere (vv.166-211).....**Monologo** dama (587-635)
Viaggio (vv.212-349).....**Viaggio** (vv.636-713)
1° **Dialogo** (vv.350-545)..... 2° **Dialogo** (714-907)

Dopo il primo monologo del cavaliere, al termine del quale egli si decide a partire verso il castello della dama, egli giunge dalla sua bella, ed instaura il primo dialogo. Quest'ultimo si conclude con il sogno a occhi aperti, il dono non visto dell'anello e la

¹ «Ora la dama s'avvede bene / che non promette falsamente / il cuore di lui, anzi sa che spesso / anche lontano lo fa sussultare», «Per nulla al mondo ella avrebbe creduto / che si trovasse in tali tormenti».

² Il secondo centro comincia 60 versi dopo il primo. M. Picchio-Simonelli, a livello strutturale, pone questi versi in correlazione ai 52 del prologo.

³ «Quei bei detti piacenti e torniti / fanno ch'ella *cada in un pensiero*».

⁴ M. PICCHIO-SIMONELLI, op. cit., p. 33.

dipartita del cavaliere. Con la chiusura di questo dialogo si chiude anche il primo tempo dell'intera sequenza.

Il primo tempo poi, si rispecchia nel secondo per posizione e durata dei versi; con la sola differenza che, come per ogni specchio, ha aspetto invertito. Infatti il monologo questa volta è della dama, ed è lei a prendere l'iniziativa nel richiamare il cavaliere al castello. Quest'ultimo compie ancora il viaggio (di ritorno, non di andata), e, nel secondo dialogo, la dama non manderà via colui che ormai sarà divenuto suo 'amico.'

Nella struttura del *lai*, la *rêverie* della giovane ha dunque : «la stessa funzione specchiante della limpida acqua del pozzo. Il titolo quindi è giustificato non soltanto in sede tematica, ma anche in sede strutturale».¹ Il parallelismo fra le parti è anche nel numero dei versi : Il primo monologo dura 46 versi, il secondo 48; il primo dialogo dura 196 versi, il secondo 198. Per cui si può dire che : «lo sforzo di Jean Renart è stato senza dubbio notevole, e tale da giustificare il lungo prologo e la ripetuta affermazione che il poemetto è stato scritto per usare e mettere in mostra l'arte del *bien dire*».²

2.2. Nel testo sono presenti tra i più classici temi della lirica d'amore del XII secolo, e possono derivare dalla volontà dell'autore di produrre un testo su più livelli *esemplare*. Ne ricordiamo alcuni : il tema dell'*amor de lonh* (vv.130-31); il tema dell'esigenza del ricambio d'amore (vv.166-67), il sogno d'amore (vv.178-79), la descrizione della bellezza della dama (342-41), la morte d'amore per mancanza di rispondenza (vv.194-95), la prigione d'amore (v.204), etc.³

Alcuni di questi *topoi* cortesi sono introdotti da vere e proprie 'formule', come ad esempio il *cler vis* usato per descrivere la bellezza della dama.⁴ Se ciò è vero possiamo

¹ Ivi, p. 34.

² Ivi.

³ Ma anche il tema della *immagine riflessa*, spesso posto accanto situazioni che hanno a che fare con il processo dell'innamoramento, può ben dirsi un *topos* letterario cortese che, a partire almeno da Ovidio, passa per i trovatori, per giungere al *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris (opera contemporanea al *Lai de l'ombre*). Stiamo parlando del *Lai di Narciso* (1170 c.a), scritto da autore anonimo, ispirato al mito ovidiano; *Can vei la lauzeta mover*, canzone del famoso trovatore Bernart de Ventadorn (dove nella terza stanza egli pone il tema degli *occhi della dama* come specchio in cui il poeta si riflette, trovandovi un idolo assente, perciò la morte); infine nel *Roman de la Rose*, l'innamoramento del protagonista è introdotto dallo specchio della Fontana, dove domina il ricordo della vicenda di Narciso.

⁴ «Li sens, la deboneretz, / la grant douçor de son *cler vis*» (*Ombre* vv.140-41); in Gace Brulé : «Car vostre *clers vis* m'esclaire / plus que l'estoille journais» in : H.P. DYGGVE, *Gace Brulé Trouvère champenois, Edition des Chansons et étude historique*, Helsinki, 1951, lirica XXIII (*Compaignon je sai tel cose*), vv. 29-

dunque : «avvalorare l'ipotesi che Jean Renart abbia operato con premeditata consapevolezza. Quanto più infatti c'era di stereotipo nella caratterizzazione generica dei suoi personaggi, tanto più si aggiungeva alla esemplarità del "caso" descritto».¹

2.3. Il *lai* dunque, in quanto genere narrativo, doveva evolversi attorno a un racconto ben definito, ma, insieme, volendo anche essere un *exemplum* di eloquenza, doveva conservare un livello di genericità, di indefinito. Nel racconto l'aspetto più evidente di questo livello è probabilmente la questione dei nomi dei protagonisti, rimasti volutamente indeterminati. Quando si riferisce a loro il poeta usa il generico appellativo di «cavaliere» per lui, e di «dama» per lei. « Ciò non è comune nella narrativa del tempo, che del nome tende anzi a compiacersi; nel modello del grande Chrétien, esso viene porto solo al momento di piena maturazione del personaggio, quasi l'assegnazione del nome rappresenti la consacrazione dell'avvenuta conquista, da parte di questi, della propria personalità ».²

M. Picchio-Simonelli ha individuato un altro *engin* - dopo quelli scovati da Bédier intorno alla presunta firma nascosta di Jean Renart nei versi finali dei suoi due romanzi - relativo al nome del cavaliere. Renart, nella descrizione del protagonista maschile, dichiara apertamente che il suo eroe somiglia a Galvano, figlio di Lot : «De maintes en tre tau fil Loth, / Gavain, si comme nous dison; / mes nus n'oï onques son non» (vv. 60-62).³ Dall'analisi delle rime di questo gruppo di versi (vv. 59-64), scopriamo che insistono sulla *o* tonica in questo modo :

- (59) bones teches comme cil *ot*.
- (60) De maints en tre tau fil Loth,
- (61) Gauvain, si comme nous dison;
- (62) mes nus n'oï onques son non,
- (63) ne je ne sai se point en ot.
- (64) Proece et cortoisie l'*ot*

30; ma anche in Benart de Ventadorn : «e-l doutz esgartz e lo *clars vis*», in *Ab joi mou lo vers e-l comens*, v. 51, in : *Bernart de Ventadorn. Canzoni*, a cura di Mario Mancini, Carocci, Roma, 2003, p. 58.

¹ M. PICCHIO-SIMONELLI, op. cit., p. 36.

² A. LIMENTANI (a cura di), op. cit., p. 10.

³ «Rassomiglia per molte (doti), a mio parere, / al figlio di Lot, Galvano; / ma nessuno seppe mai il suo nome».

Le due rime dei vv. 59 e 64 sono identiche, ed insistono sul suono *lot*, facendo da cornice ai versi interni. I versi 60 e 63, in rima con i rispettivi versi del proprio distico, sono anche in posizione chiastica con i vv. 61 e 62. Questa ridondanza di rime sembra proprio :

«un mezzo per attirare l'attenzione e ribadire un concetto. Il concetto è espresso dalle rime dei due *couplets*, che danno la lettura verticale *Loth son non ot* : “Lot suo nome ebbe”, cioè egli ebbe come nome Lot. A questo punto la somiglianza dell'eroe del *lai* con Galvano non è più un riferimento astratto e generico : Galvano somigliava a suo padre Lot, e proprio Lot è l'eroe del *Lai de l'ombre*. Un eroe che, nel mondo mitico dei cavalieri arturiani, acquista fama soltanto dalla grande gloria del figlio, o, se vogliamo, dal suo amore furtivo per Anna, sorella di re Artù. Infatti dagli amori di Anna giovinetta e di Lot, nascerà Galvano. Lot è dunque un eroe che vive di *luce riflessa, all'ombra del figlio* [...]».¹

Da quest'indagine qui riproposta, risulta quindi un altro motivo di *riflesso* all'interno del *lai*, un'«ombra» nascosta tra le rime, che celava il nome, ad un tempo evidente e nascosto, del nostro cavaliere. E, restando nel solco di questa proposta, allora il cavaliere sarebbe la rappresentazione (o il rappresentante) letteraria di ciò che il poeta nel prologo chiamava l'arte del «bien dire». A lui spetta, celato grazie all'uso sapiente della retorica, l'onore di un nome, proprio come accadeva a Renart stesso nell'*Escoufle* e nel *Guillame de Dole*.²

2.4. Nell'ultimo distico del poemetto Renart saluta il pubblico con un verso sofisticato, caratterizzato da una doppia sfera semantica : «Ici fenist li Lais de l'ombre. / *Contez vous qui savez de nombre!*» (vv.961-62). Il primo verso di questo *couplet* indica chiaramente la fine dell'opera, mentre il secondo impone una riflessione. Come sostiene L. Cooper : «The imperative *contez* means both 'tell' and 'count'; *savoir de* [...] means 'to be very good (or expert) at something; and *nombre* in this context may be read as

¹ M. PICCHIO-SIMONELLI, p. 37.

² *Escoufle* : «c'on fait par bien povre seurnon / a cort», e *Rose* : «qu'il enTRA EN Religion».

either 'figuring' or 'many' [...]. Therefore, the final verse reads either, "Tell, you who know (are expert at) many", or "Count, you who are good at figuring"». ¹ Nel primo caso il significato sarebbe : "Appreziate questo poemetto, voi che siete esperti nella lettura di molti", nel secondo : "contate voi che siete esperti a figurare". Il tono dell'imperativo finale sembrerebbe proprio «that of a challenge», una sorta di « sfida che giunge dal passato alle formalizzazioni delle odierne *analyses du récit* ». ²

Ma, come è stato sottolineato dalla studiosa, nell'atto della lettura : «the decoding process is by nature at all time bidirectional»; per cui considerando l'abilità retorica impiegata da Renart e le citazioni di altre opere all'interno del *Lai*, un lettore (o uditore) del testo doveva (deve) far molta attenzione a non lasciarsi sfuggire anche le minime sfumature di senso.

E : «Similarly, the texts wich comprise *Ombre's* intertext inform its reading, and, concomitantly, *Ombre*, once read, permanently alters the reader's view of the intertext it reflects». ³

2.5. Per capire che tipo di intertesto rifletta il *lai*, scorriamo ora i testi citati da Renart all'interno del proprio racconto. Il primo è nel prologo, ed è proprio un testo da lui scritto, l'*Escoufle* (vv. 22-24). Egli elegge la propria autocitazione a titolo di verità :

«[...]et miex vient de bone eure nestre
qu'estre de bons, c'est dit pieça.
Par Guillame qui depieça
l'escoufle et art un a un membre,
si com li contes nous remembre,
poez savoir que je di voir ,
et miex vient a un homme avoir
eür que avoir ne amis [...]»

(vv. 20-27)

¹ L. F. COOPER, *The literary reflectiveness of Jean Renart's «Lai de l'ombre»*, in «Romance Philology», XXXV (1981-82), pp. 250-60, a p. 251.

² *Ombre*, p. 11. Limentani pone accanto a questi due versi finali, altri due distici dell'*ombre* dove compare la parole *conte*, a cui si possono applicare le stesse osservazioni : uno ai vv. 46-49, l'altro ai versi 38-89. Rimando alla nota a p. 85.

³ L. COOPER, op. cit., p. 251.

([..]ed è meglio nascere in buon ora / (è antico detto) ch'essere d'alta stirpe. / Da Guglielmo, che dilaniò / il nibbio e lo arse brano a brano, / come il racconto ci tramanda, / *potete apprendere che vi dico il vero* : / conta più, per un uomo, aver fortuna / che beni o amici [..]).

Questa citazione rimanda a quell'episodio dell'*Escoufle* in cui Guillaume, il protagonista, essendo stato a una battuta di caccia con dei falconieri, e avendo uno dei falchi catturato un nibbio (appunto l'*escoufle*), si scagliò contro l'uccello rapace distruggendolo e lo arse nel fuoco per vendicarsi di un altro nibbio, il quale, avendogli sottratto una scarsella rossa contenente l'anello di Aelis, lo costrinse ad un inseguimento che determinò, per lui, la perdita della fanciulla. Il bizzarro comportamento di Guillaume fece sì che il capo dei falconieri riferisse l'accaduto al proprio signore a corte, che per coincidenza era la stessa corte dove si trovava Aelis. Al protagonista fu chiesto di raccontare la propria vicenda, e così, nonostante l'anello fosse stato perduto i due amanti si riunirono, grazie anche alla sua bravura nel raccontare, e, potremmo aggiungere, grazie alla sua *buona fortuna*.

Quest'episodio preannuncia vari aspetti che ricorrono nella vicenda del *lai* : anche nel nostro poemetto vi è la perdita di un anello, nonostante sia volontariamente donato ad un'*ombra* riflessa su uno specchio d'acqua, rappresentante l'immagine di ciò che il cavaliere più desidera al mondo. E, anche qui, il protagonista otterrà ciò per cui lottava, grazie alla buona fortuna e alla sua capacità di raccontare.

Inoltre è difficile non percepire, quando Renart pone quest'episodio del nibbio sullo stesso livello della verità (v. 25), una sottile ironia, quasi che ripetendo una vicenda già accaduta (raccontata), questa faccia da garante della verità stessa.¹

L'ironia, o il gioco retorico del poeta, è probabilmente da collegare ai «garçon por tout destruire» (v. 5),² a quel tipo di «vilains qui ses gas en fet» (v.8),³ il quale : « does not

¹ Una sorta di *ipse dixit* insomma. Del resto è ben noto che nel medioevo per quanto riguardava le questioni di verità dei testi, ci si affidava più all'autorità che a una rigorosa ricerca filologica. Sulla questione dell'ironia di Renart in quest'episodio : SWEETSER F., *L'Escoufle, Roman d'aventure*, Nouvelle édition d'après le manuscrit 6565 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Droz, Paris-Genève, 1974, pp. 14-25.

² «gente bassa, che di tutto fanno scempio».

³ «villano che si fa le beffe».

allow fictional poetry to be its own internal reference system of substantiation, failing to recognize that it does contain the higher truth of its own deep psychic meaning ».¹

Altra citazione letteraria è quella relativa a Galvano (vv.60-61). Scegliendo Galvano come paragone, Renart affidava al suo protagonista un vero e proprio campione di pregi e doti, il meglio che un cavaliere potesse chiedere quanto ad aspetti fisici e morali. Il cavaliere del *lai* dunque poteva specchiarsi nel volto di Galvano riconoscendo se stesso, e, all'opposto, coloro che conoscevano Galvano attraverso la letteratura arturiana, riportando alla mente la sua figura, potevano senz'altro sovrapporla a quella dell'anonimo protagonista.

Ma forse la figura dell'eroe arturiano citato è troppo perfetta, gli manca profondità : « a certain irregularity is missing in Gauvain; he is perhaps too perfect, or, maybe, his perfection is merely too external. There is no vital tension between what he is and what he appears to be that might justify, on his part, the effort toward *dépassement* that Chrétien seems to celebrate above all else in his Knightly heroes».²

Galvano stesso in realtà è uno specchio, «a reflector of external ideals», che in base al racconto, o, alla parte di racconto in cui agisce, assume le caratteristiche necessarie al che lo si guardi come a una guida. La sua immagine funziona come uno spettro, un *fantasma*. Niente di più appropriato quindi ad un *lai* su di un'ombra riflessa.

Inoltre il cavaliere, come Galvano, è un campione di eloquenza e di intelligenza verbale, visto che nel racconto deve dare l'esempio, come preannunciato nel prologo, di un'azione legata al «bien dire».³ Il *lai* d'altronde, è privo di scontri fisici o tornei in cui egli possa far vedere il proprio valore, ma, come è stato detto, si caratterizza per essere una schermaglia dialogica, in cui bisogna essere esperti nel gioco (vv. 104-105) del *dire*, per ottenere vittoria.

Come Galvano, egli godeva anche di una consolidata reputazione di *playboy* :

Pucele ne dame n'en ot

¹ L. COOPER, op. cit., p. 253.

² K. D. UTTI, *Story, Myth, and Celebration in Old French Narrative Poetry 1050-1200*, Princeton U.P., 1973, p. 224. E ancora in Limetani (p. 87, op. cit) : «egli (=Galvano) rimane immutato nel corso della vicenda, mentre questi (Erec, Lancelot, Yvain, Percevale) matura attraverso l'*aventure* una più complessa e matura personalità».

³ Invece per quanto riguarda l'eloquenza di Galvano, rimando a L. Cooper, op. cit. p. 253.

parler qui mout ne l'aint et prist,
n'onques a nule ne s'en prist
bien a certes qu'il n'en fust bien,
quar il estoit sor toute rien
et frans et dous et debonere.

(*Ombre*, vv.74-79)

(Fanciulla o dama non ne udì parlare / che molto non l'amasse e pregiasse, / né egli
mai si rivolse a nessuna, / di certo che non fosse bene accolto, / perché era sopra
ogni altro / e franco e dolce e fine.)

Interessante è poi la metamorfosi che il cavaliere subisce in seguito alla decisione di Amore di farne un proprio fedele a causa della sua noncuranza nei confronti del cuore delle innamorate. Il protagonista è sì un raro esempio di Prodezza e Cortesia, molto generoso e fine nel comportarsi con le dame, ma, come ci viene raccontato, egli non si era mai innamorato :

Amors, qui se fet dame et mestre
de ceus dont ele est ai deseure,
en celbon point li corut seure,
qu'ele vout avoir le treü
del grant deduit qu'il a eü
de mainte dame en son eage,
ne ainc service ne hommage
ne l'en fist, entrués qu'il li lut;
por ce qu'il ne se reconnut
a son homme n'a son baillieu,
se li fist en tans et en lieu
sentir son pooir et sa force.

(vv.112-123)

(Amore, che si fa sire e maestro / di coloro che ha reso soggetti, / lo aggredì al
momento opportuno, / *poiché volle riscuotere il tributo* / del gran piacere che
quegli aveva tratto / nella sua vita da molte dame, / né mai servizio né omaggio /
gli aveva reso, finché gli fu lecito; / *per il fatto che non si riconobbe* / per suo

soggetto né per suo baglivo, / gli fece a tempo e luogo / sentire il suo potere e la sua forza.)

Sempre per quell'esigenza di 'esemplarità' che Renart voleva imprimere al suo personaggio e al suo racconto, qui il poeta non può che ispirarsi, mi sembra, al mito di Narciso; con la sola differenza che il personaggio del mito non è né abile né interessato alle donne, ma, come Ippolito, ama solo la caccia.¹

Si osservi nei prossimi versi del *Narcisus et Dané* (1170 c.a.), l'episodio dell'innamoramento, simmetrico a quello che accade al cavaliere di Renart, qui individuato già nel prologo in forma di ammonimento :

Amors ke Nature consent,
dequ'ele a anbedeus se present
et de tout est a lor plaisir,
est bien loiaus a mai [n] tenir.
Et s'il avient que femme prit,
qui que il soit qui l'escondit,
je voel et di sans entreprendre
que on le doit ardoir u prendre.
De maintes gens avons veü
qu'il lor en est mesavenu.
Narcisus, qui fu mors d'amer,
nous doit essanple demonstrer.
Amors blasmoit et sa poisçance
Ki puis en prist aspre vengeance :
a tel amor le fist acilin
dont il reçut mort en la fin.

(*Narcisus*, vv. 25-40)

(Amore secondo natura, / condiviso e gradito / dall'uno e dall'altra, / è giusto che sia mantenuto. / E quando una donna prega, / chi osa opporle un rifiuto / voglio e affermo apertamente / che vada al rogo o alla forca. / E abbiamo visto di molte /

¹ Renart conosceva sicuramente *Piramus et Tisbé* (1160 c.a.), che, con *Narcisus et Dané* e la *Philomena* di Chrétien, rappresentano i *lais* di materia ovidiana della seconda metà del XII secolo; il poeta infatti, nell'*Escoufle* (vv. 6380-69), cita direttamente l'opera.

persone la triste fine. / Narciso, morto per amore, / sarà il nostro esempio. /
Disprezzava Amore e il suo potere, / e quello ne prese aspra vendetta : / verso tale
amore lo spinse / che alla fine vi trovò la morte.)¹

Un'altra fonte che ricorre nel *Lai de l'ombre*, è quella della vicenda di Tristano; Jean Renart infatti, come dimostrato da R. Lejeune-Dehousse, amava particolarmente questa leggenda.²

Tristano, come si è visto, compare tre volte nel *lai*. La prima citazione è quella relativa alla descrizione del cavaliere. Dopo averlo descritto come prode e cortese, gentile e forte in battaglia, Renart ci dice che egli è anche molto abile nel gioco degli scacchi e della scherma (vv.104-105) «plus que Tristans». Questa precisazione non è arbitraria : la 'battaglia' che dovrà affrontare con la dama è cosa più mentale che fisica. Inoltre, senza andare ad analizzare nel dettaglio, mi pare che i due giochi qui menzionati siano in un certo senso l'emblema di quello che potremmo chiamare il 'gioco speculare' (oggi potremmo aggiungere tra questi il tennis). Il che dunque finisce per essere un ennesimo richiamo alla specularità dell'*Ombre*.

La seconda citazione che Renart fa della vicenda di Tristano, è quella che si trova ai versi 124-127 : «Onques Tristans, qui fu a force / tonduz comme fols por Yseut, / n'ot le tiers d'ahan com cil eut / de si qu'il en ot sa pais fete».³ Il cavaliere si è innamorato follemente della dama, e, per descrivere fino a che punto arrivasse questa follia, il poeta lo paragona - a titolo d'esempio - all'episodio «della follia simulata da Tristano per poter rientrare a corte e riavvicinarsi ad Isotta».⁴

Nel prologo troviamo già espressa la coppia oppositiva *folie / sens* in questi termini : «*Fols* est qui por parole lait / bien dire» (vv.12-13), «ou qui *fol* le met en garde» (v.30), «et après sa *folie* encuse» (v.32), «si lait la *folie* qu'a fait» (v.35), «que je vueil mon

¹ M. MANCINI (a cura di), *Il Lai di Narciso*, Carocci, Roma, 1989, pp. 40-43. Faccio osservare che nel prologo del *Narcisus et Dané*, i versi 5-8 presentano una metafora di navigazione applicata alle vicende dell'amore (tipicamente ovidiana come dice Mancini, p. 102), così anche Renart, nel suo prologo (ai vv.46-49) presenta una metafora di navigazione, applicata però, al tema dell'eloquenza.

² Op. cit., p. 238.

³ «Mai Tristano, che fu con le forbici / rapato come un pazzo per Isotta, / provò il terzo dell'affanno / che patì questi prima d'aver pace».

⁴ *Ombre*, p. 90 e nota. Quest'episodio non è menzionato dalla versione di Thomas, ma da quella della *Folie* di Berna

sens employer» (v.39).¹ La follia è affidata a coloro che fanno scempio del «bien dire», a chi inoltre, avendo la conoscenza di quest'arte, ne fa cattivo uso abbandonandola. Per questo il poeta si appresta a scrivere : per fare buon uso del proprio «sens», impiegandolo nell'eloquenza, e, così facendo, si dice sicuro che la fortuna lo aiuterà.²

Renart sembra voler intendere che, nonostante qualcuno possa per qualche motivo arrivare a 'perdere la testa' - come nel caso della follia simulata di Tristano, anticipato nel prologo dall'episodio di Guillame con l'*escoufle* -, facendo in un secondo momento buon uso delle proprie capacità e del proprio buonsenso, la fortuna prima o poi lo aiuterà ad ottenere il successo desiderato. Infatti la follia d'amore che investe il cavaliere, farà sì che egli, confidando il proprio segreto troppo impulsivamente alla dama, non ottenga da lei la pietà richiesta. Ma a questo punto, Amore, che aveva generato prima la follia, gli indicherà la via d'uscita dandogli un consiglio di «grant sen» (v.572).

Infine, la terza analogia con Tristano serve per descrivere alla dama - convinta che i sentimenti di lui siano ingannatori - la verità del proprio doloroso sentire, e il rischio che ha preso nel gettarsi in quest'impresa : «Si me sui mis en mer sanz mast / por noier ausi com Tristans, / comment que j'aie esté lonc tans / sires de ma volonté fere» (vv.456-59).³ L'episodio della leggenda qui citato, si riferisce a quando Tristano, avendo ucciso il Morholt, ma, essendone stato prima ferito con una punta avvelenata, decide di correre il rischio di affidarsi al mare per raggiungere Isotta, l'unica persona che può guarirlo dal veleno. Una tempesta porterà la sua imbarcazione in Irlanda, ed Isotta gli darà le erbe adatte per la cura.

Nella leggenda, questo viaggio per mare di Tristano è posizionato ancora al di là di questioni amorose, ma, la citazione dell'episodio, serve al protagonista del *lai* per dar conto del rischio che sta correndo nell'essersi messo in cerca della dama perché ne venga curato. Forse anche, alludendo a questa vicenda, vorrebbe anticiparne positivamente il successo finale. Ma, ancora una volta nel prologo, si trova una

¹ Anche l'episodio della follia che coglie Guillame alla vista del nibbio, è premonitore della follia successiva di Tristano. Inoltre al v. 4 del prologo del *Lai di Narciso* troviamo : «c'on i esgart *sens et mesure*», e così Mancini in nota (p.101) : «*sens et mesure* : è la paradossale saggezza di obbedire alla follia di amore (*fole amor*, v. 17)».

² Infatti : «qui de haute mer vient a rive, / qui a port de bien dire arrive, / plus l'en proissent et roi et conte.» (vv.47-49), (chi dall'alto mare giunge a riva, / e chi approda al porto d'eloquenza, / più l'apprezzano re e conti).

³ «Ed io mi son messo per mare senza albero, / come Tristano, a rischio d'annegare, / benché a lungo sia stato signore / di fare la mia volontà».

spiegazione ulteriore. Infatti ai versi 46-49 è posto l'unico altro riferimento del *lai* a una metafora nautica : «L'en dit : “Qui bien nage, et bien rime” : / qui de haute mer vient a rive / qui a port de bien dire arrive, / plus l'en proisent et roi et conte». ¹

La metafora dell'atto di 'remare' è collegata all'atto di 'rimare'. Renart nel contempo vuole perciò affermare un'analogia tra la navigazione e la composizione poetica. Quando il cavaliere richiama il viaggio nautico di Tristano - ferito e col rischio di morire se solo il mare lo volesse - si trova alla fine della prima parabola dialettica avuta con la dama, e, attraverso la propria eloquenza non è ancora riuscito a convincere la dama della bontà delle sue intenzioni. Il paragonarsi a uno che 'mal naviga' perché ferito mortalmente allora risulta più chiaro : il cavaliere ha finito le sue forze, e, per continuare, ha bisogno che una tempesta lo conduca a riva (che sarà anche la riva dell'eloquenza). E questa giungerà : «Amors, qui en tant maint afere / a esté sages et soutiex» (vv.566-67), gli indica la via d'uscita, ovvero d'infilare al dito della dama l'anello, mentre questa è caduta nella *rêverie*. L'anello sarà la causa del secondo dialogo, alla fine del quale egli riuscirà a far sua la dama. Perciò, come abbiamo visto poco sopra, Amore non porta il cavaliere soltanto alla follia, ma gli dà anche suggerimenti di «grant sen».

Ciò che per il cavaliere significa amare e conquistare la dama, per Jean Renart invece, significa amare ed ottenere il «bien dire».

L'ultima citazione intertestuale del *lai* è al verso 919, ed è riferita alla leggenda biblica di Adamo. Mancano una quarantina di versi alla fine, e il dono all'immagine riflessa si è già compiuto, facendogli conquistare il cuore della dama. A questo punto lei non si può più negare perché : «Onques mes, devant ne après / n'avint, puis qu'Adam mort la pomme, / si bele cortoisie a homme» (vv.918-20). ²

L'allusione biblica trasporta la loro vicenda fuori dal tempo. Il *locus amoenus* per antonomasia, cioè il giardino dell'*Eden*, è posto sullo stesso piano del giardino dove è

¹ Si dice : “chi ben naviga, ben rema” : / chi dall'alto mare giunge a riva, / e chi approda al porto dell'eloquenza, / più l'apprezzano re e conti ». Si tratta di uno dei passi più controversi, come scrive Limentani : « Con Orr, pare opportuno ravvisare nel v. 46 la citazione di un proverbio, che è per intero contenuto nel verso stesso e non continua nei successivi: citazione effettuata attribuendo a *rime* il doppio senso di 'remare' e di 'rimare' (analogo gioco di parole al v. 962); solo con questa “doppiezza” semantica si spiegano i due versi seguenti, dei quali l'uno riprende e svolge la prima accezione, l'altro la seconda, conflueno elegantemente nel v. 49, che contiene la proposizione principale e raccoglie ormai palesemente il significato letterario di *rimar* », *Ombre*, p. 85.

² «Mai, né prima né dopo, da nessuno, / dacché Adamo addentò la mela, / venne compiuta cortesia più bella».

situato il pozzo sul cui bordo i protagonisti sono seduti. La Bibbia viene qui reinterpretata in modo che il morso alla mela da parte di Adamo diventi un gesto cortese, ispirato dall'amore che prova per Eva. E, allo stesso tempo la dama, che è stata conquistata dall'atto di gran cortesia del cavaliere, con questa menzione giustifica a se stessa la propria 'caduta' in amore.

2.6. Secondo M. Viridis il *lai*, che si conclude con una sorta di 'sfida' lanciata attraverso il tempo ai suoi lettori,¹ si

porge a chi legge come sottesa esibizione, attraverso il non detto, del puro meccanismo, sensato e costruito, dell'atto medesimo della lettura. Esibizione sottaciuta per la quale il lettore è posto alla ricerca di un senso, che l'Autore, attraverso il fine e sapiente impiego della voce narrante, si diverte a nascondere [...] : è come se tale medesimo atto di lettura fosse posto a tema della narrazione.²

Infatti nel prologo del *lai*, Renart ha modo di sottolineare che il suo scopo è di elaborare uno scritto che, grazie all'uso sapiente della propria eloquenza, possa aiutarlo ad entrare nelle grazie della fortuna, «ëur» (v.27). Questo testo, il cui senso rimane a più livelli volutamente ambiguo (o polisemantico), impone alla fase di decodifica di tenere conto di entrambi (o tutti) i sensi di lettura.³ In questo breve *lai*, il vero protagonista è il linguaggio, tanto da arrivare a sostituirsi alla trama, divenendo esso stesso azione (e narrazione).

Un codice linguistico però è impossibilitato a comunicare, da solo, l'intera realtà : le parole vanno sempre verificate, poiché il significato 'immediato' che esse veicolano potrebbe essere ingannevole rispetto alle intenzioni del parlante. Infatti, la dama del nostro *lai* non può credere subito alle parole che il cavaliere le rivolge.

Anche l'amor cortese, del resto, è un codice culturale, fatto di parole e comportamenti più o meno fissi. Il cavaliere può dunque averne imparato la teoria, e, grazie alla sua

¹ «Contez, vous qui savez de nombre!» (v. 962), (Racconti ora...chi sa fare i conti!).

² M. VIRDIS, *L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul Lai de l'ombre di Jean Renart*, in «La Parola del Testo»,13 (2009), pp. 71-94, a p. 71. Come garante della propria affermazione egli cita : R. DRAGONETTI, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p131.

³ « [...] the decoding process is by nature at all time bidirectional », L. COOPER, op. cit., p. 251.

conoscenza, impiegarla per vincere il cuore della fanciulla, magari sfruttandone l'inesperienza. Ma, la dama, si rivela abile con il linguaggio, quantomeno come lui. Tutto ciò che egli costruisce, lei lo disfa, retoricamente, riuscendo a tenere a distanza le sue lusinghe. Le parole in sé non sono in grado di farsi azione, hanno bisogno di un supporto esterno. Quando tutte le richieste del cavaliere sono state smontate, allora la sua disperazione - essendo sincera - si comunica attraverso un altro codice, non verbale:

Li vermaus li monte en la face
et les lermes du cuer aus iex,
si que li blans et li vermiex
l'en moille contreval le vis.
Or est il bien la dame avis
ne li fausse pas de covent
ses cuers, ainz set bien que sovent
l'en semont il aillors qu'iluec.

(vv.480-87)

(Il rossore gli sale al viso / e le lacrime dal cuore agli occhi, / sicché il bianco e il colorito / del volto ne sono rigati. / Ora la dama s'avvede bene / che non promette falsamente / il cuore di lui, anzi sa che spesso / anche lontano lo fa sussultare).

È il linguaggio del corpo - che, di solito, è capace di veicolare messaggi il cui legame col proprio significato è più *motivato* (sbadiglio=sonno) rispetto a ciò che accade con il codice linguistico - a convincere la dama della mancanza di falsità del cavaliere.

D'altra parte il cavaliere - questa volta simile a Danae nel *Lai di Narciso*¹ - entra bruscamente nelle stanze dove lei stava preparandosi all'incontro, senza attendere come Cortesia vorrebbe, di esser chiamato :

[..] En son encontre,

¹ Danae, la sfortunata innamorata del 'bel' Narciso, gli si dichiara troppo avventatamente, come l'orgoglioso giovane non manca di sottolineare : «Par Diu, puecle, mout es fole, / quant onques en meis parole, / et male cose as mout enprise / qui ja t'es d'amer entermise. / Encor te venist mius dormir ! / Com osas ça sole venir ? / *Merveille as fait, trop es hardie*» (vv.485-91); (Per Dio fanciulla, sei proprio pazza / a far discorsi come questi / e ti sei messa in mala impresa / dandoti a cose d'amore. / Avresti fatto meglio a dormire! / Come hai osato venire sola sin qui? / *È una stranezza, sei troppa ardita*), in : M. MANCINI (a cura di), op. cit., pp. 68-69.

que qu'ele veut aler encontre,
cil se hastent tant del venir
qu'ançois qu'ele peüst issir
fors de la chambre, i sont entré.

(vv. 305-309)

(Mentre vuole [la dama] / andare loro incontro, quelli / s'affrettano tanto incontro
a lei, / che prima che ella possa essere uscita / dalla sala, essi vi entrano.

E, dopo averla salutata, le prime parole che le rivolge sono : «Bele tres douce dame chiere, / por qui force de cuer / me fet guerpir et geter puer / de toutes autres mon pensser, / je vous sui venuz presenter / quanques je ai, force et poir / [...] qu '*il n'est riens nule que j'aim tant / comme vous*» (vv. 350-58).¹ La retorica del corteggiamento invece, richiederebbe un altro tipo di approccio, che, egli, non è in grado di sostanziare. In questo primo tempo del racconto, come appena indicato, il cavaliere non riesce ancora a fare del linguaggio uno strumento che si fa azione. Per convincere pienamente la dama della propria sincerità, le parole del cavaliere abbisognano della manifestazione dei segni del corpo. E, anche la cortesia del protagonista, è insufficiente nella propria espressione rispetto alle intenzioni galanti con cui viene professata. Egli insomma andrebbe incontro ad una sconfitta sicura, se non fosse stato per l'intervento d'Amore. Sarà solo nel secondo dialogo che l'intelligenza verbale e la cortesia del protagonista si realizzeranno nell'«atto di gran senno» finale.

2.7. Altri due aspetti colpiscono del protagonista. Il primo riguarda il fatto che non era di grande ricchezza : «Il n'ert mie de grant richece» (v.70), ma sapeva tuttavia comportarsi bene col denaro, prendendolo da un luogo per metterlo là dove non ce n'era : «il se sot mout bien avoir; / bien sot prendre en un lieu l'avoir / et metre la ou point n'en ot» (vv.71-73). Il secondo riguarda la sua eloquenza : «Ne trop emparlé ne trop cointe / nel trovissiez ne de ruistece» (vv.69-69),² improntata dunque sulla classica

¹ «Bella, cara, dolcissima amica, / per cui la forza del cuore / mi fa respingere e scacciare / il pensiero d'ogni altra, / io sono venuto a farvi dono / di tutto quanto è in me, forza e potere [...] ché non v'è nulla io ami tanto / quanto voi».

² «Né troppo altero nel linguaggio né vano / o rude l'avreste trovato».

formula cortese della *misura*. Ma questa, potrebbe anche : « adombrare una dote assai più pragmatica, quella di un uomo accorto e non troppo abituato al dialogo in società, fra uomini nobili e cortesi : ragion per la quale costui parla solo il tanto che è necessario, non di più, non di meno, anche per non scoprirsi o compromettersi». ¹

Perciò, se questo è vero, uno dei motivi per cui la dama non crede alle sue parole, potrebbe essere perché intuisce che egli ha *imparato* l'arte della seduzione galante, ma che, ancora, tradisce dei modi non del tutto assimilati alla cortesia.

Questo poemetto, come abbiamo già sottolineato, caratterizzato più dal dialogo che dal racconto, se da una parte prende a prestito un genere (il *lai*) per modellarlo in base alle proprie esigenze, così, sul versante tematico, la ripresa del codice cortese non avviene - mi sembra - in favore di un'aderenza ideologica totale, ma in vista di un sorpasso. A Renart sembrano interessare più i *limiti* del codice, oltre i quali questo, per comunicare, necessita di un ausilio esterno. Quel che Renart mette in scena è : « un / il gioco della parola che si fa azione; il gioco di chi – da entrambe le parti dialoganti – cerca di capire attraverso il significato delle parole (*e dei gesti* che le accompagnano) le presupposizioni psicomentali e le reali intenzioni, volontà ed emozioni dell'altro». ²

2.8. L'anello è simbolo di un legame sociale oltre a quello di pegno amoroso. L'accettazione di un anello comporta per il ricevente un immediato coinvolgimento a più livelli. Il cavaliere non dona l'anello in base ad un mutuo accordo tra le parti, ma lo *impone*, sfruttando l'attimo di *rêverie* della dama. Ma lei non può contraccambiare la passione del suo corteggiatore perché : «ce que onques mes fors hui / n'en parla, li vint a merveille» (vv.556-57). ³ Quel che fa scattare la strategia di difesa è «ciò che ella rileva, nelle parole e nel comportamento di lui, come una sproporzione rispetto alle proprie attese». ⁴

Le parole del cavaliere sono eccessive rispetto alla situazione che la dama presume, e, per quanto una parte di lei vorrebbe cedere - e in realtà già ha ceduto (v.549) - , Ragione

¹ M. VIRDIS, Op. cit., p. 73.

² Ivi., p. 77.

³ «Il fatto che non ne abbia mai parlato / prima d'oggi l'ha molto stupita».

⁴ M. VIRDIS, Op. cit., p. 79.

: « l'oppose / qu'ele se gart de fere chose / dont ele se repente au loing » (vv.559-61).¹ Il corteggiamento cortese ha bisogno di un suo tempo, di lettere, messaggi, di una mediazione insomma. Infatti : « L'amore è una passione innata che procede per visione e per *incessante pensiero* di persona d'altro sesso »;² e, la dama, non ha avuto il tempo necessario per attuare questo tipo di 'ripensamento' della persona del cavaliere. Comunque, lei è consapevole - diversamente da Narciso - del potere del dio Amore, e del rispetto che bisogna portargli. Quando infatti capisce che è forza d'Amore che muove il cavaliere (v.553), comincia ad averne pietà, e, a pensare, che difficilmente potrà avere un 'amico' nobile come lui :

LUI : «Se vous me lessiez morir
sanz estre amez, ce seroit teche,
se cil biaux vis plains de simplece
estoit omecides de moi.
Il en covient prendre conroi
prochain en aucune maniere.
Dame de biauté et maniere
de toz biens, por Dieu, gardez i !»

Cil bel mot plesant et poli
le font en un penssé cheïr
d'endroit ce qu'ele veut oïr
sa requeste, s'en ot pitié,
quar ne tint a point de faintié
les souspirs, les larmes qu'il pleure,
ainz dist que force li cort seure
d'Amors, qui tout ce li fet fere,
ne que james si debonere
ami n'avra, se n'a cestui;

¹ «le contesta si guardi dal far cosa / di cui pentirsi alla distanza».

² *Andrea Cappellano, De Amore*, traduzione di J. INSANA, con uno scritto di D'Arco Silvio Avalle, Milano, SE, 1996, p. 14. Rimando a nota n° 24 dove la citazione è più consistente. E sul fatto della necessità di mediazione per una buona riuscita circa il servizio amoroso : «[...] il servizio d'amore (cortese), si sa, richiede tempo, passaggi intermedi, prove, saggi, mentre il cavaliere ha bruciato le tappe in un breve giro, e, pur affidandosi al codice cortese nel rivolgersi a lei, egli è andato troppo direttamente al suo fine; assai subitaneamente, senza mediazioni, le ha formulato la richiesta d'amore [...].», in M. VIRDIS, op. cit., p. 85.

mes ce que onques mes fors hui
n'en parla, li vint merveille.
Avoec cel penssé la traveille
Resons, qui d'autre part l'oppose
qu'ele se gart de fere chose
dont ele se repente au loing.

(vv. 538-61)

(Lui : «Se voi mi lasciate morire / non riamato, sarebbe una colpa, / se quel bel volto pieno di candore / si facesse il mio assassino. / Ora bisogna correre ai ripari / sollecitamente, in qualche modo. / Signora di beltà, capace / d'ogni bene, per Dio, stateci attenta!» // Quei bei detti piacenti e torniti / fanno ch'ella cada in un pensiero, / la volgono a prestare ascolto / alla richiesta : e ne ha pietà, / ché non ritiene una finzione / i sospiri, le lacrime che piange, / anzi dice che ad aggredirlo è forza / d'Amore, che a tutto ciò la costringe: / ella mai avrà tanto nobile / amico, se non ha costui; / ma il fatto che non ne abbia mai parlato / prima d'oggi l'ha molto stupita. / In contrasto con tale pensiero / l'assilla Ragione, che d'altronde / le contesta si guardi dal far cosa / di cui pentirsi alla distanza.)

Ma il fatto che egli se ne vada velocemente dopo averle infilato di nascosto l'anello al dito, fa sì che lei si esprima in un monologo, dove chiara risulta la sua preoccupazione prima *sociale* che amorosa, nei confronti del presunto pretendente : ¹

«Iroit s'en il a certes? Qu'est ce?
Ce ne fist onques chevaliers!
Je cuidaisse c'uns anz entiers
li fust assez mains lons d'un jor,
mes qu'il fust o moi a sejour,
et il m'a ja si tost lessie!
Ahi! Se m'i fusse plessie
vers lui deparole ou de fez!

¹ «[...] the picture given us of the Lady's idea of her own mind shows us a person subject to the conflicting pressures of introjected social prohibitions on the one hand and sexual desire on the other.», in R. PENSOM, *Psychology in «the Lai de l'Ombre»*, in «French Studies», XXXVI, 1982, pp. 262-63.

Por les faus samblanz qu'il m'a fez
doit l'en mes tout le mont mescroire.
Qui por plorer le vousist croire
ne por fere ses faus sospirs...
si me conseut li Sainz Espirs,
por ice n'i perdist il rien!
Nus ne guilast ore si bien
ne si bel, c'est ore du mains».

(vv. 588-603)

«Se ne va per davvero? Che vuol dire? / Mai cavaliere fece così! / Avrei creduto
che un anno intero / fosse per lui molto meno di un giorno, / purché stesse con me a
diporto, / ed egli m'ha lasciata così presto! / Ahi!, se mi fossi risoluta a *cedere* / a
costui *con parole o con fatti!* / Per i falsi sembianti che m'ha offerto / bisogna
ormai non credere a nessuno. / Chi per quel pianto gli avesse creduto / e per quel
suo falso sospirare... : / che mi soccorra lo Spirito Santo, / *egli non vi avrebbe
perso nulla !* / Nessuno avrebbe fatto il suo gioco / più astutamente, a dire il
meno!»

L'azione del cavaliere è troppo repentina nel dichiararsi da una parte, e troppo repentina nel prendere congedo dall'altra. Ma in mezzo c'è stato lo 'zampino' di Amore, che ha consigliato al protagonista l'atto di una «mout bele voie» per aggirare Ragione. Dopo la partita verbale, dal cui circuito non sarebbe mai uscito senza una sconfitta, passa ai fatti, ad un'azione rischiosa, quella dell'anello. Certo nei fatti seguenti : « la parola non sarà assente, ma non sarà più l'unico attore in scena. [...] egli ora ritorna al suo essere più proprio, quello del militare (e giocatore : cavaliere da torneo!) che agisce, mettendosi alla prova col rischio e con l'astuzia». ¹

Anche la dama, da canto suo, non appena si accorge dell'anello, credendo di essere stata ingannata dal cavaliere, prorompe in una serie di segni che hanno a che fare con il linguaggio del corpo : «Toz li sans jusqu'el doit manel / et jusqu'el pié li esfuï, /

¹ M. VIRDIS, op. cit., p. 86.

n'onques si ne s'esvanüi, / ne n'ot de rien si grant si grant merveille. / La face li devint vermeille, / puis devint trestote empalie.» (vv.606-11).¹

La sua preoccupazione maggiore è che : «or dira qu'il est mes amis» (v.626), e si chiede se egli avrebbe ragione a dirlo. Ma subito dopo : «Nenil, quar ce seroit folie; / certes, por noient le diroit!» (vv.628-29), e lo manda a chiamare aggiungendo : «s'il veut que jel tiengne a ami, / se li dirai qu'il le repringne» (632-33).² La prima cosa che sente di dover fare, è di sbarazzarsi di quel simbolo, e, perché ciò avvenga, perché egli riprenda l'anello, è disposta a dirgli qualcosa come : “riprendi il tuo anello e forse ti farò diventare mio amico.”

La sua preoccupazione maggiore è che dei *lauzengers* del castello, pensino che abbia un amante. Così, in attesa del ritorno del cavaliere, medita il piano per cui, se questi rifiuterà l'anello, lei lo getterà nel pozzo, e non per strada dove tutti potrebbero vederlo. Del resto egli pretende che già al primo incontro: «a cest premerain parlement» (v.703) lei lo accetti come amico, ma : «il l'avroit ainçois durement / deservi, se jel devoie estre!».³

E in effetti, durante il loro secondo dialogo, egli commette un ennesimo errore che, in un approccio amoroso di tipo 'classico', non si dovrebbe compiere. Le dice che se acconsentisse al suo amore, egli lo 'esibirebbe', come un trofeo, davanti ai propri nemici (invece di *celar*, come farebbe un amante fino) : «S'il vous plesoit, en cest esté / le savroient mi anemi, / si vous m'avieez a ami / reçut, et je vous a amie» (vv.740-44).⁴

Ma la dama non ne vuole sapere, così, alla fine, il cavaliere si vede costretto a far la volontà della giovane, e, a riprendere l'anello. Sia che egli lo lasci a lei, sia che lo riprenda, la sua sconfitta è imminente. Una volta ripreso tra le proprie mani però, gli viene in mente : «un mout gran sen», l'atto di grande di cortesia che risolverà in suo favore la *quête* : «lo dona al “doppio” della dama medesima. In tal modo egli può non perdere senza tuttavia vincere; e la dama, dal canto suo, è vinta, ma non sconfitta o sopraffatta. Il dono fatto all'ombra taglia il nodo di Gordio della contraddizione, della

¹ «Il sangue tutto fino al mignolo, fino / alla punta del piede le sfuggì; / mai s'era tanto sentita mancare / né mai di nulla a tal punto stupita. / Il volto le divenne di fiamma, / poi si fece interamente pallida».

² «Nient'affatto, ché sarebbe follia; / certamente lo direbbe invano!»; «e se vuole che lo accetti per amico / gli dirò che se lo riprenda».

³ «egli se lo sarà ben meritato, / prima che io v'acconsenta!».

⁴ «Se acconsentiste, quest'estate / i miei nemici avrebbero ad accorgersi / se voi m'aveste per amico / accolto, e io voi per amica».

sterilità di un dialogo che solo si avvita su se stesso, senza soluzione e senza via d'uscita».¹

2.9. Ma come mai questa 'trovata' convince la dama (oltre che il lettore) ? Cosa intravedono entrambi nell'*immagine* riflessa ?

Queste domande ci riportano al dato iniziale dell'innamoramento del cavaliere. Non avendola mai vista, conosciuta solo per sentito dire, egli, già all'inizio, non può che innamorarsi di un *fantasma*, di un'*ombra* appunto. Per lui la dama è un'immagine mentale che, attraverso il 'ripensamento smisurato', diventa tutto ciò che vuole, una donna-fantoccio - o idolo - che non può rifiutare nulla e che dice sempre di sì. Ma, se il cavaliere nell'*ombra* vede l'immagine che desidera, cosa vede nel proprio riflesso la dama, per restare tanto favorevolmente colpita dall'atto di lui ? Secondo R. Pensom : «The reflection – herself, yet not herself – wich receives his ring, is her secret desiring heart, at wich the knight has guessed and with wich exclamation ('Diex ci n'a que nous / ou l'avrez vous si tost trovee?') (v.889) has at last identified her».²

In effetti il cavaliere prima di dare l'anello all'*ombra*, afferma che lo darà alla sua : «douce amie, / la riens que j'aim plus après vous» (vv.886-87).³ La dama rimane molto sconcertata da questa affermazione, infatti non ci sono altre che lei nelle vicinanze : «Diex! – fet ele, - ci n'a que nous : / ou l'avrez vous si tosttrovee ?» (vv.888-89).⁴

L'anello donato all'*ombra* inoltre, attraverso il proprio valore simbolico, congiunge il riflesso immaginario della dama con la sua realtà oggettiva. Perciò «attraverso questo simbolo la dama può (ri)conquistare la parte immaginaria di sé appropriandosene : ella può farsi metafora di se stessa senza rinunciare alla propria realtà oggettiva, porgendosi al suo amante come incarnazione vera del suo proprio e medesimo riflesso ».⁵

Ciò che il cavaliere capisce, grazie ai precedenti rifiuti, è che non deve sovrapporre il *fantasma* con la realtà oggettiva della dama, non deve chiedere all'*uno* ciò che la seconda non può dare. Egli insomma scopre la sua persona reale, alla quale non può semplicemente sovrapporre l'*immagine* di cui egli è innamorato, e, insieme, pretendere

¹ M. VIRDIS, op. cit., p. 89.

² R. PENSOM, op. cit., p. 266.

³ « dolce amica, / la cosa che più amo dopo di voi ».

⁴ « Dio! – risponde lei. – Qui siamo soli; / dove la troverete così presto ? ».

⁵ M. VIRDIS, op. cit., p. 90.

che essa sottostia al proprio volere. Donando l'anello all'ombra, egli dimostra alla dama la propria raggiunta consapevolezza circa la composizione del gioco. Egli ama un *fantasma*, e al *fantasma* affida infine il proprio pegno. Ma, perché l'immagine possa incarnarsi, essa necessita l'approvazione di «colei dalla quale procede». Il cavaliere insomma, avendo scoperto le carte, attende che lei comprenda il senso del gesto :

«Veez, - fet il, - dame, or l'a pris.
Mout en est amendez mes pris,
quant ce qui de vous est l'en porte.
Quar n'eüst il ore huis ne porte
La jus! Si s'en vendroit par ci,
por dire la seue merci
de l'onor que fete m'en a».

(vv. 901-907)

(«Vedete, mia signora! Ecco, lo tiene. / Il mio pregio è di molto rialzato : / ciò che da voi procede l'ha con sé. / Ah, ci fosse un uscio o una porta, / laggiù! *Essa* verrebbe di qua a ricevere le grazie che merita / per l'onore che m'ha tributato ».)

La dama smette di sentirsi vittima, di un inganno intravisto dietro i comportamenti e le parole cortesi del cavaliere; capisce che ora, dopo quest'intuizione, «il suo pregio è di molto rialzato».

Al sogno irrealizzabile dei versi 904-907, sarà lei stessa a rispondere, perché molto ha gradito la sua sottigliezza, e, quindi, accoglierà come propria l'immagine a cui è stato donato l'anello, e, insieme, replicherà il legame indissolubile tra quest'immagine e il cavaliere, donandogli il proprio :

[..] «Biaus douz amis,
tout ont mon cuer el vostre mis
cist douz mot et li plesant fet
et li dons que vous avez fet
a mon ombre en l'onor de moi.
Or metez le mien en vo doi :

tenez, jel vous doing comme amie.
Je cuit vous ne l'amerez mie
mains del vostre, encor soit il pire».
(vv.931-39)

(«Caro, dolce amico, / tutto il mio cuore hanno posto nel vostro / gli atti piacenti e
le dolci parole / e il dono che avete fatto / alla mia immagine in mio onore. / Ora
infilate il mio al dito vostro : / prendete ! / Ve lo do come amica. / Confido che non
l'amerete meno / del vostro, anche se meno vale».)

3. In conclusione, torniamo per un momento all'alto livello di cura formale in cui il testo si presenta.¹ Già abbiamo visto i principali rimandi strutturali e tematici interni al *lai*, ora, invece, accenneremo brevemente alla struttura rimica.

Renart ha ricercato insistentemente un finale di verso in cui «anche i suoni precedenti la vocale tonica si corrispondano, o le parole in rima siano omofone, o sia ripetuta la stessa parola con accezione lievemente differenziata : ciò che si dice una rima 'ricca'».² Quest'aspetto nel *lai* è portato all'estremo : si calcola che in esso la percentuale di rime ricche si attesti intorno al 60 % ; inoltre le rime fra omonimi sono ben 71. Un altro aspetto importante della cura stilistica impiegata dal poeta, è la «spezzatura del *couplet*». Mentre da una parte la rima viene rafforzata, dall'altra le due componenti del distico vengono continuamente spezzate, grazie alla disposizione sintattica. Anche qui, si calcola che la percentuale di distici 'spezzati' sia di circa il 60%.³ Per fare un esempio di questi due aspetti, di rima ricca e di spezzatura del *couplet*, ecco un caso - importante a livello tematico - in cui entrambi si verificano nel medesimo distico :

une aventure a metre en rime.
L'en dit : «Qui bien nage, et bien rime»

¹ Rimando qui ad alcuni studi relativi al settore : il già citato lavoro di F. M. WARREN (1908); V. F. KOENIG, *Jean Renart and the Authorship of «Galeran de Bretagne»*, in «Modern Language Notes», XLIX (1934), pp. 248-55; E. HOEPFFNER, *Renart ou Renaut ?*, in «Romania», LXII (1936), pp. 196-231.

² A. LIMENTANI, op. cit., p. 14. Mi pare che anche questo caso della «rima ricca» (=2 significati per un'identica parola) possa essere annoverato come un caso di 'specularità' entro questo *lai* del riflesso.

³ È merito di A. MUSSAFIA (1896-97) l'individuazione di una serie di : « procedimenti sintattici operati dal poeta in questa direzione di ricerca : disgiunzione di ausiliare e participio (vv.780-81), verbo singolare con doppio soggetto (vv. 210-11), varie forme di prolessi (vv.98-99) », in A. Limentani, op. cit., p. 14-15.

(vv.45-46)

Come diceva A. Limentani (p.15), questa minuziosa cura formale, questo affinamento di ogni particolare tematico-stilistico, può dare a volte l'impressione di aridità o freddezza. Quest'impressione l'aveva avuta G. Paris, e, lo stesso J. Bédier, che affidò la propria acutissima analisi soltanto all'episodio finale del pozzo e dell'anello. Oggi tuttavia si può dire che : «è proprio questa rivoluzione antifabulistica uno degli elementi che si apprezzano di più; [...] il *Lai*, nell'esperienza di Jean Renart, va osservato come la *ricerca di un limite di stilizzazione*». Questa ricerca di un «limite di stilizzazione» infine, probabilmente deriva – da parte di Jean – da una cosciente volontà di rinnovamento del genere.¹

¹ M. PICCHIO-SIMONELLI, op. cit., p. 31.

Le altre opere di Jean Renart

L'Escoufle

1. L'*Escoufle* è un romanzo in versi oggi ritenuto con certezza di Jean Renart; conta più di 9000 ottosillabi a rima baciata e sarebbe stato scritto tra il 1200 e il 1202.

Ci tramandano l'opera due manoscritti, di cui, uno presenta il testo per intero (il ms. 6565 della Biblioteca dell'Arsenal, a Parigi, ed è del XIII secolo), e, l'altro, è un frammento di 160 versi (conservato nella Bibliothèque royal de Bruxelles). Il primo editore fu P. Meyer;¹ Secondo lo studioso (introduzione p. XXXIV), l'opera sarebbe dedicata a Baldovino VI che divenne imperatore di Costantinopoli nel 1204.²

Il prologo del *Lai de l'ombre*, ai versi 22-24, cita direttamente un episodio dell'*Escoufle*, che si rivelerà essere un'autocitazione :

Par Guillame qui depieça
l'**escoufle** et art un a un membre,
si com li contes nous remembre
[...]

(*Ombre*, vv.22-24)³

Si tratta di un'allusione a quell'episodio dell'*Escoufle* dove *Guillame*, il protagonista, catturato un nibbio, lo sbrana e lo arde nel fuoco per vendicarsi di un altro nibbio, il quale, avendogli precedentemente sottratto la borsella rossa contenente l'anello ricevuto

¹ Cfr. *L'Escoufle, Roman d'aventure publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de l'Arsenal* par H. MICHELANT et P. MEYER, Paris, Firmin Didot (S.A.T.F.), 1894.

² La data relativa alla dedica «fu accettata dai critici, eccetto che dal Gröber (Grundriss der romanischen Philologie, II, p. 530) che la riferirebbe piuttosto a qualcuno dei successori. Il Vignerat poi, recentemente [...] rifacendosi a qualche passo del romanzo in cui crede di ravvisare riferimenti storici relativi all'impero di Federico II, ritiene che il conte di Hainaut, a cui il poema è dedicato, sia Jean d'Asvesnes, e che esso sia stato perciò composto nel 1244. Da ultimo la Lejeune-Dehousse, dopo aver ampiamente confutato le asserzioni della critica precedente, specialmente quella del Vignerat, vede nei riferimenti alla spedizione in Terra Santa del conte Richard un riflesso della decisione presa da Baldovino VI nel 1200 di farsi crociato. I preparativi durarono due anni, onde la composizione dell'*Escoufle* sarebbe fra il 1200 e il 1202», in C. CREMONESI, *Jean Renart, romanziere del XIII secolo*, Milano e Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1950, p. 13, nota 1.

³ «Da Guglielmo, che dilaniò / il nibbio, e lo arse brano a brano, / come il racconto ci tramanda/ [...]», *Ombre* p. 33.

da Aelis, costrinse la separazione dei due. L'allusione di Renart a questo episodio nel prologo del *Lai de l'ombre*, è inserita come anticipazione, come si è visto, della follia d'amore che coglierà il cavaliere, e, per sincerarsi la benevolenza della fortuna, preferita alla figura dei protettori (vv. 26-30).

1.1. Un fatto molto interessante relativo al tema delle citazioni letterarie nei due romanzi di Renart, riguarda un'assenza; si tratta della mancata adesione al modello illustre di Chrétien de Troyes. Renart scrive circa una ventina d'anni dopo la morte del famoso romanziere, perciò non poteva essergli ignoto. Eppure manca nell'*Escoufle* – come nel *Guillame de Dole* – il :

più piccolo riferimento alle opere di Chrétien de Troyes : viene spontaneo osservare questo fatto, specie nei curiosi ricordi epici delle canzoni di gesta, tra quelli meno numerosi di romanzi classici, del mondo arturiano, di varie altre opere e leggende letterarie [...]. Non è questo un atteggiamento voluto, una posizione di proposito del poeta? Vuol segnare una netta differenza tra la 'sua' concezione e quella del suo grande predecessore : e perché questo distacco sia più rilevato non si fa di lui parola [...].¹

Nell'*Escoufle* ci sono solo un paio di allusioni superficiali a Galvano e a re Artù (vv.988-89, vv.1434-35), e sono usate come semplici termini di paragone. Renart : «Il se détourne de tout le bagage littéraire e des conventions devenues banales du roman arthurien, et son œuvre est tout à fait dépourvue de 'merveilleux' : géants, nains, enchantements, magie». ² La sua concezione del resto è messa in evidenza da subito nel prologo, dove si schiera contro i racconti inverosimili, in nome appunto della «verté» :

Car ml't voi conteors ki tendent
a bien dire et a recorder
contes ou ne puis acorder
moncuer, car **raisons** ne me laisse ;

¹ C. CREMONESI, op. cit., p. 28.

² F. SWEETSER., *L'Escoufle, Roman d'aventure*, Nouvelle édition d'après le manuscrit 6565 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Droz, Paris-Genève, 1974, p. XXIII.

car ki **verté** trespasse et laisse
et fait venir son conte a fable,
ce ne doit estre chose estable
ne recetee en nule court ;
car puis que mençoigne trescort
et verés arriere remaint [...]

(vv. 10-19)¹

«Ragione» e «verità» dunque; non storie di un mondo fantastico, avvenimenti collegati col meraviglioso, divincolati da preoccupazioni di verosimiglianza. In questo si può dire che Jean Renart «a été, sans doute, le premier de nos écrivains à affirmer que le sujet d'une œuvre d'imagination ne devait pas sortir des limites du vrai [...]».²

Renart, se da una parte non si dilunga a scrivere dell'educazione di Guillame (una ventina di versi) e non descrive i tornei, dall'altra è capace di catturare come dal vivo le scene della vita quotidiana dell'epoca :

« [...] Je verrais volontiers en Jean Renart non pas un poète courtois qui, comme Chrétien, s'est formé en écrivant d'abord des adaptations d'Ovide, mais un clerc qui a commencé par composer de petites contes dont le *Lai de l'Ombre* n'est, après tout, qu'un élégant spécimen. Entre des fabliaux comme *Le Chevalier à la robe vermeille*, *Auberie*, et les romans de *Guillame de Dole* et de *L'Escoufle*, quelle différence y a-t-il, au fond, si ce n'est l'ampleur de la matière traitée ? L'inspiration, réaliste, mais fine et spirituelle, est la même». ³

I romanzi di Renart insomma, secondo R. Lejeune-Dehousse, avrebbero più fattori in comune con certi *fabliaux* che con il romanzo cortese convenzionale; allo stesso tempo,

¹ «Perché vedendo molti giullari / che vanno dicendo e recitando / racconti che il mio cuore / rifiuta, che **ragione** non vuole; / se uno abbandona e lascia la **verità** / e del suo racconto fa una favola / questo non può essere accettato, / non va accolto in nessuna corte [...] E a corte di re o di conte / nessun giullare racconti storie / se la menzogna vince il vero». Traduzione da : *La letteratura francese medievale*, a cura di M. MANCINI, Bologna, il Mulino, 1997, p. 201. Il testo dell'*Escoufle* dall'edizione di F. SWEETSER.

² LECOY F., *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole*, Paris, Libraire Honoré Champion, 1969 (Reimpr. 1962), p. XXI.

³ LEJEUNE-DEHOUSSE, op. cit., p.341.

in generale, la sua lingua mantiene un livello elegante e raffinato, all'altezza di quello di Chrétien.

1.2. Per quanto riguarda le allusioni letterarie presenti nel testo, sono menzionati la *Chanson de Roland* (vv.1284-86), il *Roman de Troie* (vv.112-113) ed il *Roman d'Alexandre* (vv.99-100); ma l'influenza di gran lunga maggiore è quella della vicenda di Trisano e Isotta (cfr. ad esempio vv. 574-616). Addirittura, come notato dal Bédier,¹ l'*Escoufle* «de tous les romans du moyen âge, c'est qui contient le plus grand nombre d'allusions au Tristan».²

Tristano è descritto come un personaggio più cortese di Guillame - infatti Tristano non ha mai perduto l'anello che Isotta gli aveva donato, come invece accade a Guillame con quello di Aelis - e più sottile. A essere innovativo però, è il profilo dell'eroina Aelis rispetto ad Isotta. Aelis non è duplice, non vive nella menzogna come Isotta, ma è franca e intraprendente, e, pur essendo nobile, riesce a cavarsela nel mondo, e a vivere del proprio lavoro di artigiana.

Un altro testo letterario echeggiato nell'*Escoufle*, è *Piramus et Tisbé* (vv.6360-69);³ infatti i due protagonisti nascono e crescono sotto lo stesso tetto, nonostante la diversa estrazione, finché un giorno sono costretti a fuggire insieme poiché il loro amore è ostacolato.

Altro romanzo che Renart conosceva sicuramente è *Floire et Blancheflor*, «un des premiers du genre et très connu»;⁴ la nascita simultanea dei due fanciulli destinati ad amarsi è la stessa ossatura dell'*Escoufle*. In più - rispetto a Piramo e Tisbe che una volta scappati moriranno - sia Guillame e Aelis che Florio e Biancofiore, non perderanno la speranza di rincontrarsi.

1.3. L'*Escoufle* comincia con il racconto di una vicenda che potrebbe dirsi indipendente dal resto, nella quale spicca la figura di Riccardo - padre di Guillame - andato in pellegrinaggio in Terra Santa. Egli vince gli infedeli, poi decide di ritornare in Europa,

¹ J. BÉDIER, *Roman de Tristan de Thomas*, Paris, 1905,(S.A.T.F.), t. II, pp. 58 e 397.

² Anche nell'*Ombre* ci sono tre richiami a Tristano e Isotta.

³ Si tratta di un *lai* del 1160 circa, che, come si sa, con il *Narcisus et Dané* e la *Philomena* del giovane Chrétien, rappresentano i *lais* di materia ovidiana.

⁴ Cfr. F. SWEETSER, Op. cit., p. XXV.

e, passando per Roma, si reca dall'imperatore. Questa parte del romanzo, dove la prodezza cavalleresca e il «servizio a Dio» risultano in primo piano rispetto alla storia amorosa, è più simile a una *chanson de geste*. Ma «la véritable originalité de cette partie de l'œuvre est sans doute la question politique, et Jean Renart crée un thème qui se distingue nettement de celui traité dans les autres histoires romanesques de l'époque».¹ Il fattore politico di questa parte, ha a che fare con la presa di posizione per il favore aristocratico, contro «les vilains». Questo aspetto si trova in molte altre opere dell'epoca, anche in Chrétien per esempio. Ma in Renart il disprezzo per i villani è privo di un'intenzione politica. Del resto il dedicatario dell'*Escoufle* è il conte Hainaut, che come Riccardo fu un crociato, e che divenne re di Gerusalemme nel 1204.²

2. La prima parte, relativa alla vicenda di Riccardo, dura circa 1700 versi. Egli, arrivato in Terra Santa, si batte contro gli infedeli distinguendosi per il coraggio finché, concessa una tregua, va a Roma. L'imperatore ansioso di conoscerlo lo invita a corte e gli concede in moglie la principessa di Gênes. Dalla loro unione nasce Guillame, nato il medesimo giorno della nascita della figlia dell'imperatore, Aelis.

Un giorno, visto che i due giovani sembravano tanto uniti, l'imperatore propose a Riccardo il matrimonio tra i due, e di far di Guillame dunque il proprio erede. Ma, per motivi di salute, Riccardo muore. Così i cattivi consiglieri convincono l'imperatore di ritirare la promessa, e di separarli. Allora i ragazzi, decidono di scappare verso la Normandia. A un certo punto, affaticati per il tragitto, si fermano. In quel momento lei gli dona il suo anello come pegno d'amore, e, lui, dopo averlo ammirato lo ripone dentro una scarsella rossa. Quindi giunge un nibbio, che credendo la scarsella un pezzo di carne, la afferra e se ne vola via. Guillame disperato lascia Aelis per inseguire il nibbio. Quando Aelis si sveglia, non vedendo Guillame, crede che l'abbia abbandonata, e colma di dolore si dirige verso Toul, città vicina. Qui incontra una ragazza Isabel, e le chiede un alloggio per la notte.

¹ Ivi, p. XXVII.

² Per approfondire quest'aspetto, cfr. Lejeune-Dehousse, op. cit., pp. 58-65.

Guillame non trovando più Aelis s'incammina verso la Normandia. Anche Aelis l'indomani va alla ricerca di Guillame nella stessa direzione. Ma, passati due anni senza trovarlo, si ferma a Montpellier, dove trova una casa e vive lavorando come artigiana. Passano sette anni. Un giorno Guillame vede un gruppo di falconieri che stanno andando a caccia, e s'unisce a loro. A un certo punto uno dei falchi vede un nibbio e gli si getta contro. Guillame impazzisce, e sbrana il nibbio, poi gli mangia il cuore, davanti allo sconcerto di tutti. A sera i cacciatori giungono dal conte di Saint-Gilles dove c'è anche Aelis, e gli raccontano di Guillame e il nibbio. Aelis, riconosce il suo innamorato e lo raggiunge. I due si sposano. Alcuni nobili romani, venuti a sapere di Guillame e Aelis, li mandano a chiamare perché tornassero, così Guillame divenne imperatore di Roma.

Roman de la Rose o Guillame de Dole ¹

1. Il testo ci è stato tramandato da un solo manoscritto conservato alla Biblioteca vaticana (Reginenses Latini, 1725, f. 68va-98va), datato alla fine del XIII secolo.² Il codice contiene quattro romanzi : due di Chrétien de Troyes, il *Chevalier de la Charrette* e il *Chevalier au Lion*, poi il *Guillame de Dole*, infine il *Meraugis de Portlesguez* di Raoul di Houdenc.

Il *Guillame de Dole* non è firmato dall'autore, anche se – come abbiamo visto prima – il Bédier ha scovato un *engin* in cui avrebbe occultato il proprio nome nei versi finali dell'opera.

Anche questo testo è dedicato a un conte, a Milon de Nanteuil, personaggio che fu vescovo di Beauvais dal 1222 al 1234.³

¹ *Roman de la Rose o Guillame de Dole* : è stato Claude Fauchet il primo a porre questa distinzione nel titolo, per non confonderlo con il famoso poema di Guillame de Lorris e Jean de Meun. Cfr. TERRY P., VINE DURLING N., *The Romance of the Rose or Guillame de Dole, by Jean Renart*, U. Pennsylvania Press, Philadelphia, 1993.

² La prima edizione del testo è quella di G. SERVOIS, *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole*, Paris, 1893 (Société des Anciens Textes Français) ; la seconda è di R. LEJEUNE, *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole*, Parigi, Droz, 1936 ; la terza di F. LECOY, *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole, Paris, Champion* (Les classiques français du Moyen Âge), 1962.

³ Milon, come abbiamo detto, potrebbe anche essere il dedicatario del *Lai de l'ombre*, nascosto sotto l'*eslit* del verso 41, nel senso di vescovo designato, non ancora eletto : «[...] / a la hautece de l'Esloit», *Lai de*

F. Lecoy, la cui datazione è oggi condivisa dagli studiosi, pone il *Guillame de Dole* nel 1228 circa, sicuramente anteriore al *Roman de la Violette* di Gerbert Montreuil - emulo di Renart - che è del 1230.¹

L'operazione più innovativa di quest'opera è l'inserimento, nel tessuto narrativo, di 48 canzoni della tradizione lirica cortese. Si tratta di liriche scritte da trovatori importanti quali Jaufre Rudel (vv.1301-07) e Bernart de Ventadorn (vv.5212-27), o trovieri come Grace Brulé (vv.846-52) e il Castellano di Couci (vv.923-30); ma figurano anche ballate anonime, *chansons de toile* e canzoni di primavera.² Come affermato da Jean Renart nel prologo, l'inserimento di questi versi nella narrazione, messi «in bocca» ai protagonisti, è stato fatto in modo talmente sapiente, che il lettore – o l'uditore dell'epoca – farà difficoltà a capire se le abbia scritte lui stesso oppure no :

Cil qui mist cest conte en romans
ou il a fet noter **biaus chans**
por ramenbrance des chançons,
[...]
car aussi com l'en met la graine
es dras por avoir los et pris,
einsi a il chans et sons mis
en cestui romans de la Rose
qui est **une novel chose**,
et s'est des autres si divers
et brodez par lieus de biaux vers
que vilains nel porroit savoir.

(vv. 1-3, 8-15)

l'ombre, v. 41. Milon era stato designato ancora nel 1217, in seguito prese parte alla quinta crociata e, sbarcato in Egitto nel 1219, fu fatto prigioniero dai saraceni. Finché non fu di nuovo liberato dai cristiani nel 1221, e nel ritorno verso la Francia, fermatosi a Roma, fu consacrato vescovo dal papa nel 1222.

¹ G. Servois invece lo aveva datato tra il 1199 e il 1200; R. Lejeune-Dehousse ancora, lo posiziona dopo il 1206 e prima del 1217 (p. 80); anche C. Cremonesi è d'accordo nel datarlo tra il 1208 e il 1217. Oggi si ritiene che l'edizione di F. Lecoy (*Sur la date du "Guillame de Dole"*, in "Romania", LXXXII, 1961) abbia definitivamente accertato la data più probabile. Perciò il *Lai de l'ombre* fu scritto *tra* i due romanzi.

² Ventiquattro canzoni a ballo, due pastorelle, quindici canzoni cortesi, sei *chansons de toile*, infine un breve frammento di canzone di gesta.

Tale tecnica successivamente fu molto imitata.¹ G. Paris invece, aveva notato che l'inserimento dei testi lirici non avveniva in modo poi tanto naturale, anzi secondo lui in modo forzato, senza nesso tra questi e la narrazione :

«La plupart d'entre ces chansons ne conviennent guère à celui dans la bouche duquel elles sont mimées et n'expriment pas du tout les sentiments qu'il doit avoir [...]. Notre auteur a voulu exploiter la vogue de ces chansons, mais il n'a pas trouvé moyen de les adapter parfaitement à son sujet».²

Sicuramente però, come vedremo dopo, questa tecnica ha dato vita a degli «effetti di specularità» che sarebbero stati molto graditi dai lettori successivi.

1.1. Per quanto riguarda le allusioni letterarie all'interno del romanzo, oltre alle canzoni inserite - i cui autori più famosi sono già stati menzionati -, nel *Guillame de Dole* ci sono chiari riferimenti alla *Chanson de Roland* (v. 2746, vv. 2295-96), al *Roman de Troie* (vv.5318-34), al *Roman d'Alexandre* (vv.2871-72), a *Perceval* (v. 1740), al *Lai di Graelent* (v. 2537), al *Lai di Lanval* (v. 5497), ancora Tristano e Isotta (v. 5493) e, infine, il *Roman de Renart* (v. 5407).

2. La vicenda narra dell'imperatore Corrado, degno delle migliori virtù che un uomo di alto lignaggio possa raggiungere, anche se non ha interesse nel prendere moglie. Un giorno il suo menestrello gli racconta di un cavaliere e della bellezza della sorella, Liénor. La descrizione della fanciulla fa sì che l'imperatore s'innamori follemente di lei senza averla vista prima. Corrado manda a chiamare Guillame, fratello della ragazza e gli confessa il desiderio di voler sposare sua sorella, nonostante la differenza di stato sociale. Il siniscalco di Corrado, geloso per le attenzioni a Liénor, escogita un piano per far fallire il matrimonio. Giunge segretamente all'abitazione della giovane e chiede a sua madre il permesso di vederla, ma non gli viene concesso. Riesce però, dopo averla

¹ Per esempio da Gerbert de Mentreuil con il *Roman de la Violette*, ma anche nel *Lai di Aristotele*, *La Châtelaine de Vergi*, *Renart le Novel*, *Le Châtelain de Couci*, ecc.

² Cfr. G. SERVOIS, Op. cit., Introduzione p. CXII.

lusingata, ad estorcerle un segreto : la figlia ha il segno di una rosa sulla coscia. Forte di questa informazione persuade l'imperatore che la sua amata non è più vergine, e di aver goduto dei suoi favori. Quest'ultimo è molto angosciato perchè non può più sposare Liénor. L'eroina si dimostra risoluta e va a corte per potersi difendere. Fa spedire al siniscalco dei doni, una cintura e alcuni gioielli che egli pone sotto le sue vesti. Poi Liénor, il cui volto non è stato ancora visto da alcuno, si presenta davanti all'imperatore, e accusa il siniscalco di stupro e di averle sottratto degli oggetti. Le guardie gli trovano la cintura e i gioielli addosso. Allora Liénor rivela la propria identità, e rende a tutti evidente il modo in cui questi aveva cercato di rovinare la sua reputazione. Il siniscalco fu dunque esiliato, e il matrimonio poté finalmente celebrarsi tra la gioia e i festeggiamenti di tutti.

2.1. Per quanto riguarda il tema dell'*immagine riflessa*, nel *Guillame de Dole*, vi è, tra le liriche inserite, una delle più famose canzoni scritte da Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*. La canzone si trova al verso 5212, dopo l'agnizione finale di Liénor. Corrado, commosso dal fatto che la dama avesse dimostrato davanti a tutti la propria innocenza dalle accuse infamanti del siniscalco, chiede ai suoi cavalieri l'approvazione al loro matrimonio, ricevendola. A questo punto alcuni di questi cavalieri vanno da Guillame, che si era ammalato, per dargli la buona notizia. Questi guarisce non appena riceve il messaggio e, salito a cavallo, durante il ritorno al castello, qualcuno comincia a intonare delle canzoni, tra cui questa :

Quant voi l'aloete moder
de goi ses ales contre el rai,
que s'oblie et lesse cader
par la douçour q'el cor li vai,
ensi grant enveie m'est pris
de ce que voi.
Miravile est que n'is del sens
ne coir dont desier non fon.

Ha ! las ! Tant cuidoie savoir

d'amor, et point n'en sai !
Pas onc d'amar non pou tenir
celi dont ja prou nen avrai.
Tol mei lou cor et tol meismes
et soi meesme et tol le mon,
et por tant el ne m'oste rent
fors desier et cor volon.

(vv. 5212-5227)¹

Renart, come per le altre liriche da lui citate nel testo, menziona solo le prime due stanze; ma questa canzone è famosa anche per il riferimento interno alla terza stanza, dove Bernart si paragona a Narciso :

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

(vv. 17-24)

(«Più non ebbi potere su me stesso / né più mi appartenni da quando / lei mi lasciò guardare nei suoi occhi / in uno specchio che tanto mi piace. / Specchio, da quando mi specchiai in te / mi hanno ucciso i sospiri profondi, / e così io mi persi come si perse / il bel Narciso nella fonte».)²

¹ G. SERVOIS, op cit., pp. 161-62. («Quando vedo l'allodola muovere / di gioia le ali verso il sole, / che si oblia e si lascia cadere / per la dolcezza che le giunge al cuore, / ah! così grande voglia mi prende / di ogni cosa che vedo gioire, / che è meraviglia se subito / il cuore non si consuma dal desiderio. // Ahimè! tanto credevo sapere / d'amore e tanto poco ne so! / Non posso trattenermi d'amare / una donna da cui non otterrò mai nulla : / tolto m'ha il cuore, tolto m'ha me stesso / e se stessa e tutto il mondo, / e quando mi si tolse, nulla mi lasciò / se non desiderio e voglia nel cuore.») Traduzione tratta da : *Bernart de Ventadorn. Canzoni*, a cura di M. MANCINI, Carocci, Roma, 2003, p. 131.

² M. MANCINI, op. cit, pp. 130-131.

Il poeta qui effettua uno spostamento topologico dell'immagine riflessa : dallo «specchio d'acqua» dove il Narciso ovidiano¹ aveva trovato la morte, agli «occhi della dama» di cui Bernart è innamorato. Come ricorda Mancini, questo è il tema degli «occhi della donna come specchio, come luogo della perdita narcisistica. Il motivo tornerà anche nel *Roman del la Rose* di Guillaume de Lorris (vv. 1423 sgg.), dove il *miroër* della Fontana d'Amore, dominata dal ricordo di Narciso, introduce l'innamoramento del protagonista». ² Il paragone può effettuarsi dal momento in cui un personaggio s'innamora di un idolo freddo e assente, così per Narciso come per i trovatori, che rimane silente di fronte al desiderio dell'altro.

Quest'episodio, seppur non evocato direttamente all'interno del *Guillame de Dole*, è comunque da annoverarsi tra le conoscenze di Jean Renart relative a temi di specularità e, quindi, a episodi narrativi di «immagini riflesse».

2.1. Ma nel romanzo ci sono altri esempi di specularità, ancora pertinenti alle liriche inserite nella narrazione. È il caso delle *chansons de toile*, ovvero canzoni cantate da donne intente alla tessitura. Si tratta di un genere di lirica narrativa inventato dai trovieri, dove, di solito, si narra di un giovane la cui sposa si strugge d'amore per l'amante. Come scrive Limentani : «*Bele Aude, Bele Aye, Bele Doe*, la prima in compagnia della madre, le altre due sedute al telaio, tutte e tre innamorate d'amanti lontani, rispecchiano parzialmente, diversamente rifrangendola, la situazione di (Bele) Lienor; a un tempo, Lienor e la madre forniscono alla serie di personaggi lirico-narrativi quel inquadramento in un contesto originario [...]». ³ Queste canzoni insomma, inserite ad un certo punto della narrazione, hanno la funzione di anticipare dei fatti che si verificheranno nel corso della vicenda, creando così degli «effetti di specularità», di *mise en abyme*.

Un altro esempio è nella citazione di *Li noviaus tens et mais (et violete)* del Châtelain de Couci al v. 923. L'imperatore Corrado ha appena indossato uno sciamito decorato con

¹ Ricordiamo che il rifacimento cortese del mito ovidiano, il *Narcisus et Dané*, è del 1170 c.a. (quando Bernart era ancora in vita). In questo *Lai* l'autore anonimo, utilizza per due volte (al v. 645 e al v. 651) il lemma *ombre* con significato di immagine riflessa.

² M. MANCINI, op. cit., nota al v. 19, p. 159.

³ A. LIMENTANI, *Effetti di specularità nella narrativa medievale*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», IV (1980), pp. 307-21, a p. 313.

rose dorate – anticipazione del segno della Rosa di Lienor – e spinto dall’amore che sente nei confronti di Lienor e del suo bel nome, canta la canzone la cui prima strofa (le viole che sbocciano ancora a maggio)

ha funzione prospettiva, ma a un tempo retrospettiva oltre lo stesso margine iniziale del testo, attingendo gli antefatti della *fabula* [...]. Da questo osservatorio privilegiato, la “galleria degli specchi” di Jean Renart potrebbe anche sembrare un esempio di fatua ridondanza; si tratta, però, dell’invenzione *sine qua non*, storicamente insostituibile, nella direzione di quella sintesi fra narrativa e lirica cortesi che sarà poi operata con diverse formule dal “Bernardet” di *Flamenca*, e, in termini risolutivi, da Guillame de Lorris. Fra testo primario e farcitura speculare c’è alterità di codice, ma comunità di tematica : le due esperienze tendono a integrarsi, la lirica fornisce al racconto la possibilità di uno scavo psicologico più intenso, la narrativa dota il canto d’una dimensione reale [...] ».¹

2.2. Infine vi è un altro episodio di «mise en abyme», individuato da F. Lecoy,² che ha fugato qualsiasi dubbio intorno alla datazione del *Guillame de Dole*. Secondo lo studioso, quando Corrado fa chiamare Jouglet (il giullare) perché gli racconti una storia (vv.620-702), Renart avrebbe inserito un’autocitazione. Egli sarebbe il giullare stesso che, pregato di raccontare una favola per il diletto dell’imperatore, accennerebbe le linee portanti della vicenda del *Lai del’ombre*. Egli infatti narra la storia di un fatto meraviglioso accaduto ad un nobile ed audace cavaliere, che aveva ricevuto dalla natura tutte le qualità possibili. Un giorno s’innamorò di una dama che abitava in Francia (lui era in Germania), e si recò da lei per farle visita; ma il valore del cavaliere non era niente rispetto alla bellezza della dama. Il racconto viene però interrotto perché l’imperatore, a sua volta, s’innamora della dama soltanto sentendone parlare, proprio come accade al cavaliere del *Lai de l’ombre*. I lettori «di Jean Renart dovevano cogliere nel messaggio una duplice componente : l’ammicco per l’auto-allusione e, insieme, la proposta di riconoscere al poeta una funzione elevata nell’ambito della corte : abbozzo

¹ Ivi., p. 312.

² F. LECOY, *Sur la date du “Guillame de Dole”*, in “Romania”, LXXXII (1961), pp. 379-402, cfr. 396-399.

teorico di una figura di intellettuale “volgare”, il cui interesse storico non è meno pungente dei brani in cui Jean si pone il problema dell'inquadramento nel sistema feudale del nuovo ceto borghese-mercantile».¹

¹ A. LIMENTANI, op. cit., p. 313. Data questa autocitazione, allora il *Lai del'ombre* sarebbe stato scritto prima del *Guillame de Dole*. In nota n.16 : «[...] dopo aver contestato la validità del rilievo, ora anche la sig.ra R. Lejeune sembra acconsentirvi : GRLMA, IV, i (Heidelberg1978), p. 409 ».

Un caso di mancata attribuzione. Il *Galeran de Bretagne*

1. Il *Galeran de Bretagne* è stato scoperto nel 1877 da A. Boucherie, all'interno di un codice del XV secolo;¹ è da datarsi tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, e, consta, di 7800 ottosillabi a rima baciata.²

Alla fine del romanzo, l'autore si firma con il nome di «Renaut» (v.7809); ma di opere firmate «Renaut» nella letteratura francese del XII e XIII secolo ce ne sono varie. Per esempio il *Lai d'Ignaure*, l'autore di *Enfances Godefroi de Bouillon*, una canzone relativa alla terza crociata e una *Vie de saint Jean Bouche d'or*.³

Boucherie credette da subito che questo «Renaut» fosse da associare come «celui d'un des plus délicats écrivains de notre ancienne littérature, car c'est aussi celui de l'auteur du lai de l'*Ombre*».⁴ Ma Bédier disse che era un errore, perchè l'autore del *Lai de l'ombre* è «Renart», non «Renaut».⁵

Secondo Langlois, il testo del *Galeran* si presenta assai più raffinato di quelli il cui autore è riconducibile sotto lo stesso nome «Renaut»;⁶ inoltre, che «il y a, entre *Galeran* et le lai de l'*Ombre*, des ressemblances singulières, une parenté certaine».⁷

La differenza di una sola lettera - disse Langlois - tra il «Renart» dell'*Ombre* e il «Renaut» del *Galeran*, non è una obiezione decisiva.⁸ Il manoscritto unico del *Galeran*

¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 2402. Soltanto questo codice ci tramanda il testo.

² *Le roman de Galerent, comte de Bretagne, par le trouvère Renaut, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque nationale* par A. BOUCHERIE, Montpellier, Bureau des Publications de la Société pour l'étude des langues romanes ; Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1888 ; la seconda edizione è di L. FOULET, *Jean Renart, Galeran de Bretagne, Roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1925 ; recentemente è uscita un'altra edizione J. DUFOURNET, *Renaut, Galeran de Bretagne*, Paris, Champion, 2009.

³ Per non parlare di *Li biaux descouneüs*, attribuito a Renaut de Beaujeu.

⁴ A. BOUCHERIE, op. cit., introduzione.

⁵ J. BÉDIER, *Le Lai de l'ombre par Jean Renart*, Paris, 1913, (S.A.T.F.) p. 48.

⁶ CH.-V. LANGLOIS., *La vie en France au Moyen âge de la fin XII^e au milieu du XIV^e siècle d'après des romans mondains du temps*, présentation de J. Le Goff; Genève, Slatkine, 1981 (reimpr. De l'édition Paris, 1924), vol 1, p. 2-3.

⁷ Ivi. Già F. M. Warren aveva trovato alcune corrispondenze molto convincenti tra le due opere, per esempio : «Mieux vous vaudroit estre outre mer / Et estre esclaves au Kahaire» (*Galeran*, vv. 6383-84) con «Il vous vendroit miex estre pris / Aus Turs et menez en Chaaire» (*Ombre*, vv. 242-243), F. M. WARREN, *Modern language notes*, Baltimore, 1908 ; Cfr. F.M. WARREN, *Notes on the Romans d'Aventure*, in *Modern language notes*, 1898, pp. 318-51.

⁸ CH.- V. LANGLOIS, op. cit., pp. 3-4.

è di duecento anni posteriore all'età in cui il testo fu composto; ciò implicherebbe una maggior probabilità che la causa dell'errore - sempre che di errore si tratti - possa attribuirsi al copista.

Il secondo editore del *Galeran*, L. Foulet, sostenne che Jean Renart, autore dell'*Escoufle*, dovesse esser stato imitato dal «Renaut» del *Galeran*; perciò, secondo lo studioso, il *Galeran* sarebbe stato scritto dopo l'*Escoufle*.¹ Boucherie invece l'aveva datato intorno alla fine del XII.²

Dall'impostazione di Boucherie, sulla cui linea si erano diretti autorevoli critici (come appunto Langlois, Warren e Foulet), sembrava che l'enigma della paternità del testo, potesse giungere a risolversi. Invece resta tuttora aperto, considerando anche la presa di posizione - la cui opinione oggi prevale - di R. Lejeune-Dehousse e di altri critici,³ contro la parentela del *Galeran* a Jean Renart.⁴

1.1. La storia narra di Brundoré, un cavaliere ricco, e di sua moglie Madame Gente, bella ma col difetto di parlare troppo. Un giorno Marsile, la moglie di uno degli uomini di Brundoré, ebbe un parto gemellare. Madame Gente sentenziò che le donne che danno alla luce dei gemelli sarebbero state prima con due uomini diversi.

Due anni dopo il caso volle che Madame Gente rimanesse incinta di due gemelli; così, si vide costretta a liberarsi di uno dei due a causa di quello che aveva detto. Così fece portare il neonato in un luogo dove sarebbe stato trovato facilmente e ben allevato. Fece dunque porre nella culla un corredo da sposa, un cuscino addobbato di pietre preziose, una borsa con cinquecento monete, e, per attestare la sua nobile origine, un sontuoso pezzo di stoffa dove Madame Gente aveva tessuto con fili d'oro la vicenda di *Flore et Blanchefleur*, e il ratto di Elena da parte di Paride. L'altra figlia fu battezzata qualche settimana dopo, e fu chiamata Fleurie.

¹ L. FOULET, *Jean Renart, Galeran de Bretagne, roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 37), 1925. In seguito, dopo aver letto la prima pubblicazione del saggio del Langlois (1924), si convinse che Jean Renart fosse l'autore oltre che dell'*Ombre*, dell'*Escoufle* e del *Guillame de Dole*, anche del *Galeran*.

² Ed è la datazione ritenuta più probabile.

³ Come E. HOEPFFNER e M. WILMOTTE.

⁴ R. LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen age*, Slatkine reprints, Genève, 1968 (reimpr. De l'édition de Paris, 1935), pp. 24-34.

La culla fu lasciata davanti ad un'abbazia, ai piedi di un frassino (Fresne).¹ L'indomani la badessa Hermine - sorella della contessa di Bretagna la quale aveva appena avuto un figlio, Galeran - trovò la culla. La bambina fu perciò chiamata Fresne. Hermine poi convinse la sorella ad affidargli Galeran così da crescerlo nell'abbazia; in questo modo i due giovani crebbero insieme.

I due s'innamorarono segretamente, trascorrendo insieme tutti i giorni. Un giorno fu annunciata la morte dei genitori di Galeran, ed egli dovette partire; viaggiò verso l'Inghilterra per rendere omaggio al re, il quale gli chiese di restare alla sua corte per diventare cavaliere. Ma egli, innamorato di Fresne, rinunciò e tornò all'abbazia. La badessa venne a conoscenza di questo amore e allora lo allontanò.

Galeran si mise al servizio del duca Helymans; qui restò per due anni. Nel frattempo ogni tanto scriveva delle lettere a Fresne; ma un giorno la badessa scoprì la loro corrispondenza e le impedì di comunicare con Galeran. Così la giovane annunciò di voler andarsene dall'abbazia. Prima di andarsene la badessa aveva messo al corrente Fresne di come era stata trovata, e le aveva mostrato il prezioso corredo. Lei raccolse con sé gli oggetti, salutò la priora e se ne andò. Riuscì a trovare alloggio a Rouen, dove cominciò a lavorare come ricamatrice.

Quando Galeran venne a sapere che Fresne se n'era andata si disperò e cominciò a farla cercare, ma dopo un anno ancora non si trovava. Un giorno scoppiò una guerra, e Galeran si distinse per coraggio e forza nei combattimenti. In seguito fu ospitato nel castello di Brundoré (padre di Fresne). Qui vide la sorella gemella di Fresne, Fleurie, e rimase abbagliato perché credette di vedere la donna che amava. Brundoré volle dargli la mano di sua figlia, e, Galeran, accettò soltanto perché somigliava tanto a Fresne. La notizia del prossimo matrimonio cominciò a circolare ed arrivò anche a Fresne, che era a Rouen. Essa partì, e, arrivata nei pressi del castello, si vestì con il corredo che era stato dentro la culla ed entrò; Madame Gente le si avvicinò e vide il corredo che lei stessa aveva cucito. In privato le chiese come fosse riuscita ad avere tale veste, così Fresne le raccontò la sua storia. Madame Gente si mise a piangere, corse dal marito, le confessò quanto avvenuto anni prima, e accolsero così la giovane come loro figlia. A quel punto Galeran la riconobbe e la chiese in sposa.

¹ Il modello letterario di riferimento dell'autore è il *Lai de Fresne* di Maria di Francia.

2. In un passo del romanzo, l'autore utilizza la parola *ombre* con significato di «immagine riflessa»; nel punto in cui Galeran, vedendo per la prima volta Fleurie, credette di vedere la sorella gemella Fresne, di cui era innamorato.

Aussi com Narcisus de s' **ombre**
fu en la fontaine soupris,
Galeren est de l' **ombre** pris
Fresnain, ce est de son semblant.

(*Galeran*, vv. 5528-31)

L'*ombra* che incontrano gli occhi di Galeran, è la somiglianza di Fresne evocata dal volto della sorella Fleurie. Langlois sostiene che questi versi annunciano lo scenario del *Lai de l'ombre*;¹ tanto più che lo studioso è convinto che le due opere siano state scritte dalla stessa mano. C. Cremonesi, più prudentemente, suggerisce che «non si debba pensare che il poeta avesse già in mente di comporre il *Lai de l'Ombre*, ma vi si potrebbe riconoscere una simpatia per questo mito [...]».²

Per quanto ci riguarda, basti sottolineare la presenza nel *Galeran* - che sia o meno di Renart - dell'associazione tra Narciso e *ombre* con significato di «immagine riflessa».

¹ CH.-V. LANGLOIS, op. cit, p. 3, nota 1.

² C. CREMONESI, op. cit. p. 49.

Schede intorno al lemma *ombre* con significato di *immagine riflessa* nella letteratura francese medievale

1. Nell'*Altfranzösisches Wörterbuch*¹ di Adolf Tobler e di Erhard Lommatzsch, alla voce *ombre*, troviamo che sostanzialmente, in francese antico, il lemma possiede tre significati precisi. Il primo è il significato di «schatten», nel senso di «oscurità parziale causata da corpo opaco che intercetta i raggi luminosi»²; il secondo significato è *l'ombre de mort*, e, il terzo, è quello di *immagine riflessa*.

Presentiamo ora la schedatura delle opere medievali in lingua francese che contengono *ombre* nell'uso del terzo significato.

1.1. I testi scritti certamente prima del *Lai de l'ombre* (1217-1222), e che, dunque, Jean Renart avrebbe potuto conoscere, o, addirittura, aver avuto in mente nella stesura del suo breve capolavoro, sono :

- 1) *Le Roman de Troie* (1160 c.a.)
- 2) *Narcisus et Dané* (1170 c.a.)
- 3) *Le Roman d'Alexandre* (1180 c.a.)
- 4) *Le Roman de Renart, IV branche* (1170-1200)
- 5) *Les Fables* di Maria di Francia (1167-1189)
- 6) *Eracle* di Gautier d'Arras (1176-1184)

I testi scritti dopo il nostro *lai*, o, in alcuni casi contemporanei, sono :

- 1) *Le Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris (1225-1230)
- 2) *L'Ysopet de Lyon* (Prima metà del XIII secolo)
- 3) *Le Trésor* di Brunetto Latini (1260-1267)

¹ *Altfranzösisches Wörterbuch*, A. TOBLER, E. LOMMATZSCH, (vol. VI), Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1965, pp. 1082-87.

² PALAZZI F., FOLENA G., *Dizionario della Lingua Italiana*, Loescher, Torino, 1992, p. 1192.

- 4) *Sone de Nansay* (1270-1280)
- 5) *Floris et Liriope* (Ultima metà del XIII secolo)
- 6) *Dits di Watriquet de Couvin* (1319-1329)

A) *Le roman de Troie* ¹

Le roman de Troie ² è un romanzo imponente di 30.316 ottosillabi a rima baciata, risalente al 1165 circa.

Insieme con il *Roman de Thebes* (1150 c.a.) e il *Roman d' Eneas* (1160 c.a.), *Le roman de Troie* fa parte della cosiddetta «triade classica» del XII secolo.

Al verso 132 del poema l'autore si firma come Benoît de Saint-Maure. Egli rielabora due testi che in quel tempo venivano utilizzati come libri di storia nelle scuole : il *De excidio Troiae historiae* di Darete Frigio e *l'Ephemeris belli Troiani* di Ditti Cretese.

La sua opera ha potuto fiorire grazie all'ambiente culturale anglo-normanno della corte di Enrico II Plantageneto e di Eleonora d'Aquitania «interessati ad aumentare il loro prestigio e il loro potere anche attraverso progetti letterari; in particolare il *Roman de Troie* si vantava di offrire testimonianze dirette su quel popolo troiano da cui varie nazioni europee coniarono a scopo politico immaginarie discendenze».³

Il poema è attestato da quarantasei manoscritti, il che ne afferma la larga fortuna di pubblico.⁴

La narrazione comincia dalla spedizione degli Argonauti e la conseguente prima distruzione di Troia ad opera di Giasone e di Ercole. Priamo ricostruisce la città e col ratto di Elena da parte di Paride, i Troiani si vendicano dei Greci. Seguono venti battaglie a lungo descritte; Benoît narra anche la guerra dei Greci contro le Amazzoni, e l'intera vicenda dell'Odissea oltrepassandola, fino all'uccisione di Ulisse da parte del

¹ Cfr. A. JOLY, *Benoit de Saint-Maure et le « roman de Troie » ou les métamorphoses d'Homere et de l'épopée gréco-latine au Moyen-Âge*, Paris, Franck, 2t., 1870-1871 ; L. CONSTANS, *Le roman de Troie, par Benoît de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus*, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 6 t., 1904-1912.

² *L'estoire de Troie la grant* è il titolo del manoscritto A = Paris, Bibliothèque nationale de France, *français*, 60, f. 42r-147v.

³ *Binduccio dello Scelto, La storia di Troia*, a cura di M. GOZZI, Carocci editore, Roma, 2000; p. 12.

⁴ Senza contare che il testo in versi di Benoît gode anche di ben cinque *mises en prose* in lingua francese.

figlio Telegono. Varie altre uccisioni, come quella di Agamennone da parte di Clitennestra, e quella di quest'ultima da parte di Oreste; ma anche appassionati dolorosi amori : Giasone e Medea, Paride ed Elena, Achille e Polissena¹, Troilo e Briseide. Anzi Benoît si rivela soprattutto valente narratore della passione amorosa, e, più acuto ancora, sul versante della sua potenza distruttrice.² Nel *Roman de Troie* «per la prima volta forse, è raffigurato quello che è il motivo dominante del romanzo cortese, il motivo dell'*exploit* cavalleresco che è solo in funzione e in riflesso dell'amore».³ Boccaccio riprenderà la storia d'amore tra Troilo e Briseide nel *Filostrato*, che a sua volta offrirà lo spunto a Shakespeare al suo *Troilus and Cresseida*.

Il Lemma *ombre* compare in riferimento ad Achille «rendu fou d'amour pour la fille de son ennemi, Polyxène, inaccessible pour lui»,⁴ che si paragona a Narciso nel proprio inconsolabile compianto amoroso :⁵

S'auques estreint Amors ses laz,
 bien sai de veir que jo sui mort;
 de nule part nen ai confort.
Narcisus sui, ço sai e vei,
 qui tant ama l'**ombre** de sei
 qu'il en morut sor la fontaine.

(vv. 17688-17693)

Il richiamo a Narciso avviene altre due volte nei versi subito successivi, dove l'eroe greco si piega «par désespoir, à l'inexorabilité de la mort par amour»¹ :

¹ «[...] e vedi 'l grande Achille, / che con amore al fine combatteo.» Dante, vv. 65-66 del Canto V dell'*Inferno*. «Achille l'invincibile eroe greco dell'*Iliade*; di lui si narrava, nella leggenda tramandata da Servio (*ad Aen.* III 321) – e non da Ovidio, come affermano molti commenti – e diffusa dal *Roman de Troie*, che vinto dall'amore di Polissena, figlia di Priamo, fosse ucciso a tradimento da fratello di lei Paride». *Dante Alighieri, Commedia, vol. 1 Inferno*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Meridiani, Milano, 1991, p. 148 e nota.

² Piuttosto che del *joi* perseguito dai trovatori; cfr. *La letteratura francese medievale*, a cura di M. MANCINI, Mulino, Bologna 1997, p. 119.

³ A. VISCARDI, *Le letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Academia, 1952, p. 162.

⁴ *Narcisse, Conte ovidien français du XII^e siècle*, édition critique par M. THIRY-STASSIN et M. TYSENS, Paris, Les Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 211), 1976, p. 52.

⁵ Si tratta di un lungo monologo amoroso di 108 versi (vv. 177638-17746).

Faire m'estuet, jo n'en sai plus,
iço que fist danz **Narcisus**,
qui tant plora, criant merci,
que l'ame del cors li parti.

(vv. 17703-06) ²

Narcisus por amer mori,
e jo referai autresi.
Deceüz fu en sa semblance :
ne rai pas meillor atendance,
car jo n'en puiz aïde aveir
ne plus qu'il ot, ço sai de veir.

(vv. 17709-14)

Così come Narciso muore a causa dell'adorazione della propria ombra, così Achille procede verso un identico destino a causa di colei che non può ottenere.

¹ Ivi.

² «Sono Narciso, lo so, lo vedo, / che tanto amò la sua immagine / che ne morì, sopra la fontana. / La stessa angoscia, la stessa pena / sento, lo so : anch'io amo la mia immagine, / amo la mia morte e la mia rovina. / Lui non poteva possederla, / abbracciarla, stringerla: / non è nulla, non era nulla, / lui non poteva essere sentito, / così a me non è concesso / avere lei, e il suo amore. / La mia sorte, altro non vedo, / sarà la stessa di Narciso, / che tanto pianse, invocando pietà, / che l'anima gli uscì dal corpo. / Anche se tarda, sarà questa / la mia fine, senza scampo». Traduzione dei vv. 17961-17708 a cura di M. Mancini, op. cit.

B) *Narcisus et Dané*¹

Il testo è del 1170 circa, l'autore è anonimo; i versi sono ottosillabi a rima baciata e variano nel numero in base ai diversi manoscritti : 930 nel ms. A, 921 nel B, 1010 nel C, e 488 nel D.

La vicenda si rifà interamente al mito ovidiano, ma propone alcune sottili varianti, e un'ambientazione di tipo feudale. Eco è una giovane nobile chiamata Danae e Narciso è un vassallo del padre di lei; in Ovidio il dio della vendetta è rappresentato dalla Nemese di Ramnunte, qui, Danae fa appello al dio Amore; inoltre – ed è l'innovazione più importante – Narciso, riflesso nella fonte, non vede il volto di un giovane, ma quello di una fanciulla. Infatti «la variante medievale di Narciso mette in gioco un'immagine *femminile*, nel riflesso della fonte. Prima di rendersi conto dell'inganno in cui è caduto, il giovane crede di vedere un volto di *donna*, e non sa se si tratta di una dea, di una ninfa, o di una *fee de mer* (vv. 655 e 685-86)». ² Anche la conclusione del testo presenta una divergenza : Danae, pentita di aver maledetto il suo amato, torna alla fonte e vi trova Narciso morente, che le spira tra le braccia. Lei è disperata : «Lasse, ma proiere l'a mort! / Or n'i a mais autre confort : / Morir m'estuet de conpaigne»; ³ infine muoiono entrambi. ⁴

¹ Cfr. *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs*, publiés par Barbazan ; Nouvelle édition, augmentée et revue sur la manuscrits de la Bibliothèque impériale, par M. MÉON, Paris, warée, 1808, 3 t.

Noi abbiamo seguito due edizioni moderne : *Narcisse, Conte ovidien français du XII^e siècle*, édition critique par M. THIRY-STASSIN et M. TYSENS, Paris, Les Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 211), 1976 ; *Il Lai di Narciso*, a cura di M. MANCINI, Carocci, Roma 1989 (ried. 2009). Entrambe le edizioni – quella di Mancini si basa su quella di Thiry-Stassin e Tyssens – si basano sul manoscritto C.

Il manoscritto A, ha come titolo semplicemente *Narcisus*; *De Narciso le roumanz* il manoscritto B; *De Narciso li lais* il manoscritto C; infine *Narcissus et Dané* il manoscritto D. [Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 837, f. 107va-112rb (A); Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 19152, f. 117rc-120vc (B); Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 2168, f. 58va-65rb (C); Berlin, Staatsbibliothek und Preussischer Kulturbesitz, Hamilton, 257, f. 83ra-85ra (D), di cui mancano i primi 514 versi].

² M. BETTINI, E. PELLIZER, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino, 2003, p.109. Il Narciso di Ovidio invece, come le precedenti fonti greche, nell'ombra riflessa sulla fonte s'innamora di un giovinetto : «cupit ipse teneri!» (v.450), «quid me, puer unice, fallis quove petitus abis?» (v.454), «Iste ego sum!» (v. 463), di sé stesso, un adolescente, e non di una dea o fata della fonte.

³ «Misera, la mia preghiera l'ha ucciso. / Ora più non trovo conforto, / devo morire insieme a lui» (vv.991-993).

⁴ Come nel *Piramus et Tisbé*, altro *lai* anonimo di materia ovidiana del 1170 circa.

Per il resto il *lai* è simile al modello ovidiano : la caccia, il rifiuto, l'amore infelice della giovane, la conseguente richiesta di vendetta, l'immagine riflessa e la morte del ragazzo.

Il lemma *ombre* con significato di «immagine riflessa», compare due volte nel testo :

Quant il se baise et il boit,
dedens en la fontaine voit
l'**ombre** qui siet de l'autre part.
Avis li est que le regart.
Cuide ce soit fee de mer
Qui la fontaine ait a garder.
Mout exploite Amors en poi d'eure :
quoi que cil siet et il demeure
et l'**ombre** en la fontaine voit.
Mout se merveille que ce soit,
sel comence si a amer
que il n'en pot ses eus torner.

(vv.643-654)

(Quando si abbassa per bere / vede dentro la fontana / la sua *immagine* dall'altra parte. / E gli sembra che lo guardi. / Crede che sia una fata del mare / messa a guardia della fonte. / Molto guadagna Amore in breve tempo : / mentre quello sta lì immobile / e guarda l'*immagine* nella fonte / e si domanda sorpreso cosa sia / ecco incomincia tanto ad amarla / da non poter distogliere lo sguardo).¹

¹ Mancini, op. cit. pp. 78-79.

C) *Le roman d'Alexandre* ¹

Nel XII secolo furono composti tre romanzi su Alessandro Magno in lingua francese : l'*Alexandre* di Alberic di Pisançon (1130 c.a.), un frammento di centocinque versi in lasse di ottonari monorimi;² un altro frammento (1160 c.a.) composto in lasse di decasillabi monorimi, «il metro delle canzoni di gesta»;³ e, infine, il *Roman d'Alexandre*, scritto da Alexandre de Bernay, detto anche Alexandre de Paris.⁴

Il *Roman d'Alexandre* è del 1180 circa, ed è scritto in lasse di dodecasillabi, ovvero il verso principe della poesia francese, e, appunto, dal nome di quest'opera, poi chiamato «alessandrino».

Ad Alexandre de Bernay va il merito di aver unificato tutti gli episodi, rimaneggiando e riscrivendo i testi anteriori. Il suo *Alexandre* è un romanzo di 1600 versi, conservato da una ventina di codici; tradizionalmente l'intreccio è diviso – secondo le ricerche di Paul Meyer⁵ – in quattro *branches* : a) la prima narra l'infanzia e le prime imprese dell'eroe; b) la seconda tratta della presa di Tiro, l'ingresso di Alessandro a Gerusalemme, la sconfitta di Dario; c) la terza - la più famosa - descrive le meraviglie dell'Oriente, il viaggio sottomarino in una sfera di vetro, la spedizione aerea a mezzo di una navicella trainata da grifoni etc; d) la quarta tratta del tradimento e della morte di Alessandro.

«Il destino di Alessandro è l'Oriente»,⁶ sorpassa l'Asia minore – teatro delle crociate – se le lascia alle spalle e avanza inesorabile fino ai confini del mondo. Il suo viaggio è costellato da incontri meravigliosi tra cui l'incontro con il popolo delle Amazzoni. Due fanciulle al sèguito della regina cantano un *chançon* di Narciso, dove viene usata la parola *ombre* come «immagine riflessa» :

¹ Cfr. *Li romans d'Alixandre par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay*, Nach Handschriften der Königlichen Büchersammlung zu Paris herausgegeben von H. MICHELANT, Stuttgart, Literarischer Verein in Stuttgart (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 13), 1846 ; cfr. *The Medieval French Roman d'Alexandre*, vol. II, *Version of Alexandre de Paris, Text*, edited by E. C. ARMSTRONG, D. L. BUFFUM, BATEMAN EDWARDS, L. F. H. LOWE, Princeton University Press; Paris Presses Universitaires de France (Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures, 37), 1937.

² Riguarda solo la nascita e l'educazione di Alessandro.

³ Viscardi, A., op. cit. p. 158.

⁴ Scritto in collaborazione con altri romanzieri : il *Fuerre de Gadres* di un certo Eustachio, *Alexandre en Orient* e la *Mort Alexandre* di Lambert le Trot, chierico di Châteaudun.

⁵ P. MEYER, *Étude sur les manuscrits du Roman d'Alexandre*, Romania, XI, 1882, pp. 213-332.

⁶ Mario Mancini, Op. cit., p. 127.

Chantent une chançon o son de grant douçor
d'un valet qui ja fu, ce content li auctor,
onques tant bel ne virent trestout nostre ancisor;
por ce que de biauté avoit si grant valor,
amer nule pucele ne degna par amor.
Une mesaventure li avint a un jor :
vint a une fontaine, tous las de son labor,
en l'eaue vit son **ombre**, d'amour ot tel tenror,
que plus le covoit que chevaliers s'oissor;
tant jut sor la fontaine et mena sa dolor
que li dieu le müerent en une bele flor.

(vv. 7452-7462)¹

(Cantano una canzone con dolcissima melodia di un fanciullo di cui ci parlano gli antichi autori : uno più bello di lui non videro le genti passate e per il pregio della sua grande bellezza non si degnò di amare nessuna fanciulla. E sventura gli accadde un giorno : venne a una fonte, stanco e affannato, nell'acqua vide la sua *immagine*, lo prese tenerezza d'amore e *la desiderò più che un cavaliere la sua donna*; tanto restò sulla fontana con grave affanno, che gli dei lo mutarono in un bel fiore.)²

E) Le roman de Renart

Il *Roman de Renart* non è un unico grande testo scritto da un solo autore, ma un insieme di parti denominate *branches*, composte tra la fine del XII e la metà del XIII secolo in lingua d'*oïl*. Raccontano delle avventure con al centro Renart, una volpe maliziosa, e attorno a lui altri animali quali il lupo Isengrin, sua moglie Hersent, l'orso Brun, il leone Noble etc.

¹ *The medieval french Roman d'Alexandre, vol. 2, Version of Alexandre de Paris*, ed. E.C. ARMSTRONG (Elliot Monographs, 37), Princeton-Paris 1937.

² *Il Lai di Narciso*, a cura di M. MANCINI, Carocci, Roma, 2009, p. 8.

Mettendo insieme tutte le parti, si tratta all'incirca di 30.000 versi, scritti in ottosillabi a rima baciata. La maggior parte delle *branches* sono anonime, tuttavia si conoscono tre nomi che hanno contribuito a comporre l'opera : Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison e le Prêtre de La Croix-en-Brie. I manoscritti che ci tramandano i testi sono quattordici; più o meno altrettanti sono quei codici che riportano brani parziali, cioè singole *branches*.

La prima edizione moderna completa è di D. M. Méon, del 1826.¹ Ma la prima edizione con criteri scientifici si deve a Ernest Martin,² che mise a frutto un lavoro durato ben quindici anni.

La critica moderna ha molto dibattuto sull'origine e la provenienza relative agli intrecci delle singole *branches*, orientandosi fra una matrice orale e popolare e, una matrice colta, greco-romana prima e mediolatina poi.³ A queste visioni oggi tende a sostituirsi «un paradigma critico più dinamico e articolato che tiene conto, caso per caso, della diversa predominanza dell'una o dell'altra fonte, ma soprattutto adotta categorie interpretative di stampo nuovo».⁴

L. Foulet, analizzando i testi concluse che la più antica *branche* del *Renart* fosse la numero II⁵; che a sua volta rappresenta un lavoro incompleto. Acquista senso invece se a questa si accosta la *branche* Va. «Mediante l'integrazione della *branche* II con la *branche* Va si ottiene il primo *Romanzo di Renart* creato dalla fantasia di un poeta di genio : la sorgente di quel grande fiume che è il *Roman de Renart* giunto a noi nelle sillogi; il virgulto che ha messo tanti rami e tante fronde».⁶

Nella *branche* II si distinguono sei episodi; i primi quattro rappresentano *Renart* alle prese con animali più deboli, e, questi, sembrerebbero essere una rielaborazione della materia favolistica tradizionale. Gli ultimi due episodi, quelli della *branche* Va, raffigurano Renard alle prese con Isengrino e la sua famiglia. Non c'è dubbio che queste due *branches* siano parti di una stessa unità : «è la storia di una incomponibile guerra privata tra due "baroni", Renard e Isengrin, la materia del poema. [...]»; inoltre importa

¹ *Le Roman du Renart, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII^e siècles*, par D. M. MÉON, Paris, Treuttel et Würtz, 1826, 4 vol.

² *Le Roman de Renart*, publié par E. MARTIN, Strasbourg, Trübner, 1882, 1887 («Préface» al I e III vol.).

³ Basti ricordare L. SUDRE per la prima teoria (*Les Sources du Roman de Renart*, Paris, Bouillon, 1893) e L. FOULET (*Le Roman de Renart*, Paris, Champion, 1914) per la seconda.

⁴ *Il romanzo di Renart la volpe*, a cura di M. BONAFIN, Ed. Dell'orso, Torino, 1999, p. 10.

⁵ Secondo la numerazione di E. Martin.

⁶ A. Viscardi, op. cit. p. 295.

rilevare che «la materia della branca II si ritrova puntualmente, e disposta anche quasi esattamente in un poema latino della prima metà del secolo XII, l'*Ysengrimus*, di Nivardo».¹ Anche le *Favole* di Maria di Francia raccolgono tre avventure presenti in Nivardo : *De vulpe et gatto*, *De vulpe et columba* e *De vulpe et orsa*.

L'autore dei primi rami del ciclo di Renard, Pierre de Sant-Cloud, da una parte - come abbiamo visto - si ricollega al poema di Nivardo, conosce la tradizione favolistica e l'opera di Maria di Francia, dall'altra, dimostra dimestichezza con la materia giuridica,² presenta echi della letteratura cortese e romanzesca (imita specialmente il *Lancillotto* di Chrètien) e cita le opere maggiori del suo tempo, il *Roman de Troie* e il *Tristano*.³

Nella *branche IV*, *Renart, Isengrino e il pozzo*,⁴ si narra la vicenda di un gabbo da parte di Renard ai danni di Isengrino. Un giorno Renart si era avventurato fuori dal proprio territorio, e affamato cercava di procurarsi del cibo. Scorse a un certo punto un'abbazia e accanto a questa una fattoria. La fattoria era ben custodita da mura e da un fosso tutt'intorno. Riuscì a trovare un varco e andò diretto verso le galline appollaiate su un trave. Ne mangiò due e una terza se la portò appresso per cibarsene in un secondo momento; mentre se ne stava andando si accorse di avere sete. Si recò quindi al pozzo che stava in mezzo al cortile, e, in fondo al pozzo, vide la propria immagine riflessa; per prima cosa pensò fosse Hermeline, «sa femme qu'aime d'amor fine».⁵ La chiamò e sentì l'eco della propria voce; allora si appoggiò al secchio e cadde.

In quel momento si stava avvicinando Isengrino, anch'egli in cerca di cibo; venne al pozzo e cominciò a scrutarne il fondo intravedendo la propria immagine riflessa. Specularmente a Renart, pensò di vedere la moglie, Hersent, e credette che Renart fosse alloggiato là con lei.⁶ Dunque, avvilito, cominciò a sfogarsi con il riflesso quando, ad un certo punto, Renart gli rivolse la parola, facendo finta di essere un'ombra che parli

¹ Ivi, p. 300.

² Si veda l'episodio del processo a Renart presso la corte di Noble, accusato di aver usato violenza ai danni di Hersent, moglie di Isengrino.

³ Cfr. A. Viscardi, op. cit., p. 300-01.

⁴ 478 versi; questa *branche* è debitrice alla *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi, 1110 c.a.

⁵ M. Bonafin, Op. cit., p. 227, v. 160. Si tratta evidentemente di una parodia della *fin amor*.

⁶ Infatti nella prima *branche* Renart, caduto per sbaglio nella tana di Isengrino trova Hersent da sola con i lupacchiotti, e non si fa problemi a godere dei favori della lupa. Qualche giorno dopo, venuto a conoscenza dell'accaduto, Isengrino e la moglie lo rincorrono per vendicarsi. Hersent lo incalza, ma Renart riesce a infilarsi nella tana; lei si incastra nell'apertura e Renart, uscito da un'altra parte, e avvicinatosi alla lupa imprigionata e impotente, le usa violenza. Il tutto sotto gli occhi di Isengrino che stava giungendo.

dall'aldilà, e gli chiese perdono, ottenendolo. Renart cominciò a tessere le lodi del posto in cui si trovava, affermando che lì c'era tutto ciò di cui si abbisogni; così il lupo volle raggiungerlo. Il pozzo aveva una corda con due secchi, e una volta che Isengrino cominciò a scendere, la volpe posizionatasi nell'altro salì, invertendo così la loro situazione.

Il lemma *ombre* compare al v. 158, quando Renart credette di vedere Hermeline sua moglie, nel riflesso del pozzo :

Or a Renart le puis trouve:
moult par le vit parfont et le.
Seigneurs, or escoutez merveilles!
En ce puis si avoit deus seilles:
quant l'une vient, et l'autre vait.
et Renars qui tant a mal fait,
dessus le puis s'est acoutez
grainz et marris et trespensez.
Dedens commence a regarder
et son **ombre** a aboeter:
cuida que ce fust Hermeline
sa femme qu'aime d'amor fine,
qui herbergie fust leens.

(vv.149-161)

(Ora Renart ha trovato il pozzo: / vide che era molto profondo e ampio./ Signori, udite che cosa meravigliosa! / In questo pozzo c'erano due secchi: / quando uno sale, l'altro scende. / E Renart, quel malfattore, / sopra il pozzo s'è appoggiato / triste, incerto e pensieroso. / Comincia a scrutare il suo *riflesso*: / crede che sia Hermeline, / sua moglie che ama d'amor fino, / che si trovi là dentro).¹

¹ M. Bonafin, op. cit., pp. 226-27.

F) *Les Fables* di Maria di Francia

Le favole di Maria di Francia sono state scritte durante l'ultimo quarto del XII secolo, in lingua d'oil e ordinate in ottosillabi a rima baciata. Sono centodue favole precedute da un prologo e seguite da un epilogo; di queste centodue favole settantaquattro hanno per protagonisti, come da tradizione¹, gli animali, e, le altre vent'otto, esseri umani.

I manoscritti che ci consegnano le *Fables* sono 33, ma non sono riportate che parzialmente; l'unico manoscritto a contenere prologo, favole, epilogo nonché i *Lais*, è l'*Harley 978*, che risale al XIII secolo.²

I manoscritti A e D danno alle favole il titolo, rispettivamente, di «*Le Ysope*» e «*Ysope*»; nel medioevo le favole erano sempre ricondotte allo scrittore greco del VI secolo a.c., e non a Fedro il quale «osteggiato in vita, fu quasi del tutto ignorato anche dopo la morte; scrivendo della favola, tanto Seneca quanto Quintiliano tacciono ostinatamente il suo nome, e fu riscoperto solo molto più tardi, dietro l'ombra troppo ingombrante del più celebre Esopo».³

Maria del resto nell'epilogo propone il proprio lavoro come una semplice traduzione :

Esope apelë um cest livre,
kil translata e fist escrivre,
de Griu en Latin le turna.
Li reis Alvrez, ki mult l'ama,
le translata puis en Engleis,
e jeo l'ai rimé en Franceis,
si cum jol truvai, proprement.

(vv.13-19)⁴

¹ In epoca medievale con 'favole esopiche' s'intendevano quelle favole provviste di morale in cui gli animali erano i protagonisti, comportandosi come esseri umani.

² London, British library, Harley, 978, f. 40ra-67va I 38ra-65va I 60ra-87va (A).

³ Fedro, *Le Favole*, a cura di S. SAGLIMBENI, Newton, Roma, 1995. Fedro fu il vero tramite attraverso cui le favole giunsero dall'antichità all'epoca medievale. Egli le scrisse in senari giambici, ma fu del tutto sconosciuto nel medioevo e riscoperto solo alla fine del XVI secolo.

⁴ *Maria di Francia, Favole*, a cura di R. MOROSINI, Carocci, Roma, 2006, p.12. «Questo libro si chiama Esopo; / fu infatti Esopo a tradurlo dal greco in latino. / Il re Alfredo, a cui piaceva molto l'Esopo, / e a farlo comporre. / volle tradurlo in inglese, / e io, esattamente come l'avevo trovato, / l'ho tradotto in versi francesi».

Se Maria credeva di aver tradotto dall'inglese le favole che a sua volta Esopo avrebbe tradotto dal greco, indica che all'epoca si aveva una nozione assai vaga dei fatti, visto che si confondeva Esopo come il traduttore delle proprie stesse favole. Confusione comunque, dovuta anche «al generico nome di Ysopet (Isopete < Esopete < Esopo) attribuito a ogni raccolta di favole scritte alla maniera di Esopo».¹

Nella tradizione favolistica precedente il XII secolo, le raccolte più antiche di favole attribuite ad Esopo, erano la raccolta di Demetrio (IV secolo a.c.) e un'altra detta *Augustana* del I e II secolo d.c. Nel medioevo le favole dell'antichità divennero famose grazie ad alcune raccolte anonime che traggono origine da Fedro, «confuso ancora con Esopo dal suo emulo Aviano»;² quest'ultimo, nel IV secolo, aveva ripreso la raccolta di Demetrio e l'*Augustana*. Le favole di Aviano ebbero grande successo nel medioevo, ma la raccolta che ebbe più fortuna, come testimonia la tradizione manoscritta,³ fu quella del *Romulus* elegiaco o *Anonymus Neveleti*. Si tratta di sessanta favole esopiche scritte in distici elegiaci latini, attribuite da Léopold Hervieux - senza però alcun saldo fondamento -, a Gualtiero Anglico.

Prima di Maria la favolistica medievale propone degli adattamenti in prosa dell'opera di Fedro; di questi adattamenti vi sono tre filoni principali: 1) l'*Esopo* di Ademaro di Chabannes (XI secolo); 2) l'*Esopo* di Rufus o Wissembourg (X secolo); 3) il *Romulus*, opera del IV secolo così chiamata perché attribuita falsamente a Romolo imperatore.⁴ Del *Romulus* si hanno tre versioni medievali⁵ che messe insieme costituiscono l'unica versione esistente del *Romulus* originario.

Anche Maria, che nell'epilogo dichiara di aver tradotto le favole dall'inglese di un certo re Alfredo (di cui non si è ancora stabilita l'identità), nel prologo menziona Romolo imperatore : «Romulus, ki fu emperere».

¹ Ivi, p. 13.

² Ibidem, p. 14.

³ Ben 188 manoscritti, secondo la lista a cura di Michael Baldzuhn. Detto *Anonimus Neveleti* perché fu pubblicato senza il nome dell'autore da Isaac Nevelet nel 1610.

⁴ Questo 'Romolo', invece di Fedro, era considerato autore della maggior parte delle favole esopiche. Egli, secondo quanto scritto nel prologo, avrebbe tradotto le favole di Esopo dal greco per dedicarle al figlio Tiberino. Con *Romulus*, i medievali richiamandosi al *Romulus* del IV secolo, avevano dunque denominato questa silloge di favole in prosa, costituita intorno al IX secolo, partendo da manoscritti di Fedro.

⁵ Il *Romulus ordinarius* (IX secolo), il *Romulus* di Vienna e il *Romulus di Niant* (o *Anonimo Nilanti*, pubblicato nel 1709 da Johan Fredrik Nilant).

Il *Romulus ordinarius* sarebbe stato il modello delle *Favole* e quindi della «raccolta favolistica che re Alfredo, sempre che si debba credere a questa fonte di cui non si trova traccia, ha tradotto in inglese».¹

Le favole di Maria, come quelle esopiche, variano tra i dieci e i cento versi, contengono spesso un dialogo e sono concluse da un «epimitio», ovvero dalla morale. Vi sono inoltre sessanta apologhi, racconti brevi di carattere allegorico, affidati agli animali.

Ciò che contraddistingue queste favole è l'impiego di una terminologia prettamente feudale, come per esempio le coppie : *leial e felun*, *fol e sage*, o aggettivi come : *desleal*, *tricheur*, *tresfelun*, *engres*, *boiseurs*, *larruns* o ancora : *prudhume*, *francs hume* e *leiaus*. Questi termini come appunto lealtà, tradimento – che veicolano codici di comportamento familiari al lettore medievale – da una parte sostituiscono le opposizioni della favola latina come buono/cattivo o debole/forte, dall'altra vengono usati da Maria per difendere l'armonia della sua «società ideale», identificata nell'etica feudale. Era infatti la sua un'epoca di grande trasformazione economica che stava mutando anche le dinamiche del comportamento e dei modelli sociali. Per lei è inimmaginabile la libertà al di fuori dei vincoli quali ad esempio il giuramento di fedeltà (cfr. favola 49). Insomma «la ripartizione di qualità e difetti avviene secondo criteri sociali e non più esclusivamente morali, come succedeva nella favola antica».²

La parola *ombre*, con il significato che ci interessa, compare in due di queste favole in cui i protagonisti sono degli animali : la favola 5 (*De cane et umbra*), e la numero 58 (*De volpe et umbra lunae*).

La favola numero 5 di Maria è tratta – tramite il *Romulus* – dalla 4 del primo libro di Fedro³: *Canis per fluvium carnem ferens*; e ha come scopo l'ammonimento di coloro che oltrepassano la misura nel desiderare qualcosa che non possono avere, perché così facendo, rischiano di perdere anche ciò che possiedono.

Ecco la favola :

¹ R. Morosini, Op. cit., p.16.

² Ivi, p. 26.

³ S. Saglimbeni, Op. cit. : «Il proprio, di conseguenza, perde colui che vuole / quello degli altri. Un cane che recava per un fiume / un pezzo di carne scorse nello specchio delle acque / terse il suo aspetto. E pensando che un'altra preda / fosse recata da un cane diverso volle sottrargliela, / ma, tradita l'avidità, abbandonò il cibo che aveva / in bocca, né poté lambire quello che bramava».

A une feiz, ceo vus recunt,
passot uns chiens desur un punt;
un fromage en sa buche tint.
Quant en mi le puncel parvint,
el gué vit l'**umbre** del furmage.
Purpensa sei en sun curage
qu'aveir les voleit ambedous.
Iluec fu il trop coveitous:
en l'ewe salt, la buche ovri,
e li furmages li chaï;
e **umbre** vit, e **umbre** fu,
e sun furmage ot il perdu.
Pur ceo se deivent chastiër
cil ki trop vuelent coveitier.
Ki plus coveite que sun dreit,
par sei meïsmes se deceit;
kar ceo qu'il a pert il sovent,
e de l'altrui n'a il niënt.

(La storia che sto per narrarvi / racconta di un cane che passava su un ponte / portando del formaggio in bocca. / Quando arrivò in mezzo al piccolo ponte, / vide l'*ombra* del formaggio nell'acqua. / Pensò tra sé e sé / di impossessarsi di tutti e due. / Così facendo si dimostrò molto avido : / saltò nell'acqua, aprì la bocca / e il formaggio gli cadde; / lui aveva visto un'*ombra*, e di un'*ombra* si trattava, / ma ormai aveva perso il suo formaggio. / Per questo coloro che hanno l'abitudine di desiderare troppo / devono moderarsi. / Chi desidera più di quello che gli spetta / fa un torto a se stesso / poiché perde spesso ciò che già possiede / e non ottiene nulla dagli altri).

Speculare a questa, è la favola numero 58, dove protagonista è una volpe che crede di vedere nell'acqua dello stagno un pezzo di formaggio (si trattava invece del riflesso della luna). Questa volta però, invece che gettarsi, il protagonista comincia a bere tutta l'acqua così da impadronirsi di ciò che è - ancora una volta - soltanto un riflesso, un'*ombra* :

D'un gupil dit ki une nuit
esteit alez en sun deduit.
Sur une matre trespasa.
Quant dedenz l'ewe riguarda,
l'**umbre** de la lune a veü;
mes ne sot mie que ceo fu.
Puis a pensé en sun curage
qu'il ot veü un grant furmage.
L'ewe comença a laper;
tresbien quida en sun penser,
se l'ewe en la mare fust mendre,
que le furmage peüst prendre.
Tant a beü que li creva:
iluec chaï, puis n'en leva.
Meinz huem espeire, ultre le dreit
e ultre ceo qu'il ne devreit,
aveir tutes ses volentez.

(Si racconta di una volpe che una notte / uscì per divertirsi. / Passò vicino a uno stagno e / quando guardò nell'acqua, / vide il riflesso della luna, / ma non aveva idea di cosa fosse. / Ripensandoci pensò / che si trattasse di un gran pezzo di formaggio. / Cominciò a bere avidamente l'acqua; / immaginando, con una certa convinzione, / di impossessarsi facilmente del formaggio / se l'acqua dello stagno fosse stata meno profonda. / Bevve tanto da scoppiare: / cadde e non si alzò più. / Molti uomini sperano, a torto, / e più di quanto dovrebbero, / di vedere tutti i loro desideri esauditi. / Questo causa loro la morte e la loro disgrazia).

G) *Eracle*

Nel XII secolo in Francia, vi sono tre importanti centri da cui nasce la miglior letteratura dell'epoca; questi sono la corte di Eleonora d'Aquitania, quella di Maria di Champagne e quella di Aelis di Blois. Sotto Eleonora nasce Thomas, Chrétien è il poeta della corte di Champagne, infine alla corte di Blois, «il maggior poeta è Gautier d'Arras».¹

Anche se non comparabile con il talento di Chrétien, di certo egli ebbe successo all'epoca; lo testimonia per esempio una traduzione dell'*Eracle* fatta «in terra tedesca verso l'inizio del XIII secolo dal 'dotto' maestro Otte»;² in questo senso, a quest'opera toccò la stessa sorte di testi come il *Floire et Blanchefleur*, il *Roman de Troie*, il *Tristan*, *L'Erec*, etc. In contrasto con questo successo, è il fatto che dell'*Eracle* ci siano giunti solo tre codici; ma del resto anche capolavori come il *Tristano* di Thomas son giunti in stato frammentario.

Oltre all'*Eracle*, Gautier scrisse un'altra opera, *l'Ille et Galeron*, entrambe tra il 1176 e il 1184. Dal prologo di entrambe, sappiamo che ebbe come protettori nomi importanti, quali l'imperatrice di Borgogna (sposa di Federico Barbarossa), la contessa Maria di Champagne (figlia del re di Francia), Tibaldo V di Blois, il conte Baldovino di Hainaut. Anche le lunghe dediche testimoniano che Gautier fu uomo e poeta di corte; «il *savoir vivre* dell'uomo di corte si dimostra una delle preoccupazioni costanti del nostro autore».³

Questa sua familiarità con la corte sembrerebbe in contrasto con il cosiddetto «realismo» con cui Gautier viene spesso etichettato nelle antologie; eppure ciò che di lui rivelano le sue opere, è un «sicuro profilo di cortigiano». Del resto non bisogna far l'errore di «stabilire un rapporto diretto tra la sostanza dell'opera e la personalità empirica e la situazione sociale dell'autore. Nella letteratura medievale, tra la persona del poeta e la sua opera si interpone fatalmente il filtro della cultura clericale-cortese. In questa cornice si spiegano l'interesse per l'agiografia, per la casistica amorosa e morale, per la stessa materia realistica».⁴

¹ A. VISCARDI, *Storia delle letterature d'Oc e d'Oil*, Milano, 1959, p. 178.

² L. RENZI, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova, Cedam, Casa editrice dott. Antonio Milani, 1964, p. 3.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ivi.*, p. 16.

L'*Eracle* conta 6593 versi in ottosillabi a rima baciata. È un'opera il cui schema generale è frammentato in due parti ben precise, diverse nella materia e nel tono.¹

Nella prima parte, a una matrona romana, dopo sette anni di matrimonio senza figli, viene annunciato da un angelo che avrà un erede, Eracle. Egli è speciale, circondato dal favore divino, sa riconoscere le virtù delle pietre preziose, dei cavalli e delle donne. Nonostante le qualità del ragazzo e la nascita miracolosa, la madre, in seguito alla morte del marito, è costretta a venderlo. Così Eracle viene comprato dal siniscalco dell'imperatore, e tra lo scetticismo e l'invidia dei cortigiani, ha modo di dimostrare i propri poteri, diventando ben presto consigliere dell'imperatore stesso. Infatti quando questi deve scegliere moglie, essendo Eracle in grado di leggere nella mente delle donne, gli chiede aiuto; il giovane trova quella più giusta, Athenais, che diviene una moglie modello. Ma un giorno, dovendo l'imperatore partire per la guerra, roso da ingiustificata gelosia, la fa rinchiodare in una torre. Athenais, profondamente risentita, si vendica concedendo i suoi favori al giovane Parides. Eracle informa dell'accaduto l'imperatore, che inizialmente vorrebbe condannarli, ma poi li perdona e anzi favorisce la loro unione (grazie ai consigli ricevuti da Eracle). La seconda parte dell'opera è una canzone di gesta, in cui si narra come Eracle una volta divenuto imperatore,² dichiara guerra al re persiano Cosroe, perché questi ha rubato la santa Croce. «Si tratta di un rifacimento epico della divulgatissima leggenda dell'*Esaltazione della croce*. Questa seconda parte è assolutamente staccata e indipendente dalla prima».³

Il lemma *ombre* con annesso significato d'immagine riflessa, compare ai versi 5066 e 5068.⁴ Riguardo alla vicenda narrata, ci troviamo nel punto in cui l'imperatore, essendo venuto a conoscenza dell'infedeltà della moglie grazie alla chiaroveggenza di Eracle, è sul punto di punire i due amanti. Ma a questo punto interviene Eracle, che gli ricorda la

¹ Secondo Renzi l'opera è divisa in tre parti : « Se all'inizio dell'opera incontriamo una lunga dedica al 'bon conte Tiebaut de Blois' e un piano dettagliato di tutto il poema, la seconda parte ha un'altra premessa, dove si fa l'elogio di Eracle, si ricapitolano le vicende già avvenute, e si ripropone l'argomento di prossima trattazione unito a quello del terzo e ultimo episodio; infine anche quest'ultimo è introdotto da un elogio di Eracle e ancora una volta dall'argomento dell'episodio finale. Il meno che si possa dire è che Gautier non si è curato di nascondere la tripartizione.», op. cit., p. 148.

² La vicenda di Eracle è ispirata alla vita di Eraclio I, imperatore bizantino e fondatore della dinastia degli eraclidi.

³ A. Viscardi, op. cit. p. 179.

⁴ Ai versi 5035 e 5037 nell'edizione più recente di G. RAYNAUD DE LAGE : *Gautier d'Arras, Eracle*, Parigi, Libraire Honoré Champion, 1976.

propria disapprovazione di rinchiudere Athenais in una torre; nonostante l'imperatore fosse stato avvisato di questa eventualità, comunque aveva deciso di dar retta alla propria gelosia, tradendo in questo modo la fiducia nella moglie. Il motivo dell'*ombre* viene utilizzato dal protagonista per giustificarsi del fatto che, nonostante la propria innocenza, tutti gli avrebbero dato la colpa del comportamento della dama; questo perché le persone, invece di guardare ai propri errori, spesso preferisce guardare al riflesso del proprio vicino, scambiandolo per la persona vera.

Ja nes orez un bien retraire :
mieuz vuelent maldire et mentir
que bien oïr ne consentir
que om le die de nului ;
chascuns se sent si plains d'anui
ne vueut pas qu'uns des autres die
çou qu'il en soi ne cuide mie ;
puet estre uns pechiez les deçoit,
que nus sen mehaing n'aperçoit,
et voient es preudomes l'**ombre**
de cele rien qui les encombre :
ne voient pas dont l'**ombre** vient,
qui si très près des cuers lour tient.

(vv. 5057-5069)¹

¹ *Oeuvres de Gautier d'Arras*, pubblicato da E. LÖSETH, Paris, Bouillon (Bibliothèque française du Moyen Âge, 6-7), 1890, T 1, p. 264.

H) *Lai de l'ombre*

Il *lai* è stato scritto tra il 1217 e il 1222 in francese d'*oil*, ed è composto da novecento sessantadue versi in *octosyllabes* a rima baciata.

Il racconto narra di un cavaliere che cerca di far sua una dama donandole un anello come pegno d'amore, ma lei non ne vuole sapere. Lui la conquisterà con un gesto di stile elegante e fino; le dice che darà l'anello ad una dama che egli ama quanto ama lei. Ma di chi poteva trattarsi dato che intorno non c'erano che loro due, seduti sul muretto del pozzo? Lo dona all'*ombra* della dama riflessa sull'acqua della fonte, e poi le dice : «Vedete, mia signora ! Ecco, lo tiene. / Il mio pregio è di molto rialzato : / ciò che da voi procede, l'ha con sè». ¹ Di fronte a un gesto di tale cortesia la dama è conquistata.

Il testo ci è stato tramandato da sette manoscritti, il che indica una certa popolarità presso il pubblico medioevale, quantomeno rispetto alle altre due opere dello stesso autore, l'*Escouffle* e il *Guillame de Dole*², giunte sino a noi grazie ad un solo testimone ciascuna.

Il lemma *ombre*, con significato d'immagine riflessa, compare in quattro punti :

Il s'est acoutez sor le puis,
qui n'estoit que toise et demie
parfonz, si ne meschoisi mie
en l'aigue, qui ert bele et clere,
l'ombre de la dame qui ere
la riens el mont que miex amot.

(vv. 878-883)

(S'è appoggiato sopra il pozzo, / che non era che una tesa e mezza / profondo; e non mancò di scernere / nell'acqua, chiara e limpida, / il *riflesso* della dama che era / la cosa che su tutte amava al mondo).

¹ Jean Renart, *L'immagine riflessa*, a cura di A. LIMENTANI, Einaudi, Torino, 1970 (ried. 1994); vv. 901-903. Il testo e le traduzioni successive faranno sempre riferimento a questa edizione.

² Alcuni studiosi, tra cui Il Foulet, il Langlois, Carla Cremonesi, Antonio Viscardi - ma non Rita Lejeune (che a Jean Renart ha dedicato uno studio approfondito dell'opera intera) né Limentani – attribuiscono a Jean Renart anche un altro lavoro, il *Galeran de Bretagne*, tramandato anch'esso, da un solo manoscritto.

« Ou est ? » « En non Dieu, vez le la,
vostre bel **ombre** qui l'atent ».

(vv. 892-893)

(«Dov'è?» «Per Dio, eccola là, guardate / la vostra bella *immagine* che attende»).

L'aigue s'est un petit troublee
au cheoir que li aniaus fist,
et, quant li **ombres** se desfit :
« Veez, - fet il, - dame, or l'a pris.
[...]

(vv. 898- 901)

(L'acqua s'è un poco turbata, / al cadervi l'anello; e quando / l'*immagine riflessa* si
dissolse : «Vedete, mia signora! Ecco, lo tiene).

[...] « Biaus douz amis,
tout ont mon cuer el vestre mis
cist douz mot et li plesant fet
et li dons que vous avez fet
a mon **ombre** en l'onor de moi.

(vv. 931-935)

(«Caro, dolce amico, / tutto il mio cuore hanno posto nel vostro / gli atti piacenti e
le dolci parole / e il dono che avete fatto / alla mia *immagine* in mio onore).

I) Roman de la rose

Il *Roman de la Rose* è probabilmente il romanzo più amato del medioevo europeo, come testimoniano i più di trecento manoscritti che ce l'hanno trasmesso.¹

La prima parte - ed è quella che c'interessa - è stata scritta da Guillaume de Lorris nella prima metà del XIII secolo, tra il 1225 e il 1230; la seconda l'ha scritta Jean de Meun tra il 1269 e il 1278. Di Guillaume sappiamo solo ciò che ci dice Jean de Meun, ai versi 10496-10572, cioè il nome, la provenienza e che il romanzo è suo fino al verso 4028; Jean dunque scrive più di 17.000 versi, circa quarant'anni dopo la morte del primo autore.

Nel prologo Guillaume-narratore «tenta di conquistare i favori di una dama dedicandole il racconto di un'avventura prima solo sognata e poi realmente accaduta di cui egli è anche protagonista (il suo è dunque un sogno profetico). L'avventura (un giovane entra in un giardino per cogliervi una rosa) identifica, sotto il velo dell'allegoria, un'opera di seduzione ».² La rosa non è altri che la dama stessa.

Piacere, il proprietario del giardino, invita l'amante-Guillaume ad unirsi alla sua compagnia, tra cui c'è il dio Amore. Allontanatosi dall'allegra brigata, giunge alla Fontana di Narciso - centro del giardino - che è anche la fontana di Amore, «fonte di morte per chiunque non sappia indirizzare rettamente il proprio desiderio oltre la superficie ingannevole dell'acqua».³ Infatti il giovinetto all'inizio ferma lo sguardo sull'immagine riflessa e s'innamora di sé. Soltanto poi, fermando gli occhi sui due cristalli che si trovano sul fondo della fontana - che rappresentano gli occhi dell'amata - «il giovane protagonista si trasforma in un amante capace di orientare positivamente il proprio desiderio»;⁴ così Amore può far del giovinetto un suo vassallo ed esporgli i suoi dieci comandamenti.

Sconcertato, ma subito rianimato da *Bel Acueil* - che impersona l'amabilità della fanciulla - egli cerca di cogliere la rosa, ma è respinto da Rifiuto.

¹ *Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Le roman de la rose*, versione italiana a fronte di G. D. MATASSA; introduzione di L. FORMISANO, Palermo, L'epos, 1993, 2 t.; Nell'introduzione : «Il *Romanzo della Rosa* è certamente il più noto e significativo poema del Duecento francese, il più vivace e moderno di tutto il medioevo».

² Ivi., Introduzione, p. X.

³ Ivi., Introduzione, p. XV.

⁴ Ivi.

I suoi lamenti attirano l'attenzione di Ragione, che giunta nei suoi pressi cerca di indurlo a desistere circa la sua folle impresa amorosa. L'amante non le dà ascolto e chiede conforto in Ami, un compagno leale; con questo riesce a far intervenire Rifiuto che gli concede il ritorno di Bella Accoglienza, e con l'aiuto di Venere riesce a baciare la Rosa. Ma Malabocca diffonde la cosa, così che Gelosia fa costruire un castello dove fa rinchiodare Bel Acueil. Il romanzo si chiude al verso 4028, con Amante che si lamenta della propria condizione.

«Il lamento dell'amante dinanzi alla torre di Gelosia rappresenta forse il punto di massima convergenza tra discorso lirico e discorso narrativo, ribadendo che l'amore cortese è anzitutto 'distanza', desiderio continuamente rinnovato e mai realizzato».¹

Ma ritorniamo alla fontana di Narciso. È qui che compare il lemma *ombre* con il significato che c'interessa al verso 1484. La storia di Narciso non è solo rievocata, ma è: «“scritta” sul marmo della fontana, in "letres petites", come su di una pietra tombale. Quello è il luogo stesso, dice l'iscrizione, in cui morì il bel Narciso : il giardino di Piacere risulta improvvisamente connotato, nel suo centro, da un magnifico quanto inquietante mausoleo».²

Il lemma *ombre* non viene usato per connotare la storia 'simmetrica' di Guillame-io lirico dinnanzi all'acqua del *miroërs perilleus*, ma nella rievocazione - all'interno del discorso narrativo - della storia di Narciso stesso :

Sus la fontaine toz adenz
se mist lors por boivre dedenz,
si vit en l'eve clere et nete
son vis, son nés et sa bouchete;
et cil maintenant s'esbahi,
car ses **ombres** l'avoit traï,
qu'il cuida voir la figure
d'un esfant bel a desmesure.
Lors se sot bien Amors venchier
dou grant orguil et dou dangier

¹ Ivi., p. XVI.

² Il «*Roman de la rose*», a cura di M. MANCINI, in *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna, 1997, p. 450.

que Narcisus li ot mené.
Bien li fu lors guerredoné,
qu'il musa tant en la fontaine
qu'il ama son **ombre** demainne,
si en fu morz a la parclouse,
c'est la some de ceste chose.

(vv. 1479-1494)

(Arso di sete, dunque, si china / sopra la bella onda azzurrina; / pensa di bere, sí, finalmente, / l'acqua, ch'è pura e trasparente. / Ma all'improvviso, ecco, *riflesso* / nella fontana vede sé stesso. / Piccolo è il naso, labbra sottili... / ora è Narciso stretto dai fili / dolci d'Amore, tutto legato. / Pure non vede come è ingannato, / troppo! Dal viso ch'è dentro l'onda, / rosa, azzurrina, tremula, bionda. / Grande è l'arsura, forte la sete : / cade Narciso dentro la rete; / ché s'innamora, disavventura! / d'un giovinetto bello in figura).¹

L) *Isopet de Lyon*

È una delle sei traduzioni dell'*Anonimus Neveleti* o *Romulus elegiaco*, falsamente attribuito a Gualtiero Anglico.² Tradotto nel XIII secolo in francese a partire dai distici elegiaci latini del *Romulus*,³ ne risultano 3590 ottosillabi a rima baciata.⁴ Il testo ci è stato consegnato da un solo manoscritto, il *Lyon Bibliothèque municipale, Palais de Arts*, 57.

La favola in cui compare il lemma *ombre* è la stessa di Maria (la 5) e di Fedro (la 4, libro 1), e s'intitola *Du chien qui porte la pece de char en sa boiche*; anzi è più vicina a quella di Fedro visto che Maria parla di «formaggio» e non, come Fedro, di «carne» in

¹ G. D-A. Matassa, op. cit., pp. 96-97.

² A) *Anonymus Noveleti en occitan*, B) *Isopet de Lyon*, C) *Isopet de Paris ou Isopet-Avionnet*, D) *Isopet-Avionnet de Milan*, E) *Esopo Veneto*, F) *O livro de Esopo*.

³ Scritto nell'ultimo quarto del XII secolo.

⁴ Si trovano anche alcuni distici a rima incrociata. Le favole del *Romulus* sono più di sessanta, trascritte da 188 manoscritti.

bocca al cane. La favola è lunga sette versi in Fedro, diciotto in Maria e ben cinquantatre nell'*Isopet de Lyon*.

En l'aigue uoit de la char l'**ombre**,
tantost multeplie lo nombre.
Li chiens qui estoit fous et nices
d'une cuide auoir doues pieces.
Tant le decoit fole esperance,
la char laisse por la semblance.
Tandis qu'il quiert la *uanitey*,
de la char pert la *ueritey*.
Ensic se tient por mal bailli,
quar l'un et l'autre ai failli.
Ce li fit faire auuec folie
engorsetey et lecherie.
En uiuiant ai dou chien la guise,
qui s'esaperance ou monde ai mise;
quar li mondes, ce est une **ombre**
qui dou uerai bien nos descombre.

(vv. 249-264)¹

M) *Le Tresor*

Il *Tresor* è una enciclopedia medievale, una *summa* del sapere dell'epoca, diretta al pubblico della nuova cultura laica - mercanti, amministratori, giudici e notai – e, pensata, come uno strumento pratico di consultazione.²

¹ *Lyoner Ysopet*, altfranzösische Übersetzung des XIII. Jahrhunderts in der Mundart der Franche-comté mit kritischen Text des lateinischen Originals (sog. Anonymus Neveleti) zum ersten Mal herausgegeben von W. FOERSTER, Heilbronn, Henninger (Altfranzösische Bibliothek, 5), 1882, pp. 7-8.

² «Destinatario è prima di tutto quella categoria di persone che nell'Italia comunale del Duecento gestivano professionalmente incarichi pubblici, in particolare i podestà che i comuni assumevano, chiamandoli da fuori, per reggere al di sopra delle parti il governo della città per un anno, o anche solo per sei mesi. Ma lo sguardo si allarga al tempo stesso ad un pubblico sovranazionale di laici : è rivolta a questi ultimi la scelta di scrivere in francese, cioè non in latino, lingua tradizionalmente elettiva della cultura e dei chierici, ma nella lingua

Tresor è una metafora, uno scrigno pieno d'oro e di gioielli, contenitore di «beni spirituali». La filosofia teorica è definita «denaro contante», la filosofia pratica e la logica «pietre preziose», la retorica e la politica «oro fino».

L'opera fu scritta quando Brunetto si trovava in esilio in Francia, perciò tra il 1260 e il 1267. È scritta in prosa e in lingua *d'oïl*,¹ non in latino come il suo modello, lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais; ci è stata consegnata da ben 85 codici ed è composta da tre libri.

Il primo libro, dedicato alla filosofia teorica, tratta del principio di tutte le cose, e va dalle vicende dell'Antico testamento fino alla battaglia di Montaperti;² si compone dunque di una storia universale, una sezione dedicata alle scienze fisiche (medicina, fisica, astronomia, geografia, architettura) e si conclude con un bestiario.

Il libro secondo, dedicato alla filosofia pratica, tratta dei vizi e delle virtù, quali cose si devono e quali non si devono fare, e per quale ragione; la sua fonte diretta per questa sezione dell'opera è *l'Etica Nicomachea* di Aristotele.

Il terzo e ultimo libro, Brunetto lo dedica alla politica; la prima parte tratta della retorica, dove originale è l'inserimento in essa dell'epistolografia. La seconda tratta della politica, e, specificatamente, di ciò che pertiene alla scelta e alle funzioni del podestà comunale.

La parte del *Tresor* che interessa alla nostra ricerca è relativa al bestiario, posizionato alla fine del libro primo, quando l'autore tratta del «cane». In un passaggio egli cita quello che doveva essere un *leitmotiv* all'epoca, e cioè che quando il cane cammina con un pezzo di carne presso un fiume, vedendo l'immagine riflessa della stessa, lascia il suo pezzo per afferrare ciò che è solo un'ombra.

Ses plaies guarist a sa langue. Sovent vo[m]ist son past et puis le remanjue. Et quant il porte char ou autre chose en sa boche et il passe au flun, maintenant que il voit l'**ombre** de sa char en l'eue, il laisse ce que il porte por prendre l'autre, qui est nient.

volgare che all'epoca aveva la più ampia circolazione in Europa e una tradizione già consolidata nella prosa [...]], *Brunetto Latini, Tresor*, a cura di P. G. BELTRAMI, Torino, Einaudi, 2007, p. VIII.

¹ «*la parleur plus delitable e plus comune a touz languages*» come scrive egli stesso nel prologo.

² In seguito alla quale fu costretto all'esilio.

(Libro I, 184, 2)

(Guarisce le sue piaghe con la lingua. Spesso vomita il pasto e poi lo rimangia. E quando porta in bocca della carne o altra cosa e passa un fiume, non appena vede l'*immagine* della sua carne nell'acqua lascia quella che porta per prendere l'altra, che è niente).¹

N) *Sone de Nansay*

Sone de Nansay è un romanzo arturiano, probabilmente l'ultimo, scritto tra il 1270 e il 1280; è di ampia portata, conta 21.321 versi in ottosillabi a rima baciata.² Non ha avuto molta fortuna di pubblico considerando l'unico manoscritto che ci consegna il testo.³

Il testo, descritto da W. Foerster nella sua edizione di *Richars li Biaus* (p. VI), sarebbe stato copiato – secondo quest'ultimo – da un amanuense della parte orientale della Piccardia, probabilmente dell'Hainaut, e che l'autore – anonimo – fosse anch'egli piccardo.

Sicuramente l'autore doveva conoscere bene quello che era la letteratura romanzesca della fine del XII secolo, con un'attenzione particolare soprattutto alle opere di Chrétien de Troyes, come per esempio : *Chevalier au Lion* e *Chevalier à la Charrette*. Ma su quest'opera non esiste ancora uno studio approfondito intorno alle fonti : «il n'existe encore aucune étude approfondie sur ses sources. Gaston Paris en préparait une. Une monographie sur Sone a été annoncée aussi pendant vingt-cinq ans par M. Wesselovsky, qui n'a pas abouti».⁴

¹ Op. cit., pp. 302-303.

² Di cui si contano circa 2400 versi perduti.

³ Torino, Biblioteca nazionale universitaria, L. I. 13 (1626), f. 35vb-108ra [fortement endommagé lors de l'incendie de 1904]. Le uniche due edizioni moderne del testo sono quella di A. SCHELER, *Bulletin du bibliophile belge*, 1; e *Sone von Nausay*, herausgegeben von M. GOLDSCHIMIDT, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 216), 1899.

Dice A. Jeanroy nell' *Histoire de la nation française*, XII, p. 362 : « *Richard le Beau* et *Sone de Nansai* ne sont que des chapelets de lieux communs enfilés sans art, exploités sans grâce ».

⁴ Ch.-V LANGLOIS, *La vie en France au Moyen âge de la fin XII^e au milieu du XIV^e siècle d'après des romans mondains du temps*, présentation de J. LE GOFF; Genève, Slatkine, 1981 (reimpr. De l'édition Paris, 1924), vol 1, p. 286.

La composizione è preceduta da un prologo in prosa dove si annuncia che la dama di Baruch, castellana di Cipro, avrebbe ordinato a un chierico di scrivere i veri fatti dei suoi antenati d'oltremare. Quest'ultimo espone la genealogia della famiglia a partire dal conte Anseau de Brabant fino al Cavaliere del Cigno, uno dei figli di Sone di Nansai;¹ da un altro figlio di Sone deriverebbe il ceppo dei Baruch.

Il re di Nansai ebbe due figli, il maggiore fu chiamato Henri e, il secondo, Sone. Un giorno questi s'innamorò di Ide, sorella del re di Doncheri; siccome non osava confessare il proprio amore, decise di andarsene per servire il conte di Vaudémont-en-Santois. Qualche tempo dopo venne in visita il sire di Doncheri, e Sone vide di nuovo Ide; allora le confessò la propria passione, ma lei ne rise e lo fece scappare.

Dopo la vittoria di Sone in un torneo, il conte Vaudémont gli propose la mano di sua figlia, ma egli rifiutò e tornò a Nansai dal fratello Henri; di nuovo a Doncheri, il protagonista chiese pietà a Ide, ma lei non ne volle sapere.

A questo punto Sone cominciò a viaggiare, andò in Inghilterra, Scozia, Irlanda e Norvegia; la terra norvegese venne assediata dalle forze armate di Scozia e Irlanda. Prese parte alla guerra dando prova di forza; prima della battaglia finale, il re norvegese Alain gli consegnò la spada del proprio antenato Giuseppe,² e, con l'aiuto di questa spada, sconfisse i nemici. Riprese i suoi viaggi, ma Odée, figlia di Alain, innamorata di lui, si infilò di nascosto nella sua imbarcazione; una tempesta lo portò di nuovo in Irlanda. Qui dovette affrontare due guerrieri della regina, e li sconfisse; quest'ultima s'innamorò di Sone e convinse il maestro dei templari a farle avere, con un inganno, un incontro amoroso con lui. L'indomani fece vela di nuovo per la Norvegia dove riportò Odée. Ritornato a Nansai, andò di nuovo a Doncheri; Ide nel frattempo si era innamorata di Sone, ma gelosa di Odée, rifiutò la sua proposta.

Dopo un torneo, organizzato dalla contessa di Champagne, Sone sedette accanto a Ide durante i festeggiamenti; i due non si parlarono, e la contessa intuì il loro segreto. Quest'ultima rese nota la faccenda allo zio di Sone, il conte di Brabant, il quale dopo

¹ Nansai, secondo G. Paris (*Romania*, XXXI, 1902) sarebbe da identificare con Namsheim, comune francese nella regione dell'Alsazia.

² Giuseppe di Arimatea, personaggio del Nuovo Testamento e dei Vangeli apocrifi, coinvolto in particolare nell'episodio della crocefissione e deposizione di Gesù. Durante il medioevo sorsero alcune leggende che lo collegarono alla Britannia e alla leggenda del Santo Graal, grazie anche a testi come *Joseph d'Arimatee* di Robert de Boron, dove Gesù consegna il Graal a Giuseppe mandandolo in Britannia.

aver chiesto spiegazioni a Ide, capì che la giovane era la figlioccia della madre dell'eroe.

Successivamente Sone continuò a vincere tornei, e la contessa di Champagne si offrì di sposarlo; ma lui preferì andare in Norvegia, da Odèe. Fu incoronato re, e successivamente imperatore; tre dei suoi figli - di cui il maggiore nato dalla regina d'Irlanda - diventarono anch'essi re, e un quarto divenne papa.

In questa lunga trama, *ombre* compare nel punto in cui Sone, tornato a Nansai dopo l'apprendistato dal conte di Vaudémont-en-Saintois, trova il fratello Henri malato a letto, che gli propone di donargli la signoria di Nansai, dato che egli non godeva di buona salute. Sone rifiuta, e, disceso al giardino presso la fontana, vede la propria immagine riflessa; il narratore, citando la bellezza di Narciso, afferma che la natura non avrebbe potuto plasmare una più bella forma :

[...] en la fontaine esgardoit,
son **ombre** voit et sa figure.
Lors plus ne pot fourmer nature
de tel fourme con de biauté

(vv. 2622-2625)

Ma Sone si chiede come potrebbe essere signore di un castello se non riesce nemmeno ad essere padrone del proprio cuore; così sale a cavallo e va a Doncheri; qui chiederà per l'ultima volta pietà al cuore di Ide, senza ottenerla.

O) *Floris et Lyriope* ¹

Floris et Lyriope è il secondo dei due romanzi scritti da Robert de Blois,² ed è della seconda metà del XIII secolo. È composto da 1748 versi in ottosillabi a rima baciata.

Del suo autore si sa molto poco, praticamente solo ciò che resta dalle dediche che si trovano nel prologo del manoscritto A;³ egli visse al tempo di Luigi IX di Francia, conosciuto come il Santo (1214-1270). Ch.-V. Langlois, sulla scia di P. Meyer,⁴ ha scritto infatti che «il n'en reste pas moins que l'auteur de la dédicace aux Tyrel était contemporain de saint Louis. C'est tout ce que l'on que peut dire sur son compte».⁵

Il romanzo è tramandato da quattro manoscritti; il manoscritto A è una *recueil des œuvres* di Robert de Blois, esemplata nella Francia dell'Est durante l'ultimo terzo del secolo XIII. Propone una vicenda antecedente il mito di Narciso, e, nel finale, riprende interamente la favola di Ovidio.

Nel prologo Robert discorre intorno alla bellezza, e dice che essa non è di nessun valore se non accompagnata dalla virtù; il vero nemico della bellezza è l'orgoglio. Egli intende scrivere questo romanzo per tutti gli uomini e le donne che soffrono di questo male, per ammonirli a non indulgere nell'amor proprio.

La storia comincia dal duca di Tebe, chiamato Narciso; questi ebbe una figlia che chiamò Liriope.⁶ Quando crebbe, si distinse per essere tanto bella quanto orgogliosa, il che la portò a negare la corte di ogni uomo che le chiedesse la mano.

Vi era nel dominio di Narciso, un valvassore molto stimato per la sua fedeltà, il quale aveva due gemelli, un maschio e una femmina, chiamati Floris e Florie. Florie divenne ancella di Liriope, e fu cresciuta a corte; mentre Floris, s'innamorò di Liriope.

Ma la differenza di stato sociale e la paura del duca, lo costrinsero a tenere per sé il segreto, e le sue condizioni fisiche si aggravavano. Così un giorno sua sorella andò a trovarlo; egli le chiese di scambiarsi d'abito con il suo, data la loro somiglianza, così

¹ Cfr. BARRETTE P. (edited by), *Robert de Blois's Floris et Lyriopé*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press (Publications in Modern Philology, 92), 1968.

² L'altro è *Beudous*.

³ Paris, Bibliothèque nationale de France, *Arsenal*, 5201, f. 43ra-67ra (A).

⁴ Notice du MS. de l'Arsenal 5201, "Romania, XVI (1887), pp. 24-72.

⁵ Langlois Ch.-V., *La vie en France au moyen âge de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle d'après des moralistes des romans mondains du temps*, Paris, Hachette, 1924-25, 2 t.; Vol. 2, p. 179.

⁶ Ovidio narra nelle *Metamorfosi* che essa fu una delle Naiadi, ninfe delle acque dolci, e che viveva nella Focide. Venne imprigionata dalle onde del dio del fiume Cefiso, che la violentò. Da quest'unione si dice nacque Narciso.

che potesse stare sempre vicino a Liriope, e così avvenne. Una sera, durante una passeggiata notturna, Floris portò con sé una copia di *Piramus e Tisbè*; mentre lo leggevano insieme, egli le confessa che vorrebbe si amassero come i due protagonisti del libro. Liriope non seppe che pensare dato che mai aveva sentito di due fanciulle amarsi in questo modo; d'altro canto era convinta che non potesse amare nessun uomo come amava Florie, e «tant entrees beaux braz jut, / qu'ale de lui un fil conçut» (vv.1054-55).

Allora Floris decise che doveva andarsene perché se li avessero scoperti insieme con un figlio, sarebbero stati disonorati; le promise che sarebbe ritornato entro un anno e andò in Inghilterra alla corte di re Artù. Liriope ebbe un bellissimo bambino che chiamò come il padre, Narciso; un indovino annunciò che il bambino sarebbe vissuto fin tanto che non avesse avuto a conoscenza di sé.

Una volta morto il duca, Floris tornò a corte per sposare la sua amata; la storia si chiude con la citazione della vicenda ovidiana di Narciso, il quale, avendo negato in malo modo l'amore a una giovane, fu condannato ad innamorarsi di se stesso vedendo riflessa la propria immagine ad una fonte.

La trama di Robert è fortemente debitrice a quella di Ovidio; tuttavia «the most important section of Floris et Lyriopé does not come from Ovid, yet here again Robert adapts a work well known in his days».¹ L'altra opera a cui attinge a piene mani la struttura del racconto è la *Alda* di Guglielmo di Blois (1130-1204), commedia elegiaca in distici latini.

Il passo dove compare il lemma *ombre*, fa parte della storia finale, dove Narciso s'innamora della propria immagine :

Bien en prist Dex grief vangemant
Que l'**ombre** qu'il ai esgardee
Ai lors si formant enamee
Que d'iluec pertir ne se puet

¹ Barrette P., op. cit. p. 60.

(1604-07)¹

P) *Dits de Watriquet de Couvin*

Watriquet Brasseniex, originario di Couvin - comune e città belga situata nella provincia vallona di Namur - è stato un poeta e un menestrello legato a Guy II de Châtillon conte di Blois, e a Gaucher de Châtillon.

Ha lasciato una collezione di trentatre componimenti, scritti tra il 1319 e 1329; fu contemporaneo di un altro menestrello, Jean de Condé, «deux ménestrels du même pays, disciples et représentants de la même tradition, qui est la tradition essentiellement française de Jean Renart et de Jacquet Bretiex».²

Gran parte del suo lavoro consta di pezzi occasionali composti per famiglie facoltose, trattati morali e *dits* allegorici, ma un paio di essi si differenziano per essere dei *fabliaux*; uno, *Les trois dames de Paris*, è ritenuto da Langlois il suo capolavoro.

Spesso nei titoli è già presente un chiaro intento didattico, insegnamenti e scopi moraleggianti con cui invita per esempio alla sottomissione alla chiesa, alla protezione dei poveri e dei piccoli, così come al rispetto per le donne.

Il lemma *ombre* si trova nella sesta composizione, *Li despis du monde*, il disprezzo del mondo. Questa composizione si svolge in diciotto dozzine di versi disposti in ottosillabi con il seguente schema rimico : aabaabbbabba; è tramandata da quattro manoscritti. Tratta della falsità, della vanità e dei pericoli del mondo, degli inganni che attendono chi vi entra.

Anche qui l'immagine riflessa identificata dal concetto visivo dell'ombra, è fatta risalire alla memoria favolistica del cane con in bocca un pezzo di «torta» presso un ruscello, che perderà dopo averne intravisto e desiderato il riflesso.

¹ E Ovidio : «adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum Mamore signum» vv. 418-19, in *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol III *Metamorfosi*, a cura di N. SCIVOLETTO, Classici Utet, Unione tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2000; «Guarda stupito se stesso, se ne sta immobile e fisso sul suo volto, come una statua scolpita nel marmo pario».

² Ch. V. Langlois, *La vie en France au Moyen âge de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle d'après des romans mondains du temps*, Parigi, Hachette, 1924-25, 2 t, p. 317.

Mondes, faus, plains de mescheance,
cil qui t'aiment ont la semblance
du chien qui toli le gastel
a l'enfançonnet sanz poissance :
pour souler la fain de sa pance,
courut li chiens vers i ruissel,
là vit l'**ombre** de son tourtel;
pour tout metre desous sa pel,
mist lui et sa proie en balance
et happa l'**ombre** du musel;
par couvoitier double morsel
perdi là tout sans recouvrance.

(vv. 133-144)¹

¹ *Dits de Watriquet de Couvin*, publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variantes et de notes explicatives par A. SCHELER, Bruxelles, Devaux, 1868, p. 160.
In nota Scheler scrive : « Ce sujet du chien qui lâche sa proie pour l'ombre a, depuis Ésope, été traité par la plupart des fabulistes (voy. Marie de France , fable V, et La Fontaine, Fables VI, 17) ».

2. Da una prima analisi dei testi, ciò che si può desumere è la distinzione netta tra due modelli letterari antichi: da una parte Ovidio e il mito di Narciso, e, dall'altra, Esopo e una delle sue favole, *Canis per fluvium carnem ferens*. Potremmo così schematizzare :

1. Narciso (Ovidio)
 - 1.1. *Le Roman de Troie*
 - 1.2. *Narcisus et Dané*
 - 1.3. *Le Roman d'Alexandre*
 - 1.4. *Le Roman de la Rose*
 - 1.5. *Floris et Liriope*
2. Favole (Esopo)
 - 2.1. *Les fables* di Maria di Francia
 - 2.2. *L'Ysopet de Lyon*
 - 2.3. *Le Trésor*
 - 2.4. *Dits* di Watriquet de Couvin
3. Altro
 - 3.1. *Le Roman de Renart*
 - 3.2. *Eracle*
 - 3.3. *Sone de Nansay*

2.1. Narciso è la figura per eccellenza del tema dell'*immagine riflessa*. Dalla storia ovidiana, vengono soprattutto ripresi i motivi dell'«innamoramento presso una fonte», dell'«amore per un'immagine», dell'«amore impossibile», della «vendetta» da parte di Nemese (trasformata in Amore), e, infine, quella della «morte per amore».

In alcuni casi il tema è richiamato dai protagonisti e rievocato all'interno del testo medesimo, in altri casi si tratta solo di un breve accenno comparativo.

Achille, nel *Roman de Troie*, si richiama a Narciso in quanto l'amore per Polissena, figlia del nemico Priamo, è un amore impossibile, ed egli si prepara all'inesorabilità della propria morte. In *Narcisus et Dané*, il protagonista è Narciso stesso, ed è una rivisitazione del mito in chiave medievale. La differenza principale rispetto al modello latino, è che la figura intravista dal giovane nella fonte non è l'immagine riflessa del

proprio volto, ma quello di una ragazza (dea o fata). Inoltre alla fine del componimento, Danae pentita di aver maledetto il giovane, torna da lui trovandolo in fin di vita presso la sorgente; egli le confessa di essersi pentito di non aver avuto pietà di lei, e, infine, muoiono entrambi.

Nel *Roman d'Alexandre*, la vicenda è evocata nel canto di una canzone fatta dalle Amazzoni. Nel *Roman de la Rose* invece, la storia del mito è scolpita sulla fontana, e non è messa lì a caso, ma servirà da monito al protagonista affinché riesca ad orientare positivamente la propria passione. Infine in *Floris et Liriope*, il mito, all'interno della trama principale, viene rielaborato in alcuni aspetti (il padre della protagonista si chiama Narciso), e, alla fine, viene inserito come se stesse accadendo sul medesimo piano temporale del tessuto narrativo (il nipote di Narciso è il «vero» Narciso).

In generale l'evocazione del mito ovidiano serviva ad introdurre alcuni ammonimenti circa le questioni amorose; come il fatto che non bisogna allontanare chi è legato da Amore, tener conto che la passione si verifica anche come «amore per un'immagine», e che l'amore infine, se mal orientato, può portare alla morte.

2.2. Per quanto riguarda Esopo, l'immagine dell'*ombra* è legata alla favola del cane il quale, passando sopra un ponte con un pezzo di carne in bocca, e, vedendone nell'acqua il riflesso, volle impadronirsene perdendo così quello che aveva. La morale che se ne deve ricavare, è più o meno quella del proverbio «chi troppo vuole, nulla stringe». La seconda favola di Maria, quella della volpe e la luna riflessa nello stagno (che l'animale scambia per un pezzo di formaggio) rimane sulla stessa linea.

La stessa vicenda è raccontata nell'*Ysopet de Lyon*, dove l'autore pone l'accento sulla «uanitey» che l'ombra rappresenta, rispetto alla «ueritey» del pezzo di carne che il cane aveva in bocca.

Brunetto Latini, dal canto suo, nella parte della sua enciclopedia relativa al bestiario, e, più specificatamente, dove tratta del cane, sovrappone ad esso la favola esopica, reputandola una credenza comune. Anche nel *Despuis du monde* di Watriquet de Couvin, viene evocata questa favola per mettere in guardia il proprio lettore dal non perdere tempo nella ricerca di qualcosa di vano.

Tutte queste versioni del lemma *ombre*, si riferiscono dunque al medesimo brano esopico, riutilizzandolo per ammonire i lettori dal non perseguire falsi desideri (l'ombra riflessa del proprio avere), perché così facendo va perduto ciò che è «vero».

2.3. L'episodio del *Roman de Renart* si discosta dai due filoni in quanto non tratta della favola esopica (anche se si tratta di una «volpe» che vede un «riflesso» nell'acqua), e, non vi è alcun riferimento diretto al Narciso medievale. Un motivo si presenta però comune a Narciso, ed è il fatto che entrambi intravedono nell'acqua, prima di accorgersi dell'errore, una figura femminile. Nel caso di Renart, si tratta di Hermeline, «sa femme qu'aime d'amor fine». La citazione dell'«amore fino» trobadorico e la vista dell'immagine che egli ama presso una fonte d'acqua, conducono nel romanzo degli echi cortesi, il cui innesto nella storia però, è di chiaro intento parodico. Un aspetto che richiama il *Lai de l'ombre*, oltre all'immagine riflessa dell'amata, è il «pozzo», sul cui bordo il protagonista è appoggiato.

Per quanto riguarda l'*Eracle*, il motivo viene utilizzato dal protagonista per giustificarsi del fatto che, seppure egli aveva avvertito il l'imperatore che la sua sposa sarebbe stata sempre virtuosa (se non fosse stata imprigionata), tutti gli avrebbero dato comunque la colpa del comportamento della dama. Questo perché, invece di guardare ai propri errori, spesso si preferisce guardare al riflesso del proprio vicino, scambiandolo per la persona vera.

In *Sone de Nansay*, anche se Narciso non è citato direttamente, vari aspetti richiamano il suo racconto; il protagonista scende al giardino al centro del quale c'è una fontana (come nella *Rose*), vede la propria immagine, e il narratore suggerisce che la natura non avrebbe potuto plasmare più bella forma della sua. Ma egli pensa al Ide, di cui è innamorato, al fatto che non si vuole concedere, e si chiede come potrebbe essere padrone del castello se non riesce nemmeno ad essere padrone del proprio cuore.

2.4. Tutti questi intrecci, in ogni caso, hanno in comune la convinzione che scambiare un riflesso per la realtà sia cosa che possa capitare di frequente. Inoltre, il tema dell'«immagine riflessa», posta sempre nei pressi o di una sorgente, o di un pozzo, pare

inscindibile dal motivo dell'«innamoramento». Costitutivo dell'atto di innamorarsi è quindi focalizzare l'attenzione su un'*immagine*, che rapisce il soggetto dalla realtà. Questo rapimento, se non curato, conduce a morte certa.¹

.

¹ Per quanto riguarda le prenoscenze letterarie di Renart, sappiamo con certezza (vedi il capitolo sull'*Escoufle* e sul *Guillame de Dole*), che egli conosceva almeno il *Roman de Troie*, il *Roman d'Alexandre*, *Piramus et Tisbe* e il *Roman de Renart*, in quanto li cita nei suoi romanzi.

Il tema dell'*immagine riflessa* nella letteratura medievale

1. I testi precedenti il nostro *lai* che utilizzano il lemma *ombre* con significato di «immagine riflessa», come abbiamo visto, sono sei, di cui i primi tre in riferimento al mito di Narciso.¹

Achille, innamorato di Polissena, si accorge che l'oggetto del suo desiderio non si concederà mai, perciò egli ama un'*ombra*, come Narciso («Narcisus sui, ço sai e vei, / qui tant ama l'ombre de sei / qu'il en morut sor la fontaine» (vv.17691-93), e, come lui, si prepara a morire. Stessa cosa vale per il *Narcisus et Dané*, dove il protagonista (Narciso stesso) crede di vedere una fanciulla lì dove è la propria ombra, e s'innamora di quell'*immagine*.²

L'episodio del *Roman d'Alexandre* invece, è una evocazione del mito stesso, cantato dalle Amazzoni, dove «en l'eaue vit son ombre, d'amour ot tel tenor, / que plus le covoita que chevaliers s'issor» (vv.7459-60).³

¹ Le *Roman de Troie*, *Narcisus et Dané*, *Le Roman d'Alexandre*, *Le Roman de Renart* (IV branche), *Le Fiabe* di Maria di Francia, *L'Eracle* di Gautier d'Arras.

Essendo stati il *Roman de Troie* e il *Roman d'Alexandre* testi molto famosi, e, precedendo il *lai* di circa cinquant'anni, potevano dunque essere tra le conoscenze letterarie di Jean Renart.

Per una dettagliata analisi circa le conoscenze letterarie di Renart, cfr. LEJEUNE-DEHOUSSE R., *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen age*, Slatkine reprints, Genève, 1968 (reimpr. De l'édition de Paris, 1935); cfr. CREMONESI C., *Jean Renart, romanziere del XIII secolo*, Milano e Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1950

² M. Thiry-Stassin suggerisce, con l'ausilio di citazioni e paragoni testuali, che il *Lai di Narciso* sia da datarsi prima del *Cligès*, come del *Roman de Troie*, in quanto questi ultimi due testi reimpiegherebbero alcuni motivi relativi a Narciso, come anche alcuni schemi rimici, riprendendoli dal *lai*: «le Champenois, comme l'auteur de *Narcisus* et en utilisant les mêmes rimes, donne à son héros âge idéal et beauté», pp. 51-52. D'altra parte, sarebbe possibile un riutilizzo nel *Narcisse*, di stilemi derivanti dall'*Eneas* (soprattutto analogie tra Lavinia e Danae). Cfr. THIRY-STASSIN M. et TYSSSENS M. (édition critique par), *Narcisse, Conte ovidien français du XII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 211), 1976, pp. 51-53.

³ «[...] nell'acqua vide la sua immagine, lo prese tenerezza d'amore / e la desiderò più che un cavaliere la sua donna». Anche Chrétien de Troyes nel *Cligès*, come accennato, ai versi 2764-71 (edizione Foerster), nel presentare il ritratto dell'eroe, avanza un paragone con Narciso in riferimento alla sua bellezza. Cfr. W. FOERSTER, *Christian von Troyes, Cligès*, Textausgabe mit Einleitung un Glossar herausgegeben, Halle, Niemeyer (Romanische Bibliothek, 1), 1888. Il tema della «bellezza di Narciso» è stata ripreso nel *Sone de Nansay* (vv. 2622-25).

Chrétien inoltre, paragona la bravura di Cligès negli scacchi e nella scherma a quella di Tristano (vv. 2764-91); stesso paragone usato da Jean Renart nel *Lai de l'ombre* per descrivere il proprio protagonista (vv.104-105).

L'*Eracle* di Gautier d'Arras, come abbiamo visto nel capitolo precedente, utilizza l'immagine dell'*ombre* a scopo riflessivo e morale, come la favola di Maria *De cane et umbra*.

Infine la IV *Branche* del *Roman de Renart*, presenta delle analogie con il *Lai de l'ombre* circa l'eco (seppur parodico) dell'«amor fino» (v.160), l'*immagine* dell'amata intravista nell'acqua, e la presenza del «pozzo», sul cui bordo il protagonista è appoggiato.¹

I testi successivi al *lai* - escluso il filone esopico - che si richiamano al tema dell'«immagine riflessa», sono il *Roman de la Rose* e *Floris et Liriope*.²

Un motivo sempre presente in questi testi dove l'*ombre* è associata all'innamoramento, è quello dell'«amore per un'immagine». Come vedremo qui di seguito, questo tema è centrale nella letteratura antico francese (come per quella antico italiana), tanto che a volte quest'*immagine*, sembra volersi addirittura sostituire allo stesso «oggetto d'amore».

1.1. Nel *Narcisus et Dané* (1170 c.a.), sul far dell'alba, Danae appare al giovinetto «tote nue fors de cemisse», e, l'immagine che inizialmente dà di sé, rapisce fortemente il suo innamorato :

Tot droit a lui vint la pucele.
Cil l'esgarda, si la vit bele.
Por ce qu'a tele eure est levee,
cuide que soit diuesse u fee.
Del cheval descent, si l'encline.
pres de lui se trait la mescine ;
eins que li die autre parole,
les eus li baise, si l'acole.
Il se merveille por que'l fait,
demande li qui est, u vait.

(vv.447-456)

¹ Come accennato prima, nel capitolo dell'*Escoufle* e del *Guillame de Dole*, il poeta conosceva sicuramente almeno il *Roman de Troie*, il *Roman d'Alexandre*, e il *Roman de Renart*.

² In entrambi i casi, a parte il tema comune di Narciso, non c'è un filo diretto tale da giustificare un'ipotesi di discendenza con il *Lai de l'ombre*, ma soltanto degli echi derivati da un medesimo contesto tematico-culturale.

(Dritta verso di lui va la fanciulla. / Lui la guarda, la vede bella. / Vedendola alzata
così all'alba / *crede che sia dea o fata*. / Scende da cavallo e la saluta. / La fanciulla
gli si avvicina / e senza dire una parola / lo bacia sugli occhi e lo abbraccia. / Lui si
meraviglia molto / *e le domanda chi è, dove va*).¹

Incantato da quest'*immagine* femminile apparsa all'alba, inizialmente Narciso non si ritrae dalla ragazza, ma, credendo che sia una fata, una dea o, comunque, un «essere di un altro mondo», la avvicina. Soltanto dopo la risposta di Danae, che si confessa un po' bruscamente, risale a cavallo disinteressandosi di lei.

Ma, specularmente, la stessa immagine di dea o fata, gli si ripresenta davanti agli occhi quando il ragazzo vede per la prima volta la propria immagine riflessa nella fonte :

Iloques li plot a remaindre;
et quant il vaut son soif est escaufés
ki graignor mal li fait assés.
Quant il se baise et il boit,
dedens en la fontaine voit
l'*ombre* qui siet de l'autre part.
Avis li est que le regart.
Cuide ce soit fee de mer
qui la fontaine ait a garder.

(vv.639-648)

(Quel luogo molto gli piace. / E quando vuole spegnere la sua sete / ecco arde di un'altra sete / che gli causa male più grande. / Quando si abbassa per bere / vede dentro la fontana / *la sua immagine dall'altra parte*. / E gli sembra che lo guardi. / *Crede sia una fata del mare / messa a guardia della fonte*).²

1.2. Anche nel *Lai de l'ombre*, il centro narrativo, la «squisitezza» psicologica che conclude con eleganza il racconto, è il tema dell'«amore per un'immagine» :

¹ M. MANCINI (a cura di), *Il Lai di Narciso*, Pratiche, Parma, 1989 (rist. Carocci, Roma 2006), pp. 66-67.

² Ivi, pp.78-79.

«Tenez, - fet il, - ma *douce amie*;
puis que ma dame n'en veut mie,
vous le prendrez bien sanz meslee».
L'aigue s'est un petit troublee
au cheoir que li aniaus fist,
et, quant li *ombres* se desfit:
«Veez, - fet il, - dame, or l'a pris.
[..]

(vv.895-901)

(«A voi, - dice, - mia *dolce amica*! / Poiché la mia signora non lo vuole, / lo prenderete voi, senza contrasto ». / L'acqua s'è un poco turbata, / al cadervi l'anello; e quando / *l'immagine riflessa* si dissolse : / «Vedete, mia signora! Ecco, lo tiene. / [..]).

Questo corteggiamento fatto a un'*ombra*, alla quale il protagonista dona l'anello rifiutato dalla dama, è, come vedremo, lo stesso fatto da Pigmalione alla propria *immagine* scolpita.

Ad un lettore d'oggi può risultare difficile, come già osservato, accettare il fatto che un cavaliere, fino a un attimo prima rifiutato da una dama, all'improvviso, grazie a questo «dono all'*immagine*», riesca a convincerla a diventare sua amante. Quest'«atto» invece, presumibilmente, doveva sembrare immediatamente comprensibile al pubblico di Renart.

1.3. Veniamo ora al più famoso romanzo medievale, il *Roman de la Rose*; la parte di Guillaume de Lorris (1225-30 c.a.) prende inizio dalla «fontana di Narciso». Il protagonista giunge al centro del giardino dove c'è una fontana - che è anche la fontana del dio Amore - e, all'inizio, ferma lo sguardo sulla propria *immagine* riflessa e se ne innamora. Soltanto poi, fermando gli occhi sui due cristalli che si trovano al fondo della fontana - rappresentanti gli occhi dell'amata -, allora, il giovane protagonista si trasforma in un amante capace di orientare 'positivamente' il proprio desiderio.

La vicenda di Narciso è «“scritta” sul marmo della fontana, in ”letres petites”, come su di una pietra tombale. Quello è il luogo stesso, dice l’iscrizione, in cui morì il bel Narciso».¹

Quindi il poema comincia ai piedi della fontana consacrata alla storia del ‘mitico’ giovinetto ovidiano, e insieme, l’innamoramento del protagonista è originato da un’«immagine riflessa» nel *miroërs perilleus* :

C’est li miroërs perilleus
ou Narcisus, li orgueilleus,
mira sa face et ses ieuz vers
dont il jut puis morz toz envers.
Qui en ce miroër se mire
ne peut avoir garant ne mire
que il tel chose as ieuz ne voie
qui d’amors l’a mis tost en voie [...]
Por la graine qui fu semee
Fu ceste fontaine apelee
La Fontaine d’Amors par droit [...]
(vv. 1569-95)

(È lo *specchio insidioso* / dove Narciso, l’orgoglioso, / guardò la sua faccia e gli occhi chiari / per cui dopo giacque morto rovesciato. / Chi si guarda in questo specchio / non può avere protezione né medico / che gli impediscano di vedere *qualcosa* /che subito lo metta sulla via dell’amore [...]. / Per il seme che fu piantato / fu questa fontana chiamata / a ragione la Fontana d’Amore [...]).²

¹ Il «*Roman de la rose*», a cura di M. MANCINI, in *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna, 1997, p. 450. Inoltre facciamo notare che anche in questo romanzo compare per due volte il lemma *ombre* con significato di ‘immagine riflessa’ (v.1484, v.1492), e, in entrambi i casi, si tratta dell’evocazione della vicenda di Narciso. Per una maggior comprensione, invito a controllare il capitolo relativo alle schede intorno al lemma *ombre*.

² F. LECOY, *Guillame de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1965-70, 3 voll. (CFMA 92.95.98).

Nella seconda parte del romanzo, quella di Jean de Meung (1269-1278), a questo episodio ne corrisponde simmetricamente un altro, relativo anch'esso ad un «innamoramento per un'immagine», l'episodio - ancora ovidiano - di Pigmalione.¹

Verso la fine del *Roman*, il protagonista tenta di espugnare il castello dove risiede la *Rose*, ma non ci riesce. Allora chiede aiuto a Venere, che viene in suo soccorso intimando a Vergogna e a Paura - che difendono la rocca - di arrendersi; siccome non acconsentono, la dea si sta accingendo a scagliare il suo dardo infuocato. A questo punto il poeta interrompe il filo narrativo per soffermarsi in una digressione (vv.20787-21144), la vicenda appunto di «Pigmalion».²

Jean, nel descrivere il progressivo innamorarsi dello scultore per la sua *immagine*, ovvero la statua in avorio a cui sta lavorando, si richiama più volentieri al codice amoroso dei poeti trobadorici, piuttosto che a Ovidio. Molte sono le allusioni, per esempio quella del *fol amour*, connesso con il tema della mancanza di pietà della dama; Pigmalione ama infatti : «une ymage sourde et mue / qui ne se crole ne se mue» e che : «ne ja de moi merci n'avra».³ E, ancora, l'amante è caratterizzato dai classici segnali dell'instabilità, dagli effetti del *sobramar*, repentini cambi d'umore e l'inseguirsi continuo di atteggiamenti contrari l'uno con l'altro :

Ainsinc Pygmalion estrive
n'an son estif n'a pes ne trive.
En un estat point ne demeure:
or aime, or het, or rit, or pleure,
or est liez, or est a mesese,
orse tourmente, or se rapese.

¹ «Che Jean de Meung abbia concepito l'episodio di Pigmalione come un *pendant* a quello di Narciso è provato non soltanto dal fatto che i due episodi hanno una situazione analoga all'interno del *Roman* (subito prima dell'innamoramento il primo, subito prima dell'unione amorosa il secondo) e sono introdotti nell'identico modo («Narcisus fu uns demoisiaus», «Pigmalion, ens entaillierres»), ma anche dalla circostanza che l'episodio di Pigmalione, come quello di Narciso, segue alla descrizione di una fontana che è esplicitamente contrapposta a quella di Narciso, “che inebria i vivi di morte”, mentre questa “fa rivivere i morti”. Così i due episodi, all'inizio e alla fine del *Roman*, stanno come i due emblemi, simili e opposti, del *fol amour* per un'immagine.», G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977 (ried. 2006), p. 78, nota 2.

² Nell'edizione attribuita a Clément Marot, poeta francese del XVI secolo (il quale ha modificato alcuni passaggi del *roman* ritenuti antiquati), la digressione è introdotta da questa didascalia : «Ci commence la fiction / de l'ymage Pigmalion», *Le Roman de la Rose*, BARIDAN S. F., (édition de C. MAROT), Introduction de A. Viscardi, Genève et Paris, 1957.

³ «Un'immagine sorda e muta / che non si muove né muta», «né mai pietà di me avrà», (vv.20821-20823).

(vv.20901-20906)

(Così Pigmalione lotta / e la sua lotta non ha tregua. / In uno stato non rimane : / ora ama, ora odia, ora ride, ora piange, / ora è felice, ora a disagio, / ora si tormenta, ora si acquieta.)¹

Egli ama un'*immagine* da cui non potrà avere mai risposta, e, dunque anche qui, inevitabile è il riferimento a Narciso innamorato della propria stessa figura (vv. 20843-55). Subito dopo, il protagonista illustra le drammatiche conseguenze di quest'«amour horrible» :

car quant je me veull aesier
et d'acoler et de besier,
je truis m'amie autresinc roide
conme est uns pex, et si tres froide
que, quant por lui besier i touche,
toute me refredist la bouche.

(vv.20871-20876)

(Perchè quando io voglio darmi il piacere / di abbracciarla e di baciarla, / trovo la mia amica rigida proprio come / un palo e così gelida / che, quando la tocco per baciarla, / mi raffredda tutta la bocca.)

Così, sempre in linea con questa folle passione, Pigmalione poco più avanti viene descritto intento a vestire ed ornare la propria 'bambola' con fiocchi colorati, nastri preziosi, e, a calzarme i piedi sottili.² Infine decide di sposarla, le offre quindi un anello

¹ E per esempio così Bernart de Ventadorn : «Noih e jorn pes, cossir e velh,/ planh e sospir; e pois m'apai. / On melhs m'estai, et eu peihz trai», (Notte e giorno passo in pensieri e in veglie, / piango e sospiro, e poi trovo pace. / Quando sto meglio, più grande è l'angoscia.), *Ara no vei luzir solelh* (vv.33-35), *Bernart de Ventadorn, Canzoni*, a cura di M. MANCINI, Carocci, Roma, 2003 (ried. 2004), pp. 76-77.

² Ancora una volta troviamo un precedente in Bernart de Ventadorn : «qu'eu sia per sa comanda / pres de leih, josta l'esponda, / e-lh traya-ls sotlars be chaussans, / a genolhs et umilians, / si-lh platz que sos pes me tenda», (io sia la suo comando / presso di lei, contro la sponda del letto / e le tolga le sue scarpine ben calzanti / in ginocchio, umilmente / se le piace tendermi il piede.), *Bernart de Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, a cura di A. APPEL, Halle, Niemeyer, 1915, canzone 26, vv. 31-35).

d'oro e celebra egli stesso il loro matrimonio. Una volta sposata, porta con sé la statua sul proprio letto :

Puis la rambrace, si la couche
antres ses braz dedanz sa couche,
et la rebese et la racole,
mes ce n'est pas de bone escole
quant II persones s'antrebisent
et li besier aus II ne plesent.

(vv. 21029-21032)

(Poi la riabbraccia e se la pone a giacere / fra le braccia dentro al suo letto / e la ribacia e di nuovo la stringe / ma non è certo piacevole / quando due persone si abbracciano / e i baci non piacciono a entrambi).

Questa digressione di circa quattrocento versi, inserita poco prima della fine del *Roman*, ha lo scopo di giustificare la conclusione dell'opera;¹ il bersaglio verso il quale Venere scocca il suo dardo, è una feritoia sorretta da due pilastri, e, sopra di essi, è posta:

une ymage en leu de chasse,
qui n'iert trop haute ne trop basse,
trop grosse ou trop grelle, non pas,
mes toute tailliee a compas
de braz, d'espaules et de mains,
qu'il n'i failloit ne plus ne mains.

(vv.20769-20774)

(un'immagine in luogo di preda / né troppo alta né troppo bassa / né troppo grossa né troppo sottile / ma tutta scolpita con tanta armonia / di braccia, spalle e mani / che non c'era bisogno né più né di meno).

¹ Stanze, p. 77. In questo il romanzo è simile a ciò che accade nell'altro *Roman de la Rose* (o *Guillame de Dole*), dove le canzoni poste all'interno della struttura narrativa, servivano per anticipare alcuni avvenimenti (o per renderli più chiari), che si sarebbero verificati più avanti nel corso del racconto (creando così degli «effetti di specularità» cari al poeta). Vedi: A. LIMENTANI, *Effetti di specularità nella narrativa medievale*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», IV (1980), pp. 307-21.

La «preda» è un'*immagine*, ed è ciò che, inaspettatamente, si rivela essere l'oggetto del desiderio del protagonista. Il dardo della dea incendia il castello, e, l'amante, viene descritto coricarsi fra le rovine della rocca, accanto all'idolo caduto.¹

Il *roman* comincia e termina con due episodi, insieme opposti e simmetrici, inerenti all'amore per un'*ymage*. Narciso e la propria *immagine* riflessa², Pigmaliione e la propria *immagine* artisticamente scolpita, corrispondono al principio e al termine di un itinerario amoroso che procede intorno a una *figura* mentale, e non, come ci si aspetterebbe, ad un oggetto empirico.

1.3. Un altro esempio di passione per un'*immagine*, in questo caso tra i poeti provenzali del XII secolo, è quello di Bertran de Born, il «poeta delle armi», il quale si distinse per essersi 'fabbricato' una *domna immaginaria* fatta di parti di altre donne messe insieme, la sua *domna soisseubuda* :

«Bertrans de Born si era drutz d'una domna gentil e jove e fort prezada, et avia nom ma domna Maeuz de Montaignac [...]. E, segon qu'el dis en son chantar, ela-l parti de si e-il det comjat, don el fo-n mout tristz e iratz, e fetz razo que ja mais no la cobraria, ni outra non trovava que fos tanbella ni tan bona ni tan plazens ni tan enseignada [...] si-s conseillet qu'el en fezes una en aital guisa qu'el soiseubes de las outras bonas dompnas e bellas de chascuna una beutat o un bel senblan [...]».

(Bertran de Born era innamorato di una nobile dama, giovane e molto stimata, ella aveva nome signora Maeuz di Montagnac [...]. E, come egli dice nella sua canzone, ella lo allontanò e gli diede congedo, cosa della quale egli fu molto rattristato e irato, e comprese che non l'avrebbe mai più recuperata, né ne avrebbe trovata un'altra che fosse tanto bella, tanto buona, tanto attraente e tanto istruita [...] così

¹ «L'amante per quanto ciò possa ripugnare alla nostra sensibilità, dopo essersi inginocchiato, simula un atto di accoppiamento con la statua, servendosi del bastone in luogo del membro virile.», *Stanze*, p. 77.

² Narciso innamorato della propria immagine riflessa sembrerebbe definire in modo 'tipico' la concezione medievale dell'amore : «L'identificazione della "specchio pericoloso" di Narciso con la Fontana d'Amore sembra essere un'invenzione di Guillame de Lorris. È certo, tuttavia, che essa riflette una concezione largamente diffusa nella poesia del XII e XIII secolo, che vede in Narciso la figura emblematica dell'amore (tenendo però presente che il medioevo non vede nel mito di Narciso semplicemente l'amore di sé, ma soprattutto l'amore per un'immagine).», *Ivi*, p. 78, nota 3.

prese la decisione di comporne una in modo tale da mettere insieme dalle altre donne buone e belle, di ciascuna una bellezza o una bontà [..]).¹

Il poeta *plasma* un'immagine artisticamente concepita, come Pigmalione. Costruisce la propria canzone intorno alla creazione di questa *figura*, questa *donna artificiale*, composta da una somma di *immagini* di altre donne (parti di altre donne) che Bertran aveva 'registrato' nella memoria.

De Chales la vescomtal
voulh que·m done ad estros
la gola e·ls mas amdos.

(vv.31-33)

(Di Chales la viscontessa / voglio che mi porga immantinate / il viso e le due mani).

A mo Mielhs-de-be deman
son adrech, nuou cors prezan,
de que par a la veguda,
la fassa bo tener nuda.

(vv.47-50)

(Domando al mio Meglio-di-bene / il suo svelto, fresco corpo prezioso, / che fa evidente a prima vista / che è bene stringerla nuda).

De Na Faidid' autretal
vuolh sas belas dens en dos,
l'acohir e·l gen respos

(vv.51-53)

(Da Donna Faidida allo stesso modo / voglio in dono i suoi bei denti, / il modo di ricevere e la nobile conversazione).¹

¹ J. BOUTIÈRE, A. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XII^e et XIV^e siècles*, Nizet, Paris, 1973, pp. 75-77 ; traduzione in : M. ALLEGRETTO, *Lacan e l'amore cortese*, Carocci, Roma, 2008, pp. 43-44.

Bertran dunque si *costruisce* un sostituto dell'oggetto amato, ne concepisce una sorta di 'ritratto' artisticamente assemblato, sul quale proietta la funzione di tramite, di *accesso*, alla realtà dell'amata. Svilupperemo questo tema del ritratto, inteso come «indice» (secondo l'uso di Peirce) dell'oggetto amato, più avanti (vedi 5.).

2. In quella formula di Andrea Cappellano che si riferisce al «ripensamento smisurato» della bellezza dell'altro sesso come causa dell'innamoramento,² egli accenna a un processo contemplativo che avviene nella mente dell'innamorato. L'immagine della donna s'imprime nell'occhio, e, da lì, si trasferisce nella memoria, dove la sua *figura* è «presente» anche in assenza della donna stessa. Una volta accaduto questo, l'immaginazione - soprattutto quella di un poeta -, ritornando al pensiero dell'amata per mirarne la bellezza, attua anche un concreto atto *creativo*, attraverso il quale riplasma a proprio piacimento quella *figura*.

Poniamo ora un esempio italiano del XIII secolo, quello di Giacomo da Lentini, il quale nella sua canzonetta *Meravigliosa-mente*, scrive di una *figura* dipinta nel cuore³ stesso dell'innamorato :

Com'om che pone mente
in altro exemplo pinge
la simile pintura,
così bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.

¹ GOUIRAN G., *Le seigneur-troubadour d'Hauteafort. L'œuvre de Bertran de Born*, seconde édition condensée, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, pp. 73-83 ; traduzione di M. Allegretto, op. cit., p. 42.

² Cfr. ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, traduzione di Jolanda Insana, con uno scritto di D'Arco Silvio Avalle, Milano, SE, 1996, pp. 14-15.

³ «Quello della pittura – pittura intesa come arte del dipingere, ma anche, e soprattutto, come prodotto di quest'arte – è decisamente un «thème obsédant» nella poesia di Giacomo, un tema su cui egli ritorna a varie riprese, aggiustando, parrebbe quasi, il tiro, fino a trovare la forma che meglio si adegua a ciò che vuole esprimere. [...] Ma il confronto con l'attività espressiva del pittore produce altrove lo sviluppo di un'immagine inattesa, dell'immagine cioè del poeta che ha ritratte nell'intimo del suo cuore le fattezze della donna amata», M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 173-74. Cfr. F. MANCINI, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica*, Napoli 1988.

In cor par ch'eo vi porti,
pinta come parete,
e non pare di fore;

(vv.4-12)

Avendo gran disio
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio
guardo 'n quella figura,
par ch'eo v'aggia avante

(vv.19-24)¹

Questo tema della «figura nel cuore», diventato poi un *topos* tra i poeti siciliani, Giacomo lo riprende dalla canzone *En chantan m'aven a membrar* di Folquet de Marselha; il trovatore infatti al verso 8 aveva scritto : «qu'ins el cor port, dona, vostra faisson». Mentre Folquet però, dopo l'evocazione di quest'immagine, torna, in conclusione di canzone, alla classica richiesta di *merce a midons*, Giacomo attribuisce a questa interna «pintura» un significato

«anticomunicativo» : essa non «pare di fore», è cioè il prodotto di un atto espressivo che si ripiega totalmente su se stesso. La figura dipinta «'nfra lo core» marca insomma una sorta di possesso segreto – l'unico possibile – proprio di quell'immagine femminile che sarebbe, se è corretta la tesi di Krauss, trasparente simbolo dell'incarnazione stessa del potere, dell'imperatore.²

Anche per il «Notaro» dunque, il tema dell'amore appare legato a quello dell'*immagine*; e, nel sonetto *Or come pote sì gran donna entrare*, egli spiega più chiaramente questo

¹ R. ANTONELLI, *I poeti della scuola siciliana. Giacomo da Lentini*, vol 1, Meridiani, Milano, 2008, pp. 47-48.

² M. L. MENEGHETTI, op. cit., p. 175. Che l'immagine della «pintura» sia connessa al problema della comunicabilità del sentimento, appare chiaro anche dai vv. 41-46 di *Madonna dir vo voglio* (il cui modello è ancora Folquet, *A vos, midontç, voill retrair'en cantan*), in cui Giacomo : « paragona il suo dramma espressivo, l'incapacità di dir bene "la propria cosa ch'eo sento d'Amore" (il 'nodo' che lo Stil novo scioglierà), a quello del pittore che cancella e corregge dal vero affisato in un esemplare ideale di bellezza. », G. FOLENA, *Siciliani*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, III, (1974), p. 382.

procedimento che parte dalla vista per giungere alla tela-cuore dell'amante. Giacomo si chiede come è possibile che la sua donna, che è così grande, gli sia entrata attraverso gli occhi «che sì piccioli sone», e risponde dicendo che come la luce passa attraverso il vetro, così per gli occhi gli penetra nel cuore «no la persona, ma la sua figura» :

Or come pote sì gran donna entrare
per gli occhi mei che sì piccioli sone ?
e nel mio core come pote stare,
che 'nentr'esso la porto laonque i'vone ?
Lo loco là onde entra già non pare,
ond'io gran meraviglia me ne dònè;
ma voglio lei a la lumera asomigliare
e gli occhi mei al vetro ove si pone.
Lo foco inchiuso poi passa di fore
lo suo lustrore, senza far rotura,
così per gli occhi mi pass'a lo core,
no la persona ma la sua figura :
rinnovellare mi voglio d'amore,
poi porto insegna di tal criatura.¹

E nel famoso sonetto in tenzone con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna, egli espone la propria teoria dell'amore, in accordo con Andrea Cappelano, secondo cui il sentimento procede attraverso gli occhi, i quali rappresentano al cuore la *forma* della cosa che vedono :

Amor è uno disio che ven da core
per abondanza di gran piacimento,
e li occhi imprima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.
Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,

¹ R. ANTONELLI, op. cit., p. 428, e in nota : «Il problema psicofisiologico delle modalità della visione, e della conoscenza, posto *ex abrupto* sin dal primo verso, risponde perfettamente a una questione che aveva già affrontato Galeno nel *De oculis* [...], tanto da poterne postulare la conoscenza, almeno mediata, da parte di Giacomo».

ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi à nascimento,
che li occhi rapresentan a lo core
d' onni cosa che veden bono e rio,
com'è formata naturalmente;
e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e piace quel disio :
e questo amore regna fra le gente.¹

Giacomo rimanda a una «teoria della sensazione che è ben nota a chi ha familiarità con la psicologia e la fisiologia medioevali». ² Anche Dante nel *Convivio*, richiamandosi ad Aristotele, ne delinea il processo : «Queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto visibili, vengono dentro all'occhio – non dico le cose, ma le forme loro – per lo mezzo *di*afano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente». ³ Secondo questa teoria, gli oggetti sensibili imprimono nei sensi la loro forma, e quest'impressione sensibile (o immagine, *fantasma*) è poi ricevuta dalla fantasia (o virtù immaginativa), che la conserva anche in assenza dell'oggetto che l'ha prodotta. L'immagine «pinta come in parete» di Giacomo, starebbe dunque ad indicare il *fantasma* della donna veduta, e, insieme, posta accanto al processo dell'innamoramento («e lo cor, che di zo è concepitore / imagina, e li piace quel desio»), si presenta come tassello fondamentale nel quadro dello sviluppo della teoria medievale dell'amore.

¹ Ivi, p. 404 (versione toscanzizzata) .

² *Stanze*, p. 82.

³ F. BRAMBILLA AGENO (a cura di), *Dante Alighieri. Convivio, 2, Testo*, (Società Dantesca Italiana Edizione Nazionale), Le Lettere, Firenze, 1995; (III, 9), p. 207. Sempre Dante, nella canzone *Amor, dache convien pur ch'io mi doglia* (CXVI), descrive con precisione il medesimo procedimento della figura «pinta nel core» di Giacomo : «Io non posso fuggir, ch'ella non vegna / ne l'immagine mia, / se non come il penser che la vi mena. / L'animo folle, ch'al suo mal s'ingegna, / com'ella è bella e ria / così dipinge, e forma la sua pena : / poi la riguarda, e quando ella è ben piena / del gran disio che de li occhi le tira, / incontro a sé s'adira, / c'ha fatto il foco ond'ella trista incende» (vv.16-25), *Dante Alighieri, Opere minori (vol. 1., Tomo I), Vita Nuova, Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, G. CONTINI, Ricciardi, Milano-Napoli, 1984 (ried. 1995), p. 482-81; e in nota : «D'altra parte, più che della donna, si tratta, sicilianamente, ancora della sua immagine (*figura*, dice Dante) che l'anima innamorata dipinge (v.21) [...]».

3. La *fantasia* dunque, sarebbe quella facoltà capace di «dipingere» le immagini nel cuore dell'amante, e, il desiderio, che deriva dalla smisurata osservazione di questa «interna pittura», ugualmente, si pone sotto il segno del *fantasma*.

Dante, all'inizio del Canto XVII del *Purgatorio*, quando i vapori umidi e densi della terza cornice cominciano a diradarsi, e i raggi di sole penetrano debolmente fra di essi, inneggia alla fantasia, che, facendo «piovere» dal cielo delle immagini per volontà divina, gli nasconde la realtà esteriore :

O *imaginativa* che ne rube
talvolta sì de fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge ?
Moveti *lume* che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.

(vv.13-18)¹

Dante-personaggio sta qui contemplando delle immagini che si formano direttamente nella sua mente (fantasia), ovvero degli esempi classici e biblici di ira punita, e, capisce, che è Dio a inviargliele. Il poeta dunque si rivolge direttamente alla propria «facoltà immaginativa», che ha il potere di imporsi e di strapparla al mondo esterno, e le chiede da dove provengono i «messaggi visivi» che riceve, dato che non provengono da sensazioni depositate nella memoria (come accade per i sogni).²

¹ *Dante Alighieri, Commedia, vol. 2, Purgatorio*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Meridiani, Milano, 1994, pp. 496-97. Nota al v. 13 : « La *vis imaginativa* è, nella filosofia scolastica, la facoltà dell'anima che riceve e conserva le immagini offerte dai sensi, detta anche *phantasia*. Nella parola non c'è il senso moderno di "invenzione", ma quello antico di "raffigurazione" [...]. Tale facoltà rappresenta ("immagina") all'interno dell'anima ciò che riceve dall'esterno. Ma l'anima a volte contempla dentro di sé immagini che non le vengono dai sensi, e ne è rapita tanto da non accorgersi più di ciò che le accade intorno. Così accade qui a Dante, che si domanda, con questo slancio di stupore : cos'è allora che provoca in quei casi la nostra facoltà immaginativa ?»; nota al v. 17 : «Le immagini che non vengono alla nostra mente dai sensi, provengono da una luce che prende forma nel cielo, o per volere divino che la dirige (*scorge*) giù verso di noi. Le visioni dunque si formano in cielo come sostanziate di luce, e possono avere causa naturale, negli astri, o soprannaturale, cioè divina, come è delle estasi o visioni profetiche. Che le immagini non provocate dai sensi esterni (come quella dei sogni) avessero una causa astrale, è dottrina di Avicenna, riferita da Alberto Magno (Nardi, *Dante*, p. 141)».

² Secondo Dante, in accordo con San Tommaso d'Aquino, in cielo ci sarebbe una specie di sorgente luminosa, capace di trasmettere delle immagini ideali, formate o secondo la logica intrinseca del mondo immaginario («per sé»), o secondo il volere di Dio. Cfr. nota precedente.

In pratica la sensazione produce il fantasma, e, il fantasma, rimane presente anche in assenza della sensazione. Questo fantasma poi, sarebbe determinante per la composizione del linguaggio,¹ dell'intelletto, della memoria (per es. i *déjà vu*) e dei sogni (e divinazione), o, comunque, per la formazione visiva delle immagini mentali.

3.1. In Aristotele troviamo un'organica «teoria psicologica» sulla quale si esercitò con particolare interesse l'esegetica medievale, in cui il *fantasma* svolge una funzione molto importante.²

In sostanza, questa «teoria psicologica», considerava l'immaginazione come una facoltà conoscitiva, intermedia tra la sensibilità e l'intelletto.³

¹ Nel *De anima* (420b), Aristotele afferma che non ogni suono emesso da un animale è voce, ma solo quello che sia accompagnato da qualche fantasma, perché la voce è un suono significativo.

² «Immaginazione» in greco si diceva φαντασία; aveva mutuato il nome dalla luce (φως) perché senza luce non si può vedere, così l'immaginazione illuminerebbe l'individuo di una luce seconda. cfr. *De anima*, (429a).

³ Cfr. R. KLEIN, «Lo spirito peregrino» e «L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno», in «La forma e l'intelligibile. Scritti sul rinascimento e l'arte moderna», Einaudi, Torino, 1975 (Prima ed., *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970; mentre *Lo spirito peregrino* è del 1965).

Averroè (nel suo commento ad Aristotele) chiarisce bene l'intero processo: «Diciamo dunque che l'aria mediante la luce riceve per prima la forma delle cose, poi la rende alla rete esterna dell'occhio e questa la trasmette via via fino alla rete ultima, dopo la quale si trova il senso comune. Nel mezzo la rete grandinosa comprende la forma delle cose : essa è come uno specchio la cui natura è intermedia fra quella dell'aria e quella dell'acqua. Per questo essa riceve le forme dall'aria, poiché è simile a uno specchio, e le trasmette all'acqua, poiché la sua natura è comune ad entrambe. L'acqua, di cui Aristotele dice che si trova dopo l'umore grandinoso, è ciò che Galeno chiama vitreo ed è l'estrema porzione dell'occhio : e attraverso di essa che il senso comune vede la forma. Non appena il senso comune riceve la forma, la trasmette alla virtù immaginativa, la quale la riceve in modo più spirituale; questa forma appartiene dunque al terzo ordine. Le forme hanno infatti tre ordini : il primo è corporeo, il secondo è nel senso comune, ed è spirituale, il terzo si trova nell'immaginazione, ed è più spirituale. E, poiché è più spirituale che nel senso comune, l'immaginazione non ha bisogno, per renderla presente, della presenza della cosa esterna ; per converso, nel senso (comune) l'immaginazione non vede quella forma e non ne astrae l'intenzione se non dopo attenta e protratta intuizione. Gli ordini di questa forma in queste virtù sono dunque, secondo Aristotele, come se un uomo prendesse uno specchio che avesse due facce e, guardando in una di esse, ponesse l'altra in direzione dell'acqua. Se ora qualcuno guardasse nella seconda faccia dello specchio, cioè in quella rivolta verso l'acqua, vedrebbe quella stessa forma descritta dall'acqua nello specchio. La forma di colui che guarda è la cosa sensibile, lo specchio è l'aria mediana, e l'acqua è l'occhio; la seconda faccia dello specchio è la virtù sensitiva e l'uomo che la comprende è la virtù immaginativa. Se dunque colui che guarda guardasse ora in questo secondo specchio, la forma sparirebbe dallo specchio e dall'acqua e rimarrebbe colui che guarda nella seconda faccia dello specchio immaginando la forma. E così avviene alla virtù immaginativa con la forma che è nel senso comune; e perché, quando l'oggetto sensibile si assenta, subito si assenta anche la sua forma dal senso comune e rimane l'immaginazione in atto di immaginarla, ciò si spiega per il fatto che il senso comune vede la forma mediante l'occhio, l'occhio mediante l'aria, e la vede nell'umore acquoso che è nell'occhio.», Parafrasi al *De sensu et sensibilibus* aristotelico, in *Aristotelis stagiritae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis [...] commentariis*, curata da A. BALMES, Venezia, 1552, vol. VI; cfr. *Stanze*, p. 94-95.

A riguardo del «processo della sensazione», ecco cosa scrisse Aristotele nel *De anima* (424a) :

«Da un punto di vista generale, riguardo ad ogni sensazione, si deve ritenere che il senso è ciò che è atto ad assumere le forme sensibili senza la materia, come la cera riceve l'impronta dell'anello senza il ferro o l'oro [...]. Analogamente il senso, rispetto a ciascun sensibile, subisce l'azione di ciò che ha colore o sapore o suono [...].¹

La figura della cosa veduta s'imprime dunque nella fantasia (senso comune), e, lì, vi rimane priva di materia, come «qualcosa di simile a un disegno», anche in assenza della percezione. E siccome le immagini (fantasmi) persistono e sono simili alle sensazioni, « gli animali compiono molte azioni in accordo con esse, alcuni perché non sono forniti d'intelligenza, come i bruti, altri perché talora hanno la mente oscurata dalla passione [...]».²

Anche la memoria, come accennato poco sopra, è quindi strettamente collegata al fantasma. Tutto ciò che si conosce, a livello d'immagini come di conoscenza intellettuale, è prima stato come registrato similmente nella fantasia. Così per i commentatori medievali di Aristotele, il *fantasma* diventa :

il luogo di un'estrema esperienza dell'anima, in cui essa può risalire fino al limite abbagliante del divino o precipitare nell'abisso vertiginoso della perdizione e del male. Questo spiega perché nessun'epoca è stata, nello stesso tempo, così «idolatra» e così «idoloclasta» come quella che vedeva nei fantasmi «l'alta fantasia» cui Dante affida la sua visione suprema [...].³

¹ Aristotele, *Anima*, a cura di G. MOVIA, Rusconi, Milano, 1996, p. 183.

E nel *De memoria* (450a) : «La passione prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo che possiede la sensazione è qualcosa come un disegno [...] Infatti il movimento che si produce imprime come un impronta della cosa percepita, come fanno coloro che segnano un sigillo con l'anello», *Parva Naturalia*, a cura di J. TRICOT, Parigi, J. Vrin, 1951, p. 60. Cfr. S. Tommaso d'Aquino, *La conoscenza sensibile, commenti ai libri Aristotele, De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia*, Domenicano, Bologna, 1997.

² *De anima* (429a), G. MOVIA, p. 211.

³ *Stanze*, p. 90.

L'iconoclastia, movimento politico-religioso sorto nell'impero bizantino intorno al VIII secolo, era basata sulla convinzione per cui la venerazione delle icone, spesso sfociasse in idolatria. A questa dottrina seguì la distruzione di molte immagini raffiguranti figure sacre del Vangelo, dalle miniature dei codici alle pitture murali. Certi aspetti che caratterizzano questa 'guerra alle immagini,' possono essere poste accanto – in senso paradossale – alla questione qui trattata dell'«amore per l'immagine». Cfr. E. SENDLER, *L'icona, immagine*

3.2. La questione amorosa nel medioevo era quindi legata a questo genere di teorie medico-filosofiche, basate sul processo fantasmatico della vista, che coinvolgeva insieme immaginazione e memoria entro un'assidua contemplazione di un'*immagine* dipinta (o riflessa) nell'intimo della persona. L'amore ha in sé un carattere fantasmatico, ecco perché, negli esempi letterari citati, l'*immagine* amata è sempre posta a tema centrale. L'*immagine* (la figura) è presente anche in assenza del corpo da cui deriva.

Da questa altezza è più facile comprendere forse anche l'*amore* dei trovatori – al di là delle questioni di carattere sociale, e perciò delle «metafore feudali» interne alle loro canzoni¹ – dove l'amore professato per *midons*, era nella maggior parte dei casi, un amore irrealizzabile.²

Un'altra caratteristica propria di questi poeti medievali, è di aver portato fino alle estreme conseguenze la relazione tra «desiderio» e «fantasma»: il fantasma diventa principio e oggetto d'amore, sostituto vero e proprio di una dama che, o non è disponibile, oppure non c'è.³

Non deve stupire quindi se il luogo amoroso per eccellenza è, per il medioevo, una fontana o uno specchio, e se, nel *Roman de la Rose*, il dio d'amore dimora presso una fonte che non è altro che il *miroërs perilleus* di Narciso. Noi siamo così abituati all'interpretazione che del mito di Narciso ha dato la psicologia moderna, che definisce narcisismo il chiudersi e il ritrarsi della *libido* nell'io, che finiamo col dimenticare che, dopo tutto, nel mito il giovinetto non è innamorato direttamente di sé, ma della propria *immagine riflessa* nell'acqua, che egli scambia per una

dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1985 (ed. orig.: Parigi 1981), pp. 22-49; Cfr. E. BURGIO, *Racconti di Immagini, Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Ed. Dell'Orso, Alessandria-Torino, 2001.

¹ Cfr. E. KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Liviana, Padova, 1976 (rist. 1987).

² Compreso l'*amor del lonh* di Jaufré Rudel, anche se come dice Giacomo da Lentini « Ben è alcuna fiata om amatore / senza vedere so 'namoramento, / ma quell'amor che stringe con furore / da la vista de li occhi à nascimento ». Ma supponendo che l'immagine (*fantasma*) della contessa di Tripoli, fosse stata in qualcosa simile alla *donna artificiale* di Bertran de Born (quindi 'costruita' dalle migliori caratteristiche e pregi delle altre donne), o, comunque che il poeta si fosse innamorato di un'«immagine mentale», allora coinciderebbe con un innamoramento fantasmatico.

Oltre ai trovatori, stessa cosa può dirsi per i poeti successivi italiani, fino almeno al Petrarca.

³ Cfr. *Stanze*, p. 97.

Per quanto riguarda l'«assenza» di *midons*, cfr. il *Vers de dreit nien* di Guglielmo IX, J. CH. PAYEN, «*Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son oeuvre et son érotique*», Champion, Paris, 1980, pp. 88-91; M. ALLEGRETTO, «*Il fantasma e il nulla*» in «*Lacan e l'amore cortese*», op. cit., p. 25

creatura reale. Diversamente da noi il medioevo vede il tratto saliente dell'infelice vicenda di Narciso non nel suo essere un amore di sé, ma, nel suo essere amore di una *immagine*, un «innamorarsi per ombra».¹

Per dimostrare quest'ultimo concetto, citiamo l'inizio del terzo canto del *Paradiso*, quando Dante commette l'errore opposto di Narciso, ovvero scambia per immagini riflesse le anime dei beati :

[..]
tali vid' io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'*error contrario* corsi
a quel ch'*accese amor tra l'uomo e 'l fonte*.
Sùbito sì com' io di lor m'accorsi,
quelle stimando specchiati sembianti,
per veder di cui fosser, li occhi torsi;
(vv.16-21)²

Agli occhi di un lettore medievale, l'errore di Narciso era quello di aver scambiato un'*immagine* per una creatura reale, mentre, Dante, crede di vedere delle immagini riflesse laddove si trattava di veri spiriti.

Ciò che sembrano comunicare le figure di Narciso e di Pigmalione medievali, è il carattere fantasmatico che sta dietro all'ossessivo vagheggiamento di un'immagine, «secondo uno schema psicologico per cui ogni autentico innamoramento è sempre un *amare per ombra o per figura*, e ogni profonda intenzione erotica è sempre rivolta idolatricamente a un '*ymage*».³

¹ Ivi. «*Innamorarsi per ombra*» proviene da una poesia di Chiaro Davanzati, : «Come Narcissi in sua spera mirando / s'inamorao per ombra a la fontana», *Poeti del duecento*, (vol. 1, tomo1), a cura di G. CONTINI, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 425.

² CHIAVACCI LEONARDI A. M. (a cura di), *Dante Alighieri, Commedia, vol. III, Paradiso*, Meridiani, Milano, 1994, p. 83.

³ Cfr. *Stanze*, p. 98. G. Agamben poi, ha sottolineato una coincidenza di tra l'innamoramento del protagonista della *Rose* alla fontana di Narciso, con la psicologia fantasmatica di Averroè (qui sopra in nota 26) : «*acqua est oculus*, come dice Averroè (e ciò spiega perché solo quando *il sole, che tutto osserva, / getta i suoi raggi nella fontana / e la luce scende fino al fondo / allora appaiono più di cento colori / nel cristallo [..]*) e il cristallo doppio che riflette ora una metà ora l'altra del giardino e mai entrambi nello stesso tempo è quello della virtù sensitiva e dell'immaginativa, il che s'intende abbastanza chiaramente se si ricorda che, come Averroè mostra con l'immagine delle due facce dello specchio nelle quali non si può guardare contemporaneamente, è possibile contemplare il fantasma nell'immaginazione (*cogitare*) o la forma dell'oggetto nel senso, ma mai entrambi nello stesso tempo », Ivi., e nota.

La fontana di Narciso del *Roman de la Rose*, come lo specchio d'acqua nel pozzo nel *Lai de l'ombre*, alludono dunque all'*immaginazione* (facoltà intermedia che, come ha scritto Dante, è capace di «far piovere» immagini nella mente)¹, dove dimora il *fantasma*, il 'vero' oggetto d'amore. L'*immaginazione* stessa dunque, sarebbe, metaforicamente, lo specchio di Narciso, e, l'immagine riflessa, sarebbe il *fantasma*, l'*ombre*, l'idolo della mente.

Ecco un esempio tratto dal canzoniere di Cino da Pistoia :

Fa de la mente tua specchio sovente
se vuoi campar, *guardando 'l dolce viso*
lo qual so che v'è *pinto* il suo bel riso
che tornar gioioso 'l *cor dolente*.
Tu sentirai così di quella gente,
allor, come non fossi mai diviso;
ma se lo *imaginar* serà ben fiso,
la bella donna t'apparrà presente.²

(vv.1-8)

E uno tratto da una canzone di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* :

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se

¹ «[...] per Dante l'immaginazione è una facoltà intermedia, dispensatrice di immagini di cui l'intelletto non può fare a meno per produrre la sua essenza di idee astratte. Ma essa non si limita ad assicurare passivamente la trasmissione delle immagini, possiede anche (come ammette Tommaso d'Aquino) una forza attiva, e può quindi a volta a volta essere fonte di illusione e facoltà inventiva. Inoltre la sua posizione intermedia le assicura un duplice contatto col mondo inferiore dei sensi e col mondo superiore della luce spirituale. La poesia ispirata appare allora come l'opera di una immaginazione che, allontanandosi dalla sua matrice mondana, può essere solo illuminata dall'alto.», STAROBINSKI, *L'impro dell'immaginario*, in *L'occhio vivente*., pp. 284-85.

² *Cino da Pistoia*, in *I Rimatori del Dolce Stil Novo*, (CLX, *A un amico*), a cura di G. R. CERIELLO, Rizzoli, Milano 1950 (rist., Bur, 2003), p. 271.

lo bels Narcisus en la fon.

(vv. 17-24)

(«Più non ebbi potere su me stesso / né più mi appartenni da quando / lei mi lasciò guardare nei suoi occhi / in uno *specchio* che tanto mi piace. / Specchio, da quando mi specchiai in te / mi hanno ucciso i sospiri profondi, / e così io mi persi come si perse / il bel Narciso nella fonte».)¹

Questa figura rappresenta gli «occhi di *midons*» come specchio, in cui il poeta, come Narciso, si perde, lasciandosi morire a causa dell'irraggiungibilità dell'*immagine* riflessa, avendola creduta una creatura reale. Ma, bisogna aggiungere, Bernart non guarda negli occhi della dama credendoli uno specchio, ma guarda nei suoi occhi *in* uno specchio (*en un miralh*); questa potrebbe essere una metafora per intendere lo «specchio della fantasia».²

4. Il concetto di *fantasma* sin qui descritto, è stato delineato come un sostituto di ciò di cui è icona, ma non un «essere reale».

D'altro canto il *fantasma*, secondo una concezione che fa capo ad Averroè (1126-1198), sarebbe il mediatore tra sensibile e sovransensibile. L'immagine riflessa nello «specchio periglioso» della fantasia, «situata al vertice dell'anima individuale, al limite fra individuale e universale, corporeo e incorporeo, appare come l'unica stremata scoria di

¹ M. MANCINI (a cura di), *Bernart de Ventadorn, Canzoni*, Carocci, Roma, 2003, pp. 130-131.

«Narciso si propone esemplarmente, in Bernart, come la rappresentazione di ciò che sta al cuore della condizione del *fin aman* : muore perché concepisce la propria immagine, la propria stessa identità, come un oggetto che possa essere posseduto, muore in un delirio di identità. L'acqua su cui proietta l'autoinganno, evoca il potere straniante di *midons* : è lo specchio illusorio e instabile che rilancia il *vezer* del soggetto (*de l'or'en sai / que-m laisset en sos olhs vezer / en un miralh que mout me plai*)», L. MILONE, «*Rossinhol, Ironda, Lauzeta : Bernart de Ventadorn e i movimenti del desiderio*», in «*Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*», Vol. 12, 1988, pp. 1-21, p. 19.

² *Stanze*, p. 99, nota 2. Cfr. M. P. ELLERO, *Lo specchio della fantasia, Retorica, Magia e Scrittura in Giordano Bruno*, maria pacini fazzi, Lucca, 2005; «[...] lo sguardo dello spirito interno (=la fantasia) è diverso dallo sguardo dell'occhio come uno specchio vedente da uno specchio non vedente, ma che rappresenti soltanto. [...] Questo è un mondo e, in un certo senso, un grembo inesauribile di forme e immagini, che non contiene soltanto le specie delle cose, concepite dall'esterno secondo la loro grandezza e numero, ma anche, per virtù dell'immaginazione, aggiunge grandezza a grandezza, numero a numero», G. BRUNO, *Ars memoriae*, OL, 2.1, p. 85; tr. it. *Giordano Bruno, Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, a cura di N. TIRINNANZI, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 137-38.

cenere che la combustione dell'esperienza individuale abbandona sulla soglia illesa e invalicabile del Separato e dell'Eterno». ¹

Aveva scritto il filosofo arabo :

«Non appena il senso comune riceve la forma, la trasmette alla virtù immaginativa, la quale la riceve in modo più *spirituale*; questa forma appartiene dunque al terzo ordine. Le forme hanno infatti tre ordini : il primo è corporeo, il secondo è nel senso comune, ed è *spirituale*, il terzo si trova nell'immaginazione, ed è *più spirituale*. E, poiché è più spirituale che nel senso comune, l'immaginazione non ha bisogno, per renderla presente, della presenza della cosa esterna [...]». ²

Dunque Averroè sosteneva la natura «spirituale» del fantasma dell'immaginazione. ³ Lo stesso accadeva per alcuni poeti, come Cavalcanti, la cui familiarità con gli «spiriti sottili» manifestata nei propri versi, allude a una dottrina «pneumatica», risalente anch'essa almeno fino ad Aristotele. ⁴

Sono stati gli stoici, con Zenone (333 a.c.- 263 a.c.), ad aver fatto del «pneuma» il principio centrale della loro cosmologia e psicologia, sostenendo che esso è un corpo sottile e luminoso, presente in ogni essere, e, la cui sostanza, è identica a quella con cui è fatto il sole e gli altri corpi celesti. ⁵

Sinesio (370-413), nel *De insomniis*, fu il primo a fondere il «pneuma» stoico e neoplatonico ⁶ e la «fantasia», nell'idea di uno *spiritus phantasticus* («Phantastikón pneûma»), soggetto della sensazione, dei sogni, della divinazione e degli influssi divini :

¹ Ivi, p. 102.

² Cfr. p. 118, nota 1.

³ San Tommaso invece non è d'accordo con il filosofo arabo (intorno alla questione dell'*intelletto possibile* che continuerebbe nei fantasmi), Cfr. *De unitate intellectus contra Averroistas*, a cura di L. KEELER, Roma, 1957, p. 42.

⁴ Cfr. *De generatione animalum*; cfr. *Vita Nova* II, 3-5, dove Dante dà la definizione dei singoli spiriti, «cioè delle potenze o funzioni dell'anima in quanto legata al corpo», *Opere Minori*, p. 31, nota; Cfr. *Convivio*, IV, vii, 14-5; cfr. A. MAGNO, *De spiritu et respiratione*, I, ii, 2-4; cfr. G. VITALE, *Ricerche intorno all'elemento filosofico nei poeti del dolce stil novo*, «Giornale dantesco», XVIII, 1910, pp. 168-74; cfr. R. KLEIN, op. cit. (1965).

Il passo di Aristotele a cui fanno riferimento gli scrittori medievali è *De generatione animalum*, 736b.

⁵ Il centro della sua circolazione nell'uomo, sarebbe il cuore, nella cui sottile materia pneumatica s'imprimono le immagini della fantasia. Cfr. *Stanze* pp.107-108.

⁶ Si deve a Porfirio (234-305), in ambito neoplatonico, la connessione tra pneuma, fantasia e anima irrazionale.

lo *spirito fantastico* è il sensorio più comune e il primo corpo dell'anima. Esso si nasconde nell'interiorità e governa l'essere vivente come da una cittadella. La natura gli ha costruito infatti intorno tutta la fabbrica del capo. L'udito e la vista non sono veramente sensi, ma strumenti del senso, ministri del senso comune (=fantasia) e quasi portieri dell'essere vivente, che riferiscono al padrone ciò che percepiscono all'esterno[...]. Lo *spirito fantastico* è, invece, un senso perfetto in ogni sua parte [...], senza intermediari, è il più vicino all'anima e certo il più divino.¹

Questa tradizione di pensiero, derivata da dottrine mediche e sfociata nella filosofia (e nella poesia), influenzerà molto - anche in senso contrastivo - gli intellettuali tra l'XI e il XIII secolo.² Nell'organismo umano circolerebbe un'unica corrente pneumatica, un soffio unico, composto da spiriti, collegata, attraverso la fantasia, all'*intelletto possibile*.³ È qui che «il legame tra le dottrine mediche dello *spiritus* e la poesia italiana si fa strettissimo. Lo *spirito animale* che genera tutti i cinque sensi, emette attraverso gli occhi, un pneuma visivo che riporterà le immagini degli oggetti incontrati : questa idea antica è chiaramente all'origine degli spiritelli dello sguardo, che così spesso ricorrono nella poesia di Dante e dei suoi amici».⁴

Nei poeti appartenenti al «dolce stilnovo» dunque, confluirebbero la teoria del *fantasma* aristotelica unita con la pneumatologia stoico-medico-neoplatonica. L'oggetto dell'amore è, come abbiamo visto, un *fantasma*, un'ombra, che, insieme, è anche uno *spirito*, inserito, come tale, in un «circolo pneumatico in cui si aboliscono e si

¹ *De insomniis*, «Patrologia graeca», 66, 1290; Cfr. *Stanze*, p. 110; Cfr. *Sinesio di Cirene, I sogni*, a cura di D. SUSANETTI, Adriatica, Bari, 1992, p. 53. Sulla figura di Sinesio come mediatore tra cristianesimo e neoplatonismo cfr. H-I MARROU, *Sinesio di Cirene e il neoplatonismo alessandrino*, in *Il conflitto fra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, Torino, 1968.

² Cfr. Ugo di San Vittore, *De unione corporis et spiritus* (*Patrologia latina*, 177, 285); fino a Giordano Bruno : «Nell'uomo l'immaginazione ha come supporto un'anima immaginativa, uno *spiritus fantasticus*, tra materia e spirito, il quale, secondo una tradizione venuta da Sinesio e trasmessa dal neoplatonismo fiorentino, è affine all'anima del mondo e allo *spiritus* materiale sottile che costituisce gli influssi planetari.», J. STAROBINSKI, *L'impero dell'immaginario*, in *L'occhio vivente*, trad. a cura di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, pp. 286-87.

³ Si possono distinguere lo *spirito naturale*, che ha origine nel fegato, lo *spirito vitale*, che ha origine nel cuore, e lo *spirito animale*, che nasce nelle camere del cervello. L'intelletto 'potenziale' o 'passivo' di Aristotele è spesso definito dai medievali «intellectus possibilis» (la possibilità o potenzialità di divenire tutte le cose), da cui l'espressione «intelletto possibile».

⁴ R. KLEIN, op. cit., pp. 24-25.

confondono i confini fra l'esterno e l'interno, il corporeo e l'incorporeo, il desiderio e il suo oggetto».¹

Ecco per esempio un famoso sonetto di Cavalcanti, in cui la parola «spirito» è presente in ogni verso :

Pegli occhi fere un spirito sottile,
che fa 'n la mente spirito destare,
dal qual si move spirito d'amare,
ch'ogn'altro spiritel[lo] fa gentile.
Sentir non po' di lu' spirito vile,
di cotanta vertù spirito appare :
quest'è lo spiritel che fa tremare,
lo spiritel che fa la donna umíle.
E poi da questo spirito si move
un altro dolce spirito soave,
che sieg[u]e un spiritello di mercede:
lo quale spiritel spiriti piove,
ché di ciascuno spirit' ha la chiave,
per forza d'uno spirito che 'l vede.

L'ossessione «pneumatica» di Guido è tale che egli traduce continuamente il processo psicologico nei suoi termini 'spirituali'. Lo «spirito sottile» (v.1) che penetra attraverso gli occhi è lo spirito visivo che, «ferendo pegli occhi», desta lo spirito che si trova «'n la mente», e lo informa con l'*immagine* della donna. Ed è da questo spirito che nasce lo «spirito d'amare», ingentilendo e facendo tremare gli altri spiriti (quello vitale e quello naturale).²

4.1. L'accenno alla tradizione dello *spiritus phantasticus*, in relazione ad alcuni poeti italiani del duecento, può tornare utile per spiegare un tema della poesia d'amore trobadorica e oitanica (presente anche nel *Lai de l'ombre*), quello del «sogno

¹ *Stanze*, p. 127-28.

² *Stanze*, p. 123. Per un'analisi della canzone *Donne me prega* di Guido, dove egli esprime la propria concezione dell'amore, cfr. M. CORTI, *La felicità mentale, Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 16-37.

d'amore». ¹ Infatti «la fuga dei sensi verso il cuore è la condizione dell'interiorizzazione del sentire, perché chiudendo l'amante alla realtà esterna gli permette di comunicare, per un contatto diretto e misterioso, con l'essenza di Amore, e di fondere il suo spirito, al di là di ogni ostacolo e di ogni distanza, con lo spirito della donna amata». ²

Nel canzoniere di Benart de Ventadorn compare spesso il termine *esperitz* – che già Carl Appel aveva collegato agli *spiriti* di Cavalcanti e del giovane Dante – associato all'idea che esso fosse capace di una propria autonomia rispetto al corpo. ³ Di solito, nei sogni amorosi, lo *spirito* era in grado di viaggiare fino alla dimora della dama, per farle visita :

Cil que cuidon qu'eusiasai,
no sabon ges com l'*esperitz*
es de leis privatz et aizitz,
si tot lo cors s'en es lonhans.
Sapchatz, lo melher messatgers
c'ai de leis, es mos cossirers,
que·m recorda sos bels semblans.

(vv.22-28)

(Quelli che credono che io sia qui, / certo non sanno come lo *spirito* / è vicinissimo a lei, / anche se il mio corpo è lontano. / Sappiate, il miglior messaggero / che ho, è il mio pensiero, / che mi ricorda il suo bel semblante). ⁴

E in *Flamenca* (1240-50), una rara «eccezione narrativa» della cultura provenzale : ⁵

¹ Tema legato al «pensiero d'amore», il *cossirar*, che, nei suoi momenti più intensi, comporta la perdita di coscienza, come se si trattasse di uno stato di *trance*. Per esempio Benart de Ventadorn in *Can l'erba fresch'e-lh folha par*, «Que manhtas vetz en *cossir* tan : / lairo m'en poirian portar» vv.10-11, (Tante volte sono così perso nel *pensiero* / che dei ladroni potrebbero rapirmi), Mancini, pp. 116-17.

² M. MANCINI, *Flamenca : Sogni e visioni*, in *Lo spirito della Provenza, da Guglielmo IX a Pound*, Carocci, Roma, 2004, p. 97.

³ «Dopo le ricerche di Robert Klein e di Giorgio Agamben, che ne hanno ricostruito la densissima costellazione medico-filosofica, ci è ormai chiara la funzione centrale dello “spirito dell'immaginazione”, capace di una sua grandiosa, visionaria autonomia rispetto al corpo», M. MANCINI, *Bernart de Ventadorn*, op. cit., p. 20.

⁴ APPEL 33, vv. 22-28. La traduzione è di Mancini.

⁵ Cfr. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa, La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino, 1977.

Quant Amors ac fag som plazer
de l'*esperit*, a lui s'en torna
dreg a Guillem, e-l cors n'ajorna,
quar tot avans que·ls oils ubris
tota la cara e-l fronz li ris :
so fon l'alba, e quant ubri
sos oilz, adoncas s'esclarsi
le soleilz que fon ja levatz.
Guillems es bels e ben colratz,
ben fai parer aia estat
en luec don si ten a pagat,
can plus alegres ne tornet
e plus bels que non lai anet.

(vv.2169-81)

(Quando Amore ebbe fatto con lo *spirito* / quello che voleva, con lui ritorna / da Guillem, e il corpo si rianima, / e prima ancora di aprire gli occhi, / ride negli occhi e nella fronte: / era l'alba, e quando aprì gli occhi / ecco si fece più lucente il sole, che già s'era levato. / Guillem sta bene e ha bei colori, / si indovina che è stato in un luogo / che gli è piaciuto immensamente, / perché ne è tornato più allegro / e più bello di quando è partito).¹

E nel *Lai de l'ombre*, quando il cavaliere è stato trafitto dalle frecce del dio Amore, alla sera sogna di 'volare' dalla dama, e alla mattina, non vedendola, la cerca dappertutto :

Toute nuit songe que l'acol
et qu'ele m'estraint et embrace.
Li esveilliers me desembrace
en ce qui plus me delitast ;
lors quier par mon lit et atast
son biau cors qui m'art et esprent ;
mes, las ! « Qui ne treuve ne prent » :
c'est avenu moi et maint autre

¹ M. MANCINI, *Flamenca*, Carocci, Roma, 2006, p. 111.

mainte foiz.

(vv.178-86)

(La notte intera sogno che la stringo / e ch'ella m'abbraccia e m'avvince. / Il risveglio mi discioglie / da ciò che più mi darebbe piacere; / allora cerco nel letto e accarezzo / il bel corpo che m'arde e m'infiamma; / ma, infelice!, "chi non trova non prende": / a me e a molti altri ciò è toccato / molte volte).¹

5. Bertran de Born, con la descrizione lirica della sua *domna soisseubuda*, aveva costruito un'immagine artificiale di dama, a cui poteva rivolgere le proprie attenzioni; ma, anche se *costruita*, rimaneva pur sempre un'«immagine mentale». In quest'ultimo capitolo poniamo il caso di un paio di testi antico francesi, uno del XII e l'altro del XIII secolo, in cui, l'*immagine mentale*, viene fisicamente realizzata in un «ritratto».

Un punto di vista interessante per analizzare questo tema, come suggerito da M. Bettini, è il settore della semiotica, e, specificatamente, la concezione di «indice» di Peirce.

Secondo Saussure il significante, cioè la parte fisicamente percepibile del segno linguistico (l'insieme degli elementi fonetici e grafici), è associato ad un significato, o concetto mentale, che rimanda all'oggetto a cui ci si riferisce.² Il modello classico del segno è quindi un modello a tre, un triangolo che collega segno-concetto-referente.

Anche Charles Peirce ha proposto un modello a tre (segno-interpretante-oggetto), e, ha suddiviso il segno in : icona, simbolo e indice.³

Rispetto agli altri due, l'«indice» è un segno che mostra di avere connessioni *reali* con il suo oggetto, qualcosa che rimanda al referente in virtù di un rapporto fisico

¹ *Ombre*, pp. 40-41.

² Tale associazione per Saussure segue criteri di *arbitrarietà* (anche se possono sussistere figure iconiche come le onomatopee). Cfr. *Cours de linguistique générale*, a cura di C. BALLY, Losanna-Parigi, Payot, 1916 ; Trad. it., *Ferdinand de Saussure, Corso di linguistica generale*, a cura T. DE MAURO, di Laterza, Roma-Bari, 1967, (ried. 2009).

³ Secondo Peirce, abbiamo un'*icona* quando il segno assomiglia al concetto rappresentato, un *simbolo* quando il significante utilizzato è frutto di una convenzione ma non assomiglia al concetto espresso nella realtà, e, infine, un *indice* quando il segno è *naturale*, non è frutto di una convenzione e non assomiglia al concetto espresso che si intende rappresentare (l'esempio più classico di indice è rappresentato dal fumo che indica che c'è o ci potrebbe essere un falò; oppure le occhiaie sono indice di insonnia). Cfr. C. S. PEIRCE, *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*, trad. it., Torino, 1980, pp. 156 sg. (*Speculative Grammar*, in C.S.P., *Collected papers*, Cambridge Mass. 1931-35, vol. II)

(un'immagine dipinta è un'icona, il fumo intravisto in lontananza, è un indice).¹ Non come nel codice linguistico, dove, secondo Saussure, l'associazione tra significante e significato è arbitraria, ovvero non è «naturalmente motivata», ma dipende da una tacita convenzione tra i parlanti.²

Ritornando a Peirce, e al concetto di «indice», citiamo ora un suo intervento riguardo alla «fotografie» intese come segno :

[..] la rassomiglianza è dovuta al fatto che le fotografie sono state prodotte in condizioni tali da esser fisicamente costrette a corrispondere punto per punto all'oggetto in natura. Sotto questo aspetto dunque esse appartengono alla seconda classe dei segni : quelli per connessione fisica.³

La fotografia dunque, «icona» per eccellenza, secondo lo studioso, se osservata da vicino, mostra contemporaneamente la natura di «indice». Anche Umberto Eco, parlando della fotografia, conferma questa tesi : «La tecnica moderna è riuscita a realizzare un antico sogno : *congelare* le parvenze che si agitano nello specchio».⁴

Così, se ripensiamo all'*immagine* della dama proiettata in un'ombra, nel *lai* di Renart, e, insieme, a tutte quelle rappresentazioni che concepiscono il «ritratto» come equivalente di un «idolo», potremmo dire che esse si pongono sotto lo stesso segno - in quanto ad enfattizzazione - della «natura *indicale*, di fisica connessione con l'oggetto [..]; sono icone, certo, icone e richiamano l'essere amato per rassomiglianza : però sono simultaneamente in rapporto con lui».⁵

Perciò le ombre, che per esistere necessitano di un corpo fisico che le proietta, mantengono qualcosa di quel corpo, e, potremmo aggiungere, sono dunque ontologicamente definite, sono segni «macchiati» di realtà :

¹ Cfr. M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992, p. 59.

² DE MAURO, op. cit., pp. 85-87.

³ PIERCE, op. cit., p. 157.

⁴ U. ECO, *Sugli specchi, e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 32.

⁵ BETTINI, op. cit., p. 59. L'argomentazione di Bettini nasce intorno al racconto di Plinio circa la figura di Butade e di sua figlia. Quest'ultima s'innamorò di un giovane, il quale doveva andarsene. La notte prima della sua partenza, lei tratteggì i contorni dell'ombra del ragazzo proiettata sulla parete dal lume di una lanterna. Successivamente, a partire dal disegno della figlia, Butade (che era vasaio) impresse su quelle linee l'argilla riproducendone così il volto. A questo racconto Plinio attribuisce l'invenzione della scultura. «L'immagine riempie il vuoto lasciato da qualcuno che non c'è più: e in questo funziona da vero e proprio sostituto della persona assente», op. cit., p. 51.

[..] le ombre non possono essere viste come semplici rappresentazioni delle cose, ma come immagini organicamente connesse alle cose per similitudine. Rispetto alle possibili formulazioni letterali – immagini, figure, *species* -, la metafora dell'ombra riproduce una griglia analogica che include sia l'idea di mutamento sia l'idea di un legame organico e diretto tra rappresentazioni e cose. A differenza della figura, statica e autonoma, l'ombra muta con i mutamenti della luce e richiede una costante presenza dell'oggetto che la proietta, con il quale intrattiene un rapporto più stretto e originario.¹

Dunque l'ombra è «icona» e «indice» insieme, come lo è un'immagine artisticamente concepita, un ritratto o una fotografia. E quando in un'immagine è presente un'impronta del sensibile, seppur si tratti di una sottilissima porzione fisica, allora questa diventa potenzialmente *attiva*, nel senso che concorre a *fare* qualcosa : «Non basta dire che le immagini stanno a “rappresentare” qualcosa, con le immagini “si fa” anche qualcosa : l'essere rappresentazioni di oggetti fuori di loro non impedisce alle immagini di diventare, a loro volta, oggetto (o anche soggetto) di intenzioni o pratiche che le coinvolgono».²

Non stiamo parlando di immagini esposte in una galleria, senza altro significato che quello dell'«arte per l'arte», ma di immagini che hanno «fatto qualcosa», o che sono state soggette (o partecipi) a qualche «azione», in quanto legate fisicamente al proprio referente.

5.1. Conclusa questa premessa, passiamo ora al brano degli *Affreschi di Lancelot* (LXXXVI 20-23, LXXXVIII 1), episodio tratto dal romanzo duecentesco *Le Roman de Lancelot en prose*.³

Durante una delle sue avventure, Lancelot è stato condotto con l'inganno da una damigella presso Morgana, sorella di re Artù. Costei lo tiene prigioniero nel suo castello

¹ ELLERO, op. cit., 95-96 (A proposito del *De umbris idearum* di G. Bruno; il nolano infatti si servì dell'immagine dell'*ombra* per arrivare a sostenere la tesi per cui l'universo sensibile sarebbe *ombra* dell'unità soprastanziale).

² BETTINI, p. 60.

³ Il *Roman de Lancelot en prose* costituisce la parte centrale del «Cycle de la Vulgate» del Graal, ed è dedicato all'amore di Lancelot per Ginevra. Cfr. A. MICHA, *Lancelot*, Paris-Genève, Droz, 1980, t. V (TLF); Cfr. E. BURGIO, op. cit., pp. 452-57.

in una camera che aveva due finestre con le grate affacciate sul giardino. Un giorno l'eroe guardando fuori da una finestra, vide un pittore che stava dipingendo la storia di Enea dopo la sua fuga da Troia, e pensò che se avesse avuto anche egli dei colori, avrebbe potuto affrescare la propria stanza per poter vedere «les biaux contenemenz de sa dame».

Così riuscì a farsi dare i colori assieme agli strumenti necessari, e si mise a dipingere l'intera vicenda che lo aveva legato a Ginevra. La mattina dopo tornò nella stanza, e vedendo l'immagine di colei che amava :

[..]si vit l'ymage de sa dame, si l'ancline et la salue et vait pres et l'ambrace et la baise en la bouche, si se delite assez plus qu'il ne feist en nule autre fame fors en sa dame.

([..]vide il ritratto della sua signora, si inchinò davanti a lei e la salutò; si avvicinò, l'abbracciò e la baciò sulla bocca, ne ebbe un piacere maggiore di quello che avrebbe avuto con qualsiasi altra donna che non fosse la sua amata).¹

E, dopo due anni, quando l'affresco fu completato :

Quant il estoit levez chascun matin, si venoit a chascunne figure qui estoit pointe e leu de la roine, si les baisoit es ieux et es bouches ausi com se ce fust sa dame la roine ; si plouroit et se demantoit trop durement. Et quant il avoit grant piece dementé et plaint sa mescheance, si revenoit as ymages et les baisoit et lor faisoit la greingnor honor que il pooit et ainsi se reconfortoit par lui meismes, et ce estoit la chose qui plus li avenoit.

(Tutte le mattine, appena alzato, si recava davanti a ogni figura che rappresentava la regina, e le baciava sugli occhi e sulla bocca come se fossero state la sua signora; e piangeva, e si addolorava fortemente. E dopo che a lungo si era addolorato e aveva pianto sulle sue sventure, tornava dalle immagini, le baciava e rendeva loro l'onore più grande che poteva, e trovava in questo un gran conforto per sé; ed era la cosa che più gli piaceva).²

¹ Cfr. E. BURGIO, op. cit., pp. 454-55.

² Ivi., pp. 456-57.

Lancelot dunque, di fronte all'immagine dipinta dell'amata, si comporta come un'idolatra; s'inginocchia, saluta, bacia il ritratto come se questo fosse un'icona sacra. Egli infatti «[...]venera nella raffigurazione un prototipo che non è il vero Dio, ma un essere umano – divinizzato da un'ossessione amorosa. Il fatto è che uno degli effetti dell'imporsi della *fin'amor* cortese come sistema culturale di riferimento dell'élite aristocratica nell'Occidente feudale tra XII e XV secolo, fu la produzione di un discorso laico sulle immagini [...]».¹

5.2. Il brano appena citato deriva da un famoso episodio, quello della «Salle aux images» («Sala delle statue») del del *Roman de Tristan* di Thomas (1150 c.a.).² Anche qui la costruzione d'immagini è atta a sostituire l'«assenza dell'oggetto amato», riuscendo a porsi come icona e, insieme, come «indice».

Ormai lontano da Isotta, in Bretagna, Tristano si fa costruire in una grotta una stanza in cui colloca una statua del tutto somigliante alla sua innamorata, tanto che sembrava viva. Accanto a questa aveva posto degli altri simulacri, tra cui quello di Brigvain, l'ancella di Isotta. Ogni volta che Tristano si sentiva solo, entrava in questa stanza e parlava con l'*immagine* della sua amata, rimembrando con essa gli episodi del loro amore. E, quando si sentiva in collera con Isotta, allora si rivolgeva a Brigvain, lamentandosi con lei del comportamento della sua padrona :

[..]
e les deliz des granz amors
e lor travaus e lor dolurs
e lor paignes e lor ahans
recorde a l'himage Tristrans.
Molt la baise quant est haitez,
corrusce soi quant est irez,
que par penser, que par songes,

¹ Ivi, p. 498.

² *La salle aux images* (Fragment de Turin¹), BARTINA H. WIND, *Thomas, Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, Droz-Minard, Genève-Paris, 1960.

Abbiamo già visto che il Tristan è l'opera letteraria più amata da Jean Renart; Cfr. BÉDIER J., *Roman de Tristan de Thomas*, Paris, 1905, (S.A.T.F.), t. II, pp. 58 e 397 ; Cfr. LEJEUNE-DEHOUSSE R., *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen age*, Slatkine reprints, Genève, 1968 (reimpr. De l'édition de Paris, 1935), p. 238.

que par craire en son cuer mençoinges
 que ele mette lui en obli
 ou que ele ait acun autre ami,
 que ele ne se pusse consurrer,
 que li n'estoce autre amer
 que mieuz a sa volunté l'ait.
 Hiceste penser errer le fait,
 errance son corage debote
 del biau Cariados se dote
 que ele envers lui ne turt s'amor.
 Entur li est nuit e jor,
 e si la sert e si la losange
 e sovent de lui la blestange.
 Dote, quant n'a son voler,
 que ele se preigne a son poer;
 por ce que ele ne puet avoir lui,
 que son ami face d'autrui.
 Quant il pense de tel irur,
 donc mustre a l'image haiur,
 vient l'autre a esgarder ;
 mais ne volt ne seoir ne parler :
 hidonc emparole Brigrvain
 e dist donc: "Bele, a vos me plain
 del change e de la trischerie
 que envers moi fait Ysode m'amie."
 Quanque il pense a l'image dit;
 poi s'en deseñfle un petit,
 regarde en la main Ysodt,
 l'anel d'or doner li volt,
 vait la chere e le senblant
 que au departir fait son amant.
 Membre lui de la covenance
 qu'il ot a la deseverance:
 hidonc plure e merci crie
 de ce que pensa folie,
 e siet bien que il est deceü
 de la fole irur que il a eü.
 Por iço fist il ceste image
 que dire li volt son corage,
 son bon penser e sa fole errur,
 sa paigne, sa joie d'amor,
 car ne sot vers cui discoverir

ne son voler, ne son desir.¹

(vv. 1-50)

([.]) / e la gioia di un grande amore, / tutta l'ansia ed il dolore, / la sua pena, il triste affanno / dice il bel Tristano al marmo! / Molto bacia quando è gaio; / si fa cupo quando è irato! / Se dà fede con i sensi, / con la mente, con il cuore / a menzogne, può scordarlo / ed avere un altro amico! / Non riesce a non amare / chi può avere facilmente! / La paura lo fa errare : / poi l'errore con il cuore / allontana! Ecco : sospetta / Kariados, bello nel viso. / Forse Isotta gli fa dono / del suo amore! Notte e giorno / le sta intorno, la lusinga / e la serve : ma al pensiero / di Kariados, la respinge. / Se non ha quello che vuole / prende ciò che è in suo potere : / se non può averlo vicino / può cercare un nuovo amico. / E se pensa a quest'amaro / abbandono, non la vuole / più vedere, né lontano / osservarla. E va da un'altra. / Parla a Brangvain e dice : «Piango / con voi, bella, quest'inganno, / questo scambio della bionda / dolce Isotta, la mia amica!» / Tutto ciò pensa, dice / alla statua. Poi, di nuovo, / poco a poco, non si fida : / torna indietro con lo sguardo / ed alla mano di marmo / un anello d'oro vuole / dare. / E gli occhi nel momento / di partire, vede e il viso / e ricorda il giuramento. / Piange, chiede pietà, prega / il perdono alla follia! / L'ha ingannato solo l'ira! / Queste statue ha immaginato / per aprire finalmente / il suo cuore e confessare / l'incertezza, i tristi errori, / lo stupore, l'allegria, / ignorando a chi svelare / la speranza, il desiderio).²

5.3. Nel caso di Pigmalione invece, l'immagine addirittura precede il referente: l'amata e il suo ritratto coincidono, e, quindi, si tratta di un caso in cui la sola rappresentazione diventa sufficiente nel produrre una passione. Per lo scultore ovidiano, la statua non è semplicemente un'icona, non è un'immagine che deriva da una persona fisica, ma lo è direttamente.

¹ Ivi, pp. 69-70.

² F. TRONCARELLI (a cura di), *Thomas, Tristano e Isotta*, Garzanti, Milano, 1979 (XV ried. 2010), pp. 39-40.

Probabilmente, sta qui, in questo scambio, la malattia che caratterizza gli amanti paradossali. Le cosiddette persone sane sono disposte ad ammettere, più o meno esplicitamente, che nel ritratto la realtà stinge sul segno : i malati (o i pazzi libidinosi) appaiono invece convinti del fatto che sono i segni a stingere sulla realtà.¹

Per quanto riguarda invece il cavaliere del *Lai de l'ombre*, l'immagine riflessa non sostituisce l'amante, è la dama stessa che «funziona» come un' immagine. Per tutta la durata del suo corteggiamento, egli si comporta con l'oggetto del suo desiderio sbagliando sistematicamente l'approccio, finché, sull'orlo della sconfitta, si accorge dell'ombra della dama, e, qualcosa nella sua strategia cambia; infatti, come abbiamo visto, «chiunque ama, *stringe immagini*, anche quando ha tra le braccia l'oggetto del suo amore».²

Il caso (la fortuna) gli dà la possibilità di vedere riflessa nell'acqua del pozzo l'immagine mentale (il fantasma) di cui si era innamorato - a cui aveva paradossalmente sovrapposto la realtà della dama - e di rendere evidente, donandole l'anello, un processo tutto interno, altrimenti invisibile. La dama alla fine cede (anche) grazie alla «confessione figurata» di questo processo interiore. Il segno della propria immagine (che è anche *indice*) si è impresso nella «tela» dell'immaginazione del suo cavaliere, ed egli ora ama, ricambiato, «ciò che da lei procede». Dinanzi a tali finezze argomentative, ella non può che concedergli la propria amicizia, perché un *amante fino* sa trovare sempre l'accesso ad un cuore governato dalla *fin'amor*.³

[..] «Biaus douz amis,

¹ M. BETTINI, p. 82.

² Ivi, p. 107.

³ Anche la dama, evidentemente, si è lasciata sedurre dall'*immagine* del cavaliere, che nei fatti, fa già *parte* della sua fantasia. Su questo punto può essere interessante richiamare alla memoria il mito della Medusa. Come si sa, l'unica persona che riesce a uccidere la Medusa è Perseo, e il motivo, è che egli *non rivolge lo sguardo sul volto* della Gorgone, ma solo sulla sua *immagine riflessa* nello scudo di bronzo, cosicché riesce a tagliarle la testa senza lasciarsi pietrificare. Solo prendendo come soggetto l'immagine *indiretta*, l'immagine catturata in uno specchio, l'eroe riesce dunque nell'impresa. Ma, una volta tagliata la testa, egli non la getta via, la mette in un sacco per poi tirarla fuori ogni volta incontra dei nemici, i quali, guardandola, vengono pietrificati. Insomma riesce a padroneggiare quel volto tenendolo nascosto, come, prima, era riuscito a sconfiggere il mostro guardando nello specchio. La forza di Perseo sta *nel rifiuto della visione diretta*, non in un rifiuto della realtà. Il cavaliere del *lai*, inizialmente aveva guardato nel volto la dama (Gorgone) e la sua impresa era destinata a una sconfitta (era come pietrificato dal negarsi di lei). Soltanto guardando nell'immagine riflessa, come Perseo, riesce a vincere il suo cuore. Cfr. J. P. VERNANT, *Au miroir de medeuse*, in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989, pp 117.

tout ont mon cuer el vostre mis
cist douz mot et li plesant fet
a mon **ombre** en l'onor de moi.
[..]»

(*Ombre* vv.931-935)

([..] «Caro, dolce amico, / tutto il mio cuore hanno posto nel vostro / gli atti
piacenti e le dolci parole / e il dono che avete fatto / alla mia *immagine* in mio
onore [..]»).¹

¹ *Ombre*, pp. 80-81.

Bibliografia

Edizioni del *Lai de l'ombre*

BÉDIER J., in *Index lectionum quae in Universitate Friburgensi per menses aestivos anni MDCCXC habebuntur*, Friburgo (Svizzera) 1890, estratto (rist. anast. New York 1968).

BÉDIER J., *Le Lai de l'ombre par Jean Renart*, Paris, 1913 (Société des Anciens Textes Français).

LIMENTANI A. (a cura di), *Jean Renart, L'immagine riflessa*, Einaudi, Torino, 1970 (ried. 1994).

WINTERS M. E., (a cura di) *Jean Renart : The Lai de l'ombre*, Birmingham (Alabama), 1986.

Edizioni delle altre opere di Jean Renart

LECOY F., *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole*, Paris, Libraire Honoré Champion, 1969 (Reimpr. 1962).

LEJEUNE-DEHOUSSE R., *Le Roman de la Rose ou de Guillame de Dole*, Parigi, Droz, 1936

MICHELANT H. e MEYER P., *Le Roman de l'Escoufle*, Paris, 1894 (Société des Anciens Textes Français).

SERVOIS G., *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, 1893 (Société des Anciens Textes Français).

SWEETSER F., *L'Escoufle, Roman d'aventure*, Nouvelle édition d'après le manuscrit 6565 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Droz, Paris-Genève, 1974.

TERRY P., VINE DURLING N., *The Romance of the Rose or Guillaume de Dole, by Jean Renart*, U. Pennsylvania Press, Philadelphia, 1993.

Edizioni di altri testi

ANTONELLI R. (a cura di), *I poeti della scuola siciliana. Giacomo da Lentini, vol I*, Meridiani, Milano, 2008.

APPEL A. (a cura di), *Bernart de Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.

ARMSTRONG E. C., BUFFUM D. L., BATEMAN EDWARDS, LOWE L. F. H. (edited by), *The Medieval French Roman d'Alexandre, vol. II, Version of Alexandre de Paris, Text*, Princeton University Press; Paris Presses Universitaires de France (Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures, 37), 1937.

BARIDAN S. F., *Le Roman de la Rose*, (édition de Clément Marot), Introduction de A. Viscardi, Genève et Paris, 1957.

BARRETTE P. (edited by), *Robert de Blois's Floris et Lyriopé*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press (Publications in Modern Philology, 92), 1968.

BARTINA H. WIND, *Thomas, Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, Droz-Minard, Genève-Paris, 1960.

BÉDIER J., *Roman de Tristan de Thomas*, Paris, 1905, (S.A.T.F.).

BELTRAMI P. G. (a cura di), *Brunetto Latini, Tresor*, Torino, Einaudi, 2007.

BONAFIN M. (a cura di), *Il romanzo di Renart la volpe*, Ed. Dell'Orso, Torino, 1999.

BOUCHERIE A. (publié par), *Le roman de Galerent, comte de Bretagne, par le trouvère Renaut, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque nationale*, Montpellier, Bureau des Publications de la Société pour l'étude des langues romanes ; Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1888.

BOUTIÈRE J., SCHUTZ A., *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XII^e et XIV^e siècles*, Nizet, Paris, 1973.

BRAMBILLA AGENO F. (a cura di), *Dante Alighieri. Convivio, 2, Testo*, (Società Dantesca Italiana Edizione Nazionale), Le Lettere, Firenze, 1995.

CERIELLO G. R. (a cura di), *I Rimatori del Dolce Stil Novo*, Rizzoli, Milano 1950 (rist., Bur, 2003).

CHIAVACCI LEONARDI A. M. (a cura di), *Dante Alighieri, Commedia, vol. I, Inferno*, Meridiani, Milano, 1991.

CHIAVACCI LEONARDI A. M. (a cura di), *Dante Alighieri, Commedia, vol. II, Purgatorio*, Meridiani, Milano, 1994.

CHIAVACCI LEONARDI A. M. (a cura di), *Dante Alighieri, Commedia, vol. III, Paradiso*, Meridiani, Milano, 1994.

CONSTANS L., *Le roman de Troie, par Benoit de Sainte-Maure, publié d'après tous les manuscrits connus*, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 6 t., 1904-1912.

CONTINI G. (a cura di), *Poeti del duecento, (vol. 1, tomo1)*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

DE ROBERTIS D., CONTINI G. (a cura di), *Dante Alighieri, Opere minori (vol. 1., Tomo 1), Vita Nuova, Rime, ,* Ricciardi, Milano-Napoli, 1984 (ried. 1995).

DYGGVE H.P., *Gace Brulé Trouvère champenois, Edition des Chansons et étude historique*, Helsinki, 1951.

FOERSTER W., *Lyoner Ysopet, altfranzösische Übersetzung des XIII. Jahrhunderts in der Mundart der Franche-comté mit kritischen Text des lateinischen Originals (sog. Anonymus Neveleti)*, Heilbronn, Henninger (Altfranzösische Bibliothek, 5), 1882.

FOERSTER W., *Christian von Troyes, Cligès*, Textausgabe mit Einleitung un Glossar herausgegeben, Halle, Niemeyer (Romanische Bibliothek, 1), 1888.

FOULET L., *Jean Renart, Galeran de Bretagne, roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 37), 1925.

GOLDSCHIMIDT M. (a curadi), *Sone von Nausay*, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 216), 1899.

GOZZI M. (a cura di), *Binduccio dello Scelto, La storia di Troia*, Carocci editore, Roma, 2000.

GOUIRAN G., *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'œuvre de Bertran de Born*, seconde édition condensée, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987.

INSANA J., AVALLE D-A. S. (a cura di), *Andrea Cappellano, De amore*, Milano, SE, 1996.

JOLY A., *Benoit de Saint-More et le « roman de Troie » ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au Moyen-Âge*, Paris, Franck, 2t., 1870-1871.

LECOY F., *Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1965-70, 3 voll. (CFMA 92.95.98).

LÖSETH E. (a cura di), *Oeuvres de Gautier d'Arras*, Paris, Bouillon (Bibliothèque française du Moyen Âge, 6-7), 1890.

MANCINI M. (a cura di), *Bernart de Ventadorn. Canzoni*, , Carocci, Roma, 2003.

MANCINI M. (a cura di), *Flamenca*, Carocci, Roma, 2006.

MANCINI M. (a cura di), *Il Lai di Narciso*, Pratiche, Roma 1989 (ried. Carocci, 2009).

MARTIN E. (publié par), *Le Roman de Renart*, , Strasbourg, Trübner, 1882, 1887 («Préface» al I e III vol.).

MATASSA G. D-A., FORMISANO L. (a cura di), *Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Le roman de la rose*, Palermo, L'Epos, 1993, 2 t.

MÉON D. M., *Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs*, publiés par Barbazan ; Nouvelle édition, augmentée et revue sur la manuscrits de la Bibliothèque impériale, Paris, warée, 1808, 3 t.

MÉON D. M. (publié par), *Le Roman du Renart, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII^e siècles*, Paris, Treuttel et Würtz, 1826, 4 vol.

MOROSINI R. (a cura di), *Maria di Francia, Favole*, , Carocci, Roma, 2006, p.12.

MOVIA G. (a cura di), *Aristotele, Anima*, Rusconi. Milano, 1996.

RAYNAUD DE LAGE G., *Gautier d'Arras, Eracle*, Parigi, Libraire Honoré Champion, 1976.

SAGLIMBENI S. (a cura di), *Fedro, Le Favole*, Newton, Roma, 1995.

SCHELER A. (publié par), *Dits de Watriquet de Couvin, publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variantes et de notes explicatives*, Bruxelles, Devaux, 1868.

SCIVOLETTO N. (a cura di), *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol III, *Metamorfosi*, , Classici Utet, Unione tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2000.

SUSANETTI D. (a cura di), *Sinesio di Cirene, I sogni*, Adriatica, Bari, 1992.

TIRINNANZI N. (a cura di), *Giordano Bruno, Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, Milano, Rizzoli, 1997.

THIRY-STASSIN M. et TYSENS M. (édition critique par), *Narcisse, Conte ovidien français du XII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 211), 1976.

TRONCARELLI F. (a cura di), *Thomas, Tristano e Isotta*, Garzanti, Milano, 1979 (XV ried. 2010).

Studi

AGAMBEN G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977 (ried. 2006).

ALLEGRETTO M., *Lacan e l'amore cortese*, Carocci, Roma, 2008.

ALLEGRETTO M., *Sguardo inverso, voce inversa: da Ovidio al Lai di Narciso*, in *Metafora Medievale, il "libro degli amici" di Mario Mancini*, Carocci, Roma, 2011, pp. 11-30.

BÉDIER J., *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre, Rêflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Paris, Honoré Champion, (1929), (ried. 1970).

BETTINI M., *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992.

BETTINI M., PELLIZER E., *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino, 2003.

BURGIO E. (a cura di), *Racconti di Immagini, Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Ed. dell'Orso, Alessandria-Torino, 2001.

CHARLIER C., *L'Escoufle et Guillame de Dole*, in *Mélanges Wilmotte*, Paris, 1910, pp-81-98.

COOPER L. F., *The literary reflectiveness of Jean Renart's «Lai de l'ombre»*, in «Romance Philology», XXXV (1981-82), pp. 250-60.

CORTI M., *La felicità mentale, Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.

CREMONESI C., *Jean Renart, romanziere del XIII secolo*, Milano e Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1950.

DE MAURO T. (a cura di), *Ferdinand de Saussure, Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1967, (ried. 2009).

DRAGONETTI R., *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

ECO U., *Sugli specchi, e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

ELLERO M. P., *Lo specchio della fantasia, Retorica, Magia e Scrittura in Giordano Bruno*, maria pacini fazzi, Lucca, 2005.

GENETTE G., «*Il complesso di Narciso*», in *Figure I – retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969.

HOEPPFNER E., *Renart ou Renaut ?*, in «*Romania*», LXII (1936), pp. 196-231.

KLEIN R., «*Lo spirito peregrino*» e «*L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*», in «*La forma e l'intelligibile. Scritti sul rinascimento e l'arte moderna*», Einaudi, Torino, 1975 (Prima ed., *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970).

KOENIG V. F., *Jean Renart and the Authorship of «Galeran de Bretagne»*, in «*Modern Language Notes*», XLIX (1934), pp. 248-55.

KÖHLER E., *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Liviana, Padova, 1976 (rist. 1987).

LANGLOIS Ch.-V., *La vie en France au Moyen âge de la fin XII^e au milieu du XIV^e siècle d'après des romans mondains du temps*, présentation de J. Le Goff; Genève, Slatkine, 1981 (reimpr. De l'édition Paris, 1924), 2 vol.

LECOY F., *Sur la date du «Guillame de Dole»*, in «*Romania*», LXXXII (1961), pp. 379-402.

LEJEUNE-DEHOUSSE R., *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre*

romanesque au moyen age, Slatkine reprints, Genève, 1968 (reimpr. De l'édition de Paris, 1935).

LIMENTANI A., *Effetti di specularità nella narrativa medievale*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», IV (1980), pp. 307-21.

MANCINI F., *La figura nel cuore fra cortesia e mistica : dai Siciliani allo Stilnuovo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1988.

MANCINI M. (a cura di), *Il «Roman de la rose»*, in *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna, 1997.

MANCINI M., *Flamenca : Sogni e visioni*, in *Lo spirito della Provenza, da Guglielmo IX a Pound*, Carocci, Roma, 2004.

MILONE L., «*Rosinhol, Ironda, Lauzeta : Bernart de Ventadorn e i movimenti del desiderio*», in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», Vol. 12, 1988, pp. 1-21.

MENEGHETTI M. L., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Torino, 1992.

MUSSAFIA A., *Zur Kritik und Interpretation romanischer Texte, Dritter Beitrag, Guillaume de Dole*, in «Sitzungsber der Wiener Akademie der Wissenschaft», Phil.-Hist. Klasse, t. CXXXV (1896),

MEYER P., *Étude sur les manuscrits du Roman d'Alexandre*, Romania, XI, 1882, pp. 213-332.

PAYEN J. CH., «*Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son oeuvre et son érotique*», Champion, Paris, 1980.

- PARIS G., *Le cycle de la «gageure»*, in «Romania» XXXII (1903), pp. 480-511.
- PENSOM R., *Psychology in «the Lai de l'Ombre»*, in «French Studies», XXXVI, 1982, pp. 257-69.
- PICCHIO-SIMONELLI M., *I giuochi semantico compositivi del Lai del'ombre e un crittogramma di Jean Renart*, in «Cultura Neolatina», XXV (1975), pp. 31-38.
- PEIRCE C. S., *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*, trad. it., Torino, 1980 (*Speculative Grammar*, in C.S.P., *Collected papers*, Cambridge Mass. 1931-35, vol. II).
- RENZI L., *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova, Cedam, Casa editrice dott. Antonio Milani, 1964.
- SENDER E., *L'icona, immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1985 (ed. orig.: Parigi 1981).
- STAROBINSKI J., *L'impero dell'immaginario*, in *L'occhio vivente*, trad. a cura di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975.
- STUSSI A. (a cura di) *Obiezioni al metodo del Lachmann di Joseph Bédier*, in *Fondamenti di critica testuale*, il Mulino, Bologna, 1998 (ried. 2006).
- TOBLER A., Recensione all'edizione friburgense del Bédier, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, LXX, 1890, p. 350-58.
- TOMMASO D'AQUINO, *La conoscenza sensibile, commenti ai libri Aristotele, De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia*, Domenicano, Bologna, 1997.
- UITTI K. D., *Story, Myth, and Celebration in Old French Narrative Poetry 1050-1200*, Princeton U.P., 1973.

VERNANT J. P., *Au miroir de medeuse*, in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989.

VIGNERAS L.-A., *Etudes sur Jean Renart. II. Sur la date du «Lai de l'ombre»*, in «Modern Philology», XXX (1933), pp. 351-59.

VIGNERAS L.-A., *Sur la date de «Guillame de Dole»*, in «Romanic Review», XXVIII (1937), pp. 109-21.

VITALE G., *Ricerche intorno all'elemento filosofico nei poeti del dolce stil novo*, «Giornale dantesco», XVIII, 1910.

VIRDIS M., *L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul Lai de l'ombre di Jean Renart*, in «La Parola del Testo», 13 (2009), pp. 71-94.

WARREN F.M., *Notes on the Romans d'Aventure*, in *Modern language notes*, 1898, pp. 318-51.

WARREN F.M., *The works of Jean Renart, poet, and their relation to Galerande Bretagne*, in *Modern Language Notes*, XXIII, 1908, I. p. 69-73; II pp.97-100.

WAITE A. (a cura di), *The holy Grail :Quest in Arthurian literature*, Kessinger, 1993.

Antologie e Vocabolari

FOLENA G., *Siciliani*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, III, (1974).

PALAZZI F., FOLENA G., *Dizionario della Lingua Italiana*, Loescher, Torino, 1992.

MANCINI M. (a cura di), *La letteratura francese medievale*, Bologna, il Mulino, 1997.

TOBLER A., LOMMATZSCH E., *Altfranzösisches Wörterbuch*, Sechster band (vol. VI), Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1965.

VISCARDI A., *Le littérature d'oc e d'oïl*, Milano, Academia, 1952.

Sitografia

www.arlima.net [archives de littérature du moyen âge].

www.archive.org

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3727970?uid=3738296&uid=2&uid=4&sid=21101647048171> [07/02/2013]

<http://books.google.it/books?id=mOJheonWdJIC&pg=PA22&lpg=PA22&dq=b%C3%A9dier,+lai+de+l'ombre+1913&source=bl&ots=w8cPPzYYhN&sig=tfCoeqeHHF0epK138Z7fkJQdpsk&hl=it&sa=X&ei=P3vUUOW6A8HCtAaTmYDQBA&ved=0CE8Q6AEwBA#v=onepage&q=b%C3%A9dier%20%20lai%20de%20l'ombre%201913&f=false>
[07/02/2013]