

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME X · 1985

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Guillaume d'Orange o *le chevalier au déguisement*: il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume

La manie de voyager, le plaisir des fugues sont chez lui parfaitement superposables à la pseudonymie.

J. Starobinski, *Stendhal pseudonyme*

1.1. Il relativo esaurimento in sede critica dei dati di tipo storico e filologico inerenti all'epica francese conduce ormai da diversi anni ad una ricerca spostata sul testo nella sua forma e letterarietà. Ma, se la *chanson de geste* è stata esaminata spesso con estremo rigore dal punto di vista formale, in particolare nel suo elemento fondamentale, la formula, lo studio dei livelli di cultura dell'epica francese, della ricezione, dell'esatta collocazione sociale è rimasto abbastanza trascurato.

Del superamento della visione di un Medioevo rigidamente bipartito nelle sue manifestazioni culturali in dotto e popolare, religioso e laico, anche la canzone di gesta offre una stimolante testimonianza. Il rilievo di Marc Bloch, proprio sulla *Chanson de Roland*, il cui nucleo tematico sarebbe costituito da un motivo che «rentre dans le domaine du folklore plutôt que dans celui de l'histoire: haine du beau-fils et du parâtre, envie, trahison»¹, spinge ad approfondire in più direzioni l'analisi delle canzoni. Anche le più 'ortodosse', ancora non segnate da elementi romanzeschi e centrate sul tema epico per eccellenza della lotta fra cristiani e pagani, espressione dell'ordine gerarchico-feudale coniugato all'idea di crociata per la fede, presentano elementi la cui provenienza culturale è complessa.

Definito nelle sue linee essenziali dalla critica di impostazione sociologica il quadro ideologico feudale della canzone di gesta²

¹ M. Bloch, *La société féodale*, Paris 1939-40 (1942²), I, p. 148; nella direzione indicata da Bloch si veda C. Acutis, *La leggenda degli Infanti di Lara. Due forme epiche nel Medioevo occidentale*, Torino 1978.

² Cfr. E. Köhler, «Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois», in *Chanson de geste und höfischer Roman. Heidelberger Kolloquium*, Heidelberg 1963, pp. 21-36;

e analizzato quel modello tripartito su cui si regge la società feudale e di cui l'epica rappresenta una delle realizzazioni in chiave artistica³, è rimasto un po' in ombra l'apporto culturale tradizionale, di matrice popolare, il cosiddetto 'sostrato folklorico' emergente qua e là nei testi epici.

Le modalità dell'affioramento di frammenti di cultura tradizionale in testi scritti, concentrati attorno al 'meraviglioso' e alla 'religione popolare', sono state studiate in particolare da DUBY, Le Goff, Schmitt⁴. Nella dinamica di prestiti, scambi, volgarizzazioni, adattamenti di modelli culturali della società feudale il contributo popolare non è facilmente descrivibile.

1.2. Gli studi di Bachtin sulla 'carnevalizzazione della letteratura'⁵, costruiti su una solida e ricca tradizione letteraria la cui radice si trova nel dialogo socratico, hanno proposto a un vasto pubblico l'immagine di un Medioevo che a fianco della seria cultura ufficiale sviluppa una cultura di tipo comico e parodico,

id., «*Conseil des barons und jugement des barons. Epische Fatalität und Feudalrecht im altfranzösischen Rolandslied*», Heidelberg 1968 (trad. it. in E. K., *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, Napoli 1980, pp. 43-84); K.-H. BENDER, «Un aspect de la stylisation épique: l'exclusivisme de la haute noblesse dans les chansons de geste du XII^e siècle», in *Actes du IV^e Congrès International de la Société Rencesvals*, Heidelberg 1969, pp. 95-105; H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Padova 1980.

³ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (orig. ted., 1946), Torino 1979⁸, I, pp. 107-35, in particolare p. 122 e p. 134; M. Mancini, *Società feudale e ideologia nel «Charroi de Nîmes»*, Firenze 1972; N. Pasero, «*Li vilain portent les somes*. Sull'immagine tripartita della società nei testi medievali», *L'immagine riflessa* 4 (1980): 31-82; id., «Niveaux de culture dans les chansons de geste», in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals*, Modena 1984, pp. 3-25.

⁴ G. DUBY, «La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale», in *Niveaux de culture et groupes sociaux. Actes du colloque réuni du 7 au 9 mai 1966 à l'École Normale Supérieure*, Paris - La Haye 1967, pp. 33-50; J. Le Goff, «Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne», in *Niveaux de culture et groupes sociaux*, cit. (trad. it., J. L. G., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino 1977, pp. 193-207); id., «Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age: saint Marcel de Paris et le dragon», in *Ricerche storiche ed economiche in memoria di C. Barbagallo*, Napoli 1970, II, pp. 53-90 (trad. it., *Tempo della Chiesa*, cit., pp. 209-55); J.-C. Schmitt, «'Religion populaire' et culture folklorique», *Annales E.S.C.* (1976): 941-53.

⁵ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (orig. russo, 1963), Torino 1968, in particolare il cap. IV; id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (orig. russo, 1965), Torino 1979; id., «Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo» (orig. russo 1970), in G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino 1976, pp. 177-221.

pronta a rivedere ed abbassare qualsiasi aspetto della vita medievale. La categoria del 'carnevale', elaborata sulla scorta dei concetti di ambivalenza, abbassamento, plurilinguismo, inversione dei ruoli, travestimento, basso materiale, tutte manifestazioni 'popolari', risulta troppo rigido e astratto per un reale funzionamento come strumento storiografico⁶. In un certo senso, Bachtin compie, dall'altro lato, l'errore di una netta bipartizione dei fenomeni culturali medievali, assegnando a un 'popolo' troppo poco caratterizzato nelle sue reali possibilità creative, una fascia di manifestazioni che per il loro carattere parodico presumono una stretta interdipendenza con le produzioni alte e ufficiali. Uno dei documenti più celebri dello spirito trasgressivo medievale, il *Dialogus Salomonis et Marcolfi*, contenente tutti i concetti della teoria 'carnevolesca' di Bachtin, come ha ben illustrato la Corti, «meno selvaggio di quello che a prima lettura sembri, è la geniale creazione, quasi il riflesso letterario di una fascia di intellettuali conscia della necessità di resistere all'eccessiva autorità di un modello offerto dalla cultura ufficiale ed egemone»⁷.

Si tratta insomma di decifrare gli apporti culturali popolari all'interno della complessa circolazione di idee e modelli della società feudale, seguendo discese e salite, adattamenti e camuffamenti dei valori appartenenti ai vari ceti sociali, accettando anche la polisemia di molti fatti di 'cultura'.

1.3. Il motivo del travestimento, uno degli elementi del 'carnevale', assai rilevante nella biografia poetica di Guillaume d'Orange, appare particolarmente significativo nell'indicare una doppia possibilità di lettura, presentando innegabilmente valori appartenenti al mondo popolare ma non per questo riconducibili a livello di elaborazione e interpretazione unicamente alla sfera popolare.

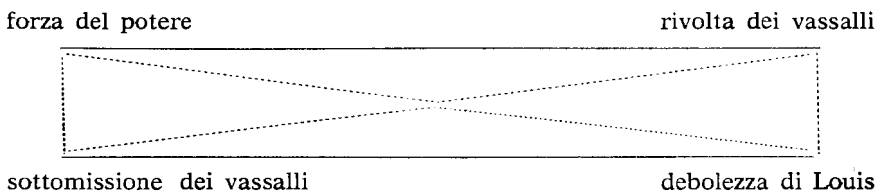
Il travestimento nella sua effettuazione investe un settore importante della società medievale, quello dell'abbigliamento. L'abito ha un significato sociale: «indica la categoria, è una vera

⁶ Cfr. la posizione critica nei confronti di Bachtin di F. Bruni, «Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale», *SCR* 14 (1980): 1-59, alle pp. 42-3. Si vedano anche, per una progressiva revisione della teoria bachtiniana, P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevolesca*, Torino 1976 e id., «Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna», in *Storia d'Italia Einaudi. Annali*, 4, Torino 1981, pp. 81-157.

⁷ M. Corti, «Modelli e antimodelli nella cultura medievale», *SCR* 12 (1978): 3-30, a p. 28.

uniforme. Portare quello di una condizione diversa dalla propria significa commettere il massimo peccato di ambizione o di abiezione»⁸. La presenza del travestimento nella *chanson de geste*, luogo di elaborazione di temi feudali propagandistici e militanti⁹, espressione, almeno per quanto riguarda l'area francese, degli ideali aristocratici, pone immediatamente un problema: come è possibile conciliare un motivo contenente una carica trasgressiva e dissacratoria all'interno di un genere che prevede come unica dimensione quella dell'esaltazione dell'eroe, un genere, riprendendo la Kristeva, la cui struttura è 'monologica', bloccata «par le point de vue absolu du narrateur qui coïncide avec le tout d'un dieu ou d'une communauté»¹⁰. Al posto della problematica conciliazione la *chanson de geste* propone un'utilizzazione del motivo come strumento per un'ulteriore esaltazione del modello del *bellator*.

2.1. Il *Couronnement de Louis*¹¹, primo pannello in senso cronologico della biografia poetica di Guillaume, presenta una struttura superficiale nella quale Guillaume svolge il compito («l'operazione sintattica») di mantenere al potere un re debole e pauroso. Riproponendo lo schema greimasiano di Van Nuffel¹²:



⁸ J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale* (orig. fr. 1964), Torino 1981, pp. 381.

⁹ Cfr. J. Frappier, «Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire» (1957), in J. F., *Histoire, mythes et symboles. Etudes de littérature française*, Genève 1976, pp. 1-19, a p. 7; A. Roncaglia, «Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta», in *La poesia epica e la sua formazione*, Roma 1970, pp. 277-98, p. 292.

¹⁰ J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, p. 159. Alcuni esempi medievali di «parcours à trajectoire monologisante», in N. Pasero, «Niveaux de culture», cit., pp. 14-7.

¹¹ Le edizioni delle canzoni che utilizzo nella mia analisi sono le seguenti: *Couronnement de Louis*, ed. E. Langlois, CFMA, Paris 1931; *Prise d'Orange*, ed. C. Régner, Paris 1967; *Moniage Guillaume*, ed. W. Cloetta, 2 voll., SATF, Paris 1906-11.

¹² Cfr. P. Van Nuffel, «Problèmes de sémiotique interprétative: l'Épopée», *Les Lettres Romanes*, n. 27 (1973): 150-62, a p. 159.

Lo spostamento di Louis lungo l'asse del contraddittorio è reso possibile dall'intervento dell'eroe. Sul piano della *manifestazione*, le necessità strutturali — assegnata a Guillaume la funzione di *protettore e conquistatore*¹³ — lo connotano come personaggio forte e risoluto, vigoroso e disposto al sacrificio personale. Il punto di vista unilaterale del narratore interno fa sì che le due funzioni rimangono costantemente attribuite a Guillaume ed assumano sempre valore positivo. La reiterazione nella stessa canzone di difesa e conquista, implicanti debolezza, rivolta, cattivo governo, *losengiers*, forniscono fin dall'inizio all'eroe le qualità di abnegazione e lealtà; reiterazione che fa perdere di vista la funzione in sé per incarnarla con estrema naturalezza in Guillaume, storicamente *miles Christi*, cavaliere fedele su cui fondare e mantenere il potere regale¹⁴. La presenza di una doppia funzione archetipica non deve indurre, come avverte Adler¹⁵, a considerare Guillaume unicamente in chiave folclorica. Concepito in un determinato momento storico, il personaggio riveste le funzioni a lui attribuite con gli abiti della tradizione storica e letteraria¹⁶.

Cavaliere senza terra, seppure in grado di una conquista autonoma, pretende l'autorizzazione regale per le sue imprese. Pur di fronte a un re debole ed a un clero corrotto, accetta la parte

¹³ Interessanti tentativi di una definizione tipologica del personaggio Guillaume sono stati abbozzati da D. Schenk, «Le mythe, la sémiotique et le cycle de Guillaume», in *Actes du VII Congrès International de la Société Rencesvals*, Paris 1978, II, pp. 372-81; D. Maddox e S. Sturm-Maddox, «Intertextual Discourse in the William Cycle», *Olifant*, n. 7 (1979): 131-48; S. Sturm-Maddox, «From Couronnement to Moniage: The Jovente and the Age of Guillaume», in *VIII Congreso Internacional de la Société Rencesvals*, Pamplona 1981, pp. 491-95.

¹⁴ Cfr. F. Cardini, «La tradizione cavalleresca nell'occidente medievale», *Quaderni medievali*, n. 2 (1976): 125-42, a p. 130 e id., *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze 1981, pp. 227 ss.

¹⁵ A. Adler, «A propos du Charroi de Nîmes», in *Mélanges Frappier*, Genève 1970, I, pp. 9-15, a p. 14.

¹⁶ Gli studi di J. H. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*, Paris 1981 e «Aymonides et Pandava: l'idéologie des trois fonctions dans *Les quatre fils Aymon* et le *Mahabharata*», in *Actes du IX^e Congrès de la Soc. Rencesvals*, cit., I, pp. 77-85, tesi al riscontro nel dominio epico francese dello schema trifunzionale indo-europeo duméziliano aprono una serie di giustificati interrogativi: come spiegare le somiglianze fra i testi indoirani e quelli francesi? È possibile porre su un piano di equivalenza nel riscontro dello schema la società feudale francese con le altre società orientali? Le analisi sono molto interessanti e ricche di dati, ma necessitano di un maggiore ancoraggio storico-letterario. Cfr. la rec. di J. Dufournet, «L'archéologie de l'épopée médiévale de J. H. Grisward, ou Dumézil au Moyen Age», *Le Moyen Age*, n. 89 (1983): 269-80.

di difensore del potere monarchico ed ecclesiastico. Allo stesso modo che nel *Girart de Roussillon*, il re ingiusto mantiene delle prerogative nel rapporto di *fedeltà*, che sebbene imprecise dal punto di vista giuridico ed istituzionale, continuano ad incidere a livello morale¹⁷. Il progressivo recupero e rafforzamento della monarchia da parte della dinastia capetingia determina negli autori di canzoni di gesta un atteggiamento di rispetto celato, quasi dissimulato fra le pieghe della connotazione negativa di Louis e della sua corte.

Difensore del potere monarchico, conquistatore di territori appartenenti ai nemici del potere monarchico. La dinamica della narrazione si svolge essenzialmente lungo una sola linea percorsa nei due sensi dall'eroe: da lontano a vicino al re e viceversa; diversi però i tempi del soggiorno nelle due posizioni: appena ristabilita la situazione di normalità, Guillaume si allontana rimanendo estraneo agli intrighi di corte fino al momento in cui viene richiamato. La sua anche breve permanenza *intra muros* provoca tensioni, come nella scena iniziale dello *Charroi de Nîmes*¹⁸. Giunto al centro dal confine più lontano del regno, Guillaume tende sempre a ritornare lontano fino addirittura a fare perdere le proprie tracce nel finale *Montiage*.

Senza entrare nel merito di questioni cronologiche¹⁹, si può affermare che nel *Couronnement* è contenuto, almeno potenzialmente, il seguito della gesta di Guillaume nei suoi sviluppi tipologici fondamentali. *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange* e *Montiage Guillaume* si presentano come variazioni coerenti di una tema già presente all'interno del *Couronnement*, variazioni attente ad una verosimiglianza storica di progresso sociale e morale. La successiva disposizione ciclica concorre ad uniformare i contenuti narrativi in un'architettura ricca di simmetrie e armonizzazioni intertestuali.

La struttura narrativa, ripetuta quattro volte nel *Couronnement*, con l'eroe che accorre e toglie di pericolo il re di cui è tutore conquistando contemporaneamente alla corona nuove terre, fa sì

¹⁷ Cfr. P. Le Gentil, «*Girard de Roussillon*. Sens et structure du poème, *Romania* 78 (1957): 328-89 e 463-510, alle pp. 359-61.

¹⁸ Cfr. per questa tematica A. Adler, «Guillaume et son cercle dans *Raoul de Cambrai*», *Romania* 93 (1972): 1-19.

¹⁹ Per queste e lo sviluppo di un primo nucleo ciclico rimando al monumentale lavoro di M. Tyssens, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris 1967, in particolare le pp. 153-62.

che le due funzioni attribuite a Guillaume rimangano nell'ambito della *chanson de geste* come prerogativa personale e inalienabile. Guillaume si stacca dallo sfondo epico come l'eroe sempre pronto al sacrificio ed alla conquista, in cammino per lunga parte della sua vita poetica, alla ricerca di una sistemazione materiale e spirituale in grado di non danneggiare nessuno. Disposta lungo una linea con uno solo dei punti fisso, quello del potere monarchico, la storia del personaggio è costituita dalla aspirazione a fissare una propria dimora in posizione marginale, punto d'osservazione nascosto, inaccessibile al desiderio altrui, da cui balzare fuori all'improvviso per riconfermare il potere del re.

Fisiognomica e comportamento si uniscono nel personaggio a formare un paradosso di cui egli stesso sembra consapevole: l'enorme corporatura, la bozza sul naso, la fragorosa risata, i modi impetuosi e decisi, in una parola, l'ingombro sulla scena, si coniugano ad un continuo desiderio di riposo, di abbandono delle pressanti vicissitudini politiche e militari per una vita di svaghi venatorii e domestici.

Il piccolo ciclo di Guillaume evidenzia una costruzione simmetrica. *Couronnement* e *Moniage*, prima ed ultima canzone del piccolo ciclo, privilegiano la funzione di difensore del re; le due canzoni centrali, *Charroi* e *Prise*, sono centrate sulla doppia conquista, territoriale ed amorosa, di Guillaume lasciato finalmente in pace dal re. Anche la singolare scelta coniugale di Guillaume, nata sotto la stella dell'esotismo e di un iniziale ansioso *amor de lonh*, va nella direzione dell'allontanamento, dello sciogliersi dai pericolosi interessati legami interni.

2.2. In questa strategia di mimetizzazione reiterata, il motivo del travestimento, della maschera, delle generalità taciute, non è artificio o tratto esornativo, ma reale necessità narrativa con ampio potere di strutturazione. Guillaume, da se stesso battezzato «au cort nés», può benissimo essere definito come «le chevalier au déguisement» per la sua abilità proteiforme nel fingersi altro da quello che è in realtà.

Il travestimento, così radicato nel ciclo, si delinea non come «giocosso scambio di ruoli, non commedia degli equivoci, ma davvero mondo alla rovescia»²⁰ da cui emerge, confermata *a fortiori*, l'individualità, insostituibilità e validità della nobiltà. Nel trave-

²⁰ Mancini, *Società feudale e ideologia*, cit., p. 155.

stirsi Guillaume compie un azzardo le cui ripercussioni possono essere notevoli. Nell'istanza del rimanere nascosto, celato, subentra l'eventualità traumatica del mancato riconoscimento, tanto più doloroso alla luce della continua conferma del valore di *lignage*²¹. In questo senso il travestimento di Guillaume svela il suo vero significato profondo, quello di essere per l'appunto travestimento, trama più o meno fitta dietro la quale si cela la verità, più appropriatamente la nudità. L'eroe, pur così sollecito nel premiare la 'nobiltà di cuore' (si veda l'episodio del portiere addobbato cavaliere nel *Couronnement*, vv. 1529-655) sembra avere la necessità di vedere continuamente riconfermata la 'nobiltà di sangue', di diritto ed ereditaria, contestata dapprima al re (*Couronnement*)²² e messa in seguito in gravi disagi dalla labilità istituzionale e dalle pretese monarchiche (canzoni dei 'Vassalli ribelli').

Uno dei tratti distintivi della biografia poetica di Guillaume, l'essere spesso in cammino, tratto che avvicina la *geste* al mondo ideologico del *roman*³³, trova una giustificazione nella tendenza al travestimento, alla dislocazione sociale oltre che geografica. La speciale *quête* di Guillaume solo con la vecchiaia acquista un carattere individuale; al tempo delle 'audaci imprese' giovanili ricopre l'affermazione di un intero gruppo sociale: nipoti e compagni dell'animoso *mesnie* alla fine scompaiono lasciando campeggiare la figura di Guillaume cavaliere solitario.

L' 'agente epico'²⁴ cerca e trova da sé una personalità specifica radicata attorno al travestirsi e al restare incognito, atteggiamenti che uniformano le quattro canzoni del piccolo ciclo fornendo insieme un suggerimento per la collocazione tematica del *Montage Guillaume* rispetto alle altre tre canzoni²⁵.

2.2.1. Nel *Couronnement de Louis*, Guillaume subito dopo aver reso possibile l'abdicazione di Carlo in favore di Louis

²¹ *Couronnement*, vv. 789, 816 ss. e 2515 ss.; *Charroi*, vv. 1338 ss.

²² Cfr. J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. II. «Le Couronnement de Louis», «Le Charroi de Nîmes», «La Prise d'Orange», Paris 1965, pp. 140-49.

²³ Cfr. L. Pollmann, *La épica en las literaturas románicas. Pérdida y cambios*, Barcelona 1973, p. 17.

²⁴ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 325.

²⁵ Breve ma con diversi spunti interessanti il saggio di F. Suard, «Le Motif du déguisement dans quelques chansons du cycle de Guillaume d'Orange», *Olifant*, n. 7 (1980): 343-58.

chiede il permesso di compiere un pellegrinaggio. Si tratta di un pellegrinaggio armato, sotto la vesti le spade e nel seguito il resto dell'armatura. L'ampio mantello nasconde appena la natura guerriera dei pellegrini:

274 Desoz les chapes orent les branz letrez,
Et ne por quant si orent il trossé
Les bons halbers et les helmes dorez²⁶.

Che l'abito da pellegrino per Guillaume sia un travestimento lo dimostra subito il papa che, avvertito del pericolo pagano, dimostrando buon intuito, corre a chiedere l'aiuto dell'eroe.

Dopo aver sconfitto Corsolt, Guillaume torna subito in Francia a difendere il vacillante trono di Louis. Un pellegrino, al quale Guillaume non rivela la propria identità, informa l'eroe della situazione in cui versa il regno e conclude accorato con il *topos* dell'«Ubi sunt»²⁷:

1473 «Ou sont alé li chevalier gentill
Et li lignages al pro conte Aimeri?
Icil soloient lor seignor maintenir.
Par cele croiz ou li cors Deu fu mis,
Se je fusse om qui aidier li poist,
Les traïtors eüsse si laidiz
N'eüssent cure de lor seignor traïr.»
Ot le Guillelmes, s'en a jeté un ris;

Lo stesso «Ubi sunt» è pronunciato poco dopo dal portiere di Tours fedele a Luois ed al quale Guillaume ha detto di essere partigiano dei rivoltosi.

1540 Hé! Deus, aide!» fait li corteis portiers,
«Ou sont alé li vaillant chevalier
Et li lignages Aimeri le guerrier,
Qui soloient lor dreit seignor aidier?»

Commosso da tanta lealtà e coraggio Guillaume rivela la sua vera identità ed addobba cavaliere l'umile portiere. L'incognito

²⁶ C. Régnier nella nota al verso 326 della sua edizione della *Prise d'Orange* (cit., p. 128) propone di accostare il termine *tapinois* 'chi si traveste' a *pellegrino*: i cavalieri avrebbero applicato ironicamente il termine *tapin* ai pellegrini.

²⁷ Cfr. M. Liborio, «Contributi alla storia dell'*Ubi sunt*», *CN* 20 (1960): 141-209.

dell'eroe consente una verifica della propria fama e serve a vivacizzare la narrazione.

2.2.2. Il motivo del travestimento si costituisce in ampia trama narrativa, momento culminante della vicenda, nel *Charroi de Nîmes*. Qui il soffocante ambiente della corte e l'aspirazione di Guillaume al decentramento sono descritti con grande incisività nei primi ottocento versi stesi in lasse martellanti dalla serrata dialogicità. La partenza dell'eroe, l'insistenza dell'autore sul dato topografico valgono ad allargare la scena giunta ormai ad un grado di tensione non più sopportabile. Ecco fuori da Parigi aprirsi l'orizzonte fra precisione geografica e desiderio di possesso; di nuovo appaiono l'accampamento, la cucina militare, le masserizie: venuto dall'aperto Guillaume si affretta a tornare all'aperto. In questo quadro di vitalità campestre l'inserzione dell'esordio primaverile tipicamente lirico:

14 Ce fu en mai, el novel tens d'esté:
Fuellissent gaut, reverdissent li pré,
Cil oisel chantent belement et soé

fornisce l'intonazione prima ed evidente di un tema sviluppato internamente come ideale vitalistico, realizzato perfettamente dal punto di vista artistico da Bertran de Born.

Il delizioso incontro sulla strada per Nîmes con un villano ed i suoi bambini fa intravedere a Guillaume la possibilità di entrare nella città pagana nascosti nelle botti del grande carriaggio del mercante Tiacre, cioè Guillaume, prontissimo e divertito nell'entrare nei panni borghesi insieme agli amati nipoti Bertran e Guielin.

1036 Li cuens Guillelmes vesti une gonele
De tel burel com il ot en la terre
Et en ses jambes unes granz chaucés perses,
Sollers de buief qui sa chauce li serrent;
Ceint un baudré un borjois de la terre,
Pent un coutel et gaïne molt bele,
Et chevaucha une jument molt foible;
Dos viez estriers ot pendu a sa sele;
Si esperon ne furent pas novele,
Trente anz avoit que il porent bien estre;
Un chapel ot de bonet en sa teste.

Il travestimento è ampiamente commentato dagli stessi protagonisti e anche dal narratore (vv. 1029-31). Bertran travestito, inca-

pace di guidare un carro, suscita il riso di Guillaume, scarica della tensione nervosa davanti al suo doppio stravolto, divaricato fra gioco e momentanea identificazione. Tale è il realismo descrittivo che Guillaume potrebbe essere realmente un mercante e proprio in ragione di ciò scatta l'imbarazzo, il disagio, lo sfogo nervoso. Se il raddoppiamento Guillaume-Bertran da un lato chiarisce ai protagonisti la finzione, dall'altro crea un rapporto speculare che suscita rabbia e disprezzo.

Il pericolo del mancato riconoscimento, insinuato prima dal narratore, prende corpo con la festosa accoglienza dei mercanti nella città governata dai pagani Otran e Harpin. Ma Otran, lento nel farsi coinvolgere nell'entusiasmo capitalistico della sua gente, è sfiorato dal dubbio che sotto le vesti del mercante si celi il temuto Guillaume. Il particolare tratto somatico, la bozza sul naso procurata nel duello con Corsolt, costringe Guillaume ad acrobazie inventive, la storia infamante del ladro di un tempo (vv. 1234-41), capovolgimento necessario di un'impresa cavalle-resca subito eletta a valore di iniziazione nel *Couronnement*²⁸.

La lunga scena dell'incontro fra Guillaume e Otran ondeggia fra due poli opposti: dalla paura di trovarsi davanti al nemico di sempre (quindi un lungo interrogatorio e l'iniziale rispetto) alla convinzione che si tratti realmente di un mercante, con i conseguenti insulti e gesti provocatorii. Guillaume reagisce alla situazione mutevole con una coerenza di fondo basata sul linguaggio, allusivo e a doppio senso, la forma inalienabile della sua reale condizione. Nel gioco di travestimento e riconoscimento, condotto come in una commedia²⁹ con buoni effetti di *suspense* e comicità, il narratore, l'eroe e indirettamente lo stesso Otran non fanno mai perdere di vista la reale natura del protagonista: Guillaume, quasi smascherato, si permette la compromettente risata (v. 1230); Otran, nel momento in cui Guillaume è travestito, riporta sulla scena l'eroe nella sua veste guerriera attraverso il

²⁸ Per il valore infamante di certe mutilazioni si veda M. C. Blanchet, «En-core le 'sadisme' de Layamon», in *Mélanges Lejeune*, Gembloux 1969, II, pp. 957-69, alle pp. 964-65.

²⁹ Cfr. J.-C. Payen, «Le Charroi de Nîmes, comédie épique?», in *Mélanges Frappier*, cit., II, pp. 891-902. Sulla dinamica del 'comico' nella *chanson de geste* si veda il saggio costruito sulla teoria di N. Frye di D. Seidenspinner-Núñez, «William and Rainouart: Comic Renewal in the *Chançon de Willame*», *Olifant*, n. 7 (1979): 3-21.

ricordo e la minaccia (vv. 1205-23). Alcune battute di Guillaume sono un vero *clin d'oeil* all'indirizzo del pubblico:

1162 Et dit Guillelmes: «Beau sire of vos soffrez;
Ge nen istrait huimés de la cité:
La vile est bone, g'i vorrai demorer.
Ja ne verroiz demain midi passer,
Vespres soner ne solleill esconser,
De mon avoir vos ferai tant doner,
Toz li plus forz i avra que porter.»
Dient paien: «Marcheant, trop es ber,
Molt par es larges seulement de parler.
S'estes prudom, nos le savrons assez.
— Voire, dist il, plus que vos ne creez,
Onques ne fui trichierres ne avers:
Li miens avoires est tot abandonez
A mes amis qui de moi sont privez.»

dove i termini *doner*, *avers*, *amis* recuperano al discorso la sua intonazione feudale, esplicitata alla fine dal gesto e le parole di Guillaume:

1358 Sor un perron est Guillelmes monté;
A sa voiz clere se prist a escrier:
«Felon paien, toz vos confonde Deus!
Tant m'avez hui escharni et gabé,
Et marcheant et vilain apelé;
Ge ne sui mie marcheant par verté.

Nel *Charroi* il travestimento investe una ampia zona narrativa, con interessanti soluzioni stilistiche, e condensa alcuni tratti ideologici rilevanti. L'affermazione della classe nobiliare, dei cavalieri, è resa qui inequivocabile dal contemporaneo disprezzo, manifestato ed esperito, per qualsiasi altro gruppo sociale. Mai come qui il calarsi in altri panni significa un così totale abbassamento, l'impotenza, la sudditanza.

2.2.3. Altra cosa è il travestimento nella *Prise d'Orange*, meno ricco di connotazioni sociali, più vicino al mero espediente narrativo per realizzare un impegnativo desiderio³⁰. La chiave di lettura della vicenda la dà lo stesso Guillaume: «Home qui aime est plains de desverie» (v. 360). Giustificata quindi la decisione di

³⁰ Sul personaggio Guillaume nella *Prise d'Orange*, cfr. J. Dufournet, «La métamorphose d'un héros épique», *RLR* 78 (1968): 17-51.

entrare travestito da pagano in Orange per poter vedere la bella Orable:

- 376 Arrement fist tribler en un mortier
 Et autres herbes que connoissoit li ber,
 Et Gillebert, qui ne l'ose lessier;
 Lors cors en taignent et devant et derrier
 Et les visaiges, la poitrine et les piez;
 Tres bien ressemblent deable et aversier.
 ...
- 425 Fardoillé furent di alun et d'arrement,
 Tres bien ressemblent Sarrazin ou tirant

Con la nuova impresa Guillaume perde l'aria trasognata delle prime lasse ed il travestimento torna a manifestare la sua 'sindrome': sdoppiamento, desiderio di svelamento, accrescimento di presenza riflessa, recita e doppio senso. In armonia con il tema amoroso della canzone tutto è accompagnato dall'inclinazione alla vanità.

Ancora una volta, come nel *Couronnement*, l'incognito permette la conferma della propria fama, la sua estensione e rilevanza. Richiesto da Guillaume di aprire, il portiere d'Orange risponde:

- 462 «Encor n'est mie rois Arragons levez
 Ne ge ne os pas la porte deffermer,
 Tant redoutons Guillelmë au cort nes
 Qui a pris Nymes par sa ruiste fierté».

Ancora una volta, come nello *Charroi*, il dialogo con li re, il rischioso faccia a faccia, è utilizzato dall'eroe travestito per ribadire alla terza persona il proprio valore, sempre sul filo del possibile riconoscimento. Nella *Prise* il tratto più evidente (parlavo prima di vanità) è il desiderio anche infantile che Guillaume ha di parlare e sentire parlare di sé. Reazioni e commenti sull'eroe sono provocati in una sorta di compiaciuto narcisismo dall'eroe stesso. Interrogato da Aragon su che tipo è Guillaume così risponde il diretto interessato:

- 578 Tant par est riche, menanz et assazé
 Que il n'a cure d'or fin ne d'argent cler;
 Ainz nos lessa por neant eschaper,
 Mes sor nos lois nos fist il affer,
 Il le te manda nel te devon celer,
 Que tu t'en fuies en Aufrique outre mer.
 Ja ne verras le mois de mai passer

Qu'il te sivra a .xx. M. ferarmez;
 Ne te garront les tors ne li piler,
 Les amples sales ne li parfont fossé;
 A maus de fer te seront estroé.
 S'il te puet prendre, a martire es livré,
 Penduz as forches et au vent encroé».

Lo stesso procedimento di auto-presentazione è impiegato con Orable; qui l'eroe, nell'insolita veste di seduttore cambia il contenuto della risposta: non più la condizione economica e sociale ma le proprie qualità fisiche e morali:

725 — Voir dit li cuens, mout a fier le corage
 Et gros les poinz et merveilleuse brace.
 N'a si grant home desi que en Arabe,
 Se il le fiert de l'espee qui taille,
 Que ne li tranche tot le cors et les armes;

Dall'autoritratto *ad usum seductionis* sono escluse quelle qualità di 'cortesia' ed eleganza, caposaldi insieme al coraggio sui quali sostenere la lode del cavaliere nel dibattito con il chierico³¹. In armonia con il genere epico, Guillaume può insistere sullo slancio marziale ed ottenere il risultato desiderato.

Nella *Prise d'Orange* il travestimento si piega all'intonazione 'primaverile' del contenuto ed allo stesso tempo compie un lavoro di strutturazione narrativa; al di là dell'espedito per vedere Orable, il travestimento produce una serie di situazioni simmetriche che raddoppia la presenza di Guillaume sulla scena. Travestito e continuamente evocato, Guillaume avvicina al massimo velamento e svelamento. Le frequenti preghiere pronunciate da Guillaume durante la finzione (vv. 498-509, 540-44, 782-90), fanno sentire l'estrema labilità del travestimento, la possibilità dell'immediato riconoscimento. La sostanza amorosa della canzone, il desiderio dell'oggetto ben individuato riempie di impazienza l'eroe, rapido qui nel farsi riconoscere per potere raccogliere il frutto di temerarietà e passione: la città e la regina.

2.2.4. Nel *Moniage Guillaume* l'eroe compie l'ultimo e più prolungato dei suoi travestimenti. La monacazione è l'ultimo mezzo a disposizione del vecchio Guillaume per vedere affermato una volta di più il valore inalienabile della nobiltà, la sua fun-

³¹ Cfr. G. Tavani, «Il dibattito sul chierico e il cavaliere», *RJ* 15 (1964): 51-84.

zione insostituibile, la validità del sistema di vita rispetto a quello monastico. L'unica alternativa altrettanto valida potrà essere posta solo all'esterno della società feudale, al di fuori della struttura chiusa dei rapporti sociali ed economici, lontano dalle costruzioni rappresentative del Medioevo; la foresta, luogo ricco di possibilità vitali per tutti i gruppi sociali³², è la zona nella quale l'eremita è solo eremita secondo i canoni della tradizione, qualunque sia la sua provenienza sociale.

Il tempestoso arrivo di Guillaume nel *Moniage II*, con il portiere e i monaci che scambiano l'eroe con l'Anticristo, presenta subito l'assoluta incompatibilità di cavaliere e chiostro. La particolare natura e il carattere non aiutano Guillaume ad inserirsi nel nuovo ambiente e l'abito monacale appare come la trasparente copertura del valoroso guerriero di sempre. Lo scellerato incarico a lui affidato di andare a comprare il pesce al borgo passando disarmato per la foresta infestata dai briganti fa precipitare la situazione ed evidenzia il carattere epidermico della monacazione, l'assunzione della tonaca come maschera.

Nell'episodio delle *braies*³³ si affacciano alcune spie del carattere accessorio della tonaca, della resistenza del sistema di vita nobiliare non assimilabile all'esperienza claustrale. Nella redazione breve l'eroe, conosciuto il suo compito, esclama:

309 «Ainc de marcié ne me soi jor meller,
Ne nul avoir vendre ne achater;

e al mercato:

417 Il prent sa male, si le cort desfremer;
Tant li anoient li denier a conter
Qu'a grans paumees les comence a jeter³⁴.

³² Cfr. J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari 1983, pp. 27-44.

³³ L'episodio delle *braies* (lat. FEMORALIA) è centrale nel *Moniage Guillaume*. Già presente come aneddoto in testi mediolatini (si vedano gli ottimi studi di F. Lecoy, «Le *Chronicon Novalicense*», *Romania* 67 (1942-43): 1-52 e M. Delbouille-M. Tyssens, «Du *Moniage Gautier* au *Moniage Guillaume*», in AA.VV., *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, III, Paris 1983, pp. 85-141), con l'intento di esaltare le doti di pazienza e umiltà del cavaliere-monaco che si ribella ai briganti solo allorché gli vengono sottratti i *femoralia*, nel *Moniage* viene piegato a un fine comico. Guillaume, pur di combattere con i briganti, si fa cesellare una ricca cintura da attaccare alle *braies*. Inevitabile quindi, per mezzo di questa provocazione, lo scontro.

³⁴ Allo stesso modo si comporta il nipote Vivien (*Les Enfances Vivien*, ed. C. Wahlund, H. von Feilitzen, A. Nordfelt, Uppsala-Paris 1895, vv. 978-84 e 1624-26).

Nel *Moniage II*, allorché si sente impedito a difendere i propri beni, Guillaume pronuncia una condanna esplicita dell'ordine monastico³⁵:

510 «Maistres», dist il, «vos ordenes est trop griés;
Assés vaut mieus ordene de chevalier:
Il se combatent as Turs et as paiens.
Por l'amor Dieu se laissent martirier,
Et sovent sont en lor sanc batisié,
Pour aconquerre le regne droiturier.
Moine ne voelent fors que boire et mengier,
Lire et canter et dormir et froncier,
Mis sont en mue si com por encraissier,
Par maintes fois musent en lor sautier,

amplificatio della perentoria affermazione dell'arcivescovo Turpino nella *Chanson de Roland* (ed. Segre):

1878 Ki armes portet e en bon cheval set
En grant bataille deit estre forz e fieus;
U autrement ne valt .IIII. deners,
Einz deit monie estre en un de cez mustiers
Si priërat tuz jurz por noz peceez.»

La mentalità aristocratica risalta ancora nell'episodio del *cellerarius* del monastero, picchiato dall'eroe perché troppo parco nel servire un nobile venuto a pranzo presso il monastero:

352 Au cnelier a dit par mautalent:
«Aportés vin, li cors Dieu vous cravent,
Char et viande et blanc pain de froment,
Tant c'on en ait assés a remanant!
Trop servent moine tos tans escarsement,
Mal ait li reule qui a moines apent,
Car enfrun sont certes sous toute gent.»

Le norme d'ospitalità aristocratiche cozzano contro la «mensuram ciborum et potus» del severo regime alimentare benedettino: Guillaume qui si sente colpito ed offeso sul piano dell'etica cavalleresca, così generosa riguardo all'ospitalità e di cui il romanzo dà la testimonianza più profonda fra realtà e idealizzazione.

Si assiste dunque allo scontro di due mondi impermeabili

Qui, come nota Suard, «Le Motif», cit., pp. 347-49, il travestimento si allaccia alla situazione del giovane eroe che pur lontano dai suoi e in una dimensione non cavalleresca fa emergere la non soffocabile *nature*.

³⁵ Condanna ripetuta con poche varianti ai vv. 637-46.

l'uno all'altro. La conversione *in articulo mortis* di Guillaume appare subito irrealizzabile. La missione domestica di Guillaume fuori dal monastero verso il borgo è costellata di episodi e commenti che definiscono il carattere posticcio dell'abito monacale dell'eroe. Guillaume esce dal monastero «A loi de moine vestu et acesmé» (v. 857); la scena nel borgo è un autentico *divertissement* giocato su simulazione, dissimulazione, agnizione, intuizione e satira scoperta. Appena giunto al mercato l'eroe viene assalito dai pescatori:

- 996 Cascun li crie en haut en son langage:
 «Cha!» fait li uns; «mais decha!» fait li autres,
 «Des boins poissons arés ja vostre charge».
 Od le Guillaumes si en rit sos sa cape:
 «Signor», fait il, «por Dieu l'esperitable,
 Ne me saciés, tost me feriés damage.
 D'Aignenes sui, nel tenés mie a fable.

Guillaume, divertito dalla situazione, comincia a giocare su se stesso. Il termine *fable* del v. 1002 è carico d'ironia come confermano i versi successivi:

- 1005 Povres hom sui, por chou si me decacent [*i monaci*],
 Por chou me heent que sui de bas parage.

Totale capovolgimento della realtà su cui l'eroe gioca compiaciuto per assistere con maggiore soddisfazione al suo riconoscimento che non tarda a venire da parte degli svelti e scaltri pescatori:

- 1039 Dist l'uns a l'autre: «Mout est cis moines ber,
 Gentieus hom est et de grand parenté,
 Si larges moines ne fu onques trovés!»

Il riconoscimento si spinge oltre la generica constatazione dell'aristocratica *largesce* per giungere a quello *ad personam* da parte di un «frans borjois»³⁶, aiutato anni prima da Guillaume signore di Orange. L'incontro borghese-cavaliere si sviluppa all'impronta del rapporto di due diverse coscienze. A quella aristocratica di Guillaume pronto a ricompensare l'invito si contrappone quella in via di emancipazione del borghese che con estrema dignità rifiuta il nuovo segno di generosità dell'eroe. Nell'intero episodio

³⁶ Vv. 1050-119.

di ambientazione cittadina la nota costante è il disprezzo e lo scherno per l'ordine monastico suscitato proprio dal 'monaco' Guillaume, riconosciuto e trattato, nonostante l'abito, come potente signore feudale.

L'episodio delle *braies*, con Guillaume spogliato dai briganti degli abiti monacali e la seguente carneficina intrapresa dall'eroe quasi completamente nudo, rappresenta la cifra, la realizzazione concreta, materiale, del processo di velamento e svelamento considerato finora. Già alla prima vista del cavaliere-monaco serpeggia fra i briganti il dubbio sulla reale identità della vittima designata³⁷:

1315 Dist l'uns a l'autre: «Por Dieu, car esgardés,
Ainc si grant moine ne vi de mere né:
C'est uns gaians del regne d'outre mer,
Por nous souduire s'est einsi atornés.
Sous ciel n'a home, par Dieu da mäisté,
S'il avoit un tout seul cop doné
D'un de ses puins, qu'il ne fust afolés.»

...

1386 Se aviés armes, jou quit, a vo devise,
Et en vo poing une espee forbie,
De nous trestous ne donriés une all'e,
Ains en feriés mout grande descipline.»

Guillaume commenta fra sé la veridicità dei timori dei predoni (vv. 1390-96), commento a bassa voce simile a quello dei personaggi della commedia rivolti verso il pubblico. Nella strategia narrativa le impressioni dei briganti, il commento e la provocazione di Guillaume allontanano, distaccano il cavaliere dal monaco. La reale natura di Guillaume, dapprima intuita, viene svelata mano a mano che i briganti si impossessano del vestiario dell'eroe. L'ultimo indumento, quello della decenza, offre a Guillaume l'occasione della difesa, che seppure senza armi vere e proprie, si trasforma subito in conquista. La mentalità aristocratica di Guillaume si manifesta alla fine del combattimento allorché l'eroe dona il bottino al valletto considerato alla stregua di scudiero:

1660 Et je vous doins de l'avoir a planté
Que cist larron orent ci amassé,
Car jou l'ai bien de mon cors acaté.

³⁷ Cfr. *Moniage I*, vv. 517-20.

La fisionomia di Guillaume organizza l'esile trama dell'episodio aneddottico in scena ricca di movimento e sfumature. L'irriducibilità di Guillaume al sistema di vita monastica fornisce l'intonazione comica alla canzone; l'episodio delle *braies*, svolto in modo da rovesciare l'evangelico «qui se humiliat exaltabitur», rappresenta la giocosa affermazione di un sistema etico e morale basato sulla forza e lo spirito di vendetta, che non accetta sopraffazioni quando è in grado di imporre la propria superiorità.

3.1. Nel ricco campionario di cavalieri della letteratura medievale francese, Guillaume si distingue per l'inflessione popolare dei suoi modi. L'eroe, con le parole di Frappier, «fougeux, pittoresque, truculent, emporté et généreux, indépendant et loyal, émotif et magnanime, irascible et pourtant gai»³⁸, presenta alcuni tratti intimamente popolari e comici: le grandi risate, il robusto appetito, le frequenti imprecazioni, l'uso del pugno e di armi quali le mazze, solitamente attribuite a villani e giganti, il naso bozzuto. In questo quadro anche il travestimento trova una perfetta collocazione. Il fatto che Guillaume prenda via via abiti sempre assai diversi da quelli della sua condizione di cavaliere, l'unica ammessa come positiva nella *chanson de geste*, inserisce e sviluppa nel genere una accentuata nota comica: il mercante, il monaco, il pagano, agli occhi del pubblico rappresentano altrettanti abbassamenti, anche grotteschi (è il caso del monaco), tanto più notevoli perché compiuti da un forte e coraggioso signore feudale.

Ma nonostante l'indiscutibile abbassamento di tono delle canzoni con Guillaume protagonista³⁹, l'eroe resta un personaggio fortemente legato al modello aristocratico. In lui si annodano tematiche profonde: Guillaume è il tipico personaggio rappresentativo, l'individuo che assume su di sé la totalità di un aspetto. Mancini ha rilevato come centrale nel ciclo il problema della sistemazione sociale e ideologica del gruppo dei giovani cavalieri non ancora accasati⁴⁰. In questa prospettiva si affacciano sul testo ambiguità e ambivalenza non risolte.

³⁸ Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, cit., p. 193.

³⁹ Abbassamento che aumenta per una sorta di ibridazione fra Guillaume e Rainouart allorché «s'introduisent dans le cycle de Guillaume le ton héroï-comique et la facétie gigantesque», J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. I. «La Chanson de Guillaume», «Aliscans», «La Chevalerie Vivien», Paris 1955, p. 25.

⁴⁰ Mancini, *Società feudale*, cit.

Già nel *Couronnement* Guillaume è continuamente spostato fra i due poli della coppia antropologica *iuvenis/senex* a cui è sovrapposta l'ambiguità della condizione oscillante, in ordine cronologico rovesciato, fra *cuens* e *bachelor*⁴¹. Giovane e vecchio all'interno dello stesso testo, Guillaume passa dunque dalla impulsività alla saggezza. Adler⁴² ha visto nell'eroe la figura del buffone mitico, accennando a Falstaff, allo stesso tempo scriteriato e saggio, compagno necessario per la crescita morale completa del nuovo giovane re, paradossale *speculum principis* che fornisce ad Enrico V la visione della vita in tutta la sua complessità.

La costante preoccupazione di Guillaume di tenersi lontano dal re nasconde il tentativo di una difficile mediazione fra le aspirazioni nobiliari e quelle monarchiche. Al livello giuridico-istituzionale, con Guillaume fedele difensore dell'ideale monarchico, si interseca quello etico e morale dove le strutture sociali fanno spazio al valore individuale⁴³. Guillaume non rifiuta mai il suo compito di leale difensore della monarchia⁴⁴, ma contemporaneamente è consapevole di valere molto di più del re debole e vile, valore che investe tutto il suo casato come dichiara Carlo-magno nel *Couronnement*:

148 «Sire Guillelmes, granz merciz en aiez.
Vostre lignages a le mien essalcié.

Ora, se Guillaume incarna il tipo sociale del *bachelor* costretto a sperare una promozione sociale attraverso i servizi resi al re, egli è anche il valoroso rampollo di un valoroso lignaggio che contribuisce ad attenuare la personale scarsa rilevanza sociale e sul quale l'eroe può fare affidamento per il suo riconoscimento. Principio monarchico, coscienza del lignaggio, necessità economiche della *juventus* convivono ordinatamente in Guillaume. Si può però scorgere oltre l'apparenza di una situazione appianata e pacifica un paradosso non risolvibile: la costituzione di uno stato, di cui Guillaume dovrebbe essere realizzatore e garante, cozza contra l'idea, per eccellenza antistatale, del lignaggio in cui

⁴¹ *Ibid.*, pp. 126-32.

⁴² A. Adler, «A propos du *Charroi de Nîmes*», cit., p. 13.

⁴³ Cfr. A. Adler, «The dubious nature of Guillaume's loyalty in *Le Couronnement de Louis*», *Symposium 2* (1948): 179-91.

⁴⁴ Sulla 'lealtà' nei rapporti fra potere regale e vassallo si veda M. Rossi, «Loyauté et deloyauté dans Huon de Bordeaux», in *Actes du VI^e Congrès Intern. de la Société Rencesvals*, Aix-en-Provence 1974, pp. 373-387.

Guillaume riconosce un insieme di valori e meriti che ne fanno una entità indipendente e autosufficiente⁴⁵.

Anche il motivo del travestimento, pur con i suoi aspetti ed esiti comici, si inserisce in questo ambito di problematiche squisitamente aristocratico-feudali rilevabili dietro il dettato formulare delle *chansons de geste*. Bloccato all'interno di un genere dalla prospettiva unicamente cavalleresca, il travestimento resta lontano da qualsiasi possibilità dissacratoria nei confronti del cavaliere. Il travestimento, all'opposto, diventa lo strumento per una ulteriore conferma ideologica della nobiltà a spese di clero e nascente borghesia, associate insieme alla immagine di una monarchia debole e corrotta nel generale disprezzo.

L'accentuata ricorrenza del motivo del travestimento nella biografia poetica di Guillaume autorizza a scorgervi anche il riflesso di una situazione traumatica ed ossessiva. La tendenza di Guillaume al travestimento, sovrapponibile alla mania ed energia per il movimento, indica il desiderio di una continua verifica della validità del modello aristocratico e cavalleresco nell'epoca che segna il passaggio, illustrato da Bloch, da una nobiltà di fatto alla nobiltà di diritto, passaggio sigillato nell' 'immaginario' feudale dal merito ottenuto con la *prova*.

MARCO INFURNA
Padova

⁴⁵ Su questo tema e il tentativo di una sovrapposizione del rapporto re-suddito e padre-figlio si veda M. Mancini, «Aiol et l'ombre du père», in *VIII Congreso Internacional de la Société Rencesvals*, cit., pp. 305-11.