

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Palazzi sotterranei, amori proibiti

In un contributo breve ma assai significativo, analisi intertestuale *avant la lettre*, María Rosa Lida de Malkiel ha indagato i rapporti che legano l'*Estoria de dos amadores*, terza parte del quattrocentesco *Siervo Libre de Amor* di Juan Rodríguez del Padrón, ad un episodio della cosiddetta *Suite Huth del Merlin* e ad uno del *Baladro del savio Merlin*, versione castigliana del perduto *Conte del Brait*. La Lida ha brillantemente dimostrato che la trama del racconto di Juan Rodríguez è frutto di una sorta di corto circuito fra la storia narrata nel *Merlin* francese e la leggenda relativa alla morte di doña Inés de Castro, amante del principe Pedro del Portogallo, fatta uccidere dal padre di questi, re Alfonso IV, e che l'episodio del *Baladro* accoglie le innovazioni di Juan Rodríguez, discostandosi perciò dai suoi modelli francesi (*Merlin* e *Conte del Brait*).

Guardando però un po' più da vicino la trama dell'*Estoria*, si può forse allargare ulteriormente il discorso, coinvolgendo nella rete dei rapporti intertestuali — o almeno dei possibili influssi da opera ad opera — un gruppo ancor più ampio di romanzi e poemi cavallereschi, che vanno dal *Tristan en prose* all'*Orlando furioso*. Ma andiamo con ordine. Ecco, per cominciare, con parole della stessa María Rosa Lida, un conciso riassunto dell'*Estoria de dos amadores*:

Ardanlier, hijo del rey Troes de Mondoya, y Liessa, «hija del grand señor de Lira», huyen de sus padres, quienes se oponen a sus amores, y peregrinan por diversas cortes de Europa (la de Francia, por ejemplo, donde Ardanlier enamora a la infanta Yrena), brillando aquél por sus armas y Liessa por su hermosura, hasta que se retiran a un palacio subterráneo, maravillosamente labrado en la Roca del Padrón, en el que viven ocultos siete años. Entre tanto, el rey Troes busca afanosamente a su hijo; un día reconoce tres de sus perros de caza, los sigue, llega al palacio, en ausencia de Ardanlier, que está cazando, y da muerte a Liessa. Poco después regresa Ardanlier y, al enterarse de lo ocurrido, confía a su ayo su mensaje para Yrena y para el Emperador de Alemania, a quien había servido, y se traspasa el pecho con su espada. El ayo sepulta a los amantes y transmite sus mensajes. El Emperador de Alemania, deseoso de vengar a Ardanlier, desafía a Troes, y la infanta Yrena viene a la Roca del Padrón, levanta un suntuoso monumento a los dos enamorados y con-

vierte el palacio subterráneo en un «templo de Vesta», donde profesa con sus dueñas y doncellas. A la muerte del ayo, de la infanta y su séquito, el palacio queda encantado; especiales y crecientes prendas de valor y amor se requieren para pasar a la primera cámara, en que está sepultado el ayo, a la segunda, en que yace Yrena, y en la tercera, donde se alza el monumento de los dos enamorados; gran número de andantes tienta la aventura, pero sólo es Macías quien logra y deshace el encanto. Las aves, perros y caballos de Ardanlier y Liessa se tornaron salvajes, y de ellos descenden — dice Juan Rodríguez — los que hoy pueblan la región, aunque, según otros, los perros rodearon el sepulcro y se convirtieron en piedra, lo cual, así como la decoración de oro y azul y la «obra musica» fue por primera vez visto en aquella capilla y de ahí imitado en otras<sup>1</sup>.

Ed ecco pure, per completezza d'informazione, il breve episodio del *Merlin* Huth:

N'a encore pas cent ans qu'il avoit en cest pais un roi que on apieloit Assen, moult preudomme et boin chevalier, et avoit un fil moult preu et moult vaillant chevalier. Il avoit a non Anasteu. Il amoit la fille d'un povre chevalier de si grant amour que morteus hom ne pooit plus feme amer. Quant li rois Assen sot que ses fieus amoit si bassement et en si povre lieu, il l'en blasma moult et moult l'enchastia. Mais onques pour chou n'en ama chis mains la damoisele, ains repaira toutes voies entour li. Quant li rois vit qu'il n'en fairoit riens pour sa priere, il l'en mena cha et la et li dist: «Se tu ne laisses briement sa compagnie, je te destruirai». Et il dist: «Je ne la lairai ja, ains l'amerai toute ma vie». «Voire», che dist li rois, «ore saches que je t'en desseverrai, car je la destruirai devant toi». Quant li chevaliers entant ceste nouviele, il fist la damoisele destorner et reponre que ses peres ne la trovast, et pensa qu'il querroit un lieu estrange et loing de toute gent, ou nus ne repaireoit et la en merroit la damoisele si que ill i seroient illuec le remanant de leur vies. Il avoit mout de fois cachiet en ceste forest, si qu'il savoit bien ceste valee, si vint maintenant cha et amena cheus de ses compaignons que il plus amoit et cheus qui de chambre faire et de maisons savoient auchune chose, si fist maintenant faire dedans la roche naive a chisel chambre et sale belle. Et quant il l'ot faite a la maniere et a la guise qu'il voloit, si riche qu'a painnes le porroit on croire se on ne la veoit, il ala maintenant a s'amie la ou il l'avoit mis. Il l'aporta cha, et garni la roche de tout chou que il quidoit qu'il convenist, si i demoura puis tout son aage, et fu a grant joie et a grant leeche avec s'amie tant que il vesqui. Et fu voirs qu'il morurent tout en un jour, et furent mis en terre ensamble en la chambre meesmes, et encore i sont li cors, qui ne pourriront pas a mon vivant, pour chou que embaussemes furent<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. R. Lida de Malkiel, «Juan Rodríguez del Padrón: influencia» (1954), in *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*, Madrid 1978, pp. 79-135, alle pp. 106-14.

<sup>2</sup> *Merlin. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. G. Paris e J. Ulrich, Paris 1886, II, pp. 192-3.

Una prima precisazione minuta: la Lida ha giustamente notato che manca nel racconto del *Merlin* qualsiasi conclusione tragica (i due protagonisti muoiono infatti di morte naturale) e proprio a questo punto ha pensato che nella trama dell'*Estoria* interferisse la leggenda di Inés de Castro, uccisa mentre l'*infante* Pedro era a caccia, come Ardanlier — ma si noti che Pedro sopravvisse all'amata, e anzi poté succedere sul trono al padre. Una vicenda di amanti che vivono in una dimora sotterranea a conclusione drammatica, benché non mortale (al momento, almeno) è in verità offerta da un altro testo francese, contemporaneo o lievemente precedente al *Merlin*, il *Tristan en prose*. La Lida, che ovviamente conosceva l'episodio solo attraverso il sunto del Löseth, lo cita in una nota, concludendo però che esso presenta solo tenui somiglianze con l'*Estoria*. L'affermazione è sottoscrivibile a patto che ci si fermi alla prima parte del raccontino, in cui si narra di come *uns demoisiaux de Cornoaille* avesse costruito una dimora (che si direbbe sotterranea, ma il particolare qui non è sicuro) per sé e per la sua amata, la *Sage Demoisele*, e di come questa, esperta d'arti magiche, avesse fatto in modo che i parenti che li cercavano non riuscissero mai a scoprire il loro rifugio<sup>3</sup>. Ma in questo caso la trama risulta sdoppiata, per cui è a una seconda coppia di amanti, a loro volta rifugiatisi in quella dimora sotterranea, che toccherà una cattiva sorte: si tratta nientemeno che di Tristano e Isotta, appena fuggiti dalla corte dopo il *saut de la chapele* e la liberazione di Isotta dai lebbrosi. Mentre Tristano è a caccia, re Marco rapisce Isotta, e poco dopo lo stesso Tristano si trova in pericolo di vita, colpito da una freccia avvelenata.

A proposito di sdoppiamento della trama, e tornando alla nostra *Estoria*, va comunque rilevato che un elemento cui la Lida non ha forse prestato la debita attenzione è proprio costituito

<sup>3</sup> «Et en ceste forest pres d'une roche ça devant qui est apelee la Roche a la Saige Demoisele a une maison tant cointe et tant bele...» «Et l'avoit fait apareillier uns demoisiaux de Cornoaille por une demoisele qu'il amoit, et l'avoit leanz amenée, et demoré i avoient ensemble lonc tens. Et cele demoisele avoit esté apelée la Sage Demoisele por ce qu'ele savoit a merveilles d'enchantemenz, dont il avenoit quant si parent queroient le leu ou ele estoit et il estoient tres devant la roche, se ne pooient il veoir ne le leu ne la roche ne la meson, car ele les avoit si enchantez qu'ele parloit soventes foiz a eus et si ne la veoient mie. Li damoisiax estoit ja morz et la demoisele autresi, si que leanz ne reperoit ne home ne feme por ce que en parfont de la forest et en destor estoit cele meson» (*Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, II, Leiden 1976, parr. 550, ll. 20-1 e 552, ll. 3-13). Una versione del racconto piuttosto amplificata ma strutturalmente simile è nel *Tristano Riccardiano*, ai capitoli LXXX-LXXXIX.

dal fatto che la vicenda narrata da Juan Rodríguez si compone di due parti, fra loro distinte in modo abbastanza netto: una prima parte più avventurosa e mosca (fuga della fanciulla e del principe nella grotta-palazzo, scoperta del rifugio degli amanti, loro rispettivi uccisione e suicidio, sepoltura nel palazzo stesso), e una seconda parte più allegorica che narrativa (un cavaliere particolarmente valoroso visita le sale del palazzo sotterraneo e giunge fino alla tomba dei due amanti, diventando testimone dell'assunto esemplare che sta dietro la loro vicenda, quello di una fedeltà reciproca fino alla morte ed oltre).

Ora, a ben guardare, sia il racconto del *Merlin*, a quanto sostiene la Lida fonte principale di Juan Rodríguez, sia la leggenda relativa a Inés de Castro, sua fonte secondaria, i quali entrambi offrono riscontri molto stringenti per la parte iniziale dell'*Estoria*, non danno nessuna indicazione che permetta di collegare loro la sua seconda parte. Nel *Merlin*, in particolare, il racconto della vicenda dei due amanti, fino alla morte e sepoltura comune, racconto che Merlino in persona fa all'amata Niniane, serve semplicemente a fornire alla perfida damigella l'idea di come liberarsi del mago, imprigionandolo *par enchantement* proprio nel sepolcro degli innamorati:

Quant la damoisele entent ceste nouviele, elle en est moult lie et moult joieuse, si pense maintenant que la metera elle Merlin, se elle onques puet <sup>4</sup>.

E invero Merlino, *entombé* da Niniane, non verrà più liberato fino al giorno del giudizio.

Cosa concludere da quanto appena rilevato? Forse che la seconda parte dell'*Estoria* è pura invenzione di Juan Rodríguez, cui premeva di mettere in risalto, attraverso le eleganti cifre di un'allegoria così tipicamente tardomedievale, il legame simbolico fra la vicenda pseudobiografica narrata nel *Siervo Libre*, che l'*Estoria* ingloba, e l'*Estoria* stessa? Va detto in effetti che al cavaliere cui viene riservato l'onore di penetrare fino al luogo della sepoltura dei due amanti esemplari Juan Rodríguez attribuisce un nome preciso, Macías. E Macías è un poeta realmente esistito, probabilmente vissuto alla corte di Enrico III di Castiglia (1390-1406), ma già da tempo trasformato dalla tradizione in protagonista di una leggenda di totale dedizione amorosa <sup>5</sup>. Come ha ben notato

<sup>4</sup> *Merlin*, II, p. 193.

<sup>5</sup> Cfr. K. H. Vanderford, «Macías in Legend and Literature», *MPh* 31 (1933): 35-64.

Antonio Prieto, nell'economia del *Siervo Libre de Amor* Macías funziona da *alter ego* dell'autore, anch'egli impegnato in una *liaison* che mette alla prova la sua costanza, la *liaison* appunto descritta nell'ampia 'cornice' dell'*Estoria*<sup>6</sup>. Perciò fra primo segmento della vicenda di Ardanlier e Liessa, suo secondo segmento e cornice della vicenda stessa si crea come un doppio gioco di specchi.

Ma se inedito può davvero essere questo doppio gioco di specchi, per nulla inedita è invece l'idea base del gioco stesso, quella di dare un seguito 'attuale' alla storia degli amanti sepolti nel palazzo sotterraneo; quest'idea l'aveva avuta già l'autore di uno dei grandi romanzi in prosa del '200 francese, il *Guiron le Courtois*, noto anche come *Roman de Palamedés*: su quest'idea è infatti costruito l'episodio di Brehus *sans-pitié*, che entro il *Guiron* fa quasi parte a sé, ed invero ha goduto di fortuna autonoma, testimoniata, in Italia, da un volgarizzamento pisano tardo duecentesco e dai non molto più recenti *Cantari di Febus-el-forte*<sup>7</sup>.

Ecco un veloce sunto dell'episodio: il cavaliere Brehus, detto *sans-pitié* per il suo comportamento duro e crudele verso tutti, si innamora inopinatamente di una donzella. La sua scelta è proprio infelice, giacché la fanciulla lo fa precipitare a tradimento in una grotta, intendendo così vendicare tutte le rappresentanti del gentil sesso da Brehus oltraggiate. La grotta si rivela essere un vero e proprio palazzo sotterraneo, formato da sale successive, tutte riccamente decorate. Nella prima sala Brehus trova il cadavere imbalsamato di un cavaliere dalla taglia gigantesca, la cui mano destra stringe un *bref* che ne rivela il nome: Febus. Nella seconda sala « toute reonde et ouvree a or et a pierres precieuses »<sup>8</sup>, in un letto ornato da straordinari automi<sup>9</sup>, giace morta una fanciulla il cui corpo conserva ancora un'eccezionale bellezza. Procedendo per una terza stanza, che contiene le quattro tombe dei figli di Febus, ai piedi delle quali domina una grande lapide che invita a guardarsi da amore, nonché per altre stanze

<sup>6</sup> A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona 1975, pp. 242 ss.

<sup>7</sup> L'intero *corpus* relativo all'episodio di Brehus è stato edito da A. Limentani: *Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna 1962.

<sup>8</sup> Cfr. p. 46 dell'ed. Limentani.

<sup>9</sup> Sulla presenza degli automi nei romanzi cortesi v. A. Roncaglia, «La statua di Isotta», *CN* 31 (1971): 41-67, alle pp. 44-6. Si tenga fin d'ora presente che una particolare importanza hanno gli automi anche nell'episodio della *Salle aux images* del *Tristan* di Thomas.

successive, che hanno l'aria di essere abitate, Brehus giunge infine ad incontrare un vecchio eremita. Questi gli narra l'origine di quel singolare mausoleo, svelandogli al tempo stesso il perché dell'avvertimento della lapide. Il glorioso cavaliere Febus, conquistatore della pagana Inghilterra — siamo in tempi ben anteriori a quelli di re Artù —, era morto di dolore nel palazzo sotterraneo, per il tradimento dell'amata, la figlia del re di Northumberland, che gli aveva falsamente promesso di raggiungerlo in quel luogo. Pentitasi troppo tardi della sua crudeltà, la principessa si era recata presso Febus ormai morente, votandosi poi alla celebrazione del suo ricordo. Dopo la sua scomparsa, e la sepoltura in quello stesso palazzo, era toccato ai cinque figli di Febus il compito di mantenere viva la memoria di quei lontani avvenimenti. L'ultimo sopravvissuto fra loro, l'eremita appunto, è ora coadiuvato nella sua missione dal proprio figlio — che altri non è se non il padre del Guiron eroe eponimo del romanzo — e da un secondo cavaliere del medesimo *lignage*.

Se si prescinde dal fatto che la vicenda di Febus e della *damisele de Nohubellande* risulta diversa nei particolari (ma non nella conclusione, e specialmente nell'alone drammatico che circonda la loro morte) da quella di Ardanlier e Liessa, ci si rende subito conto che la struttura complessiva dell'episodio di Brehus *sans-pitié* è straordinariamente simile a quella di *tutta l'Estoria de los amadores*. L'unica variante di un certo rilievo è costituita dal fatto che il testo francese ed i suoi derivati sono costruiti sulla base di un *ordo artificialis* che inverte la successione dei due segmenti narrativi (storia degli amanti e storia del 'visitatore' dei loro sepolcri); riportando l'episodio di Brehus alla sua logica successione temporale lo si potrà perfettamente sovrapporre al testo di Juan Rodríguez.

In particolare, identici risulteranno una serie di tratti molto interessanti: il più notevole è costituito proprio dalla specularità dei significati esemplari dei due segmenti di ambo i racconti (alla dedizione fino alla morte di Ardanlier e Liessa nonché di Macías nell'*Estoria*, fa riscontro, nel *Guiron*, la doppia situazione di vittime del tradimento femminile di Febus e di Brehus)<sup>10</sup>. Ugualmente raffrontabili fra loro sono la presenza di 'custodi' nell'uno

<sup>10</sup> Tanto nel *Guiron* (p. 54 dell'ed. Limentani e cfr. qui sopra p. 447) quanto nell'*Estoria* di Juan Rodríguez (p. 102 dell'ed. A. Prieto, Madrid 1976), l'esplicitazione della morale esemplare delle rispettive vicende di Febus e della *damisele de Nohubellande* nonché di Ardanlier e Liessa è affidata a una lapide.

e nell'altro palazzo-mausoleo (l'*infanta* Yrena e il precettore nell'*Estoria*; i figli e il nipote di Febus nel *Guiron*) e la 'sacralizzazione' del luogo della sepoltura dei due amanti (che diventa 'tempio di Vesta' nell'*Estoria*, e che, nel *Guiron*, ospita una grande cappella dove viene celebrata la messa)<sup>11</sup>.

Quando l'Ariosto, nel II e III canto dell'*Orlando Furioso*, si rifarà all'episodio di Brehus, ne sfrutterà in principal modo due elementi: di nuovo la specularità fra le storie dei protagonisti dei due segmenti narrativi, che sono ora entrambe storie di proditorio imprigionamento (Bradamante è stata fatta precipitare con l'inganno nella grotta-palazzo da Pinabello; Merlino si trova *entombé* lì sotto per le arti della malvagia Donna del Lago); poi il tema della celebrazione dinastica, che anzi diventerà dominante nel *Furioso*, ma che in effetti era già ben presente nel romanzo francese — cos'altro è la grotta-palazzo cui accede Brehus se non un mausoleo del *lignage* di Guiron stesso, a partire dal capostipite Febus?<sup>12</sup>.

Ma visto che la dinastia celebrata nel *Furioso*, quella estense, al momento dei fatti narrati non è stata ancora neppure fondata, si capisce benissimo perché l'Ariosto contamina la sua prima fonte introducendo un profeta (Merlino) in grado appunto di materializzare, complice la maga Melissa, i futuri discendenti di Bradamante e di Ruggiero. Ci si potrebbe chiedere se l'idea di inserire la figura di Merlino in un contesto peraltro simile a quello dell'episodio di Brehus non si sia affacciata alla mente del poeta italiano proprio per una specie di riflesso condizionato, giacché dietro l'*entombement* di Merlino sappiamo celarsi una vicenda di amanti e palazzo sotterranei abbastanza vicina a quella del *Guiron*. Le indicazioni fornite da Rajna sulle fonti di questa parte del *Furioso* sembrano purtroppo tutt'altro che decisive. A suo giudizio, l'Ariosto avrebbe tratto le informazioni relative a Merlino *entombé* da una *Vita di Merlino* stampata per la prima volta a Venezia nel 1481 (o 1480, secondo lo stile veneziano), affine al

<sup>11</sup> Cfr. pp. 56 e 184-5 dell'ed. Limentani.

<sup>12</sup> Nella sua fondamentale indagine sui debiti letterari dell'Ariosto, Pio Rajna ha ben rilevato il rapporto fra i primi segmenti dell'episodio del *Furioso* (Bradamante e Pinabello) e di quello del *Guiron* (Brehus e la sua donzella), ma non ha colto l'affinità dell'impianto celebrativo dei due testi (*Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, Firenze 1900<sup>2</sup>, pp. 123-29, e cfr. soprattutto p. 129: «Il vecchio [eremita] tiene a Brehus discorsi assai più lunghi di quelli che si fanno dalla maga alla sorella di Rinaldo, ma con tutto ciò . . . assai meno noiosi. Sennonché tra le cose dette non c'è analogia di sorta»).

*Merlin Huth*<sup>13</sup>. Ma un controllo del testo sulla base delle referenze dello stesso Rajna<sup>14</sup> fa constatare proprio l'omissione del racconto relativo all'origine della tomba, che, secondo il volgarizzatore italiano, sarebbe stata semplicemente fatta costruire *ex novo* dal mago, al fine di ospitare, dopo la morte di entrambi, il suo corpo e quello dell'amata Donna del Lago. Bisognerebbe a questo punto ipotizzare che l'Ariosto conoscesse direttamente il *Merlin Huth* francese; l'ipotesi, del resto, non sarebbe del tutto inverosimile, visto che spesso egli risulta essersi servito di testi originali e non di traduzioni.

Un ulteriore particolare renderebbe plausibile un corto circuito proprio fra l'episodio di Brehus e la versione Huth della storia dell'*entombement* di Merlino: in quest'ultima e solo in quest'ultima Niniane, la Donna del Lago della tradizione italiana, è detta essere originaria del Northumberland, esattamente come la *dami-sele* di Febus<sup>15</sup>.

Quanto fin qui detto permette, mi sembra, di constatare: 1) che il tema del palazzo d'amore sotterraneo gode, tra fine del Medio Evo e primo Rinascimento, di una fortuna molto più ampia del previsto; 2) che, senza spingersi ovviamente a pensare che tutte le utilizzazioni di questo tema siano da mettere in relazione l'una con l'altra, è almeno ragionevole supporre che Juan Rodríguez abbia avuto presente tanto l'episodio del *Merlin Huth* (e la leggenda di Inés de Castro) quanto l'episodio di Brehus *sans-pitié* del *Guiron* (nella versione originale francese, o forse anche in uno dei suoi derivati italiani, visto che il poeta spagnolo viaggiò abbastanza a lungo nella nostra penisola<sup>16</sup>); 3) che, al di là delle variazioni e degli accomodamenti caratteristici di ciascun reimpiego, due sembrano essere i *pivots* concettuali del tema: la natura 'proibita' del rapporto che lega i due amanti rifugiatisi nel palazzo sotterraneo (o perché di diverso rango — *Merlin* e *Estoria* —, o perché di diversa religione — *Guiron*) e la prospettiva dinastica che al tema fa da sfondo.

Viene da chiedersi se fra questi due *pivots* non vi sia una cor-

<sup>13</sup> Cfr. Rajna, *Le fonti*, p. 132 e nota 2. L'affinità col *Merlin Huth* è sicura, perché solo in questo testo il luogo della prigionia del mago è un sepolcro: nella *Vulgate* (o *Lancelot-Graal*) si parla invece di una bolla d'aria.

<sup>14</sup> *Le fonti*, pp. 132-3 e note corrispondenti.

<sup>15</sup> C'è un altro curioso rapporto fra il *Guiron* e i testi su Merlino che parlano del palazzo sotterraneo: il prologo (apocrifo) del *Guiron* ascrive questo romanzo-fiume allo stesso Hélie de Boron presunto autore del *Conte del Brait*.

<sup>16</sup> Cfr. M. R. Lida de Malkiel, *Estudios*, pp. 23-5.

relazione logica, e se proprio indagando su questa correlazione non si possa arrivare a chiarire il significato profondo, archetipico del tema di cui ci stiamo qui occupando.

Per proseguire nella ricerca conviene allora allargare il campo d'indagine, prendendo in considerazione testimonianze appartenenti ad epoche e letterature disparate, e dunque in linea di principio mai o quasi mai direttamente connesse col sistema di relazioni intertestuali appena indagato. La prima di queste testimonianze è già stata segnalata dall'editore del *Baladro del savio Merlin*, A. Bonilla, e dalla stessa Lida, ed anzi, forse un po' affrettatamente, indicata come fonte prima dei due racconti da loro rispettivamente analizzati<sup>17</sup>: si tratta della novella del Primo Qalender, narrata nelle *Mille e una notte* (xxxvii-xxxix notte). In questa novella un principe, preso da folle passione per la propria sorella, fa costruire un palazzo sotterraneo, il cui accesso è nascosto dal sarcofago vuoto che si trova nel mausoleo a lui destinato, e si ritira laggiù con l'amata. Dopo lunghe ricerche, il sovrano, loro genitore, riesce infine ad individuare il nascondiglio, ma quando scende nelle sale del palazzo, trova i due amanti morti in un grande e sontuoso letto. I loro corpi sono carbonizzati, ma non al punto da non poterne riconoscere le fattezze. Particolarmente significativo l'epilogo della novella: alla scoperta dell'incesto dei figli e della loro punizione divina — e si badi che il fuoco, aggredendo i corpi distesi sul letto, li ha come trasformati nelle statue funebri di se stessi —, per l'augusto genitore si aggiunge un'altra e definitiva disgrazia: un sovrano vicino invade i suoi stati, lo detronizza e l'uccide.

In un'altra storia di amanti e di rifugi sotterranei, in tutti i sensi lontanissima dalla novella araba, si ritrovano singolarmente collegati fra loro il motivo dell'incesto e quello della fine tragica di una grande famiglia. Più che di una storia a sé stante, si tratta in questo caso di un episodio che copre le pagine finali della terza

<sup>17</sup> *Baladro del savio Merlin*, ed. A. Bonilla, in «Nueva Biblioteca de autores españoles», vi, p. 325, nota 1; M. R. Lida de Malkiel, *Estudios*, p. 110 e nota 13. Nelle *Adiciones* ai contributi su J. Rodríguez, pubblicate alle pp. 137-44 del suo volume, la Lida indica sommariamente altri testi — anteriori all'*Estoria* — nei quali anche comparirebbe un sotterraneo come luogo di amori clandestini (*Inclusa* dell'*Historia septem sapientum* e i suoi derivati, il *Cligès* e *Flamenca*). Ma va precisato che nel caso del romanzo di Chrétien non si tratta nemmeno di un vero e proprio palazzo sotterraneo, bensì di una torre dotata di una sorta di cantina, e che nel caso dell'*Historia* e di *Flamenca* il sotterraneo serve come puro passaggio di comunicazione.

parte — il cosiddetto *Informe sobre ciegos* — e l'inizio della quarta ed ultima parte del romanzo di maggior respiro dell'argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*<sup>18</sup>.

Tutto l'*Informe* — «manoscritto de un paranoico», come lo definisce, nella sua sospetta oggettività, il frammento di cronaca nera del quotidiano porteño *La Razón* pubblicato nella «Noticia preliminar» del romanzo — è scritto in uno stile allucinato e visionario: i piani del racconto si intersecano, realtà, mito e metafora interagiscono continuamente. La trama è in apparenza semplicissima: si tratta della testimonianza in prima persona relativa all'indagine condotta da Fernando Vidal Olmos, padre della protagonista del romanzo, Alejandra, al fine di scoprire le criminali attività della Setta dei Ciechi, strumento utilizzato dal Principe delle Tenebre per tentare di impadronirsi del mondo.

In realtà man mano che l'*Informe* procede ci si rende conto che l'indagine di Fernando diventa sempre più un'indagine per così dire introversa, e che la cecità assume un nuovo significato, quello della totale chiusura al mondo esterno, del ripiegamento interiore, dell'affannosa ricerca di se stessi e di ciò che istintivamente si avverte simile a se stessi. Lo sbocco fatale e inquietante di questa ricerca è l'incesto con la figlia, ultima ed estrema manifestazione di una tendenza endogamica dominante nella stirpe degli Olmos, grande famiglia argentina ormai all'ultimo atto della sua decadenza, fra miseria e follia<sup>19</sup>. Il legame fra cecità e incesto è esplicitamente sottolineato dallo stesso Fernando attraverso una duplice allusione al mito di Edipo<sup>20</sup>, e si materializza, proprio alla fine dell'*Informe*, nel delirio di un doppio congiungimento, il cui teatro è un'immensa grotta sotterranea che si apre nelle viscere di Buenos Aires: con una cieca — lo strumento di cui Fernando

<sup>18</sup> Apparso nel 1961; riferimenti e citazioni sono qui forniti sulla base dell'edizione «corregida y definitiva» pubblicata a Buenos Aires nel 1969 (Editorial Sudamericana).

<sup>19</sup> Ecco come, per bocca di un testimone esterno, viene descritta la situazione familiare di Fernando e Georgina, i genitori di Alejandra: «Pero ahora advierto que sería imposible iluminar algunos ángulos de la personalidad de Fernando sin contarle siquiera sea someramente lo de Georgina. ¿Le dije ya que era prima de Fernando? Sí, era hija de Patricio Olmos, hermana del Bebe, el loco del clarinete. Y Ana María, madre de Fernando, era hermana de Patricio Olmos, ¿entiende? De modo que Fernando y Georgina eran primos carnales y, además, y este dato es importantísimo, Georgina se parecía asombrosamente a Ana María: no sólo por sus rasgos físicos, como Alejandra, sino y sobre todo por su espíritu: era algo así como la quintaesencia de la familia Olmos...» (p. 383).

<sup>20</sup> Cfr. pp. 353 e 363.

si era servito per entrare in contatto con la Setta — e con una colossale statua muliebre, sorta di Dea-Madre priva di volto, con un unico scintillante occhio ombelicale.

Queste due figure simboliche sono sicuramente degli *avatars* di Alejandra: ancora alla fine della seconda parte del romanzo, cioè prima dell'*Informe*, Sábado si era invero preoccupato di descrivere l'arrivo della protagonista nella dimora sotterranea<sup>21</sup>. Comunque sia, l'effettivo incesto fra padre e figlia si consumerà nelle pagine che immediatamente seguono l'*Informe*, e che segnano il ritorno ad un piano realistico del racconto; si consumerà nella torretta della decrepita casa degli avi: inutile sottolineare che grotta e torre sono simboli praticamente simmetrici di chiusura e di isolamento.

Come quello della novella delle *Mille e una notte*, anche l'incesto di *Sobre héroes y tumbas* sarà portatore di morte: Alejandra ucciderà il padre e si suiciderà, appiccando il fuoco alla torretta e ponendo così fine alla stirpe degli Olmos.

Un complesso gioco di richiami fra piano mitico, piano simbolico e piano reale della narrazione è anche al centro dell'ultimo esempio di utilizzazione del tema del palazzo sotterraneo degli amanti cui intendo qui fare riferimento; un esempio celeberrimo, del quale curiosamente né la Lida né Bonilla, che pure si era posto il problema delle fonti del *Baladro*, hanno tenuto conto: l'episodio della *Salle aux images* del *Tristan* di Thomas.

È particolarmente sul piano mitico e simbolico che il poeta anglo-normanno sceglie di sviluppare il suo tema. Del rifugio sotterraneo che Tristano trasformerà in *Salle aux images* Thomas rivela l'originaria funzione di luogo degli amori di un gigante: a partire da Francesco Novati, tutti i commentatori del *Tristan* hanno indicato come fonte di questo primo segmento dell'episodio il passo dell'*Historia Regum Britanniae* (e/o quello corrispondente del *Roman de Brut*) in cui viene narrato il rapimento di Helaine, nipote del duca di Bretagna, ad opera di Dinabuc, un gigante venuto dalla Spagna, che la uccide nel tentativo di possederla<sup>22</sup>. Mi pare però che nessuno ha tenuto conto di un particolare piuttosto importante: Goffredo e Wace si limitano a dire che

<sup>21</sup> Cfr. p. 234.

<sup>22</sup> F. Novati, «Un vecchio e un nuovo frammento di Tommaso», *Studi di filologia romanza* 2 (1887): 369-515; da ultimo, contemporaneamente e dunque senza conoscere l'una l'indagine dell'altro, dell'episodio della *Salle aux images* si sono occupati L. Polak, «The Two Caves of Love in the *Tristan* of Thomas», *Journal*

Dinabuc aveva portato la fanciulla sul Mont-Saint-Michel e non menzionano affatto la dimora sotterranea che invece il gigante di Thomas risulta aver espressamente *disposé* e *paré* per i suoi amori<sup>23</sup>.

La combinazione dei tre tratti significativi di questo primo segmento (protagonista gigantesco, grotta-palazzo, amore tragico) è nella sostanza la stessa del segmento relativo a Febus (anch'egli esplicitamente dotato, già lo rilevavo, di fattezze enormi) nell'episodio del *Guiron*; in entrambi i casi la connotazione gigantesca dei protagonisti serve a situare gli avvenimenti in un passato mitico, nell'era appunto di quei giganti primigeni di cui la narrativa brettone serbava notevoli ricordi<sup>24</sup>.

A questo primo livello mitico di utilizzazione del tema, Thomas aggiunge un secondo livello, eminentemente simbolico: quello che si esplica proprio nella geniale invenzione del *Memorial Hall* con le effigie dei protagonisti e gli emblemi della storia d'amore che Tristano sta vivendo. Ma se in *Sobre héroes y tumbas* l'incontro di Fernando con la statua simbolo di Alejandra prelude alla consumazione effettiva dell'incesto, o meglio la profetizza col linguaggio allucinato del delirio, nel romanzo di Thomas Tristano fa approntare la statua di Isotta quando ormai quasi tutta la loro storia d'amore si è consumata (resterà ancora solo il breve interludio dell'avventura a quattro, con Brangien e Kaherdin). Così l'immagine scolpita della regina assume quasi il valore di un monumento sepolcrale (quante tombe di dame, già nel XII secolo, non recano infatti l'immagine della defunta accompagnata dal cagnolino, proprio come la statua di Isotta ha accanto l'effigie di Petit-cru?<sup>25</sup>), e ancora un volta un palazzo sotterraneo diventa la cornice dell'epilogo di un amore proibito. Nel caso di Tristano e Isotta proibito non solo perché adultero, ma anche, anzi, di nuovo perché incestuoso, dal momento che Isotta era moglie dello zio di Tristano e il diritto canonico medievale considerava inammissibile il matrimonio tra affini di grado così prossimo<sup>26</sup>.

*of the Warburg and Courtauld Institute* 33 (1970): 52-69 e A. Roncaglia, «La statua di Isotta».

<sup>23</sup> J. Bédier, *Le Roman de Tristan par Thomas*, 2 voll., Paris, 1902-1905, I, p. 306.

<sup>24</sup> Cfr. il poemetto *Des granz geanz*, ed. G. E. Brereton, Oxford 1937.

<sup>25</sup> Non mi sembra affatto sostenibile la tesi della Polak secondo cui la statua di Isotta raffigurerebbe in realtà una Venere ornata di simboli magico-tolemaici (cfr. «The Two Caves», p. 67).

<sup>26</sup> Anche in base al moderno diritto canonico esiste impedimento dirimente

Di nuovo, poi, la morte dei protagonisti segna la fine di una dinastia: con la scomparsa di Isotta, cui sarebbe spettato il compito di generare un figlio a re Marco, e di Tristano, erede presuntivo al trono in mancanza appunto di discendenti diretti, la *lignee* dei sovrani di Cornovaglia è destinata all'estinzione.

Sulla base di tutte queste considerazioni è possibile, mi pare, avanzare qualcosa di più che una mera ipotesi sul significato profondo del tema del palazzo sotterraneo degli amanti. Si sarà notato che, nella novella del Primo Qalender, nel romanzo di Ernesto Sábato e nel *Tristan* di Thomas, opere nelle quali il fondo mitico del tema sembra essere ancora abbastanza trasparente, due elementi sono indissolubilmente legati fra loro: l'incesto e la fine della dinastia. Per contro, nell'episodio del *Guiron*, nel *Furioso* e nell'*Estoria* di Juan Rodríguez all'oscurarsi del motivo dell'incesto, sostituito con quello, meno inquietante, della *mésalliance*, fa riscontro l'esaltazione di una linea dinastica *in progress*; questo dato, evidentissimo per i primi due testi, vale certo anche per l'*Estoria*, se è vero che vi si adombra la leggenda di Inés de Castro: quando Juan Rodríguez scrive, sul Portogallo regna la casa di Aviz, fondata da uno dei figli di Inés e di Pedro.

Ci troviamo insomma di fronte a qualcosa di analogo a quel fenomeno cui, in ambito filologico, Gianfranco Contini ha dato il nome di diffrazione: tutti i testimoni offrono lezioni in un modo o nell'altro svianti o erronee per il fatto che il testo originario presentava problemi di forma o di sostanza, problemi che si è tentato di aggirare. Già Aurelio Roncaglia, in un recente contributo, ha proposto di tentar di diradare le nebbie che avvolgono la nascita di Roland attraverso un procedimento ricostruttivo che tenga conto e dia giustificazione delle incertezze e delle contraddizioni dei diversi testimoni della leggenda rolandiana<sup>27</sup>. Nel nostro caso, mi sembra che la situazione si presti ancora meglio ad una ricostruzione di questo tipo, e che anzi quasi la solleciti, data la prevedibilità degli interventi alterativi.

Dietro le differenti versioni della vicenda degli amanti nel palazzo sotterraneo si può infatti scorgere abbastanza agevolmente un'originaria leggenda di fondazione dinastica mediante incesto reale. In un simile contesto, lo scenario della vicenda, ossia una

per il matrimonio fra affini, in linea collaterale, fino al secondo grado incluso (cfr. F. Della Rocca, *Diritto canonico matrimoniale*, Padova 1963, pp. 41 ss.).

<sup>27</sup> A. Roncaglia, «Roland e il peccato di Carlomagno», in *Symposium in honorem M. de Riquer*, Barcelona 1986, pp. 315-47.

dimora sotterranea dagli evidenti connotati di chiusura e di isolamento, non solo diventa il simbolo più tangibile di un'exasperata situazione endogamica, ma anche condiziona il senso complessivo del racconto, mediante le sue valenze mitiche di luogo di soggiorno degli immortali e di crogiolo delle stirpi<sup>28</sup>. Non è certo importante scoprire — ammesso poi che sia possibile — attraverso quali misteriosi itinerari e quali progressivi aggiustamenti, censure o travestimenti questa leggenda abbia potuto fornire validi stimoli alla fantasia di autori tanto lontani l'uno dall'altro. Più utile forse è il contributo che il *corpus* tematico qui individuato potrebbe recare ad una riflessione generale — che in larga parte resta ancora da sviluppare — sui rapporti fra archetipi mentali, modelli culturali e temi narrativi storicizzabili.

MARIA LUISA MENEGHETTI  
*Università di Padova*

<sup>28</sup> Significativa, a questo riguardo, la leggenda turca di Ay-Atam, che risale al XIV secolo. Si tratta appunto di una leggenda relativa alla nascita dell'umanità: in una grotta ai confini della Cina, il primo uomo e la prima donna, formati di creta, generano quaranta figli che, sposandosi fra loro, originano un intero popolo; quando Ay-Atam e la moglie muoiono, i figli li seppelliscono nella caverna attendendo la loro resurrezione. Cfr. J.-P. Roux, *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, Paris 1966, p. 286.