

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

L'eroe ingenuo. L'ironia nel *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes

Ai las! com mor de cossirar!
que manhtas vetz en cossir tan:
lairò m'en poirian portar,
que re no sabria que-s fan.

Bernart de Ventadorn, XXXIX, 9-12.

Fra i cinque romanzi di Chrétien de Troyes il *Chevalier de la Charrette*, il testo che narra le peripezie e gli amori di Lancelot e Guenievre, ha sofferto più di tutti per il taglio particolare che il suo primo lettore moderno di una certa importanza volle dare alla propria lettura. Il *Lancelot* si impose alla considerazione della cultura moderna del tardo ottocento grazie soprattutto ad un lungo studio di Gaston Paris cui seguì, circa trent'anni dopo, l'edizione critica curata da Wendelin Foerster¹: con questi due interventi si inaugurò una tradizione interpretativa che ha resistito, nonostante l'impianto contraddittorio, per oltre mezzo secolo, legando in modo che si rivelerà indissolubile l'amore di Lancelot all'esaltazione della *fin'amors*, la forma del romanzo a quell'insieme di direttive di comportamento che si sarà soliti chiamare amore cortese². Questa interpretazione della *Charrete* è per molti versi insoddisfacente: il maggior ostacolo, pur tralasciando quelli culturali e ideologici, che anche vi sono, riguarda la mancanza di coerenza tra ciò che nel testo viene effettivamente narrato e l'immagine salvifica e nobilitante della *fin'amors* di cui si vorrebbe accreditare la presenza. Nella *Charrete*, a dire la verità, non vi è traccia di questo ruolo normativo ed esemplare

¹ G. Paris, «Etude sur les romans de la Table ronde. Lancelot du Lac. Le conte de la Charrette», *Romania* 12 (1883): 459-534; W. Foerster, *Kristian von Troyes sämtliche Werke, IV. Karrenritter und Wilhelmsleben*, Halle 1899; e, dello stesso, *Kristian von Troyes: Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle 1914.

² G. Paris, *op. cit.*, pp. 518 ss. Paris elenca quattro punti fondamentali: a) l'amante vive nella continua paura di decadere dal suo ruolo privilegiato; b) la posizione dell'amante è di totale inferiorità rispetto all'amata; c) gli è necessario compiere grandi gesta nella speranza di rendersi gradito; d) l'amore è un'arte con delle regole precise.

che si vuole attribuire alle gesta di Lancelot e l'amore per Guinevere, che sfrutta effettivamente tutte le figure codificate dalla lirica provenzale³, non rende migliore l'eroe, non è la base di una sua nuova nobiltà da tutti riconosciuta, non gli attribuisce virtù e poteri tali da facilitargli la traversata del regno di Gorre. Al contrario, l'inserzione dei motivi lirici è causa di disturbo per l'azione e per Lancelot origine di scelte umilianti o di pose grottesche, secondo uno schema duale che sembra accostare con volontaria ironia valori ed azioni fra loro incompatibili.

Secondo Isidoro, l'ironia è una forma di *alieniloquium*, un ibrido in cui la nostra parola trattiene per un po' il riflesso di qualcosa di estraneo, in cui due voci appartenenti a due discorsi diversi si fondono momentaneamente: «aliud enim sonat, et aliud intelligitur»⁴. Isidoro, tra tutti coloro che nel medioevo si sono occupati di retorica, e dunque anche di ironia, non è un autore particolarmente originale: ma nei trattati medioevali l'ironia è una figura di poco o nessuno spicco, ove non sia scomparsa per omissioni casuali o volontarie⁵; mentre la pratica letteraria, in modo indipendente ed opposto rispetto allo sbiadirsi della considerazione retorica, ha sviluppato in certi autori. Chrétien sopra tutti, una meravigliosa sensibilità ed una grande ricchezza di tecniche, segnali, strutture di intervento ironico. La circolarità quasi perfetta tra Lancelot e la *fin'amors* non porta di necessità all'affermazione diretta di un valore, ma in modo più mediato, anche se non completamente nascosto, alla sua brillante confutazione narrativa. Per questo il *Lancelot* è anche, almeno in parte, un romanzo molto divertente, che vive un fragile equilibrio intertestuale tra le forme topiche della lirica cortese e gli schemi, ugualmente assestati, della narrativa di materia arturiana; un

³ La bibliografia su questo punto è vastissima. Cfr. per esempio F. Bogdanow, «The Love Theme in Chrétien's de Troyes 'Chevalier de la Charrette'», in *MLR* 67 (1972): 50-61; A. H. Diverres, «Some Thoughts on the 'sens' of *Le Chevalier de la charrette*», *FMLS* 6 (1970): 24-36; D. R. Sutherland, «The Love Meditation in Courtly Literature: A Study of the Terminology and Its Development in Old Provençal and Old French», in *Studies in Medieval French Presented to A. Ewert*, Oxford 1961, pp. 165-93.

⁴ Cfr. *Etymologiae*, I, 37, 23; II, 21, 41. La citazione è tratta dall'edizione curata da W. M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford 1962.

⁵ Cfr. quanto dicono a questo proposito D. H. Green, *Irony in Medieval Romance*, Cambridge 1979; e P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in «Cligès» and «Perceval»*, Geneve 1968; V. Rossmann, *Perspectives of Irony in Medieval French Literature*, The Hague - Paris, 1975.

romanzo in cui l'autore, già passato attraverso gli schemi raffinati del *Cligès*⁶, dà al mimetismo ironico una grande complessità e varietà. La *Charrete*, un lungo romanzo d'avventura, è la storia di una ricerca, arrivata naturalmente a buon fine, e la cronaca doviziosa di esempi di come un eroe da romanzo rischi di soccombere all'impulso che lo porta a prendere alla lettera le metafore poetiche della letteratura in lingua d'oc. Ma la lirica cortese è in primo luogo, in quanto enunciazione in prima persona, una forma sia pure larvata e convenzionale di autocoscienza: chi dice *io* è forzato dalla struttura linguistica ad autorappresentarsi. Al contrario Lancelot è l'oggetto inerte di una narrazione, poco dedito al monologo introspettivo e, benché trasparente per il narratore, spesso opaco a se stesso: a differenza dell'eroismo pseudo-biografico della *fin'amors*, Lancelot è un innamorato un po' cieco, del tutto inesperto ed incapace di leggere in se stesso, anche in grado minimo, i segni stereotipi della follia amorosa⁷. Cosicché, pur obbedendo ad alcune delle sue leggi, Lancelot non fa veramente parte della comunità erotizzata della lirica cortese, in cui ognuno ricopre una posizione definita dalle relazioni con gli altri, e se fosse forzato a tornarvi farebbe fatica ad adattarvi. La coscienza di una dimensione sovraperonale dell'amore, per cui la lirica comprende un riferimento (anche discontinuo) ai reali signori e mariti delle varie *midons*, il sospetto o l'invidia della corte, il legame d'esperienze e risposte comune agli amanti, tutto questo scenario e queste figure funzionali all'enunciazione poetica sono scomparse nel romanzo. La scena dell'enunciazione si è, è vero, dilatata fino a comprendere un intero mondo di castelli, boschi, nani, cavalieri che combattono e che giocano: ma dal momento che l'io che narra non coincide più con l'io dell'amante, in Lancelot si annebbia, sopraffatta dall'intensità dell'emozione, la consapevolezza di sé, il forte senso di far parte di una schema comune che era proprio dell'io poetico e che l'eroe della *Charrete* possiede in scarsa misura. Se Lancelot non

⁶ Per cui cfr. Haidu, *op. cit.*; e, dello stesso, «Au début du roman: l'ironie», *Poétique* 26 (1978): 443-66.

⁷ Oltre ai già citati Haidu e Sutherland, cfr. ad esempio di M. Lazar, «Classification des thèmes amoureux et des images dans l'oeuvre de Bernard de Ventadorn», *Filologia Romanza* 6 (1959): pp. 371-400; per quanto riguarda la letteratura in lingua d'oïl R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge 1960; e A. Jeanroy, *De nostratibus medii aevii poetis qui primum lyrica aquitaniae carmina imitati sint*, Paris 1889.

è disposto a condividere nemmeno le lamentele correnti sulle sofferenze ed i guasti che l'amore comporta, la responsabilità del giudizio critico sui suoi eccessi e sulle sue sconsideratezze ricade interamente sugli strumenti indiretti di cui la narrazione dispone: narrazione che infatti circonda l'eroe di premure sospette, negandogli la solidarietà del narratore. Sovrapponendo al disegno della trama un tratto sdoppiato come quello di un modello bidimensionale, l'ironia infonde al testo un suo particolare senso della prospettiva, un saggio linguisticamente registrabile di alcune fra le infinite associazioni non lineari che la lingua rende possibili.

Il primo luogo del testo in cui si incontra l'imitazione ironica di una voce altrui è, con un perfetto *ordo naturalis*, il prologo. Come tutti i prologhi di Chrétien, anche quello del *Lancelot* contiene delle informazioni letterarie, non sulle opere precedenti dell'autore (come nel *Cligès*) ma su quella che sta per iniziare: l'esordio occupa quello spazio intermedio che rende meno sorprendente l'inizio di una narrazione in terza persona svelando la presenza tangibile del narratore, facendo fede della sua credibilità, alludendo in modo succinto all'opera che sta per iniziare. Nei primi versi della *Charrete* è contenuta una dedica a Marie de Champagne sulla cui forma si è molto discusso, poiché Chrétien ha utilizzato (vv. 21-9) alcuni termini di non limpida interpretazione che impongono una distinzione metaletteraria tra *matiere* e *san*⁸ e sembrano scindere la responsabilità dell'opera tra la contessa e lui, «que gueres n'i met fors sa painne et s'antancion»: questo ha permesso di considerare l'apparente incoerenza ideologica della *Charrete* rispetto agli altri romanzi di Chrétien come la conseguenza di un'imposizione esterna cui l'autore non si sarebbe potuto sottrarre⁹. Ma la struttura formale di questi versi riprende il medesimo tono iperbolico ed il medesimo andamento paradossale (con l'ambigua contiguità semantica tra *san*, *panser*, *painne* ed *antancion* ora affermati, ora negati) della parte iniziale del testo, esplicitamente ironica e per nulla simile ad una realistica ammissione di impotenza.

⁸ Cfr. tra gli altri: J. Frappier, «Le prologue du *Chevalier de la Charrete* et son interprétation», *Romania* 93 (1972): 337-77; D. Kelly *Sens and Conjointure in the «Chevalier de la Charrete»*, The Hague - Paris, 1966; J. Rychner, «Le prologue du «Chevalier de la Charrete»», *VR* 26 (1967): 1-23.

⁹ È stato Foerster a suggerire per primo questa ipotesi: cfr. l'edizione citata della *Charrete*, a p. lxviii.

La maggior parte del prologo è invece dedicata ad un dialogo fittizio tra il narratore ed un anonimo «tex, qui li volsist losenge metre». In questo dialogo, che non è esattamente tale perché il narratore sostiene mimeticamente le due parti, si discute l'opportunità di rivolgere a Marie un complimento iperbolico, appunto una *losange*; la questione prevede apparentemente due soli punti di vista che si eliminano a vicenda, quello positivo del narratore che rifiuta l'effusione retorica, «sanz rien de losange avant treire» (a) e quello negativo e superficiale dell'ipotetico oppositore (b)¹⁰:

Puis que ma dame de Chanpaigne
vialt que romans a feire anpraigne,
je l'anprendrai molt volentiers
come cil qui est suens antiers
de quan qu'il puet el monde feire
sanz rien de losange avant treire;
mes tex s'an poïst antremetre
qui li volsist losenge metre,
si deïst, et jel tesmoignasse,
que ce est la dame qui passe
totes celes qui sont vivanz,
si con li funs passe les vanz
qui vante en mai ou en avril.
Par foi, je ne sui mie cil
qui vuelle losangier sa dame:
dirai je: «Tant com une jame
vaut de pailles et de sardines,
vaut la contesse de reïnes?
Naie voir; je n'en dirai rien,
s'est il voirs maleoit gré mien »

(vv. 1-20)

La prima parte del prologo, prima dell'enallage di persona che segna il trapasso verso la diegesi, è costruita secondo un'accurata simmetria. Si apre e si chiude (vv. 1-6 e vv. 21-3) su due periodi constativi che definiscono le condizioni del rapporto autore-testo: il narratore stabilisce il ruolo della *dame de Chanpaigne* e nega di voler assumere un particolare atteggiamento linguistico e stilistico («Par foi, je ne sui mie cil qui vuelle losangier sa dame», vv. 5-6): utilizzando una formula convenzio-

¹⁰ Secondo A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age. I. Les débuts (XII^e siècle)*, Paris 1960, il prologo del Lancelot avrebbe un intento polemico verso Gautier d'Arras. Le citazioni dalla *Charrete* saranno tratte da *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot*. III: *Le Chevalier de la Charrete*, ed. M. Roques, Paris, 1983.

nale della sottomissione cortese, il narratore si definisce in rapporto a Marie come *cil qui est suens antiers*, inserendo però un correttivo razionale estremamente significativo che sarà poi di Gauvain in chiara contrapposizione a Lancelot (v. 625).

All'interno di questa cornice si trova così un doppio movimento di mimesi, insieme parodica ed ipotetica, che prevede un primo discorso indiretto (attribuito al *tex* di cui sopra), introdotto e commentato in modo tale che il rifiuto e la volontà leggermente parodistica del narratore risultino chiare in anticipo (*antremetre* indica un'azione illeggittima e superflua, cfr. v. 4038) ed infine un discorso diretto in cui la questione di chi-crede-cosa si fa più complessa, perché il narratore attira su di sé in modo incoerente la responsabilità di un enunciato che dice di non approvare. Un'opposizione semplice tra (a) e (b) in cui fosse (a) l'unica convinzione del narratore, vorrebbe che a questa si uniformassero le parti introduttive sia del DI che del DD: la prima e più banale attesa del lettore riguarda infatti la coerenza generale del testo, in cui alla gerarchia enunciativa tende a corrispondere immediatamente una gerarchia assiologica, dal momento che proprio la non uniformità ideologica tra i vari gradi dell'enunciazione è il segnale più ovvio di un'enunciazione ironica. Ma l'opposizione dell'iperbole al suo contrario non è sufficiente, da sola, per garantire un senso al testo. Le parti che dovrebbero demolire le pretese di chi è favorevole alle iperboli sono infatti dei paradossi: enunciati che contengono istruzioni fra loro contraddittorie, di cui si predicano contemporaneamente verità e falsità, adesione e distacco.

Il primo paradosso ruota attorno all'espressione quasi performativa *et jël tesmoignasse*, che implica di colpo e senza preavviso un commento positivo sull'enunciato e solleva il DI dal suo stato di citazione inerte per farne l'oggetto di un impegno comune al narratore ed all'antagonista. Per superare l'incongruenza è allora necessario distribuire diversamente la pertinenza delle osservazioni: il rigetto potrebbe riguardare non (b) nella sua interezza ma i modi dell'espressione, le particolarità stilistiche frutto di una valutazione sull'uso del linguaggio che il narratore non condivide, mentre si dichiara disposto a sottoscrivere, a testimoniare, il contenuto proposizionale, la lode spogliata dai suoi accidenti retorici. Uno dei sensi parziali dell'esordio nega quindi che sia veramente apprezzabile una *superlatio* che riveste il suo oggetto di simili ornamenti. Questo bisticcio logico si ripercuote

sulla posizione del narratore, che è stata espressa, e verrà come tale ripresa più sotto, come la semplice opposizione di ciò che è giusto a ciò che non lo è: *jel tesmoignasse* non dà soltanto valore al negletto (b), ma fa sì che versi come «sanz rien de losange avant treire» non servano più realmente ad identificare il punto di vista di chi sta parlando, perché l'alternativa priva di compromessi non è abbastanza elastica per contenere il senso nuovo tanto accuratamente predisposto. Alterando la credibilità delle affermazioni, non viene ritoccato il semplice valore semantico, ma riorganizzata la divisione dei ruoli tra il narratore ed il suo antagonista e distribuito diversamente l'impegno enunciativo che dovrebbe garantire la verità e l'affidabilità degli enunciati, identificando ognuno dei protagonisti con la sua verità e solo quella.

L'autore ironizza su chi compie elogi maldestri e sul proprio alter ego che li rifiuta categoricamente per poi smentirsi qualche riga dopo; costruendo il discorso in modo tanto stratificato, la pratica linguistica trova una forma di equilibrio ironico tra la necessità ed il rifiuto delle iperboli, in cui l'ironia non elimina il paradosso ma rende improvvisamente attiva (ed è molto significativo che questo avvenga nell'introduzione che prepara al racconto) la convenzione che vuole il narratore testimone della verità dei fatti. A quanto pare non esiste un modo discreto di tessere le lodi della propria *dame* ed una volta che si è accettato il gioco della retorica cortese si può solo alludere ironicamente alla sua inevitabile artificiosità, ma non sottrarvisi del tutto. La tendenza all'eccesso, all'ornamentazione iperbolica e superflua non può essere abolita dal testo, ma solo tenuta sotto controllo creando l'ibrido di un enunciato ironico, che parli senza essere preso troppo sul serio: i *topoi* hanno una loro autonoma vitalità, eppure basta a smascherarli l'evidenza indotta dal riso. Nell'ultima parte del testo le determinazioni contraddittorie si affollano esplicitamente sull'io, completando quel parziale sovrapporsi e fondersi degli enunciatori che rende incerta e provvisoria l'identificazione del punto di vista del narratore: i versi 15-20 danno a (b) la forma di un reale atto di parola, unico concreto avvenimento, carico di rilievo fattuale, in questa piccola commedia logico-linguistica. Non vi è parte del discorso, infatti, che non trovi una parziale o totale smentita: non «Par foi, je ne sui mie cil»; maliziosa affermazione di un punto di vista già screditato; non «dirai je? . . . Naie voir, je n'en dirai rien», perché l'autoreferenzialità negativa costituisce essa stessa un piccolo paradosso in cui la produzione

dell'enunciato gerarchicamente dipendente smentisce il senso intenzionale dell'enunciato che lo ospita.

Questo intreccio linguistico, che sfrutta le possibilità ironiche della *superlatio* e degli amabili paradossi, si ritrova, variato più o meno profondamente, all'interno di tutto il romanzo. La storia d'amore tra Lancelot e Guenievre è essa stessa un'iperbole soggetta alle leggi deformanti della retorica cortese e per questo condotta, come il prologo, sul doppio registro della mimesi e del distacco. È l'esemplarità di Lancelot come *fin amant* che, priva di controllo, lo trascina in una serie di smacchi: e poiché un testo narrativo, a differenza della zona preliminare dell'esordio, ha il compito di delineare un mondo fitto di avvenimenti e di dialoghi, le forme di intervento ironico si devono fare più complesse e profonde. Vi è innanzitutto una zona franca di micromeccanismi ironici che non dipendono per il loro funzionamento esclusivamente dal significato globale di ciò che si narra: queste figure (che sono quanto di più simile si possa trovare al concetto retorico ed antifrastico di ironia) hanno un ruolo fondamentale nel mantenere alla narrazione un tono di garbato distacco umoristico, ma la loro vitalità è quasi sempre circoscrivibile ad un breve contesto. Le ironie locali hanno soprattutto una ricaduta metaletteraria sul sistema di attese che il romanzo comporta, in quanto giocano sulla ridondanza per aumentare nel lettore la ricettività verso strutture interpretative ripetute: Chrétien utilizza nella *Charrete* alcune forme fondamentali, che siano iperboli inverosimili, litoti e strutture avversative (del tipo *mes/einz*, affini alla litote nel caso che tra i due membri vi sia affinità semantica) od infine paragoni, moduli descrittivi e metafore che occupino uno spazio non più lungo di un verso e siano tolti da campi d'esperienza sensibilmente incongrui rispetto al *comparatum*¹¹. Di queste brevi mosse strategiche, le più interessanti, se si escludono le iperboli di cui avremo modo di parlare a lungo più avanti, sono senza dubbio le seconde: sia le litoti che talune strutture avversative introducono nel testo un'interpretazione dei fatti inadeguata e destinata al fallimento, scegliendo in genere la

¹¹ Su questi aspetti retorici e stilistici dell'ironia, cfr. le opere già citate di Green ed Haidu. Green parla di «discrepancy between context and use» (p. 49) e di «heroic and epic irony» (p. 187-8); Haidu di «ironization of style» (p. 60). Per quanto riguarda Chrétien cfr. ad esempio per le litoti i vv. 508-9; 222-3; 4560; 5700; per gli scarti stilistici, una lunga serie di duelli: v. 1092-6; 2744; 3756-7. Cfr. anche Ménard, *Le rire et le sourire dans les romans courtois en France au Moyen Age*, Paris 1969.

più facile e prevedibile delle opposizioni, il grande dove ci si aspetta il piccolo, il bello dove ci si aspetta l'orribile. Come una qualsiasi forma mimetica, non necessariamente ironica, l'uso della sequenza frastica *mes/einz* può sottolineare le ragionevoli attese del lettore ed il loro brusco dissolversi di fronte ad un comportamento negativo (cfr. vv. 222-3); oppure al contrario mimare le ipotesi irrazionali di un narratario ingenuo¹²; od infine introdurre nel testo un'ipotesi che mimi ipoteticamente le idee o i discorsi di un personaggio¹³. Ciascuna di queste figure narrative, ricordate in questo gruppo etereogeneo solo perché il narratore sembra prediligerle anche in zone del testo altrimenti neutre, concorre a sviluppare e rendere avvertibili quei meccanismi di meravigliosa sottigliezza con cui la voce narrante, pur senza abbandonare la diegesi, riesce ad imprimere ai fatti l'eco di una vibrazione ironica, come uno scherzo a cui narratore e narratario collaborano insieme.

Il primo vero episodio del Lancelot, il primo a coinvolgere l'eroe in modo che sarà determinante per lo sviluppo successivo della narrazione, è quello della *charrete*, origine della storia e modello per gli episodi che seguiranno. Da questo episodio il romanzo riceve il titolo e Lancelot, provvisoriamente senza identità, un sostituto del nome proprio (che si scoprirà, con una serie di conseguenze negative, solo a metà libro): l'eclissi simbolica del nome del protagonista permette un riferimento corale all'eroe, sia cioè da parte del narratore che degli attori della diegesi, come a *cil de la charrete, a la charrete* (v. 2716), o addirittura *charretiers* (v. 684) e *charreton* (v. 884)¹⁴, lasciando una traccia linguistica da cui dipendono l'immagine e la presenza dell'eroe per più di tremila versi. Questa traccia non contiene, come sarebbe lecito aspettarsi, una determinazione positiva; essa è al contrario una perifrasi fastidiosa, che accosta estremi fra loro incompatibili come *cortesie* e *vilanie*, *enors* e *honte* e continuamente ricorda che sulla reputazione di Lancelot vi è un'incrinatura prodottasi non per caso ma per volontà dell'eroe. Al momento in cui in-

¹² Cfr. vv. 403-5: «se mervoillent | les genz, mes mie nel consoillent, | einz le huiet petit et grant».

¹³ Cfr. vv. 628-32, in cui si commenta la disponibilità forse eccessiva di Lancelot ad impegnarsi in giuramenti iperbolici.

¹⁴ «Noter la différence sémantique entre le *chevalier de la charrete*, qui exprime un caractère accidentel, et l'emploi exceptionnel de *chevalier a la charrete*, qui doit exprimer la conséquence de ce trait passeger», Roques, «Introduction» a *Le chevalier de la Charrete*, cit., p. xl.

contra la *charrete* Lancelot viene infatti chiamato ad una decisione umiliante, che lo escluderà dal gruppo di cavalieri il cui onore viene riconosciuto dalla comunità: questo sacrificio dell'onore dell'individuo segna il piegarsi di *Raison* di fronte alla presenza invadente di *Amors*, in un processo che secondo alcuni vede il graduale svuotarsi di significato della razionalità sociale di fronte alle nuove forme di riconoscimento imposte dalla *fin'amors*¹⁵. Il conflitto tra Amore e Ragione è, come è noto, uno dei punti nodali della letteratura del XII secolo, che però è ben lontana dall'aver elaborato risposte omogenee ad un problema che investe direttamente la propria identità culturale: basti pensare non solo agli schemi paradossali della lirica provenzale o alle versioni del mito di Tristano, ma agli esiti concordi con cui viene risolto il conflitto nelle opere di Chrétien precedenti alla *Charrete*, in cui l'irregolarità e la turbolenza della *passio* vengono condannate o cautamente disinnescate, come nel *Cligès*¹⁶. La passione è una fonte di conflitto con il mondo di corte, che pure la ospita, perché questo amore non *resnable* pretende ovviamente di vivere al di fuori delle relazioni legalmente ammissibili e, scegliendo l'adulterio (in modo tanto più grave l'adulterio con la moglie del proprio signore, che è una forma di tradimento del legame vassallatico), tenta di svincolarsi dai reali meccanismi di controllo sociale sostituendovi un'etica elaborata per l'esclusivo dominio delle relazioni amorose. È su questo squilibrio basilare che si aggiungono le prescrizioni elaborate dall'erotica cortese, quel codice (sul cui aspetto di norma assolutamente valida si è insistito fin troppo) in cui Amore dispensa qualsiasi virtù e che impegna il *fin amant* anche ad una parziale umiliazione in vista del glorioso riscatto del *guerredon*, la ricompensa finale¹⁷. È naturale quindi che per alcuni dei suoi lettori la scelta di Lancelot, mostrando la qualità profonda della sua sottomissione a Guenievre, abbia un valore automaticamente propositivo ed

¹⁵ Cfr. E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen 1956; e «Über das Verhältnis von Liebe, Tapferkeit, Wissen und Reichtum bei den Troubadours», in *Troubadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin 1962.

¹⁶ Cfr. *Cligès*, vv. 3105-17. Cfr. anche J. Ferrante, *The Conflict of Love and Honor: The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*, The Hague - Paris, 1973; E. Mickel, «The Theme of Honor in Chrétien's 'Lancelot'», *ZRPh* 91 (1975): 243-72.

¹⁷ Cfr. Dragonetti, *op. cit.*, p. 60 ss.

esemplare nel quadro di una generale transizione della letteratura del nord della Francia verso schemi e strutture di comportamento provenienti dalla lirica provenzale. Si tratta di un punto criticamente ambiguo e testualmente molto controverso: il narratore tace, o quasi, e sulle sue sottigliezze semantiche si misura la nostra mancanza di reale competenza linguistica quando si tratta di verificare la gamma delle connotazioni culturali del lessico. È molto difficile, quindi, leggere l'episodio della *charrete* come il primo dei tanti siparietti ironici di cui il *Lancelot* fa sfoggio: vi è certo la forte tentazione di farlo, tentazione che è probabilmente giustificata ma che non porta a risultati incontrovertibili. Vero è che non vi è nulla, nell'intero romanzo, che giustifichi le pretese nobilitanti e la nuova validità culturale della *fin'amors*, e che al contrario tutto il corteggio di metafore galanti che solitamente affolla i testi poetici viene sistematicamente ironizzato: ma è anche vero che in questa parte del testo il narratore sembra ritrarsi ed evitare un confronto diretto, lasciando che un giudizio su Lancelot venga espresso da altre e più isolate voci.

Se nel testo non vi è una lode diretta, non è nemmeno presente una condanna esplicita, anche se l'unica presente ai vv. 362-4 è frutto di una valutazione tanto strana ed improvvisa che non può non sconcertare il lettore e, forse, indurlo a sospettare una ironia latente: ¹⁸

Tantost a sa voie tenue
li chevaliers que il n'i monte;
mar le fist et mar en ot honte
que maintenant sus ne sailli,
qu'il s'an tendra por mal bailli;

Il giudizio espresso da *mar*, che prudentemente non si riferisce a dati oggettivi ma alle future considerazioni dell'eroe, prefigura infatti (ma il lettore che non lo sa avverte soltanto una generica anticipazione) le invettive di Guenievre, che incolpa Lancelot non di essere salito sulla *charrete*, ma di aver esitato nel farlo: una versione che è l'esatto contrario di quanto nel romanzo viene coralmemente sostenuto ¹⁹, un giudizio singolare che capovolge la

¹⁸ Il testo edito da Wendelin Foerster è in questo punto sensibilmente diverso, in quanto contiene la misura esatta dell'esitazione di Lancelot: due passi. Su questo problema cfr. Eugene Vinaver, «Les deux pas de Lancelot», *Mélanges pour Jean Fourquet*, Paris 1969, pp. 355-64. Di opinione completamente diversa D. Hult, «Lancelot's two steps: a problem in textual criticism», *Speculum* 61 (1986): 836-58.

¹⁹ Cfr. vv. 486-7: «Honiz est chevaliers an terre / puis qu'il a esté an char-

relazione comunemente accettata tra la *honte* ed il suo oggetto. Il lettore, reduce da una descrizione terribile degli orrori della *charrete*, non è preparato a questo improvviso cambiamento di prospettiva; ma il narratore non concede nessun chiarimento ulteriore e lascia le proprie intenzioni nel vago e nell'ambiguità. Perché se è facile valutare l'impatto ironico e l'abilità stilistica di talune metafore grottesche, il racconto in questo punto è tanto anodino e sibillino che la valutazione linguistica, qui più che altrove, rischia di degenerare in una vana *petitio principii*. Si può supporre, ad esempio, che alcuni segnali vogliano negare a Lancelot l'adesione empatica del narratore, primo fra tutti l'insistere sull'enormità del disonore cui l'eroe va incontro e in secondo luogo il lessico fin troppo superficiale con cui si connota *Raison*: la quale resta, in ogni modo la si voglia considerare, una delle *vires animae* e qui svolge ancora il proprio ruolo tradizionale di *moderamen*, di guida verso un agire responsabile²⁰. Il passo di Chrétien dice infatti:

Mes Reisons, qui d'Amors se part,
li dit que del monter se gart,
si le chastie et si l'anseigne
que rien ne face ne anpreigne
dom il ait honte ne reproche.
N'est pas el cuer, mes an la boche,
Reisons qui ce dire li ose;
mes Amors est el cuer anclose
qui li comande et semont
que tost an la charrete mont. (vv. 365-374)

Sembra piuttosto improbabile che la personificazione della *Ratio* avesse perso in modo così radicale il senso della propria supremazia da rendere del tutto indifferente per un lettore, ed anzi autonomamente esemplare, che *Raisons* venisse senz'altro liquidata a favore di un comportamento incosciente, tanto più che l'insieme dei verbi (*li dit que del monter se gart, chastie, anseigne*) non indica che sia avvenuto un degrado semantico a banale senso comune, ma lascia intatte alla ragione le sue prerogative classiche²¹. Inoltre alcune particolarità del lessico possono essere

rete». Cfr. anche Y. Robreau, *L'honneur et la honte: leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève 1981.

²⁰ Cfr. O. Lottin, *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, Gembloux 1949-1967, vol. I, p. 25.

²¹ Secondo Z. P. Zaddy, *Chrétien Studies*, Glasgow 1973, pp. 190-2, questo

interpretate come altrettanti segnali di una lettura straniante: nei vv. 369-74 la posizione della ragione, che dovrebbe essere una *inner voice* per antonomasia, viene definita in modo innaturale come del tutto superficiale (*en la boche* indica negativamente il disimpegno del soggetto, cfr. v. 1157 ed *Erec*, v. 5781-2), mentre i suoi consigli vengono riassunti da un'espressione, *Reisons qui ce dire li ose*, il cui verbo indica subordinazione e insicurezza, forse un po' troppo improbabili per chi, nonostante tutto, sta difendendo valori la cui importanza è tanto evidente²².

Lasciata la *charrete* Lancelot inizia il proprio tirocinio narrativo. Espressione di una figura e di un ruolo che nascono al di fuori della narrativa, Lancelot ha delle difficoltà nell'adeguarsi esattamente alle richieste del modello romanzesco, poiché gli obblighi retorici e formali della sua condizione di *fin amant* ostacolano il tranquillo scorrimento dell'intreccio e lo impegnano in una serie di schemi devianti rispetto alle esigenze organizzative della diegesi: non è il caso a dispensargli avventure, le peripezie di Lancelot nascono con Lancelot e viaggiano con lui. Quando il cavaliere errabondo si lascia sommergere dal proprio amore per Guenievre, l'azione rischia di perdersi negli inutili labirinti mentali in cui si dibatte l'eroe, sempre troppo silenzioso, perplesso o svagato²³ per badare al mondo e prestare attenzione a chi gli parla: nello schema in fondo prevedibile e noto della *queste* Lancelot e la sua monomania introducono gli unici elementi di vero rischio e ridanno al racconto, per un attimo, l'illusione che il lieto fine non sia poi così certo e che ci sia ancora un modo per sorprendere un narratario già sazio di avventure.

C'è un motivo ricorrente tra quelli che perseguitano l'eroe, ed è quello che connette lo sguardo alla passione amorosa e che sulla connessione tra occhi ed *immoderata cogitatio* ha costruito un repertorio impressionante di metafore²⁴. Questo tema di ori-

passaggio sarebbe già avvenuto: ma le sue tesi, basate sul *De spiritu et anima* attribuito ad Alcher di Clairvaux, sono contraddittorie e poco convincenti.

²² La principale conseguenza dell'episodio della *Charrete* è che Lancelot fin dall'inizio della narrazione deve porre riparo al colpo inflitto alla propria reputazione: la rinuncia alla ragione porta ad una effettiva inferiorità sociale, un regresso nella situazione dell'eroe rispetto al quale Lancelot si sforza di ripristinare la situazione originaria.

²³ Cfr. Diverres, op. cit., p. 27.

²⁴ L'espressione *immoderata cogitatio* è in Andrea Cappellano, *De amore*, citata dall'edizione Trojel, *Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres*, Havniae 1892 (München 1964²), p. 3.

gine classica, ben noto alla poesia provenzale, è alla radice delle più infelici prove di Lancelot: nel momento in cui il galateo retorico dello sguardo si dilata a norma di comportamento, le metafore che lo esprimono perdono la loro affidabilità euristica e si spengono nell'inadeguatezza e nel ridicolo. Ciò che rende pericoloso ed eversivo questo gruppo di figure, tanto da costringere il narratore a liberarle dalla forma di sublimazione di cui le investe la poesia, è che in esse si celebra una subordinazione iperbolica, tanto più grande quanto più l'influenza della donna agisce attraverso mezzi intangibili e non corporei, la vista, il pensiero, la suggestione. E poiché Lancelot è un prigioniero del proprio carattere di *exemplum*, è destinato a ripercorrere buona parte delle connotazioni associate ad ogni singola figura, siano esse la paralisi fisica, l'annichilimento di sé o l'esaltazione mistica. Ma il modello su cui tende ad uniformarsi parte degli episodi è quello che sbocca nel distacco traumatico della caduta, in cui l'eroe non sembra in grado di reggersi nel mondo e per questo rischia di precipitare dalle torri, cade da cavallo, vola in tranquille *rivieres* tra il generale sconforto. A differenza del *Cligès* (dove la contaminazione ironica delle metafore veniva limitata ai soliloqui dei protagonisti) la *Charrete* permette allo sdoppiamento linguistico dell'ironia di invadere anche le parti puramente diegetiche. Dipende naturalmente da Lancelot, ben lontano dal mostrare interesse per le forme di introspezione con cui Alexandre o Soredamors occupavano centinaia di versi: la mente del protagonista della *Charrete* è piuttosto confusa, e tocca al narratore porre un filtro tra sé ed i deliri del suo eroe.

Il primo incontro di Lancelot con il proprio destino di *fin amant* è immediatamente posteriore all'episodio della *charrete*. Lancelot, affacciato alla finestra di una torre, vede passare un corteo alla cui testa riconosce Guenievre:

Li chevaliers de la fenestre
 conut que c'estoit la reïne;
 de l'esgarder onques ne fine,
 molt antentis, et molt li plot,
 au plus longuemant que il pot.
 Et quant il ne la pot veoir,
 si se vost jus lessier cheoir
 et trebuchier a val son cors;
 et ja estoit demis defors
 quant mes sire Gauvains le vit;
 sel trait arrieres, se li dit

(vv. 560-70)

Questi versi rientrano all'interno di quel gruppo di varianti — tematiche o stilistiche — che legano la vista della dama (o, sottoclasse, il suo sguardo ed i suoi occhi) alla passione amorosa e che quindi ne esaltano gli effetti di stupefazione ed irresistibile desiderio²⁵. Se fossimo all'interno di un contesto lirico coerente, si potrebbe porre rimedio all'impossibilità di vedere esaltando metaforicamente le maggiori possibilità offerte al cuore: «Domna, si no.us vezon mei ohl | be sapchatz que mos cors vos ve»²⁶, dal momento che lo sguardo è una sorta di surrogato, sostituibile a sua volta se il fallimento della realtà richiede un più alto grado di astrazione. I primi cinque versi infatti corrispondono al modulo lirico del desiderio e della contemplazione, svolto secondo scelte lessicali appropriate che eliminano dalla diegesi i verbi di azione e privilegiano quelli percettivi e volitivi, insistendo sulle emozioni, per loro natura statiche, del soggetto. Colto da questo allarmante raptus visivo, Lancelot non riesce ad adeguarsi ad un banale imperativo etico (se Guenievre è stata rapita occorrerà darsi da fare per liberarla) ed allo schema stesso della *queste*²⁷. Questo momentaneo disorientamento, anche se interferisce con le esigenze della diegesi, è una conseguenza più che naturale per un innamorato, e tale resterebbe in qualsiasi testo lirico: senonché Lancelot non si limita al ruolo passivo di chi guarda e tenta (non è chiaro se per seguire Guenievre o per la disperazione di averla persa di vista) di lasciarsi cadere dalla finestra, introducendo uno scarto emotivo e funzionale cui corrisponde il mutare del registro linguistico. Lo sguardo del narratore, dopo aver abbandonato la forma di *vision avec* dei versi fino al 564, investe di colpo la posizione di Lancelot nello spazio, mentre il racconto accusa un analogo passaggio dall'indeterminato al determinato (la ricchezza connotativa del verbo *trebuchier*, la concentrazione di forme locative ed avverbiali sottolineata dall'allitterazione *demis defors*) che introduce nella prospettiva scorporata ed astratta una contaminazione realistica²⁸. È uno dei tanti svolgimenti possibili, ma certo non è molto coerente con le premesse del testo poetico, in cui l'allusione alle circostanze di enunciazione è semmai statica e simbolica, non certo dinamica e realistica: la carica

²⁵ Cfr. Dragonetti, op. cit., p. 135.

²⁶ XLI, vv. 41-2, ed. Appel, *Bernart de Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, 1915.

²⁷ Cfr. Diverres, op. cit., p. 29.

²⁸ Cfr. Green, op. cit., p. 94.

figurale di Lancelot non è mai del tutto appropriata alle circostanze, ma sempre esorbitante le richieste del momento e del luogo. Lancelot, in un eccesso grottesco, contravviene sia alle regole della cornice che lo ospita, il modello romanzesco in cui il compito dell'eroe è l'azione, sia a quelle del mondo più tranquillo da cui provengono lui e gli stereotipi che lo descrivono²⁹: la descrizione fiduciosa dei vv. 560-4 può anche nascondere il suo doppio ironico, che fa dell'eroe una vittima, sia pure di un leggero attacco di riso, ed insieme il segnale innocente cui spetta attirare l'attenzione del lettore.

A partire dalla caduta dalla torre si avvia una certa serialità, per cui alcuni episodi si ripetono secondo strutture affini. Nell'episodio del *gué defendu* troviamo sottinteso il medesimo tipo di trasgressione, in cui Lancelot passando da A (un modello lirico) a B (un modello narrativo) ne rende esplicita l'opposizione latente: poiché appartiene ad A l'eroe è incapace di soddisfare le richieste della diegesi, mentre passando in B tradisce il carattere convenzionalmente metaforico di A e chiarisce come l'adozione del primo modello fosse solo un semplice *détour* ironico. Poche centinaia di versi dopo essere caduto *demis defors* dalla finestra Lancelot cavalca immerso nel suo *pansers*:

et cil de la charrete panse
 con cil qui force ne deffanse
 n'a vers Amors qui le justise;
 et ses pansers est de tel guise
 que lui meïsmes en oblie,
 ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
 ne ne li manbre de son non,
 ne set s'il est armez ou non,
 ne set ou va, ne set don vient;
 de rien nule ne li sovient
 fors d'une seule, et por celi
 a mis les autres en obli;
 a cele seule panse tant
 qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant. (vv. 712-724)

Quello che troviamo qui, dilatato nell'accumulazione sospetta della *frequentatio*, è il luogo topico degli effetti d'amore come oblio di sé, spinto a dimensioni tali da non trascurare nessuna possibilità dell'autocoscienza: il narratore si permette perfino

²⁹ Nell'*Eneas*, un episodio simile coinvolge Lavinia, che si innamora di Enea osservandolo dalla finestra di una torre: nemmeno Lavinia però arriva al punto di cadere dalla finestra.

un gioco di parole (una rima equivoca) tra il nome proprio che l'eroe dimentica e la forma esemplare della negazione, *non* (vv. 718-9)³⁰. Non viene più chiamata in causa la visione, dunque, ma l'*immoderata cogitatio*, la riflessione amorosa i cui verbi *panser* e *s'oublier* godevano forse di uno statuto già convenzionalmente ironico od umoristico³¹. L'eroe perso nello spazio vuoto della riflessione si nega come soggetto agente e come punto di vista («il n'ot, ne voit, ne rien n'antant»): dal momento che non pensa nulla, Lancelot rende inutile la miracolosa chiaroveggenza del narratore e scompare dall'azione, se non dalla scena. A questo punto l'incoerenza introdotta nel *récit* dal topos lirico della riflessione diventa sproporzione strutturale ed altera i consueti rapporti tra gli attanti. Lancelot dev'essere sostituito dal suo cavallo, le cui funzioni nel racconto diventano quelle di un attante umano: la scelta della *vie droite*, la locuzione *par aventure*, la espressione di desideri e volontà sarebbero compito del protagonista, se questi non si fosse dileguato nelle proprie fantasticherie amorose abbandonando alla bestia il compito di far progredire l'intreccio fino alla prevedibile catastrofe (caduta in acqua dell'eroe con lancia e scudo). Il racconto dei fatti procede secondo un ritmo ternario che alterna i due poli, negativo e positivo, costituiti da Lancelot e dal suo cavallo, aggiungendovi l'anonima voce del cavaliere in armi che nella landa sta sorvegliando il guado:

Cil ne l'antant ne ne l'oï
 car ses pansers ne li leissa,
 et totes voies s'esleissa
 li chevax vers l'eve molt tost. (vv. 744-7)

Cilpanse tant qu'il ne l'ot pas,
 et li chevax eneslepas
 saut en l'eve et del champ se soivre,
 par grant talant comance a boivre. (vv. 753-6)

Il valore metaforico di *con cil qui force ne deffanse | n'a vers Amors qui le justise* (vv. 711-12) ha dunque intaccato il sistema di relazioni del racconto, privando il protagonista della capacità di scegliere se e dove andare e di reagire alle sfide: nessuna meraviglia che il racconto si vendichi completando l'estromissione

³⁰ Cfr. anche Philippe Ménard, op. cit., p. 230.

³¹ Cfr. M. Pelan «Old French 's'oublier': its meaning in epic and courtly literature», *RJ* 10 (1959): 59-77.

del cavaliere fino a vederlo prima disarmato (ma tanto non sa «s'il est armez ou non») e poi galleggiare nell'acqua in mezzo alle proprie armi. Quando Lancelot cade nel fiume, il risveglio è una rinascita alle sensazioni che ricalca ironicamente gli stadi precedenti e sostituisce l'emozione con lo stupore cieco di chi non si è accorto di nulla, ripristinando il valore ironico dell'onniscienza:

Quant cil sant l'ève, si tressaut;
toz estormiz an estant saut,
ausi come cil qui s'esvoille,
s'ot, et si voit, et se mervoille
qui puet estre qui l'a feru.

(vv. 767-71)

Tornare a parlare dei pensieri di Lancelot proprio al momento della sua caduta in acqua, così lungamente preparata, è un modo discreto d'evidenziare l'inaffidabilità dell'eroe: il racconto non adotta un punto di vista a caso per illustrare più dettagliatamente l'azione, ma lo usa per confermare, al culmine dell'episodio, l'ingenuità di Lancelot, dando voce alle sue domande, alle perplessità che nessun altro può più condividere³². Ciò che succede nella testa di Lancelot non è una guida attendibile per capire cosa succede nel modo esterno: quando l'attenzione del narratore si sposta sui termini con cui Lancelot elabora la propria esperienza del mondo, anche senza ricorrere agli stereotipi lirici, la mimesi non è mai semplicemente funzionale, non è mai un univoco mostrare. In modo del tutto analogo, l'analisi di ciò che il cavallo sta pensando non esaurisce il proprio valore nella rappresentazione, nell'aggiungere un pezzo al mondo in cui gli eroi si muovono, ma vive di un richiamo ironico, dettato dal contesto e lasciato alla ricostruzione del lettore segmento dopo segmento, alla nebbia in cui Lancelot è assorbito. Costringe dunque il lettore a giudicare l'eroe: giudizio che non è esplicitamente formulato nel testo, ma è il frutto di uno scambio, sempre rinnovabile, che impegna lì ed in quel momento narratore e lettore. In certe situazioni, il richiamo a cosa il personaggio pensa non è innocente: quando Lancelot si incastra, del tutto spontaneamente e senza motivo, in una situazione senza sbocco perché ha promesso ad una gentile ma stregonesca fanciulla di passare la notte con lei, nessuna delle tante allusioni al *covant* dell'eroe ed al passare

³² La struttura dell'episodio è dunque ben lontana dal valore convenzionalmente simpatetico delle scelte retoriche dei versi precedenti.

del tempo, che spinge inesorabile verso l'ora in cui ci si deve coricare, è mai interamente neutrale o casuale come si vorrebbe far credere. Il narratore, e non la ragazza, come si lamenta Lancelot (v. 1125), ricorda di continuo la presenza assillante dell'impegno, che Lancelot preferirebbe rimuovere; contrappone al tempo soggettivo della ragazza, che chiede a Lancelot di uscire dalla stanza finché lei non si sia messa a letto (vv. 1035-42), il tempo ancora più soggettivo in cui vorrebbe vivere l'eroe: «Je vos tendrai | vostre covant, si revandrai | quant je cuiderai qu'il soit ore» (vv. 1043-45). L'eroe, imbarazzatissimo, e la *dameisele*, non si incontrano sulla valutazione di cosa sia il tempo giusto: Lancelot sfrutta il margine di soggettività implicito nella richiesta di lei per allontanare il momento della resa dei conti. Tutto questo non è mai detto direttamente, ma sempre lasciato intendere disseminando la narrazione dei segni, dei particolari marginali dell'azione e dei pensieri di Lancelot (l'unica coscienza che il narratore sondi, dal momento che della fanciulla non viene mai riportato nessun giudizio od opinione), particolari che tutti insieme neutralizzano l'apparente ingenuità del racconto, ne fanno una amabile presa in giro, una valutazione ironica giocata sui gesti più semplici.

Un altro momento del testo (il lungo episodio dedicato all'adorazione dei capelli di Guenievre, vv. 1344-459) si regge su di un equivoco tra piano letterale e metaforico determinato da una serie di iperboli. La struttura dell'episodio prevede due personaggi: Lancelot ed un testimone esterno che funga da momentanea incarnazione di un punto di vista più razionale di quello dell'eroe. Lancelot ha trovato dei capelli di Guenièvre: non uno solo tessuto al posto dell'oro, come Alexandre nel *Cligès* (vv. 1659 ss.), bensì una manciata intera rimasta impigliata nei denti di un pettine³³. La presentazione del pettine coinvolge due registri:

Sor le perron qui ert iqui
 avoit oblié ne sai qui,
 un peigne d'ivoire doré.
 Onques, des le tens Ysoré,
 ne vit si bel sages ne fos.
 Es danz del peigne ot des chevos
 celi qui s'an estoit paigniee
 remés bien demie poigniee.

(vv. 1349-56)

³³ Cfr. Green, op. cit., p. 113.

Il primo tende ad allontanare il pettine in una dimensione favolosa, ospitata da un *locus amoenus* atomizzato (il prato, la fontana, la pietra: cfr. *Yvain* vv. 369-429), in cui l'unica allusione al tempo è un'iperbole riferita ad un passato non più storico ma mitico («onques, des le tens Ysoré», v. 1352) ed in cui agisce *ne sai qui*. Questa allusività vaga viene accostata ad un registro di precisione sospetta che smentisce rapidamente il tono della meraviglia, riportando gli oggetti alla loro funzionalità ed uso correnti: *paignee, remés bien demie poignee*³⁴. Questo stile prezioso ed ingenuo cede a dettagli realistici che concludono la leggenda con una nota scarsamente sublime: chi parla, si sospetterà, non è più il narratore ingenuo del mito, ma solo qualcuno che vuole fingersi tale per preparare meglio l'intrusione di una voce un po' più cinica e certo più ironica. Solo Lancelot può muoversi a suo agio in queste iperboli irreali e solo lui, com'è prevedibile, può togliere l'espressione *ne vit si bel sages ne fos* dal suo ruolo di blanda convenzione rendendola perfettamente adeguata alle proprie stravaganze.

Il ritrovamento del pettine viene ritardato (vv. 1357-60) dalla ragazza che accompagna Lancelot e che, da persona saggia ed avvertita, ne teme gli effetti sull'umore dell'eroe. Quando alla fine Lancelot entra in possesso dell'agognata reliquia, Chrétien costruisce un piccolo capolavoro di narrazione ironizzata, in cui elabora un'ulteriore variante della perdita di controllo fisico vista come un impulso irresistibile («Quant cil l'ot, n'a tant de vertu | que tot nel coveigne ploier: | par force l'estut apoier», vv. 1424-6), che culmina nell'appello fittizio rivolto ai narratori: «s'ele ot peor, ne l'en blasmez, qu'ele cuida qu'il fust pasmez», in cui il narratore assume ironicamente il punto di vista di un narratario ingenuo che non abbia compreso la portata dello squilibrio di Lancelot. La prima descrizione, quella del capogiro dell'eroe, è simile ad una litote molto articolata e complessa in cui la negazione venga sfruttata per suggerire gli aspetti grandiosi dell'immagine che si nega: il nesso correlativo *tant/que* allude allo sforzo titanico necessario per non piegarsi ad un evento altrimenti ineluttabile (*coveigne/par force*). Il giudizio negativo sugli avvenimenti è intuibile ma latente, confinato alla parte in ombra dell'enunciato; la chiara coscienza dell'ironia emerge, fino ad

³⁴ La singolare abbondanza dei capelli introduce un tratto leggermente deformante.

assumere una forma linguisticamente definita, solo con l'apostrofe ai narratori, con cui Chrétien introduce un cambiamento percettibile nel punto di vista da cui osserva i fatti. Se il primo gruppo di versi corrisponde alla mimesi di una voce che narra con contenuto eroismo un avvenimento trascurabile, nel biasimo dei narratori increduli ma ironicamente rassicurati convergono abilmente sia il segnale definitivo della distanza in cui viene proiettato l'eroe, sia la conferma del ruolo ambiguo del narratore. Il quale, per l'appunto, racconta: tace e non tace, mina la credibilità del suo eroe e con lo stesso gesto la ripristina (*ne l'en blasmez*), anche se ormai irrimediabilmente compromessa, pur senza parlare direttamente di lui ed anzi rivolgendo un momentaneo interesse alle reazioni secondarie e marginali della *dameisele*. Un secondo appello ai narratori, in forma ugualmente negativa ed altrettanto ironica («Ne cuidiez pas que le porcoi», vv. 1446) introduce un'ipotesi che l'accumulazione dei versi seguenti svela come del tutto improbabile (non è possibile dire a Lancelot la verità sul suo comportamento); non solo sottolinea per eccesso che si è trattato di un comportamento stupido, ma sottintende allusivamente che l'eroe non può emergere come coscienza consapevole, in piena relazione con gli eventi della diegesi:

Ne cuidiez pas que le porcoi
 la dameisele l'an conoisse,
 qu'il an eüst honte et angoisse,
 et si li grevast et neüst,
 se le voir l'en reconeüst;
 si s'est de voir dire gueitiee (vv. 1446-52)

Un secondo stadio dell'episodio consiste in un lungo processo di adorazione dei capelli estratti dal pettine:

Ja mes oel d'ome ne verront
 nule chose tant enorer,
 qu'il les comance a aorer,
 et bien c.m. foiz les toche
 et a ses ialz, et a sa boche,
 et a son front, et a sa face;
 n'est joie nule qu'il n'an face:
 molt s'an fet liez, molt s'an fet riche;
 an son soing, pres del cuer, les fiche
 entre sa chemise et sa char. (vv. 1460-9)

Il periodo si apre su due affermazioni iperboliche che giocano prevedibilmente sulla distorsione tra il significato verbale, la de-

signazione spropositata dei vv. 1460-2, e l'immagine in scala reale dell'oggetto cui si riferiscono, che spetta al lettore di ricostruire. La struttura formale è in apparenza una forma di accordo empatico con la frenesia di Lancelot, un'accumulazione parossistica di determinazioni contigue in cui l'amplificazione (secondo i canoni della *frequentatio* e dell'*interpretatio*) e la costruzione simmetrica ed anaforica dei vv. 1464-67 traducono — sia pure in modi perfettamente calcolati e controllati — il turbolento fetichismo dell'innamorato³⁵. Questo stile di discorso non è sorretto però da nessuna consonanza sentimentale, un'ironia neppure tanto sottile corrode qualsiasi tipo di reale empatia:

N'en preïst pas chargié un char
 d'esmeraudes ne d'escharboncles;
 ne cuidoit mie que reoncles
 ne autres max ja més le praïgne;
 d'āmargareton desdaïgne
 et pleüriche et tiriasque,
 neïs saint Martin et saint Jasque;
 car an ces chevox tant se fie
 qu'il n'a mestier de lor aïe. (vv. 1470-8)

Si ripete qui la medesima struttura accumulativa dei vv. 1460-9, ripartita in tre differenti membri (vv. 1470-1: ricchezza; vv. 1472-5, salute; v. 1476, protezione) che trovano la loro giustificazione nei versi 1477-8: «car an ces chevox tant se fie | qu'il n'a mestier de lor aïe». Questi versi sono percorsi da due isotopie concorrenti, tra loro amalgamate: il potere taumaturgico delle reliquie ed il nesso, in origine metaforico, tra amore e malattia (l'amore ha un effetto benefico non solo sulle ferite da lui stesso provocate, ma anche sui mali di altra origine) di cui si ha una celebre parodia in *Aucassin et Nicolette*³⁶. I capelli, in quanto reliquia amorosa, sono per Lancelot il personale punto di intersezione fra i due sistemi. In questo modo l'autoriflessività taumaturgica di *Amors* viene portata a contatto con una malattia reale: e di tutti i mali possibili il narratore ha scelto proprio *reoncles*, ulcera, versione parodistica e difforme della ferita d'amore. Lancelot insegue dunque una versione non metaforica del rapporto amore-malattia-medicina: il pugno di capelli diventa una panacea let-

³⁵ Secondo Peter Haidu, questo potrebbe essere un esempio di *significatio per exsuperatione* (op. cit., p. 45), in cui i fatti sono ironici 'di per se stessi'.

³⁶ *Aucassin e Nicolette*, ix, pp. 16-28; cfr. anche *Guigemar*, 109-12; *Piramus et Tisbé*, 31-4; *Philomena*, 443-4.

terale per mali veri, come le suppurazioni ed ogni altro accidente, compresa la pleurite, in cui si incrociano in modo coerente gli aspetti più assurdi delle figure utilizzate. La lunga enumerazione dei rimedi diventati improvvisamente superflui procede dall'umano al divino, ed al massimo di assurdità corrisponde il totale abbandono delle forme ipotetiche: da *preïst* si passa prima a *cuidoit* e quindi a *desdaigne* e *se fie*, al presente è affidata la misi di una volontà non sfiorata dal sospetto del ridicolo.

Al calco delle fantasiose divagazioni dell'eroe si sostituisce subito dopo quello di una voce di generica ingenuità: «Mes quel estoient li chevol?» (v. 1479). Se la domanda è il frutto di un punto di vista ingenuo ironicamente chiamato in causa (capace di irridere non solo un ipotetico narratario che non abbia capito nulla, ma un ipotetico narratore che senta davvero il bisogno di una digressione esplicativa), la risposta porta ad un nuovo catalogo di iperboli da cui emerge il richiamo ad un livello di discorso capace di dominare l'eccessiva disinvoltura di Lancelot nel prendere alla lettera le metafore poetiche. Questo è uno dei punti del romanzo in cui il narratore sfrutta a fondo il labile rapporto che l'uso congiunto dell'ironia e delle improbabili metafore della *fin'amors* instaura tra ciò che si ritiene vero, ciò che è verosimile e ciò che infine non lo è per niente, né reale, né realistico. Come è già accaduto, in forma attenuata, nel prologo, la verità che si narra è inverosimile e folle, eppure il narratore si presta a garantirla; si accenna ad un giudizio ragionevole, ma lo si destina ironicamente allo smacco ribadendo che l'assurdità del testo, pur sembrando falsa, è perfettamente vera. La necessità di fare conferma a questa verità porta, con circolare paradosso, verso gli strumenti inverosimili di una nuova serie iperbolica, annullando qualsiasi valore probante della dialettica vero/falso. Così il narratore può finire di sdoppiarsi in figure concorrenti, che siano il proprio *ethos* di testimone garante del vero o la voce ingenua di chi a questo vero è disposto a credere:

Et por mançoncier et por fol
 m'an tanra l'en, se voir an di:
 quant la foire iert plainne au Lendi
 et il i avra plus avoir,
 nel volsist mie tot avoir
 li chevaliers, c'est voirs provez,
 si n'eüst ces chevoux trovez.
 Et, se le voir m'an requerez,
 ors c.m. foiz esmerez

et puis autantes foiz recuiz
 fust plus obscurs que n'est la nuiz
 contre le plus bel jor d'esté
 qui ait an tot cest an esté,
 qui l'or et les chevols veïst,
 si que l'un lez l'autre meïst.
 Et que feroïe ge lonc conte?

(vv. 1480-95)

Due sono le letture possibili di *c'est voirs provez*, e sono una subordinata all'altra: perché la verità che l'enunciato indica è confinata tra le meraviglie della narrazione ed il passaggio successivo, il rapporto con l'extratesto, può solo esserle fatale. Il comportamento di Lancelot costringe dunque a considerare (e questo è possibile solo all'interno della diegesi) come *voirs provez* quella che è solo la verità parziale ed iperbolica del topos lirico, attraverso un'irreale estensione dei poteri delle figure che non può trovare posto nell'ordinato mondo extradiegetico in cui si collocano narratore e narratario: la richiesta *se le voir m'an requerez* viene immediatamente smentita dal tono della risposta.

La presenza di Lancelot nel racconto è una fonte di alterazione continua per le strutture convenzionali del romanzo: la *Charrete*, il cui intreccio è estremamente complicato, esce dalla banalità del racconto d'avventura solo grazie al ritmo personale imposto dall'eroe. Così Guenievre, il nome dell'ossessione che affligge Lancelot, è l'altro polo che influisce sulla prevedibilità del racconto spostando, in modo simmetrico ed equivalente, la linea dell'azione al di qua od al di là dell'asse convenzionalmente atteso dai lettori. Per il primo incontro di Lancelot e Guenievre il narratore si abbandona ad uno schema già sfruttato altrove, nel *Cligès* ai vv. 4049-84 o nell'*Eneas*, grande serbatoio di gesta da romanzo, ai vv. 9317 ss. In una situazione elementare (se l'amata assiste ad un duello la vista di lei potrà risollevarle le sorti dell'eroe) intervengono due fattori di distorsione che rendono unica la *Charrete* rispetto ai suoi modelli. Guenievre rifiuta di adeguarsi al paradigma ideale dell'eroina ed assiste del tutto indifferente allo scontro tra Lancelot e Méléagant, abbandonando ad un'anonima damigella il ruolo catartico che le spetterebbe di diritto (vv. 3560 ss.). Lancelot, con uno scarto identico e per lui più consueto, si sposta al di fuori dello schema che gli sarebbe proprio e, ben lontano dal venir rianimato da Guenievre, si lascia travolgere da un impulso grottesco combattendo con il capo girato dietro le spalle pur di non perderla di vista. L'interferenza

tra i due modelli in opposizione, quello lirico della visione estatica e quello narrativo dell'azione necessaria, è ancora una volta il motivo per cui l'eroe rischia il fallimento: non solo Amore non offre una garanzia sufficiente per l'autoaffermazione di Lancelot, ma tenta di determinarne la catastrofe.

La scena procede lentamente verso l'iperbole che la conclude. Ad un ordine di Guenievre, Lancelot si raggela in un'immobilità perfetta e deve essere sottratto ai colpi del suo antagonista:

La parole oï Lanceloz:
 ne puis que li darriens moz
 de la boche li fu colez,
 puis qu'ele ot dit: « Quant vos volez
 que il se taigne, jel voel bien »,
 puis Lanceloz, por nule rien,
 nel tochast, ne ne se meüst,
 se il ocirre le deüst.

(vv. 3805-12)

Il narratore forza lo stereotipo lirico dell'obbedienza cieca a conseguenze che sono logiche ma culturalmente inaccettabili, conseguenze tanto improbabili che la loro assoluta unicità viene accompagnata e confermata da una struttura retorica doppiamente ridondante, sia per quanto riguarda la determinazione del momento esatto in cui Guenievre parla e Lancelot interrompe l'azione, sia per quanto riguarda il grado e la portata dell'immobilità dell'eroe. L'unica azione di Lancelot, l'uscita dallo schema gestuale del combattimento, è di una subitanità iperbolica, non per nulla affidata alla ricorrenza compatta dei tre *puis* in inizio di verso; la sua scelta è, agli effetti dell'azione, un mero sottrarsi, un gesto totalmente negativo e dagli sviluppi inverosimili («nel tochast, ne ne se meüs | se il ocirre le deüst»). Per l'ennesima volta il *topos* dell'obbedienza cieca, ben lontano dall'essere presentato in modo neutro o, addirittura, come una norma facilmente accettabile, viene incalzato ironicamente e costretto a rivelarsi un ingombro inutile e grottesco.

È a questo punto che il narratore abbandona la via traversa della narrazione ironizzata, la cui funzione apparente è esclusivamente diegetica, per passare ad una forma di commento più diretto:

Molt est qui aimme obeïssanz,
 et molt fest tost et volentiers,
 la ou il est amis antiers,
 ce qu'a s'amie doie plaire.
 Donc le dut bien Lanceloz faire,

qui plus ama que Piramus,
s'onques nus hom pot amer plus. (vv. 3798-804)

La *desmesure* gratuita cui si sottopone la lirica non può offrire che una norma di razionalità incompleta ed insufficiente, in cui l'interpretazione degli eventi è pericolosamente parziale: in questo caso da un principio generale dovrebbe discendere in forma sillogistica un valore coercitivo individuale, se non fosse che l'aspetto ridicolo delle conseguenze della *conclusio* (implicita: Lancelot è più ubbidiente di qualsiasi altro) invalida la pretesa esemplarità della premessa maggiore. Poiché il ragionamento, nel confronto con i fatti narrati, perde vertiginosamente di consistenza, la sua formulazione sarà dunque da attribuirsi ad un enunciatore ingenuo inconsapevole di simili rischi, con una dissezione delle responsabilità ideologiche verso cui tende anche il paragone iperbolico tra Lancelot e Piramus (parte integrante della premessa minore), seguito da un ironico dubbio sulla sua reale portata e consistenza.

Qui, ed in un altro luogo del testo immediatamente successivo, si suggerisce, con un richiamo diretto a Lancelot *fin amant*, che l'interpretazione del mondo accessibile agli strumenti della poesia amorosa è vana ed inadeguata, tanto vana da sembrare derisoria se paragonata agli oggetti su cui si esercita. Le metafore della *fin'amors* non soltanto spingono alla paralisi l'eroe del romanzo, ma possono, se intervengono *post eventum*, rivelarsi spiegazioni eufemisticamente inappropriate. Quando Guenievre si rifiuta di parlare con Lancelot e pianta in asso lui ed il gentile re Bademagu, il punto di vista artificioso e prezioso della lirica riveste il discorso di metafore e forme metonimiche che celano la realtà invece di illuminarla:

Et Lanceloz jusqu'a l'antree
des ialz et del cuer la convoie,
mes as ialz fu corte la voie
que trop estoit la chanbre pres;
et il fussent antré après
molt volantiers, s'il poïst estre.
Li cuers qui plus est sire et mestre
et de plus grant pooir assez
s'an est oltre après li passez,
et li oil sont remés defors,
plain de lermes, avoec le cors. (vv. 3970-80)

Nonostante l'esclamazione precedente, *Ez voz Lanceloz trespansé*, che dovrebbe convogliare sulla figura fisica di Lancelot

l'attenzione dei narratori, la scena viene invasa da una serie di sostituti lessicali, da attanti (gli occhi, il cuore) che non solo scompongono l'individuo Lancelot secondo una vieta gerarchia³⁷, ma lo soppiantano del tutto evocandone la passività e la sconfitta quanto più tentano di distoglierne l'attenzione. Né ha alcun rilievo drammatico o signoria effettiva la potenza del cuore, perché è Lancelot ad aver perso, *a la maniere de fin amant* (v. 3962), qualsiasi capacità di intervento e comprensione, fino al punto di essere incapace, lui vittima, di esprimere un giudizio sugli avvenimenti, giudizio che viene lasciato, come di regola, al testimone esterno, il re Bademagu *frans et cortois*.

Questo amore smisurato e letterario turba una lineare apprensione della realtà e rende incapaci di interpretare correttamente i segnali del mondo, o perché li deforma in costruzioni iperboliche o perché chiude il soggetto in un sistema di valori impenetrabile dall'esterno. Lancelot non è l'unico, nella *Charrete*, che viene esposto dal narratore ad un ironico disinganno; ma l'anonimo cavaliere che, come Lancelot, verrà spinto dall'amore ad una insana cecità, è fatto oggetto da parte di Chrétien di attenzioni tecnicamente diverse.

Una delle caratteristiche comuni agli episodi visti finora è che le tecniche ironiche utilizzate dal narratore non coinvolgono se non in minima parte gli autonomi enunciati dei personaggi. Questo stacco, dal discorso del narratore ai discorsi dei vari soggetti subordinati presenti nel testo, è di fondamentale importanza non solo perché discrimina due tipi di enunciazione radicalmente diversi, ma perché crea in genere una selezione dei narratori: extradiegetici nel caso di narrazione ironizzante, anche intradiegetici per i discorsi diretti dietro cui vigila l'attenzione del narratore. Vi è un immaginario diagramma, formato da infiniti punti, che descrive i possibili gradi di vicinanza o distacco tra i due soggetti di un enunciato ironico, le forme di imitazione scelte dall'uno per dar rilievo all'altro; è possibile tracciare solo alcune distinzioni generali, che diano all'ironia un suo posto all'interno delle tante forme di mimetismo previste da un testo. Nel caso dei DD, la lettura ironica è avviata dai dati che ne compongono il contesto, dati che cooperano a un'interpretazione dell'enunciato diversa da quella voluta dall'ignaro locutore³⁸. L'au-

³⁷ Cfr. *Cligès* vv. 584; 4416 ss.; 5120 ss.

³⁸ Secondo W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974, p. 65, l'ironia

tore non si limita più ad assumere mimeticamente, in un enunciato che appartiene formalmente al discorso del narratore, il punto di vista ottico-prospettico, le valutazioni ideologiche o gli stili propri ad un enunciatore differente: ironizzare su di un discorso lasciato liberamente ad un personaggio, su di un'enunciazione autonoma anche se subordinata, significa innanzitutto disturbarne la ricezione, quel tratto convenzionale per cui quando un personaggio apre bocca e ci parla, invece di essere continuamente mediato e citato, sembra più convincente, persuasivo e sincero.

Diciamo innanzitutto che è piuttosto raro trovare forme di introduzione o di congedo di un DD da parte del narratore che siano più elaborate di un semplice *e dit/e dit alors*. Una coppia di versi come «s'orroiz comant tiene ad escole | li rois son fil qu'il aparole» (vv. 3185-6), in cui il narratore commenta direttamente le modalità secondo cui avverrà un atto di parola, rappresenta una felice eccezione. Com'è intuitivo, si tratta di un commento che allude alla prevedibile inefficacia pragmatica di un lungo discorso che Bademagu sta per tenere al figlio: ironico non perché la metafora didattica rappresenti il contrario di ciò che il re sta per dire, ma perché *tenir a escole* implica un'ingenua fiducia (che è di Bademagu, troppo buono per pensare davvero male di chicchessia) nelle relazioni padre-figlio, precettore-allievo, una fiducia che nessun lettore minimamente avvertito può più condividere dopo tutto ciò che è stato detto sulla *felonie* di Méléagant. Se però si vuole che un DD venga letto ironicamente nella sua interezza, è necessario coinvolgere e manipolare un contesto più ampio. Ai vv. 1508 ss. si incontra un cavaliere innamorato che ha perso, appunto per questo, la capacità di riconoscere un livello normale nelle relazioni umane, e non è capace di interpretare gli avvenimenti ed i segni secondo una prospettiva che non sia quella del suo desiderio. Questo cavaliere orgoglioso che attraversa rimanendo del tutto anonimo la strada di Lancelot (fino al verso 1969 in cui decide di abbandonare l'inseguimento) è un doppio perfetto, una prefigurazione già totalmente compiuta, del principale oppositore di Lancelot, Méléagant. Questi tre cavalieri sono tutti agitati da una passione furibonda, ma il solo Lancelot riesce ancora, nonostante i propri saltuari eccessi, a proporsi

(drammatica, in questo caso) intercorre quando «an author deliberately asks us to compare what two or more characters say of each other, or what a character says now with what he says or does later».

come un modello d'eroismo: Lancelot è l'unico, infatti, che paghi di continuo alla propria infatuazione il prezzo che le è dovuto e che non coinvolge mai altri che se stesso nei propri insuccessi.

Descrivendo le circostanze in cui il cavaliere *orgueilleux* prende la parola, il narratore coinvolge il DD in un gioco di opposizioni ed incongruenze, ne sottolinea il carattere inaccettabile all'interno di una ricostruzione globale degli avvenimenti: stante l'apparente autonomia, il controllo dei processi di significazione non viene mai totalmente ceduto. È significativo che in questo episodio le parti diegetiche siano molto ridotte e che non vi siano interventi diretti da parte del narratore: tutto ciò che accade, oltre al prevedibile duello, si concentra nei discorsi che si scambiano i protagonisti. L'antefatto è semplice: veniamo informati che, in quel tempo ed in quel paese, chiunque incontrasse una fanciulla in viaggio con un altro, avrebbe potuto tenersi la ragazza se fosse riuscito a sconfiggerne lo *chaperon*. L'ironia che colpisce il cavaliere ignaro agisce su due fronti: da una parte le normali aspettative dei lettori, per cui chi desidera sfidare Lancelot è destinato a una sicura sconfitta, dall'altra il fatto che la ragazza, non appena avvistato sullo sfondo il cavaliere, ripete per circa venti versi le forme della propria avversione per costui (vv. 1513-35). Quando quest'ultimo scorge a sua volta la compagna di Lancelot, si precipita a salutarla ottenendone in cambio un saluto cauto e superficiale. Poiché l'*orgueilleux* reagisce al saluto, non gratificato da una citazione diretta, in modo iperbolico e sproporzionato al contesto degli avvenimenti, il narratore adotta mimeticamente uno stile eccessivo, che investe ogni trascurabile particolare di un valore spropositato, secondo un *climax* che ricorda le reazioni di Lancelot alla scoperta dei capelli di Guenievre. Il lungo antefatto fornisce ai narratori un gran numero di informazioni che minano ironicamente la pertinenza del discorso, retoricamente accuratissimo, con cui il cavaliere apostrofa la *pucele*: discorso articolato su eleganti simmetrie e caratterizzato da un certo abuso dell'anafora, soprattutto dell'anafora di *or*, un deittico fiducioso per cui si prepara un'immediata smentita.

Questo gioco di rimandi che circonda ed avviluppa alcuni dei discorsi diretti dei protagonisti della *Charrete* ha il suo culmine, com'è noto, nella sequenza di episodi che si svolgono a Gorre, la corte di Bademagu dove Lancelot e Guenievre si ritrovano, si allontanano per un equivoco ed infine passano insieme una

notte la cui descrizione è piena di ironiche metafore religiose rese immagini concrete e letterali³⁹. Gli episodi di Gorre si dispongono attorno ad un nucleo coerente di opposizioni e risoluzioni in cui, con assoluto predominio rispetto a zone più distese del testo, Chrétien piega la trama ad una schermaglia di equivoci ed infallibili parallelismi, sfruttando tutte le possibili soluzioni dell'ironia drammatica; ciò non toglie che le parti più sottili per stile e per tecnica restano quelle dove le prospettive mutano quasi impercettibilmente, imbricandosi l'una nell'altra, lasciando sempre un'ombra di dubbio su cosa esattamente si volesse dire. Chrétien ha forse costruito un romanzo ambiguo, per quanto sia più probabile che il difetto sia tutto dei lettori moderni: questa ambivalenza, che la si voglia considerare reale o illusoria, è nonostante tutto il suo più grande punto di forza.

GIULIANA CITTON

Pavia

³⁹ Cfr. M. Liborio, «*Qui petit semme petit quel*. L'itinerario poetico di Chrétien de Troyes», in *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, 1, Napoli 1980, pp. 9-70; e A. Fassò, «Le due prospettive nel *Chevalier de la charrette*», *Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna: Rendiconti. Classe di Scienze Morali*, 67 (1972-73): pp. 297-328.