

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

Il sogno di Guillaume de Lorris

Nell'ambito degli studi sul *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, a partire da tempi relativamente recenti¹, ci si interroga di tanto in tanto sulla correttezza del giudizio che ha accompagnato il romanzo in epoca moderna e che, in modo meno categorico, lo accompagna tuttora: opera incompiuta, nella forma in cui ci è giunta, per la maggioranza dei critici, che vedono nel suo finale una brusca interruzione del racconto. Mancherebbero alcuni episodi che si vogliono annunciati o allusi precedentemente e che, in effetti, soddisferebbero le più ovvie attese: la presa del castello di Gelosia ad opera di Amore e la conseguente liberazione di Bel Accueil, la conquista della rosa da parte di Amant, la fine del sogno e quindi il risveglio del poeta. Il finale dovrebbe inoltre svelare la *senefiance* dell'opera, più volte promessa, si afferma, dall'autore.

¹ Cfr. E. Faral, «Le Roman de la rose et la pensée française au XIII^e siècle», *Revue des Deux Mondes*, 35 (1926): 430-57, per il quale si tratterebbe di una sospensione volontaria del racconto; di questo avviso, pur se con diversa motivazione, è J. Rychner, «Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», in *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel 1978, pp. 33-46. P. Zumthor considera dapprima l'opera 'probabilmente' incompiuta e si chiede se la fine brusca non sia volontaria («Du roman au gothique», in A. Adam, G. Lerminier et E. Moro-Fir, *Littérature française*, Paris 1967, I, pp. 31-2), in lavori successivi (*Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, pp. 372-3, e «Récit et anti-récit nel Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», in *MR* 1 (1974): 5-24 ora in *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, pp. 249-64) lascia intendere di considerare l'opera incompiuta senza tornare sul problema della volontarietà. Niente prova che l'opera sia veramente interrotta secondo J. Ribard, «Introduction a une étude polysémique du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», in *Etude de la langue et de la littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*, Paris 1973, pp. 519-28; dello stesso Ribard cfr. anche: *Chrétien de Troyes, le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris 1972, pp. 164-7. Per la tesi dell'opera in sé compiuta cfr. P. Strohm, «Guillaume as a Narrator and Lover in the Roman de la Rose», *RR* 59 (1968): pp. 3-9, ma soprattutto R. Lejeune, «A propos de la structure du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», in *Etudes offertes à Felix Lecoy*, cit., pp. 315-48, dove la studiosa con un'analisi degli episodi che compongono il romanzo mette in evidenza il grande equilibrio, l'autosufficienza e la profonda simmetria dell'opera. Romanzo compiuto almeno dal punto di vista della *senefiance* è anche per A. Strubel, «Écriture du songe et mise en oeuvre de la *senefiance* dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», in *Etudes sur le «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris*, publ. par J. Dufournet, Genève 1984, pp. 145-79.

Questa nota non si propone certo di comporre l'*ancienne querelle* (che forse solo clamorose quanto improbabili nuove acquisizioni potrebbero dirimere), ma semplicemente di riunire alcune riflessioni, presentare alcune ipotesi in margine a una lettura.

Esaminiamo, dunque, i passi che si riferiscono agli episodi ritenuti incompleti, in cui gli elementi mancanti sono in qualche modo preannunciati, messaggi disseminati nell'ordito del testo.

1. Cominciamo da quello più discusso, cui sempre ci si appella come prova inconfutabile dell'incompletezza dell'opera. Ai vv. 3481-6 l'autore manifesta questo proposito²:

Des or est droiz que je vos conte
coment je fui melez a Honte,
par qui je fui puis mout grevez,
et coment li murs fu levez
et li chastiaus riches et forz,
qu'Amors prist puis par ses esforz.

La costruzione del castello di Gelosia è descritta ai vv. 3779-3848, mentre non è narrata la conquista della fortezza ad opera di Amore. Si può forse osservare che l'autore si propone in realtà di narrare *come* egli stesso fu insidiato da Honte, da cui ebbe poi molti affanni, e *come* fu innalzato il castello *che* poi Amore prese: non dichiara, cioè, che racconterà l'impresa di Amore; il v. 3486 aggiunge, dunque, una notizia, un'informazione parentetica e, in altri termini, può essere considerato parallelo, grammaticalmente e strutturalmente, al v. 3483, entrambi costituiti da subordinate relative di 2° grado.

A proposito dei versi citati, la Lejeune³ osserva giustamente che si tratta di un caso unico⁴ in tutto il romanzo di anticipazione del racconto.

Elementi che ora analizzeremo contenuti in passi adiacenti o in altri a questo correlati, possono indurre, a nostro avviso, a considerare i vv. 3481-92 come una sorta di prologo di ciò che il poeta si appresta a raccontare (le sofferenze amorose che se-

² Si cita dall'edizione di F. Lecoy, 3 voll., Paris 1965-70 (CFMA).

³ Cfr. Lejeune, «A propos de la structure», cit., p. 339.

⁴ Per A. Strubel («Écriture du songe», cit., p. 161) ci sarebbe un'anticipazione del racconto anche ai vv. 2252-478, quando Amore descrive le pene degli amanti: si tratta però di una situazione strutturalmente diversa, poiché è da considerarsi un motivo topico che all'elenco dei precetti cui deve attenersi chi voglia divenire perfetto amante Amore faccia seguire la descrizione delle inevitabili sofferenze.

guono al bacio⁵), prologo nel quale, come spesso avviene, è anche accennato l'epilogo della vicenda.

a) Ai successivi vv. 3487-92 si legge:

Tote l'estoire veil parsuivre,
ja ne m'est parece d'escrire,
por quoi je cuit qu'il abelise
a la bele, que Dex guerisse,
qui le guerredon m'en rendra
mieuz que nule, quant el voudra.

Il poeta torna dunque a rivolgersi alla dama, indirettamente come nel prologo iniziale e in modo quasi altrettanto esteso (quattro versi contro i cinque dell'*incipit*), anche se, come è naturale a questo punto della narrazione, con una diversa tensione, con un tono meno generico, più allusivo.

b) Qualche riflessione merita la forte cesura che si viene a creare, a nostro avviso, con i versi che immediatamente precedono e che costituiscono l'episodio del bacio della rosa (vv. 2749-3480). Il racconto del bacio, *douz et savoré*, finalmente concesso da Bel Accueil dopo l'intervento di Venere, e della felicità che subito entra nel cuore di Amant e che ancora lo riprende, anche nelle più avverse situazioni, al solo ricordo di quel momento, sembra chiudere una parte del romanzo: dopo la similitudine mare-amore («La mer n'ert ja si apesie | qu'el ne soit troble a poi de vent: | Amors se rechange sovent, | il oint une eure, autre eure point, | Amors n'est gueres en un point», vv. 3476-80), ugualmente implacabili e incostanti, cade un sipario. Tra l'atmosfera che pervade l'episodio concluso da questi versi e l'attacco «Des or est droiz que je vos conte» del successivo v. 3481 si avverte un repentino cambiamento di tono e di situazione, quasi un brusco risveglio. L'amante, improvvisamente, come scuotendosi dal ricordo del bacio, dalla dolcezza di quei pensieri, avverte che è tempo di raccontare delle insidie di Honte e del castello di Gelosia, considerando conclusa con la descrizione del bacio la conquista della rosa, o almeno l'*aventure* che questa implicava: il resto, consequenziale al bacio, poteva restare semplicemente e

⁵ Quelle descritte in precedenza per bocca di Amore sono le sofferenze cui inesorabilmente va incontro ogni innamorato, queste rappresentano la sua esperienza personale di innamorato ormai amante.

brevemente alluso dalle parole di Bel Accueil poco prima ai vv. 3385-90:

...qui au bessier puet ateindre,
 a poine puet a tant remaindre;
 et sachiez bien, cui l'en ostroie
 le besier, il a de la proie
 le mieuz et le plus avenant,
 si a erres du remenant.

Il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris è, come sappiamo, la storia 'esemplare' di una conquista amorosa⁶, dove la vittoria di Amore (così come altre situazioni o circostanze) è implicita, è un elemento costitutivo, ciò che può esimere l'autore dalla necessità di svolgere narrativamente tutte le fila che quella storia stessa caratterizzano, bastando un'allusione. Si tengano presenti a questo proposito alcuni brevi ma precisi accenni al rapporto con la dama, disposti in zone di testo a questa vicine. Ai vv. 2860-1 Bel Accueil offre ad Amant una foglia⁷ colta vicino al bocciolo: «si a culli una vert fueille | vers le bouton, qu'i m'a donee». La foglia simbolizza un primo favore concesso all'innamorato a cui dà poi l'ardire di confessare: «ja les dolors n'en seront tretes, | se le bouton ne me bailliez, | qui est des autres mieuz tailliez: | ce est ma mort, ce est ma vie, | de nule rien n'ai plus envie» (vv. 2886-90). La richiesta è respinta perché giudicata inopportuna a quel punto del cortese itinerario amoroso, ma la risposta di Bel Accueil con l'invito a lasciare la rosa *croistre et amender*⁸ (v. 2900) vuole forse essere più una promessa che un rifiuto⁹. Ai vv. 3535-8 Amant dice che Bel Accueil sarebbe fuggito lontano se Jalousie non lo avesse trovato *et pris avec moi tot prové*; più

⁶ «... quella stessa che un narratore-protagonista adibirà a espressione metaforica di una *requête*», discorso sull'Amore «ma anche discorso d'amore», come bene ha messo in luce L. Formisano, «La *double quête* del cortese Guillaume», in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze 1984, pp. 123-40 (le citazioni sono rispettivamente da p. 133 e da p. 126).

⁷ Per M. R. Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne 1971, p. 305, la foglia è qui simbolo del *tactus*, e a tal proposito lo studioso rimanda a *Phillis et Flora* e a *Hueline et Aiglantine*.

⁸ La descrizione della rosa (vv. 3340-2), che è cresciuta e si è aperta (*un poi la trovai engroisie/et vi qu'ele estoit puis creüe/que quant je l'oi premiers veüe*) rispetto al bocciolo visto la prima volta e del quale il protagonista si innamora, dà chiaramente il senso della dimensione temporale entro cui si svolge la vicenda, segna la progressione dell'amore nel cuore della dama ma anche la crescita della fanciulla diventata più bella; cfr. Jung, *Etudes sur le poème allégorique*, cit., p. 307.

⁹ Cfr. Jung, *Etudes sur le poème allégorique*, cit., p. 305.

avanti (vv. 3946-9) ricorda che la sua amicizia con Bel Accueil era arrivata a tal punto «que j'avoie ja comencié | a dire mes granz privetez | a Bel Acueil, qui aprestez | estoit de recevoir mes gieus». Secondo il codice cortese può diventare depositario dei segreti e delle cure amorose dell'innamorato solo chi è a lui unito da un sentimento di profonda amicizia, e sappiamo che Bel Accueil rappresenta i rapporti con gli altri in senso cortese, la conversazione cortese della dama.

c) La reclusione di Bel Accueil mette fine alla felicità di Amant; solo con il ritorno alla condizione precedente essa potrà essergli restituita:

Je n'oi bien ne joie onques puis
 que Bel Acueil fu em prison,
 que ma joie et ma guerison
 est toute en li et en la rose
 qui est entre les murs enclose;
 et de la covendra qu'il isse,
 s'Amors veut ja que j'en garisse,
 que ja d'ailleurs ne quier que j'ois
 honor ne bien, santé ne joie.

(vv. 3966-74)

La felicità di Amant era riposta dunque in Bel Accueil e nella rosa, due aspetti, tenuti distinti, di uno stesso rapporto, di entrambi i quali aveva potuto fino ad allora godere: la buona disposizione d'animo della dama e la conversazione cortese da un lato (quindi *alloquium*), l'amore della dama dall'altro ¹⁰ (*tactus* e *basium*). Il protagonista arriva alla conquista della rosa percorrendo dunque, come *fin amant*, i *gradus amoris*, ognuno raccontato nei particolari (a cominciare dal *visus* naturalmente, con la descrizione del bocciolo riflesso nei cristalli della fontana e della freccia di *Biauté* che Amore «par mi l'ueil m'a ou cuer mise», v. 1692) ad eccezione dell'ultimo che, come si è prima ricordato, è solo alluso: è un accenno leggero e rapido ma nell'economia del racconto altrettanto puntuale e impegnativo (v. 3490).

d) Dopo l'episodio del bacio si ha l'impressione come di un progressivo ritorno al reale (o ad un passato meno lontano, nella

¹⁰ Secondo Jung (*Études sur le poème allégorique*, cit., p. 307) ogni volta che Amant si trova di fronte alla rosa questa può essere identificata con la *dama*, ma quando Amant si trova in presenza di personificazioni la rosa ha un altro significato, simbolizza allora l'*amore della dama*.

sostanza se non nel tempo), indicato anche dal cambio completo e improvviso di scena, senza che nulla, nessuna sfumatura o piega del discorso, nessun accenno, lo preannunci: sparisce il *locus amoenus* nel quale era ambientato il sogno (e tutto il racconto fino a quel momento), scompare la folla dei personaggi-personificazioni che lo aveva animato. Rimane Bel Accueil inaccessibile, prigioniero di Jalousie e Male Bouche, rimane, voce fuori campo, il poeta che racconta il suo dolore.

Viene il dubbio che sia finito il sogno¹¹, o almeno la 'parte cortese' del sogno, cui fa da sfondo il giardino di Déduit. Il poeta volge ora l'attenzione alle cause che hanno determinato la sua condizione attuale e si appresta a narrarle: su questo si riapre la scena. I vv. 3481-92 sembrano introdurre alla seconda parte del romanzo, dedicata al racconto delle disavventure che capitano ad Amant e delle circostanze sfavorevoli in cui egli si trova coinvolto dopo l'episodio del bacio. Le vicende che in questa sezione si narrano non possono certamente, per definizione, aver luogo nel regno di Déduit. E infatti non più Oiseuse, Courtoisie o Doux Regard intrecciano danze e discorsi, ma al loro posto, con ruoli importanti, animano la nuova scena Dangier, Male Bouche, Honte, Peur, Jalousie, la Vecchia, personaggi da intendere come realizzazioni di comportamenti anti-cortesi.

È già stato giustamente osservato¹² che nella parte finale si ha l'impressione di essere a contatto con una realtà più immediata rispetto a quella che qua e là si inserisce in precedenza nella narrazione. E rafforza indubbiamente quell'impressione l'impiego sempre più frequente del presente indicativo¹³ proprio a partire dal racconto delle cause che hanno sconvolto il felice rapporto di Amant con Bel Accueil e determinato un totale rovesciamento della situazione amorosa del protagonista-narratore («Mes je, qui sui dehors le mur, | sui livrez a duel et a poine», vv. 3920-1): ancora, è da sottolineare l'uso esclusivo di questo tempo verbale nel 'lamento' e nell'epilogo.

¹¹ Il nostro non sarebbe il solo testo in cui il sogno non è espressamente chiuso dal risveglio del sognatore: cfr. ad esempio, la *Messe des Oiseaux* di Jean de Condé; è da osservare che anche nella tradizione strettamente imparentata e confinante con quella cui la nostra opera appartiene, dove l'artificio retorico è la *visio* invece che il *somnium*, alcune narrazioni omettono riferimenti al risveglio.

¹² Cfr. D. Poirion, *Le Roman de la Rose*, Paris 1974, pp. 59-60.

¹³ Cfr. Poirion, *Le Roman* cit., p. 61; Zumthor, «Récit et anti-récit», cit., pp. 257-8.

È il caso di soffermarci un momento sulle presenze 'anti-cortesi' che trovano posto all'interno del giardino di Déduit. Sono le cinque nere frecce di Doux Regard: Orgueil, Vilenie, Honte, Desespérance, Nouveau Penser (vv. 957-69); la stessa fontana, luogo di morte; i guardiani del roseto (e poi della fortezza): Dangier, Male Bouche, Honte, Peur; e Jalousie. Queste presenze sorprendono in un certo senso e sembrano rompere l'armonia del giardino, ponendosi in contraddizione con la sua stessa natura di luogo della *fin'amor*¹⁴. Ma è da rilevare che fino al v. 3480, cioè fino alla fine dell'episodio del bacio, sono presenze solo potenzialmente negative, la loro essenza anti-cortese non è ancora espressa (anzi la fontana di Narciso è in Guillaume solo luogo d'amore), sembrano avere la funzione di mettere in guardia Amant, di frenare gli impeti, di aiutarlo a mantenere un comportamento prudente e corretto rispetto al codice che si è impegnato a seguire. È solo dopo l'episodio del bacio che si passa dalla potenzialità all'atto, è solo allora che si esplica l'azione calunniatrice di Male Bouche, che Jalousie decide di costruire la fortezza della quale Dangier, Honte, Peur e Male Bouche diventano guardiani. E solo a questo punto compare la Vecchia, cui è affidato il compito di sorvegliare da vicino Bel Accueil prigioniero. Il passaggio dalla potenza all'atto che realizza l'essenza anti-cortese dei personaggi avviene dunque nella seconda parte dell'opera di Guillaume, dopo l'episodio del bacio della rosa, e cioè quando, secondo la nostra tesi che anche questo dato pare confermare, il sogno 'cortese' del protagonista-narratore è terminato: l'armonia del giardino non è turbata.

2. I molti temi della lirica amorosa che pervadono il romanzo hanno indotto gli studiosi a riconoscere nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris stretti legami con la *chanson d'amour* dei trovieri¹⁵; in sintonia con ciò i vv. 3975-4028 vengono giustamente

¹⁴ Come ha indicato in particolare M. Defourny, «Observations sur la première partie du *Roman de la Rose*», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux 1969, pp. 1163-9.

¹⁵ Cfr. Zumthor, «Récit et anti-récit», cit., pp. 258-60; Id., *Essai de poésie médiévale*, cit., p. 371; Lejeune, *A propos de la structure*, cit.; W. Calin, «Problèmes de technique narrative au Moyen-Âge: le *Roman de la Rose* et Guillaume de Machaut», in *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence-Paris 1979, pp. 125-38, a p. 128; E. Baumgartner, «L'absente de tous bouquets...», in *Études sur le «Roman de la Rose»*, cit., pp. 37-52; Formisano, «La double quête», cit.

considerati alla stregua del congedo della canzone d'amore¹⁶. Viene allora da osservare che è proprio tenendo presenti le molteplici affinità, contenutistiche e formali, tra il primo *Roman de la Rose* e la produzione lirica che può avere un certo peso leggere a questo punto del romanzo proprio la *tornada*: quei versi anziché interrompere bruscamente la narrazione sembrano piuttosto avvalorare e suggellare la lettura del *roman* come trasposizione della *canço* occitanica.

3. Altro elemento decisivo a provare l'incompiutezza dell'opera di Guillaume de Lorris, per alcuni degli assertori di questa tesi, è dato dal fatto che non verrebbe alla fine rivelata la *senefiance* promessa dall'autore. Il riferimento è in particolare ai vv. 2065-74:

Qui dou songe la fin ora,
je vos di bien que il porra
des jeux d'Amors assez aprendre,
puis que il veille tant attendre
que je die et que j'encomance
dou songe la senefiance.
La verité, qui est coverte,
vos sera lores toute overte
quant espondre m'oroiz le songe,
car il n'i a mot de mençonge;

ma sono da tener presenti anche i vv. 1598-1600:

Mes ja mes n'oroiz mielz descrivre
la verité de la matere,
quant j'avré apost le mistere¹⁷.

In realtà l'autore afferma solo che la *senefiance* sarà chiara ai lettori «alla fine del sogno», ma non ci dice che verrà svelata in un brano e in uno spazio apposito (come invece avviene in altre opere allegoriche). Il problema della *senefiance* non può, nel nostro caso, essere messo in rapporto con la questione che riguarda

¹⁶ Anche il 'lamento' può essere forse considerato una sorta di canto dell'*amor de lonh*.

¹⁷ Anche ai vv. 980-4 si dichiara: «Bien vos en ert la verité | contee et la senefiance, | nou metrai pas en obliance, | ainz vos dirai que tot ce monte | ançois que define mon conte». Qui però *verité* e *senefiance* non alludono al significato complessivo dell'opera, al contrario, il riferimento in questo caso è preciso e puntuale. Il poeta ha appena descritto le frecce di Amore e afferma: «ne dirai ore pas toute | lor force ne lor poësté» (vv. 978-9), ma promette, ai versi citati, che tutto sarà chiaro al proposito prima che finisca il racconto.

la compiutezza dell'opera, come dimostrano del resto le varie interpretazioni che ne sono state date, che prescindono dalle convinzioni dei loro proponenti sul finale del romanzo¹⁸.

Si tenga presente che tutti i riferimenti alla rivelazione della *senefiance* sono contenuti nella prima metà dell'opera e l'ultimo e più esteso si trova immediatamente prima del discorso di Amore, il che ha indubbiamente favorito e in parte legittimato l'ipotesi che l'*art d'amour* appunto fosse la *senefiance*¹⁹. Ma lo stesso brano può anche essere una conferma dell'ipotesi prima avanzata che il sogno finisca con l'episodio del bacio, dopo il quale, come si è già notato, si avverte un brusco cambiamento di tono, di atmosfera, e dopo il quale il poeta, come scuotendosi da un dolcissimo ricordo, si appresta a narrare il seguito di quella storia²⁰ fino ad arrivare al momento che sta vivendo, con il lamento e la *tornada*.

Subito prima del passo citato contenente l'ultima allusione alla *senefiance* (vv. 2065-74) si annuncia che «la fin dou songe est mout bele» (v. 2063), affermazione che sembra dare maggiore valore alla nostra ipotesi. La fine del sogno è bella perché il protagonista, per aver ricevuto dalla bocca di Amore (di cui era già divenuto adepto con il suggello emblematico della chiave) i precetti che racchiudono l'essenza della sua dottrina, diverrà *fin amant*, si innamorerà 'cortesemente' della rosa, di cui già prima si era invaghito, e da lei poi uscirà ad ottenere il bacio *douz et savoré*.

4. Anche la ricca tradizione manoscritta del *Roman de la Rose*, così nettamente differenziata²¹ nelle sue due parti, testimonia che il primo romanzo aveva conosciuto già notevole suc-

¹⁸ Per alcuni studiosi la *senefiance* è da identificarsi con il discorso di Amore: cfr. E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris 1890; Id., *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris 1869, II, pp. 118-19 e più recentemente: A. M. F. Gunn, *The Mirror of Love. A Reinterpretation of the «Romance of the Rose»*, Lubbock (Texas) 1952; Poirion, *Le Roman*, cit., pp. 51-2. Una diversa interpretazione danno: H. R. Jauss, «La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris», in *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, Paris 1964, pp. 107-44; Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, cit., pp. 371-3; Jung, *Etudes sur le poème allégorique*, cit., p. 303; P. Y. Badel, *Le «Roman de la Rose» au XIV^e siècle. Etude de la réception de l'oeuvre*, Genève 1980, pp. 18-9.

¹⁹ Cfr. la prima parte della nota precedente.

²⁰ Cfr. i vv. 3487-8: *Tote l'estoire veil parsuivre, / ja ne m'est parece d'escrire*

²¹ Cfr. E. Langlois, *Les manuscrits du «Roman de la Rose»*, Lille - Paris 1910, Lecoy, *Le Roman*, cit., «Introduction», pp. xxxvi-xl.

cesso prima che Jean de Meun si apprestasse a continuarlo e si era diffuso indipendentemente dal secondo. Forse l'uomo medievale non lo percepiva come opera incompiuta, come a una decodificazione lontana nel tempo può invece apparire²².

E solo il valore di pretesto e giustificazione letteraria si può attribuire, come è già stato osservato²³, alla dichiarazione di Jean de Meun²⁴ di voler continuare l'opera interrotta di Guillaume de Lorris. A negargli l'appellativo e il compito di 'continuatore' è il suo stesso romanzo: l'aver assunto dal primo *Roman de la Rose* struttura e personaggi è stato solo funzionale in realtà al disegno di comporre un'opera che dell'altra fosse sistematica opposizione, che ubbidisse al piano di demolirla punto per punto, quasi dall'interno di sé. Il romanzo di Jean de Meun si rivela dunque un anti-Guillaume²⁵: ne deriva l'inattendibilità dell'asserzione del suo autore, in primo luogo riguardo alla sua funzione di 'continuatore' e, in seconda istanza, conseguentemente, riguardo alla percezione e al giudizio dei contemporanei sul romanzo di Guillaume de Lorris.

5. Un'ultima considerazione. Il primo *Roman de la Rose* presenta continuamente in forma esplicita o in forma concettuale le opposizioni *ouvert/couvert*, *dehors/dedens* (questa seconda non è che una variante della prima): è vero che entrambi sono motivi formali tipici della scrittura allegorica, ma si ha la sensazione che questo dualismo percorra tutto il romanzo²⁶ al di là e più di quanto il riscontro concreto delle occorrenze confermi. All'interno è sempre posto l'ideale, il sogno, l'oggetto del desiderio,

²² Lo proverebbe anche il fatto di avere un solo tentativo maldestro (tradito da 6 mss. su poco meno di 300) di conclusione frettolosa, in 78 versi, della vicenda. I versi posticci potrebbero essere opera di un lettore che per suo piacere o gusto personale si è divertito ad aggiungere al suo esemplare di lettura il naturale e più ovvio epilogo della storia.

²³ Cfr. Lejeune, «A propos de la structure», cit., pp. 347-8.

²⁴ «Cist avra le romanz si chier | qu'il le voudra tout parfenir, | se tens et leus l'en peut venir, | car quant Guillaumes cessera, | Jehans le continuera» (vv. 10554-8), che potremmo commentare valendoci delle parole di G. Paré (*Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le «Roman de la Rose»*, Montréal 1947, p. 341): «Jean de Meun a choisi de présenter son oeuvre comme une continuation du roman de Guillaume, dans l'intention probable de donner plus de portée et de relief à son entreprise de démolition».

²⁵ La definizione è in Faral, «*Le Roman*», cit., p. 439; sull'argomento cfr. anche Paré, *Les idées et les lettres* cit., in particolare alle pp. 13 e 341; Zumthor, «*Récit et anti-récit*», cit., p. 260.

²⁶ Dello stesso avviso Strubel, «*Écriture du songe*», cit., pp. 177-8.

all'esterno la realtà. Domina nel *roman* un moto centripeto: ogni movimento o spostamento fisico o mentale del protagonista è verso l'interno o comunque verso il *couvert*. All'interno del muro c'è il giardino di Déduit e la vita cortese, all'interno del giardino la fontana di Narciso, dentro la fontana i due cristalli che riflettono il *destor* nel quale si trova il roseto visibile solo da quello specchio (da un altro interno quindi), nel roseto il bocciolo di cui il poeta si invaghisce e che sarà poi al centro della sua *quête* amorosa. E, alla fine, Bel Accueil, la felicità di Amant, è dentro il castello di Gelosia. E la dualità o, meglio, la figura sdoppiata di Narciso (quasi preannunciata nella breve scena dell'inizio quando il protagonista che si lava nel ruscello si vede specchiato nell'acqua chiara) può essere emblematica del romanzo: all'interno l'immagine di cui il giovane si innamora, all'esterno lui stesso, la realtà, i due aspetti indissolubili dello stesso essere. Così il muro del giardino è un'unica realtà che manifesta due modelli opposti: uno da cui fuggire (la facciata esterna con i ritratti dei vizi anticortesi), l'altro cui tendere (il lato interno che guarda e fa parte del giardino). Così la fontana di Narciso, luogo di morte ma insieme d'amore. E così l'opera, forse, costituita da due realtà che sembrano escludersi reciprocamente e che sono parte della stessa essenza, l'una *ouverte* che 'rivela' un *récit* che 'si manifesta' come incompleto, l'altra *couverte* che 'nasconde' una compiutezza di forma e di narrazione.

La dualità del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, se è costitutiva prima che interpretativa, può essere attribuibile solo alla volontà dell'autore che, consapevolmente, ha creato un'opera eccentrica, ambigua e polivalente, dalla natura oltre che dalla materia *bone et nueve*, un'opera al tempo stesso romanzo, trattato e itinerario poetico²⁷.

GABRIELLA RONCHI
Università di Parma

²⁷ Cfr. Baumgartner: «...l'ambition majeure de Guillaume a été de réunir, d'enclorre dans son récit ces différentes possibilités, d'écrire un texte qui soit tout à la fois un roman, un traité et surtout la trace d'un itinéraire poétique» (*L'absente de tous bouquets...*», cit., pp. 38-9).