

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XVI · 1991

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## *Moriz von Craûn* e il suo modello francese

Una inesausta *vis* polemica sembra caratterizza la vasta bibliografia che dal 1850 si è andata raccogliendo sulla novella in versi tedesco-medioevale *Moriz von Craûn*<sup>1</sup>: polemiche sui criteri di edizione, polemiche sulla possibilità di identificarne l'autore, polemiche sulla datazione, e, di certo *last but not least*, polemiche sull'interpretazione. L'unico punto in comune fra tutti gli interventi è l'osservazione che, manco a dirlo, ci si trova di fronte ad un testo quanto mai controverso.

Più elementi hanno concorso a fare attribuire al *Moriz von Craûn* (= *M.v.C.*) questo poco invidiabile *status* critico: innanzitutto, il fatto che il suo *codex unicus* sia contenuto nel cinquecentesco *Ambraser Heldenbuch*<sup>2</sup>. Abbiamo dunque, per un testo che era originariamente *mittelhochdeutsch* di area renana, un testimone *frühneuhochdeutsch* bavarese. Una circostanza questa che ha dato origine ad edizioni critiche fortemente 'interventiste' rispetto alla lezione del manoscritto<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Le edizioni del *Moriz von Craûn* dal 1850 ad oggi sono state in tutto dieci. La prima, risalente appunto al 1850, fu curata da H. F. Massmann e pubblicata con il titolo *Ritter Mauritius von Erun und Gräfinn Beamunt* nel *Neues Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Deutsche Sprache und Alterthumskunde (Germania)* 9 (1850): 103-35; la seconda nel 1871 da M. Haupt, con il titolo *Moriz von Craon. Eine altdeutsche Erzählung*, nei *Festgaben für Gustav Homeyer*, Berlin 1871, pp. 27-89. Edward Schroeder, tra il 1894 e il 1929, ha curato quattro edizioni del testo, la prima delle quali corredata da un'introduzione che costituisce uno studio vero e proprio: *Zwei altdeutsche Rittermärchen. Moriz von Craon. Peter von Staufenberg*, hg. von E. Schroeder, Berlin 1894 (1), 1913 (2), 1920 (3), 1929 (4). A sua volta Ulrich Pretzel ha curato quattro edizioni tra il 1956 e il 1973: *Moriz von Craûn*, hg. von U. Pretzel, Tübingen 1956 (1), 1962 (2), 1966 (3), 1973 (4). All'annuncio fatto da Heimo Reinitzer di avere in preparazione una nuova edizione del *Moriz von Craûn* condotta su criteri opposti a quelli (assai contestati: vedi nota 3) adottati da Pretzel, non ha finora fatto seguito alcuna pubblicazione. Citiamo dalla terza edizione curata da Edward Schroeder, *cit.*

<sup>2</sup> *Ambraser Pergamenthandschrift*, Österr. Nationalbibliothek zu Wien, *Series Nova* Nr. 2663.

<sup>3</sup> Si distingue in tal senso il lavoro di Pretzel: Helmut De Boor, recensendolo in *Euphorion* 54 (1960): 205-8, arrivò a bollarlo con la definizione di «Neudichten»; non meno critico Heinrich Meyer («Mauritius am Scheideweg», in G.J. Gerlitzki, *Die Bedeutung der Minne im Moriz von Craûn*, Bern 1970, pp. 115-31).

Una simile situazione documentaria, tuttavia, non giustificherebbe da sola tante polemiche, se il contenuto del *M.v.C.* non fornisse altri, e davvero rilevanti, spunti alla discussione. Eccone i principali: 1) l'*excusatio* che conclude il testo<sup>4</sup>, al di là del suo carattere topico<sup>5</sup>, indica il *M.v.C.* come l'adattamento di un testo più antico redatto in una lingua diversa dal tedesco: l'ipotesi più probabile è che tale lingua fosse il francese<sup>6</sup>; 2) i protagonisti della vicenda narrata nel *M.v.C.* (e dunque anche nel suo modello francese) sono due nobili angioini, Maurizio di Craon e la contessa di Beaumont, che sono stati identificati con due personaggi realmente esistiti nella Francia della seconda metà del XII secolo<sup>7</sup>. A questi due punti ne va aggiunto un terzo, esterno al *M.v.C.*: l'esistenza di un più tardo *fabliau*, il *Du Chevalier qui recovra l'amour de sa Dame*, che presenta una larga (ma non totale!) concordanza con il contenuto narrativo del testo tedesco<sup>8</sup>.

Obiettivo del nostro lavoro è la formulazione di un'ipotesi sul modello francese del *M.v.C.*, che prenda in considerazione questi elementi assieme agli altri emersi in questo ormai secolare dibattito, partendo, ovviamente, da quelli forniti dal testo tedesco<sup>9</sup>.

### 1. Il testo tedesco

Il parere degli studiosi è pressoché unanime: il *M.v.C.* è singolarmente isolato nel panorama della letteratura del suo tempo<sup>10</sup>. Su

<sup>4</sup> *M.v.C.*, vv. 1777-84.

<sup>5</sup> Cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, pp. 93-5.

<sup>6</sup> Di diverso avviso si dichiarò Gaston Paris, in una recensione all'edizione curata da Schroeder apparsa in *Romania* 23 (1894): 466-74: «comment supposer qu'un poète contemporain de Morice [sic] de Craon, du vicomte de Beaumont et de sa femme, ait tranquillement rimé et récitée cette historiette scandaleuse?». «Questa storiellina scandalosa» può essere stata scritta, secondo Paris, soltanto «hors de France»; perciò egli pensa ad una non meglio identificata «rédaction latine» della vicenda, che sarebbe stata poi rimaneggiata e ampliata dal poeta tedesco.

<sup>7</sup> Tale identificazione fu proposta per la prima volta da Edward Schroeder nella prefazione all'edizione del 1894 del *M.v.C.* (vedi nota 1): Schroeder basava le sue affermazioni sullo studio dell'erudito francese Cte Arthur Bertrand de Broussillon, *La maison de Craon 1050-1480. Étude historique accompagnée du cartulaire de Craon*, Paris 1893.

<sup>8</sup> Per il testo del *fabliau*, cfr. A. Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1890, vi, pp. 138-46.

<sup>9</sup> Ci è sembrato tuttavia opportuno escludere dalla trattazione del paragrafo seguente la «Storia della Cavalleria»: vedi nota 26.

<sup>10</sup> «Ganz isoliert steht der *Moriz von Craün* . . . in der Literatur seiner Zeit». Così Joachim Bumke, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter*, Heidel-

quale sia poi precisamente 'il suo tempo', ovvero sulla datazione dell'opera, le valutazioni sono tutt'altro che unanimi. Si oscilla infatti dal 1180 al 1250, con una netta propensione della maggioranza degli studiosi verso il decennio 1210-20. Qualsiasi data gli venisse attribuita, tuttavia, non contribuirebbe a rompere il muro del presunto isolamento del *M.v.C.*: opere di questo genere nel 1250 non erano più diffuse di quanto non lo fossero nel 1180, ovvero non lo erano per nulla<sup>11</sup>.

Ma qual è mai il genere del *M.v.C.*? E a quale contesto facciamo riferimento quando parliamo del suo isolamento? Qui i termini della discussione critica si fanno estremamente vaghi, per non dire reticenti. Forse una risposta a questi interrogativi può venire dagli studi recentemente dedicati da alcuni germanisti tedeschi alla *Märe*<sup>12</sup>. Hans Joachim Ziegeler, nel suo ponderoso *Erzählen im Spätmittelalter*<sup>13</sup>, propone una definizione assai interessante. La *Märe* non sarebbe un genere letterario<sup>14</sup>, bensì una

Erzählform mit auktorialer Erzählsituation, die sich in jenen deutschsprachigen Reimpaarerezählungen des Mittelalters ausgeprägt hat, die in HANNIS FISCHERS Märenkatalog verzeichnet sind und sich dadurch auszeichnen, daß sie selbständige und eigenszweckliche Erzählungen mittleren (d.h. durch die Verszahlen 40-

berg 1967, p. 39. Gli fa eco Helmut De Boor, che parla del *M.v.C.* come di una «merkwürdig einsames Werk»; cfr. H. De Boor, *Die höfische Literatur*, München 1979<sup>10</sup>, p. 138. Analoghe definizioni sono riscontrabili in quasi tutti i manuali di storia della letteratura tedesca, inclusi i più recenti; così, ad esempio, in Peter Wapnewski (*Deutsche Literatur des Mittelalters*, Göttingen 1980<sup>4</sup>, p. 140): «ein Kurzroman, der im übrigen merkwürdig [di nuovo!] isoliert dasteht».

<sup>11</sup> Cfr. G.J. Gerlizki, *cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> Dare una traduzione italiana a questo vocabolo non è affatto agevole, non solo perché i termini possibili ('racconto', 'novella') hanno il duplice difetto di essere troppo generici e contemporaneamente di non essere abbastanza neutri, ma soprattutto perché tra i germanisti il dibattito sulla *Märe* è ancora apertissimo. Una testimonianza a tale proposito può essere fornita dalla raccolta di saggi *Das Märe*, hg. von Karl-Heinz Schirmer, Darmstadt 1983.

<sup>13</sup> Hans-Joachim Ziegeler, *Erzählen im Spätmittelalter: Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen*, München und Zürich 1985.

<sup>14</sup> L'identificazione della *Märe* come genere letterario, suggerita da Hannis Fischer negli *Studien* pubblicati (postumi) nel 1968, era stata successivamente contestata da Joachim Heinzle. Heinzle, sulla scorta degli studi di Hans Robert Jauss sul sistema dei generi letterari nel Medioevo, accusa Fischer di avere raccolto le *Mären* in un unico corpus perché mosso dall'inconfessato desiderio di costituire una sorta di «Decameron tedesco». Cfr. Hannis Fischer, *Studien zur deutschen Märendichtung*, Tübingen 1968; Hans Robert Jauss, «Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters», in *GRLMA*, vol. I, pp. 103-38 [ed. ital. in *Alterità e modernità della letteratura medioevale*, Torino 1989, pp. 219-66]; Joachim Heinzle, «Märenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mittelhochdeutschen Kleinenepik» in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 107 (1978): 121-38, poi ristampato in *Das Märe*, *cit.*, pp. 91-110.

90 einerseits und ca. 2000 andererseits ungefähr umgrenzten) Umfangs sind, deren Gegenstand fiktive, diesseitig-profane und unter weltlichem Aspekt betrachtete, mit ausschließlich (oder vorwiegend) menschlichem Personal vorgestellte Vorgänge sind<sup>15</sup>.

All'interno del gruppo di testi selezionati da questa definizione, Ziegeler tenta di identificare tipi e sottotipi, consentendo in questo modo di accostare testi distanti tra loro solo in superficie, ed accomunati invece da quella che potremmo senz'altro chiamare una 'struttura narrativa profonda'<sup>16</sup>. Secondo questa impostazione, il *M.v.C.* rientra nella grande famiglia delle *Brautwerbungserzählungen*, più specificamente nel sottogruppo delle *Brautwerbungserzählungen mit (Turnier-) Leistungen (von der Dame geforderten)*<sup>17</sup>. Tra i testi che Ziegeler assegna a questo sottogruppo, oltre al *M.v.C.*, troviamo *Aristoteles und Phyllis*, che riprende il fortunatissimo tema dell'«Aristotele innamorato»<sup>18</sup>, *Die halbe Birne* – la cui intera vicenda appare un semplice pretesto per lo scambio finale di motti dal doppio senso osceno<sup>19</sup> –, e infine *Der dankbare Wiedergänger*, conosciuto anche come *Rittertreue*, che presenta le analogie più interessanti con il nostro testo<sup>20</sup>. Tra queste analogie la più significativa risulta decisamente essere la centralità in entrambi i testi di un dilemma, di un conflitto tra due norme esplicitamente formulato. Mentre il dilemma posto a Villequin de Montbourg nella *Rittertreue* trova però una soluzione positiva nell'intervento di un *revenant*, il conflitto tra due norme al centro del *M.v.C.* non solo non si risolve, ma esplose in tutta la sua violenza nella scena inaudita nella camera da letto della contessa<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> H.J. Ziegeler, *cit.*, p. 456. Con questa definizione (ed in realtà con tutto il complesso del suo studio) Ziegeler opera quella che egli stesso definisce una «rettender Kritik» (*Ivi*, p. 7) del lavoro di Hanns Fischer, del quale è stato allievo: vi si ritrovano gli stessi termini usati da Fischer vent'anni prima, orgogliosamente ripresi dopo essere stati infusi di un nuovo valore, più adeguatamente rispondente alle critiche di Heinzele.

<sup>16</sup> Hartmut Kugler, recensendo il lavoro di Ziegeler con una valutazione largamente positiva, ne ha tuttavia criticato l'uso asistemático ed in alcuni casi anodino di alcune categorie della *Rezeptionsästhetik* («Identifikation», «Identität», «Erwartungshaltung des Lesers», «Distanzierung», etc.), laddove è proprio l'accento posto sulla ricezione che consente a Ziegeler la sua «quasi-synchronische Betrachtung von Texten, deren Entstehung sich über einen Zeitraum von etwa 250 Jahren verteilt»: cfr. Hartmut Kugler, in *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 100 (1989): pp. 166-73.

<sup>17</sup> Cfr. H.J. Ziegeler, *cit.*, p. 256.

<sup>18</sup> *Aristoteles und Phyllis*, in *Neues Gesamtabenteuer*, hg. von H. Niewöhner, 1967, vol. I, pp. 234-43.

<sup>19</sup> *Die halbe Birne*, hg. von G.A. Wolff, 1893.

<sup>20</sup> *Rittertreue*, in *Mittelhochdeutsche Novellen*, hg. von L. Pfannmüller, 1912, vol. II, pp. 5-26.

<sup>21</sup> Cfr. *M.v.C.*, vv. 1568-80.

Un secondo e diverso tentativo di contestualizzazione del *M.v.C.* può invece partire dalla presenza in esso di numerose 'citazioni', di rinvii più o meno espliciti ad altre opere, i quali vengono in genere usati dagli studiosi più che altro per risolvere il problema della datazione *post quem*<sup>22</sup>. A noi pare invece che possano essere soprattutto utili per definire meglio la natura ed i limiti dell'isolamento del nostro testo.

L'autore del *M.v.C.* conosceva sicuramente Heinrich von Veldeke. Il nome dell'autore dell'*Eneit* viene infatti ricordato al v. 1160, in un contesto che non ha mancato di suscitare discussioni<sup>23</sup>. Palesemente ripresi dall'*Eneit* sono il primo verso del *M.v.C.*<sup>24</sup>, la scena *climax* dell'unione tra Maurizio e la contessa<sup>25</sup>, e buona parte della «Storia della Cavalleria», il cui intreccio di fonti storiografiche e/o letterarie è stato variamente dipanato dagli studiosi<sup>26</sup>, dando in certi casi origine ad interpretazioni aber-

<sup>22</sup> Cfr. K. Stackmann, *Die mittelhochdeutsche Versnovelle Moriz von Craûn*, Diss. (masch.), Hamburg 1947, *passim*. Il lavoro di Stackmann, una *Dissertation* per il conseguimento del dottorato all'università di Amburgo, nonostante sia stato portato a termine in condizioni difficilissime, costituisce tuttora un fondamentale punto di riferimento, sia per quanto riguarda l'obiettivo del ristabilimento della lezione testuale più adeguata, sia per l'identificazione delle possibili fonti del poeta. Ciò che in particolare, a nostro parere, ne garantisce la sorprendente attualità, è probabilmente la totale refrattarietà di Stackmann ad accogliere nelle sue argomentazioni «bestimmte Wahrscheinlichkeitsabwägungen und Vorannahmen» (T. Tomasek, «Die mittelhochdeutsche Versnovelle Moriz von Craûn», in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 115 (1986): 254-83, p. 255) che tanto hanno infestato gli studi sul *M.v.C.*.

<sup>23</sup> Ai vv. 1156-72 l'autore del *M.v.C.* paragona il letto approntato per Maurizio e la contessa al letto sul quale «mastro Heinrich von Veldeke» racconta che re Salomone fu trafitto dalla freccia scoccata dall'arco di Venere. Vi è stato chi ne ha dedotto che questi versi provassero l'esistenza di un poema di Veldeke andato perduto che avrebbe raccontato gli amori di Venere e Salomone! In realtà l'autore del *M.v.C.* si limita in questi versi a trasferire la suggestione dell'inizio di una lirica veldekiana, «Diu Minne betwanc Salomone» (MF [= *Des Minnesangs Frühling*, hg. von H. Moser und H. Tervooren, Stuttgart 1982<sup>37</sup>] 66, 16) dove Veldeke afferma di non potersi opporre all'amore, che fu tanto forte da vincere persino Salomone, il più saggio degli uomini; cfr. K. Stackmann, *cit.*, p. 124.

<sup>24</sup> «Ir habet dicke vernomen» richiama scopertamente l'*incipit* del poema di Veldeke, «Ir habt wol vornomen daz» (cfr. Henrik van Veldeken, *Eneide*, hg. von Gabriele Schieb und Theodor Frings, Berlin 1964). Già Karl Stackmann (*cit.*, p. 42) aveva concluso che questa scelta, lungi dall'essere casuale, indicava Veldeke quale esplicito modello per l'autore del *M.v.C.* In tempi più recenti, Tomas Tomasek (*cit.*, p. 276) ha giudicato questo inizio un *Rezeptionssignal* che avvertiva il pubblico che anche per il *M.v.C.* si trattava, come per l'*Eneit*, di una «Bearbeitung eines geschichtlichen Stoffes».

<sup>25</sup> Cfr. *M.v.C.*, vv. 1612-5; Henrik van Veldeken, *Eneide*, *cit.*, vv. 1837-9.

<sup>26</sup> La «Storia della Cavalleria» (vv. 1-262) è stata oggetto di un particolare interesse da parte di molti studiosi (a volte a scapito dell'analisi del testo nel suo complesso), interesse giustificato dalla singolarità del concetto di *translatio militiae* che vi è esposto. Al centro del dibattito critico, l'origine (francese o germanica?) e il signifi-

ranti<sup>27</sup>. In realtà, nella «Storia della Cavalleria», il rapporto dell'autore del *M.v.C.* con le sue fonti si rivela quanto mai libero e disorganico, frutto forse di consultazioni frettolose o di reminiscenze di precedenti letture (dove al termine 'lettura' va attribuito il significato ampio di 'ricezione di un testo') piuttosto che di una rielaborazione sistematica. Questo è più che mai vero a proposito delle *Minnehandlungen*, quali il monologo di Maurizio, il dialogo iniziale tra Maurizio e la contessa, e il cosiddetto «lamento della contessa»<sup>28</sup>. Qui però il discorso critico si fa più complesso, e, almeno apparentemente, più sfumato. Nessuno dei commentatori del *M.v.C.* ha messo in dubbio il fatto che questa parte sia fortemente debitrice nei confronti della tradizione della poesia d'amore in volgare. Ma quando si è cercato di precisare meglio a quali opere di quali autori e soprattutto di quale lingua bisognasse fare riferimento, l'unità si è subito dissolta. Va precisato che la maggioranza degli studiosi si è pronunciata per le liriche degli autori del *Minnesangs Frühling*, ovvero la prima generazione dei *Minnesänger*: Heinrich von Rugge, Bigger von Steinach, Der von Kürenberg, Meinloh von Sevelingen, Friedrich von Hausen, Dietmar von Eist<sup>29</sup>

cato di tale concetto. Se la netta prevalenza di fonti «tedesche» (oltre all'onnipresente Heinrich von Veldeke, il *Liet von Troye* di Herbort von Fritzlar, la *Kaiserchronik* e, meno certo, il *Rolandslied*) porterebbe ad attribuire *in toto* la paternità di questa parte all'autore tedesco, non si può però escludere che già il suo modello francese contenesse (in una forma sicuramente molto più ridotta) una «Storia della Cavalleria». A favore della prima ipotesi depono tuttavia quell'«unheilbarer Riss», quella «insanabile lacerazione» che tutti gli studiosi hanno avvertito esserci tra la «Storia della Cavalleria» e il resto del *M.v.C.* Una bibliografia essenziale sull'argomento può essere costituita da Franz Josef Worstbrock, «Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie» in *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965): 1-22, p. 20; Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen 1970<sup>2</sup>; Robert Folz, «L'histoire de la Chevalerie d'après "Moriz von Craün"», in *Etudes Germaniques* 32 (1977): 119-28; Heinz Thomas, «Ordo equestris- ornamentum imperii», in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106 (1987): 341-53.

<sup>27</sup> Un esempio davvero clamoroso a tale proposito è costituito dal saggio di Hans Bayer, «"Ane ere else ein vihe". Der 'Moriz von Craün' und der 'Ligurinus' Gunthers von Pairis'», pubblicato nel *Mittellateinisches Jahrbuch* 16 (1981): 180-211. Secondo Bayer, il *M.v.C.* non sarebbe altro che una rappresentazione allegorica della Quarta Crociata, laddove i Greci della «Storia della Cavalleria» evocherebbero i Crociati, con Troia a rappresentare Bisanzio; la Contessa non sarebbe altri che papa Innocenzo III, Maurizio simboleggerebbe Filippo di Svevia, il Conte di Beaumont (cioè il marito del Papa!) sarebbe il Doge Dandolo, etc.

<sup>28</sup> *M.v.C.*, vv. 1714-25.

<sup>29</sup> Il «lamento della contessa», ad esempio, ricorda da vicino il *Falkenlied* attribuito a Dietmar von Eist. Così come la *vrouwe* di Dietmar (MF 37,4), alla quale era impedito di vedere l'uomo che amava, benediceva («So wol dir») il falco che poteva volare libero e scegliere la vita che più desiderava, la contessa, abbandonata da Maurizio, augura ogni

e Albrecht von Johansdorf<sup>30</sup>. Ruth Harvey, che è generalmente molto cauta nell'identificare 'citazioni' di testi tedeschi nel *M.v.C.*, ammette che il suo autore «was in some measure acquainted with the lyrics of the *Minnesänger*, especially those of Rhenish poets like Hausen»; tuttavia, prosegue la Harvey,

both his language and his thought can be paralleled so widely that it is impossible to assign them to any one definite source. Indeed, he may simply be drawing on the phraseology and ideas that were in general currency at the time quite independent of literature<sup>31</sup>.

bene («wol in») all'usignolo che può vivere nella gioia. Su questo argomento, cfr. R. Harvey, *cit.*, p. 30 e segg.

<sup>30</sup> K. Stackmann, (*cit.*, pp. 101-2) aveva osservato che il dialogo tra Maurizio e la contessa si allontana stilisticamente dai dialoghi di Veldeke, caratterizzato com'è dal netto prevalere della «sticomitia» (almeno un verso per ogni botta e ogni risposta) sull'«antilabe» (botta e risposta nello stesso verso), con la proporzione di un'antilabe ogni venti sticomitie. Nell'*Eneit* (cfr. i vv. 608 e segg., 9966 e segg.), infatti, i due stilemi si equivalevano sostanzialmente nel numero: lo scarto (1:20 vs. 1:1) tra le opere è decisamente rilevante. Molti sono i testi tedeschi medioevali dove il rapporto tra sticomitia e antilabe è identico o simile a quello del *M.v.C.*: Stackmann riporta esempi tratti dalle opere di Hartmann von Aue, l'*Erek*, l'*Iwein* e il *Gregorius* che vedono l'uso di un'antilabe ogni quattordici sticomitie, ma anche dall'*Eraclius* di Otte dove l'antilabe si fa ancora più rara, confermandosi cartina al tornasole della maggiore arcaicità di un'opera. A nostro avviso, tuttavia, in una lirica di Albrecht von Johansdorf, «Ich van si âne huote» (MF 93, 12; *cit.*) il riscontro statistico assume tutt'altra pregnanza di significato a causa della consonanza anche tematica con il *M.v.C.*. Johansdorf riprende le forme della *tenso* di un *marquis* provenzale (identificato da István Frank in Bonifacio di Monferrato: cfr. István Frank, *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken 1952, pp. 169-71), ed è dunque l'autore del primo componimento di questo genere in lingua tedesca, nonché uno dei primi che affronti «casuisticamente» un tema dell'amore cortese (cfr. Robert Bergman, «Albrecht von Johansdorf und seine Stellung im deutschen Minnesang», in *Deutschunterricht* 19 (1967): 50-66). Ebbene, il tema in questione è lo stesso del *M.v.C.*, la ricompensa (*lôn*) al servizio d'amore (*dienst*) del cavaliere alla *vrouwe*. Identica è la situazione dei due personaggi: il cavaliere ha servito la dama senza averne richiesta anticipatamente l'assenso, e la dama ha buon gioco nel rifiutare la ricompensa così come non aveva mai acconsentito al servizio. Diversa è invece la conclusione: in «Ich vant si âne huote» la *vrouwe* lascia balenare al poeta la possibilità di una ricompensa, che nell'ultimo verso, autentico *fulmen in clausula*, si rivela essere «daz ir dest wêrdèr sint unde dâ bî hōchgemuot». Nel *M.v.C.* la contessa chiude la questione riaprendola: per ottenere la ricompensa, Maurizio dovrà organizzare un torneo sotto le mura del castello della contessa. Va però notato che questa soluzione proposta dalla contessa, sostanzialmente positiva, e perciò stesso divergente da quanto avviene nella *tenso* di Johansdorf, non viene più espressa con le forme della sticomitia! Fino a quando il conflitto resta irrisolto, ogni battuta occupa un verso; quando invece si prospetta una soluzione («frouwe, lât disen strîf!») è l'accorato appello di Maurizio al v. 559), la tessitura del dialogo cambia completamente: Maurizio parla per sedici versi, la risposta della contessa ne occupa diciassette, e così via. Ricapitolando, l'uso della sticomitia non è soltanto, come aveva sostenuto Stackmann, un indizio della minore arcaicità del *M.v.C.* e della sua distanza dall'*Eneit*, ma costituisce una cosciente scelta formale suggerita all'autore verosimilmente dalla natura del dialogo: un contrasto tra un uomo e una donna su un tema centrale dell'amore cortese, la ricompensa al servizio d'amore.

<sup>31</sup> Ruth Harvey, *Moriz von Craûn and the Chivalric World*, Oxford 1961, pp. 105-

Quest'ultima ipotesi, tuttavia, non ci sembra verosimile. Anche tralasciando ogni considerazione di carattere generale sulla centralità del ruolo svolto dal testo o dai testi letterari durante tutto il processo di affermazione e di consolidamento degli ideali cortesi, non va comunque dimenticata, ci pare, la peculiarità della situazione tedesca rispetto a quella francese. Come ricorda giustamente Joachim Bumke,

in Deutschland war die höfische Liebe . . . bis zum Ende des 13. Jahrhunderts im wesentlichen ein literarisches Phänomen, während in Frankreich Liebe zugleich auch ein bevorzugtes Thema der höfischen Geselligkeit war<sup>32</sup>.

Senza questa essenziale distinzione, è praticamente impossibile spiegare la diversa evoluzione della letteratura tedesca non solo prima del successo dei *Minnesänger*, ma anche dopo<sup>33</sup>. Se questo è vero, dobbiamo ipotizzare che l'autore del *M.v.C.* debba avere avuto una conoscenza non superficiale della nascente scuola poetica. Ebbene, è proprio all'interno del monologo di Maurizio che questa conoscenza appare più evidente<sup>34</sup>.

Più in generale, il diffondersi di una formula poetica non dimostra affatto che essa sia entrata a far parte di (o che provenisse da) una fraseologia di uso corrente e non specificamente letterario. Al contrario, è una prova della coerenza di una tradizione (in questo caso quella dei *Minnesänger*) che si riflette largamente nelle parti del *M.v.C.* che il suo autore sentiva più liriche e quindi più vicine alle forme e alle formule di un genere letterario diverso dal suo, il quale,

6. A nostro avviso il più importante tra gli studi sul *M.v.C.* sin qui pubblicati, il lavoro della Harvey trova il suo punto di forza nel ricchissimo panorama di tradizioni folcloriche, testimonianze storiche, testi letterari (che vanno dalle ballate popolari italiane ai trattati in latino sulla cavalleria) ai quali la studiosa rinvia per ciascuno degli episodi da lei commentati: decisamente nessun altro intervento sul *M.v.C.* è di così vasto respiro.

<sup>32</sup> Joachim Bumke, *Höfische Kultur*, München 1986, p. 581.

<sup>33</sup> Non a caso, anche per il già menzionato Albrecht von Johansdorf si può parlare di isolamento, giacché solo Walther von der Vogelweide riprenderà la *tenso* in ambito tedesco. Commenta Bumke: «dass die romanischen Streitgedichte und die Minnedisputation in Deutschland nur eine so schwache Resonanz gefunden haben, hängt sicher auch mit den Unterschieden der Laienbildung zusammen» (J. Bumke, *cit.*, p. 581).

<sup>34</sup> Se per i versi 451-7 (dove Maurizio si dà del *tump*, «sciocco», perché continua ad amare una donna che lo contraccambia col disprezzo) Stackmann aveva potuto identificare l'unico precedente significativo in Heinrich von Rugge (MF 104, 3-8), per il verso 464 (nel quale Maurizio dichiara di aver rinunciato, per amore della contessa, a tutte le altre donne) è praticamente impossibile scegliere tra le espressioni analoghe presenti nei primi *Minnesänger* quella che potrebbe essere servita da modello all'autore del *M.v.C.*: cfr. Der Burggraf von Rietenburg (MF 19, 3-4), Heinrich von Rugge (MF 103, 5), Blioger von Steinach (MF 119, 4). La stessa espressione ritorna una seconda volta nel *M.v.C.* al v. 390.

comunque lo si voglia etichettare, resta in ogni caso nell'ambito della narrativa.

In questo ambito la pietra di paragone sembrerebbe essere proprio Heinrich von Veldeke. Karl Stackmann, tuttavia, fornisce un indizio importante che ci porta a dubitare di questa conclusione. Il monologo di Maurizio è *handlungsbestimmend*, decide il corso successivo dell'azione<sup>35</sup>. Pur essendo Heinrich von Veldeke un «Meister des Liebesmonologs»<sup>36</sup>, non vi è alcun *handlungsbestimmender Monolog* nell'*Eneit*<sup>37</sup>. Il poeta tedesco che ne presenta invece il maggior numero di esempi è Hartmann von Aue<sup>38</sup>. Oggi è generalmente accettata l'idea che l'autore del *M.v.C.* abbia conosciuto le opere di Hartmann, anche se non da tutte sia stato ugualmente influenzato. In particolare sembrano aver lasciato numerose 'tracce' nel *M.v.C.* l'*Erek*<sup>39</sup> e l'*Iwein*<sup>40</sup>, le due *höfische Bearbeitungen* hartmanniane delle omonime opere di Chrétien de Troyes. Ma è soprattutto una terza opera di Hartmann, la *Klage*, nota anche come *Büchlein I*<sup>41</sup>, ad attirare la nostra attenzione: non tanto per la presenza nel *M.v.C.* di una 'citazione' da quest'opera<sup>42</sup>, quanto per altre, meno evidenti ma forse più significative, affinità tra le due opere<sup>43</sup>.

<sup>35</sup> Stackmann riprende le conclusioni di un saggio di Emil Walker (*Der Monolog im höfischen Epos*, Tübingen 1928): Walker chiamava *Willensmonologe* quei monologhi al termine dei quali un personaggio di un poema epico tedesco «prende una decisione». Questi monologhi, che Stackmann ribattezza più sobriamente *handlungsbestimmende Monologe*, sono abbastanza rari, non solo nei poemi epici, ma in tutta la letteratura tedesca medioevale.

<sup>36</sup> K. Stackmann, *cit.*, p. 95.

<sup>37</sup> Non lo sono né il monologo di Didone ai vv. 2354 e segg., né quello di Enea ai vv. 11264 e segg., né quello di Lavinia ai vv. 11382 e segg. Al contrario, è proprio durante il monologo che Maurizio prende la decisione di presentarsi davanti alla contessa per avere da lei una risposta definitiva alle sue richieste: cfr. *M.v.C.*, vv. 521-3.

<sup>38</sup> Ben tre *handlungsbestimmende Monologe* nell'*Erek* di Hartmann, a fronte di un solo esempio nel coevo *Tristano* di Eilhart von Oberg. Cfr. Eilhart von Oberg, *Tristrant*, éd. par Danielle Buschinger, Göppingen 1976, vv. 2938 e segg.; Hartmann von Aue, *Erek*, hg. von A. Leitzmann, Tübingen 1972, vv. 3149 e segg., vv. 3353 e segg., vv. 3974 e segg.

<sup>39</sup> La presentazione di Maurizio ai vv. 283 e segg. ricorda da vicino la descrizione del protagonista ai vv. 2735 e segg. dell'*Erek*.

<sup>40</sup> I versi 1895-6 dell'*Iwein* («und mohte ich umbe den tot min lebn | ane haupt-sunde gegeben») sono probabilmente all'origine dell'analogia, e piuttosto insolita espressione, ai vv. 497-8 del *M.v.C.*: «sô wil ich aber ir geben | umbe den tôt mîn leben».

<sup>41</sup> Hartmann von Aue, *Klagebüchlein*, ed. by Thomas L. Keller, Göppingen 1986.

<sup>42</sup> Espunti da Pretzel nella sua edizione del *M.v.C.*, in quanto «späterer, versehentlich hier eingeschobenen Zusatz», i vv. 1021-2 del manoscritto («Wer er Betalle ein heiden | von der Cristenhait geschaiden») sono una 'citazione' evidente dei vv. 209-10 della *Klage* («und ob ich waere ein heiden, | von der kristenheit gescheiden»).

<sup>43</sup> Il poemetto di Hartmann (1914 versi in tutto, già comparabile quindi per l'ampiezza con il *M.v.C.* che di versi ne conta 1784) inizia con una breve introduzione nella

Gli studiosi che si sono occupati della *Klage* sono generalmente ricorsi, per spiegarne l'origine, alle *disputationes* che costituivano un passaggio fondamentale dell'educazione retorica degli studenti medioevali, e che tanto successo ebbero, sia se trasportate nell'ambito filosofico e religioso, sia in quello goliardico, parodico od erotico. Ma la pur ricca esemplificazione di testi latini medioevali messa insieme, per esempio, da Gustav Ehrismann, non contempla nessun dialogo tra Cuore e Corpo, che viene quindi classificato come «Variation [des] Streitmotivs . . . zwischen Seele und Leib»<sup>44</sup>. Il dialogo tra Cuore e Corpo in Hartmann non sarebbe altro, secondo Ehrismann, che una «Verweltlichung der geistlichen Zwiesprache zwischen Seele und Leib»<sup>45</sup>.

Ci pare un'interpretazione poco convincente. A nostro avviso, Hartmann von Aue, durante la stesura della *Klage*, era molto più vicino ad un troviere come Gace Brulé (Hartmann lo conosceva sicuramente molto bene, poiché aveva adattato la sua «Ire d'amour qui en mon cuer repaire»), il quale in un suo componimento presenta proprio un dialogo tra il suo cuore e il suo corpo<sup>46</sup>, che non alla *Vision Fulberti* (un «Dialogus inter Corpus et Animam»), che Ehrismann suggerisce essere il testo più vicino alla *Klage*<sup>47</sup>. Allargando ulteriormente l'orizzonte, si potrebbe allora indicare nella *Klage* di Hartmann un ulteriore «capitolo per una storia del cuore» da aggiungere a quelli raccolti da Francesco Bruni<sup>48</sup>, non a caso tutti di area romanza. In questo ambito, il dialogo tra Cuore e Corpo non è

quale si afferma che la *Minne*, con la sua forza che vince giovani e vecchi, saggi e stolti, spinse un giovane uomo ad amare una donna che non lo corrispondeva. L'uomo era «von Ouwe Hartmann» (v. 29), il quale cominciò questa *Klage* (lamento) a causa del suo sconforto. «Il suo corpo parlò così al suo cuore» (v. 32). Dal verso 33 al verso 1644 segue un dialogo tra Cuore e Corpo, molto pacato all'inizio, concitato nella parte centrale, che culmina in uno scambio di battute dominato dalla sticomitia (vv. 1170-268), di nuovo moderato verso la fine che porta ad un progressivo allinearsi del Cuore e del Corpo su posizioni analoghe. Al verso 1645, apparentemente senza collegamento con la parte precedente, il poeta si rivolge direttamente alla dama, supplicandola di consolarlo e di rassicurarlo nelle sue speranze. Il passaggio tra le due parti è tanto brusco che c'è stato chi ha ritenuto che la conclusione fosse originariamente un componimento a sé stante, forse dello stesso Hartmann, semplicemente giustapposto alla *Klage* dal copista. Infatti, lo notiamo incidentalmente, la *Klage* si trova nell'identica situazione documentaria del *M.v.C.*, testimoniata com'è dalla sola trascrizione fattane da Hans Ried nell'*Ambraser Heldenbuch*: un caso oppure un altro punto di contatto da annotare? Cfr. T.L. Keller, *Klagebüchlein*, cit., pp. xi-xii.

<sup>44</sup> Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur*, München 1927, II.2.1., p. 154.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>46</sup> Nr. 12 nell'ed. Petersen-Dyggve, Helsinki 1951.

<sup>47</sup> Cfr. G. Ehrismann, *cit.*, p. 153.

<sup>48</sup> *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di Francesco Bruni, Palermo 1988.

una *disputatio* ma è la drammatizzazione del monologo interiore, strettamente legato alla tematica amorosa. Andrebbe allora forse recuperata, a nostro avviso, l'interpretazione di Karl Stackmann, che considerava la *Klage* un ininterrotto monologo interiore del poeta, che, come Maurizio di Craon, è lacerato dai dubbi e dall'incertezza, ma che, ancora come Maurizio, trova appunto nell'espone a se stesso le proprie contraddittorie istanze la forza per prendere la decisione di rivolgersi alla donna amata.

La *Klage* come *handlungsbestimmender Monolog*, dunque, anzi come l'esempio per eccellenza di questo genere, sensibilissimo all'influenza francese (come lo sono del resto anche l'*Erek* e l'*Iwein*, in opposizione alle più tarde *Gregorius* e *Armer Heinrich*) e perciò stesso condannato, proprio come il *M.v.C.*, a non avere séguito in area tedesca, e, forse ancora per questo stesso motivo, ad una tradizione manoscritta così stentata. In questo modo, se il monologo di Maurizio trova nella *Klage* il modello più alto e più significativo, l'interpretazione della *Klage* può ricevere un contributo importante, ci sembra, dall'accostamento al *M.v.C.* La frattura tra la parte dedicata nella *Klage* al dialogo tra Cuore e Corpo e l'appello del poeta alla donna può essere sanata, se paragoniamo il primo al monologo di Maurizio ed il secondo al dialogo con la contessa, che si sussegue al monologo quasi senza soluzione di continuità:

« . . . owê, möhte ich wizzen daz,  
ê danne ir naeme war! »  
uf disen zwîvel kam er dar.  
als schiere er sie ane sach,  
vernemet wie im dô geschach<sup>49</sup>.

A questo punto non crediamo possa sorprendere che nella *Klage*, come notava Ruth Harvey, «the principle of service and reward, involving reciprocal rights and obligations, is set forth along lines exactly similar to our text»<sup>50</sup>.

Ad Heinrich von Veldeke, dunque, vengono sicuramente tributati nel *M.v.C.* gli omaggi più espliciti (la 'citazione' del primo verso dell'*Eneit* al v. 1, la diretta menzione del nome del poeta al v. 1160, forse anche la ripresa, nei vv. 1613-14, dei versi che descrivevano l'unione di Enea e Didone), ma soltanto nella «Storia della Cavalleria» l'autore del *M.v.C.* sembra davvero guardare al modello velde-

<sup>49</sup> *M.v.C.*, vv. 521-5.

<sup>50</sup> Cfr. R. Harvey, *cit.*, p. 97. In particolare i vv. 314-6 del *M.v.C.* paiono essere una ripresa dei vv. 1-5 della *Klage*.

kiano. Ad Hartmann von Aue, invece, vanno ricondotte le *Minnehandlungen* (caratterizzate da scelte formali significative, quali l'uso della sticomitia nel dialogo e l'*handlungsbestimmender Monolog*), l'ideologia e financo la terminologia della seconda introduzione, nella quale viene impostata la discussione sulla *êre* e sul *dienst* che informa di sé tutto il racconto. Heinrich von Veldeke doveva essere allora, per l'autore del *M.v.C.*, un grande del passato, anche se poteva essere ancora vantaggioso, nei termini della ricezione del pubblico, inserirsi nella scia della sua fama. Hartmann von Aue era invece autenticamente un contemporaneo, ed insieme il vero maestro per l'autore del *M.v.C.*, che cerca di avvicinarsi nello stile e nelle idee in ogni punto della sua opera che poteva consentirgli<sup>51</sup>.

## 2. Il modello francese

### 2.1. Maurice II de Craon

Tutte le ipotesi formulate dagli studiosi sul perduto modello francese del *M.v.C.* concordano sul fatto che esso doveva contenere i nomi dei due personaggi principali, indicati nel testo tedesco come «Mauricius ist er genant . . . Craûn sin hus hiez» e «der Graevinne von Beamunt»<sup>52</sup>. L'originale francese dei nomi è facilmente ricostruibile: «Maurice . . . de la maison de Craon» e «la comtesse de Beaumont». Edward Schroeder, sin dalla prima delle quattro edizioni del *M.v.C.* a sua cura, suggerì la loro identificazione con due personaggi realmente esistiti nella Francia del dodicesimo secolo, ovvero Maurice II, signore di Craon, e la viscontessa di Beaumont<sup>53</sup>. Questa seconda identificazione sembrerebbe però più debole, data la discordanza tra il titolo nobiliare del personaggio letterario e quello del personaggio storico. L'attenzione degli studiosi si è in ogni caso concentrata quasi esclusivamente su Maurice de Craon, personaggio di notevole statura nel quadro delle travagliate

<sup>51</sup> Si è discusso anche della possibile influenza di opere più tarde quali il *Willehalm* di Wolfram von Eschenbach, il *Wigalois* di Wirnt von Grafenberg, e, più discusso di tutti, il *Tristano* di Gottfried von Strassburg. I passi in questione sarebbero, per il *Willehalm*, il v. 76, 22 da confrontarsi con il v. 1160 del *M.v.C.*; per il *Wigalois*, i vv. 484 e segg. con i vv. 998 e segg. del *M.v.C.*; del *Tristano* infine sono stati segnalati i vv. 3677-9, 4932 e 4950 da confrontarsi rispettivamente con i vv. 867-72, 1122 e segg., 1135-9 del *M.v.C.*.

<sup>52</sup> *M.v.C.*, vv. 270-2 e v. 268.

<sup>53</sup> Cfr. E. Schroeder, *cit.*, *passim*.

vicende della Francia del suo tempo. Verso la fine del secolo scorso, alla storia del suo casato è stata dedicata una lunga e documentata opera di erudizione, *La maison de Craon 1050-1480*, del conte Arthur Bertrand de Broussillon<sup>54</sup>.

La cittadina di Craon, dalla quale il casato prende nome, è situata nell'Angiò settentrionale, non molto distante da Chateau-Gontier, dove i signori di Craon ebbero la loro residenza sin dall'undicesimo secolo. Tra i sei signori di Craon che portarono il nome Maurice, la scelta di Schroeder per l'identificazione del protagonista del *M.v.C.* è caduta, come si è detto, su Maurice II<sup>55</sup>. Figlio di Hugues de Craon e della sua seconda moglie Marquise, Maurice II successe nella signoria al fratello maggiore Guérin nel 1150, quando non era ancora maggiorenne, il che fa supporre che fosse nato attorno al 1130<sup>56</sup>. La più antica azione militare di Maurice II che sia documentata risale al 1158, quando partecipò all'assedio della città di Thouars posto da Enrico II d'Inghilterra, del quale, in quanto angioino, era vassallo. Nel decennio successivo va collocato un suo viaggio in Terrasanta come crociato; secondo Broussillon, fu soltanto al ritorno dalla Crociata (marzo 1170) che prese in moglie Isabelle de Meulan, vedova di Geoffrey IV de Mayenne (e perciò indicata nella maggior parte dei documenti come «Isabelle de Mayenne»)<sup>57</sup>. Ruth Harvey segnala che nell'ottocentesco *Dictionnaire de la noblesse* la moglie di Maurice II viene indicata come «Isabelle de Meullence, dite de Beaumont». Commenta la Harvey: «One would give much to know what lies behind this *soubriquet*, but speculation is fruitless»<sup>58</sup>. A tale proposito risulta illuminante un saggio storico pubblicato nel 1986, *The Beaumont Twins* di David Crouch<sup>59</sup>. Isabelle vi risulta figlia di Waleran de Meulan, uno dei due «gemelli Beaumont», protagonisti delle vicende politico-militari nei domini plantageneti nella prima metà dell'undicesimo secolo. Waleran, così come suo fratello Robert, non portò mai in vita il ti-

<sup>54</sup> Vedi nota 7.

<sup>55</sup> Maurice II è di gran lunga la figura più prestigiosa in tutta la plurisecolare storia del casato di Craon; suo nonno, Maurice I, signore di Craon dal 1101 al 1116, non ha lasciato tracce al di fuori del *Cartulaire* di famiglia; suo figlio Maurice III morì giovanissimo; suo nipote Maurice IV si colloca in un'epoca successiva alla stesura del *M.v.C.*.

<sup>56</sup> La maggiore età variava a seconda della condizione sociale e dell'area geografica. In tutta la Francia occidentale essa arrivava per i nobili solo con il compimento del ventesimo anno d'età. Cfr. Broussillon, *cit.*, p. 71.

<sup>57</sup> Cfr. Broussillon, *cit.*, p. 73.

<sup>58</sup> R. Harvey, *cit.*, p. 51.

<sup>59</sup> David Crouch, *The Beaumont Twins. The Roots and Branches of Power in the Twelfth Century*, Cambridge 1986.

tolo di «signore di Beaumont». Tuttavia, nei secoli successivi, fu proprio Beaumont (abbreviazione di Beaumont-le-Roger) il nome con cui la sua famiglia fu conosciuta, tanto da giustificare l'uso retroattivo di questo nome in libri come il *Dictionnaire de la noblesse*. Il primo incontro tra Waleran e la famiglia di Craon (segnatamente con Robert, fratello di Maurice II) di cui ci sia rimasta testimonianza documentaria avvenne nell'agosto 1163... a Beaumont<sup>60</sup>! Non di molto più tardi, secondo Crouch, deve essere il matrimonio tra Maurice e Isabelle<sup>61</sup>.

E la viscontessa di Beaumont segnalata da Edward Schroeder? Broussillon menziona alcuni documenti in cui compaiono insieme i nomi di «Moricius de Creona» e di «Ricardus vicecomes Bellomontis». Broussillon lo identifica con Richard, visconte di Beaumont (-sur-Sartre), col quale Maurice II fu sicuramente in rapporti, consuetudine questa che fu mantenuta dai rispettivi figli, Raoul de Beaumont e Maurice III de Craon. Ma della moglie di Richard de Beaumont, comunque, non sappiamo altro se non che sicuramente ve ne fu una, madre del già menzionato Raoul: è a questa «viscontessa di Beaumont» che Schroeder pensa come protagonista femminile del *M. v. C.*.

Maurice II esercitò un ruolo progressivamente più rilevante come fedele vassallo di Enrico II Plantageneto. In occasione della prima rivolta dei figli di Enrico (1174), Maurice fu nominato comandante delle truppe regie nell'Angiò, e in seguito, grazie ai rilevanti successi conseguiti, governatore dell'Angiò e del Maine. I trattati di pace di Falaise (1174), di Ivry (1177), di Gisors (1180), lo vedono sempre presente tra i baroni delegati di Enrico II. E l'*Histoire de Guillaume le Maréchal*, ricorda Ruth Harvey, lo ritrae al letto di morte di Enrico, tra i «faithful few» ai quali il re morente affidò l'amatissimo, pur se ribelle, figlio Riccardo. Maurice II de Craon morì il 12 luglio 1196, al ritorno da una seconda spedizione in Terrasanta, dove era stato al seguito di Riccardo Cuor di Leone; la sua vedova gli sopravvisse a lungo, finendo i suoi giorni nel 1220<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 76n.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Pur se di minore prestigio, le figure dei figli di Maurice II sono comunque interessanti. In particolare Maurice III fu protagonista di un considerevole voltafaccia, giacché passò dal campo plantageneto a quello capetingio, senza che si possa nemmeno escludere l'ipotesi di un doppiogioco: il giuramento di fedeltà a Filippo Augusto compiuto da Maurice III (e rinnovato, alla sua morte prematura, dal suo successore, il fratello cadetto Amaury I) avvenne quando un altro fratello, Pierre de Craon, si trovava alla corte di Londra in qualità di favorito di re Giovanni!

C'è da chiedersi quali tra questi dati storici si riflettano nella genesi e nello sviluppo narrativo del *M.v.C.*. Intanto sono pochi, dal momento che non una delle imprese di Maurice II viene menzionata, mentre egli viene elogiato per le virtù che sono proprie del cavaliere modello, ovvero di nessun cavaliere in particolare. Inoltre, quanto abbiamo esposto finora consente di avanzare un'interpretazione ancora più restrittiva della storicità del *M.v.C.*, che metta in dubbio l'identificazione, fino ad oggi generalmente accettata, della «graevinne von Beamundt» con la per noi altrimenti sconosciuta moglie di Richard, visconte di Beaumont-sur-Sarthe. Abbiamo già rimarcato la discrepanza tra «contessa» e «viscontessa», che Ruth Harvey attribuisce ad un errore del poeta tedesco<sup>63</sup>. Ma il titolo nobiliare ricopre nel nostro caso un'importanza assai maggiore del consueto, dal momento che «Beaumont» *tout court*, essendo uno dei nomi geografici più comuni in Francia, è a rigore un presupposto un po' debole per un'identificazione. La stessa moglie di Maurice II è, come abbiamo visto, «una Beaumont», e non va quindi dimenticato come dalla documentazione raccolta da Broussillon emerga che i signori di Craon, oltre che con i Beaumont(-sur-Sarthe) e i Beaumont(-le-Roger), sono stati sicuramente in rapporti anche con i Beaumont(-sur-Oise). Né va poi trascurato che «Belmonte» è un fortunato *senhal*, da *Flamenca* (la cui protagonista viene chiamata ad un certo punto «la bella de Belmont») <sup>64</sup> fino al «Regno di Belmonte» di shakespeariana memoria<sup>65</sup>. Ma se di *senhal* non si tratta, e se il nome «Beaumont» ha effettivamente una matrice storico-geografica, i *romans mondains* (ai quali, come vedremo, il *M.v.C.* è stato avvicinato) contengono, sicuramente non a caso, numerosissimi esempi di personaggi 'storici' di altrettanto precaria identificazione<sup>66</sup>.

Non crediamo sia necessario giungere ad una conclusione definitiva su questo punto, dal momento che risulta evidente, in ogni caso, che gli avvenimenti storici qui delineati si riflettono nel *M.v.C.* così debolmente da far avanzare l'ipotesi che ad essere determinante

<sup>63</sup> Cfr. R. Harvey, *cit.*, p. 49.

<sup>64</sup> Alberto Limentani ne suggerisce l'identificazione con Beaumont-en-Gatinais: la spiegazione del *senhal* era forse contenuta nel *salut* che Guillemms chiede ad Archimbaut di recapitare a Flamenca, e che per noi è perduto a causa della caduta di una carta nel manoscritto; cfr. A. Limentani, *L'eccezione narrativa*, Torino 1977, p. 273.

<sup>65</sup> Il Regno di Belmonte è lo stato ideale dove vive Porzia ne *Il Mercante di Venezia*, posto da Shakespeare come antitesi della repubblica veneziana; cfr. A. Serpieri, «Introduzione», in W. Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, Milano 1987.

<sup>66</sup> Un esempio classico ne è l'imperatore Corrado nel *Guillaume de Dole* di Jean Renart; a questo proposito vedi nota 109.

per la genesi del componimento non sia stato lo specifico ruolo politico-militare svolto da Maurice II, bensì un altro aspetto della sua personalità, ovvero la sua attività poetica. Maurice II è stato infatti riconosciuto con sufficiente certezza da Arthur Långfors come l'autore di almeno una delle cinque canzoni che una decina di manoscritti attribuiscono ad un «signore di Craon», «A l'entrant del douz termine»<sup>67</sup>. Questa circostanza, ben nota al pubblico degli studiosi, nondimeno è stata assai poco considerata, eccezion fatta per i già menzionati Ruth Harvey e Tomas Tomasek. La stessa Harvey, per altro, giunge a conclusioni decisamente caute:

Maurice's few surviving verses contain no personal allusion, no distinctive note, which might have encouraged the growth of romantic tradition. Nor does *Moriz von Craün*, at any rate in its existing form, give the slightest hint that the knight is a singer too. But in life he must have been a man of commanding personality and many-sided gifts, whose reputation both among his contemporaries and with posterity could very easily swell from sober report through rumour into fantasy<sup>68</sup>.

Un possibile punto di contatto tra il *M.v.C.* e i versi di Maurice II viene però segnalato dalla studiosa. Si tratta del fiore menzionato insieme alla rosa al verso 1684 del testo tedesco<sup>69</sup>. Molto oltre si spinge invece Tomas Tomasek, fino ad identificare nelle poesie di

<sup>67</sup> Arthur Långfors, «Les chansons attribuées aux seigneurs de Craon» in *Mémoires de la Société Néophilologique de Helsingfors* VI (1917): 41-85.

<sup>68</sup> R. Harvey, *cit.*, p. 56.

<sup>69</sup> La lezione del manoscritto è *pruene*, cioè 'prugno', corretto sin dall'edizione di Massmann in *brimme* 'ginestra', che costituisce un *hapax legomenon* nel tedesco medioevale. Ruth Harvey osserva che in alcuni dialetti renani sono tuttora attestate le forme *Breimen* e *Prehme*, «clearly related to *Brimme*», entrambe con il significato di «rosa selvatica»; l'autore del *M.v.C.* avrebbe allora utilizzato una variante regionale per tradurre il termine francese *aiglantier* detto anche *flors en l'espine*, «one of the stock features of the *reverdie* in France, particularly in love-poetry»: ed è proprio «la *flours en l'espine*» a comparire al v. 3 di «A l'entrant del douz termine» (cfr. R. Harvey, *cit.*, pp. 33-4). Va detto però che «la *flors en l'espine*» si riferisce di norma al biancospino, come nella *Chanson de Roland*, vv. 3520-1: «Li amirail ad sa barbe fors mise, | altresì blanche cume flur en espine». Ci sembra allora più conveniente ristabilire la versione del manoscritto *pruene*: la sua etimologia è dal latino *prunus*, che indica tanto l'albero detto 'prugno' (*prunus domestica*) quanto l'arbusto spinoso (*prunus spinosa*) comunissimo in tutta Europa. L'italiano *pruno*, a sua volta, indica qualsiasi tipo di arbusto spinoso, come il biancospino (!), il rovo, e, in special modo, la rosa canina (per quest'ultima accezione, cfr. Dante, *Paradiso*, XIII, 134-6: «I' ho veduto tutto il giorno prima | lo prun mostrarsi rigido e feroce, | poscia portar la rosa in su la cima»). La rosa ed il pruno sono pertanto una coppia assai plausibile per il testo tedesco (è l'accostamento tra la pianta domestica e la pianta selvatica). Se poi *pruene*, come l'italiano *pruno* avesse avuto tra le sue accezioni quella di biancospino, si stabilirebbero (pur se sempre in via teorica!) anche i presupposti per un confronto con la canzone di Maurice de Craon.

Maurice e di suo figlio Pierre alcuni degli elementi che lo condurranno a ritenere il perduto modello del *M.v.C.* “eine in craonesischen Hausinteresse verfaßte «biographisierende» Dichtung”<sup>70</sup>. Il componimento che Långfors attribuisce a Pierre de Craon comincia infatti con un richiamo alla tradizione di servizio e di canto d’amore dei signori di Craon:

Fine amours claimme en moi par hiretage  
Droit: s’est raisons, quar bien et loiaument  
L’ont servie de Creon, lor aage,  
Li bon seigneur, qui tindrent ligement  
Pris et valour et tout einsegnement,  
S’en chanterent, et je tout ausiment  
Veuill que de chant et d’amour lor retraie . . .<sup>71</sup>.

Poco convincente risulta la tesi di Tomasek quando, per precisare meglio la natura di questa «poesia biografica», accosta il *M.v.C.* alle *vidas* e alle *razos* provenzali, cercando nel testo tedesco altre tracce della poesia di Maurice II, analoghe (ma molto più discutibili) a quella che abbiamo menzionato più sopra<sup>72</sup>.

Indubbiamente «Fine amours» sembra testimoniare che l’attività poetica dei signori di Craon (riferendosi ai propri antenati, Pierre doveva pensare *in primis* a suo padre Maurice II, se non a lui soltanto) non fu un fatto episodico, bensì un’occupazione tanto frequente da consentire a Pierre di parlare di una vera e propria tradizione. Pertanto è piuttosto verosimile l’ipotesi che Maurice II sia stato autore di altri componimenti oltre a «A l’entrant del douz termine» e che questa attività poetica sia stata nota presso i suoi contemporanei almeno quanto lo erano le sue imprese politico-militari. D’altro canto, come già osservava la Harvey, nulla del *M.v.C.* lascia pensare che il suo protagonista, oltre che cavaliere perfetto, sia anche poeta<sup>73</sup>. Si potrebbe anzi sospettare, ma con tutta la cautela suggerita da una argomentazione *ex silentio*, che l’autore tedesco fosse del tutto all’oscuro dell’attività poetica di Maurice II de Craon, sul quale le uniche informazioni dovevano provenirgli dal modello francese per noi perduto. All’opposto, l’autore del testo francese doveva esserne al corrente. In tal caso, la fama di Maurice II come poeta oltre che come cavaliere potrebbe almeno in parte giustificare

<sup>70</sup> T. Tomasek, *cit.*, pp. 267-8.

<sup>71</sup> A. Långfors, *cit.*, p. 65.

<sup>72</sup> Soprattutto risulta inaccettabile la definizione che Tomasek dà del *M.v.C.*: «ein delikates Minneabenteuer»; cfr. T. Tomasek, *cit.*, p. 269.

<sup>73</sup> Vedi nota 68.

il fatto che un personaggio di tale rango sia stato scelto come protagonista di «cette historiettes scandaleuse»<sup>74</sup>.

## 2.2. Il *fabliau*

Il merito di avere segnalato l'esistenza di interessanti affinità tematiche tra il *M.v.C.* e un *fabliau* chiamato *Le revenant* spetta ad Ernst Martin, il quale proponeva questo accostamento già nel 1880, in margine ad un suo studio sulla *Graalsage*<sup>75</sup>. Lo spunto fu poi ripreso da Edward Schroeder, che arrivò ad identificare due passi in cui era possibile un confronto diretto fra i due testi<sup>76</sup>. Il primo confronto era tra il verso 263 del *M.v.C.*, «Dâ was ein ritter, deist niht lanc», e i vv. 2-5 del *fabliau*: «M'estuet conter d'un chevalier | Et d'une dame l'avanture | Qui avint, ce dit l'escriture, | N'a pas lonc tans, en Normandie»<sup>77</sup>. Decisamente più interessante è il secondo confronto, da farsi tra i vv. 1511-2 del *M.v.C.*, «Nû bran ein lieht in einem glas | daz alle naht dâ was», e i vv. 190-1 del *fabliau*: «Une lampe avoit en la chambre, | Et par costume ardoir i siaut».

Successivamente Gustav Rosenhagen<sup>78</sup> propose altri due accostamenti, il primo dei quali tra la *sunde* di cui si fa menzione al v. 918 del *M.v.C.* («daz dâ sünde getân wart») e il *pechié* dei vv. 85-7 del *fabliau*: «Mout avoient bien conmanciè | A tornoier tuit, qant pechié | Lor corut sor et encombrer . . .». Il secondo accostamento è tra i vv. 1094-5 del *M.v.C.*, «dâ hiez sie sîn warten | Ein juncfrouwen wol getân», e i vv. 108-9 del *fabliau*: «Une pucele se prenoit | Toz jors garde de sa venue».

Le conclusioni da trarre da questi quattro confronti non possono che essere prudenti. Certo non se ne può dedurre, come ha invece fatto Bruno Barth, che il modello francese del *M.v.C.* fosse proprio questo *fabliau*, che per altro, pur nella generale incertezza delle datazioni, sembra essere considerevolmente più tardo del testo tedesco<sup>79</sup>. Al di là delle corrispondenze testuali, dunque, ad attirare la nostra attenzione sul *Du Chevalier qui recovra l'amour de sa Dame*

<sup>74</sup> È la liquidatoria definizione del *M.v.C.* data da Gaston Paris: vedi nota 6.

<sup>75</sup> Cfr. Ernst Martin, *Zur Graalsage*, Strassburg 1880 (QF. 42), p. 28 n.

<sup>76</sup> Cfr. E. Schroeder, *cit.*, *passim*.

<sup>77</sup> Cfr. Montaiglon et Raynaud, *cit.*, p. 138.

<sup>78</sup> Cfr. Gustav Rosenhagen, «Deutsches und Französisches in der mittelhochdeutschen Märe Moriz von Craon» in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2 (1924): 795-815.

<sup>79</sup> Cfr. Bruno Barth, *Liebe und Ehe in altfranzösischer Fabel und in der mittelhochdeutschen Novelle*, Berlin 1910, p. 123.

(questo il nome con cui Montaiglon e Raynaud ribattezzarono *Le Revenant*) è il suo intreccio.

Nessuno studio è stato sino ad oggi dedicato esclusivamente al *Du Chevalier* . . . , che ha del resto suscitato un interesse abbastanza relativo tanto fra coloro che si sono occupati del *M. v. C.* quanto fra gli studiosi dell'intero *corpus* dei *fabliaux*. Per Nykrog, ad esempio, dopo avere sgombrato il campo dall'attribuzione dell'origine del *fabliau* a Pedro Alfonso<sup>80</sup>, si limita ad affrontare il problema della sua classificazione, ovvero della sua identificazione come *fabliau* vero e proprio e non piuttosto come *conte courtois*<sup>81</sup>. Si può osservare che praticamente identico era stato, più di sessant'anni prima, l'approccio di Bédier a questo argomento<sup>82</sup>. Quasi del tutto coincidenti sono altresì le liste fornite da Bédier e da Nykrog di questi discussi *contes courtoises*: oltre al *Du Chevalier* . . . , vi sono inclusi *Guillaume au Faucon*, *Du Vair Palefroi*, *Des III chevaliers et del chainse*<sup>83</sup>. Nykrog ammette la difficoltà di tracciare una linea di demarcazione tra i generi, ma finisce per includere il *Du Chevalier* . . . e il *Guillaume au Faucon* nel *corpus* fabliolistico perché in essi «le stratagème de l'amant amène le mari de la Dame à autoriser lui-meme l'adultère. L'intrigue, d'ailleurs larmoyante, a ainsi une note humoristique»<sup>84</sup>. È assai facile provare quanto in realtà questi due «*fabliaux* cortesi» siano distanti tra loro, soprattutto dopo che studi più recenti hanno dimostrato che il *Guillaume au Faucon* è assai meno cortese di quanto una lettura superficiale non potesse fare pensare<sup>85</sup>. D'altra

<sup>80</sup> «“Pierres d'Anfol” n'est autre que PETRUS ALPHONSI, le célèbre Juif espagnol converti, auteur de la *Disciplina Clericalis* (milieu du XII<sup>e</sup> siècle). Inutile de chercher s'il a composé des contes d'amour courtois: il s'agit d'une simple supercherie. Il est bon d'avoir à son répertoire des contes classiques signés par des grands noms, et puisqu'il est difficile de “contrôler l'appelation”, on peut bien fabriquer un petit faux» (Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Copenhague 1957, p. 35).

<sup>81</sup> Cfr. P. Nykrog, *cit.*, p. 17.

<sup>82</sup> Cfr. Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Paris 1893, p. 11.

<sup>83</sup> *Ibidem*; cfr. anche P. Nykrog, *cit.*, p. 122 e 177.

<sup>84</sup> P. Nykrog, *cit.*, p. 17; un simile criterio di selezione risente ancora, nonostante tutte le critiche rivolte da Nykrog a Bédier, della celebre definizione bédieriana del *fabliau* come «conte à rire en vers» (J. Bédier, *cit.*, p. 11).

<sup>85</sup> Alberto Vârvaro osserva che, al di là del «forte tono cortese» che sembra contraddistinguere *Guillaume au Faucon*, si può notare che «l'interesse del narratore, piuttosto che sullo sviluppo dei personaggi o sulla squisitezza emblematica dell'amore celebrato, sembra concentrarsi sulla prova di forza . . . fra il paggio che non vuole mangiare se non ottiene l'amore della dama e lei che non vuole concederglielo; e quando, per il ritorno del cavaliere, la situazione precipita, ecco che il racconto tende tutto verso il felice 'bel detto' della dama, che lo risolve»; completano il quadro del racconto la lunga tirata (vv. 30-48) contro la donna che non soddisfa chi è preso d'amore per lei (che «contradde in pieno le consuetudini della schermaglia erotica cortese, sempre controllata e sommersa anche nel rimprovero») e «l'osservazione che la descrizione della dama, il pezzo di

parte il *Du Chevalier* . . . non ha né il respiro del *Du Vair Palefroi* (1342 versi!) né la sconvolgente drammaticità del *Des III chevaliers et del chainse*. Se ne potrebbe allora concludere che il *Du Chevalier* . . . occupa nella narrativa breve oitanica una posizione analoga a quella del *M. v. C.* nella narrativa breve tedesca medioevale, ovvero che si trovi sostanzialmente isolato<sup>86</sup>.

D'altro canto questi due testi, che l'isolamento accomuna, differiscono radicalmente tra loro sotto moltissimi aspetti. Ne elenchiamo i più rilevanti:

1) l' 'anonimato' dei protagonisti del *fabliau* (di per sé poco sorprendente, ma in deciso contrasto con la 'storicità' dei protagonisti del *M. v. C.*);

2) l'inizio *in medias res* del testo francese (a fronte di ben due introduzioni nel testo tedesco, la prima delle quali decisamente smisurata);

3) l'assenza dell'episodio della «nave su ruote» nel testo francese;

4) nel *M. v. C.* responsabile della morte di un cavaliere nel torneo è il marito della contessa, un particolare che è assente nel *fabliau*.

A questi quattro punti – cui vanno evidentemente associate le notevoli differenze stilistiche – ne va aggiunto un quinto, la conclusione. Qui il contrasto non potrebbe essere più stridente: a fronte dell'amabile, sottilmente ironica riconciliazione finale del *fabliau*, il *M. v. C.* presenta uno scontro drammatico fino ad essere crudo, con Maurizio che possiede la contessa davanti al marito privo di sensi, per poi proclamare se stesso sciolto da ogni impegno e lei disonorata per sempre.

Come valutare queste differenze? Scartata l'ipotesi di una dipendenza diretta dell'un testo dall'altro, si fa largo l'idea di una fonte comune, più o meno mediata. Riflettendo sulla vicinanza delle date, risulta assai verosimile che tale fonte possa essere stata il modello immediato del *M. v. C.*, il testo che l'autore affermava di cercare di

tono più elevato del racconto, è soltanto un fedele ricordo della *Blancheflor* di Chrétien» (A. Várvaro, «I *fabliaux* e la società» in *Studi mediolatini e volgari* 8 (1960): 275-99, p. 291).

<sup>86</sup> Già Bédier, in difesa della sua scelta di inserire i *contes courtoises* come il *Du Chevalier qui recovra l'amour de sa Dame*, si era così espresso: nei *contes courtoises* «nous sommes transportés dans un tout autre monde, et ces contes, imprégnés de la plus exquise sentimentalité, s'étonnent de se rencontrer en pareille compagnie. On a eu raison de les y laisser pourtant, **tout isolés qu'ils s'y trouvent**, puisque les hommes du moyen age, aussi empêchés que nous de fixer aux genres des limites précises, les appelaient des *fabliaux*. [. . .] **Ils sont comme étrangers dans notre collection, mais non dans la littérature du moyen age**» (J. Bédier, *cit.*, p. 322; il grassetto è nostro).

rendere in tedesco. I meccanismi dell'*adaptation courtoise* potrebbero allora spiegarci tanto la presenza di una doppia introduzione quanto l'episodio della nave su ruote<sup>87</sup>. All'opposto, il *fabliau* sembra tendere alla semplificazione («Io non voglio fare un lungo racconto», al v. 10, potrebbe essere rivelatore al di là della sua origine topica) quando non alla banalizzazione (l'anonimato dei protagonisti). Resterebbe da giustificare la diversità delle conclusioni. Gaston Paris aveva accusato l'autore del *M. v. C.* di avere «drammatizzato» quello che era in origine «un léger conte français», cambiando l'amabile riconciliazione in uno scontro senza risoluzione<sup>88</sup>. C'è da chiedersi se questa ipotesi sia ancora plausibile. In realtà il processo di trasformazione del materiale narrativo fabliolistico nel corso del Medioevo sembra andare nella direzione opposta. Boccaccio, ad esempio, così si comporta con il materiale ricavato da altri *fabliaux*: «assegna ad un personaggio le doti d'iniziativa necessarie a risolvere una crisi, e la capacità di controllare e governare il susseguirsi degli eventi»<sup>89</sup>. Lo pseudo-Pierre d'Anfol non ha evidentemente la personalità d'autore di Boccaccio; tuttavia non va dimenticato che è proprio il finale a dare al *Du Chevalier* . . . quella «note humoristique» che caratterizza (e che ci consente di identificare come tali) i *fabliaux*. Fino a quel momento non c'è traccia né di ironia né tanto meno di parodia. Difatti sia l'argomento (il torneo) sia i personaggi (amante e marito sono entrambi cavalieri) appartengono con pieno diritto alla letteratura alta<sup>90</sup>.

Ci sembra allora verosimile che possa essere stato il *fabliau* ad avere innovato, ad avere cioè trovato la soluzione al contrasto che il *M. v. C.* lasciava drammaticamente insoluto. All'opposto, il *M. v. C.* sembra essere sotto questo aspetto un testimone più fedele del modello francese perduto, o quanto meno del suo intreccio.

### 2.3. Ipotesi sul modello francese

#### 2.3.1. Il contesto letterario

A trent'anni dalla sua pubblicazione, il lavoro di Ruth Harvey è

<sup>87</sup> Un elenco dei «mécanismes plus caractéristiques» dell'*adaptation courtoise* si può leggere in Danielle Buschinger, Eilhart von Oberg, *Tristrant* cit., p. xii.

<sup>88</sup> Cfr. G. Paris, *cit.*, p. 471.

<sup>89</sup> Cfr. Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969, pp. 16-29.

<sup>90</sup> Cfr. ad es. i vv. 68-78 che descrivono lo scontro tra il cavaliere e il marito della dama durante il torneo.

tuttora l'ultimo in cui ci si sia occupati diffusamente del problema della ricostruzione del contesto letterario nel quale collocare il perduto modello francese del *M.v.C.* La Harvey identificava nei *romans mondains* il gruppo di testi ai quali la sua ipotesi di modello sembrava maggiormente affine<sup>91</sup>. *Guillaume de Dole, Flamenca, Galeran de Bretagne, Sone de Nansay, Joufrois, Foulke Fitzwarin, Le chastelain de Couci, La chastelaine de Vergi, La patience de la comtesse d'Anjou, Le chevalier blanc, Le chevalier à la manche, Jehan et Blonde*: questo l'elenco compilato dalla Harvey, quasi del tutto coincidente con la selezione effettuata da Ch.-V. Langlois nel suo *La vie en France au moyen âge d'après des romans mondains du temps*<sup>92</sup>. Va però ricordato che la datazione «um 1200» del modello francese perduto (giustificata da quella del *M.v.C.* che oscilla, come abbiamo visto, tra il 1180 e il 1250, con maggiore verosimiglianza per gli anni che vanno dal 1210 al 1220) rende tutti questi testi cronologicamente posteriori, e non di poco. Il quadro della narrativa francese «um 1200» è in realtà assai diverso. Della grande fioritura 'realistica' dei *romans mondains* si possono riscontrare, per di più solo dopo un'analisi molto attenta, soltanto delle premesse in opere tuttora legate ad ambientazioni e a tematiche non-realistiche. Fourier parlava di una progressiva «recherche de la vraisemblance» in un secolo che resta tuttavia contraddistinto da «l'apparition du merveilleux celtique»<sup>93</sup>. Daniel Poirion ammonisce: «La critica tende sempre ad accelerare il corso della storia letteraria» e pertanto, «assai prima del preteso "declino" del Medioevo (secoli XIV e XV) saluta con entusiasmo i primi segni del "realismo", annunciatori di una scrittura moderna»<sup>94</sup>.

Pur essendo fermamente intenzionati ad evitare la 'trappola del realismo', non possiamo però non notare che il *M.v.C.* ci testimonia un tipo particolare di meraviglioso. Nell'episodio della «nave su

<sup>91</sup> Tutti questi testi, afferma Ruth Harvey, «combine a romantic plot with a realistic contemporary setting. Some have a bias towards sentiment and psychological analysis, with long digressions and monologues on the nature of love and the problem of the heart; others prefer to concentrate on action and external décor». Ma la maggioranza mantiene un sostanziale equilibrio tra questi due aspetti, fornendoci «a uniquely vivid impression of aristocratic life and thought in thirteenth-century France» (p. 54).

<sup>92</sup> Paris 1924. Rispetto a Langlois, Ruth Harvey esclude l'*Escoufle* e le *Trois Dames de Paris*, ma include *Foulke Fitzwarin*: cfr. R. Harvey, *cit.*, p. 54n.

<sup>93</sup> Cfr. Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge*, Paris 1960, pp. 489-91.

<sup>94</sup> Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris 1982; citiamo dalla trad. ital., *Il meraviglioso nella letteratura francese nel Medioevo*, Torino 1988, p. 99.

ruote» e nella descrizione della *kemenate* (due parti dove è comunque assai verosimile che sia massicciamente intervenuta l'opera di *amplificatio* dell'autore tedesco) ciò che emerge è essenzialmente un gusto dell'insolito e dell'esotico (elementi questi che, secondo l'analisi di Poirion, rappresentato il «travestimento» trecentesco del meraviglioso)<sup>95</sup>.

L'unico *roman courtois* che presenta una visione del meraviglioso comparabile a questa è *Ille et Galeron* di Gautier d'Arras, un testo che il già menzionato Langlois riteneva un vero e proprio antecedente dei *romans mondains*<sup>96</sup>. Del resto è lo stesso Gautier d'Arras a proclamare orgogliosamente: «Grant cose est d'Ille a Galeron: | N'i a fantosme ne alonge, | Ne ja n'i trouverez mençonge»<sup>97</sup>. Un altro punto di contatto di *Ille et Galeron* con il *M.v.C.* sembra essere il desiderio di Gautier d'Arras «d'actualiser dans une certaine mesure son sujet et de s'inspirer de l'histoire», come sostiene Fourrier<sup>98</sup>. Ma pur senza sottovalutare le significative innovazioni apportate da Gautier d'Arras in tal senso (nel suo romanzo non si parla più del mitico regno di Logres o di un «re di Bretagna», ma di un *emperere d'Alemaigne*, di un conte d'Angiò, di un duca di Normandia), va ricordato che il «il n'y a pas long temps» con cui doveva cominciare il perduto modello francese del *M.v.C.* (di cui resta inequivocabile traccia nel «deist niht lanc» al v. 263 del testo tedesco) era molto più che una semplice formula. Maurice II de Craon morì nel 1196. Era quindi ancora vivo oppure era morto da pochissimo (lasciando come erede un figlio che portava il suo stesso nome!), quando l'autore francese concludeva la stesura del suo *récit*.

Parlare di realismo tuttavia, lo ripetiamo, è in ogni caso improprio (oltre che ambiguo). Inoltre le vicende narrate nel *M.v.C.* non sono comunque mai avvenute, così come non è mai esistita, a nostro avviso, la «comtesse de Beaumont». Tuttavia, la 'storicità' dei due testi continua ad apparirci difficilmente comparabile. La vicenda di *Ille et Galeron*, nonostante gli «sforzi di attualizzazione» (peraltro non esclusivi di Gautier d'Arras, anche nel dodicesimo secolo), resta collocata in un passato che, se non è remoto come quello dei coevi romanzi cortesi, certamente è assai meno prossimo del tempo in cui si svolgono i fatti narrati nel *M.v.C.*.

La letteratura «um 1200» vedrebbe pertanto il modello francese

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 100 e segg.

<sup>96</sup> Ch. V. Langlois, *cit.*, p. XXI.

<sup>97</sup> Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, éd. par Yves Lefèvre, Paris 1988, vv. 931-3.

<sup>98</sup> A. Fourrier, *cit.*, p. 305.

del *M.v.C.* ancora una volta sostanzialmente isolato fra i *contes merveilleux* (sia pure sempre più sensibili all'istanza di una maggiore verosimiglianza) ed i primi *contes à rire*. Dobbiamo perciò necessariamente proiettarci in avanti, in pieno tredicesimo secolo, per ritrovare i *romans mondains* ricordati da Ruth Harvey. La studiosa inglese osserva innanzitutto che tutti questi testi (con la «chief exception» della *Patience de la Comtesse d'Anjou*) hanno in comune sia la provenienza che l'ambientazione, che consistono nelle marche orientali e nord-orientali della Francia e nelle Fiandre<sup>99</sup>. Questa regione, va sottolineato, coincide con la «zona di confine» (la *Marke* del v. 279), confine tanto politico quanto linguistico, in cui il *M.v.C.* è ambientato e dalla quale, e più precisamente dal suo versante germanico, sembra provenire il suo autore tedesco<sup>100</sup>.

Un'altra e più significativa caratteristica, comune ad un gran numero di questi testi, è il fatto che essi introducano «into their plot characters from recent or contemporary history»<sup>101</sup>. Il *Joufrois* (primo quarto del XIII secolo), ad esempio, conta tra i suoi personaggi Enrico I, Enrico II ed Alis, re e regina d'Inghilterra, Aliénor di Poitiers, Alfonse de Sainte-Gille e il trovatore Marcabru. Il loro ruolo nella vicenda – costituita dalla giustapposizione di almeno tre episodi distinti – resta però marginale, fatta eccezione per la fantomatica regina Alis<sup>102</sup>. Molto più rilevante è invece la presenza di personaggi 'storici' in testi come *Le chastelain de Couci* (1285 ca.) di Jakemes e *La chastelaine de Vergi* (1282-8). Qui però la distanza cronologica dal *M.v.C.* (senza parlare dell'ancora più lontano, pur se non databile, perduto modello francese) si fa davvero troppo considerevole<sup>103</sup>. Anche nel *Flamenca*, cronologicamente più vicino

<sup>99</sup> Della Piccardia erano originari Jean Renart, lo Jakemes autore de *Le Chastelain de Couci* e il Philippe de Rémi autore del *Jehan et Blonde*; l'autore de *La Chastelaine de Vergi* è borgognone (ed il suo racconto è ambientato alla corte di Borgogna); *Flamenca*, l'unico testo in lingua d'oc, trova nel suo titolo (= la fiamminga) un riferimento alla zona suddetta.

<sup>100</sup> Cfr. K. Stackmann, *cit.*, *passim*.

<sup>101</sup> R. Harvey, *cit.*, pp. 54-5.

<sup>102</sup> Cfr. Ch. V. Langlois, *cit.*, pp. 107-26.

<sup>103</sup> Protagonista del romanzo di Jakemes è Gui de Couci, contemporaneo di Maurice II de Craon, e come lui cavaliere e poeta; anche la protagonista femminile è stata identificata con un personaggio realmente esistito. Al centro degli ottomila e più versi de *Le Chastelain de Couci*, tuttavia, assai più degli stessi protagonisti, c'è il tema del «cuore mangiato», di antica origine e di grandissima fortuna, il cui simbolismo nasconde «la meraviglia e l'orrore», come ricorda Poirion (*cit.*, p. 83). Non deve essere un caso che anche le versioni tedesca e provenzale di questo tema abbiano come protagonista (e vittima) un poeta, rispettivamente Guillaume de Cabestanh e Reinmann von Brennenberg. *La Chastelaine de Vergi*, pur se altrettanto lontana cronologicamente, presenta un altro motivo di interesse: l'ampiezza. Essa conta soli 955 versi (è dunque di gran lunga il più

(1250?), sono numerosi i nomi citati di cui è possibile l'identificazione, talvolta certa, talvolta solo probabile, con personaggi realmente esistiti. Difatti, nel 1234, l'anno in cui si svolge la vicenda narrata in *Flamenca*, il signore di Bourbon si chiamava Archimbaut, che è il nome del marito geloso del romanzo; sua sorella Matilde aveva sposato Gui IV conte di Nevers, laddove Nevers, nel romanzo, è il casato di Guillaume, l'amante di Flamenca<sup>104</sup>. Nelle grandi feste che aprono e chiudono il romanzo vengono inoltre menzionati cavalieri e dame dai nomi assai noti; fra loro un Gaufre de Blaia, nel quale si è voluto riconoscere Jaufré Rudel<sup>105</sup>. Come valutare la presenza in *Flamenca* di questi nomi? È indubbio che l'autore abbia voluto costruire per il suo racconto un sistema geografico che può essere definito 'realistico'. A parte la possibile, e forse non casuale, confusione sul nome del paese da cui proviene Flamenca (Nemours o la vallone Namur?), ogni avvenimento è «localizzato con cura di verosimiglianza e con piena coerenza»<sup>106</sup>. Assai meno certo è invece che egli abbia voluto fornire un quadro storico altrettanto accurato<sup>107</sup>. Si potrebbero allora accostare «l'introduzione di nomi di personaggi famosi, ma di anni sfasati, [il] gioco di allusioni forse reali forse fittizie, [la] cornice storico-ambientale» di *Flamenca* alle analoghe caratteristiche del *Guillaume de Dole* di Jean Renart. Limentani, che pure ammonisce che «l'ammissione di pure derivazioni strutturali» di un'opera dall'altra, «se non davvero stringenti, è sempre pericolosa», segnala in ogni caso, tra gli elementi per un possibile raffronto, questi che abbiamo appena ricordato<sup>108</sup>.

Un esempio perfetto di «introduzione di nomi di personaggi famosi, ma di anni sfasati» può essere considerato quello fornito dal

breve dei *romans mondains*) ed è pertanto sotto questo aspetto l'unico testo comparabile al *M. v. C.* e al suo modello. Cfr. Ch. V. Langlois, *cit.*, pp. 210-3 e 219-31.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>105</sup> Ma i termini con cui vengono presentati sia «Gaufre de Blaia» sia gli altri cavalieri sono «plutôt ironiques que sérieuses» (Ulrich Gschwind, in *Le roman de Flamenca*, Nouvelle occitane du 13<sup>e</sup> siècle. Texte établi et commenté par Ulrich Gschwind, 2 voll., Berne 1976, p. 19): «Gaufre Rudel era l'uns | ques anc non cavalguet jejus, | l'autre fon Arnautz de Bovila, | ques anc non volc manjar d'anguila» (*Flamenca*, *cit.*, vv. 7903-6). «Di un Jaufré Rudel di tal fatta», conclude Alberto Limentani, «sarà meglio tener poco conto» (*op. cit.*, p. 249n).

<sup>106</sup> A. Limentani, *cit.*, p. 273.

<sup>107</sup> Secondo Ulrich Gschwind, la funzione del «personnel historique qui orne les fêtes initiales et finales du roman» è quella di «évoquer un cadre officiel, courtois et exemplaire, contrastant avec le cadre, inofficiel et invisible à la société, du souterrain, lieu de rencontres amoureuses et partant dépourvus du *placet* de la société courtoise» (U. Gschwind, *cit.*, p. 19).

<sup>108</sup> Cfr. A. Limentani, *cit.*, p. 236.

nome del vero protagonista del *Guillaume de Dole*, l'imperatore Corrado<sup>109</sup>. Anche la protagonista femminile, Liénor, sorella di Guillaume de Dole, ha «qualcosa di storico»<sup>110</sup>. Nel lungo episodio del torneo di Saint-Trond (vv. 2067-952), poi, viene descritta, secondo Rita Lejeune per la prima volta (e il *M.v.C.*?), la partecipazione di personaggi realmente esistiti<sup>111</sup>. Non si tratta però di cavalieri dell'epoca di Corrado III di Germania (1093-1152) né del tempo della «demoiselle de Dole» diventata imperatrice (metà del XII sec.): «les noms des combattants de Saint-Trond sont tous ceux de seigneurs ayant eu leur heure de renommée dans les premières années du XIIIe siècle»<sup>112</sup>. Le approfondite ricerche storiche della Lejeune su questi nomi portano a concludere che Jean Renart, «fort bien renseigné sur la noblesse de son temps», menziona proprio i personaggi che la Storia (con la «s» maiuscola) «a retenus comme les représentants les plus typiques de l'époque», tanto da poter attribuire al *Guillaume de Dole*, sotto questo aspetto, un valore documentario rispetto alla situazione politica in Francia nel 1212<sup>113</sup>. La «recherche de la vraisemblance» raggiunge pertanto con Jean Renart un traguardo notevolissimo, soprattutto perché esce risolutamente dall'ambito del meraviglioso celtico. Se consideriamo le opere di Jean Renart nel contesto in cui sono state scritte, dall'*Escoufle* (1200-2) al *Guillaume de Dole* (1228?) passando per il *Lai de l'Ombre*, «ce qui frappe dès l'abord, c'est l'absence du merveilleux»<sup>114</sup>. A questo decisivo aspetto nel *Guillaume de Dole* si aggiungono l'inquadramento geografico realistico, la descrizione accurata di usi e costumi dell'epoca e l'introduzione nel racconto, anche se in ruoli marginali, di personaggi realmente esistiti. Tutte queste carat-

<sup>109</sup> Vani sarebbero i tentativi di identificarlo con uno degli imperatori che portarono effettivamente questo nome (*in primis* Corrado III). In realtà, il Corrado di Jean Renart è da tutti i punti di vista il monarca ideale, che realizza compiutamente le concezioni politiche dell'autore. Ma soprattutto il personaggio risulta costruito, sotto più di un aspetto, come l'anti-Filippo Augusto, sotto il cui regno Jean Renart viveva, e la cui politica egli risolutamente osteggiava. Cfr. Rita Lejeune-Dehousse, *L'œuvre de Jean Renart*, Paris 1935, pp. 58-68.

<sup>110</sup> Non è mai esistita una signoria di Dole; Guillaume, a detta di Jean Renart, prendeva il nome da un *plésié* nei dintorni di Dole, dove egli abitava. A Dole vi era in realtà un castello dove molti conti di Borgogna hanno dimorato, fra i quali quel Rainaud III padre di Beatrice andata in sposa nel 1152 a Federico Barbarossa. In questo senso, dunque, una «demoiselle de Dole» era effettivamente divenuta imperatrice di Germania. Cfr. Rita Lejeune-Dehousse, *cit.*, pp. 68-9.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 325.

teristiche, ci pare, avvicinano moltissimo il *Guillaume de Dole* al *M.v.C.*, nonché – argomento questo anch'esso oggetto di particolare approfondimento da parte della Lejeune – ai *fabliaux*, soprattutto a quelli «cortesi» di cui abbiamo discusso in precedenza: «Entre des fabliaux comme *Le chevalier à la robe vermeille*, *Auberée*, et les romans de *Guillaume de Dole* et de *l'Escoufle*, quelle difference y a-t-il, au fond, si ce n'est l'ampleur de la matière traitée? L'inspiration, réaliste, mais fine et spirituelle, est la même»<sup>115</sup>.

Quest'ultima considerazione offre altresì l'opportunità di affrontare un problema divenuto a questo punto ineludibile, vale a dire il rapporto tra le forme della narrativa breve e il romanzo. I numerosi punti di contatto tra il *M.v.C.* (ovvero il suo perduto modello francese) e gli altri testi qui menzionati possono essere così ricapitolati:

1) assenza del meraviglioso (celtico): *Ille et Galeron*, *Joufrois*, *La chastelaine de Vergi*, *Flamenca*, le opere di Jean Renart;

2) centralità delle tematiche cortesi (*Liebeskasuistik*): il *Tristano* di Thomas, le opere di Chrétien de Troyes, *Ille et Galeron*, *La chastelaine de Vergi*, *Le chastelain de Couci*, *Flamenca*, *Joufrois*, le opere di Jean Renart;

3) presenza di personaggi che portano titoli e nomi 'realistici': *Ille et Galeron*, *Joufrois*, *La chastelaine de Vergi*, *Le chastelain de Couci*, *Flamenca*, *Escoufle*, *Guillaume de Dole*;

4) presenza di personaggi realmente esistiti identificabili con precisione: *Guillaume de Dole*, *Le chastelain de Couci*;

5) scelta di un poeta come protagonista: *Le chastelain de Couci*.

Se non ci inganniamo, già da questa sommaria schematizzazione è possibile stabilire che il testo che ha il maggior numero di punti di contatto con il *M.v.C.*, ovvero con il suo modello, è il *Guillaume de Dole*. Se è così, nell'impossibilità di stabilire l'effettiva distanza cronologica tra questi testi (un quarto di secolo?), la validità di un simile accostamento deve essere verificata altrimenti.

Nel capitolo dell'*Essai de poétique médiévale* intitolato nell'edizione italiana «Dal romanzo alla novella», Paul Zumthor riconosce al *corpus* narrativo non cantato, formatosi a partire dal XII secolo, una sostanziale unità, al di là delle «differenze di temi, di tono, di stile che distinguono dei sottogruppi come il *fabliau*, il *lai* 'breton' o il 'romanzo d'avventura'»<sup>116</sup>. All'interno di questa unità (definita

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>116</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972; citiamo dalla trad. ital., *Semiologia e poetica medioevale*, Milano 1973, p. 346.

«volutamente in termini generali»), però, «si distinguono come due versanti, separati da una linea di demarcazione relativamente netta quando la si guardi abbastanza dall'alto; spesso più difficile da ritrovare sul terreno»<sup>117</sup>. Questi due versanti sono il «romanzo» e la «novella» (intendendo con questo secondo termine le forme della narrativa breve nel loro complesso), caratterizzata questa da quattro «tendenze»: la brevità, l'unità dell'evento narrato, lo svolgimento rinchiuso su se stesso, l'insegnamento<sup>118</sup>.

Di certo il *M.v.C.* non è un romanzo. Tanto meno, possiamo legittimamente affermarlo, lo era il suo perduto modello francese. L'accostamento al *Guillaume de Dole*, e, più in generale, ai *romans mondains*<sup>119</sup>, non ne rompe pertanto l'isolamento. D'altro canto, la nostra indagine sul *corpus* fabliolistico ha avuto un analogo esito negativo. Il perduto modello francese del *M.v.C.* dovrebbe allora appartenere ad una forma della narrativa breve in lingua oitanica della fine del dodicesimo secolo, di argomento cortese e di ambientazione 'realistica', estranea ai temi del meraviglioso celtico da un lato, del comico e del parodico dall'altro. Nessuno dei generi, sottogruppi, categorie sin qui incontrati corrisponde a questo modello. Non resta quindi che un approccio al problema 'dall'alto', per riprendere l'immagine di Zumthor appena ricordata.

### 2.3.2. Il *Moriz von Craûn* come *Kasusnovelle*

Nel 1950, in una dissertazione intitolata *Frühe deutsche Novellenkunst*, la giovane studiosa tedesca Elfriede Stutz così scriveva:

Es gibt einen Blickpunkt, von dem aus man die innere Formeinheit des 'Moriz von Craon' erkennt. Wenn Rosenhagen grundsätzlich recht hat mit seiner Rekonstruktion der Vorlage, so repräsentiert diese noch deutlicher als die deutsche Bearbeitung jenen besonderen Typus von Novelle, den Jolles aus der 'Einfachen Form Kasus' herleitet. [ . . . ] [Jolles] sieht ihn [den Kasus] im Zeitalter der Minnekultur blühen, bringt aber leider keine konkreten Zeugnisse zum Be-

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 403.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 403-5.

<sup>119</sup> La distinzione tra romanzo e novella qui proposta porta ad attribuire a questa seconda categoria, insieme al *M.v.C.*, anche due testi menzionati in queste pagine, *La Chastelaine de Vergi* e il *Lai de l'ombre* di Jean Renart, i quali sono entrambi sotto la soglia dei mille versi. Se il primo, come detto, è troppo tardo per potere essere accostato al *M.v.C.* ed al suo modello, per il secondo (1217?) tale argomento non sussiste o sussiste in misura molto minore. Va tuttavia ricordato che il *Lai de l'ombre* è privo di quella minuziosa ambientazione storico-geografica 'realistica' che caratterizza le altre opere di Jean Renart, in specie *Guillaume de Dole*, fatto questo che fa proporre a Michelangelo Picone di classificarlo come *lai*, sia pure «realistico e borghese». Cfr. a tale proposito, M. Picone, «Introduzione», ne *Il racconto*, a c. di M. Picone, Bologna 1985, pp. 28-29.

leg, sondern spricht ganz allgemein von Minneregeln und Minnehof. Wo gäbe es ein Beispiel für Minnekasuistik in einer Novelle, wenn nicht im 'Moriz von Craon'. Das ist ein Musterfall von Kasus-Novelle<sup>120</sup>.

Il lavoro della Stutz ha avuto una circolazione assai limitata. Nessuno dei successivi studi sul *M.v.C.* lo menziona, né riprende la sua impostazione jollesiana. Al contrario, numerosi sono stati gli interventi sul rapporto tra il *M.v.C.* e la *Minnekasuistik*, per la quale, però, come unico testimone è stato quasi sempre scelto Andrea Cappellano<sup>121</sup>. Quanto errata sia questa impostazione lo ha dimostrato Alfred Karnein in un breve paragrafo dedicato al *M.v.C.* del suo *De Amore in volkssprachlicher Literatur*<sup>122</sup>. Ad esempi tratti da Andrea Cappellano ricorre anche Hans-Jörg Neuschäfer per negare al *Caso* di André Jolles lo statuto di genere letterario precorritore della novella (boccacciana) ma da essa distinto<sup>123</sup>:

Während der Liebeskassus in einem geschlossenen System steht, in dem nur **eine** Ordnungskategorie oder Norm gültig ist, und in dem Streitfragen nur im Hinblick auf ihre alsbaldige Lösung und Einordnung in die Norm zugelassen sind, treten in der Novelle gerade verschiedene Normen miteinander in **Konkurrenz**, und wir haben einen Widerspruch von Normen und erst damit eine echte Strittigkeit<sup>124</sup>.

Ebbene, anche in questa occasione, a nostro avviso, il ricorso ad Andrea Cappellano risulta fuorviante: l'accusa mossa al *Caso* di essere «einnormig» è certo valida per le *Quaestiones* discusse nel *De Amore*, ma non lo è affatto, ci pare, per il *M.v.C.*, che pur essendo

<sup>120</sup> *Frühe deutsche Novellenkunst*, Diss. (masch.), Heidelberg 1950, p. 61; sono grato al prof. Hartmut Kugler per la segnalazione.

<sup>121</sup> Molto rappresentativo per questa impostazione è il lavoro di Gunther J. Gerlitzki (vedi nota 3) che sviluppa, dilatandolo fino al punto di mostrarne involontariamente le sue intrinseche debolezze, il tentativo di Karl Heinz Borck («Zur Deutung und Vorgeschichte des Moriz von Craûn», in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961): 494-520) di ritrovare nei punti nodali della vicenda del *M.v.C.* i *quattuor gradus amoris* secondo Andrea Cappellano.

<sup>122</sup> «Bei Andreas kommt kein Minnekassus oder -problem vor, in welchem Elemente der Sinnstruktur des epischen Vorgangs enthalten wären. Soll ohne eine solche Stütze der Traktat als Verständnistraster für einen etwa gleichzeitigen oder nur relativ wenig nachzeitigen Text erhalten werden [ . . . ], dann muss eine tragfähige Ebene abstrakter Kategorien hergestellt werden, über die der Vergleich geführt werden könnte. . . . Das in der mittelalterlichen Literaturwissenschaft durchaus kategoriale 'höfisch' reicht hierfür nicht aus; es entpuppt sich als ein durch unscharfen und unbegrenzten Gebrauch nur schwach definiertes Adjektiv: wenn alles um 1200 'höfisch' ist, dann besagt es nicht mehr als 'um 1200'» (Alfred Karnein, *De Amore in volkssprachlicher Literatur*, Heidelberg 1985, p. 166).

<sup>123</sup> Cfr. Hans-Jörg Neuschäfer, *cit.*, pp. 72-6.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 72-3.

fuor di dubbio un *Liebeskasus*, non è già «einnormig». La norma che sancisce l'obbligo di dare la ricompensa promessa viene difatti a scontrarsi con la norma che proibisce di addormentarsi nel luogo e al tempo del convegno amoroso. Ancor più il *M.v.C.* si allontana poi dai casi discussi nel *De Amore*, poiché il conflitto non trova soluzione, come abbiamo osservato più volte, ma vi esplose con la massima violenza.

Conviene a questo punto ricordare esplicitamente quale era la definizione di *Caso* fornita da André Jolles nelle sue *Einfache Formen*. Lo studioso olandese suggeriva come esempio l'immagine della bilancia. Sui due piatti non vengono posti un peso ed un oggetto da pesare, bensì su ciascun piatto viene posto un peso e «questi pesi vengono pesati l'uno sulla base dell'altro»<sup>125</sup>:

La forma semplice caso . . . risulta da un criterio adottato nella valutazione di azioni, ma la sua realizzazione contiene la domanda intorno al valore della norma. Esistenza, validità ed estensione di norme diverse vengono soppesate, ma questa stima implica la domanda: «qual è l'elemento preponderante, quale norma deve determinare il giudizio?»<sup>126</sup>.

In questo consiste la peculiarità del *Caso*, «nel porre la domanda senza poter dare la risposta, nell'addossare a qualcuno il dovere di decidere senza tuttavia contenere la risoluzione stessa: in questa forma non si realizza dunque il risultato di un'azione, bensì l'azione stessa: qualcosa viene soppesato». Si ritorna dunque ancora all'immagine della bilancia. Jolles ricorda però che il verbo *bilanciare* significa anche 'ricercare un equilibrio'. Il *Caso* «ci offre le attrattive e le difficoltà di questa ricerca di equilibrio». Se tuttavia questo equilibrio viene raggiunto, il *Caso* «cessa di essere caso»: «altra peculiarità del caso è quindi di non esser più interamente tale non appena una risoluzione positiva annulli l'obbligo di trovarla»<sup>127</sup>.

Ora, a noi pare proprio che il *M.v.C.* fornisca per quest'ultima caratteristica un esempio da manuale. Come abbiamo visto, nel *Du Chevalier* . . . ritroviamo un intreccio quasi perfettamente sovrapponibile a quello del testo tedesco. Là dove il testo francese differisce radicalmente, invece, è proprio nella conclusione, che è la «risoluzione positiva» che manca al *M.v.C.* È questa opposizione tra le conclusioni che consente di distinguere nettamente il *Caso* da un *fa-*

<sup>125</sup> André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1930; citiamo dalla trad. ital. *Forme semplici*, Milano 1980, p. 167.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

*bliau* 'cortese'. Il *M.v.C.* può essere considerato allora testimone di una fase in cui è possibile il *Caso* come «forma semplice» autonoma. Questa fase è «l'epoca della grande civiltà dell'amor cortese», identificata dallo stesso Jolles come una delle epoche della cultura occidentale in cui il *Caso* ricorre «con estrema frequenza»<sup>128</sup>. Di tutta «la terminologia propria dell'amor cortese» presente nella «lingua particolare» del *Caso*, Jolles mette però in rilievo uno specifico «gesto linguistico»: la «ricompensa»<sup>129</sup>. Ebbene, anche sotto questo aspetto, ci pare che le argomentazioni jollesiane si attaglino perfettamente al *M.v.C.* Il *Minnelôn*, la ricompensa amorosa, vi svolge infatti un ruolo centrale, è l'autentico motore dell'azione, oltre che uno dei sostantivi a più alta frequenza nel testo<sup>130</sup>. Si ricordi: Maurizio soffre perché il suo *dienst* ('servizio') non viene ricompensato; la contessa promette di concedergli il *lôn*, se organizzerà un torneo sotto le mura del suo castello; Maurizio dà vita al festoso corteo della nave su ruote e trionfa nel torneo, animato dalla speranza di ottenere finalmente il meritato *lôn*; la contessa glielo nega quando lo trova addormentato nella *kemenâte*; Maurizio, risvegliatosi, si sente derubato di ciò che egli aveva guadagnato, e agisce in maniera contraria alla *hövescheit*, giustificato dal comportamento altrettanto *unhövesch* della contessa; la contessa, rimasta sola, riconosce la propria colpa, ma troppo tardi.

Ma quale validità può avere oggi, è doveroso chiederselo, l'impostazione di André Jolles (e, conseguentemente, la sua applicazione), a più di sessant'anni dalla pubblicazione delle sue *Einfache Formen*? Una importante risposta a questo interrogativo è venuta da Hans Robert Jauss in «Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur», l'introduzione alla sua omonima raccolta di saggi<sup>131</sup>. Jauss chiarisce gli equivoci che la teoria delle forme semplici di Jolles «ha ingenerato con la sua terminologia che oggi suona ridondante»: le *Einfache Formen* non sono degli «archetipi che dovrebbero presentarsi in ogni tempo», ma delle «possibilità che a se-

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>129</sup> «La ricompensa può essere un oggetto, e come tale può essere pregno del potere del caso, con tutte le sue implicazioni. In questo senso, la ricompensa può rappresentare sia le oscillazioni e la ricerca dell'equilibrio del caso, sia la risoluzione. Quale oggetto la ricompensa amorosa o divina si trova nei confronti del caso nello stesso rapporto della reliquia rispetto alla leggenda sacra o del simbolo rispetto al mito» (*ivi*, p. 182).

<sup>130</sup> Ricaviamo questo dato dalla ricerca di Robert R. Anderson, *Wortindex und Reimregister zur Moriz von Craûn*, Amsterdam 1975. Va però ricordato che l'indagine di Anderson è stata condotta, con una scelta piuttosto discutibile, sull'edizione curata da Pretzel e non sul manoscritto.

<sup>131</sup> Vedi nota 14.

conda del codice culturale e della situazione sociale potrebbero essere scelte, realizzate o anche non realizzate». Queste forme «vengono in essere da sé nel linguaggio», perché esse possiedono – insieme a molte altre «disposizioni verso la realtà» studiate dalla linguistica e prima ancora dalla gnoseologia – «il carattere di una pre-comprensione che è il sedimento dell'esperienza precedente, di cui ci si appropria già imparando la propria lingua, e che perciò, in prima istanza, non deriva da consapevoli atti di scelta»<sup>132</sup>. Il concetto jollesiano di «occupazione dello spirito» («uno stato del mondo, nell'orizzonte del quale il significato delle cose muta per la persona interessata») viene quindi sostituito da Jauss con «mondo di subsenso», concetto introdotto da William James e poi ripreso dalla moderna sociologia della conoscenza<sup>133</sup>. Jauss ricostruisce inoltre l'orizzonte delle *Einfache Formen* attraverso l'ermeneutica di domanda e risposta, ovvero «recuperando la questione di fondo per cui il lettore di oggi come quello di un tempo può ottenere risposta da un testo di uno di questi generi»<sup>134</sup>. La verifica, l'applicazione pratica di questo sistema viene compiuta da Jauss sul repertorio storico delle letterature romanzesche dei secoli XII e XIII. Delle nove forme descritte da Jolles, *Leggenda sacra*, *Saga*, *Mito*, *Indovinello*, *Detto*, *Caso*, *Fatto memorabile*, *Fiaba*, *Motto* o *Scherzo*, solo cinque, a suo avviso,

sono rappresentate al livello sincronico nella letteratura in volgare dell'alto [sic] Medioevo: detto (come proverbio), leggenda, fiaba (come *lai*), motto (come *fabliau*) e caso (**autonomamente e come novella**); altre quattro forme che a Jolles mancano – parabola, allegoria, favola ed *exemplum* – si devono aggiungere per completare l'analogo sistema di comunicazione del discorso esemplare<sup>135</sup>.

Ne consegue, da parte di Jauss, l'elaborazione di un prospetto dei generi letterari minori del discorso esemplare nel Medioevo, i quali «potrebbero rappresentare un corrispettivo medievale al si-

<sup>132</sup> H.R. Jauss, *cit.*, p. 40.

<sup>133</sup> *Ivi*, pp. 40-1.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 42; il grassetto è nostro. Il sistema delle nove *Einfache Formen* è pertanto «attestato nel suo complesso solo nella letteratura moderna, quindi può rivendicare a sé solo una generalità storica, non però universalità archetipica e completezza». Questo fatto, tuttavia, «non arreca nessun danno al suo eccellente livello ermeneutico: proprio lo stato di «media generalità», per cui esse non sono riscontrabili in ogni epoca e in tutte le letterature, ma possono essere accolte, esaurite e di nuovo dimenticate, nuovamente concretizzate, rimaneggiate e ampliate, permette di operare induzioni sulla peculiarità del codice culturale di un'epoca e di una letteratura, in base alla costellazione storica che esse di volta in volta assumono» (*ivi*, pp. 42-3).

stema delle forme semplici di Jolles»<sup>136</sup>. Il prospetto contempla Proverbio, Parabola, Allegoria, Favola, *Exemplum*, Leggenda, Fiaba, *Fabliau*, Novella.

Viene da chiedersi a questo punto: e il Caso? È stato evidentemente assorbito dalla Novella, anche se Jauss tiene a precisare che

la dominante che anche oggi individualizza il sistema della forma elevata della novella non può essere compresa meglio che con l'ipotesi di Jolles della sua origine medioevale nella forma semplice del caso, che anzi quest'epoca ci fa conoscere anche **in una forma letteraria autonoma**<sup>137</sup>.

Jauss si riferisce qui agli *Arrêts d'Amour* di Martial d'Auvergne, testo senz'altro fortunatissimo e popolarissimo, ma databile al 1460, cioè di molto successivo al raggiungimento della dignità di genere letterario da parte della Novella<sup>138</sup>. André Jolles non poteva certo pensare agli *Arrêts d'Amour* quando scriveva di una «tendenza del caso a trasformarsi in novella, che tuttavia, implicando una risoluzione, distrugge il caso» e soggiungeva: «In effetti la forma artistica che ritroviamo in particolare nella novella toscana, è scaturita in buona parte . . . dai casi dell'amor cortese»<sup>139</sup>. Ma dove mai ritrovare allora la testimonianza scritta dei «casi dell'amor cortese» nei termini specificati da Jolles, ai quali non corrispondono, come abbiamo visto, né Andrea Cappellano né Martial d'Auvergne? La stessa Ilse Nolting-Hauff, autrice del saggio *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, nel quale sostiene fra l'altro che la *Liebeskasuistik*, l'*Artusromanschema* e la lirica costituiscono le tre «Erscheinungsformen des gesellschaftlichen Ideals» della letteratura cortese, lamenta «[den] Mangel an unmittelbaren literarischen Auswirkungen» della *Liebeskasuistik*<sup>140</sup>.

Può forse essere d'aiuto a questo proposito richiamare quanto scriveva Ruth Harvey sulle finalità dell'autore del perduto modello francese del *M. v. C.*:

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 50. Il grassetto è nostro.

<sup>138</sup> *Ibidem*. Jauss evidentemente sa questo molto bene; tuttavia, anche se a questa segnalazione non fornisce altro commento che un rinvio ad un passo, stranamente poco significativo, di Paul Zumthor (*cit.*, p. 408), si può supporre che abbia visto nelle quattrocentesche allegorie giudiziarie di Martial d'Auvergne una testimonianza, sia pure tarda, di quelle tradizioni della «civiltà dell'amor cortese» di cui Andrea Cappellano costituisce uno specchio sì coevo, ma pure, come Alfred Karnein ha ampiamente dimostrato, troppo spesso deformante.

<sup>139</sup> A. Jolles, *cit.*, p. 161.

<sup>140</sup> Ilse Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, pp. 10-1.

We must also assume that he was consciously expounding a problem case in the sphere of courtly love. But he does not appear to have done so in any didactic spirit. The story seems to have been presented for its own interest, possibly ever as a **starting-point for graceful or witty debate among the hearers**, rather than as an admonition or a warning<sup>141</sup>.

Molto diverso le appare invece l'atteggiamento del poeta tedesco, il cui scopo principale «is indisputably to instruct and edify; in other words, his version is not only a *casus*, but an *exemplum*, a *bîspel*»<sup>142</sup>. Ciononostante, noi possiamo aggiungere, buona parte dello spirito originario del modello perduto permane nella sua versione tedesca. Ne è una riprova, se vogliamo, anche il costante sconcerto che hanno provato e provano i lettori moderni del *M. v. C.* di fronte alla sua conclusione. È lo sconcerto che è probabilmente è all'origine della fioritura di interpretazioni tra le più disparate, dal *pamphlet* politico al racconto a chiave<sup>143</sup>, per citare solo due dei possibili esempi.

Come aveva già osservato Elfriede Stutz, «die vermeintlichen Ungereimtheiten des 'Moriz von Craon' besitzen also doch ihre innere Einheit, wenn wir den rechten Schlüssel anwenden: das ist die distanzierte Optik des Kasus»<sup>144</sup>. Stabilito questo, non sembra necessario far colpa all'autore tedesco di uno stravolgimento del modello perduto. Il suo intento (tutt'altro che insolito) sembra essere quello di dare un carattere esemplare ad una vicenda e ad un personaggio che non erano stati originariamente concepiti come esemplari. Questo proposito si manifesta con maggiore evidenza nella stesura delle due introduzioni (e nell'enfasi data alla prima di queste, la «Storia della Cavalleria») e nella spesso palese opera di *amplificatio*, nulla cioè che non rientri ampiamente nei meccanismi dell'*adaptation courtoise*<sup>145</sup>.

L'identificazione del perduto modello francese del *M. v. C.* come *Caso* resta però assai precaria. Oltre ad avere a che fare con un genere letterario individuato in base a criteri oggettivamente astorici, ci troveremmo di fronte per di più all'unico esempio medioevale a noi noto di *Caso*. Jauss osservava a proposito del *chante-fable*, attestato dal solo *Aucassin et Nicolette*, che «il caso limite in cui un testo è l'unico esempio noto di un genere, prova soltanto che determi-

<sup>141</sup> R. Harvey, *cit.*, p. 312. Il grassetto è nostro.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 313.

<sup>143</sup> Vedi nota 27.

<sup>144</sup> E. Stutz, *cit.*, p. 62.

<sup>145</sup> Vedi nota 87.

nare una struttura di genere senza ricorrere alla storia del genere è alquanto difficile, ma non da escludere affatto in linea di principio»<sup>146</sup>. A questo potremmo aggiungere *e contrario* che una eventuale classificazione del *M.v.C.* e del suo modello come «novella cortese» creerebbe molti più problemi di quanti non ne sembri risolvere, e non soltanto per l'improprietà del termine «novella», che in questo contesto designa esclusivamente l'innovazione boccacciana. L'indagine sul campo della narrativa in Francia tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo non ha d'altronde fatto che ribadire per il modello francese la situazione di isolamento riscontrata per il testo tedesco.

Stando così le cose, la definizione del modello perduto del *M.v.C.* come *Caso* può risultare allora non semplicemente preferibile ad altre possibili, bensì addirittura necessaria. Ritorniamo a Jauss:

Come non c'è nessun atto di comunicazione linguistica che non sia riconducibile a una norma o convenzione generale sociale o situazionale, così non è immaginabile un'opera letteraria che sia impiantata addirittura su un vuoto d'informazione invece di essere collegata a una specifica situazione del processo conoscitivo. È in questa misura che un'opera appartiene a un «genere» letterario e con questo non si afferma niente di più e niente di meno che la necessità per ogni opera che vi sia un orizzonte di attesa precostituito (che può essere anche inteso come insieme di regole del gioco), allo scopo di orientare la comprensione del lettore (pubblico) e rendere così possibile una ricezione qualificata<sup>147</sup>.

Per il nostro testo, le «regole del gioco», per usare l'immagine di Jauss, potevano forse essere queste: al giudizio degli ascoltatori della controversa vicenda del poeta e cavaliere Maurice II di Craon e di una (verosimilmente non a caso) non meglio identificata «comtesse de Beaumont» il racconto sottoponeva le seguenti questioni: come valutare il comportamento del cavaliere? come, quello della dama? e soprattutto, può una dama, che sorprende il proprio cavaliere addormentato nel luogo e nell'ora del convegno amoroso, negargli la ricompensa promessa? La stessa scelta di questo tema non deve sorprendere. La Harvey ha già ampiamente dimostrato che lo «sleep at the tryst» è un motivo «of permanent and worldwide popularity»<sup>148</sup>. Niente di strano, dunque, né che esso sia stato posto al centro di un racconto, né che sia stato oggetto di discussione.

Un bilancio conclusivo, seppure provvisorio, ci pare che possa

<sup>146</sup> H.R. Jauss, *cit.*, p. 231.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>148</sup> R. Harvey, *cit.*, p. 15.

essere ora formulato nel modo seguente. Il *M. v. C.* è da considerarsi l'*adaptation courtoise* di una *Kasusnovelle*. Al termine *Caso* vengono attribuiti il significato e le peculiarità descritti da André Jolles in *Einfache Formen*. Solo una tale definizione consente, ci sembra, di precisare la natura e la finalità del modello francese perduto, del quale l'anonimo autore tedesco deve aver fornito una versione significativamente vicina all'originale.

ANDREA PALERMO

*Napoli*