Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 59 (2012)

Heft: 2: Fascicolo italiano. L'Orlando Furioso e la tradizione cavalleresca

Artikel: La parola raccontata dai cavalieri-narratori nella "Continuation du Roman de Meliadus" (ms. Ferrell 5)

Autor: Wahlen, Barbara

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-323592

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La parola raccontata dai cavalieri-narratori nella *Continuation du Roman de Meliadus* (ms. Ferrell 5)[1]

> Je veux [...] vous raconter la vieille histoire d'un chevalier de la table ronde. Vous y verrez, comme dans toutes leurs chroniques, des combats, de l'amour, des aventures. Je ne vous apprendrai rien de nouveau: en fait des mensonges, l'on a tout dit; mais, heureusement, on peut varier sur la manière de mentir.[2]

«Non v'insegnerò nulla di nuovo», si lamentava così, maliziosamente, nel 1784 Jean-Pierre Claris de Florian all'inizio del *Bliombèris*: in effetti sui racconti arturiani si è detto tutto. Una riflessione di tal genere aveva portato l'autore del prologo del *Roman de Meliadus*, già verso il 1240, alla seguente domanda «Quel non li porrai je donner?», «de qui dirai je?» Di Lancillotto? No, «car maistres Gautier Map en parla bien et souffisamment en son livre»; di Tristano? Nemmeno, «car el Bret en ai auques dit et de li a on proprement un livre fait»; resterebbe Palamede, «puis qu'il plest au noble roy Henri son seigneur».[3] Dietro la disinvoltura ostentata nella scelta del titolo e dell'argomento si disegna un progetto di scrittura coerente: dire tutto, «mener a fin tout ce qui en ces autres livres failloit»,[4] sfruttare fino in fondo il famoso «livre de latin», fonte fittizia di tutte le storie passate e future. Il romanzo arturiano in prosa è come abitato dal fantasma della compiutezza, della totalizzazione. Riscrivere, «accomplir»,[5] assorbire tutti i discorsi, questo sincretismo, quest'effetto di «confluence»[6]

---

[1] Ringrazio Annalisa Izzo e Andrea Vovola per la traduzione di questo testo, rimaneggiamento di un capitolo della mia tesi di dottorato. Si veda Barbara Wahlen, *L'Ecriture à rebours. Le Roman de Meliadus du XIIIe au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 2010, pp. 241-280.

[2] Jean-Pierre Claris de Florian, *Bliombèris*, in *Nouvelles*, a cura di René Godenne, Paris, Marcel Didier, 1974, p. 4.

[3] Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois: étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966, p. 180.

[4] *Ibidem*, p. 177.

[5] Cfr. Emmanuèle, Baumgartner, *Compiler/accomplir*, in *Nouvelles recherches sur le* Tristan *en prose*, a cura di Jean Dufournet, Paris, Champion, 1990, pp. 33-49.

[6] L'espressione è presa in prestito a Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le* Tristan *en prose*, Paris, SEDES, 1990, pp. 19 e ssg.; si veda Patricia Victorin, *Ysaïe le Triste. Une esthétique de la confluence: tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002.

è una caratteristica dell'evoluzione del romanzo arturiano, partendo dal *Tristan en prose* fino all'*Ysaÿe le Triste*, passando per il *Perceforest*. La moltiplicazione dei livelli narrativi, grazie a un fiorire di racconti metadiegetici, è una delle strategie adottate da queste *summae* romanzesche di natura tentacolare, per cercare di rimediare all'incompletezza dell'universo finzionale arturiano.[7] Lungi dall'essere delle semplici pause digressive nella successione delle avventure, i «contes» e le «nouvelles»[8] che i cavalieri si scambiano durante le loro cavalcate, presso un'amena fontana o la sera durante le loro soste, tendono a rimpiazzare l'avventura stessa.[9] Nessun romanzo arturiano ha lasciato tanto spazio alla narrazione dei racconti quanto la *Continuation du Roman de Meliadus*:[10] la *queste* del Morholt serve da pretesto alla *quête* di storie, raccolte da re Artù in persona e trascritte a Camelot in uno dei tre libri «trop grant et trop merveilleux», dai quali «furent puis estret tuit li autre qi fait en sunt».[11]

D'isola in isola, di racconto in racconto

Se si fa astrazione dai racconti secondi, la trama della *Continuation du Roman de Meliadus* è semplice da riassumere. Mentre re Artù si prepara a vendicare la morte dei re Ban e Bohort, un veliero spunta sul fiume

---

[7] La tensione verso la completezza non appartiene completamente alla dimensione del romanzo arturiano, ma è tipica della scrittura transfizionale, cfr. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

[8] Nelly Labère ha mostrato come il sostantivo «nouvelle», nel romanzo arturiano in prosa, rinvii a un'informazione che è «in-ouïe», destinata ad essere riportata, trasmessa e consegnata, cfr. *Nourrir par aventure: l'aventure de la nouvelle (La Suite du roman de Merlin)*, in *Ravy me treuve en mon déduire*, a cura di Luca Pierdominici e Elisabeth Gaucher-Rémond, Fano, Aras Edizioni, 2011, pp. 137-159.

[9] L'importanza accordata alla parola, alla casuistica dell'amore e dell'onore è stata ben studiata per il *Tristan en prose*, cfr. fra i tanti volumi Baumgartner, *La Harpe et l'Epée*, cit., e Olivier Linder, *Aspects du discours normatif dans le Roman de Tristan en prose (coutumes, codes sociaux, conversation)*, in «Médiévales», 52, 2007, pp. 153-170.

[10] Scritta alla fine del XIII o all'inizio del XIV, la *Continuation* del *Roman de Meliadus* è oggi testimoniata da un unico manoscritto che appartiene a dei collezionisti privati, James E. e Elizabeth J. Ferrell; sei frammenti sono stati scoperti da Monica Longobardi negli archivi di Bologna, cfr. *Nuovi frammenti del Guiron le Courtois*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 34, 1988, pp. 5-24. Questi frammenti, provenienti probabilmente dal fondo librario degli Estensi, alcune lettere e un inventario venuti alla luce dagli archivi dei Gonzaga, mostrano che la versione lunga del *Roman de Meliadus*, quale la si trova nel manoscritto Ferrell 5, ha conosciuto una diffusione e un certo successo nell'Italia del nord, cfr. Wahlen, *L'Ecriture à rebours*, cit., pp. 44-52, per la datazione cfr. pp. 55-58.

[11] Ferrell 5, fol. 282a. Sulla *fictio* della scrittura sviluppata nella *Continuation du Roman de Meliadus* cfr. Wahlen, *L'Ecriture à rebours*, cit., pp. 267-273.

Humber, ne scende una ragazza e annuncia ad Artù che il Morholt è fatto prigioniero e che a lei è stato dato il compito di condurre i tre migliori cavalieri del regno sull'isola in cui è detenuto. Artù s'imbarca insieme al Buon Cavaliere senza Paura e a Meliadus. Il veliero, che dovrebbe condurre i tre dal Morholt, non è che un bieco tranello ordito dalla mente di Claudas. Dopo essere stati abbandonati su una prima isola, i tre compagni si convincono che la loro fine è ormai prossima, ma l'arrivo di un secondo veliero li porta via, una tempesta li sorprende e li getta su un'altra isola dove lo stesso Blioberis era finito. Si riposano per sei giorni, poi riprendono la ricerca del Morholt, arrivando su un'altra isola, il cui signore è Lac, padre di Erec. Questi si unisce alla compagnia di Artù che, con Blioberis e Lac, conta adesso cinque componenti. Dopo venticinque giorni di peregrinazioni senza fine, arrivano finalmente sull'*Isle Reposte*, dove il Morholt è prigioniero: sarà il Buon Cavaliere senza Paura a superare la prova che permetterà la sua liberazione. Il viaggio di ritorno procede senza nessun rallentamento, un vento favorevole li conduce sani e salvi a destinazione e ciascuno, ricordandosi dei propri doveri di re e di padre di famiglia, rientra nel proprio regno.[12]

La *Continuation du Roman de Meliadus* è dunque il racconto di un viaggio in mare, durante il quale praticamente non accade nulla: le isole a cui approdano i cavalieri non sono dei luoghi iniziatici, o almeno non lo sono più; ne conservano appena la traccia. Sono proprio queste tracce e i racconti che esse potrebbero suscitare che interessano e attirano il continuatore: un monumento, delle iscrizioni, un vecchio eremita che è stato il testimone o l'eroe di un'impresa degna di essere raccontata, di essere «messa in memoria». Così, ad ogni differente tappa, i tre re raccolgono i racconti di quelli che in passato hanno combattuto i giganti o che sono stati gli attori delle più ardue imprese. Questi racconti risvegliano allora altri ricordi, ogni avventura ne evoca un'altra, che ripete incessantemente elementi comuni, sorta di variazioni di uno stesso tema (il valore cavalleresco) e di una stessa domanda («chi è il miglior cavaliere del mondo?»). La peregrinazione marittima, certo sinuosa ma lineare, si accompagna così a un'enorme fioritura di racconti digressivi, una tecnica che consente, almeno in teoria, il prolungamento indefinito della scrittura.

---

[12] Per un riassunto dettagliato cfr. Wahlen, *L'Ecriture à rebours*, cit., pp. 393-416.

Questi racconti sono in generale perfettamente delimitati dalla voce del narratore extradiegetico grazie a formule di messa in cornice. La maggior parte delle volte la cessione della parola a uno dei personaggi si fa attraverso espressioni come: «il/et comence (erraument/lors/maintenant) son conte en tiel meniere».[13] Formule del tipo «Einsint vont entrels parlant...» o «en tiel meniere parlerent...»[14] marcano invece il ritorno al primo livello narrativo. Il cambiamento, però, può anche essere sottolineato dagli stessi narratori e narratari intradiegetici: i primi affermando la propria presa di parola («Qant vos estes desiranz / Qant vos ce volez oïr et ge le vos conterai maintenant. Or escoutez...»)[15] e i secondi inaugurando il tempo del dibattito («Bel sire, qe vos est avis de ces co[n]tes et de ces aventures...?»).[16]

Questi dibattiti vertono sia sulla forma, sulla bellezza dei racconti – avremo modo di ritornare su quest'aspetto –, che sul loro contenuto. Se i cavalieri si divertono a narrare e ad ascoltare i racconti delle più grandi imprese eroiche compiute dagli uni e dagli altri, fatti degni di essere ricordati proprio perché esemplari, si dilettano anche e soprattutto ad ascoltarne le disavventure nelle armi o in amore.

Racconti della vergogna e demitizzazione della cavalleria

Fin dal *Roman de Guiron* un valvassore gentile si stupiva molto della sollecitudine dei cavalieri nel riferire i loro fallimenti più cocenti:

> Segnors chevaliers, il m'est avis qe cascuns de vous se travaille de raconter sa honte et sa vergoingne! Por coi ne contés vous ausint les hounors qi vous sont avenues de vos grant fais?

La risposta di Meliadus insisteva sulle nozioni di piacere e di gioco:

> Biaux hostes, fait li rois Melyadus, nous nous delitons plus aucune fois en conter nos folies que en ramentevoir nos sens, car cascuns de nous a grant joie quant il puet gaber son compaignon.[17]

---

[13] Ferrell 5, fol. 225b, fol. 240b, fol. 258b, fol. 259d, fol. 261a, ecc.
[14] Ferrell 5, fol. 252c, fol. 256c, ecc.
[15] Ferrell 5, fol. 242d, fol. 250c, ecc.
[16] Ferrell 5, fol. 267d.
[17] *Roman de Guiron*, BnF fr. 350, fol. 219b.

Ora, «gaber» i compagni, rallegrarsi delle loro sfortune è un passatempo molto popolare non solo per i cavalieri del *Roman de Guiron*, ma anche per quelli del *Tristan en prose:* quando Lancillotto rimprovera Kaherdin per aver pronunciato delle parole un po' troppo audaci, Palamede interviene dicendo:

> Ce que nous avom chit di nous l'avom dit par soulas et par envoiseüre. Nous n'i entendons pas tel mal con vous i entendés. Ensi parolent toute nuit li cevalier errant![18]

Quale che sia il discorso di Palamede, questi *gabs* non sono solo un innocente piacere, ma toccano uno degli aspetti più oscuri dell'animo umano: la gioia maligna, la *Schadenfreude* che si prova di fronte alla sfortuna altrui.[19] Si tratta della soddisfazione perversa nel vedere fallire l'altro laddove noi stessi abbiamo fallito o forse proprio laddove siamo riusciti a prevalere. Ne deriva un sentimento di superiorità non immune da un orgoglio colpevole. Raccontare il proprio disonore o quello di qualcun altro, per Artù e i suoi cavalieri, significa anche trascurare il valore esemplare dell'atto di *conter* e *reconter* affermato sin da *Erec et Enide*, il primo romanzo arturiano:

> Que reisons est que totes voies
> Doit chascuns panser et antandre
> A bien dire et a bien aprandre.[20]

Il piacere legato all'attività del racconto non può essere dissociato da un imperativo morale (il *docere* oraziano): bisogna trasmettere ciò che è buono, in modo da permettere agli onesti di trovare un soggetto, una «matire» che sia piacevole e edificante.[21] Così è per i valenti cavalieri, che nel *Floriant et Florete* ascoltano con attenzione tutte le storie che i narratori raccontano e grazie a queste diventano migliori:

> Et il volentiers les ooient
> Et se miroient es biaus dis,
> S'en devenoient mieux appris.[22]

---

[18] *Tristan en prose*, I, a cura di Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987, p. 175, § 108.

[19] Sulla condanna della *Schadenfreude* nella tradizione antica e biblica cfr. Paul Antin, *Textes de s. Jérôme (et d'autres) sur la joie du malheur d'autrui*, in «Vigiliae Christianae», 18/1, 1964, pp. 51-56.

[20] Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, a cura di Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, 1992, vv. 10-12.

[21] Cfr. per esempio *Claris et Laris*, a cura di Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2008, vv. 1-4.

[22] *Floriant et Florete*, a cura di Annie Combes e Richard Trachsler, Paris, Champion, 2003, vv. 6239-6241.

Mentre i *preudomes* preferiscono ascoltare fatti onorabili e prenderne esempio, i «mauvés» si compiacciono delle disavventure dei loro compagni, come è precisato nel prologo di *Claris et Laris*:

> Nus mauvés ne met sa cure
> En escouter bonne aventure,
> Car trop li sembleroit amer,
> Mes s'il ooit autrui blaumer
> Ou raconter un vilein fet
> C'on n'avoit espoir dit ne fet,
> – C'on mesdit sovent par envie
> Seur gent qui sont de bone vie –
> Ce li pleroit moult a oïr![23]

Ma non è l'invidia che genera i racconti del disonore nella *Continuation du Roman de Meliadus*. Del resto il narratore si preoccupa di precisare che l'età dell'oro della cavalleria non conosceva tale peccato, attraverso il quale, secondo il *Libro della Sapienza*, la morte stessa entrò nel mondo:[24]

> Et sachent tuit que en la cort le roi Artus n'avoit encor a celui tens chevaliers qi portassent envie les uns as autres ne qi portassent haine mortel. Ne mortel haine ne envie, il n'ot en celui hostel.[25]

I cavalieri non raccontano le disavventure dei loro avversari, ma i propri insuccessi cavallereschi o amorosi; inoltre, quando l'argomento è eminentemente guerresco, il racconto si trasforma quasi sempre in un elogio dell'avversario. Sebbene queste storie non riguardino né l'invidia né la calunnia, resta il fatto che contribuiscono a demitizzare l'ideale cavalleresco[26] dimostrando la relatività di una vittoria e, inoltre, la fragilità

---

[23] *Claris et Laris*, cit., vv. 5-13.

[24] *Sap.* 2, 24: «Invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum». Sull'invidia e sui danni che provoca, cfr. Helmut Schoeck, *Der Neid. Eine Theorie der Gesellschaft*, Freiburg, Herder, 1968; Mireille Vincent-Cassy, *L'Envie au Moyen Age*, in «Annales ESC», 35, 1980, pp. 253-271, e soprattutto Carla Casagrande e Silvana Vecchio *I Sette Vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 36-53.

[25] Ferrell 5, fol. 282d-283a.

[26] Allontanata dall'amore, laica, meno ambiziosa che quella dei romanzi del Graal, la cavalleria, tale quale la ridefinisce la *Continuation*, si situa in diretta continuità con il *Roman de Meliadus*, radicalizzandone certe tendenze. Sul riorientamento dell'ideale cavalleresco nel *Roman de Meliadus*, cfr. Wahlen, *L'Ecriture à rebours*, cit., in particolare pp. 92-94, 135-138 e 379-381, e Sophie Albert, *«Ensemble ou par pieces»*. Guiron le Courtois *(XIIIe-XVe siècles): la cohérence en question*, Paris, Champion, 2010, in particolare pp. 218-226.

di tutte le gerarchie cavalleresche. La supremazia di un giorno non garantisce quella dell'indomani; il verdetto della lancia non sempre coincide con quello della spada. Così Lac crede di essere, nel giostrare, migliore del Buon Cavaliere, ma più debole in un «estrif des branz» (combattimento con la spada), poiché, dice, «a l'espee est il [le Bon Chevalier] bien chevalier parfaiz et puissanz en toutes menieres».[27]

I più clamorosi insuccessi e le gesta più straordinarie si alternano quindi e si annullano; si ridisegna ogni volta la gerarchia tra cavalieri, immediatamente rimessa in discussione dall'evocazione di una nuova disavventura. Il fatto è che, come dice il Buon Cavaliere senza Paura: «il n'est hore nul si bon el monde qe l'en ne trouvast assez a reprendre, si cum ge croi, ou de chevalerie o[u] de aucune autre chose».[28] Nella cavalleria come nella vita gli alti e bassi sono governati dalla Fortuna! L'esaltazione cavalleresca coesiste con la svalutazione critica o ludica, a volte nello stesso racconto metadiegetico. È un'estetica del contrasto, della varietà e delle dissonanze, che mette uno accanto all'altro l'elogio e il biasimo, senza tuttavia ribaltare totalmente né definitivamente l'ideale.[29]

Agli occhi dei cavalieri, e probabilmente anche a quelli del continuatore, il successo e l'onore sono fragili: il confine che li separa dal fallimento e dal disonore è dei più sottili. Farne il racconto significa allora, naturalmente, mischiare l'eroico e il comune, il sublime e il ridicolo, il registro alto e quello basso. L'annuncio dei misfatti futuri di Brehus, il racconto dell'eremita i cui dodici figli sono stati uccisi dal gigante Aristanor,[30] la lettura della lettera-testamento di Blioberis,[31] mentre giace disteso privo di sensi fra i marinai morti, il *lai* di Meliadus:[32] quanti momenti forti, persino drammatici! Parallelamente e *en contredit* troviamo altre situazioni nettamente più leggere: le «hontes» degli uni e

---

[27] Ferrell 5, fol. 250b. Si veda anche il fol. 268c-268d, in cui Lac insiste sulla relatività della vittoria.

[28] Ferrell 5, fol. 257c.

[29] La portata della demitizzazione dell'ideale cavalleresco è e resta quindi equivoca. *Mutatis mutandis*, possiamo applicare i risultati raggiunti dalla critica, o almeno da una parte di quella, sui romanzi su Galvano del XIII secolo, cfr. in particolare Friedrich Wolfzettel, *Arthurian Adventure or Quixotic Struggle for Life*, in *An Arthurian Tapestry, essays in memory of Lewis Thorpe*, a cura di Kenneth Varty, Glasgow, UP, 1981, pp. 260-274, e Heinz Klüppelholz, *Die Idealisierung und Ironisierung des Protagonisten in den altfranzösischen Gauvain-Romanen*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 44, 1994, pp. 18-36.

[30] Cfr. Ferrell 5, fol. 229b-230c.

[31] Cfr. Ferrell 5, fol. 234c-234d.

[32] Cfr. Ferrell 5, fol. 220a-220b.

degli altri, la loro più grande paura, la loro peggiore umiliazione. Da queste giustapposizioni nascono dei gustosi effetti di discordanza e di eco rafforzati dalla diversità dei cavalieri-narratori. Si crea così una polifonia, una pluralità di voci melodicamente indipendenti. Ora, queste voci non sono tutte uguali tra di loro, una si stacca dalle altre.

Sulla terraferma o in mare aperto è sempre re Artù a dominare il gioco distribuendo la parola. Infaticabilmente anima e organizza la conversazione, non esita a interrompere o a riorientare il narratore quando quest'ultimo si attarda un po' troppo su uno dei suoi successi, invece di raccontare un suo fallimento, o quando divaga dalla storia promessa in partenza.

Artù, il re dei racconti

Sui ventuno «contes» disseminati nella ricerca del Morholt, il re ne sollecita esplicitamente solo sedici; uno solo risponde a una domanda collettiva degli ascoltatori, tra i quali c'è lo stesso Artù («il l'en semonent tuit»),[33] e un altro è suscitato dalla visione di un affresco; due racconti secondi, la cui funzione è puramente esplicativa, rispondono a una richiesta di Blioberis in assenza di Artù.[34] Quanto al ventunesimo, raccontato dal re, esso è richiesto da Lac «et li autre», ma fa parte di uno scambio di storie, di cui Artù stesso ha deciso il tema:

> Qant il orent eu toz li més et il seoient encor as tables, li rois Artus comence a parler et dit: – Se Dex nos doint bone aventure ou fu la greignor poor qe vos onqes eussiez?[35]

Che le loro funzioni siano esplicative, tematiche, persuasive o distrattive,[36] i racconti secondi chiesti e raccolti da Artù si presentano sempre,

---

[33] Ferrell 5, fol. 264d.

[34] Questi due racconti sono singolari, sono infatti i soli a non essere sostenuti da un narratore che sia al contempo intradiegetico e omodiegetico. Il guardiano della torre non è un attore nel proprio racconto, ha soltanto un'utilità narrativa il cui ruolo è di dare a Blioberis – e al lettore – tutte le informazioni necessarie al buon svolgimento dell'avventura.

[35] Ferrell 5, fol. 258b.

[36] Sulle differenti relazioni che un racconto secondo può intrattenere con la storia che l'incornicia cfr. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 62-63.

all'interno della finzione, come autobiografici: il cavaliere-narratore è sempre il protagonista, fortunato o sfortunato, della storia; se riporta parole di altri personaggi è legittimato a farlo perché lui stesso ha potuto ascoltarli. La priorità accordata alla testimonianza diretta è una garanzia di veridicità. «Sans faille», «veritez fu qe...», «il est bien verité», «certes sire, [...] sachiez qe ge ne vos en mentirai de riens»,[37] ecc.: le formule di veridizione fioriscono e accreditano i racconti, mentre stimolano l'ascolto degli uditori e l'attenzione dei lettori. Se tali formule non introducono mai discorsi menzogneri, è perché la *Continuation*, nel solco del *Roman de Meliadus*, celebra la nostalgia per un'epoca in cui la parola era vera, trasparente; un tempo benedetto in cui la parola impegnava l'essere, in cui «n'avoit encor nul chevalier menti de covenant, mais tuit tenoient ce qu'il prametoient, por qu'il le puissent faire».[38]

«Li rois Artus met adonc en paroles X et li dit...»:[39] questa formula ricorrente riassume perfettamente la funzione motrice affidata al sovrano di Logres nella *Continuation*. Il racconto non è quasi mai spontaneo,[40] la narrazione risponde sempre a una richiesta del re che è la manifestazione di una personale curiosità narrativa:[41]

> – Por ce qe nos ne poom de toutes ces choses savoir la droite certeineté, se par vos ne le savom [...], vos priom nos qe vos nos [le] dioiz...[42]

> – Ha! por Deu, fet li rois Artus, quant vos en veistes aucune chose de sa force or la nos dites... ecc.[43]

---

[37] Ferrell 5, fol. 258b.

[38] *Le Roman de Meliadus*, BnF fr. 350, fol. 5c.

[39] Cfr. Ferrell 5, fol. 235c, fol. 240b, ecc.; questa formula è una delle soluzioni adottate dal testo per giustificare il passaggio da un livello narrativo all'altro e per collegare il racconto secondo. La maggior parte delle volte è sufficiente la semplice domanda di una storia formulata dal re. Su questa funzione narrativa della richiesta di racconti cfr. Jean Rousset, *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, pp. 62-63.

[40] Una sola eccezione: un racconto di Meliadus che gli è stato ispirato dalla vista di un affresco o piuttosto dalla descrizione che ne fa Artù. In più, il padre di Tristano giustifica la presa di parola riferendosi, come tutti gli altri narratori, alla parola reale: «En non Deu, Sire, fet li rois Melyadus, or me souvient de ceste chose qe vos dites...» (Ferrell 5, fol. 225a).

[41] Per questo concetto cfr. Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Champion, 2000, pp. 83-93. Anche se apparentemente può sembrare così, la curiosità narrativa non s'identifica precisamente la voglia di conoscenza: solo una narrazione può completamente soddisfarla.

[42] Ferrell 5, fol. 229b.

[43] Ferrel 5, fol. 225b.

Questa curiosità è l'espressione di un desiderio narrativo, di un desiderio di ascoltare storie, che il testo non esita a esibire:

> – Qant vos estes desiranz del oïr et ge la vos conterai maintenant. Or escoutez cum il avint...[44]

> – Quant ce volez oïr et ge le voz conterai maintenant. Or escoutez... ecc.[45]

Alla richiesta del re risponde spesso l'esitazione, la reticenza a raccontare da parte del futuro narratore, una sorta di «suspense purement discursif» che Roland Barthes accosta, in *S/Z*, a «la dernière station d'un strip-tease»,[46] un'ultima tappa che stimola l'attenzione degli ascoltatori – come quella dei lettori – e la convoglia interamente sul racconto atteso:

> – En non Deu, Sire, fet li Bons Chevaliers sans Poor, se ge vos cont cestui conte, ge vos di adonc la greignor vergoigne qi onqes m'avenist...[47]

> – Sire, fet il [le Duc de Clarence], se Dex me faut, en ce que vos me demandez auroit ja un merveilleux conte qi conter le voudroit... ecc.[48]

Dal desiderio narrativo del re nasce così un racconto che a sua volta può accendere una nuova curiosità, motore di una nuova storia. Maschera della contingenza narrativa, il desiderio narrativo, nel medesimo istante in cui giustifica l'atto di narrare, mette in rilievo la storia e il suo contenuto; enunciare a più riprese il desiderio insaziabile di storie da parte dell'ascoltatore inscritto nel testo, «personnage qui [fait] à peu près le rôle du lecteur»,[49] far vedere questo desiderio, esibirlo, equivale a compiacere il desiderio del lettore reale, riflettendolo; significa stimolare, o almeno tentare di stimolare, la sua curiosità. La *Continuation*, come successiva-

---

[44] Ferrell 5, fol. 242d.
[45] Ferrell 5, fol. 250c.
[46] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 87.
[47] Ferrell, fol. 225b.
[48] Ferrell 5, fol. 229b.
[49] La formula al singolare è di Diderot (*Ceci n'est pas un conte*). Servì da punto di partenza per la riflessione Jean Rousset sulla messa in scena nel romanzo dello scambio narrativo fra un narratore e il suo ascoltatore, cfr. *Le Lecteur intime*, cit., cap. 3 «Le conteur et ses auditeurs. Une mise en scène de l'acte narratif». Il «à peu près» della citazione di Diderot riassume perfettamente lo scarto irriducibile fra la narrazione orale e latto narrativo messo in scena attraverso la scrittura.

mente accadrà nell'*Heptaméron*, fa così «circuler le désir, désir de savoir et de voir, désir de «tenir» auditeurs et lecteurs sous le charme de la parole conteuse».[50] Ebbene, non è questo il solo punto in comune fra la nostra «continuation» e le successive raccolte di novelle.

Una (non) raccolta di novelle

Storie brevi, presentate come non fittizie, «d'assez fresche memoire»[51] e di tonalità diverse, tutte «dignes de raconter»,[52] tutte perfettamente chiuse su sé stesse e strutturalmente semplici, che mettono in scena il fallimento dei valori cortesi e la demitizzazione della cavalleria: queste sono le caratteristiche dei racconti dei cavalieri-narratori, caratteristiche che coincidono con quelle della novella stessa.[53]

La lettura che la *Continuation* fa del *Roman de Meliadus* è una lettura attualizzante: ne sfrutta tutte le potenzialità e le riconfigura attingendo da altri romanzi arturiani; scava in queste potenzialità, ci si immerge, rinnovando nel profondo tutta l'opera. In questo senso, parlare del nostro continuatore come di un precursore o dell'inventore della novella sarebbe scorretto. Se la storia letteraria tradizionale tende a separare in compartimenti stagni i generi letterari, facendo della novella un'invenzione italiana, importata in Francia tardivamente, solo nel Rinascimento, alcuni, seguendo le tracce del pioneristico studio di Janet M. Ferrier, hanno mostrato da tempo che nei grandi romanzi arturiani in prosa si trovano i

---

[50] Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, p. 53.

[51] L'espressione è presa in prestito dalla dedica al duca di Borgogna che apre *Les Cent Nouvelles Nouvelles* (a cura di Franklin P. Sweetser, Genève, Droz, 1966, p. 22). La maggior parte dei racconti metadiegetici della nostra continuazione evoca delle avventure accadute al «tens d'Uterpandragon», dunque in un passato che si è già compiuto, tuttavia ancora recente. Come nel *Cent Nouvelles Nouvelles*, il racconto secondo, «ne remonte pas au-delà de ce que peut transmettre une parole vive, autrement dit, [il] se borne à la génération» (Nelly Labère, *Défricher le jeune plant. Etude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2006, p. 222).

[52] Secondo Roger Dubuis si tratta dell'espressione preferita dall'autore del *Cent Nouvelles Nouvelles*, cfr. *Les* Cent Nouvelles Nouvelles *et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, PUG, 1973, p. 72.

[53] Oltre alle opere di Dubuis e Labère, citate nelle due precedenti note, cfr. Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, cit., in particolare. pp. 7-39 e Jean Dufournet, *Faillite des valeurs et fuite du sens dans les* Cent Nouvelles Nouvelles, in «Nord'», 25, 1995, pp. 41-50.

germi di una forma letteraria che va costituendosi.[54] Roger Lathuillère, in due articoli che hanno segnato un'epoca, vi ha riconosciuto un'evoluzione a partire dal *Guiron le Courtois*.[55] Analizzando la versione del testo tràdita dal manoscritto dell'Arsenal 3325, uno degli intertesti preferiti dalla nostra continuazione, il critico ha messo in luce una tecnica di composizione che procede per accumulazione di racconti secondi e che conduce all'esplosione del romanzo; anche se, a parer suo, l'autore ha tentato di contenere, volente o nolente, «les forces centrifuges qui risquaient d'émietter complètement son œuvre et a évité les dangers d'une juxtaposition factice d'épisodes» attraverso il ricorso a una «composition en étoiles»:[56]

> Ce sont les retours, à intervalles plus ou moins rapprochés, de quelques personnages de premier plan qui servent de moteur à l'action [...;] c'est la montée progressive de toute une partie du roman vers des lieux de prédilection, Louverep et la Douloureuse Garde [...]. On a ainsi une unité géographique, un resserrement chronologique...[57]

Questi punti di convergenza formerebbero il filo conduttore del racconto primo, all'origine del racconto-cornice delle future raccolte di novelle.

Roger Lathuillère non conosceva la nostra *Continuation*. Senz'ombra di dubbio vi avrebbe trovato numerosi argomenti utili alla sua dimostrazione. Qui non c'è alcun bisogno di ricostruire con grandi difficoltà una

---

[54] Per la sua tesi Janet M. Ferrier si è concentrata sul *Tristan en prose* e sulla *Suite du Merlin*, cfr. *Forerunners of the French Novel*, Manchester, UP, 1954, cap. 1 *The Form in Embryo*. Si veda anche Dubuis, *Les* Cent Nouvelles Nouvelles *et la tradition de la nouvelle*, cit., pp. 501-513 (*Les Histoires brèves dans les romans*); Bénédicte Milland-Bove, *Les Nouvelles des romans arthuriens en prose du XIIIe siècle: narrations longues, narrations brèves*, in *Faire court: l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, a cura di Catherine Croizy-Naquet *et al.*, Paris, PSN, 2011, pp. 249-267; e per il *Tristan en prose* si veda il bell'articolo di Francine Mora, *La Tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIIIe siècle: l'épisode du compagnonnage d'Eugenés et de Galaad dans la version brève du* Tristan en prose, in *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, a cura di Jean Lecointe *et al.*, Paris, Champion, 2002, pp. 25-37.

[55] Roger Lathuillère, *Un exemple de l'évolution du roman arthurien en prose dans la deuxième moitié du XIIIe siècle*, in *Mélanges Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, CUER-MA, 1979, pp. 299-401 e *L'Évolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIIIe siècle*, in *Etudes de langue et de littérature françaises offertes à A. Lanly*, Nancy, PU, 1980, pp. 203-214; si veda anche «*Guiron le Courtois*», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, a cura di Hans-Robert Jauss e Erich Köhler, IV, Heidelberg, Carl Winter, 1978, pp. 610-614.

[56] Lathuillère, *L'Évolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose*, cit., p. 207.

[57] *Ibidem*, pp. 206-207.

coesione, perché essa si offre al lettore immediatamente. La ricerca del Morholt funziona in effetti come un racconto-cornice che non solo mette in scena le condizioni in cui i cavalieri-narratori prendono la parola, che non solo struttura, drammatizza, i loro racconti, ma che inoltre agisce da matrice che dà forma, feconda e rigenera questi racconti. La narrazione a porte chiuse, imposta dalla situazione di navigazione e dalle regole dell'avventura riservata ai tre migliori cavalieri, permette il fiorire di una piccola, ma prestigiosa, società di narratori, che non ha niente da invidiare a quella delle future raccolte di novelle.

Una poetica del racconto

«Assez parlerent celui jor d'unes chouses et d'autres et le lendemain autressint en tel meniere demorerent, dedenz celle ille, sis jor enterinement»,[58] «en deviser contes estra[n]ges et aventures et merveilles, q'il avoient ja veü par maintes foiz, trespasserent cele nuit qu'il dormirent pou»:[59] il contenuto delle conversazioni che riempivano i giorni e le notti dei personaggi non viene menzionato. La narrazione delle parole e dei fatti si presenta dunque come il frutto di una selezione, la scelta di narrare soltanto quello che è degno di essere raccontato. Si tratta dello stesso tacito patto che sta alla base dei romanzi arturiani anteriori e che è sottinteso nella formula stereotipata del «sans aventure trover qui face a conter». Se non che, non è più la carenza di avventure che determina il silenzio della narrazione, bensì il difetto di una parola che sia degna di essere riportata, senza che il narratore intervenga per distinguere quello che viene detto e quello che sarà taciuto per sempre. La parola diventa così l'oggetto e il soggetto della narrazione.

Come le raccolte di novelle, la *Continuation* elebora una vera e propria scenografia della parola, dell'atto stesso di narrare e d'interagire con gli altri. La situazione di enunciazione e di ricezione che rende possibile il racconto, la scena, le aspettative dei narratari, le loro curiosità, le reticenze del narratore sono sempre molto dettagliate. Questa messa in scena della

[58] Ferrell 5, fol. 237a.
[59] Ferrell 5, fol. 231b.

parola non solo demarca e delimita i racconti, ma permette anche, nel dialogo che precede o segue il racconto vero e proprio, l'emergere di una riflessione su ciò che la parola mette in gioco, sulla sua efficacia e sull'arte stessa di raccontare.

Così non è raro che i conversatori diano inizio alla loro *performance* con una specie di «Avvertimento al lettore» *ante litteram*: il vecchio eremita, i cui dodici figli sono stati uccisi dal gigante, insiste, per esempio, sulle qualità del suo racconto e sul piacere che non mancherà di suscitare, se deciderà effettivamente di raccontarlo. Il piacere dell'ascoltatore ha in effetti un prezzo, quello della dolorosa anamnesi, che fa riemergere alla coscienza il passato. Perché bisogna raccontare «ensint cum il avint», perché il racconto è verità e questa verità è insopportabile, l'atto narrativo non può avere un valore catartico:

> – Et ne por qant por ce qe ge voi qe desiranz estes del savoir le vos conterai ge ensint cum il avint, si me feroiz ma dolor conter et renoveler mon doel. Que bien sachiez veraiement qe jamais cestui fet ne conteroie qe ge n'eusse le cuer doulent et triste en recordant le grant domage et la grant perte qe ge reçui a celui jor qe li jaianz ocist les douze freres, qi ci gisent qui furent tuit douze mi fil.[60]

Meliadus usa le stesse precauzioni oratorie prima d'intonare, alla domanda del Buon Cavaliere senza Paura, il *lai* che aveva composto nelle prigioni di Artù:

> – Certes ce est un lay qe ge ne di mie trop volentiers, qar ja nel dirai qe ge ne soie corrociez, car qant ge le di, il ne puet estre q'il ne me souviegne de la dolereuse prison ou ge fui en Kamaalot et neporqant puis qe vos le volez oïr ge le vos dirai.[61]

Quindi il racconto, come il canto, non lascia indifferenti. Scavare nella memoria riportando alla luce i ricordi riattualizza per l'eremita la solitudine e per Meliadus l'umiliazione. Ma se per quest'ultimo e per il Duca di Clarence raccontare, cantare il proprio dolore vuol dire riviverlo e rinnovarlo e non allontanarlo da sé, per gli ascoltatori è diverso: essi non sembrano provare una particolare empatia. Nessuno di loro mostra mai una partecipazione emotiva all'ascolto del racconto o del canto,

---

60 Ferrell 5, fol. 229b.
61 Ferrell 5, fol. 220a.

nemmeno quando sono coinvolti in prima persona dalla storia. Così l'ascolto del *Duel sor Duel* non provoca, in Artù, alcun sentimento di collera, di vergogna; in lui non emerge nemmeno la necessità di giustificarsi o di confutare quanto detto. Eppure il *lai* si chiude con una pesante apostrofe («Tout ce mefais tu, roi Artu!»)[62] che traduce la violenza di un rimprovero riattualizzato dal canto. Si potrebbe supporre che la mancata reazione sul piano emotivo da parte di Artù sia il segno di una forma di accettazione, di una presa di coscienza dei propri torti, ma invece quel silenzio non è una risposta psicologica del re, non si situa sul piano affettivo, bensì su quello del piacere estetico:

> Et li rois Melyadus l'avoit si bien chanté, cum cil qi trop bien cha[n]toit, qe li rois Artus dit que ci a trop bon lay et buen dit et trop i a bon chant.[63]

L'aggettivo «bon» non si riferisce al contenuto del canto ma alle sue qualità formali; ciò che conta è il *lai* in quanto opera d'arte: la sua forma, il *labor limae* che accompagna la scelta delle parole, la bellezza dell'interpretazione e dell'accompagnamento. La perfezione del «dit» e la perfezione del «chant»: l'una e l'altra concorrono al piacere poetico provato dal pubblico.

Dunque, poco importa la sua dimensione pragmatica: la parola poetica non diversamente da quella dei racconti non è, nella *Continuation*, una parola immediatamente efficace, conta solamente il piacere dell'ascolto. Provocando una reazione a catena, il primo *lai* del re Leonois, nel *Roman de Meliadus*, era all'origine dell'amore della regina di Scozia per il troviere reale e quindi, indirettamente, all'alba della guerra fratricida tra i regni di Leonois e di Logres. Si ricordi anche l'effetto del racconto di Calogrenant su Yvain, nello *Chevalier au Lion*, e all'ardore di quest'ultimo nel vendicare il disonore subito da suo cugino.[64] Ben più grande fu l'umiliazione che Lac inflisse a Uter, rapendogli la fidanzata, ma per Artù non si tratta d'imitare Yvain e di lavare il disonore di suo padre. Quando lui domanda

---

[62] Ferrell 5, fol. 220b, V. 32.

[63] Ferrell 5, fol. 220b.

[64] Si veda anche il bell'articolo di Sophie Albert sul ruolo della vergogna, e dei racconti che ne parlano, nel sistema vendicatorio del *Roman de Guiron*, *La Honte dans le système juridique du Roman de Guiron: les apports de l'anthropologie et de l'histoire*, in *Lire les textes médiévaux aujourd'hui: Historicité, actualisation et hypertextualité*, a cura di Patricia Victorin, Paris, Champion, 2011, pp. 193-207.

a Meliadus se pensa che il loro ospite sia colui che «qui fist la desconfiture de [s]on pere»,[65] è il padre di Tristano a sorprendersi:

> – Sire oïl, ce est il sanz faille, mes por quoi le recordez vos?

E Artù risponde:

> – Certes, [...], ge nel vois mie recordant por ce qe ge voille mal au chevalier pour achoison de celui fait ne qe ge n'aie gros cuer vers lui, mes ge le recort por ce qe ge di bien qe ce fu une aute emprise d'un seul chevalier meesmement encontre un si grant home cum il savoit que estoit li rois Uterpandragon.[66]

Il racconto di Calogrenant, che pure si presentava «sous les aspects d'une activité purement ludique, quasi gratuite», determinava tutto il seguito dello *Chevalier au Lion*;[67] il racconto di Lac, che s'inscrive in un quadro altrettanto ricreativo, è al contrario perfettamente chiuso in sé stesso e non ha alcuna incidenza sul divenire della narrazione e sulla progressione del mondo arturiano. Chrétien de Troyes si era scelto come doppio un mediocre cavaliere, ma brillante raccontatore, per essere colui che carpiva «la joie aux lacs du langage», la disseminava «non plus sur le perron stérile et creux, mais au cœur même de son public»,[68] Calogrenant aveva rinunciato, come il chierico, agli onori cavallereschi, alle lusinghe della prodezza. Riecheggiando il prologo del *Roman de Meliadus*,[69] la *Continuation* mette a sua volta in scena il dibattito del chierico e del cavaliere, per consacrare la preminenza del secondo.

La «grant joie et [le] grant solaz»[70] procurato dalla conversazione fra i narratori trovano la loro origine tanto nella perfezione poetica, fonte di un appagamento estetico, quanto nella perfezione cavalleresca, vero oggetto di ammirazione degli ascoltatori. O più precisamente: la perfe-

---

[65] Ferrell 5, fol. 256c.

[66] Ferrell 5, fol. 256c.

[67] Cfr. Marie-Louise Ollier, *Le Discours en «abyme» ou la narration équivoque*, in «Medioevo Romanzo», 1, 1974, pp. 351-364, p. 353.

[68] Emmanuèle Baumgartner, *La Fontaine au Pin*, in *Le Chevalier au Lion. Approches d'un chef-d'œuvre*, a cura di Jean Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 43.

[69] Si vedano le osservazioni illuminanti di Emmanuèle Baumgartner, *Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XIIe-XIIIe siècle)*, in *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, a cura di Michel Zimmermann, Paris, Ecole des Chartes, 2001, pp. 391-400.

[70] Ferrell 5, fol. 270c.

zione poetica non è che l'altra faccia di quella cavalleresca. In quest'arte del raccontare, che si delinea lungo le storie e le discussioni dei cavalieri, non sono tanto le doti di eloquenza o di urbanità che vengono evidenziate, ma proprio le virtù cavalleresche. Così, quando re Artù chiede al suo ospite cosa pensi dei racconti ascoltati, Lac lega il giudizio estetico solamente al valore dei cavalieri:

> – Sire, ce dit li chevaliers, se Dex me doint bone aventure, il ont conté contes biaux et pleisanz et tex qi bien devoient avenir a tex homes cum il sunt![71]

Chi può parlar meglio di cavalleria che un uomo d'armi, che oltretutto è un uccisore di giganti? Ciò che fa un «biaus contes, et bons et delitables a oïr»,[72] ciò che ne garantisce la bellezza e la perfezione è il coraggio di colui che è contemporaneamente il narratore e l'eroe del proprio racconto, fortunato o sfortunato che sia: solamente una «aute emprise»[73] può partorire un racconto piacevole! Laddove la lirica espone ed esplora il collegamento indissolubile fra la qualità dell'amante e quella del suo canto, la *Continuation* dice e ribadisce il rapporto fra la bellezza, il valore del racconto e le qualità cavalleresche del narratore. Valore cavalleresco e valore poetico vanno di pari passo, e assicurano a Lac l'impunità. Artù lo ricompenserà addirittura con un regno, quello di Hosselande. Hélie de Boron, che si vanta di essere «uns chevaliers [...] joilis, envoisiés et [ententis][74] aux deliz deu monde»,[75] non ha ricevuto anche lui due bei castelli per i suoi «ditz plaisanz et delitables»[76]?

Barbara WAHLEN
Université de Lausanne
barbara.wahlen@unil.ch

---

71 Ferrell 5, fol. 267d-268a.
72 Ferrell 5, fol. 261a.
73 Ferrell 5, fol. 256c.
74 Illeggibile nel Ferrell 5 (piegatura), correzione successiva BL Add. 12228, fol. 1a.
75 Prologo del *Roman de Meliadus*, Ferrell 5, fol. 1a.
76 Prologo del *Roman de Meliadus*, Ferrell 5, fol. 1b.