



# MIMESIS MIRAILS

LETTERATURE MEDIEVALI D'EUROPA

N. 1

*Collana diretta da* Maria Luisa Meneghetti

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano)

Roberto Antonelli (Università La Sapienza – Roma)

Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano)

Simon Gaunt (King's College – Londra)

Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)

Michel Zink (Collège de France – Paris )

Nell'antica lingua dei trovatori, *mirail* era il termine usato per indicare lo specchio, oggetto dotato di una superficie liscia che riflette i volti e la realtà circostante. Jean de Meung, in un celebre passo della sua continuazione del *Roman de la Rose* (1277 circa), preferisce *mirail* alla corrispondente parola francese, *miroir*, per riferirsi, più in generale, a specchi e lenti, che i progressi dell'ottica contemporanea, su influsso arabo, avevano reso strumenti di straordinari fenomeni illusionistici: il lontano appare vicino, il grande appare piccolo, il minuscolo rivela particolari prima inattingibili, le immagini vengono rifratte nelle forme più diverse... La metafora del *mirail* bene sembra adattarsi a una collana di studi e strumenti che intende mettere a fuoco, in tutte le sue sfaccettature e i suoi voluti illusionismi, la "realtà" letteraria del Medioevo europeo.



# IL MEDIOEVO DEGLI ANTICHI

I romanzi francesi  
della “Triade classica”

a cura di Alfonso D’Agostino

Scritti di

Alfonso D’Agostino, Dario Mantovani,  
Stefano Resconi e Roberto Tagliani

Premessa di

Maria Luisa Meneghetti



MIMESIS  
*Mirails*

© 2013 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
Collana: *Mirails*, n. 1  
Isbn: 9788857518527  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
*Telefono* +39 02 24861657 / 24416383  
*Fax*: +39 02 89403935  
*E-mail*: [mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

# INDICE

Premessa	9
<i>Maria Luisa Meneghetti</i>	
Avvertenza	13
<i>Alfonso D'Agostino</i>	
I ROMANZI DELLA TRIADE CLASSICA	
Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari	
<i>Alfonso D'Agostino</i>	15
1. I «romanzi antichi»: il <i>corpus</i>	17
2. Coordinate storico-culturali	25
3. I manoscritti	37
4. La «translatio studii»	53
5. La «translatio imperii»	73
6. Modello epico, modello storico e mito	89
7. Il discorso amoroso	99
IL ROMAN DE THEBES	
<i>Stefano Resconi</i>	105
8. <i>Novam monstrare futuris.</i>	
Alcune osservazioni sul <i>Roman de Thebes</i>	107
IL ROMAN D'ENEAS	
<i>Roberto Tagliani</i>	137
9. <i>Et terre et fame tient por soe</i> (v. 1614).	
Considerazioni sul <i>Roman d'Eneas</i>	139

IL ROMAN DE TROIE	
<i>Dario Mantovani</i>	167
10. <i>Cum Troie fu perie.</i>	
Il <i>Roman de Troie</i> e le sue <i>mises en prose</i>	169
APPENDICE	
Le sinossi dei romanzi	199
Il <i>Roman de Thebes</i>	201
Il <i>Roman d'Eneas</i>	205
Il <i>Roman de Troie</i>	211
Bibliografia	217
Tavole	233
Indici	245

Nel caro ricordo di Federico Bo

*Ci vueil l'estoire comencier:  
le latin sivrαι et la letre,  
nule autre rien n'i voudrai metre,  
s'ensi non com jol truis escrit.  
Ne di mie qu'aucun bon dit  
n'i mete, se faire le sai,  
mais la matire en ensivrαι.*

*Roman de Troie, vv. 138-44*

*La chambre des dames ne devient  
le lieu où se passent les romans que  
parce qu'elle est d'abord le lieu où  
l'on lit des romans, ou plutôt où  
l'on écoute lire des romans, où  
l'on rêve le roman, où l'on vit le  
roman.*

Albert Thibaudet,  
*Le liseur de romans (1925: xii)*





## PREMESSA

*Maria Luisa Meneghetti*

Il romanzo medievale – e dunque, di fatto, il romanzo moderno, data la forte presenza di elementi di continuità tra le due esperienze – si affaccia sulla scena della letteratura europea con dei testi che potremmo, con tutte le opportune cautele, avvicinare ai prodotti di uno dei più diffusi tra i sottogeneri romanzeschi moderni, un sottogenere tornato anzi negli ultimi tempi particolarmente di moda: quello del romanzo storico.

Nel ventennio 1150-1170, infatti, quattro autori legati, pur in forme diverse e nemmeno sempre dimostrabili con sicurezza, alle corti di Enrico II Plantageneto e della moglie Eleonora d'Aquitania, che nel giro di pochi anni erano diventati signori di un impero comprendente, oltre all'Inghilterra, tutta la parte occidentale della Francia, scrivono altrettanti romanzi in versi; se ordinati sulla base delle rispettive cronologie, questi romanzi costituiscono un ingegnoso (e tendenzioso) affresco mitico-genealogico delle radici d'Europa. Partendo dalle vicende di Edipo, re di Tebe, e della sua infelice discendenza, attraverso la guerra di Troia e lo sbarco di Enea nel Lazio, si arriva infatti alle peripezie del favoloso fondatore della stirpe inglese: un Brut, nipote di Enea, immaginato come eroe eponimo dei Brettoni e antenato della lunga serie dei re d'Inghilterra, Artù compreso. Proprio come accadrà nel grande romanzo storico otto-novecentesco, i quattro scrittori non inventano da zero le vicende delle loro trame, bensì le riprendono da una più o meno prossima tradizione, che considerano rigorosamente storica, arricchendole però con episodi e personaggi di loro invenzione, appositamente costruiti per aumentare il fascino delle vicende stesse e renderle appetibili al grande pubblico – il grande pubblico di allora, naturalmente, cioè quello, aristocratico, che animava le corti regie e feudali della Francia e dell'Inghilterra.

Si avverte che, nel fare i conti con quella che essi considerano la “grande storia”, i nostri autori obbediscono a due differenti intenzioni, apparentemente antitetiche, ma che sono anch'esse, a ben guardare, non

troppo dissimili dalle intenzioni cui obbediranno i romanzieri otto-novecenteschi, gli Scott, i Manzoni, il Tolstoj di *Guerra e pace*, il Tomasi di Lampedusa del *Gattopardo*, pur ben diversamente attrezzati in fatto di competenze storiche. Da un lato, obbediscono all'intenzione, o meglio allo sforzo di rendere esemplari, nel bene o nel male, i loro personaggi e i comportamenti che essi assumono; dall'altro, all'intenzione di contestualizzare personaggi e comportamenti nell'epoca in cui le vicende si sarebbero svolte, o, quantomeno, di distanziarli dal presente. Naturalmente, l'idea che un romanziere medievale poteva avere dell'Antichità, e anzi di un'Antichità altrettanto remota della vichiana Età degli dei, ha ben poco a che fare con le raffinate e circostanziate ricreazioni del passato cui i grandi romanzieri moderni ci hanno abituato; ma proprio questa scarsa capacità di storicizzazione, unita all'imbarazzo che qualsiasi scrittore del XII secolo, nutrito di cultura cristiana, doveva provare nel trattare le imprese belliche e gli amori, spesso adulteri, di eroi pagani (quando non di dei o semidei), produce in questi testi curiose e interessanti soluzioni di compromesso, giocate fra distanza e prossimità, fra straniamento e appropriazione.

Mettendo da parte il *Roman de Brut*, che traduce in versi francesi una prosa latina di pochi decenni anteriore, le altre tre opere, che sono poi quelle su cui questo volume si focalizzerà, hanno tutte ascendenze classiche palesi, anche se, per il lettore moderno, non tutte blasonate allo stesso modo. Alla *Tebaide* di Stazio (fonte del *Roman de Thebes*) e all'*Eneide* di Virgilio (fonte del *Roman d'Eneas*), cioè ai due poemi epici latini sicuramente più amati dalla cultura medievale, non vediamo infatti affiancarsi Omero, per noi moderni fonte canonica delle vicende dell'assedio di Troia, bensì il *De excidio Troiae* e l'*Ephemeris belli Troiani*, sedicenti "diari di guerra" rispettivamente di un troiano, Darete, e di un membro dell'alleanza dei greci assediati, Ditti cretese, composti in greco forse all'inizio dell'era volgare e tradotti poco dopo in latino. Sono questi due opuscoli le fonti che Benoît de Sainte-Maure, autore del *Roman de Troie*, utilizzerà, considerandoli, di sicuro, non meno autorevoli di Stazio o Virgilio e magari più fededegni, in quanto i loro autori si presentano come cronisti e non come poeti: i poeti, si sa, sono spesso vittime della tentazione di abbellire con la fantasia e gli ornamenti della retorica la realtà dei fatti.

Oltre che dalla prossimità tematica, e anzi da una, pur fragile, complementarità tematico-cronologica – che le vicende tebane precedano quelle

troiane non è pacifico, anzi –, la spinta a riunire idealmente in un trittico le tre opere, cui la critica moderna ha apposto l'etichetta di “romanzi antichi”, è probabilmente venuta proprio dal riconoscimento della loro comune condizione di dipendenza da *auctoritates* canoniche (canoniche al punto da trovare normale collocazione nei programmi scolastici dell'epoca). Un trittico coerente forse più nella mente dei lettori, moderni ma già medievali (alcuni manoscritti due-trecenteschi associano i tre romanzi in una sorta di ciclo), che nei disegni dei committenti o degli stessi autori, i quali, in tutti i casi, non hanno lavorato l'uno accanto all'altro, né rivelano vistose congruenze stilistiche o di strategia narrativa. E nemmeno particolari congruenze ideologiche, al di là di un'ovvia familiarità con le regole di comportamento feudali e di un'altrettanto ovvia adesione alla concezione del mondo aristocratico-cortese.

Ogni testo si caratterizza infatti per propri e marcati tratti di specificità, che lo rendono una sorta di prototipo delle future linee di sviluppo della narrativa romanza: nel *Roman de Thebes* dominano le atmosfere drammatiche, i conflitti tra sovrani e i dilemmi che un difficile esercizio della fedeltà feudale può creare ai vassalli; per contro, nel *Roman d'Eneas* tutte le vicende ruotano attorno alla perseguita conquista, da parte del *lackland* Enea, di una donna e di un regno; nel *Roman de Troie*, infine, un assedio decennale assume le movenze di un nobile torneo combattuto sotto le mura di una città le cui ricchezze e bellezze il poeta si compiace di descrivere; è un torneo dilatato in tempi inusitati, nel quale le tenzoni singolari si alternano a complicate avventure amorose di “donne” e di “cavallier”, quasi presaghi dei futuri fasti ariosteschi.

A non considerare un dato ultimo, ma non irrilevante: il particolare atteggiamento ‘politico’ (o forse sarebbe meglio dire ‘agonistico’) del pubblico medievale che questi testi mettono in luce. Se nel conflitto tra Argivi e Tebani, autore e lettori stanno chiaramente dalla parte dei primi, visti come i campioni di un Occidente temperato e civile in lotta contro i rappresentanti di un Oriente dispotico e barbaro (e c'è stato chi ha ovviamente scorto in questa scelta l'eco delle prime Crociate), negli altri due testi si affaccia quell'atteggiamento platealmente filo-troiano che tutto il Medioevo farà suo, proprio perché da Troia e non dalla Grecia proviene il “gentil seme” da cui sarebbero nati i fondatori di Roma e, da lì, tutta la civiltà europea.

Siamo di fronte, come si vede anche dai pochi elementi qui messi in rilievo, ad una serie di testi affascinanti e complessi: analizzarli in tutte

le loro sfaccettature e, perché no, contraddizioni, costituisce un salutare esercizio di sfida cui questo volume, col quale s'inaugura una nuova collana di studi dedicata alle letterature medievali d'Europa, risponde nel modo più rigoroso e, insieme, avvincente.

## AVVERTENZA

*Alfonso D'Agostino*

Se i tre moschettieri di Dumas sono in realtà quattro (D'Artagnan indossa l'ambita casacca nel cap. 47 dei *Trois Mousquetaires* e non l'abbandona per il resto del libro e negli altri due romanzi della trilogia) si potrebbe dire che quattro sono i romanzi della «triade classica», perché alle storie di Tebe, di Troia e di Enea, «il gentil seme de' Romani» (per dirla con Dante), andrebbe aggiunta anche quella di Brut, che in fondo è il «gentil seme» della stirpe britannica.<sup>1</sup>

È come se nel XII secolo alcuni scrittori gravitanti nell'orbita plantageneta avessero scritto a otto mani indipendenti un *serial* romanzesco di tonalità epiche, cantando, per capitoli esemplari, una storia secolare che dalla tragedia di Tebe porta, attraverso la caduta di Troia, il viaggio d'Enea e l'avvento di Brut, alla fondazione della regalità inglese.<sup>2</sup> Nel vivace ambiente culturale incardinato nella corte di Enrico II e di Eleonora d'Aquitania si sentiva evidentemente la necessità di proclamare che la grande eredità culturale di Grecia e Roma era ormai passata alle terre del Nord; ma per farlo occorreva scrutare attentamente dentro il proprio passato, vero o mitico che fosse; anzi meglio il passato mitico, che, trascurando l'accidentale fatto storico, mira alla fondamentale verità dei simboli, dei comportamenti e dei sentimenti umani. E a questo punto si rivelava indispensabile l'auscultazione della parola antica, del grande

<sup>1</sup> Il *Roman de Brut*, terminato nel 1155 dal chierico normanno Wace, è la versione/adattamento dell'*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth (1135 ca.). Brut (Brutus), eroe eponimo della stirpe bretone, sarebbe nipote d'Enea, il che permette di far risalire la dinastia inglese (alla stregua della casa Giulia) alla mitica origine troiana. Il *Roman* narra la storia della conquista della Bretagna insulare da parte appunto di Bruto, e poi riferisce la cronologia dei re bretoni sino alla fine del VII secolo.

<sup>2</sup> In verità la sequenza ricostruibile *Troie-Eneas-Brut* è ben legittimata, mentre la vicenda di *Thebes* vi rientra con una *iunctura* molto forzata (cf. 3.4, nota 11 e 5.3).

classico (l'*Eneide*, la *Tebaide*) o comunque del grande mito (Troia), ripreso quest'ultimo purtroppo dalla letteratura accessibile (Ditti e Darete) e non da quell'ignoto Omero che, polemiche strumentali a parte, era pur sempre «poeta sovrano». Era l'uomo che s'interrogava sulla sua origine per comprendere il principio dei suoi errori (secondo una felice immagine di Daniel Poirion a proposito del *Roman de Thebes*), ma anche per verificare le sue credenziali culturali; era l'Antichità vista con gli occhi medievali, ma senza un anacronistico gusto archeologico; al contrario era il «Medioevo degli antichi», era il presente riflesso, come Narciso, nella fonte del suo passato.

A questo punto il *Brut*, che pure aveva dato l'avvio, si defila dal nostro panorama anche se ogni tanto torna a far capolino; esso, fra l'altro, dà i natali romanzi al personaggio di Artú, che sarà al centro di uno dei filoni piú fascinosi della letteratura francese ed europea. La triade torna tale nella nostra prospettiva, e non lesina sanguigno materiale letterario: mito, eros, battaglie, tradimenti, passioni, inganni, sete di potere, tirannia, buon governo, sapienza, cortesia e chi piú ne ha piú ne metta.

L'idea di preparare una monografia sulla triade classica nasce dai miei corsi di Filologia romanza e dalla constatazione che un libro del genere, almeno in Italia, forse mancava. Riservatomi il compito di scrivere un inquadramento dei problemi generali, mi sono avvalso dell'inestimabile collaborazione di tre giovani studiosi, Dario Mantovani, Stefano Resconi e Roberto Tagliani, a ciascuno dei quali ho affidato un capitolo specifico su ognuno di quei romanzi. Stefano Resconi ha inoltre scritto il paragrafo sulle miniature dei manoscritti che tramandano le nostre opere.

Un sentito ringraziamento non solo a loro, ma anche all'amica e collega Maria Luisa Meneghetti, specialista di romanzo medievale, che ha accolto l'opera nella nuova collana da lei diretta e ha accettato di scriverne la premessa.

I ROMANZI DELLA TRIADE CLASSICA  
Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari

*Alfonso D'Agostino*





## 1. I «ROMANZI ANTICHI»: IL CORPUS<sup>8\*</sup>

### 1.1. *I romanzi antichi tra le fonti classiche e i romanzi di Chrétien de Troyes*

Con l'espressione «la triade classica» (*la triade classique*) si suole alludere a tre *romans*, ossia a opere narrative in versi di ampie dimensioni (ma in verità il primo significato della parola *roman* è 'testo redatto in lingua romanza'), scritte molto probabilmente nella decade tra il 1155 e il 1165 (1.5): si tratta dell'anonimo *Roman de Thebes*, ispirato al poema di Stazio (la *Tebaide*), dell'altrettanto adespoto *Roman d'Eneas*, che ha come fondamento l'*Eneide* virgiliana, e del *Roman de Troie*, di Benoît de Sainte-Maure, basato essenzialmente sul *De excidio* di Darete Frigio, completato con l'*Ephemeris* di Ditti Cretese.<sup>1</sup> Tali libri appartengono peraltro a un più vasto repertorio di testi della letteratura francese dell'Età di Mezzo, che si richiamano a opere della latinità (classica, tardoantica o medievale): mi riferisco in particolare alle svariate narrazioni che hanno come protagonista Alessandro Magno (in particolare ai molteplici *Romans d'Alexandre*), al *Roman d'Apollonius de Tyr*, fondato sull'*Historia Apollonii regis Tyri* e ai tre racconti di ascendenza ovidiana (segnatamente dalle

\* Le sinossi dei tre romanzi, poste in appendice, aiuteranno a collocare al posto giusto le citazioni sparse nel testo.

<sup>1</sup> Questo libro si occuperà in maniera esclusiva dei romanzi della triade classica e non approfondirà il discorso sugli altri testi ricordati in questo paragrafo. Per un inquadramento generale del romanzo medievale si usino Vårvaro 2002 e Meneghetti 2010; ancora importante Zumthor 1978; per la materia antica nel suo complesso, si ricorra soprattutto all'ampio ripasso di Mora-Lebrun 2008. Se non specificato diversamente, nel corso del libro i testi dei tre romanzi antichi vengono citati dalle seguenti edizioni: per il *Roman de Thebes*, quella di Francine Mora-Lebrun, per il *Roman d'Eneas* quella di Jean-Jacques Salverda de Grave, per il *Roman de Troie* quella di Léopold Constans (cf. la Bibliografia). I riferimenti a due numeri posti fra parentesi (per es., poco sopra, 1.5) rimandano ai paragrafi di questo libro.

*Metamorfosi*): il lai di *Narcisse*, quello di *Pyramus et Thisbé* e la *Philomena* attribuita a Chrétien de Troyes.

Queste narrazioni, denominate genericamente *romans antiques* o *romans d'antiquité*, hanno sofferto una doppia concorrenza: quella dei grandi poemi latini citati, ai quali s'ispiravano, e quella dei romanzi di Chrétien de Troyes, che sono immediatamente posteriori (e, nel caso della *Philomena*, si tratterebbe di una sorta di autoconcorrenza). La recente tendenza, da parte della storiografia letteraria francese, a rinunciare a un confronto fra i capolavori classici e i *romans* medievali, perché questi ultimi ne uscirebbero sempre perdenti (Huchet 1984), non va approvata, perché, di là dal giudizio di valore (difficile far meglio di Virgilio o di Ovidio, se non si è perlomeno Dante o Shakespeare), dall'analisi comparativa in ogni caso risaltano più nitidamente le peculiarità dei testi medievali e di conseguenza se ne può valutare meglio l'alto profilo letterario, magari anche con qualche positiva, pur se verosimilmente modesta, ricaduta sulla comprensione degli stessi classici. Analogamente, il confronto con Chrétien de Troyes è pure destinato a ribadire la superiorità dello scrittore *champenois*, valutabile come il più grande autore romanzo avanti l'Alighieri; ciò non toglie che, come nel caso precedente e anzi ancor di più, un'analisi comparativa tra Benoît de Sainte-Maure e gli anonimi autori di *Thebes* e dell'*Eneas* da un lato e Chrétien dall'altro giova senz'altro a capire in modo più compiuto le condizioni comuni e le differenze notevoli che intercorrono fra di loro.

Comunque, già dagli anni Settanta del secolo scorso si è assistito a un rinnovamento degli studi, tanto all'estero come in Francia, che ha portato alla rivalutazione dei romanzi antichi sino al rilascio della patente di "capolavori" (già Payen 1970). Tra i primi contributi di fondamentale importanza si annoverano il libro di Giovanna Angeli (1971) e quello di Raymond J. Cormier (1973). A questi sono succedute numerose ricerche di grande interesse, fra le quali è opportuno segnalare almeno quelle di Aimé Petit (1985a e 1985b), di Catherine Croizy-Naquet (1994) e di Francine Mora-Lebrun (1994 e 2008).

## 1.2. *Il corpus*

Molti critici escludono, occupandosi della materia "antica", le opere dedicate ad Alessandro Magno e ad Apollonio di Tiro; in realtà tanto l'uno quanto l'altro sono protagonisti di narrazioni che risalgono alla lettera-



tura latina tardo-antica, come quelle di Darete Frigio e Ditti Cretese. In apparenza, dunque, i tre *romans d'antiquité*, il roman d'Apollonio e i tre *contes* ovidiani vengono isolati sulla base di una considerazione metrica (sono tutti scritti in *couplets d'octosyllabes à rimes plates*),<sup>2</sup> mentre le varie opere su Alessandro sono in alessandrini (il verso prende il nome proprio dal personaggio storico eponimo dei testi) o eccezionalmente in *décasyllabes*. In verità Mora-Lebrun, basandosi sulle conclusioni di uno studio di Gaullier-Bougassas (1998), esclude le opere sul grande condottiero macedone perché apparterrebbero a un genere ibrido fra l'epica (*chanson de geste*) e il romanzo.<sup>3</sup> Un altro testo escluso è l'*Eracle* di Gautier d'Arras (1176 ca.), romanzo in realtà di tipo agiografico.<sup>4</sup>

Al contrario Mora-Lebrun ammette nel corpus altri testi, e precisamente il *roman d'Athis et Prophilias* e il *conte* di *Floire et Blancheflor*. Ma il primo, composto probabilmente negli anni 70 del XII sec.,<sup>5</sup> s'ispira al racconto *De vero amico* della *Disciplina clericalis* dell'ebreo converso aragonese Pedro Alfonso (1106 ca.) e dunque poco sembra aver a che fare con la materia antica. Il secondo è pure d'ispirazione orientale, anche se manifesta punti di contatto col romanzo greco (*Gli amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista) e con la storia ovidiana di Piramo e Tisbe. Entrambi gli autori sembrano conoscere uno o più dei romanzi della triade classica.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Ossia in distici d'ottosillabi francesi (corrispondenti ai novenari italiani) a rima baciata. Una delle caratteristiche della tecnica più matura di questo tipo di versificazione è la *brisure* (o *rupture*) *du couplet*, cioè una divaricazione fra metro e sintassi: la frase non termina con un verso pari (il secondo del *couplet*), ma continua in quello successivo (o in più versi consecutivi). Ma prima di Chrétien de Troyes questa tecnica è piuttosto rara. Si noti ancora che nel *Pyramus et Thisbé* il *couplet d'octosyllabes* non è l'unico metro usato (rilievo che però non muta il senso del nostro discorso).

<sup>3</sup> Un altro motivo dichiarato di esclusione (Mora-Lebrun 2008: 16) è la quantità dei vari testi dedicati ad Alessandro, tanto che si richiederebbe uno studio a parte. Questa, tuttavia, è una ragione solo pratica (comprensibilissima), e non di principio.

<sup>4</sup> *Eracle* non è Ercole, il semidio della mitologia antica, ma un personaggio che diventa imperatore di Costantinopoli e strappa a Cosroe, re persiano, la Vera Croce del martirio di Gesù.

<sup>5</sup> Questo dato cronologico va riferito alla versione *brevior*, intitolata *Athis et Procelias*.

<sup>6</sup> Ma per Leclanche la prima versione di *Floire et Blancheflor* risalirebbe al 1150, dunque prima del *Roman de Thebes*. Si aggiunga che anche Gautier d'Arras (*Eracle*) usa l'*Eneas*.



L'*Apollonius de Tyr*, che a buon diritto forma parte della materia antica, si può in realtà eliminare per ragioni del tutto contingenti, dato che nella letteratura francese restano una mezza dozzina di opere in prosa dedicate al personaggio, scritte fra il XIV e il XV sec., ma solo un brevissimo frammento poetico d'una quarantina di versi (XII sec.).

### 1.3. Genere e materia

È stato giustamente notato che i tre *romans d'antiquité* (con o senza i racconti ovidiani) non costituiscono un vero e proprio genere letterario; men che meno, possiamo aggiungere, se vi si associano l'*Alessandro* e l'*Apollonio*. Vale quindi il richiamo alla distinzione fatta, alla fine del XII secolo (dunque qualche decennio dopo il periodo della triade classica) da Jean Bodel nei vv. 6-11 della *Chanson des Saisnes* [Canzone dei Sassoni]:

Ne sont que III matieres    à nul home antandant:  
de France et de Bretaigne    et de Rome la grant;  
et de ces III matieres    n'i a nule semblant.  
Li conte de Bretaigne    sont si vain et plaisant;  
10 cil de Rome sont sage    et de san aprenant;  
cil de France sont voir    chascun jor apparant.<sup>7</sup>

Nei *conte de Bretaigne* (racconti di Bretagna) è da riconoscere la materia cosiddetta arturiana (re Artù e la Tavola rotonda, nonché Tristano e Isotta ecc.), della quale viene posta in risalto la piacevolezza (*plaisant*) non disgiunta da una certa mancanza di preoccupazioni morali (*vain*); i *conte de France* (racconti di Francia) sembrano alludere essenzialmente alla materia “nazionale” delle canzoni di gesta, di cui si sottolinea la veridicità (*voir*) a livello storiografico; il senso preciso dei *conte de Rome* (racconti di Roma), presentati come pieni di saggezza e dunque con valore didattico esemplare, è meno facile da cogliere, ma probabilmente la “materia antica” va inserita in quest'ultima sezione.

<sup>7</sup> «Tre materie, non piú, son per chi se ne intende: | di Francia, di Bretagna e della grande Roma; | e queste tre materie nulla hanno in comune. | Le storie di Bretagna seducenti e irreali; | quelle di Roma piene di saggezza e dottrina; | quelle di Francia vere e ogni di lo conferma».

È chiaro come la distinzione di Jean Bodel non sia di genere, quanto piuttosto di materia, ossia d'argomento; ma tutto sommato è forse questo il modo migliore di affrontare la questione. Infatti ciò che unisce i *romans antiques* non è l'aspetto formale: si tratta di narrazioni di norma lunghe (nel caso della triade classica, le cui opere arrivano a più di 30.000 vv.), ma anche meno lunghe (se si pensa ai *contes* ovidiani), però in questo non si differenziano dagli altri *romans* (*Brut*, *Rou*, i romanzi di Chrétien, tutti lunghi) o dai *lais* o *fabliaux* (tutti più corti); dal punto di vista metrico sono scritti quasi tutti in distici di *octosyllabes*, così come la stragrande maggioranza della narrativa in lingua d'oïl d'ogni tipo (gli altri romanzi, miracoli, *dits*, di nuovo *lais* e *fabliaux* ecc.). Mora-Lebrun (2008: 13) individua un criterio formale unitario nella *translatio*, cioè nella traduzione o adattamento dal latino in lingua volgare: la triade classica e i tre *contes* ovidiani rappresentano in effetti un adattamento di testi dell'antichità latina (nel caso del *Roman de Troie*, come si è detto, di testi del periodo denominato "tardo-antico"); ed è per questo che preferisce la dizione *romans d'antiquité* a quella di *romans antiques*, benché quest'ultima sia la più usata. Per la studiosa, infatti, la denominazione *romans d'antiquité* «descrive meglio la realtà che designa – delle “mises en roman” [noi diremmo “volgarizzamenti”] che parlano dell'Antichità e partecipano del suo prestigio – mentre la seconda [denominazione, *romans antiques*] può eventualmente prestarsi a confusione, con i romanzi greci e latini» (Mora-Lebrun 2008: 14). In verità la distinzione mi sembra superflua: in qualunque modo si chiamino, il contesto dovrebbe rendere chiaro a che cosa si allude, per cui continueremo a riferirci a questo gruppo di opere in entrambe le maniere: romanzi antichi o di materia antica. Se poi è vero che tutti i testi sopra indicati rappresentano degli adattamenti (raramente delle vere e proprie traduzioni, soprattutto se pensiamo proprio alla triade classica) di testi antichi, è anche vero che la categoria dell'adattamento (e della traduzione) non è una loro esclusiva: per es. è un adattamento anche il *Brut* di Wace nei confronti della *Historia regum Britanniae* (Storia dei re di Britannia) di Goffredo di Monmouth.<sup>8</sup>

In altri termini, per definire unitariamente questo gruppo di testi occorrono molti parametri, alcuni dei quali sono piuttosto incerti: testi lun-

<sup>8</sup> Peraltro è un “volgarizzamento” anche il *Roman de Philosophie* di Simon de Freine (fine XII sec.), che adatta la *Consolatio Philosophiae* di Boezio; ma non si tratta di un racconto, bensì di un dialogo fra un chierico anonimo e la Filosofia personificata.

ghi, ma anche brevi; adattati, ma anche tradotti; ispirati a testi classici, ma anche tardo-antichi e così via. Una volta di più si palesa l'inopportunità di costringere in un letto di Procuste dei testi certamente affini, ma che non costituiscono un genere ben definito.<sup>9</sup>

Se mai i *romans* della triade classica si possono isolare, insieme coi racconti versificati ovidiani, per il tasso mitologico originario (quello dell'*Eneide* e della *Tebaide* in modo diretto e quello omerico in modo indiretto), mentre il *Roman d'Alexandre* ha come protagonista un personaggio storico, sia pure virato in leggenda, e l'*Apollonio* s'avvicina, ancorché in forme del tutto peculiari, al cosiddetto "romanzo bizantino". Ma, come si vedrà più avanti (2.3), una delle caratteristiche di questo insieme di opere sarà proprio quella di "demitologizzare", entro certi limiti, i testi da cui traggono ispirazione.

#### 1.4. Triade o trilogia

Baumgartner (1995) e Mora-Lebrun (2008) preferiscono trilogia a triade, perché spesso nei manoscritti i tre romanzi si trovano uniti come tre parti d'una stessa storia (4.4); ma a me pare che la denominazione *triade* sia preferibile, perché riserverei il termine *trilogia* a opere pensate in serie, come le trilogie del teatro greco antico (si pensi ad esempio all'*Oresteia* di Eschilo, composta di *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*) o come quella dei moschettieri di Alexandre Dumas padre (*Les trois mousquetaires*, *Vingt ans après*, *Le Vicomte de Bragelonne*), nella quale i testi successivi sono vere e proprie continuazioni - dello stesso autore e con gli stessi protagonisti (almeno in parte) -, non a testi eteroautoriali che si trovano collegati a posteriori; anche Darete e Ditti sono uniti nei manoscritti medievali a formare un dittico non programmato. In alternativa a triade, potremmo parlare, ma anche qui *post factum*, di trittico classico.

#### 1.5. Cronologia dei romanzi antichi

La cronologia relativa dei tre romanzi, soprattutto per merito di Edmond Faral (1913), trova oggi praticamente d'accordo tutti gli studiosi: prima

<sup>9</sup> Come sarebbero oggi ad es., nella *Trivialliteratur*, i generi poliziesco o fanta scientifico.



*Thebes*, poi *Eneas*, infine *Troie*. Altrettanto condivisa l'idea che questi testi precedano i romanzi di Chrétien de Troyes. Meno chiara la cronologia assoluta, da collocare ad ogni modo fra il 1150 e il 1170. Boutet (2003: 86) data *Thebes* al 1150, *Eneas* al 1160 e *Troie* al 1165. Il *terminus ad quem* è dato da due opere, i *Lais* di Maria di Francia e l'*Erec* di Chrétien, che rimandano all'*Eneas*; inoltre il prologo dei *Lais* sembra proprio far riferimento, sia pure senza specificarle, a molte traduzioni (o adattamenti) anteriori dal latino (tanti che l'autrice desiste dall'idea di compiere un'opera simile), ed è ragionevole supporre che Maria di Francia pensasse ai romanzi antichi (vv. 28-32):

- 28 por ceo començai a penser  
 d'aunkune bone estoire faire  
 e de latin en romaunz traire;  
 mais ne me fust guaires de pris:  
 32 itant s'en sunt altre entremis!<sup>10</sup>

Ma in realtà neppure dei *Lais* conosciamo la data sicura. Se poi pensiamo che sulla composizione dei romanzi antichi ha influito la coppia reale inglese (Enrico II ed Eleonora d'Aquitania; cf. 2.5), dobbiamo ipotizzare una cronologia tra il 1152 (data del loro matrimonio) o, meglio ancora il 1154 (data in cui salgono al trono) e il 1173 (anno in cui Eleonora è imprigionata). In definitiva l'ipotesi del decennio 1155-1165 non manca di verosimiglianza, anche se è impossibile esserne certi.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> «Perciò mi diedi a pensare | di scrivere qualche bella storia | traducendola dal latino in lingua romanza, | ma non ne avrei avuto un gran merito: | tanti altri vi si sono provati!» Anche Maria di Francia, peraltro, malgrado le incertezze biografiche, si ricollega alla corte plantageneta (e il *noble reis* del prologo dei *Lais* [v. 43] sarebbe Enrico II).

<sup>11</sup> Per la data del *Roman de Brut* si veda l'Avvertenza, nota 1. Invece la cronologia relativa dei racconti ovidiani dovrebbe essere la seguente: prima *Pyramus et Thisbé* (forse tra *Thebes* ed *Eneas*), poi *Narcissus* (forse tra *Eneas* e *Troie*) e infine *Philomena* (forse tra il 1165 e il 1170).







## 2. COORDINATE STORICO-CULTURALI

### 2.1. La «rinascita» del XII secolo

I romanzi antichi sono certamente legati a due fattori determinanti: da un lato al periodo di prosperità generale che caratterizza il XII secolo, ovvero a quella che, secondo la formula di Charles H. Haskins (1927) si suole chiamare la “rinascita” di quella centuria; dall’altro, al ruolo di mecenati di Enrico II Plantageneto e di Eleonora (o Leonora, in francese Aliénor) di Aquitania.

In effetti il XII secolo conosce quella che Marc Bloch (1939) ha addirittura definito la «rivoluzione economica della seconda età feudale»; i fattori di questa prosperità sono i seguenti: dissodamento di nuove terre; miglioramento delle rendite agricole; accrescimento della popolazione; fiorire delle città; circolazione di uomini e merci; arricchimento favorito dalle Crociate; ammodernamento degli apparati amministrativo e giudiziario, connesso alla centralità del potere e così via.

Particolarmente importante lo sviluppo urbano (ovviamente occorre distinguere fra centri grandi e piccoli: Parigi raggiungerà una popolazione fra gli 80 e i 100 mila abitanti alla fine del secolo), che comporta anche la comparsa di scuole cittadine e determina dunque una vera e propria rivoluzione scolastica e culturale (ulteriormente ribadita, qualche tempo dopo, dalla nascita delle università). Presso gli autori dei romanzi della triade classica, l’importanza di questo fattore è tale che si è parlato a buon diritto di una vera e propria “poetica della città” (*poétique de la ville*).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Un po’ come quella che si avrà nell’Ottocento; basti pensare al classico libro di Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo* (1939-1940), rimasto allo stato di abbozzo. Peraltro l’importanza dello sviluppo urbano si coglierà di lì a breve (dalla fine del XII a tutto il XIII secolo, e oltre) anche in altra letteratura, quella dei *fabliaux*, spesso legati all’ambiente borghese cittadino o a quello del vicino contado.

A ciò si aggiunge una notevole apertura verso l'esterno, specialmente verso l'Oriente, che, come si è visto a 1.2, dà i suoi frutti in modo particolare nel *roman d'Athis et Prophilias* e nel *conte di Floire et Blancheflor*.<sup>2</sup> Le vie di penetrazione della cultura orientale sono molteplici: la presenza araba in Spagna e Sicilia, l'arrivo in Occidente di materiali letterari esotici e la loro rielaborazione (si rammenti se non altro la *Disciplina clericalis* di Pedro Alfonso [Petrus Alphonsi], cf. 1.2), le Crociate, le traduzioni di Aristotele da versioni arabe (il cosiddetto *Aristoteles latinus*) e di altri testi scientifici che fioriscono in quel periodo (sempre in Spagna e in Italia, ma con il contributo di dotti provenienti da tutta Europa). Certo, tutto ciò verrà a maturazione soprattutto nel Duecento, ma già nel XII secolo si assiste a un cambiamento di rotta culturale.

E, ancora, la constatazione che se le letterature volgari avevano già fatto le prime prove in epoche precedenti, è con il Cento che la produzione letteraria romanza comincia a prendere consistenza e, sia pure in condizione di inferiorità (quantitativamente e, per certi versi, anche qualitativamente) rispetto a quella latina, inizia il cammino che la porterà all'eccellenza e all'abbondanza dei grandi scrittori nelle nuove lingue derivate dal latino. Mentre le precedenti "rinascite" (prima fra tutte quella carolingia) si erano espresse unicamente nella lingua dei *clerici*, ossia in latino, quella del XII secolo diventa bilingue. E i nuovi *litterati*, che certo conoscono la *gramatica* (ossia il latino), scrivono pure (o solo) in volgare, così che a volte nascono nuove opere latine, come il poema esametrico *Frigii Daretis Yliados libri sex* [I sei libri dell'*Iliade* di Darete Frigio] di Giuseppe Iscano (o di Exeter, fra il 1183 e il 1190) in risposta al precedente *roman* di Benoît de Sainte-Maure.<sup>3</sup>

D'altra parte, di là da quanto osservato sinora, occorre ribadire che il rinnovamento culturale del XII secolo non costituisce un ritorno di tipo umanistico ai classici, ma si fonda su materiali di scuola già ben noti e s'inserisce in una prospettiva religiosa quasi del tutto assorbente. La celebre frase «noi siamo nani sulle spalle di giganti», attribuita da Giovanni

<sup>2</sup> Ma occorre anche rammentare che il *Roman de Thebes* contiene echi della prima (1096) e della seconda crociata (1144-1148, evento occorso pochi anni avanti la data verosimile di composizione del romanzo); cf. 5.3 e 8.4.

<sup>3</sup> E nella seconda metà del Duecento Guido delle Colonne riscriverà in prosa latina (*Historia destructionis Troiae*) il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. Si veda il § 12.7, in fine.

di Salisbury (1120-1180) a Bernardo di Chartres († 1130 ca.)<sup>4</sup> e spesso giudicata emblematica dello spirito del Cento, indica al tempo stesso una forma di svalutazione del presente (non del tutto dissimile a quella dei contemporanei *vittorini*, specie Ugo di San Vittore [1096-1141], o di un Onorio di Autun [o di Regensburg, 1080-1154]) e di alleanza, senza vera soluzione di continuità, fra passato e presente. È anche per questo che uno studioso come Jacques Verger preferisce parlare di *renovatio* piú che di rinascita (Verger 1996: 25).

## 2.2. La riscoperta dell'individuo

Il XII secolo è pure il periodo della “riscoperta dell'io” o “dell'individuo”. In realtà una delle massime espressioni di tale riscoperta è la nascita della lirica provenzale, che data dal secolo precedente.<sup>5</sup> Ma si possono anche rammentare scrittori come Guiberto di Nogent (1055-1124) o Pietro Abelardo (1079-1142), autori, all'inizio del secolo, di autobiografie (il *De vita sua* [Autobiografia] del primo e l'*Historia calamitatum* [Storia delle mie disgrazie] del secondo), che, sia pure in lingua latina, testimoniano un rinnovato interesse per l'individuo. E Zumthor notava che il passaggio, verso la metà del XII sec., dalla *chanson de geste* [l'epica] alla storiografia e al romanzo rompeva con la memoria collettiva per inaugurare un rapporto nuovo con la Storia, concepito in una maniera piú individualizzata (Zumthor 1978: 62). Di tale consapevolezza di sé danno testimonianza anche gli autori dei romanzi antichi, soprattutto nei prologhi, che descrivono (sempre servendosi anche dei consueti *tópoi* o luoghi comuni letterari), i progetti di scrittura che s'intendono realizzare. E anche lo spazio che i tre autori concedono alle vicende amorose (si veda qui il cap. 7) è testimonianza di un nuovo interesse per i sentimenti della persona e per lo sguardo introspettivo dello scrittore.

<sup>4</sup> Si veda in particolare Jeuneau 1968; sulla scuola di Chartres cf. 2.3.

<sup>5</sup> Se il primo trovatore di cui ci restano le opere è il Conte di Poitiers (Guglielmo IX, 1071-1126/7), sono da rammentare le strofette d'amore provenzali scoperte da Bernhard Bischoff, che permettono di retrodatate alcuni elementi della poesia trovadoresca (cf. Meneghetti 1997: 189-93). Peraltro anche la poesia lirica delle *kbargiat* arabo-andaluse, documentata dalla metà dell'XI secolo, sia pure in modo del tutto particolare e in dipendenza diretta dalla tradizione araba, ha a che fare con la riscoperta dell'“io”.

### 2.3. La scuola di Chartres

Già nell'XI secolo si segnala, a Chartres (dipartimento di Eure-et-Loir, nella regione *Centre* della Francia), un'attività intellettuale che si sviluppa intorno al capitolo della cattedrale; il vescovo Fulberto (960-1028) fu l'esponente piú notevole, seguito, nel secolo successivo, da personaggi di gran valore come Ivo (Yves, 1040-1115), Bernardo (2.1) e Teodorico (Thierry, ca. 1085-ca. 1150) di Chartres, ai quali va aggiunto Guglielmo di Conches (1080-post 1154) e, fra gli altri pensatori legati ai colleghi della cattedrale, Bernardo Silvestre (1100-1169), professore a Tours. Questi grandi intellettuali non insegnarono solo nella predetta città (qualche studioso infatti mette in discussione la stessa etichetta di "scuola di Chartres"), ma certamente ad essa furono, in misura maggiore o minore, significativamente vincolati. Alla base del pensiero di quegli autori sta il platonismo medievale, conosciuto in pratica attraverso il *Timeo* nella traduzione di Calcidio (IV sec.); a questo si affiancano le opere di Cicerone e di altri autori tardo-antichi, oltre Sant'Agostino (IV-V sec.) e i Padri della Chiesa. Né mancano elementi di pitagorismo e di plotinismo, spesso mescolati nell'Età di mezzo con dottrine d'altra provenienza. Fra i "cavalli di battaglia" della scuola *chartraine* c'è la teoria dell'*integumentum*, ossia della *narratio fabulosa* che occulta un significato riposto; in virtù di ciò ogni poeta può diventare un filosofo. Si pensi soprattutto a Virgilio, considerato grande poeta e grande filosofo a un tempo (nonché profeta del cristianesimo); e si rammenti che il *Commento sui primi sei libri dell'Eneide*, attribuito a Bernardo Silvestre, descrive le avventure di Enea come una sorta di *itinerarium mentis in Deum*. Lemoine (1998: 116) nota le contraddizioni del pensiero *chartrain* con le seguenti parole:

Risulta impossibile conciliare il platonismo cosmologico, «scientifico» con un neoplatonismo dalle tendenze idealiste e mistiche. Quanto al mito, esso permette, in prima battuta, di fare un uso eccellente delle ricchezze latenti di un testo. Ben presto, però, raggiunge i suoi limiti. Non è possibile combinare la precisione scientifica e il ricorso all'*integumentum*. Qui risiede, *a contrario*, una delle ragioni del successo di Aristotele.

Il che non contrasta con una notevole vitalità del pensiero di Chartres su alcuni filoni della letteratura medievale. A proposito dei romanzi antichi, Mora-Lebrun (1994) vede un rapporto molto significativo fra questi e la scuola di Chartres, mentre altri studiosi stentano a trovarlo. In effetti non

ci sono relazioni precise, ma se mai una certa tendenza (forse solo convergente) verso la *fabula*, ossia verso il mito antico. In realtà, come si è già indicato di passaggio (1.3), nella materia antica si assiste a una sensibile riduzione dell'apparato mitologico: gli dèi più importanti diminuiscono le loro apparizioni e quelli minori scompaiono;<sup>6</sup> e tuttavia è un dato di fatto che gli autori hanno scelto delle opere con fortissima componente mitologica, manifestando quindi verso di esse un grande e reale interesse; e inoltre a volte aggiungono, alle opere di base, degli inserti estratti in particolare dalla collezione nota come *Mythographi vaticani* (IX-XII sec.). Resta tuttavia il fatto che i romanzi antichi non sottopongono le *fabulae* a nessun tipo di allegoresi e dunque credo che si debba essere d'accordo con Dominique Boutet (1999: 22):

una delle opere più dotte per le sue origini, il *Roman d'Eneas*, pur mostrando di conoscere l'antico commento di Servio all'*Eneide*, non ricorre mai, neppure in forma allusiva, alle interpretazioni neoplatoniche della scuola di Chartres, troppo complesse per il suo pubblico, e soprattutto estranee al suo progetto letterario e storico.<sup>7</sup>

#### 2.4. Alleanza fra chierici e cavalieri

I romanzi antichi, come l'altra produzione in volgare, sono scritti per «cil qui n'entendent la letre» (*Roman de Troie*, v. 38), ossia per coloro che non comprendono il latino. Pertanto il pubblico di questo tipo di letteratura è costituito da laici e, data la materia, senza dubbio il *target* primario è rappresentato dai cavalieri e dai gentiluomini che frequentavano le corti. Queste, nel quadro della maggiore prosperità del tempo (2.1), s'erano arricchite, i principi facevano costruire palazzi sempre più grandi e accoglievano gruppi di nobili sempre più numerosi, si erano molto meglio organizzati dal punto di vista amministrativo e si appoggiavano sul risorto diritto romano.

<sup>6</sup> Per questo processo di demitologizzazione e di cristianizzazione cf. Logié 1999: 221-64.

<sup>7</sup> Mora-Lebrun (2008: 51) rammenta anche le idee di Huchet 1984 e di Rousse 1985, secondo le quali il giudizio di Paride rinvierebbe al trifunzionalismo indoeuropeo e farebbe meglio comprendere la struttura del *Roman d'Eneas*. Sui limiti di questa interpretazione si veda qui 5.6.

Accanto ai laici va notata la presenza di una serie di *magistri*, chierici dotti che spesso passavano da una città all'altra, da una corte all'altra (vescovile, reale, principesca),<sup>8</sup> magari coi loro discepoli, stabilendo un contatto privilegiato e quasi un'alleanza coi cavalieri o coi laici desiderosi di istruirsi. Invece, sul versante piú "basso" si registrava la ripresa del secolare "contrasto fra il chierico e il cavaliere", dai risvolti piuttosto erotici e sociali.<sup>9</sup>

### 2.5. La corte dei Plantageneti

I centri curiali attivi nel XII sec. (in particolare nell'epoca in cui vennero scritti i romanzi antichi, ossia, come già detto, tra il 1155 e il 1165) ai quali poter collegare una produzione letteraria in lingua d'oïl sono le corti di Francia e d'Inghilterra. Enrico II Plantageneto, re d'Inghilterra (1133-1189, sovrano dal 1154), pur essendo vassallo del monarca francese, possedeva territori piú vasti del suo "signore": oltre all'Inghilterra Enrico aveva ereditato, sul continente, la Normandia e l'Anjou e, a sua volta, sua moglie Eleonora di Aquitania (1122-1204) aveva ricevuto in legato il Poitou e l'Aquitania; invece i domini di Luigi VII (1120-1180, re dal 1137 alla morte) non andavano molto al di là dell'Île-de-France e dell'Orléanese. Si rammenti pure che Eleonora d'Aquitania, prima di sposare Enrico II (1154), diventando così regina d'Inghilterra, era stata moglie di Luigi VII (dal 1137 al 1154) e quindi regina di Francia.

In questo periodo la corte d'Inghilterra<sup>10</sup> è di gran lunga piú importante, dal punto di vista artistico, di quella di Francia.<sup>11</sup> Già Enrico I (1100-

<sup>8</sup> Si pensi all'inglese Giovanni di Salisbury (1120-1180, autore fra l'altro del *Policraticus*, trattato di filosofia politica, 1159) che forse aveva studiato a Chartres, aveva certamente seguito i corsi di Guglielmo di Conches a Parigi, era diventato (fra il 1147 al 1176) consigliere e ambasciatore degli arcivescovi di Canterbury, in specie di Thomas Becket, per terminare la sua carriera come vescovo di Chartres.

<sup>9</sup> Il contrasto fra il chierico e il cavaliere prende l'aspetto di un dialogo tra due donne, ognuna delle quali esalta l'eccellenza erotica del proprio amante (il chierico, appunto o il cavaliere); ma non mancano allusioni alla condizione sociale dei due uomini. Si vedano soprattutto Faral 1913 e Tavani 1964.

<sup>10</sup> Si vedano in particolare Chauou 2001 e Aurell 2003.

<sup>11</sup> Lo scarso interesse per la cultura riguarda la corte del re di Francia, mentre la città di Parigi si avvia ad essere il centro culturalmente piú importante d'Europa, per

1135), figlio di Guglielmo il Conquistatore, e soprannominato *Clerc* (più tardi *Beauclerc*, perché *clericus*, ossia 'letterato')<sup>12</sup> era stato un mecenate, avendo promosso per lo meno il *Bestiario* di Philippe de Thaon e il *Viaggio di San Brandano* di Benedeit (traduzione della *Navigatio Sancti Brendani*); queste due opere, composte fra il 1120 e il 1135, furono dedicate alla regina Aélis, seconda moglie di Enrico I.<sup>13</sup> La corte di Enrico II si riempie di *clerici*: oltre al già citato Giovanni di Salisbury, si rammentino per lo meno il francese Pietro di Blois (ca. 1135-ca. 1203), autore d'un importante *Epistolario*, il gallese Giraldo di Barri (Giraldo Cambrense, ca. 1145-ca. 1223), autore della *Topographia Hibernica* (descrizione "etnografica" dell'Irlanda), e soprattutto il parimenti gallese Walter Map (ca. 1135-ca. 1203), autore del *De nugis curialium* (nella traduzione italiana *Svaggi di corte*),<sup>14</sup> importante raccolta di aneddoti e racconti di varia provenienza (spesso folclorica).<sup>15</sup>

Il fatto che la corte di Enrico II sia spesso dipinta con toni foschi (per es. da Giraldo di Barri)<sup>16</sup> e che Eleonora d'Aquitania, già divorziata dal re di Francia, sia descritta (ma dal 1173) come fomentatrice delle ribellioni dei figli di Enrico II (Enrico, detto il Re Giovane,<sup>17</sup> Goffredo e Riccardo Cuordileone) contro il padre (Flori 2004), getta un'ombra sull'idea, risalente a Philip A. Becker e a Reto Bezzola, che i romanzi antichi rappresentino vere e proprie opere di propaganda a favore dei

---

merito della corte episcopale e delle grandi abbazie (dalla scuola di Saint-Denis avrà origine la Sorbonne).

<sup>12</sup> Questa la successione: Guglielmo I (normanno), detto il Conquistatore (re dal 1066 al 1087) – Guglielmo II (figlio del precedente, re dal 1087 al 1100) – Enrico I (fratello del precedente, re dal 1100 al 1135) – Stefano d'Inghilterra (nipote del precedente, re dal 1135 al 1154) – Enrico II (figlio di Goffredo d'Angiò e di Matilde, figlia di Enrico I; Enrico II è l'iniziatore della dinastia plantageneta o angioina).

<sup>13</sup> I due testi sono scritti in anglonormanno e in *couplets d'octosyllabes à rimes plates*, la forma metrica che sarà adoprata anche nei romanzi antichi (e dalla maggior parte della narrativa francese medievale, lunga o corta; cf. 1.3).

<sup>14</sup> Letteralmente "bagatelle degli uomini di corte".

<sup>15</sup> Si veda Vårvaro 1994.

<sup>16</sup> Giraldo di Barri e altri autori hanno favoleggiato d'un'origine diabolica della dinastia angioina, discesa da una fata maligna (Melusina). Si rammenti inoltre l'assassinio di Thomas Becket (1170), personaggio al centro anche di opere teatrali contemporanee, per es. *Murder in the Cathedral* (1935) di Thomas S. Eliot o *Becket ou l'honneur de Dieu* (1959) di Jean Anouilh.

<sup>17</sup> Si pensi a Dante, *If* XXVIII 134-6: «Sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli | che diedi al re giovane i ma' conforti. | Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli».

Plantageneti. Che a Enrico la propaganda fosse utile, è innegabile, specie se si pensa che i re francesi avevano dalla loro parte la tradizione del potere taumaturgico a loro riconosciuto in virtù dell'unzione sacra (Bloch 1924). Ed è pur vero che Eleonora era certo sensibile alla poesia, essendo nipote del primo trovatore, Guglielmo IX d'Aquitania, e dedicataria delle poesie di uno dei più grandi lirici occitani della sua epoca, Bernard de Ventadorn. In particolare Enrico voleva celebrare i suoi due lignaggi, il paterno e il materno: sul primo versante, l'angioino, Jean de Marmoutier gli dedicò i *Gesta consulum Andegavorum* (Gesta/Cronache dei conti d'Anjou), su quello normanno il re è il committente del *Roman de Rou* (Romanzo di Rollone) di Wace (l'autore del *Brut*) e della *Chronique des ducs de Normandie* (Cronaca dei duchi di Normandia) di Benoît de Sainte-Maure (il quale, come abbiamo già detto, è anche l'autore del *Roman de Troie*). Il *Roman de Rou* poteva stabilire un paragone fra Enrico II e Guglielmo il Conquistatore, la *Chronique* lo associava ai duchi normanni Riccardo I e Riccardo II, considerati modelli di giustizia e di santità (Chauou 2001: 61).

Quanto ad Eleonora, in passato s'è detto che avesse o patrocinato o se non altro incoraggiato un gran numero di opere poetiche: i romanzi antichi, il *Brut* di Wace, i *Lais* di Maria di Francia, i romanzi di Tristano ecc. Oggi alcuni studiosi ritengono che Eleonora non avrebbe avuto nessun ruolo di mecenate (Broadhurst 1996). In verità esistono quattro opere che fanno esplicita allusione ad Eleonora: alcune poesie di Bernard de Ventadorn, il *Roman de Rou*, una *Vie de saint Edouard* (Vita di Sant'Edoardo) composta fra il 1163 e il 1170 e uno dei mss. del Bestiario di Philippe de Thaon; due ulteriori opere le sarebbero dedicate in base a testimonianze esterne o ad allusioni: il *Brut* di Wace e il *Roman de Troie*.

## 2.6. I romanzi antichi fra mecenatismo e propaganda dei Plantageneti

Un accenno al *Roman de Brut*, che, pur non essendo un "romanzo antico", ha – l'abbiamo già visto – dei rapporti significativi con le tre opere così denominate. Come già rammentato,<sup>18</sup> il *Brut* racconta l'arrivo nelle isole britanniche di Brutus, discendente di Enea, che dà il suo nome appunto alla Britannia. Sorvoliamo sugli argomenti che permetterebbero

<sup>18</sup> Nell'Avvertenza, nota 1.



di considerare Enrico ed Eleonora associati nel patrocinio del *Brut*; tali argomenti in verità non mi sembrano decisivi, ma sospendo il giudizio e accolgo per il momento l'ipotesi favorevole di Jean Flori (2004: 406-8).

Per quanto riguarda il *Roman de Troie*, i problemi che concernono la possibile allusione a Eleonora d'Aquitania sono collegati al dubbio se il Benoît autore del romanzo troiano e il Benoît autore della *Chronique des ducs de Normandie* siano la stessa persona o due scrittori diversi. A questo proposito non c'è unanimità di giudizio negli studiosi, anche se una buona parte dei letterati e degli storici (fra questi ultimi Georges Duby e Jean Flori) sostengono la prima ipotesi. Si legga il luogo del testo in cui sembra che l'autore si riferisca alla regina d'Inghilterra:

De cest, veir, criem g'estre blasmez  
 de cele que tant a bontez  
 que hautece a, pris e valor,  
 13460 honesté e sen e honor,  
 bien e mesure e sainteé,  
 e noble largece e beauté;  
 en cui mesfait de dames maint  
 13464 sont par le bien de li esteint;  
 en cui tote sciënce abonde,  
 a la cui n'est nule seconde  
 que el mont seit de nule lei.  
 13468 Riche dame de riche rei,  
 senz mal, senz ire, senz tristece,  
 puisseiz avoir toz jorz leece!<sup>19</sup>

Non si tratta, come si può vedere, di una dedica esplicita, che implichi che la «riche dame de riche rei» abbia patrocinato l'opera; né si rivela il nome della dama, che però difficilmente sarà una persona diversa da Eleonora.<sup>20</sup> Peraltro il contesto entro il quale si trovano le lodi della potente dama è ambiguo, dato che tien dietro alla descrizione della legge-

<sup>19</sup> «Temo, in verità, d'essere biasimato per questo | da colei che ha tanta bontà, | nobiltà, pregio e valore, | onestà, senno e onore, | virtù, misura e probità, | e nobile generosità e bellezza; | in cui i molti misfatti delle dame | sono cancellati per i suoi meriti; | in cui abbonda ogni conoscenza, | quella che non ha pari | in nessuna parte del mondo. | Dama potente, moglie di un potente re, | possiate vivere sempre nella gioia, | senza male, senza dolore e senza tristezza».

<sup>20</sup> Un copista dell'opera (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3340) ha pensato che l'autore alludesse alla Madonna; Constans (ed. *Roman de Troie*, t. VI: 189-90) evoca anche, ma senza sostenerla, la candidatura di Adèle de Blois o di

rezza femminile incarnata da Briseida. In sostanza, Eleonora (malgrado le lodi sperticate), in quanto moglie prima di Luigi VII e poi di Enrico II, sarebbe simile tanto a Elena, passata da Menelao a Paride, quanto a Briseida, passata da Troilo a Diomede. Non è forse da escludere, quindi, un fondo di malizia nel testo del *Roman de Troie*.

La relazione fra il *Roman de Thebes* e la corte dei Plantageneti è poco sicura. Gli indizi sarebbero tre:

Il v. 972, che suona: «[Mieus vaut lor ris et lor baisiers ] que ne fait Londres ne Peitiers»,<sup>21</sup> unisce due città che avrebbero qualcosa in comune solo per Eleonora;<sup>22</sup> ma tale verso appare solo in uno dei 5 mss. del romanzo, e perdipiù si tratta di un codice seriore e incline alle interpolazioni.

Nella descrizione dello scudo di Eteocle, si dice che «devant ot fait par gaberie | peindre les jambes de s'amie»<sup>23</sup> (vv. 6585-6 dell'ed. Constans). Aimé Petit 1985b ha accostato questo dettaglio a un aneddoto su Guglielmo IX, nonno di Eleonora, riportato da Guglielmo di Malmesbury: il duca-trovatore voleva far rappresentare la sua amante sullo scudo, «dicant se illam velle ferre in praelio, sicut illa portabat eum in triclinio»<sup>24</sup> (*Gesta regum Aglorum* [Gesta / Cronache dei re inglesi], libro V, § 439). Francamente l'aggancio mi sembra assai fragile.

Il poeta del *Roman de Thebes* attribuisce la fabbricazione della spada di Tideo a «Galanz le fevre», ossia al fabbro Wieland o Galant, personaggio ereditato dall'epica germanica; una spada simile figurava nel tesoro dei conti d'Angiò, ma, come segnala Aimé Petit 1985b: 55-6, si tratta se mai di un *tópos* da canzone di gesta.

Piuttosto, a parte questi tre indizi, può avere qualche significato il fatto che il *Roman de Thebes* narri di guerre fratricide, e dunque l'opera potrebbe aver la funzione di monito a non emulare le lotte tra i figli di Guglielmo il Conquistatore. Peraltro il duello finale tra i due fratelli potrebbe avere qualche importanza, visto che Eteocle è presentato come

---

Champagne, seconda moglie di Luigi VII (la proposta, di per sé poco giustificata, comporterebbe pure problemi linguistici).

<sup>21</sup> «Il loro riso (la loro bocca) e i loro baci | valgono più di Londra e di Poitiers».

<sup>22</sup> Non si dimentichi che Eleonora d'Aquitania era contessa di Poitiers.

<sup>23</sup> «Sulla parte anteriore, per vanto, aveva fatto | dipingere le gambe della sua amante».

<sup>24</sup> «Andando in giro a dire che voleva portarla nella battaglia come lei lo portava nel letto» (cioè su di sé; allusione "scostumata", non certo sorprendente in un poeta niente affatto *prude* come Guglielmo IX).

un traditore, mentre Polinice sembra un personaggio compassionevole; questo porterebbe a credere che l'autore faccia un *endorsement* a favore di uno dei due e che quindi in qualche modo l'opera possa essere politicamente "schierata", anche se in modo contraddittorio con gli eventi storici (il che aumenterebbe l'eventuale effetto propagandistico sotteso). Si veda *infra*, 5.6.

Il *Roman d'Eneas* non presenta né una dedica implicita, né un'allusione velata e neppure un prologo. L'idea che la vicenda di Enea, capostipite della *gens Iulia* attraverso il matrimonio con Lavinia, possa alludere all'unione fra Enrico II ed Eleonora di Aquitania in una glorificazione della dinastia anglo-angioina è certo seducente, anche se in fondo non dimostrata.

È però comunemente accettato che i tre romanzi (come pure i racconti ovidiani) risalgano in fondo allo stesso ambiente, che risente della corte inglese, anche se non necessariamente in un progetto concreto di propaganda politica, o, comunque non secondo una "regia" impostata in modo rigido. Val la pena di rammentare anche l'ipotesi di Elizabeth Jeffreys (1980), secondo la quale i romanzi antichi nascevano dalla sola volontà di Eleonora, che voleva seguire l'esempio di Irene, regina di Costantinopoli e protettrice delle lettere.<sup>25</sup> In definitiva, mentre il *Roman de Rou* e la *Chronique des ducs de Normandie* si possono considerare con maggior verosimiglianza opere ideologicamente orientate all'esaltazione di una dinastia, i romanzi antichi, pur risentendo del clima culturale della corte plantageneta, sono prodotti che rivelano piuttosto un nuovo gusto letterario, tanto negli autori, quanto nelle alte sfere e soprattutto nella colta regina.

<sup>25</sup> Durante la seconda crociata Eleonora fu per qualche tempo (1147) prigioniera alla corte costantinopolitana di Emanuele Comneno.



### 3. I MANOSCRITTI\*

#### 3.1. *I manoscritti del Roman de Thebes*

La tradizione manoscritta del *Roman de Thebes* è stata studiata in particolare dai suoi editori: Léopold Constans e Guy Raynaud de Lage. Si tratta di 5 manoscritti e d'un frammento. I cosiddetti *fragments d'Angers* (in sigla, *D*) contengono 2 passaggi del testo, per poco più di 230 vv., importanti per la vetustiorità (1180-1220 circa) e per il colorito dialettale pittavino. Gli altri codici sono i seguenti:

- A* = Paris, BnF, fr. 375; sec. XIII *ex.*; unito al *Roman de Troie*;
- B* = ivi, fr. 60; sec. XIV, prima metà; unito al *Roman d'Eneas* e al *Roman de Troie*;
- C* = ivi, fr. 784; XIII sec. metà; unito al *Roman d'Eneas*;
- P* = Genève, Bodmer 18; sec. XIII *ex.*; unito al *Roman de Troie*;
- S* = London, BL, Add. 34114; sec. XIV *ex.*; unito al *Roman d'Eneas*.

Esistono due gruppi: *B* e *C* costituiscono la redazione corta *x* (10000 vv. circa); *A* e *P* la redazione lunga *y* (da 13000 a 14000 vv.); *S*, il codice recenziore, è isolato, anche se è più vicino a *x* (11500 vv. circa). Secondo Petit 1985a, la versione *longior y* è più recente; lo dimostrerebbero, da un lato il fatto d'essere più lontana dalla *Tebaide* di Stazio e dall'altro l'averne una serie di aggiunte originali di natura amorosa e cortese, posteriori e ispirate al *Roman d'Eneas*. La versione *brevior x* è più vicina al poema latino, anche se aggiunge qualche episodio nuovo. Il ms. isolato *S*, malgrado la recenziarietà, è considerato ancor più vicino alla *Tebaide*,

---

\* Si useranno le seguenti sigle: BA = Biblioteca Ambrosiana (Milano); BL = British Library (London); BML = Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze); BnF = Bibliothèque nationale de France (Paris).

ed espone un vocabolario arcaico anglo-normanno. Gli editori sono soliti pubblicare la redazione breve *x* (Raynaud de Lage, che preferisce *C*) o quella di *S* (Mora-Lebrun), mentre Constans si basa su varî codici.

### 3.2. I manoscritti del *Roman d'Eneas*

La tradizione manoscritta del *Roman d'Eneas* è stata studiata in particolare dai suoi editori, Jean-Jacques Salverda de Grave ed Aimé Petit. Si tratta di 9 mss.:

- A* = Firenze, BML, Plut. XLI.44; sec. XII *ex.*-XIII *in.*; codice, come si vede, di grande antichità;
- B* = London, BL, Add. 14100; sec. XIV;
- C* = ivi, Add. 34114; sec. XIV *ex.* [= *S* di *Thebes*];
- D* = Paris, BnF, fr. 60; sec. XIV, prima metà [= *B* di *Thebes*];
- E* = ivi, fr. 12603; sec. XIV; contiene anche *Brut*;
- F* = ivi, fr. 1416; sec. XIII; contiene anche *Brut*;
- G* = ivi, fr. 1450; sec. XIII; contiene anche *Brut* e *Troie*;
- H* = Montpellier, École de Médecine, H.251; sec. XIII, metà; contiene anche *Brut* e *Troie*;
- I* = Paris, BnF, fr. 784; sec. XIII *ex.*-XIV *in.* [= *C* di *Thebes*].

I mss. *ABC* formano una prima famiglia;<sup>1</sup> i mss. *EFGHI* una seconda famiglia; il cod. *D* è isolato. Nella seconda famiglia si notano due sottogruppi: *EF* (ai quali si può aggiungere *G*) e *HI*. Salverda de Grave fonda le sue due edizioni su *A* (*codex antiquissimus*), aggiungendo nella prima episodi che non si trovano nella famiglia *ABC*, ma che desume da tutti gli altri mss. Petit fonda invece la sua edizione su *D*, codice recenziore, che rappresenterebbe una riscrittura degna d'interesse, perché il copista-coautore ritorna al testo latino di Virgilio, anche se a volte introduce amplificazioni ornamentali, sentimentali e cortesi di suo conio.<sup>2</sup> In realtà la

<sup>1</sup> Interessante notare che il testo dell'*Eneas* contenuto in *C* (= *S* di *Thebes*) non ha affatto le caratteristiche del testo di *Thebes* ivi trådito (3.1); al contrario è un testo composito, ibrido, contaminato da varie versioni. Si noti il fatto molesto che alcuni mss. hanno sigle diverse a seconda delle opere che tramandano.

<sup>2</sup> Questo duplice atteggiamento ha fatto credere che *D* non sia piú vicino all'originale. La cosa resta dubbia.

situazione non è chiara: la famiglia *ABC* sembra più breve, il che non vuol dire per forza che sia più vicina all'originale; alcune parti condivise dalla seconda famiglia (*EFGHI*) e da *D* possono essere autentiche (e in questo caso *ABC* sarebbero lacunosi) ovvero aggiunte posteriori (e in questo caso potrebbero convincerci che *D* ed *EFGHI* costituiscono insieme un solo gruppo che si oppone ad *ABC*). Le “aggiunte” degli uni o le “lacune” degli altri sono di due tipi: a) amplificazioni narrative o descrittive; b) ritorno all'Eneide.

### 3.3. *I manoscritti del Roman de Troie*

La tradizione manoscritta del *Roman de Troie* è stata studiata in particolare dal suo editore, Léopold Constans, e da Marc-René Jung (1996). Si tratta di 30 mss. e 28 frammenti.<sup>3</sup> Il caso è ancor più complesso dei precedenti e non si darà l'elenco completo dei codici. Sembra che esistano due famiglie, in una delle quali si trovano i testimoni più antichi: il ms. di Milano, BA, D 55 sup. (siglato *M2*) e due frammenti, di Basel e di Bruxelles, che provengono dallo stesso manufatto (*B1*); tanto *M2* come *B1* sono linguisticamente anglonormanni.<sup>4</sup> In realtà, come riconosce lo stesso Constans, confermato da Jung, le costellazioni dei mss. sono incostanti e prevale la contaminazione, alla quale non si sottrae neppure *M2*, codice che sta comunque alla base tanto dell'edizione di Constans (1904-1912) quanto di quella, più recente, di Baumgartner e Vielliard (1998). E, nel caso dei frammenti *B1*, dev'esserci stato un cambiamento d'antigrafo, perché quello di Basel si inserisce nella prima famiglia e quello di Bruxelles nella seconda. La tradizione del *Roman de Troie* è più ricca e di tipo ancor più “attivo” di quelle di *Thebes* e di *Eneas*: una gran parte dei mss. si prendono libertà estreme di riscrittura, aggiungendo, eliminando o modificando a loro piacimento (e spesso in modo intelligente) il testo. Notevoli i casi di due codici: a) Paris, BnF fr. 375 (*B* per il *Roman de Troie*, ma *A* per *Thebes*) il cui copista dice d'essere il nipote di Adam de la Halle (grande scrittore di Arras, 1237-1288) e afferma di aver copiato

<sup>3</sup> Constans conosceva solo 28 mss. e 11 frammenti. I due codici di nuova acquisizione sono un ms. copiato nel 1344 da Luca Boni di Firenze (Riccardiano 2433) e un ms. della seconda metà del Duecento, riccamente miniato, conservato a Nottingham (University Library, WLC/LM/6).

<sup>4</sup> Ma sul luogo di confezione di *M2* (Oriente o Venezia) si veda *infra*, 5.3.

il testo al freddo, completandolo nel 1288, dopo aver perduto i suoi vestiti al gioco dei dadi; mentre Costans attribuisce i tagli, secondo lui più numerosi nel finale, alla fretta di terminare il lavoro in condizioni difficili, Jung pensa piuttosto all'uso di un *tópos* letterario e a un diverso progetto di scrittura. b) Paris, BnF, fr. 903 (siglato G, sec. XIII ex.-XIV in.) inserisce il *Roman de Troie* in una traduzione della Bibbia, fra la morte di Mosé e la storia di Giosué: evidentemente il copista attribuisce valore storico al racconto, che viene a formar parte di un progetto di storia universale (fatto non inconsueto nella storiografia del Duecento).

### 3.4. *I manoscritti della triade classica: testi isolati, accostati e in serie (ciclici)*

Una questione importante riguarda la possibilità che i tre romanzi antichi fossero nati come parti di un trittico ovvero che l'associazione fra i testi (aggiungendovi peraltro talora il *Roman de Brut*) risalga a un momento successivo (1.4). Si osservi che il ms. fr. 60 della BnF (3.1) è l'unico a tramandare tutta la triade classica; a parte questo caso eccezionale, tutti gli altri mss. del *Roman de Thebes* contengono anche o l'*Eneas* o *Troie*, mentre i codici dell'*Eneas* e di *Troie* o contengono solo uno dei due testi, o tramandano un altro romanzo antico oppure ospitano il *Roman de Brut*.

I mss. *A* e *B* dell'*Eneas*, appartenenti alla stessa famiglia, tramandano solo quel romanzo; e si rammenti che *A* è *antiquissimus*. Inoltre alla fine di *A* si trovano le parole seguenti:

[...] per vos donna valenz, ch'eu non aus dir ni non pos dir a vos ma desiranza... e n'am plus vos de bon cor lialmenz che Cligès non ama Fenices verament ne Floire Blancaflor ne Alixandre Soredamor.<sup>5</sup>

Queste parole avvicinano il *Roman d'Eneas* a un romanzo di Chrétien de Troyes (*Cligès*)<sup>6</sup> e al racconto di *Floire et Blancheflor* (1.2) e quindi sembra che la prima ricezione dell'*Eneas* (testimoniata da testi della fine del sec.

<sup>5</sup> «[...] per voi, valente dama, ché io non oso dirvi né riesco a dirvi il mio desiderio... e vi amo con puro cuore più lealmente di quanto Cligès non abbia veramente amato Fenice, né Fiorio Biancofiore, né Alessandro Soredamor».

<sup>6</sup> In effetti quelle parole citano le due coppie principali del romanzo di Chrétien, il quale si era ispirato proprio all'*Eneas* per la retorica amorosa.



XII) non ne orienti la lettura verso una tematica storica, politica e bellica come quella degli altri romanzi della triade classica, ma piuttosto inviti il pubblico a considerarlo in un orizzonte che comprenda idealmente anche il *Cligès* e *Floire et Blancheflor*, valorizzando lo sviluppo narrativo degli amori di Enea con Lavinia, che rappresentano una delle maggiori novità rispetto al poema virgiliano.

Nel caso del Roman de Troie, 17 mss. completi (più della metà) e fra questi i più antichi (come ad es. M2) trasmettono solo il testo di Benoît (che, in effetti, con più di 30000 vv., basta a riempire un codice di notevoli dimensioni) e molti sono manufatti di lusso, ornati da molte miniature. Tutto ciò fa pensare che l'unione delle tre opere in una sorta di ciclo non sia né antica né comune (si rammenti che l'unico ms. a presentare l'intera triade è il fr. 60 della BnF).

In verità alcuni mss. riportano due dei nostri romanzi forse solo perché uniti dal carattere "antico" della materia, senza preoccuparsi troppo della coerenza narrativa (per es. fanno precedere l'*Eneas* a *Thebes*). A volte l'associazione è più giustificata: è il caso dei mss. trecenteschi F1 (quello di Luca Boni) e F (Paris, BnF, fr. 821) di *Troie*, nei quali l'opera di Benoît è accostata al romanzo franco-italiano di *Hector et Hercule*, composto nell'Italia settentrionale agli inizi del sec. XIV. Questo romanzo (anch'esso scritto in *octosyllabes*) racconta il duello fra i due protagonisti e l'uccisione di Ercole da parte di un giovane Ettore,<sup>7</sup> e quindi si presenta come una sorta di *Enfances Hector*.<sup>8</sup> Nel ms. parigino F vengono anche intercalati estratti dell'*Histoire ancienne (jusqu'à César)* (Storia antica [fino a Cesare]) e altri testi sapienziali tardo-antichi (*Disticha Catonis*, *Consolatio Philosophiae* di Boezio) o medievali, ma attribuiti a personaggi dell'antichità (*Secretum secretorum*, attribuito ad Aristotele); il codice quindi si presenta come «una raccolta di storia e di saggezza antica» (Jung 1996: 196).

<sup>7</sup> Ercole, compagno di Giasone nella spedizione degli Argonauti, è il principale artefice della prima distruzione di Troia (quella associata all'*Iliade* è la seconda), pertanto la sua uccisione rappresenta una vendetta da parte di Ettore.

<sup>8</sup> Le *enfances*, diffuse nella tradizione epica, raccontano le imprese giovanili di un eroe già noto per le gesta compiute da adulto; nella letteratura spagnola si parla di *mocedades* (come quelle del Cid). Nell'esperienza contemporanea si rammentino i telefilm della serie intitolata *The Young Indiana Jones Chronicles* (1992-1996), prodotta da George Lucas (in italiano *Le avventure del giovane Indiana Jones*) e, ancor più recente, si può citare il caso del "giovane" Montalbano.

In un altro ms. (Paris, BnF, fr. 375 = *A* di *Thebes* e *B* di *Troie*) il compilatore ha probabilmente fondato l'accostamento dei testi sulla base del motivo dell'assedio alle città, dato che agli assedi di Tebe (si rammentino i *Sette contro Tebe*) e di Troia aggiunge quello di Atene, narrato nell'*Athis et Prophiliis* (1.2).<sup>9</sup>

Il vero ms. ciclico è il già citato fr. 60 della BnF (*B* per *Thebes*, *D* per *Eneas*, *A* per *Troie*) datato da Jung alla prima metà del Trecento (tra il 1315 e il 1340). La prima rubrica è eloquente:

Ci commence li roumans de Tiebes, qui fu racine de Troie la grant, ou il a moult de merveilles diverses. Item toute l'istoire de Troie la grant, comment el fu .ii. fois destruite par les Grigois, et la cause pour quoi ce fu, et des mortalitez qui y furent. Item toute l'istoire de Eneas, et d'Ançisés, qui s'en fuirent après la destruction de Troie, et comment leur oirs peuplerent les regions de deça mer, et les granz merveilles qui d'euz issirent.<sup>10</sup>

Alla triade classica alcuni mss. associano anche il *Roman de Brut*, per es. i codici *E*, *F*, *G* e *H* dell'*Eneas* (3.2). Notevole il caso del ms. *H* (Montpellier, École de Médecine, 251) che probabilmente, prima delle mutilazioni che oggi espone (un centinaio di carte all'inizio), era costituito, in ordine cronologico, da: *Thebes* (perduto), *Troie* (acefalo), *Eneas* e infine *Brut*.<sup>11</sup> Come si rammenterà, quest'ultimo narra le vicende di Brut, discendente di Enea, che dà il suo nome alla Britannia (2.6). Pertanto il codice di Montpellier potrebbe essere il secondo e più complesso e completo manoscritto ciclico della serie, dopo il fr. 60 della BnF.

<sup>9</sup> Qualcosa del genere avviene anche nel ms. *S* di *Thebes*, non tanto per la presenza dell'*Eneas*, quanto per quella del *Siège d'Antioche ovesque le conquiste de Jerusalem de Godefred de Boilion*, [Assedio di Antiochia, con la conquista di Gerusalemme da parte di Goffredo di Buglione], canzone di gesta anonima fondata sull'*Historia Hierosolymitana* di Baudri de Bourgueil. L'autore del *Siège* sarebbe un chierico normanno o anglonormanno della fine del XII sec.; nel ms. il testo precede *Thebes*, che a sua volta è introdotto dalla frase «Ci comence le siege de Thebes» (qui inizia l'assedio di Tebe).

<sup>10</sup> «Qui inizia il romanzo di Tebe, che fu radice [Dante avrebbe detto il *seme*] di Troia la grande; in esso vi sono molti racconti straordinari. *Item* tutta la storia di Troia la grande, come essa fu distrutta due volte dai Greci e la causa di questi avvenimenti, e delle stragi che vi furono. *Item* tutta la storia di Enea e di Anchise, che fuggirono dopo la distruzione di Troia, e come i loro eredi popolarono le regioni di là dal mare, e i grandi fatti straordinari che presero avvio da loro». Ma è difficile considerare la storia di Tebe come antecedente di quella di Troia (cf. Avvertenza, nota 2 e *infra* 5.3).

<sup>11</sup> L'ipotesi risale a Constans.

Per altri mss. che possono rientrare in questo discorso, magari inglobando anche i romanzi di Chrétien de Troyes, si veda Mora-Lebrun (2008: 126-7). Della stessa autrice si accolgono anche le conclusioni: la *mise en cycle* non è un fenomeno originario e non risale nemmeno al sec. XII o ai primi del XIII,<sup>12</sup> epoca nella quale i romanzi appaiono isolati. Esso si verifica nel secolo XIII avanzato e nella centuria seguente, in parallelo con la formazione dei cicli dei romanzi della materia arturiana e di certe *chansons de geste*.

### 3.5. *Le miniature*<sup>13</sup>

La maggior parte dei manoscritti non frammentarî della triade classica sono provvisti di apparati decorativi che non si limitano alle *lettrines* iniziali ornate che si ritrovano abitualmente in un gran numero di codici medievali, ma sono comprensivi anche di elementi di natura propriamente figurativa (*lettrines* istoriate e miniature): si tratta di quattro testimoni sui cinque di *Thebes*, sette sui nove dell'*Eneas*, diciassette sui trenta di *Troie*. Questi dati puramente numerici sono già di per sé indicativi dell'importanza attribuita a tali testi dal pubblico medievale e, vista la ricchezza di molti di questi cicli esornativi, anche del loro successo presso strati sociali facoltosi, in grado di permettersi oggetti di lusso davvero notevole. Qui tratteremo dunque dei manoscritti dei tre romanzi provvisti di *lettrines* istoriate e/o miniature, concentrandoci soprattutto sulle diverse modalità con le quali l'apporto figurativo entra in contatto e interagisce con il testo letterario.

Il piú antico manoscritto decorato della triade classica che conserviamo è il testimone M2 del *Roman de Troie* (3.3), databile tra la fine del XII secolo e i primi anni del successivo, forse esemplato in Oriente o a Venezia, ove il codice deve comunque essere giunto già in epoca molto alta.<sup>14</sup> Qualunque sia la località nella quale è avvenuta la copia,

<sup>12</sup> Ipotesi discutibile, per es., di Harf-Lancner 1992.

<sup>13</sup> Il paragrafo 3.5 è di Stefano Resconi.

<sup>14</sup> Per una descrizione del manoscritto cf. Constans 1889, *Roman de Troie* (Constans): VI-1-7, Jung 1996: 113-6, Giannini 2002/03: 79-100 e Martorano 2004: 411-4; Woledge-Short 1981: 11 lo datano al XII. Riguardo al luogo di allestimento, cf. le opinioni a sostegno della compilazione orientale di Bertoni 1911: 83-4, n. 3, Bertoni 1912: 96, Folena 1976: 273, Martorano 2004: 436-9, alle quali si

questo reperto mostra chiaramente il precoce interesse del pubblico veneto per la letteratura francese e galloromanza in generale; essa era veicolata, oltre che dai contatti diretti con la Francia, anche dai fitti rapporti politici e commerciali che i veneziani intrattenevano con i possedimenti francesi d'Oltremare costituitisi in seguito alle crociate, e, dal 1204, con l'Impero Latino d'Oriente, alla cui fondazione avevano attivamente partecipato. La natura stessa della decorazione del manoscritto ambrosiano è indicativa di questa particolare contingenza culturale: le miniature, sebbene di scuola veneta, mostrano infatti alcuni tratti di ispirazione francese.<sup>15</sup> L'apparato figurativo è costituito da *lettrines* ornate e istoriate: ciò che piú risulta interessante è che queste ultime raffigurano solo in parte episodi presenti nel testo, preferendo invece soggetti di varia natura quali grifoni, esseri grotteschi, oppure, alla carta 23, un asino che suona la lira, tema letterario e iconografico molto diffuso al quale si richiama anche la seconda parte del prologo del *Roman de Thebes* (8.1; TAV. 4). È chiaro dunque che un apparato di questo tipo, contraddistinto dalla scarsità di rapporti con l'opera che accompagna, è stato concepito per rispondere a delle esigenze precipuamente decorative, lasciando in secondo piano la possibilità di costruire interrelazioni complesse tra testo figurato e testo narrato. In confronto con le articolate strategie interattive tra immagine e testo messe in opera in molti dei manoscritti miniati piú tardi, si sarebbe tentati di ritenere questa elementare modalità decorativa semplicemente arcaica; in realtà è possibile rilevare apparati figurativi tipologicamente affini anche in altri testimoni piú tardi del *Roman de Troie* quali *F* (Paris, BnF, fr. 821) e *P* (ivi, n. a. f., 6774), compilati in Italia settentrionale nel corso del Trecento. Nel primo caso, un manoscritto miscelaneo di dimensioni piuttosto cospicue, il dettato del romanzo è intercalato da alcune *lettrines* all'interno delle quali sono spesso raffigurati dei ritratti di persone, privi di rapporti con il testo, così come privi di rapporti con il testo sono anche i soggetti rappre-

oppongono Meyer 1889: 89, n. 1, Wunderli 1968: 28-9, Jung 1996: 114. Si considerino poi ora le recenti osservazioni di Maria Luisa Meneghetti presentate al convegno *Narration et stratégies de l'illustration. Codex et romans chevaleresques dans l'Italie du Nord (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Université de Lausanne, 22-23 février 2013, nel contributo intitolato *Il ms. ambrosiano D 55 Sup. tra Francia, Oltremare e "Lombardia": illazioni su un percorso possibile*, atti in corso di stampa.

<sup>15</sup> Cf. Cipriani 1968: 27; si veda anche Gengaro-Villa Guglielmetti 1968: 119-20.

sentati nelle *lettrines* istoriate del secondo.<sup>16</sup> Un altro manoscritto del *Roman de Troie* che si potrebbe avvicinare a quelli compresi in questa serie è N4 (Nottingham, University Library, Mi LM 6), esemplato in Francia occidentale nella seconda metà del XIII secolo, ove sono raffigurati, intercalati a immagini che rappresentano gli eventi descritti nel romanzo, soggetti variegati e talvolta grotteschi: draghi, un orso, una sirena alata, una testa d'uomo inserita in un essere mostruoso.<sup>17</sup> Andrà comunque notato che anche in manoscritti di questo tipo le miniature si collocano abitualmente in corrispondenza degli snodi principali della *fabula*, così che esse svolgono la medesima funzione paratestuale delle *lettrines* ornate, con l'aggiunta, però, di una ben maggiore efficacia esornativa.

Una seconda tipologia della decorazione prevede la presenza di una sola miniatura e/o *lettrine* istoriate collocata all'inizio del testo: essa raffigura abitualmente i contenuti dei versi iniziali del romanzo, oppure una scena rievocativa delle vicende in esso narrate (spesso l'episodio *clou*, o il protagonista). Questa situazione si rileva ad esempio nel testimone H dell'*Eneas* (3.2), che si apre con una grande miniatura raffigurante l'eroe del romanzo su una nave, in fuga da Troia (f. 148r); gli allestitori del manoscritto hanno riservato pari trattamento anche al *Roman de Brut* di Wace, trascritto prima dell'*Eneas*, mentre ben più articolato risulta l'apparato figurativo dedicato all'opera di Benoît, vergata in apertura e certamente dipendente da un modello decorativo più complesso (il codice costituisce il testimone M1; cf. *infra*). Un'impostazione del tutto simile si rileva anche in altri manoscritti dell'*Eneas*: F e I (3.2; Tav. 5), databili alla seconda metà del XIII secolo, oltre a B (ivi), allestito in Italia (forse in Veneto) nel corso del Trecento, la cui miniatura iniziale risulta conforme alle caratteristiche dello stile bolognese.<sup>18</sup> Casi affini si possono ritrovare anche nella tradizione del *Roman de Troie*: il suo testimone L (Paris, BnF, fr. 12600), ad esempio, esordisce con una miniatura raffigurante un re assiso sul trono, certamente da identificarsi

<sup>16</sup> Cf. Jung 1996: 194-9 e 250-3.

<sup>17</sup> Su questo manoscritto cf. ora Serena Lunardi e Massimiliano Gaggero, *Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6*, in corso di stampa in «Critica del testo».

<sup>18</sup> Cf. la scheda allestita da Giuseppe Mascherpa e Federico Saviotti nel *database MAFRA* (<http://www.mirabileweb.it/manuscript/London, British Library, Add. 14100B/137829>).

con Salomone, al quale fa riferimento il prologo del romanzo (4.3). Apparentemente anomalo risulta invece il caso di *C1* (Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, Bodmer 18), la cui unica illustrazione si trova alla carta 3v, dunque non in corrispondenza dell'inizio dell'opera: l'immagine rappresenta Giasone che, a bordo di una nave, si avvicina a un'isola sulla quale campeggia un enorme ariete dal vello d'oro. L'attenzione del miniatore si è dunque spostata dalla sezione esordiale del romanzo (percepita come l'unione del prologo e del successivo e lungo riepilogo della vicenda) alla sua prima porzione effettivamente narrativa, nella quale si raccontano le vicende degli Argonauti (cfr. la sinossi in *Appendice*). Un altro testimone del *Roman de Troie*, *A1* (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3340), sembra spingersi ancora oltre in questo processo di individuazione dell'inizio del racconto vero e proprio. Qui si rilevano infatti due sole *lettrines* istoriate: una, bipartita, raffigura Salomone e la città di Troia, ed è collocata all'inizio del romanzo; l'altra, anch'essa suddivisa in due parti, ritrae un'imbarcazione e dei cavalieri, e si trova esattamente all'inizio dell'episodio degli Argonauti.<sup>19</sup>

La funzione di questo tipo di apparato è dunque di natura sostanzialmente distintiva: il compito principale delle immagini è innanzitutto quello di segnalare l'inizio materiale del testo nel manoscritto. In particolare nel caso delle raccolte miscellanee non *factices* (cioè originariamente concepite come tali) questa funzione non è per nulla secondaria, permettendo al lettore di orientarsi nella materialità del codice. Proprio per questo motivo, si potrebbe avvicinare alla tipologia in oggetto anche un manoscritto del tutto particolare come *G* dell'*Eneas* (3.2), Paris, BnF, fr. 1450, allestito nel secondo quarto del XIII secolo in Piccardia: qui sono trascritti in perfetta continuità *Troie*, *Eneas*, la prima parte del *Brut* (fino al punto in cui Wace parla del regno di Artú), quattro romanzi di Chrétien de Troyes (*Erec e Enide*, *Perceval*, *Cligès* e *Chevalier au lion*), la seconda parte del *Brut* e il *Dolopathos* di Erbert.<sup>20</sup> Delle grandi iniziali istoriate, raffiguranti però soggetti privi di rapporti coi testi, sono l'unico

<sup>19</sup> Si noterà che in vari testimoni del *Roman de Troie* sprovvisti di decorazione di tipo figurativo l'apposizione delle *lettrines* individua chiaramente l'inizio della narrazione vera e propria: questa partizione doveva dunque essere variamente espressa dall'apparato paratestuale in vari settori della tradizione manoscritta del testo.

<sup>20</sup> Sul manoscritto cf., oltre a Jung 1996: 204-12, anche Busby-Nixon-Stones-Walters-II: 31-3, e Busby 2005: 66.

elemento paratestuale che permette di individuare chiaramente l'inizio di ognuna di queste opere nel perfetto *continuum* grafico della trascrizione.<sup>21</sup> L'allestitore ha infatti volutamente scelto di copiare i romanzi senza soluzione di continuità seguendo l'ordine cronologico delle vicende che vi sono narrate, cosa che permette al fruitore di coglierne le reciproche interconnessioni storiche e politiche attraverso la lettura continuativa: il manoscritto intende così ricostruire compiutamente l'itinerario di *translatio studii e translatio imperii*. Decisamente notevole risulta in particolare la scelta di scindere in due diverse porzioni il *Brut*, in modo da poter inserire proprio in questo punto del manoscritto i capolavori di Chrétien, come in effetti si addice a narrazioni di vicende meravigliose che avvengono durante il regno di Artú.

In vari casi, la natura del soggetto prescelto per le immagini esordiali di questo tipo sembra inoltre voler svolgere anche una seconda funzione: la presenza di una raffigurazione evocativa dei contenuti generali dell'opera serve infatti da vera e propria introduzione tematica al testo romanzesco, consentendo al fruitore un primo contatto con l'elemento narrativo ancor prima di iniziare la lettura vera e propria.

Un'immagine esordiale simile a quelle che abbiamo appena descritto spesso non manca nemmeno nell'ultima e piú complessa tipologia decorativa che ci resta da analizzare, quella narrativa: si tratta di apparati iconografici estesi a tutta la lunghezza del romanzo, al quale sono legati da uno spiccato rapporto di tipo simbiotico, anche se di volta in volta diverso nelle modalità dell'interazione tra testo figurato e testo letterario. Possiamo innanzitutto notare che, mentre conserviamo numerosi manoscritti miniati che contengono il solo *Roman de Troie*, le trascrizioni di *Thebes* ed *Eneas* provviste di apparato decorativo sono sempre inserite in manoscritti miscellanei decorati nella loro interezza; questo dato costituisce un'ulteriore conferma del particolare successo che il romanzo di Benoît ha incontrato nel corso degli ultimi secoli del Medioevo, anche rispetto agli altri due testi della triade.

Gli apparati decorativi estesi che presentano il rapporto piú semplice con il testo scritto si limitano a svolgere una funzione di tipo precipuamente paratestuale, individuando le partizioni narrative interne all'opera

<sup>21</sup> L'apposizione del titolo delle singole opere nei margini superiori delle pagine in cui esse cominciano è infatti successiva all'esecuzione del codice. Come nel caso di *C1*, l'iniziale istoriata dedicata a *Troie* è collocata all'inizio della narrazione vera e propria.

e preannunciandone in forma figurata i contenuti. È il caso, ad esempio, del testimone *D* del *Roman de Troie* (Paris, BnF, fr. 783): esso si apre con una grande miniatura del tipo distintivo-evocativo di cui abbiamo già discusso, nella quale è illustrata una scena dell'assedio di Troia; immediatamente sotto questa raffigurazione, una *lettrine* istoriata rappresenta il montone dal vello d'oro.<sup>22</sup> Nel resto del romanzo, le *lettrines* istoriate sono inserite in corrispondenza dei principali snodi testuali, rappresentando abitualmente ciò che viene descritto nei primi versi di ogni sezione. La conseguenza di tale impianto è che l'apparato decorativo, pur risultando un efficace ausilio alla lettura per il fatto di indicare al fruitore i luoghi nei quali la prospettiva del racconto muta, non rappresenta però in maniera organica la *fabula* del romanzo, non contemplando ad esempio quegli episodi culminanti della vicenda che vengono a trovarsi all'interno delle singole partizioni narrative (Jung 1996: 184-5).

Nella maggior parte dei casi, però, le miniature intrattengono un rapporto ben più complesso con il testo letterario, al punto da tradirne in maniera più o meno intenzionale il dettato, sottolinearne episodi particolari, o addirittura evidenziarne alcune tematiche a scapito di altre. Qui mi limiterò a presentare un solo caso dei molti che si potrebbero illustrare, quello del testimone *J* del *Roman de Troie* (Paris, BnF, fr. 1610; TAV. 8), esemplato in Borgogna o Lorena e datato 1264 alla carta 181r. L'elemento che maggiormente contraddistingue questo manoscritto è la presenza di otto immagini a piena pagina, organizzate al loro interno in più riquadri.<sup>23</sup> Si tratta di una strategia illustrativa finalizzata alla messa in rilievo di alcune delle scene maggiormente significative del romanzo, che vengono dunque addirittura isolate dalla narrazione scritta: le immagini raffigurano infatti delle sequenze riguardanti la prima distruzione di Ilio, il rapimento di Elena, il combattimento tra Achille ed Ettore, la presa di Troia. Nel resto del manoscritto il miniatore illustra numerosi episodi dell'opera mostrando una netta preferenza per quelli di tipo bellico e un sostanziale disinteresse per le vicende amorose. Bisognerà infine notare che in alcuni casi le illustrazioni non riproducono esattamente il testo

<sup>22</sup> È interessante notare che, al contrario di quanto avviene nella gran parte degli altri manoscritti miniati, il vello d'oro è rappresentato in corrispondenza dell'inizio del prologo e non di quello della narrazione vera e propria.

<sup>23</sup> Quattro di queste carte sono state staccate dal codice e vendute intorno al 1850; si trovano oggi in una collezione privata: cf. Jung 1996: 215. La riproduzione di due di esse si trova in Saxl 1957, figg. 44 e 45.



romanzesco, ma introducono delle modifiche variamente spiegabili.<sup>24</sup> al f. 90v, ad esempio, l'immagine raffigura Priamo, Ecuba e Andromaca che, facendo seguito a un sogno premonitore di quest'ultima, implorano in ginocchio Ettore, armato di tutto punto, di non recarsi a combattere. Nel romanzo invece è il solo Priamo, senza inginocchiarsi, a ordinare al figlio di non uscire dalla città: Andromaca ed Ecuba avevano infatti già tentato in precedenza di dissuadere l'eroe dal combattere. Potremmo dunque parlare in questo caso di una condensazione narrativa, che conferisce tra l'altro alla scena raffigurata una notevole pateticità. Come ben notato da Jung, risultano poi particolarmente interessanti le modalità con le quali l'artista raffigura l'uccisione di Ettore in una delle grandi miniature a piena pagina: l'eroe infatti viene colpito alle spalle con una lancia, modalità, questa, che non corrisponde a quella descritta da Benoît, bensì a quella presentata nell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, un'opera storico-didattica scritta agli inizi del XIII secolo di cui conserviamo vari manoscritti miniati, tutti però significativamente successivi a quello in oggetto. È probabile dunque che il miniatore si sia lasciato influenzare anche da spunti esterni all'opera di Benoît.<sup>25</sup>

Se dunque i rapporti tra testo e immagine possono risultare notevolmente complessi, bisogna segnalare che l'apparato figurativo esteso può nel contempo sottolineare l'esistenza di affinità tra testi diversi: mi riferisco a quei manoscritti miscelanei nei quali siano state raccolte opere ritenute dagli allestitori a vario titolo attinenti, la cui solidarietà risulta accresciuta dalla presenza di un unico e coerente sistema decorativo applicato a tutto il manoscritto. Un caso paradigmatico in questo senso è quello del codice Paris, BnF, fr. 60 (3.4), esemplato nella regione di Parigi nel corso del XIV secolo, le cui miniature sembrano almeno in parte attribuibili al maestro del *Roman de Fauvel* (Jung 1996: 149): si tratta di un codice che trascrive, seguendo il perfetto ordine cronologico dei fatti narrati, *Thebes*, *Troie* ed *Eneas*, riservando a ciascuno di essi un apparato figurativo

<sup>24</sup> Altri casi di dissonanza tra testo e immagine, in questo caso nella tradizione dell'*Eneas*, sono stati studiati da Harf-Lancner 1992b.

<sup>25</sup> Su questo manoscritto, cf., oltre a Jung 1996: 214-30, anche Saxl 1957: 36-8, e Buchthal 1971: 9-12, ove lo stile delle grandi miniature, pur ritenute comunque opera di un artista mediocre, viene avvicinato a quello di un manoscritto dell'Antico Testamento eseguito in ambienti vicini a quelli di Luigi IX, re di Francia (si tratta di un codice ora conservato a New York, Pierpont Morgan Library, M. 638).

della medesima natura. Tutti i tre romanzi si aprono con una grande miniatura larga quanto l'intera pagina e suddivisa al suo interno in riquadri: essa svolge la funzione distintivo-evocativa di cui abbiamo già trattato. Nel caso del *Roman de Thebes* vi sono raffigurati la nascita di Edipo, la sua esposizione, l'incontro con la Sfinge e l'uccisione di Laio, mentre le vicende del *Roman de Troie* sono richiamate con l'uccisione, da parte di Giasone, del dragone che sta a guardia del vello d'oro, il rapimento di Elena e la caduta di Troia (con tanto di cavallo di legno); nel caso dell'*Eneas* sono invece raffigurati Troia in fiamme, Enea su un'imbarcazione, lo stesso protagonista che supplica Didone, i due amanti abbracciati, Enea di nuovo su un'imbarcazione, ma alla volta dell'Italia, e infine il suicidio della regina di Cartagine (TAV. 7). Nel resto del manoscritto il miniatore ha apposto numerose immagini di seguito alle rubriche tracciate con l'inchiostro rosso in corrispondenza dell'inizio delle diverse unità narrative (TAV. 6). In realtà, in alcuni casi l'artista non si è fondato esclusivamente sul lavoro del rubricatore, ma ha raffigurato dei particolari che avrà verosimilmente desunto dalla lettura diretta del testo che aveva sotto gli occhi; anche in questo caso non mancano però episodi nei quali, talvolta tradito dai contenuti delle rubriche, egli si è discostato dai contenuti del dettato testuale. Risulta comunque ben chiaro che gli allestitori hanno inteso utilizzare l'apparato decorativo anche per rendere ancora più evidenti i fitti rapporti tematici tra i tre testi, che, in questo manoscritto, vengono di fatto a costituire anche materialmente «un grand roman en trois parties» (Harf-Lancner 1992a: 293).

I due manoscritti di cui abbiamo appena trattato esemplificano perfettamente anche le caratteristiche stilistiche che, pur nella diversità di ogni singola realizzazione (più arcaica nel caso del fr. 1610, perfettamente goticeggiante nel fr. 60), caratterizzano la quasi totalità dei manoscritti miniati francesi dei romanzi antichi: si tratta di raffigurazioni vigorose ed espressive, ma ancora relativamente statiche, inquadrare in cornici decorative, inserite su un antirealistico sfondo dorato o geometrico che sottolinea ulteriormente l'indefinita lontananza temporale e geografica delle vicende narrate. Ben diverse sono invece la peculiarità artistiche dei testimoni italiani trecenteschi del *Roman de Troie*, caratterizzati da un progressivo affrancamento dallo spazio incorniciato e da una maggiore attenzione per il realismo e il valore drammatico delle scene: accanto a un importante manoscritto esemplato in ambienti vicini alla corte angioina di Napoli come il testimone VI (poi passato alla biblioteca dei Gonzaga e

oggi conservato a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. XVII; TAV. 9) e a prodotti padovani quali *C* (Paris, BnF, fr. 782; TAV. 10) e *W* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2571), bisogna infatti rilevare la presenza di quello che, con tutta probabilità, è il piú bel manoscritto di *Troie* e dei romanzi antichi in generale, *S* (San Pietroburgo, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, fr. F. v. XIV. 3; TAV. 11). Si tratta di un codice allestito in Italia centrale e forse non immune dagli influssi stilistici dell'arte senese (Jung 1996: 259): il margine inferiore di ogni pagina è miniato con immagini che, come ben sottolineato da Saxl, non solo costruiscono veri e propri cicli narrativi di cui è possibile seguire la trama senza doversi appoggiare al testo letterario, ma tendono anche a concentrarsi su dettagli psicologici presenti nel testo di Benoît che non avevano fino a quel momento attirato l'attenzione dei decoratori (Saxl 1957: 43-4). Stupisce ad esempio l'attenzione dedicata a un episodio del tutto particolare come quello in cui Medea invia segretamente la sua ancella da Giasone: a sinistra si nota un primo edificio, sulle cui soglie si trova Eete e a una delle cui finestre è affacciata la principessa, evidentemente in trepidante attesa del ritorno della sua serva. Un secondo palazzo sta invece sulla destra e al suo interno si trova Giasone. La netta bipartizione dell'area decorata definita dai due edifici è dunque indicativa della distanza che ancora divide i due amanti: l'unico elemento che mette in comunicazione queste due entità spaziali separate è proprio l'ancella di Medea, che si trova con il corpo fuori dall'edificio in cui sta l'eroe greco, mentre con il viso si affaccia prudentemente all'interno per poter parlare.

In particolare gli ultimi casi di cui ci siamo occupati mostrano in maniera chiara che l'apparato decorativo, pur nel suo rapporto simbiotico piú o meno spiccato con l'opera romanzesca, può configurarsi esso stesso come un vero e proprio testo. Non stupirà dunque che, proprio al pari del testo letterario, anche piú corredi miniati possano essere stati copiati da un medesimo modello, cosí che oggi risulta possibile individuare delle parentele tra le illustrazioni presenti in manoscritti diversi: nel caso dei codici del *Roman de Troie* che abbiamo avuto modo di citare finora questa situazione si rileva ad esempio per i testimoni *D* ed *M1*, oltreché per *C* e *W*.

Non sarà infine sfuggito al lettore che anche i miniatori recepiscono e talvolta accentuano ulteriormente nel loro lavoro le istanze dell'anacronismo di cui si discuterà soprattutto a 5.3. In termini ancora piú generali, i corredi figurativi possono risultare molto interessanti anche

perché ci permettono di verificare le modalità con le quali i lettori antichi dovevano visualizzare mentalmente i concetti astratti e gli elementi relativi al campo del meraviglioso che trovavano in testi così ricchi di spunti come quelli dei romanzi antichi.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Cerrito 2004 offre ad esempio uno studio delle diverse forme con le quali è rappresentato il Sagittario (10.4) nei manoscritti del *Roman de Troie*.

## 4. LA «TRANSLATIO STUDII»

### 4.1. Premessa

Due idee dominano la coscienza e l'immaginazione medievali nei rapporti fra la contemporaneità e l'antichità: la *translatio imperii* e la *translatio studii*, ossia la doppia eredità politica e culturale, che, per volere di Dio, dall'Antichità mediterranea e pagana (prima la Grecia e poi Roma) sarebbe passata, in epoca medievale, all'Europa nordica e cristiana.<sup>1</sup> Raramente il tema della *translatio studii* è stato esposto con tanta chiarezza come nel prologo al *Cligès* di Chrétien de Troyes:

Par les livres que nos avons  
 28 les fez des anciens savons  
 et del siecle qui fu jadis.  
 Ce nos ont nostre libre apris  
 que Grece ot de chevalerie  
 32 le premier los et de clergie.  
 Puis vint chevalerie a Rome  
 et de clergie la some,  
 qui or est an France venue.<sup>2</sup>

L'originale sintesi, in Chrétien, di *chevalerie* e di *clergie*, vista come eredità del mondo antico, rappresenta l'aspirazione culturale del XII secolo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> In nuce l'idea della *translatio studii* era già nello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, fine del V sec., e si ritrova anche presso Alcuino (VIII sec.); cf. Jongkees 1967 e Godman 1987: 38-92. Lo studio classico è quello di Gilson 1932. E si noti quindi che l'idea della *translatio studii* precede quella della *translatio imperii*.

<sup>2</sup> «Grazie ai libri che possediamo | conosciamo gli avvenimenti degli antichi | e delle epoche passate. | Questo ci hanno insegnato i nostri libri, | che la Grecia ebbe la prima lode | delle cavalleria e della cultura. | Poi la cavalleria si spostò a Roma | insieme con il complesso della cultura, | che ora è arrivata in Francia».

<sup>3</sup> Si vedano Köhler 1956 e Frappier 1964: 20. Forse Chrétien è in parte preceduto da *Athis et Propylas*, *versio brevis*.

Peraltro Chrétien si proclama erede degli ideali degli autori dei romanzi antichi, anzi si presenta come uno di loro, quando così si definisce:

- Cil qui fist d'Erec et d'Enide,  
 et les comandemenz d'Ovide  
 et l'art d'amors en romanz mist  
 4 et le mors de l'espaule fist [...]
   
 et de la hupe et de d'aronde  
 et dou rousignol la muance<sup>4</sup> [...]

L'autore francese dichiara d'aver tradotto sia l'*Ars amandi* di Ovidio sia un'altra opera del poeta latino (i *Comandemenz* sono i *Remedia amoris*?); inoltre con *le mors de l'espaule* forse allude alla storia di Pelope (*Metamorfofi*), mentre la *muance* dei tre uccelli si riferisce alla vicenda di Procne e Filomela (sempre *Metamorfofi*) ed è probabilmente il testo della *Philomena* che a Chrétien viene attribuito.<sup>5</sup> E, come dice Köhler, l'idea della *translatio* era implicita già nei romanzi antichi, e, anzi, sta alla base, oltre che dell'atteggiamento degli autori, che mettono a disposizione dei laici incolti l'eredità culturale dell'Antichità, anche dell'anacronismo di cui si parlerà a 5.3.

#### 4.2. Latino e volgare. Laici e chierici

Proprio per l'atteggiamento descritto alla fine del paragrafo precedente, gli autori dei romanzi antichi rompono un orizzonte culturale, collocandosi al centro di una feconda ambiguità: vogliono mettere a disposizione dei laici incolti l'eredità culturale dell'Antichità, scritta solamente in latino, e lo vogliono fare senza ricorrere al latino medesimo. Inoltre, come sottolinea Paul Zumthor (1987: 300), che tende a contestare l'opportunità di usare il termine "letteratura" per quest'epoca, ma fa proprio un'eccezione per il romanzo,

il romanzo nasce in effetti verso il 1160-1170, all'incrocio tra oralità e scrittura. Messo per iscritto di getto, trasmissibile con la sola lettura (era destinato,

<sup>4</sup> «Colui che trattò di *Erec ed Enide* | e tradusse i precetti di Ovidio | e l'*Arte d'amare* in volgare, | e scrisse il *Banchetto della spalla*, | [...] e trattò della metamorfofi dell'upupa, | della rondine e dell'usignolo [...]».

<sup>5</sup> In verità, *Philomena* a parte, le altre traduzioni di opere ovidiane non sono note.

infatti, a degli ascoltatori), il «roman» rifiuta l'oralità delle antiche tradizioni [...]. Formalizzato in volgare, ma in virtù di alte esigenze narrative o retoriche, il romanzo non intende sfidare, di fatto, la supremazia del latino, supporto e strumento di potere dei chierici.

In sintonia con questa prospettiva di Zumthor è un giudizio interessante di Michel Zink (1981: 11): i romanzi antichi, che più che un genere letterario sono un «esercizio intellettuale», rappresentano una «mutazione della coscienza letteraria» fondata su un lavoro di ricezione e d'adattamento che mobilita lo spirito critico. In definitiva possiamo ribadire quanto anticipato a 2.4: i romanzi antichi costituiscono una sorta di patto culturale proposto dai chierici ai cavalieri; ed è forse per questo che Jean Bodel qualifica «li conte de Ronme» «sage et de sens aprenant» (1.3).

#### 4.3. I prologhi dei romanzi antichi

Il *Roman de Thebes* e il *Roman de Troie* contengono dei prologhi molto interessanti e in gran misura rivelatori delle intenzioni degli autori. Per rimanere nella materia antica, di un prologo è dotato anche il racconto ovidiano *Narcissus*, mentre il *Roman d'Eneas*, il *Pyramus et Thisbé* e la *Philomena* ne sono privi.<sup>6</sup> I prologhi di *Thebes* e *Troie* iniziano entrambi con il *tópos* dell'obbligo morale di non occultare il proprio ingegno: «Qui sages est nel deit celer» (*Thebes*, v. 1)<sup>7</sup> e «nus ne deit son sens celer»<sup>8</sup> (*Troie*, v. 3). Si tratta di un luogo comune tanto cristiano (cf., oltre all'*Ecclesiastico* e ai *Proverbi*, la “fiaccola sotto il moggio” di *Matt.* 5, 15: «neque accendunt lucernam, et ponunt eam sub modio, sed super candelabrum, ut luceat omnibus qui in domo sunt»)<sup>9</sup> quanto pagano classico (Orazio, Seneca, *Disticha Catonis* ecc.); ed è ripetuto a sazietà nella lette-

<sup>6</sup> Nel caso della *Philomena* l'assenza non stupisce, perché il racconto è tramandato solo all'interno dell'*Ovide moralisé* (Ovidio moralizzato, lunghissimo poema di autore incerto scritto in francese fra il 1316 e il 1328, lettura in chiave allegorica cristiana delle *Metamorfosi*). Tutto sommato, meno chiara la mancanza di prologo negli altri testi.

<sup>7</sup> «Chi è savio non lo deve nascondere».

<sup>8</sup> «Nessuno deve occultare il suo senno».

<sup>9</sup> «E non accendono una fiaccola e la pongono sotto il moggio, ma sulla lampada affinché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa».

ratura medievale (Dante compreso).<sup>10</sup> Nel *Roman de Troie* il concetto è ampliato e la massima è attribuita a Salomone, autore onnipresente nella letteratura sapienziale dell'Età di mezzo. Malgrado il carattere relativamente banale del luogo comune, questo *incipit* si rivela uno dei segnali specifici degli autori delle *mises en roman*. Inoltre l'accento al *sen*, alla *sapience* e a volte alla (*e*)*science* sottolinea (lo aveva già visto Petit), non il semplice possesso di cognizioni teoriche, ma anche la messa in opera d'una saggezza morale con implicazioni pratiche: saggezza e sapere sono indissociabili. Ma quel che è più notevole è che, nei nostri romanzi, si tratta in fondo di un sapere laico:<sup>11</sup> come aveva notato Zink (1981: 9), per Benoît de Sainte-Maure esiste un progresso della condizione umana dovuto alle speculazioni dei grandi spiriti, indipendentemente da ogni intervento divino. Analogamente l'epilogo del *Roman de Thebes* propone una lezione morale, ma non una lezione veramente cristiana, perché auspica una regola di vita fondata sul rispetto delle leggi naturali, che impediscono il fratricidio e l'incesto. L'autore termina la sua opera con queste parole (vv. 12056-9):

12056 Por ce vous die: Prenez en cure,  
par dreit errez et par mesure;  
ne faciez rien countre nature,  
que ne vingiez a fin dure.<sup>12</sup>

Al contrario di quel che pensa Mora-Lebrun (2008: 172-3) non mi pare che in tutto ciò si sentano echi della Scuola di Chartres. Infine il copista/autore della versione più lunga del *Roman de Thebes*, che (come si è detto) dovrebbe essere posteriore, insistendo sul carattere "guerresco" della *Tebaide* di Stazio, ribadisce anche questi due concetti: che solo un chierico sarebbe stato capace di scrivere un'opera come il *roman* francese, seguendo alla lettera la fonte latina, e che il pubblico ideale (il *target*, si direbbe oggi) è costituito dal mondo cavalleresco.

L'accento polemico del *Roman de Thebes*, che esclude chi non è chierico o cavaliere, viene riecheggiato dal prologo del *Roman de Troie*. Dare-

<sup>10</sup> E l'espressione «la fiaccola sotto il moggio» giunge quanto meno a Gabriele D'Annunzio, che così intitola una delle sue tragedie (1905).

<sup>11</sup> Ovviamente in altri testi (in realtà nella maggior parte di essi) si tratterà di un sapere legato alla religione e alle Sacre Scritture.

<sup>12</sup> «È per questo che vi dico: State accorti, | agite secondo il diritto e con misura; | non fate nulla contro la natura, | affinché non vi tocchi una fine così dura».



te e Ditti, le fonti dichiarate, rappresentano l'immagine ideale dello scrittore, proprio perché si tratta di cavalieri e chierici al tempo stesso: per es. Darete è così descritto:

Icist Daires dont ci oëz  
 fu de Troie norriz e nez;  
 dedenz esteit, onc n'en eissi  
 descì que l'oz s'en departi;  
 96 mainte proëce i fist de sei  
 e a asaut e a tornei.  
 En lui aveit clerc merveilllos  
 e des set arz esciëntos:<sup>13</sup>

E, alla fine del romanzo, Ditti è analogamente un *riches chevaliers*,<sup>14</sup> ma anche un «clers sages e bien apris | e sciëntos de grant memoire».<sup>15</sup> Erich Köhler fa notare che in *Athis et Prophilias* Roma incarna la cavalleria e Atene la cultura (*clergie*): «d'estorz et de chevalerie | portoît Rome la seignorie» (vv. 161-2),<sup>16</sup> mentre Atene è detta «de sens et de clergie plene» (v. 170);<sup>17</sup> e ancora: «Athene ert pleine de clergie | et Rome de chevalerie» (vv. 191-2).<sup>18</sup> Nella *versio brevior* di *Athis et Prophilias* (1.2) Roma trionfa, annettendo alla cavalleria anche la *clergie*: «del savoir qui ert en Athene | fu puis Roma garnie et pleine» (vv. 185-6);<sup>19</sup> pertanto l'autore di questo romanzo descrive la *translatio studii* e la *translatio imperii* e, in fondo vi si sente l'eco dei versi di Orazio (*Epist.* II 1, 156-7): «Graecia capta ferum victorem cepit | et artes intulit agresti Latio».<sup>20</sup> Nei romanzi

<sup>13</sup> «Questo Darete del quale udite qui parlare | nacque e fu educato a Troia; | si trovava dentro la città e mai ne uscì | fin quando l'armata [greca] si ritirò; | compì molte prodezze personali | negli assalti e nei tornei. | In lui c'era un chierico straordinario | e conoscitore delle sette arti».

<sup>14</sup> Si badi che il germanismo “ricco”, nelle lingue medievali, non indica solo chi è agiato od opulento, ma anche chi appartiene a una categoria sociale elevata.

<sup>15</sup> «Chierico saggio e molto istruito, | e dotto, di gran memoria». Occorre rammentare che nelle lingue medievali, “memoria” e “mente” avevano a volte dei significati intercambiabili. In ogni caso si rimanda a Dante: «ché non fa scienza, | senza lo ritenere aver inteso» (*Pd* v 41-2).

<sup>16</sup> «Di battaglie e di cavalleria | Roma aveva il predominio».

<sup>17</sup> «Piena di saggezza e di cultura».

<sup>18</sup> «Atene era piena di cultura | e Roma di cavalleria».

<sup>19</sup> «Della scienza che era in Atene | successivamente Roma fu piena e fornita».

<sup>20</sup> «La Grecia, conquistata [dai Romani] conquistò il feroce vincitore | e introdusse le arti nel Lazio campagnolo».

di Chrétien, specialmente nel prologo del *Cligès*, è la cavalleria ad essere nominata per prima, mentre nei *romans antiques* questo ruolo spetta alla *clergie*, e inoltre pare che per Chrétien la *clergie* non significhi tanto ‘cultura’ (alta, libreria ecc.), quanto piuttosto ‘conoscenza di un ideale cortese e cavalleresco’ (Köhler 1956: 72). In qualche modo le parole di Chrétien consuevano con quelle dell’autore di *Athis et Prophilias*, allorché questi dice di sé che «ne fu pas saiges de clergie | mes des auctors oï la vie» (vv. 9-10),<sup>21</sup> e si osserva che se non c’è un vero contrasto, perlomeno si dà una distinzione netta fra l’erudizione delle scuole religiose e il sapere “umanistico” (riferito agli *auctores*, ossia ai classici latini). La fusione di *chevalerie* e di *clergie* avrebbe quindi portato a una cultura più umanista e mondana, dando vita a un ideale “cortese” ed essenzialmente laico, delle corti reali e signorili.<sup>22</sup>

È altresì interessante rifarsi alle opinioni degli storici a proposito di tale questione, e qui il riferimento è soprattutto all’opera di Jean Flori (1986). Tanto i testi latini come quelli romanzi mostrano come la casta cavalleresca a poco a poco s’imponga nella valutazione generale. Orderico Vitale (1075-1142), monaco e storico normanno, rifiuta verso il 1135 l’equivalenza *militia* = *malitia*; Giovanni di Salisbury (2.1) perfeziona, nel *Policraticus*, l’idea di un’etica cavalleresca, pur ritenendo superiore la *clergie*; Wace (*Roman de Rou*) e Benoît de Sainte-Maure (*Chronique des ducs de Normandie*) celebrano insieme *clergie* e *chevalerie*, e il secondo dà la palma alla cavalleria; gli storici angioini esaltano l’ideale del principe letterato.<sup>23</sup> Anche qui, però, si sentono le opposizioni, da un lato e dall’altro: per es. Guglielmo di Conches (2.3) ignora la *militia*, e Benoît de Sainte-Maure, nel *Roman de Troie*, se ne esce con una tirata anticlericale destinata probabilmente ad adulare la corte di Enrico II (Batany

<sup>21</sup> «Non fu profondo conoscitore della cultura elevata | ma udì la vita degli autori».

<sup>22</sup> Nella *versio longior* di *Athis et Prophilias* invece è Atene ad avere il primato su Roma. Questo rivela che il rapporto fra *chevalerie* e *clergie* non è pacifico e che porta a tensioni sui due fronti. Inoltre si rammenti l’uso parodico del tema, che si estrinseca nel notissimo aneddoto della “disputa fra il saggio greco e il ribaldo romano”, già presente in un *clericus* come il giurista e “glossatore” Accursio (1184-1263), e poi nell’enciclopedia francese intitolata *Placides et Timéo* (scritta a cavallo fra Due e Trecento), nel *Libro de buen amor* di Juan Ruiz (secondo quarto del sec. XIV) e infine nel *Gargantua* di Rabelais. I testi di Accursio e di Juan Ruiz si possono leggere in Caravaggi-D’Agostino 1996: 111-121.

<sup>23</sup> Che avrà il suo apogeo nel secolo seguente, con Federico II (1194-1250, *stupor mundi*) e con Alfonso X, detto *el Sabio* (1221-1284).

1992); parla Troilo, figlio di Priamo e si riferisce a Eleno, suo fratello e sacerdote, che aveva profetizzato sciagure per la città di Troia:

Avoï, fait il, franc chevalier,  
 per quei vos veï si esmaier  
 por la parole d'un proveire  
 3996 qui ci nos fait neient acroire?  
 Trop par est folz qui cuide e creit  
 que il sache qu'avenir deit  
 d'ui a treis anz; je ne cuit mie.  
 4000 Ce li fait dire coardie:  
 proveire sunt toz jors coart,  
 de poi de chose ont grant regart.  
 Cist ne fait mie a escoutier.  
 4004 Dex maudie son deviner!<sup>24</sup>

Ma è pure da notare che è il *clericus* e indovino Eleno ad aver ragione, prevedendo la distruzione di Troia, non il *miles* Troilo. D'altra parte, come s'è detto più volte, la fusione fra *chevalerie* e *clergie* non avviene senza contrasti, né è un dato universalmente accettato e incontrovertibile.

#### 4.4. Rapporti con le fonti e questioni di vocabolario

Non bisogna vedere i *romans antiques* come traduzioni vere e proprie dei poemi latini (o, nel caso del *Roman de Troie*, dei testi di Darete e Ditti). In realtà non calza bene neppure il concetto di “volgarizzamento”, molto più libero nel trattamento della fonte di quanto non lo siano le traduzioni propriamente dette. Per questa distorsione concettuale spesso è stato scritto, anche da illustri critici, che i romanzi francesi “tradivano” l'*Eneide*, la *Tebaide* e gli altri testi classici. L'atteggiamento dei nostri au-

<sup>24</sup> *Roman de Troie* (Baumgartner-Vielliard), vv. 3993-4004. «E che?, dice [Troilo], nobili cavalieri, | perché vi vedo turbati | per le parole di un prete | alle quali non dobbiamo assolutamente credere? | È proprio matto chi è convinto | di saper quel che deve succedere | da qui a tre anni; non ci credo affatto. | È la codardia che lo fa parlare: | i preti sono sempre codardi | e s'impressionano per cose da nulla. | Non dobbiamo ascoltarlo. | Che Iddio maledica le sue profezie!». Baumgartner e Vielliard traducono il v. 3996: «qui veut nous faire croire des mensonges», ma non credo che sia corretto.

tori tende di sicuro a un rifacimento, che può contemplare perlomeno tre situazioni pragmatiche:

- in qualche caso la traduzione fedele della fonte;
- molto più spesso una riscrittura completa di parti del testo, con modifiche o aggiunte perfino d'interi episodi;
- talora un'acquisizione delle glosse che accompagnavano i testi classici.

Nel prologo del *Roman de Troie* si notano un paio di motivi di grande interesse:

1) il prologo ripercorre tutto l'itinerario della *translatio* dell'opera che l'autore si appresta a tradurre, cioè la *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio. Benoît traduce anche l'apocrifa epistola di Cornelio Nepote a Salustio. Questa la lettera nel testo di Darete:

Cornelius Nepos Sallustio Crispo suo salutem.

Cum multa ago Athenis curiose, inveni historiam Daretis Phrygii ipsius manu scriptam, ut titulus indicat, quam de Graecis et Troianis memoriae mandavit. Quam ego summo amore complexus continuo transtuli. Cui nihil adiciendum vel diminuendum rei reformandae causa putavi, alioquin mea posset videri. Optimum ergo duxi ita ut fuit vere et simpliciter perscripta,<sup>25</sup> sic eam ad verbum in latinatatem transvertere, ut legentes cognoscere possent, quomodo res gestae essent: utrum verum magis esse existiment, quod Dares Phrygius memoriae commendavit, qui per id ipsum tempus vixit et militavit, cum Graeci Troianos obpugnarent, ane Homero credendum, qui post multos annos natus est, quam bellum hoc gestum est. De qua re Athenis iudicium fuit, cum pro insano haberetur, quod Deos cum hominibus belligerasse scriperit. Sed hactenus ista: nunc ad pollicitum revertamur.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *simpliciter perscripta*: non avendo l'eventuale testo greco, non siamo in grado di dire se la semplicità (o piuttosto la sciattezza) del *De excidio* sia dell'originale o solo della traduzione.

<sup>26</sup> «Cornelio Nepote saluta il suo caro Sallustio Crispo. Mentre, stando ad Atene, mi occupavo di molte cose per i miei vari interessi, ho trovato una storia sui greci e i troiani, scritta, come indica il titolo, di proprio pugno da Darete Frigio, che egli tramandò alla memoria futura. Io, facendola mia con entusiasmo, la tradussi immediatamente. Pensai di non dover né aggiungere né togliere alcunché per correggerla, altrimenti potrebbe sembrare mia. Ritenni che la migliore soluzione fosse volgerla in latino letteralmente, così come fu scritta, con veridicità e semplicità di stile, perché i lettori potessero rendersi conto di come si produssero quegli eventi: e vediamo se ritengono più autentico quel che tramandò alla memoria futura Darete Frigio, che visse e combatté proprio in quei tempi, quando i greci lottavano con i troiani, oppure se danno maggior credito a Omero, che nacque molti anni dopo la fine di quella guerra. Su tale questione ci fu una disputa ad

L'azione di Cornelio, traduttore di Darete, condotta con *sens et engin* (intelligenza e talento) anticipa quella di Benoît che traduce Cornelio; e l'insistenza sul libro perduto e ritrovato e sulla pratica della versione (l'autore usa - come di norma, peraltro - il verbo *translater*) tende a fare dell'opera tradotta dal chierico francese l'emblema stesso della *translatio studii*, dalla Grecia a Roma e da Roma in Francia, così come sarà evocata più tardi nel *Cligès* (4.1).

2) Benoît indica con precisione in che cosa consista il progetto del traduttore: seguire *le latin* [...] *et la letre* (v. 139)<sup>27</sup> e non metterci *nule autre rien*,<sup>28</sup> anche se aggiunge una piccola restrizione:

Ne di mie qu'aucun bon dit  
n'i mete, se faire le sai,  
144      mais la matire en sivrai.<sup>29</sup>

Mora-Lebrun osserva che questo progetto è nell'insieme ben rispettato, perché se Benoît segue fedelmente la trama del *De excidio* di Darete (la sua fonte principale), e poi quella dell'*Ephemeris* di Ditti (per la parte finale, con i *nóstoi*, ossia coi ritorni in patria degli eroi greci), non si priva di aggiungere all'occorrenza delle amplificazioni considerevoli. Altroché, se si tien conto delle modeste proporzioni dei testi latini e del fatto che il *Roman de Troie* supera i 30000 versi. Ma si noti che Benoît confessa di aggiungere solo qualche *bon dit*, cioè qualche felice espressione, mentre in realtà s'inventa interi episodi, il che non è la stessa cosa. Non direi, pertanto, con Mora-Lebrun (2008: 180) che «c'è [...] un'innegabile coerenza fra il progetto e la sua realizzazione». Certo, come riconosce Aimé Petit, «per Benoît, come per qualsiasi altro autore di romanzi antichi, la prospettiva della traduzione non è incompatibile con la creazione o la ricreazione a partire dal modello latino» (Petit 1985a: 799-800).

Vediamo ora un particolare di tipo filologico, ma con ricaduta di un certo interesse su quello interpretativo. Ai vv. 129-37 del Prologo l'edizione Constans è la seguente:

---

Atene, perché era ritenuta una pazzia l'aver scritto che gli dèi avevano lottato con gli uomini. Ma basta ormai: ora torniamo a quanto è stato promesso».

<sup>27</sup> Seguire «il testo latino alla lettera».

<sup>28</sup> «Nessun'altra cosa».

<sup>29</sup> «Ma non eviterò di metterci qualche | bella espressione, se ne sono capace, | però seguirò fedelmente il contenuto».

- Ceste estoire n'est pas usee,  
 n'en guaires lieus nen est trovee:  
 ja retraite ne fust ancore,  
 132 mais Beneiez de Sainte More  
 l'a contrové e fait e dit  
 e o sa main les moz escrit,  
 ensi tailliez, ensi curez,  
 136 ensi asis, ensi posez,  
 que plus ne meins n'i a mestier.<sup>30</sup>

L'edizione Baumgartner-Vielliard, basata sul codice ambrosiano M2, sec. XIII *in.* (3.3) presenta un certo numero di varianti (che risalto col corsivo):

- Ceste estoire n'est pas usee,  
 n'en *gaires lués* nen est trovee;  
 ja retraite ne fust *unquore*.  
 132 *Mes* Beneiez de Sainte More  
*la continue* e fait e dit  
 e o sa main les moz escrit,  
 ensi *taillez e si* curez,  
 136 *e si asis e si* posez,  
 que plus ne *meinz* n'i a *mester*.

Alcune delle differenze sono solamente grafiche (per es. *tailliez* vs *taillez*), altre hanno rilevanza fonetica senza però affettare la rima (per es. *ancore* vs *unquore*), altre hanno rilevanza maggiore, come ad es. i varî *e si* invece di *ensi*. Ma qui ci interessa solo la variante del v. 133: l'*a contrové* vs *la continue*. In un saggio anteriore all'edizione, Baumgartner (1994: 29) affermava, a proposito di l'*a contrové*:

Si noti [...] l'importanza del verbo *controver* che significa sia la nuova scoperta che è il *récit* di Benoît sia la sua modalità d'invenzione: il contatto fecondo e la relazione di rivalità (*contre* segnala in antico francese tanto il movimento d'ostilità quanto la coincidenza temporale e la contiguità spaziale) che essa intrattiene con il testo-fonte.

Mentre, nelle note alla sua posteriore edizione del *Roman de Troie* (1998), dove accetta la variante del ms. Ambrosiano, scrive che

<sup>30</sup> «Questa storia non è molto conosciuta, | e non si trova in molti luoghi; | e non sarebbe stata di nuovo raccontata, | ma Benoît de Sainte-Maure | l'ha ripresa, composta e scritta | e ha vergato le parole di sua mano; | le ha così levigate, così curate, | così disposte e così collocate, | che non le manca proprio nulla».



la lezione di M2, *la continue*, e il tempo impiegato, senza dubbio un presente (poiché è possibile leggere anche *l'a continué*) sono in accordo con l'immaginazione della *translatio* attraverso il tempo e lo spazio del sapere in generale, e della storia di Darete in particolare, che sottende il prologo di Benoît e che si trova nella pratica medievale della «continuation».<sup>31</sup>

Un paio di osservazioni: da un lato forse si potrebbe definire curioso l'uso di *controver*, che significa, fra l'altro, 'inventare di sana pianta',<sup>32</sup> dall'altro, in ambito narrativo, non so se l'uso delle *continuations* come tipo letterario specifico sia così antico. Insomma credo che *controver* possa alludere anche alla *fictio* originale aggiunta; e d'altra parte non si può escludere certo la variante *l'a continué* (credo meglio di *la continue* per la coerenza sintattica, di là dai significati riconosciuti da Baumgartner). Tutto sommato anche Mora-Lebrun (2008: 181) preferisce *controver*, perché può riferirsi alla felice *trouvaille* del testo latino da tradurre, ma riconosce che *continuer* sottolinea la fedeltà ad esso. Peraltro anche il verbo *retraire* (qui usato al v. 131, *retraite ne fust*) significa tanto 'raccontare' quanto 'allontanare': è come se l'operazione di Benoît si movesse tra esigenze letterarie contrapposte.

All'inizio di questo paragrafo si è alluso alle glosse che accompagnavano i manoscritti dei classici e che spesso sono incorporate nelle opere che ne derivano: un autore volgare di frequente citava Virgilio, Lucano, Ovidio ecc. insieme con le glosse medievali.<sup>33</sup> I testi dell'*Eneide*, della *Tebaide*, delle *Metamorfosi*, di Darete, sono trasmessi da un numero assai considerevole di mss. (a giudicare da quelli che sono rimasti), copiati fra IX e XII secolo; un catalogo monumentale dei codici latini medievali dei classici è stato stabilito negli anni Ottanta da Birger Munk Olsen (1982-1989). L'*Eneide* e la *Tebaide* erano note nel XII secolo almeno da 170 e rispettivamente 100 mss. copiati fra il IX e il XII, e nello stesso periodo furono esemplati 43 mss. ancora conservati delle *Metamorfosi* ovidiane; il numero dei codici di Ovidio è dunque inferiore, ma è da notare che di quei 43 ben 30 risalgono al Cento, segno di un interesse che aumenta progressivamente. Lo stesso può dirsi di Darete: 46 mss., di cui 38 copiati nel

<sup>31</sup> *Roman de Troie*, p. 635.

<sup>32</sup> Per es. «quant contrové as or tel fable» (v. 70, «se una simile frottola hai inventato») dice il cavaliere allo scudiero del fabliau *De celle qui se fist foutre sur la fosse son mari*, quando gli prospetta una strana scommessa, cf. D'Agostino-Lunardi 2013.

<sup>33</sup> Sulle glosse medievali in rapporto ai romanzi antichi si veda anche qui oltre, 8.2.



XII sec., mentre Ditti è meno presente. I mss. dei classici sono assai spesso accompagnati da glosse, anche se nel Cento, come nota sempre Munk Olsen, diminuiscono sensibilmente i commenti antichi, segno di maggior indipendenza di spirito da parte dei nuovi lettori/autori. Ma sia l'autore del *Roman d'Eneas* sia (quasi un secolo e mezzo dopo) Dante Alighieri hanno fatto ricorso senza dubbio a manoscritti glossati. Per es. l'autore del romanzo francese ricorre alla glossa di Servio<sup>34</sup> per spiegare varî punti del testo, come il celebre trucco (*angin*) di Didone per farsi assegnare un terreno piú esteso in occasione della fondazione di Cartagine (la pelle di toro fatta listelle per abbracciare un perimetro piú vasto).<sup>35</sup> Anche il giudizio di Paride, collocato come premessa al *Roman d'Eneas*, mentre Virgilio vi aveva dedicato non piú di una breve allusione, potrebbe derivare da un manoscritto annotato. Lo stesso succede alla *Tebaide* di Stazio, letta spesso con le glosse di Lattanzio (250-327) o con qualcuno dei *Mythographi vaticani* o con altri commenti piú moderni. E si può anche arrivare a sostenere che una parte della spinta a scrivere nuovi romanzi di materia antica sia proprio derivata dai codici glossati; in ogni caso molte delle aggiunte degli anonimi autori di *Thebes* e dell'*Eneas* si ispirano alle dotte glosse antiche. Un po' diversa la situazione del *Roman de Troie*, visto che le sue fonti non sono poemi classici destinati al commento; e dunque non deve stupirci il fatto che le aggiunte di Benoît non traggano ispirazione dalle glosse: se mai sono da notare l'abilità e l'originalità dell'autore.

#### 4.5. Traduzioni letterali e adattamenti

La differenza fra i testi francesi e le fonti aveva prodotto, nei primi editori (per es. in Léopold Constans), l'idea che gli autori romanzi si fossero serviti di versioni intermedie in prosa. Ma questa ipotesi, non verificabile, è stata successivamente smentita da varî studî: ci sono non poche lezioni di *Thebes* e dell'*Eneas* che traducono effettivamente dei versi latini originali. Il risultato delle speculazioni dalla critica è dunque il seguente: anche se tentati dalla pratica della traduzione,<sup>36</sup> che in qualche caso sfiora la lette-

<sup>34</sup> Servio Mario Onorato, fiorito verso la fine del IV sec., uno dei commentatori piú importanti dell'*Eneide*.

<sup>35</sup> Per altri esempi cf. Baswell 1995.

<sup>36</sup> «[...] la tentation de la traduction est une constante chez les auteurs de romans antiques» (Petit 1985a: 157). E si veda anche Logié 1999.





ralità, gli autori dei romanzi antichi in realtà vogliono adattare quei testi, sentiti come di estremo interesse per i propri lettori, che non conoscono il latino. Fra le operazioni di adattamento si contano: il ricorso alle glosse; il rifiuto di alcune risorse retoriche (per esempio le similitudini, sconsigliate dalle *Artes rhetoricae* del tempo); la soppressione di certe scene eccessivamente crudeli (nel caso della *Tebaide*). E inoltre occorre tener conto della differenza tra una lingua poetica romanza ancora nella culla e una lingua letteraria latina che in quei capolavori aveva dato il meglio di sé. La povertà lessicale, la ripetitività, la rigidità sintattica e altre caratteristiche linguistiche segnano una differenza notevole tra i *romans antiques* e le fonti; ma un confronto di questo tipo, possiamo aggiungere, è tanto inutile come voler comparare Wiligelmo o Antelami con Fidia o Prassitele. Notevole, se mai, la seguente considerazione di Arianna Punzi (2003: 47):

I cosiddetti romanzi francesi di materia antica [...] sono assimilabili almeno sotto un aspetto: quello di eleggere a testo di riferimento un autore latino, per poi scardinarlo, attualizzarlo e disegnare infine un'opera *altra*. Eppure il modello continua ad agire in tutte le fasi del libro: dalla sua genesi fino alle diverse forme della sua fortuna, in un confronto fecondo che conduce a prendere atto di una consumata distanza, manello stesso tempo di una ineludibile presenza.

Alcuni critici fanno notare l'insistenza con cui gli autori dei *romans antiques*, e soprattutto Benoît de Sainte-Maure, si professano “lettori” delle opere classiche (*lectores* degli *auctores*). I già citati versi finali del prologo, nei quali Benoît, rivelando il suo nome, si accredita come un “architetto” di parole, vanno letti insieme con quelli che si trovano nell'epilogo dell'opera, quando il poeta esprime il timore che altri, spinti dal desiderio di migliorare il suo testo, possano di fatto sconciararlo (vv. 30113-4):

Car tiels i voudroit afeitier  
qui tost i porreit enpirier.<sup>37</sup>

Tratto notevole, se si pensa che molti autori medievali non si preoccupavano eccessivamente (o non si preoccupavano affatto) dell'inviolabilità del loro originale.<sup>38</sup> Inoltre Benoît qualifica la sua opera come *livre*

<sup>37</sup> «Qualcuno, infatti, che lo volesse abbellire lo potrebbe senz'altro peggiorare».

<sup>38</sup> Si vedano in particolare le posizioni opposte di Juan Manuel e di Juan Ruiz in D'Agostino 2006a: 37-9.



(v. 30102), termine che spettava propriamente alle opere scritte in latino (quelle in volgare erano *romanz* [testi scritti in lingua romanza (1.1)], o erano qualificati con nomi di “genere”: *chanson*, *dit*, *fabliau* ecc.). E l'anonimo autore di *Thebes*, se non ci rivela il suo nome, dichiara però la sua speranza di sopravvivere nella memoria della posterità (vv. 1-8):

Qui sages est nel deit celer,  
 mais pur ceo deit son sen monstret  
 que, quant serra del siecle alez,  
 4 en seit puis toz jours remembrez.  
 Si dans Homeres et danz Platons  
 et Virgiles et Cicerons  
 lor sapience celassant,  
 8 ja ne fust d'els parlé avant.<sup>39</sup>

Lo scrittore francese quindi, in qualche modo, si compara ai grandi artisti del passato; notevole il fatto che elimini proprio Stazio, ossia l'autore del libro-fonte del suo *roman*;<sup>40</sup> analogamente l'anonimo dell'*Eneas* non fa riferimento a Virgilio e all'*Eneide*. Insomma, il rapporto fra gli autori dei romanzi antichi e quelli dell'antichità non è semplice e sicuramente avviene all'insegna di un'emulazione a volte esibita e a volte occultata.<sup>41</sup> Ma sta di fatto che alla base di questa operazione letteraria c'è una volontà di scrivere qualcosa che, per quanto si possa inserire nell'alveo della tradizione (classica [gli originali] e medievale [le glosse]), si dovrà considerare come un'opera nuova.

#### 4.6. *Le modalità dell'adattamento*

L'adattamento dei classici latini avviene, com'è normale, attraverso la soppressione (*detractio*), l'aggiunta (*adiectio*) e la modifica (*inmutatio*) di

<sup>39</sup> «Chi è sapiente non lo deve nascondere, | ma al contrario deve mostrare il suo sapere | perché, quando avrà lasciato questo mondo, | sia sempre da tutti ricordato. | Se messer Omero e messer Platone, | Virgilio e Cicerone, | avessero nascosto la loro sapienza, | dopo non si sarebbe mai parlato di loro».

<sup>40</sup> Comunque nel corso dell'opera Stazio è più volte menzionato.

<sup>41</sup> Bisognerà aspettare Chrétien de Troyes (prologo al romanzo *Erec et Enide*) per trovare un autore che cita il proprio nome e omette ogni riferimento a un testo o a un *auctor* prestigioso, dichiarando di essersi ispirato solo a un *conte d'aventure*.

alcuni episodî.<sup>42</sup> Le prime due operazioni hanno a che fare con gli aspetti quantitativi del testo e ricadono quindi nelle pratiche della *breviatio* (o *abbreviatio*) e dell'*amplificatio*; la terza con gli aspetti qualitativi. Ma ovviamente anche togliendo e aggiungendo, si modifica il profilo strutturale di un'opera e in molti casi anche il suo significato.<sup>43</sup>

Soppressioni. Aimé Petit (1985a: 159-250) ha studiato in particolare le eliminazioni di parti costitutive della *Tebaide* di Stazio nel passaggio al *Roman de Thebes*: tali soppressioni sono progressive, ossia a mano a mano che il testo romanzo procede si fanno sempre più cospicue, così che gli ultimi quattro libri del poema latino hanno solo una debole eco nel derivato francese. Invece nell'*Eneas* sono i libri III e V dell'*Eneide* ad essere drasticamente ridotti.<sup>44</sup> Il *Roman de Troie* è un caso a parte, perché dai brevi testi di Darete e Ditti c'è poco da scorciare; invece *Eneide* e *Tebaide* sono poemi ampî e complessi e dunque l'alleggerimento obbedisce all'istanza, che potremmo chiamare "didattica", enunciata nei prologhi (e in ogni caso comune ai tre autori) allorché si parla della necessità della diffusione del sapere. La soppressione a macchia di leopardo riguarda, in genere: gli orpelli eruditi (la precisione onomastica e toponomastica); i personaggi secondari; i *plots* pure secondari o avventizi; e, in modo quasi sistematico (ma con notevolissime eccezioni), l'apparato mitologico (2.3), massime gl'interventi delle divinità. In quest'ultimo caso all'esigenza di semplificazione didattica s'accompagna evidentemente anche una sorta di reticenza ideologica. Benoît in qualche modo la teorizza, invocando la polemica antiomerica risalente a Platone e che, con la mediazione di Cicerone e di Sant'Agostino, era diventata motivo corrente dell'apologetica cristiana:<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Da considerare anche la quarta operazione retorica, la *transmutatio* (cambiamento dell'ordine), che interviene, per es., quando all'*ordo artificialis* si sostituisce quello *naturalis* (7.3). Per un inquadramento più generale del rifacimento (a partire da una traduzione) nella letteratura del Medio Evo mi permetto di rimandare a D'Agostino 2001.

<sup>43</sup> E s'aggiunga (fatto estremamente importante) che i mss. di un testo deformano spesso la fisionomia dell'opera, operando a loro volta soppressioni, aggiunte e cambiamenti di vario tipo.

<sup>44</sup> Il III libro (i viaggi di Enea) è ridotto a soli 7 vv. (1190-6 dell'ed. Salverda de Grave).

<sup>45</sup> Ma si noti che in molte opere medievali (soprattutto agiografiche) ai personaggi umani si uniscono talora, interagendo con loro, personaggi divini come la Madonna e Gesù (per non parlar dei santi).

- si ot estrange contençon:  
 60 dampner le voustrent par reison,  
 por ço qu'ot fait les damedeus  
 combatre o les homes charneus.  
 Tenu li fu a desverie  
 64 e a merveillose folie  
 que les deus com homes humains  
 faiseit combatre as Troïains,  
 e les deuesses ensement  
 68 faiseit combatre avuec la gent.<sup>46</sup>

Tuttavia l'atteggiamento degli autori di materia antica non è uniforme: per es. *Thebes* e *Philomena* tendono ad assimilare le divinità pagane ai dèmoni (come gli autori delle *chansons de geste*,<sup>47</sup> si veda la *Chanson de Roland*), mentre gli altri testi se ne guardano bene.

Aggiunte. Tra i casi piú notevoli si nota l'anteposizione di episodi (anch'essi mitologici) agli attacchi narrativi "originali" di *Thebes* e dell'*Eneas*:<sup>48</sup> il secondo, come s'è già detto, è preceduto dal giudizio di Paride, il primo dalla storia di Èdipo. Nel caso del *Roman de Troie*, non si può dire che ci sia un episodio aggiunto all'inizio, per la semplice ragione che questa operazione era stata già compiuta dalla fonte, ossia dal *De excidio* di Darete Frigio, che, prima della guerra di Troia "omerica", aveva raccontato l'impresa degli Argonauti, la quale aveva dato luogo, come effetto secondario, a un precedente conflitto, conclusosi con la prima distruzione della città. Difficile dire se questa ben nota congiuntura letteraria avesse ispirato gli autori di *Thebes* e dell'*Eneas* (che, come detto, precedono l'opera di Benoît); o che tutti fossero trascinati a ricercare un effetto di storia se non totalizzante, perlomeno, "completa", dall'esperienza del *Roman de Brut* de Wace; certo è che quei racconti aggiunti ai primi due *romans antiques* costituiscono una premessa narrativa utile in una chiarificazione didattica (perché spiegano, ad es., l'odio fra Eteocle e Polinice) e al tempo stesso inaugurano «l'elaborazione di un progetto narrativo

<sup>46</sup> «ci fu uno strano dibattito: | lo volevano condannare a morte | con l'accusa d'aver fatto combattere | gli dei con gli uomini mortali. | Fu considerata una follia, | una stranezza stupefacente | che facesse lottare gli dèi, | come se fossero uomini, coi Troiani, e altrettanto che le dee | facesse combattere con le persone».

<sup>47</sup> Che fanno tutt'uno degli dei pagani, del dio della religione islamica (che è Dio unico e quindi è lo stesso di quella cristiana e di quella ebrea) e dei "falsi profeti".

<sup>48</sup> Ossia agli inizi così come si leggono nei poemi di Stazio e Virgilio.

di tipo romanzesco» (Petit 1985a: 249). Le altre aggiunte (quelle non mitologiche) riguardano: a) amplificazioni descrittive; b) discorsi d'amore; c) discorsi politici; d) aggiunte di tipo enciclopedico. Fra le prime segnaliamo in particolare le *ekphrásaes*, ossia le descrizioni, di città (Troia in Benoît, Cartagine nell'*Eneas*),<sup>49</sup> di tende (di Adrasto in *Thebes*, di Enea nell'*Eneas*),<sup>50</sup> di monumenti funebri (di Pallante e di Camilla nell'*Eneas*, di Ettore, di Paride e di Achille in *Troie*); e le descrizioni di personaggi, specialmente femminili (Antigone e Ismene in *Thebes*, Camilla nell'*Eneas*, Briseida in *Troie*). Le amplificazioni del discorso amoroso si realizzano attraverso il ricorso alle risorse retoriche e in gran parte hanno come riferimento le opere di Ovidio (si veda oltre, cap. 7). Tuttavia il discorso amoroso è spesso in sinergia con quello politico: così, ad es., il lungo episodio della *love story* fra Enea e Lavinia (assente nell'*Eneide*), a differenza di quello fra lo stesso eroe troiano e Didone, è anche al servizio di un *ordo novus* che garantisce la stabilità politica intorno a un forte legame affettivo reciproco (Cormier 1973: 258-86). Per le aggiunte dotte e di tipo enciclopedico si veda il paragrafo successivo.

**Modifiche.** Sono innumerevoli, ma per brevità ci accontenteremo di un solo esempio: il personaggio di Briseida nel *Roman de Troie*. Costei, che è poco più di un nome nel *De excidio* di Darete, come pure nell'*Ylias* di Giuseppe Iscano (2.1), diventa l'eroina di una storia di amore e di tradimento, alla quale abbiamo già alluso. Briseida è certamente nata come un doppio di Elena (2.6); ma il suo personaggio ha avuto un successo strepitoso, da Guido delle Colonne (*Historia destructionis Troiae*) a Boccaccio (*Filostrato*, dove l'eroina cambia nome, assumendo quello di Criseida, usato dagli scrittori posteriori) a Chaucer (*Troilus and Criseyde*) a Shakespeare (*Troilus and Cressida*).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Già Edmond Faral 1913: 307 e 320 aveva notato che il romanzo francese dei secoli XII e XIII (dunque non solo la triade classica) concedeva ampio spazio alle descrizioni, fra le quali primeggiano forse quelle degli edifici cittadini (massime nella prima delle centurie citate). Ma sono soprattutto Catherine Croizy-Naquet (1994) e Valérie Gontero (2002) a studiare il rilievo del *milieu* urbano (la prima) e dell'oreficeria (la seconda) e l'importanza della descrizione artistica come "visione ideale" e come metafora dell'ufficio del nuovo poeta in volgare. Si veda anche *infra*, 5.5, 9.3 e 10.3.

<sup>50</sup> La descrizione delle tende è comune nell'epica (la tenda di Carlo Magno), nelle varie opere del ciclo di Alessandro (la tenda dell'eroe macedone), nell'*Historia regum Britanniae* e derivati (la tenda di Artú) ecc. ecc.

<sup>51</sup> Si veda in particolare Kelly 1995.

## 4.7. Tentazioni enciclopediche?

Già Edmond Faral aveva segnalato, a proposito dell'*Eneas*, alcune fonti estranee al testo propriamente virgiliano: le *Interpretationes vergilianae* di Tiberio Claudio Donato (IV sec.) per il giudizio di Paride, il trattato *De septem miraculis mundi* (Le sette meraviglie del mondo) per le innovazioni architettoniche introdotte nella descrizione di Cartagine, del monumento sepolcrale di Camilla, il *Physiologus*, le *Ethymologiae* di Isidoro di Siviglia e il *De bestiis et aliis rebus* attribuito a Ugo di San Vittore per la descrizione di animali esotici come i coccodrilli, il *cetus* (la balena) e così via (Faral 1913: 73-92). Più di recente Donovan (1975) ha dimostrato che il mappamondo riprodotto sulla tenda di Adrasto nel *Roman de Thebes* si ispirava ai mappamondi a cinque zone aggiunti ai mss. del *Commentarium* di Macrobio al *Somnium Scipionis* (2.3). In effetti l'autore dell'*Eneas*, e, in misura maggiore o minore anche gli autori degli altri due romanzi antichi forniscono una sorta di «enciclopedia del mondo», come l'ha chiamata Catherine Croizy-Naquet (1994: 308). Qualche critico ha parlato (con qualche esagerazione) di *translatio monstri* e di *translatio gemmae*, ossia dello sviluppo, nei nostri romanzi, delle descrizioni di bestie fantastiche (derivate dai bestiari medievali, che risalgono in ultima istanza al *Physiologus* latino, a sua volta derivato dal *Physiologos* greco; si segnala in particolare il *Bestiaire* di Philippe de Thaon)<sup>52</sup> e di pietre preziose dalle proprietà favolose (derivate dai lapidari, in particolare dal *De lapidibus* attribuito a Marbodo di Rennes, fine del secolo precedente).<sup>53</sup>

Valga un solo esempio: Benoît descrive a un certo punto le «virtù» (ossia le proprietà mirabolanti) dell'*ofiane* (l'ossidiana): «c'est une pierre riche assez. | Cil qui la veit auques sovent | se di li livres qui ne ment | en refreschit e renovele | e la colors l'en est plus bele».<sup>54</sup> Però, arrivare a dire, come fa Croizy-Naquet (1994: 307), che il fatto di «fondere le

<sup>52</sup> Il *Bestiaire* di Philippe de Thaon – di cui si attende l'ed. di Luigina Morini; per il momento, cf. la raccolta Morini 1996: 105-11 – fu dedicato prima a Aélis, moglie di Enrico I “Beauclerc”, poi a Eleonora d'Aquitania.

<sup>53</sup> Mora-Lebrun (2008: 208) segnala che i racconti ovidiani non presentano queste digressioni enciclopediche, ma in verità essendo testi “brevi” sarebbe forse strano che le presentassero.

<sup>54</sup> «È una pietra assai preziosa. | Colui che la vede spesso | (così dice il libro [ossia la fonte usata da Benoît] che non mente) | si rinnova e ringiovanisce, | e la sua pelle ha un bellissimo colore».

conoscenze e creare la versione sua propria» va nel senso di una affabulazione romanzesca («un comportement qui relève moins de l'érudition scrupuleuse d'un savant que de l'indépendance créatrice d'un romancier», Mora-Lebrun 2008: 210) è azzardato; l'impianto e l'architettura romanzesca riposano su altri pilastri e l'abilità di riscrittura delle fonti nella descrizione degli animali e delle pietre ha a che fare con un uso letterario consapevole, ma non di tipo narrativo: si pensi anche all'originalità, nel secolo successivo, del *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival, che riscrive il bestiario in senso amoroso, mescolando le fonti, ma senza comporre un'opera romanzesca. Quanto a Benoît, direi che l'autore è ancor più scaltrito dei suoi predecessori e, per esempio, s'inventa il nome di un curioso animale esotico, il *dindialos*, che, come suggerito da Valerie Gontero (2002: 125), deriverebbe da un gioco di parole: «d'Inde i a los» («d'India vi ha lode», ma forse anche «d'India los», “lode, onore dell'India”, con la forma *India* per latinismo).<sup>55</sup> In Benoît, insomma agisce una forma di parodia e di ironia, da associare probabilmente alla lode maliziosa della grande regina di cui si è parlato (2.6).

Secondo Croizy-Naquet Benoît è l'autore che si sforza di prendere le distanze da questo atteggiamento, agendo più da romanziera che da scrittore con volontà didattica. In verità il miglior esempio di rappresentazione enciclopedica sembra quello offerto proprio nel *Roman de Troie* dalla descrizione della cosiddetta *chambre de beautés* (nei testi italiani antichi che dipendono, anche se in modo indiretto, dal roman, si parla di “camera di beltà”). È una delle stanze del palazzo di Priamo, di un fascino straordinario, dovuto in modo particolare alla presenza di automi, che fanno vedere, come in un «théâtre abrégé de l'univers» (teatro compendioso dell'universo) un'enciclopedia in movimento che fa sfilare l'insieme degli spettacoli del mondo, tanto quelli naturali (mostri, combattimenti di belve, voli d'uccelli) quanto prodotti dagli uomini (piaceri cortesi, guerre e tornei).<sup>56</sup>

L'impressione finale è che l'“enciclopedia” non sia offerta come una trasmissione di sapere, ma come un elemento che invita il lettore alla riflessione.

<sup>55</sup> In francese antico India si dice normalmente *Inde*.

<sup>56</sup> Per una descrizione più particolareggiata si veda 10.4.

4.8. *Inserti mitici*

È un dato di fatto che gli autori di *Thebes* e dell'*Eneas* conoscevano le tre sillogi dei *Mythographi vaticani*,<sup>57</sup> sia direttamente, sia attraverso le glosse. Alla base di quelle raccolte di tipo erudito e didattico ci sono le *Fabulae* di Igino (I sec.) e le *Mythologiae* di Fulgenzio (467-532), mescolate con i commenti latini agli *autores* (Servio per Virgilio, Lattanzio per Stazio). Mora-Lebrun osserva che quando l'autore dell'*Eneas* introduce qualche inserto mitico, prelevandolo da fonti supplementari (il giudizio di Paride, l'adulterio di Marte e Venere), l'annuncia con un tono solenne: nel primo caso: «l'acheison de cel jugemant | voil reconter asez briemant» (vv. 99-100),<sup>58</sup> e nel secondo: «l'acheison de cel maltalant | voil demostrer asez briemant» (vv. 4353-4),<sup>59</sup> perché «l'autorità dell'io che si afferma qui è un'autorità magistrale, quella di un intellettuale» (Mora-Lebrun 2008: 212); direi che la studiosa accentua un poco le tinte: certo l'autore dice "io", e questo già di per sé è importante, ma non si direbbe che quei contesti siano particolarmente solenni. Alcuni di quegli inserti provengono dagli stessi manoscritti che tramandavano i poemi classici con le glosse, ma in qualche caso si può pensare all'uso di fonti diverse: uno dei primi due *Mythographi vaticani* per il giudizio di Paride, per esempio, e magari anche l'*Excidium Troiae* (testo in prosa latina composto tra il IV e il VI sec.).

<sup>57</sup> I cosiddetti *Mitografi vaticani* sono tre compilazioni scoperte da Angelo Mai nel 1831; nei primi due, databili fra i secoli VI e IX, la materia troiana ha ampio spazio, meno nel terzo, che è notevolmente posteriore (sec. XII-XIII).

<sup>58</sup> «Voglio raccontare brevemente la causa di quel giudizio».

<sup>59</sup> «Voglio dichiarare brevemente la causa di quei dissapori».



## 5. LA «TRANSLATIO IMPERII»

### 5.1. *Premessa*

Il mito della *translatio imperii* è un'antica struttura immaginaria dell'Occidente medievale, che lo lega all'età classica e all'oriente antico. Questi i fatti essenziali: già in epoca merovingia (VII sec.) con la *Cronica* dello Pseudo-Fredegario e poi agli inizi dell'XI sec. con la *Historia Francorum* redatta sotto il regno di Roberto il Pio si è a poco a poco sviluppata, intorno ai re franchi, la leggenda che ne faceva i discendenti del mitico troiano Francus, nipote del re Priamo (Jung 2003: 180). Più in generale, nel IX sec. Carlomagno e i chierici palatini intesero risuscitare l'impero romano *sub specie* cristiana; nella centuria successiva l'eredità imperiale fu contesa fra Ottoniani e Bizantini (i quali ultimi pretendevano di essere gli unici eredi della *romanitas*); nel XII sec. il vescovo Ottone di Frisinga riprende la stessa rivendicazione per conto degli Hohenstaufen e di Federico Barbarossa. Inoltre fin dall'XI sec. gli antenati normanni dei Plantageneti avevano individuato nel troiano Antenore il loro progenitore.<sup>1</sup>

Il rapporto dei nostri testi (perlomeno di *Eneas* e di *Troie*) con la *translatio imperii* è evidente, e ancor più se si allarga lo sguardo ad altre opere, come il *Brut* di Wace. In sostanza si viene a stabilire una continuità tra la vicenda di Troia, quella di Roma (attraverso Enea) e quella dell'Inghilterra moderna (attraverso Brut). Il fatto che, come mostrato da Dominique Boutet (1992: 445-6), i sovrani plantageneti fossero in fondo poco interessati a questa tradizione può portarci alla conclusione che i romanzi antichi non sono opere da loro commissionate, ma non può affatto ridurre il significato di quei testi, che, se non possiamo chiamare "politico" in senso stretto, appartiene sicuramente a una politica culturale non necessariamente ispirata dalla casa reale, ma che appare comunque legata (anche

<sup>1</sup> Antenore, come si sa, diventerà il fondatore di Padova.

se con le tensioni di cui s'è parlato) a una categoria sociale che aveva voce in capitolo, probabilmente – come vuole Chauou (2001) – la cavalleria.<sup>2</sup>

## 5.2. “Storicità” dei romanzi antichi

La bibliografia critica non sembra nutrire dubbî sul carattere “storico” dei romanzi antichi, che in questo aspetto non vanno disgiunti non solo dall'*Alexandre*, ma neanche dal *Brut* e dal *Roman de Rou* (Marichal 1968, Zink 1981, Baumgartner 1994, Rollo 1998, Petit 1985a, Croizy-Naquet 2004).<sup>3</sup> Scopo di tutte queste opere sarebbe di «ricordare attraverso la scrittura e a partire da fonti essenzialmente scritte, il passato mitico, antico e meno antico, della Gran Bretagna» (Baumgartner 1994: 15).

Tuttavia non si può non essere d'accordo con Mora-Lebrun (2008: 227-8), quando nota che

– in base al famoso prologo di Jean Bodel (1.3) è la materia di Francia, cioè la *chanson de geste*, e non quella di Roma a essere presentata come detentrica della verità storica;

– i romanzi antichi rivendicano la loro parte di creatività, cosa che si traduce in una grandissima libertà nei confronti delle fonti e in una decisa propensione all'anacronismo.

Robert Marichal, seguito da Michel Zink, aveva sottolineato l'importanza dei due versi conclusivi del prologo al *Brut* di Wace: «Maistre Wace l'ad translaté | ki en conte la vérité».<sup>4</sup> E all'inizio del prologo, l'autore dichiarava di rivolgersi a «ki vult oïr et vult saveir | de rei en rei e d'eir en eir | ki cil furent e dunt il vindrent | ki Engleterre primes tindrent».<sup>5</sup> Quindi Wace, traduttore di Goffredo, invoca la verità storica; ma la veridicità dell'*Historia regum Britanniae* era stata messa in dubbio dai suoi

<sup>2</sup> Le idee di Chauou 2001 sono da mettere in relazione con quelle di Flori (1986), che sottolinea la volontà di Enrico II di appoggiarsi politicamente sulla classe dei cavalieri; ma si vedano anche Boutet-Strubel 1979. E non si dimentichi che anche nel mondo comunale italiano sorgono opere destinate a mitizzare le origini delle città; per es. quelle di Fiesole, di Firenze o di Padova.

<sup>3</sup> Per es.: «[gli autori dei romanzi antichi] hanno voluto fare opera di storici» (Marichal 1968: 453); «pur nella diversità, la storiografia getta paradossalmente le prime basi di quella che diventerà la scrittura romanzesca» (Croizy-Naquet 2004: 7).

<sup>4</sup> «L'ha tradotto maestro Wace | che racconta la verità».

<sup>5</sup> «Chi vuole udire e vuol sapere | di re in re e di erede in erede | chi furono e da dove procedettero | coloro che regnarono per primi in Inghilterra».

stessi contemporanei. Inoltre, come sostiene Paul Zumthor (1978: 62), la concezione della verità storica è diversa nel genere epico e in quello romanzesco:

Passando dall'epopea alla storiografia da un lato, al romanzo dall'altro, si constata che c'è un legame che si rompe con la memoria comunitaria, immanente nella storicità dell'autore e del suo pubblico; che si dissipa quest'aspirazione a una conoscenza, fittizia ma immediata, del sé da cui proviene il canto epico in un gruppo di persone. L'autore, ormai, insegna, trasferisce una conoscenza: l'ascoltatore è nella posizione dell'allievo ben disposto all'apprendimento.

Qualcosa dunque divide la "storicità" dell'epica da quella dei romanzi antichi: nella prima autore e pubblico si sentono partecipi di una memoria comune, nella seconda un autore vuole rammentare la storia del passato perché serva da insegnamento per il presente (*historia magistra vitae*). Non per nulla la scelta metrica (le lasse specifiche della *chanson de geste* da un lato e i distici rimati di ottosillabi dall'altro) rivelano condizioni diverse anche dal punto di vista della pragmatica letteraria: le lasse recitate dai giullari implicano un'immedesimazione totale, mentre i distici, che accostano il romanzo alle opere didattiche (scritte nello stesso metro) richiedono la lettura (pubblica o privata) e, come dice Zumthor, una disposizione all'apprendimento. E infatti Jean Bodel riserva alla materia di Francia il "vero" e a quella di Roma la saggezza e l'insegnamento. Questo ci riporta al fatto (pura constatazione) che l'epica medievale è medievale anche e soprattutto per i temi trattati, mentre un'epica d'argomento antico (anche quella che un tempo si soleva definire "riflessa", come l'*Eneide* o la *Tebaide*) si trasforma automaticamente in romanzo, sia pure con forti contatti con l'epopea (6.1-4).

In realtà, infatti, sempre di leggenda (o di mito) si tratta, sia pure con fondo storico più o meno lontano. L'eroe epico è sempre superiore alla media dei suoi ascoltatori; quello romanzesco ha un'escursione maggiore: se è impossibile per la maggioranza dei lettori emulare le imprese di Achille, Enea e compagnia bella, in altri personaggi ci si può più facilmente specchiare, per trarne un insegnamento che ci mostri come alcuni vadano imitati e altri no.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Invece il "santo", ossia il protagonista dell'agiografia (che in fondo è un altro tipo di epica), è proposto come modello senz'altro da imitare, almeno nelle forme meno drammatiche, perché non tutti possono arrivare agli estremi del martirio.

Quanto al rapporto tra storia e finzione, se la retorica classica aveva distinto l'*historia* che dice il vero, dall'*argumentum* che si basa sul verosimile e dalla *fabula*, il cui racconto non è né vero né verosimile, il Medioevo suole limitarsi a separare la verità dalla finzione; Walter Map (2.5), l'autore del *De nugis curialium*, scrive: «*historia, que veritate nititur, et fabula, que ficta contextit*» (p. 62).<sup>7</sup> Prima dei romanzi della triade classica, Wace (come abbiamo visto sopra) aveva rivendicato l'intenzione di raccontare cose vere, e Goffredo Gaimar, autore di una *Estoire des Engleis* (1135-1138 ca.) non era da meno: «*n'est pas cest livre ne fable ne sunge, l'ainz est de veire estoire estrait*» (p. 207).<sup>8</sup> Il *Roman de Thebes* rivendica occasionalmente la veridicità del suo racconto, mentre l'*Eneas* non lo fa mai. Invece Benoît de Sainte-Maure già nel prologo riprende le accuse a Omero di non aver scritto la verità, non essendo stato testimone oculare dei fatti (a differenza di Darete e Ditti). E analogamente, anche se fuori dal nostro ambito letterario, Corrado di Hirsau, nel suo *Dialogus super auctores* (prima metà del XII sec.) definisce l'*historiographicus* come un «*rei visae scriptor*» (scrittore di cose viste), mentre il poeta è un «*fictor vel formator*», un creatore di finzioni.<sup>9</sup> Ma torniamo a Benoît: come abbiamo già visto, se egli proclama di seguire da vicino le fonti, aggiungendovi solo qualche *bon dit* (*Roman de Troie*, v. 142), in realtà applica una forma di *understatement*: le moltissime invenzioni aggiunte a Darete e Ditti non possono essere spacciate seriamente come verità storiche.<sup>10</sup> In definitiva, è difficile sottoscrivere il giudizio che i romanzieri della triade classica mirassero alla storicità, come gli storiografi veri e propri, o che ritenessero di scrivere vicende realmente accadute.<sup>11</sup> Si tratta insomma di una *verum* poetico che non

<sup>7</sup> «La storia, che è fondata sulla verità, e la *fabula* (la *fiction*), che tesse invenzioni».

<sup>8</sup> «Questo libro non è fatto di favole o di sogni, | al contrario è tratto dalla storia vera».

<sup>9</sup> Quasi un *fandi fictor*, abile oratore, ma anche menzognero, come l'Ulisse tradizionale.

<sup>10</sup> Si può anche notare l'ambiguità del verbo *trover*, che nella lingua medievale significa tanto 'scoprire un oggetto' (per es. il libro di Cornelio Nepote, *Roman de Troie*, prologo, vv. 119-20) e comporre poeticamente servendosi di troppi' (ivi, vv. 129-30). Si veda anche 4.4.

<sup>11</sup> Si tratta di un atteggiamento che va al di là di quello degli storici antichi, i quali a volte s'inventavano i discorsi dei personaggi storici, curandone però la verisimiglianza.

coincide necessariamente con un *factum*; ma dall'uno e dall'altro è possibile ricavare una morale.

### 5.3. *Anacronismi, sincretismi e senso della continuità*

Personaggi, istituti, situazioni, luoghi e ambienti descritti nei romanzi antichi in realtà sono fortemente assimilati alla realtà referenziale del secolo XII. I guerrieri greci, troiani e latini, pur conservando gli antroponomi originali, più o meno storpiati, si vestono, agiscono e pensano come dei cavalieri medievali, i cavalli sono ornati da gualdrappe e forniti di staffe ignote all'antichità, le città sono castelli fortificati come quelli contemporanei agli autori e così via. Questo vale anche per i secoli successivi avanti l'Umanesimo: è una caratteristica generale della cultura del basso Medio Evo e dunque si ritrova anche in altri generi e in altre letterature: così la *res publica* romana sarà il Comune di Roma nella letteratura italiana, il *miles* diventa il cavaliere, e così via; abbigliamento, armature e corredi saranno quelli dei signori medievali, come dimostrano a usura le miniature dei manoscritti e via dicendo. Certo questo non vale in assoluto, ci sono alcune usanze e alcuni particolari che volta per volta saranno salvaguardati perché costitutivi del racconto antico, pena la totale incomprendimento del testo. L'anacronismo, un tempo attribuito a ignoranza o a incomprendimento della distanza temporale, è stato successivamente spiegato come una prassi deliberata, come il tentativo di trovare equivalenze simboliche fra due epoche, e modi di comunicazione fra un passato autorevole e una nuova realtà.<sup>12</sup> I medievali avevano certo il concetto di *antiquitas*, *antiqua tempora*, che distinguevano dai moderni, che in latino si dicevano *moderna tempora*, o *modernitas*; e in genere la modernità

<sup>12</sup> Com'è noto a chiunque, l'anacronismo non è esclusivo dei romanzi antichi: basti pensare ai quadri di soggetto sacro e profano dipinti non solo nel Medioevo, ma anche nel Rinascimento e oltre, per vedere come episodi biblici o classici sono presentati come avvenimenti contemporanei. E si può pensare ugualmente ai drammi barocchi, nei quali succede lo stesso, anche con periodi storici più recenti: per es., nel *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (1616) l'azione si svolge in teoria nel Trecento, perché il re di Spagna è Alfonso XI (1311-1350), ma tutto quanto si trova nel testo è da riportare agli inizi del XVII secolo; cf. l'ed. D'Agostino. E non si dimentichino gli anacronismi comuni soprattutto sulle scene teatrali, come quando, ad es., si rappresenta un'*Antigone* sofoclea o un *Amleto* scespiriano in abiti novecenteschi.

riguardava l'ultimo secolo (quello che in alcune divisioni accademiche attuali si chiamerebbe la "contemporaneità"), come dimostra la seguente citazione di Walter Map:

Nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant [...]. Centum annos qui effluxerunt dico nostram modernitatem [...].<sup>13</sup>

A questo proposito lo studio più ampio e accurato è quello di Aimé Petit (1985b), che ha stabilito una tipologia dei diversi anacronismi: a) nei fatti di linguaggio e b) nei fatti di cultura (*civilisation*); in questi ultimi si può distinguere tra: b1) fatti evenemenziali e b2) questioni di mentalità.

Gli anacronismi evenemenziali sono scarsi nell'*Eneas* e in *Troie*, ma si trovano in *Thebes*, sotto forma per es. di riferimenti alla prima crociata, a tal segno che Jean-Charles Payen ha detto che l'autore del *roman* aveva fatto del conflitto fra i Tebani e il resto dei Greci un «colossale lotta fra Oriente e Occidente», e che la spedizione punitiva ivi descritta era una crociata (Payen 1970: 502-3).<sup>14</sup> In tutta la triade classica (ma in realtà dappertutto, se è per questo) prevale l'anacronismo delle mentalità e dei *realia*, delle cose concrete della vita quotidiana. La guerra è descritta come un conflitto medievale, dalle tecniche dell'assedio alla gerarchia dei combattenti, i problemi giuridici correlati sottendono la mentalità e le strutture feudali, la religione è sistematicamente cristianizzata. Ma non mancano elementi non attualizzati, come ad esempio l'uso della cremazione dei cadaveri e altri riti religiosi pagani.

A volte l'anacronismo è mitigato da una glossa: per es. in *Thebes* Anfiarao è presentato come «un arcevesque mout courtois»,<sup>15</sup> con una doppia violazione temporale (il sostantivo "arcivescovo" e l'aggettivo "cortese"), subito dopo parzialmente corretta: «cil estoit mestre de lor ley». <sup>16</sup> Il che dimostra che l'anacronismo è inteso come un segno di continuità tra il passato e il presente e come *transfert* utile per la comprensione dei lettori.

<sup>13</sup> *De nugis curialium*, pp. 122-4; trad. Latella (p. 179): «Intendo per nostri giorni questo periodo moderno, cioè il corso degli ultimi cento anni, di cui resta l'ultima parte [...]. Io indico come la nostra modernità i cento anni trascorsi [...].»

<sup>14</sup> Sfumerei leggermente il giudizio, che però è sostanzialmente valido; per alcuni episodi leggibili in questo senso cf. 8.4.

<sup>15</sup> «Un arcivescovo molto cortese».

<sup>16</sup> «Egli era un maestro nella loro religione».

Tutto ciò implica anche un *sincretismo* programmatico, che mescola antico e moderno, e che ha due tipi di spiegazione: socio-politica e poetica. In base al primo punto di vista, la continuità a cui s'è fatto dianzi riferimento serve soprattutto a indicare dei modelli alla cavalleria medievale, identificandola con quella del passato mitico; e le varie figure regali, ircocervi di monarchi antichi e moderni, cospirano a creare la figura di un sovrano ideale. In base al secondo punto di vista, il passato e il presente letterario si complementano in un universo d'invenzione, ma che riesce a render conto tanto della realtà che il lettore ha sotto gli occhi quanto di un mondo non più presente, ma di cui percepisce l'esistenza quotidiana anche grazie alle antiche vestigia artistiche (in particolare architettoniche) e, più in generale, culturali. E non sfugga che il sincretismo poetico è comune anche a opere quali la *Commedia* dantesca.

Come già si è visto in qualche allusione nei paragrafi precedenti, anche gli autori dei romanzi antichi collaborano a tessere una vicenda che istituisce una continuità tra il passato e il presente, affiancandosi in qualche modo agli storici latini medievali che derivavano dal cristianesimo l'idea di una concezione lineare del tempo, contrapposta a quella "circolare" o "ciclica" di buona parte della cultura antica. A questo proposito si consideri il *Brut* di Wace,<sup>17</sup> che nel suo prologo narrativo introduce, in una sessantina di versi, un riassunto che sembra costituire l'ossatura delle opere successive: infatti prende avvio dalla distruzione di Troia («quant Greu orent Troie conquise | e eissillié tut lo país | pur la venjance de Paris»),<sup>18</sup> poi passa alla fuga di Enea («dux Eneas a quelque peinne | de la grant ocise eschapa»),<sup>19</sup> al suo arrivo in Italia («Itaire esteit dunc apelee | la terre u Rome fu fondee»)<sup>20</sup> e infine al matrimonio con Lavinia, che gli consente di essere a capo di un nuovo regno e di una nuova discendenza («Latins, uns reis, k'iloec maneit | [...] li pramist sa fille a duner | e de sun regne a heriter»)<sup>21</sup> Wace insiste sulle guerre italiane di Enea e sull'unione con La-

<sup>17</sup> Si rammenti che il *Brut* dovrebbe risalire al 1155, dunque sarebbe anteriore alla triade o al più sarebbe contemporaneo al più antico dei tre *romans*, cioè a *Thebes*.

<sup>18</sup> «Quando i Greci ebbero conquistata Troia | e devastato tutta la contrada | per vendicarsi di Paride» (vv. 10-12).

<sup>19</sup> «Il condottiero Enea con difficoltà | si sottrasse alla strage» (vv. 14-5).

<sup>20</sup> «Italia dunque si chiamava | la terra dove fu fondata Roma» (vv. 25-6).

<sup>21</sup> «Latino [il padre di Lavinia], un re che regnava su quelle terre | [...] gli promise che gli avrebbe dato in moglie sua figlia | e gli avrebbe lasciato in eredità il suo regno» (vv. 37 ss.).

vinia, trascurando l'episodio di Didone a Cartagine; è come se avesse suggerito (fra le righe) all'autore dell'*Eneas* di sviluppare la storia d'amore fra l'eroe troiano e la figlia del re Latino, cosa che in effetti l'anonimo scrittore farà. D'altra parte Wace pare aver consapevolezza che alla base di tutto c'è la storia della distruzione di Troia, che in effetti rammenta nel suo prologo. A sua volta l'*Eneas* sembra sollecitare l'intervento d'un autore che, andando a ritroso, scriva della guerra di Troia, in un processo *à rebours*. E questo può anche spiegare come il compilatore del trecentesco ms. Paris BnF fr. 60 (3.1, 3.2 e 3.5) abbia voluto comporre una trilogia; dal disegno compositivo così concepito il *Roman de Thebes* dovrebbe restare escluso, ma, con una certa astuzia, si può dire che la distruzione della città di Tebe preluderà a quella di Troia, più gravida di conseguenze per la storia dell'umanità.

In definitiva, sia pure in modo contraddittorio, e più per aggiustamenti successivi che per un oscuro progetto iniziale, i quattro romanzi (i tre antichi e il *Brut*) finiscono per costituire una sorta di storia della *translatio imperii* e in fondo quasi un riassunto di storia universale laica.

#### 5.4. La parola politica: origini e strategie del potere e la concezione della storia

I romanzi antichi, come si diceva, sono indirizzati ai laici e, fra questi, senza dubbio ai principi e ai signori; mi pare tuttavia un'esagerazione dire che essi costituiscono di veri e propri *miroirs du prince*, ossia degli *specula principum*, che esplicano in modo originale la loro azione pedagogica, proponendo un ritratto ideale del principe che deriva dalla descrizione delle sue imprese, e, in negativo, da quelle dei personaggi antieroi (Gontero 2002: 11). Piuttosto i nostri romanzi rappresentano con ogni verosimiglianza l'eco di avvenimenti politici coevi: per es. l'atteggiamento complessivamente laico visto nella fine del paragrafo precedente può rimandare anche ai dissidi fra Enrico II e Thomas Becket, e al tentativo del potere laico di svincolarsi dall'ipoteca di quello religioso.

La triade contiene anche una riflessione sulle origini e le condizioni del potere. Nella storiografia medievale di tendenza agostiniana (con particolare riferimento al *De civitate Dei*) Roma appare (sia pure in modo approssimativo) quale la *figura* della colpa del primo uomo: come la storia dell'umanità comincia con il peccato di Adamo ed Eva e il fratricidio di Abele da



parte di Caino (considerato come il primo fondatore della “città terrestre”), così Roma nasce da un fratricidio (Remo ucciso da Romolo) e da una violenza (il ratto delle Sabine). D'altra parte storie simili si trovano spesso nei racconti di *ktíseis* (fondazioni) e la “città terrestre” è destinata alla caduta e alla distruzione di fronte all'eternità della “città celeste”. I romanzi antichi sembrano segnati da questa concezione pessimista della storia umana, nata dal peccato e destinata a una distruzione finale, come attestato da *Thebes* e da *Troie*; tuttavia l'Eneas mostra che c'è spazio anche per una concezione più ottimista, che introduce il tema del riscatto e dà alla storia una portata morale in fondo negata dal *De civitate Dei*. Peraltro Ugo di San Vittore «combina la concezione antica di un tempo ciclico (le civiltà nascono, progrediscono e muoiono) col pensiero cristiano di un tempo lineare che si stenda dall'origine del mondo alla fine dei tempi» (Boutet 1999: 55).

Anche qui non bisogna esagerare: Poirion (1986: 56) vede la tragedia di Tebe come «simmetrica rispetto a quella di Abele e Caino»; e Boutet (1999: 63-4) nota che *Thebes* è pieno di echi biblici: Èdipo ripete il peccato di Adamo ed Eteocle e Polinice quello di Caino e Abele. Non seguirei i due illustri studiosi su questa pista, perché i casi in realtà mi paiono diversi; tuttavia è sicuro che il *Roman de Thebes* è chiaramente segnato da una coscienza della colpa e della morte che ne è la conseguenza, e quindi non si è lontani dal vero se si osserva che, in quest'opera specifica, il peccato cristiano e il mito greco «si uniscono per sviluppare una visione pessimista della Storia» (Boutet 1999: 63). Altrettanto mi pare forzata l'idea che anche *Eneas* e *Troie* siano allineati a *Thebes* perché il giudizio di Paride è visto come una colpa iniziale e il pomo della discordia, riallacciandosi al pomo d'Adamo e di Eva, rappresenta il simbolo di una «sessualità colpevole» (Poirion 1986: 69); né direi che, «come il paradiso terrestre, Troia sia il luogo della Tentazione» (Boutet 1999: 61).<sup>22</sup> Al massimo, e di sicuro non è poco, si può pensare a un senso di colpa che va chiarito caso per caso: ad esempio, nel *Roman de Troie*, la colpa essenziale è quella classica: la superbia, madre di tutti i peccati e *radix omnium malorum* secondo una delle versioni più diffuse del Settenario.<sup>23</sup> Insomma, da un lato credo

<sup>22</sup> Anche il fatto che Eleno, figlio di Priamo e dotato del dono della profezia, proclami che Troia sarà distrutta se Paride rapirà la moglie di un greco non mi pare si possa tranquillamente paragonare al «divieto formulato da una voce (d'ispirazione) divina» della Genesi, cf. Boutet 1999: 61.

<sup>23</sup> Cioè dei sette peccati capitali; secondo un'altra versione la colpa fondamentale sarebbe l'avarizia.

che questi romanzi siano piú laici di quanto pensino gli esegeti francesi, dall'altro un'opera come l'*Eneas*, accostabile in questo al *Brut*, sembra sottrarsi a quel modo di ragionare: entrambe infatti sono decisamente ispirate a una forma di ottimismo storico.

Come ha mostrato Christiane Marchello-Nizia (1985), accostando il *Brut* e l'*Eneas* ai racconti genealogici studiati da Georges Duby, questi due romanzi si possono leggere come «manuali del perfetto fondatore». Secondo la studiosa, ci sono quattro condizioni da rispettare: a) installarsi in una *terre gaste* (terra desolata, non ancora socializzata);<sup>24</sup> b) riprendere in questo modo possesso della terra dei propri antenati; c) sposare un'ereditiera (meglio se la si toglie a qualcuno); d) venire da fuori, essere straniero (meglio se accusato, a torto o a ragione, di qualche crimine). In effetti, per quanto riguarda l'ultimo punto, che è il piú sorprendente, Enea è colpevole di aver abbandonato Troia, di essersi attardato a Cartagine nella *love-story* con Didone, ed è accusato di omosessualità dalla madre di Lavinia. Brut, dopo aver ucciso la madre alla nascita, causa la morte del padre in un incidente di caccia. Entrambi colonizzano una terra (l'Italia e l'Inghilterra) che è presentata come *gaste*, ma alla fine riescono a togliere la maledizione che colpisce il territorio.

### 5.5. Modelli e antimodelli: il sovrano ideale?

Molti studi sono stati consacrati al valore modellizzante dei personaggi che appaiono nei romanzi antichi, anche con riferimento alle qualità reali considerate fondamentali in base allo schema indoeuropeo trifunzionale definito da Georges Dumézil; alle tre funzioni sociali portanti (sacerdotale, guerriera, produttiva), corrispondono le tre qualità basilari: saggezza, prodezza, larghezza (o ricchezza).

Certo, come succede in moltissimi romanzi (compresi quelli antichi e moderni), si assiste all'opposizione fra modelli e anti-modelli: per es. in *Thebes* al negativo fratello maggiore Eteocle, violento e crudele, si oppone un positivo Adrasto, re di Argo, alleato e difensore del fratello minore

<sup>24</sup> La *terre gaste* si trova anche (e soprattutto) nei romanzi cavallereschi: è un territorio devastato, sterile e mortale, dove regna il Re Pescatore, che i cavalieri devono attraversare per arrivare al Graal. Da quest'immagine medievale deriva il titolo *The Waste Land* del poeta inglese Thomas S. Eliot (1922).

Polinice;<sup>25</sup> e Adrasto avrebbe un *pendant* in Giocasta, che da creatura tragica della *Tebaide*, diventa una dama cortese e una regina che agisce nel segno della “misura”. D'altra parte nell'*Eneas* Didone si carica di ogni negatività: astuzia colpevole (per la vicenda della fondazione di Cartagine con l'*angin* della pelle di toro), infedeltà al marito defunto e così via,<sup>26</sup> mentre Enea rappresenterebbe il polo positivo (Croizy-Naquet 1994). Ma le cose sono assai meno chiare e spesso regna l'ambiguità (direi: una sana ambiguità), tanto che gli stessi critici, per es., parlano a volte anche dei tratti negativi di Enea (debolezza, infedeltà, sodomia). Questi tratti, in effetti, erano l'eredità di Darete Frigio, e si sovrapponevano a quelli positivi di Virgilio. L'ambiguità maggiore sembra spettare a *Troie*, dove Priamo è sí *riche e sage e pro* (v. 2864),<sup>27</sup> ma in ognuna delle funzioni corrispondenti a queste qualità si insinua una colpa che spiega la rovina di Troia (Logié 2000). E lo stesso si può dire di Ettore, di Ecuba e di tanti altri personaggi del romanzo di Benoît.

Quanto alle qualità, la *prodezza* non manca neppure nei personaggi anziani (come Priamo) o nelle donne-guerriere (come Camilla nell'*Eneas* o l'amazzone Penthesilea in *Troie*). La *larghezza* non si basa solo sulla ricchezza, ma anche sulla liberalità, sugli scambi di doni, diplomatici e cortesi. La *saggezza* ritiene qualcosa della sapientia divina: Enea è sottomesso al volere degli dei (come nell'epica antica) e Priamo è a stretto contatto con Giove. E, per quanto riguarda gli antieroi, Eteocle è *prode*, ma non è né *largo* né *saggio*, volendo il potere tutto per sé; poco *saggio* anche Laio, padre di Edipo che lo condanna a morte, cercando di aggirare l'oracolo divino; e così pure Didone, che cerca di trattenerne Enea, pur essendo a conoscenza della sua missione.

La lode delle tre qualità regali si traduce in particolare nell'*élephrasis* della città e della tenda, due “opere d'arte” che emblemizzano il po-

<sup>25</sup> Convince di meno l'assimilazione di Adrasto a Carlomagno, in Petit 2000.

<sup>26</sup> Baswell (1995: 190-5) vi aggiunge il fatto che Didone agisce spinta da un *mercantile eroticism*, da una dismisura commerciale ed erotica emblemizzata dalla ricchezza di Cartagine e dal florido commercio, tutte cose che erano sospette agli occhi di un chierico medievale. Anche questa mi pare francamente un'esagerazione. Per la negatività di Didone basti pensare a come il personaggio è presentato nella *Commedia* dantesca; *If* v 61-2: «L'altra è colei che s'ancise amorosa, | e ruppe fede al cener di Sicheo»; e cf. anche *Pd* IX 97-8.

<sup>27</sup> Aggettivazione corrispondente in pratica alle tre caratteristiche regali viste all'inizio del paragrafo. Credo però che non si debba esagerare l'importanza letteraria del trifunzionalismo (cf. anche 5.6).

tere sovrano alludendo allo “spazio reale”. La tenda è una sorta di “tropic” della città o un suo *avatar*: strumento di nomadismo conquistatore, è all’opposto dello statalismo urbano. Forse la tenda piú importante è quella di Adrasto, nel *Roman de Thebes* (dove è descritta per ben due volte): come strumento militare si riferisce alla prodezza, la ricchezza dei materiali con cui è costruita allude alla larghezza, le scene rappresentate e gli elementi decorativi alludono alla saggezza. La città piú caratterizzata dall’*ékphrasis* è Troia, sia di per sé, sia attraverso quella sineddoche di eccellenza che è costituita dalla *chambre de beautés* (4.7 e 10.4), la sala piena di opere d’arte e di automi meravigliosi. Come giustamente osserva Catherine Croizy-Naquet (1994: 321), «il sapere costituisce la forza e il potere di Troia, la sua superiorità; inerente all’esistenza della città, esso assicura la vivacità e la perennità della civiltà urbana, facendone un luogo unico». E Mora-Lebrun (2008: 261) chiosa:

Questa idea è interessante, perché dà un senso non piú semplicemente didattico, ma politico all’enciclopedismo cosí spesso presente [...] nei romanzi antichi e soprattutto nelle *ékphrásis*, dalla *camera di beltà* alla tenda di Adrasto. E si coniuga bene con l’ideale di un principe letterato propugnato da Giovanni di Salisbury e dai suoi emuli.

Croizy-Naquet (1991) accenna poi all’episodio dell’*Eneas* nel quale l’eroe eponimo fa costruire una specie di fortezza di tende davanti a Laurento, la città del re Latino, per ingannare il nemico e fargli credere che un vero castello era stato innalzato in una sola notte. Questo trucco non sarebbe paragonabile all’*angin* di Didone (5.5), ma sarebbe un espediente bellico e quindi un atto alla fin fine politico, che fonde forza, ricchezza e saggezza e unisce cosí la virtù dei chierici a quella dei cavalieri. Devo dire che l’argomentazione mi pare alquanto capziosa.

Molto fini, invece, le indagini di Baumgartner (1994) sull’estetica come perno fondamentale del discorso politico in *Troie* e nell’*Eneas*. In effetti Benoît de Sainte-Maure mette spesso l’accento sulla bellezza della città, fondata sull’abbondanza, la generosità e la pienezza delle forme; la studiosa parla della volontà di incarnare iperbolicamente in Troia le virtù cardinali che fondano idealmente la civiltà: non solo la saggezza e la prodezza, ma anche e soprattutto la cortesia, definita come «uno stile di vita e di scrittura nel quale si uniscono il culto della bellezza degli esseri e delle cose, il raffinemento dei costumi, i piaceri dei sensi e dello spirito» (Baumgartner 1994: 206-7). In questo modo anche l’anacronismo (5.3)

acquista un senso: la civiltà troiana è l'antecedente della civiltà cortese contemporanea e il romanzo di Benoît legittima la filiazione della seconda dalla prima. Il monarca ideale è dunque quello che, partendo dalle tre qualità regali sopra indicate, le usa per creare e per esaltare la bellezza, e in questo compito il chierico è cooptato per collaborare col sovrano. I creatori degli automi della *chambre de beautés*<sup>28</sup> sono chiamati da Benoît sia *doctors*, sia *poètes*, *saives autors*; da notare che la parola *poètes*, per competenza etimologica (*poietés*, da *poiéin*, 'fare') può rinviare non solo alla letteratura, ma anche alle arti "meccaniche". Credo però che questo discorso vada al di là dell'importanza dell'unione dei chierici e dei cavalieri, e corrisponda piuttosto a una nuova impostazione della riflessione sull'arte. Anche nell'*Eneas* si assiste a qualcosa del genere: la descrizione iperbolica di Cartagine e dei due sepolcri funerari di Pallante e di Camilla significano che anche l'anonimo autore di questo romanzo vede la bellezza come parte centrale del discorso artistico e probabilmente anche di quello politico.

Alla bellezza, tanto nell'*Eneas* quanto in *Troie*, si aggiunge l'amore. Nel primo dei due romanzi citati si rammenterà che il racconto dettagliato degli amori di Enea e Lavinia è proprio una delle grandi novità dell'autore medievale rispetto al poema virgiliano; nel *Roman de Troie* l'invenzione degli amori di Troilo e Briseida e l'insistenza sugli altri rapporti sentimentali (Giasone e Medea ecc.) dimostrano *ad abundantiam* l'importanza del tema. E che l'amore e la bellezza giuochino un ruolo essenziale nella costituzione di un'identità politica è anche assicurato, soprattutto in *Troie*, dall'importanza dell'episodio del giudizio di Paride, che non appare così negativo come nell'*Eneas*, dove è chiaramente presentato come l'avvenimento responsabile della caduta di Troia. A titolo d'esempio, nel romanzo di Benoît Priamo deposita le insegne reali sulla tomba di Paride e non su quella di Ettore. In definitiva, attraverso Priamo e Paride, Benoît sembra aver voluto disegnare

l'immagine nuova di un re, di un potere, le cui componenti tradizionali restano senza dubbio la forza guerriera, la saggezza, la giustizia, la larghezza, ma alle quali si aggiungono l'irradiazione feconda, la potenza attrattiva e inventiva della bellezza, dell'arte e dell'amore umano (Baumgartner 1993: 246).

<sup>28</sup> Per un commento della *chambre de beautés* si veda anche Huchet 1992a.

E Troia diventa così «la prefigurazione e il modello di un “nuovo mondo” nel quale potrebbe incarnarsi il folle sogno, la sfida insensata di Paride: assicurarsi il dominio dell’universo scegliendo Venere come l’unica patrona» (Baumgartner 1994: 219).

In modo convincente, infine, Mora-Lebrun (2008: 266) dà spazio al concetto di utopia: i romanzi antichi, e soprattutto gli ultimi due (*Eneas* e *Troie*) rappresentano, più che degli *specula principum*, un disegno utopico scritto dagli esponenti dei chierici che vorrebbero completare, con i loro valori, quelli della cavalleria.

### 5.6. Problemi feudali

Numerose sono, nei tre romanzi, le scene che descrivono la pratica politica dell’assemblea per prendere deliberazioni, con i corrispondenti discorsi, la dialettica delle opinioni opposte, le scelte giuste e sbagliate, le dichiarazioni del diritto e del torto e così via. Anche queste sequenze narrative potrebbero avere un valore didattico e politico. Per studiare questi aspetti della triade classica molti studiosi si sono rifatti al celebre contributo di Georges Duby (1964) sui cadetti (i cosiddetti *iuvenes*, in francese *les jeunes*, i giovani), ossia sui giovani cavalieri privi di sposa e di feudo, esclusi dall’eredità paterna, che andava ai primigeniti; questi cadetti erano il pubblico per eccellenza della letteratura cosiddetta “cavalleresca”.

Nel *Roman de Thebes* ci sono 32 dibattiti, contro i 12 dell’*Eneas* e i 44 di *Troie*, che però è lungo quasi il triplo rispetto al primo dei romanzi antichi. In *Thebes* entrano in contrasto soprattutto le ragioni dei due fratelli (Eteocle e Polinice) che pongono il problema del diritto di anzianità o di primogenitura (il che rappresenta una novità rispetto a Stazio); due altri episodi aggiunti alla *Tebaide* (il tradimento di Dario il Rosso e l’assedio di Monflor) comportano ulteriori discussioni sul rapporto tra vassallo e signore.

Il primo problema (si veda Haugeard 2002) – è molto interessante, se si pensa che il principio della primogenitura venne generalizzato proprio nel XII sec. nelle famiglie reali e aristocratiche per ragioni economiche e politiche, ossia per la necessità di non smembrare il regno o il feudo; ma questo principio andava contro il diritto franco tradizionale che postulava l’uguaglianza, nell’eredità, di tutti i figli dello stesso padre. *Thebes*, facendo del primogenito, Eteocle, un personaggio negativo e dunque un

antimodello del buon re (5.5, all'inizio) sembra prender partito per il diritto tradizionale. Le soluzioni proposte nel corso del romanzo (il potere ad anni alterni, conforme alla fonte, e la divisione del regno in due parti) non riescono a comporre il dissidio, anche per mancanza di un quadro giuridico chiaro. Pertanto *Thebes* sembra mettere in scena un problema di attualità, soprattutto per i cavalieri cadetti, al fianco dei quali l'autore pare schierarsi, anche se la morte finale dei due fratelli non è in grado di indicare una soluzione soddisfacente al dilemma.

Gli altri due episodi citati pongono la questione della fedeltà di un vassallo quando due signori sono in lotta fra di loro; pertanto anche questo problema in fondo si ricollega a quello della primogenitura.

Nell'*Eneas* è stata poi notata<sup>29</sup> una forte associazione tra il possesso della donna (Lavinia) e quello della terra: in altri termini, della *femme* e del *fief* (il feudo), possesso ottenuto attraverso la lotta con un rivale, Turno. Questo farebbe anche di Enea una sorta di *jeune*, «portatore delle speranze e dei fantasmi di quei cadetti estromessi dall'eredità paterna a favore dei quali si schierava, ma senza proporre una soluzione durevole, il *Roman de Thebes*» (Mora-Lebrun 2008: 274). Se pure Enea, quindi, lotta per l'integrazione sociale nell'ordine dei *seniores*, il *Roman de Troie* è stato analogamente visto come l'illustrazione di un conflitto tra le due categorie di cavalieri: Menelao, *senior*, che cerca di recuperare la sua sposa sottrattagli dal "giovane" Paride, ma con un'inversione di ruoli, perché la partenza per Troia condanna Menelao ad abbandonare la sua terra.<sup>30</sup> Passi per Enea (la cui interpretazione è stata accolta in pratica senza riserve), ma l'osservazione che riguarda *Troie* mi pare francamente eccessiva. Se ci possono essere, qua e là, alcuni elementi leggibili in quella luce, non credo che tutto il lungo e complesso *Roman de Troie* si possa ridurre a quella formula.

Sempre per quanto riguarda l'*Eneas*, il giudizio di Paride, che costituisce l'antefatto ed è collocato all'inizio del libro, è stato studiato in rapporto con il trifunzionalismo indoeuropeo (5.5),<sup>31</sup> ed è stato osservato che costituisce una sorta di *mise en abyme* dell'intero romanzo.<sup>32</sup> Ognuna del-

<sup>29</sup> Soprattutto da Poirion 1976, da Marchello-Nizia 1985, e da Huchet 1984.

<sup>30</sup> Huchet 1984: 29.

<sup>31</sup> Huchet 1984 e Rousse 1985.

<sup>32</sup> La *mise en abyme* (o *abîme*) è una tecnica per la quale un'immagine contiene al suo interno una copia di se stessa, potendo innescare una sequenza teoricamente infinita. Più concretamente in letteratura si tratta, per es., di un "racconto nel racconto" (per

le tre dee rappresenta una funzione (sacerdotale, guerriera, [ri]produttiva) e nell'*Eneas* ci sono tre personaggi che hanno un ruolo privilegiato nell'organizzazione del testo: Didone, Camilla, Lavinia. Didone sarebbe da assimilare a Giunone (protettrice di Cartagine), che detiene la sovranità (I funzione); la guerriera Camilla a Pallade Atena, la combattente (II funzione); l'innamorata Lavinia a Venere (III funzione). Tra l'altro le tre donne appaiono nello stesso ordine in cui le tre dee sono introdotte nell'episodio del giudizio di Paride. In questa ipotesi c'è senz'altro del buono, ma penso che bisognerebbe non esasperarla, dato che esistono salutarì contraddizioni all'interno del romanzo, alcune rilevate dagli stessi critici che hanno proposto questa lettura: a tacer d'altro, per es., Didone e Lavinia partecipano tanto della prima come della terza funzione. Daniel Poirion fa notare che Guglielmo di Conches in realtà, commentando il giudizio di Paride, associa tradizionalmente Pallade Atena alla saggezza e alla vita contemplativa, mentre l'autore dell'*Eneas* l'assimila, come Camilla, alla *chevalerie*; egli quindi fornisce una concezione originale dell'antica dea, nella quale si riflette la mentalità della casta militare dirigente, in opposizione all'orientamento religioso di Guglielmo. In sostanza, le divinità pagane rappresentano sí delle idee morali, ma il *Roman d'Eneas* (aggiungerei: come gli altri della triade classica) non è al servizio di un'ideologia clericale (Poirion 1976: 215).

---

es. la storia dei tre anelli raccontata da Melchisedech, che è uno dei protagonisti, insieme con il Saladino, del racconto che costituisce la terza novella del *Decameron*, di un dramma nel dramma (per es. la rappresentazione di *Piramo e Tisbe* dentro il *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare). *L'acmé*, forse, della *mise en abîme* è raggiunta dal romanzo di Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1797-1815). Nel senso letterario l'espressione risale ad André Gide (1893). La tecnica ricorda le scatole cinesi e le *matrioske* russe, ma nasce da un termine dell'araldica: l'*abîme* è la parte centrale di uno scudo.



## 6. MODELLO EPICO, MODELLO STORICO E MITO

### 6.1. *Premessa*

Per quanto concerne la considerazione dei romanzi antichi come opere poetiche, lo studio pioneristico si deve al già citato Edmond Faral (1913), il quale ha indagato le fonti latine dei nostri testi, li ha confrontati con le opere coeve, ne ha sottolineato alcuni procedimenti stilistici, quali gli scambi dialogati, i monologhi e le descrizioni, e ha messo in luce l'influenza di Ovidio sui tre autori. A sua volta Giovanna Angeli (1971) ha studiato i rapporti del *Roman de Thebes* con le *chansons de geste* e con la poesia lirica, i procedimenti retorici dell'*Eneas* e le abitudini stilistiche di Benoît de Sainte-Maure. Lo studio piú completo si deve però ad Aimé Petit (1985a, 1985b e molti altri interventi), che ha ripreso tutta la materia, approfondendo quanto già esaminato dai predecessori (compreso Donovan 1975). Altri due testi importanti da citare sono Croizy-Naquet 1994 e Gontero 2002.

Per quanto riguarda lo stile dei romanzi antichi, sembra chiaro che il modello di partenza è costituito dalle canzoni di gesta, l'unica narrazione ampia in volgare di fatti storici (sia pure di una storicità sentita come diversa, cf. 1.3 e 5.4). Tuttavia il modello si rivela insufficiente in tre campi:

1) Innanzi tutto in quello dell'elaborazione narrativa e retorica. Le *chansons de geste* erano legate alla vocalità (Zumthor 1987): erano cantate o almeno salmodiate con accompagnamento musicale (come del resto la poesia lirica), mentre i romanzi, pur se letti ad alta voce, sono legati allo scritto.

2) In secondo luogo, trattando di vicende mitiche, ma avendo presente un uditorio cristiano, gli autori dei romanzi devono sostituire l'Olimpo pagano con una nuova trascendenza o almeno con delle divinità sincretiche (5.3): Amore, Fortuna, Destino. La *fabula* pagana, che non può essere oggetto di credenza, diventa allora strumento poetico e linguistico.

3) In terzo luogo la *chanson de geste* ha un fondamento essenzialmente manicheo: da un lato i buoni (per es. nel *Roland* la cristianità), dall'altro i cattivi (sempre nel *Roland* i mori, presentati addirittura come pagani).<sup>1</sup> Invece il romanzo non conosce questa divisione e, se non arriva a sollecitare la riflessione del lettore (o dell'ascoltatore), cosa che farà per es. Boccaccio col suo *Decameron*, sottopone i personaggi almeno a un giudizio interno, non emesso per partito preso, ma collegato al comportamento degli stessi.<sup>2</sup>

Rifondazione della retorica e trasformazione del mito in una lingua e in uno stile moderni sono indizi di una coscienza acuta, nei nostri autori, dell'ufficio poetico, stimolato anche dallo statuto dei romanzi come "traduzioni" o "adattamenti" di capolavori classici.<sup>3</sup>

## 6.2. Il modello epico

Appare evidente che, rifacendosi a due grandi poemi epici della latinità, la *Tebaide* e l'*Eneide*, *Thebes* e l'*Eneas* risentano di alcuni aspetti del testifonte. Quanto a *Troie*, pur derivando da un racconto in prosa tardo-antico, è altrettanto chiaro come, associando la materia forse più tipicamente epica dell'antichità (la storia di Troia) con la conoscenza delle *chansons de geste* e dei *romans* precedenti, esso presenti tratti affini che rimandano a un modello epico ideale. Si suole dire che l'opera della triade classica che presenta i legami più stretti con questo modello epico è il *Roman de Thebes*, ma, sia pure forse in grado meno accentuato, il discorso vale anche per le altre due.

Per quanto riguarda le sequenze narrative, sono soprattutto le scene di guerra (i combattimenti), con alcune premesse e corollarî (le scene di consiglio, le ambasciate, i compianti sugli eroi uccisi) a seguire il modello epico. Per es. la lotta iniziale fra Polinice e Tideo (in *Thebes*) diventa una "singolar tenzone" ingaggiata secondo le regole e a colpi di spada invece di un selvaggio *match* a pugni. Altro innesto epico è la costituzione

<sup>1</sup> Si veda supra, 4.6, nota 47.

<sup>2</sup> Detto per inciso, questo atteggiamento si ritrova in buona sostanza anche nell'epica spagnola, che, se è debitrice per tanti aspetti della francese, si rivela (quanto meno nel suo capolavoro, il *Cantar de Mio Cid*, che è anche uno dei pochissimi testi sopravvissuti in forma poetica), più "moderna" di quella.

<sup>3</sup> Con il già visto caso particolare del *Roman de Troie*.

di personaggi a coppie, che rimanda alla pratica del “compagnonnage guerrier” (come, ad es., quello di Roland e Olivier).<sup>4</sup> Il *Roman d’Eneas*, a dire il vero, è il meno incline a raccontare episodî bellici, mentre nel caso di *Troie* (che conta ben ventitré battaglie successive), data la brevità estrema della fonte, la pratica dell’*amplificatio* è un ricorso usitatissimo: se Darete scrive: «Hector Patroclum occidit», Benoît impiega almeno una trentina di versi per raccontare lo stesso segmento narrativo, ispirandosi all’armamentario tipico dell’epica romanza. Per es. il cosiddetto *attaque à la lance* (ovviamente un’innovazione rispetto ai testi antichi) è eseguito secondo lo schema studiato da Jean Rychner nella *chanson de geste* (Rychner 1955), dal primo “elemento fisso” (spronare il cavallo) al settimo e ultimo (disarcionare l’avversario, perlopiù già morto). Altre formule epiche si riferiscono, ad es., alla collera di un personaggio («li rois s’embrunche et esprent d’ire»)<sup>5</sup> o hanno carattere “presentativo” («la veïssiez», «lor oïssiez»)<sup>6</sup> e così via.

Per quanto riguarda l’abbandono della lassa epica a favore del distico rimato di ottosillabi, alcuni studiosi hanno voluto vedere tracce di quella struttura versificatoria nel fatto che, in *Thebes*, le letrines (3.5) a volte isolano porzioni di testo assimilabili, sul piano contenutistico, a quelle di una lassa (per es. una sigolar tenzone, l’intervento di un oratore al consiglio ecc.); oppure nel susseguirsi occasionale di piú distici con la stessa rima.<sup>7</sup> Manca, però, il sistema delle lasse parallele, tipico delle *chansons de geste*, e quindi il parallelismo è sostituito in realtà dalla giustapposizione. Peraltro l’*Eneas* e *Troie* se mai raggruppano i combattimenti singolari intorno a un unico personaggio importante o (soprattutto *Troie*) fanno ricorso alla tecnica dell’*entrelacement*.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Il *companionnage* ha pure un che di epico antico: basti pensare a Ulisse e Diomede, Eurialo e Niso ecc.; ed è molto diffuso nella letteratura poliziesca: Holmes e Watson, Nick e Nora, Wolfe e Goodwin ecc.

<sup>5</sup> «Il re s’adonta e s’accende d’ira».

<sup>6</sup> Letteralmente «là vedreste (avreste visto)», «allora sentireste (avreste sentito)».

<sup>7</sup> Si rammenti che le lasse erano sequenze non strofiche (quindi dal numero di versi variabile da una lassa all’altra) di stichi monoassonanzati.

<sup>8</sup> L’*entrelacement* è uno strumento tipico del romanzo medievale, ripreso poi da quello rinascimentale e dalla tradizione moderna e contemporanea: l’autore segue le vicende di varî personaggi, alternando le loro azioni, lasciandole in sospenso e riprendendole continuamente. Si pensi ai porcellini d’India nel capitolo XI dei *Promessi sposi*.

Il rifiuto del manicheismo porta, per es., a dibattiti piú o meno lunghi e approfonditi, come quello del processo di Dario il Rosso (in *Thebes*), destinati a manifestare i differenti punti di vista (e, come in quel caso, a non raggiungere una soluzione giuridica accettabile).

Un ulteriore elemento che caratterizza il *roman* rispetto alla *chanson de geste* è l'uso dello stile indiretto libero.<sup>9</sup>

### 6.3. Il modello storico

Il modello storico ha influito certamente, presso l'autore dell'*Eneas*, sulla scelta di sostituire l'*ordo artificialis*<sup>10</sup> di Virgilio (che inizia il poema raccontando dell'eroe troiano naufrago sulle coste cartaginesi e poi, ai libri II e III recupera la narrazione dell'anteriore caduta di Troia e dei vagabondaggi dei troiani esiliati) con l'*ordo naturalis*. C'è da notare che l'ispirazione poteva venire, al nostro autore, anche dall'*Excidium Troiae* (4.8), che raccontava le vicende di Enea in ordine cronologico. Ad ogni buon conto sembrano prevalere un approccio piú razionale e un'intenzione piú didattica.

All'instaurazione dell'*ordo naturalis* potrebbe affiancarsi, come sostenuto da Michel Zink (1984), la tendenza a rifiutare le ellissi narrative, ossia a raccontare gli avvenimenti senza lasciarsi sfuggire nessun dettaglio importante: un atteggiamento che sconfinerebbe nel "realistico" (narrare tutti i particolari di una sequenza può indurre un senso di realtà) e che senz'altro corrisponde a quell'*horror vacui* che si riscontra anche in certe composizioni artistiche (pittoriche e scultoriche) medievali, che tendono a riempire in modo soffocante lo spazio a loro disposizione.

<sup>9</sup> Cf. Petit 1985a: 631-47. Il discorso indiretto libero è uno stile narrativo grazie al quale nella voce del narratore si inseriscono enunciati propri di un personaggio (non introdotti da *verba dicendi* o *cogitandi*).

<sup>10</sup> Usando l'*ordo artificialis* non si raccontano gli avvenimenti in ordine cronologico dal primo all'ultimo, ma si può cominciare a un certo punto dello svolgimento (*in medias res*) e, per es., recuperare i fatti passati mediante un racconto in *flash-back*. Si pensi al film *C'era una volta di America* (1984), di Sergio Leone, che narra una vicenda secondo tre tagli sincronici della vita di alcuni personaggi (da ragazzi, da adulti, da anziani), ma li alterna senza rispettare l'ordine cronologico. Il distributore americano rimontò il tutto secondo l'*ordo naturalis*, disperdendo una gran parte della poesia della pellicola.

La struttura dell'*Eneas* è stata oggetto di varie discussioni, soprattutto in relazione a quella dell'*Eneide*. Il poema virgiliano era, in qualche misura, la somma di un'*Odissea* (con inizio *in medias res*) e di un'*Iliade*, e la catabasi (discesa agl'Inferi) di Enea costituiva l'elemento di transizione. Probabilmente (Angeli 1971: 106) l'*Eneas* seguiva questa struttura binaria, come si vede anche nel ms. A (vetustissimus sia in modo relativo sia in modo assoluto, risalendo al sec. XII ex.-XIII in., cf. 3.2); il codice infatti indica una rottura piuttosto netta nel momento in cui Enea emerge dagl'Inferi, con una menzione dell'*obli* del *duel de Troie* (dell'oblio del dolore [provocato dalla caduta] di Troia) e l'annuncio delle *batailles* future da affrontare in Italia. Il fatto che questa soluzione di continuità divida il poema in due parti fortemente asimmetriche (una prima di tremila versi e una seconda tre volte piú lunga) ha sconcertato i critici (per es. Cormier 1973, Huchet 1984, Petit 1985a), che hanno pensato a strutture diverse, a volte un po' cervellotiche. Gli è che molti studiosi vorrebbero che le opere medievali fossero strutturate in base alle loro idee e secondo i loro desideri, e non si accontentano di quel che i manoscritti mostrano con sufficiente chiarezza.<sup>11</sup> Addirittura si è arrivati a sostenere che il fatto che l'*Eneas* sia preceduto dal giudizio di Paride, e dunque presenti «un ritorno all'indietro verso il passato della storia o del mito» (Mora-Lebrun 2008: 302) «perturba la dicotomia rassicurante *ordo naturalis vs ordo artificialis*» (Huchet 1984: 178). Di sicuro un avvenimento del passato descritto prima di un avvenimento successivo non perturba affatto l'*ordo naturalis* (al massimo può provocare un'ellissi rispetto al resto del racconto) e l'interesse del giudizio di Paride collocato all'inizio del romanzo va cercato altrove.<sup>12</sup>

Passiamo ora al problema della *trascendenza* (punto 2 di 7.1). Petit (1985a: 493) ha fatto notare che la presenza costante di allusioni al ruolo della volontà divina nel destino di Enea assicura all'insieme del romanzo una forte coesione narrativa. D'altra parte Cormier (1973: 145-

<sup>11</sup> Così, ad es., il *Cantar de Mio Cid*, piuttosto chiaramente diviso in due parti, la prima delle quali è il doppio dell'altra, è stato smembrato in tre cantari dalle dimensioni simili.

<sup>12</sup> Peraltro è curioso che il prologo dell'*Eneas* (che fornisce la pre-istoria della fuga di Enea) perturbi l'*ordo naturalis*, mentre quello di *Thebes* (la storia di Edipo) non lo faccia. Mora-Lebrun (2008: 308): «Questa amplificazione non perturba l'*ordo naturalis*, anzi lo ristabilisce, rappresentando la pre-istoria del conflitto dei due fratelli nemici». Sembrano due pesi e due misure.

95) ha messo l'accento, piú che su una Provvidenza divina, sul ruolo di una Fortuna instabile nella vita dell'eroe troiano. In verità il sincretismo di questi romanzi, che fanno posto alle divinità pagane, non ha sempre un significato univoco. Spesso gli dèi antichi (falsi e bugiardi) sono denigrati per le loro debolezze troppo umane: l'odio di Giunone per Enea, la scaltrezza di Venere nei confronti di Vulcano, l'invidia di Pallade Atena verso Aracne. Logié (1999) conclude infatti osservando che questi dèi dell'*Eneas* sono privi di divinità e addirittura di dignità, comportandosi a volte come dei personaggi di un *vaudeville*; ma al contempo l'autore medievale, rispettando in questo lo spirito profondamente religioso di Virgilio, mantiene l'idea di un piano divino e di una gesta guidata da una volontà superiore. Lo stesso potrebbe dirsi di *Thebes*, che descrive gli dèi pagani come dèmoni, ma mette in guardia contro la *hýbris* sacrilega; si veda l'episodio del carro di Anfiarao, inghiottito dalla terra insieme con l'arcivescovo che portava, e quello di Capaneo fulminato da Zeus. Si tratta peraltro di personaggi e di una materia ben nota a Dante (If XIV):

- 63 «O Capaneo, in ciò che non s'ammorza  
 la tua superbia, sè tu piú punito:  
 nullo martiro, fuor che la tua rabbia,  
 66 sarebbe al tuo furor dolor compito».  
 Poi si rivolse a me con miglior labbia  
 dicendo: «Quei fu l'un de' sette regi  
 69 ch'assiser Tebe; ed ebbe epar ch'elli abbia  
 Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi:  
 ma, com'io dissi lui, li suoi dispetti  
 72 sono al suo petto assai debiti fregi.

Se la preferenza accordata alla linearità diegetica impone l'idea di una continuità storica, il senso da dare a questa continuità costituisce un problema, e occorre una certa prudenza nel giudicare gl'inserti mitici nei romanzi antichi. In realtà le soluzioni proposte dalla critica per chiarire questo problema non mi paiono soddisfacenti, soprattutto perché si fondano sulla discutibilissima idea che il (preteso) ristabilimento dell'*ordo artificialis* (peraltro solo illustrato nell'*Eneas*, e non in *Thebes* di cui si sta parlando) contribuirebbe a investire il lettore del compito di decifrare il testo. «La forza del romanzo risiede precisamente nell'immanenza del senso, che apre le molteplici virtualità dell'interpretazione», sostiene Logié (1999: 238) e altri parla d'incitazione ludica alla riflessione, che reclama una partecipazione attiva del lettore-ascoltatore. Ma questo è andare



troppo in là, come già si diceva, dalle parti di Boccaccio (6.1, punto 3), mentre qui siamo piuttosto da quelle di Dante (il che certo non è poco).

#### 6.4. *La dimensione mitica*

Piuttosto si può essere d'accordo sull'affermazione seguente: nella triade classica il mito antico è diventato *fabula*. Mora-Lebrun (2008: 306) richiama il fatto che nella lingua medievale *fabula* denota la *fictio*, quindi in fondo una storia menzognera; ma anche nella finzione si può nascondere una certa verità, se si sta al concetto di *narratio fabulosa* introdotto da Macrobio e usato dai filosofi di Chartres con il termine di *integumentum* (2.3). Però nei romanzi antichi non si dà alcuna spiegazione allegorica (come riconosce la stessa studiosa nella pagina precedente: «I romanzi antichi non propongono alcuna spiegazione allegorica»). E quindi non si vede come il discorso possa sorreggersi.

Sulla triade classica esistono poi analisi di tipo psicoanalitico lacaniano; non è mia intenzione seguire questa falsariga, ma, Lacan a parte, è utile dar conto di alcuni studi interessanti.

*Roman de Thebes*. L'aggiunta della storia di Edipo all'inizio di *Thebes* instaura una serie di significati importanti. Guéret-Laferté (1998) studia tre figure affini: 1) la Sfinge che Edipo incontra sul cammino di Tebe; 2) la vecchia mostruosa che ripropone l'enigma della Sfinge agli Argivi in viaggio verso la città disputata dai due fratelli; 3) il serpente-dragone che uccide il piccolo Archémore, figlio di Licurgo, presso il quale si erano fermati gli Argivi per dissetarsi dopo la traversata del deserto di Nemea. La vecchia, figura centrale, è assimilata a un demonio, che incarna un divieto la cui trasgressione comporta il peccato e la morte: il ritorno a Tebe è un evento contro natura, come dimostrano l'incesto nel caso di Èdipo e il fratricidio in quello di Polinice. Più in generale Guéret-Laferté riprende una delle ipotesi di Daniel Poirion (1980), secondo la quale il romanzo mostrerebbe l'uomo che s'interroga sulla sua origine per comprendere il principio dei suoi errori, e quindi va ritrovando la via del peccato originale e della colpa di Adamo.

Secondo Messerli (2002), che si basa anche su un testo latino degli inizi del XIII secolo, intitolato *Super Thebaiden*, attribuito apocrifamente a Fulgenzio (in realtà ca. 468-533), in *Thebes* la materia antica si legge attraverso un filtro giudeo-cristiano, in modo tale che se l'idea di peccato



(come aveva suggerito Poirion) è predominante, pure a un certo punto affiora l'idea del perdono. L'enigma della Sfinge denuncia la doppia natura dell'essere umano, al tempo stesso uomo e bestia, e dunque la bestialità della natura umana, come quella che caratterizza alcuni combattimenti selvaggi, ma anche la sensualità delle figlie di Adrasto, mentre Laio, che vuol fare uccidere suo figlio Edipo, è da paragonare, per contrasto, ad Abramo, che intende obbedire a un ordine divino. D'altra parte la morte del giovane Archémore, il fanciullo sacrificato, ha, come aveva già osservato Guéret-Laferté (1998), un sapore cristologico.

Secondo me, la conclusione di queste osservazioni intelligenti è che il testo assume il mito antico come un linguaggio non allegorico, bensì come strumento sincretico per affrontare i problemi fondamentali dell'essere umano; e probabilmente il peccato originale e la colpa di Adamo si traducono in un'ansia "umanistica" non necessariamente religiosa, per non dire fondamentalmente laica.

*Roman d'Eneas*. Già s'è detto del giudizio di Paride, che per qualche critico riassume, *en abyme*, l'intero *Eneas*. Secondo Huchet (1984: 191-2) un'altra *fabula* avrebbe lo stesso valore, quella degli amori adulterini di Venere e Marte, che precede l'episodio in cui Vulcano forgia le nuove armi per Enea. L'autore trasforma la sequenza della seduzione di Vulcano da parte di Venere in una scena di riconciliazione fra i due sposi, che l'adulterio e la sua scoperta avevano separato per sette anni. Agli amori extraconiugali e negativi di Marte e di Venere corrisponderebbero quelli di Enea e di Didone; alla notte d'amore feconda e positiva di Vulcano e Venere (dalla quale "nasceranno" le armi) corrisponde l'unione di Enea e di Lavinia.<sup>13</sup> Andrebbe però notato che la *mise en abyme* è imperfetta, proprio perché i due rapporti hanno una valenza diversa. Capziosa e ancor meno convincente la terza *fabula* di cui parla Mora-Lebrun (2008: 318): nella catabasi Enea beve l'acqua del Lete, che dà l'oblio alle anime desiderose di reincarnarsi; orbene, un doppio oblio sarebbe necessario per permettere l'adeguato sviluppo della diegesi romanzesca e la produzione della *mise en roman*: da una parte l'oblio di Troia da parte di Enea e dall'altra l'oblio, da parte del narratore, dei suoi modelli antichi, condizione necessaria per superarli. Ma chi

<sup>13</sup> E di nuovo l'equivoco: il breve episodio mitico inserito nel testo rappresenterebbe un caso di *ordo artificialis*. Non è così: lo sarebbe, forse, se il protagonista del romanzo fosse Marte o Venere o Vulcano. L'episodio in realtà non incide sull'"ordine" (per esprimerci alla Genette) della macrostruttura.



ha detto che lo scrittore francese volesse dimenticare i suoi modelli, che al contrario ha così ben presenti, proprio per emularli? Piuttosto è importante il discorso sull'amore nell'*Eneas*, in parte estensibile a Troie e certo ai racconti ovidiani. Nell'*Eneas* si contrappongono le relazioni Enea-Didone ed Enea-Lavinia: fatta d'amore arido e solitario la prima, feconda comunione di spiriti la seconda, forse ispirata alle meditazioni di chierici più o meno contemporanei (come Guglielmo di Saint-Thierry, Riccardo di San Vittore e Bernardo di Chiaravalle) sull'amore umano e i suoi legami con la *caritas* che porta a Dio. Tuttavia più che di una tensione verso la trascendenza divina, nell'*Eneas* si tratta della ricerca di un ordine stabile essenzialmente politico e umano (Cormier 1973: 248-57).

*Roman de Troie*. Con l'ultimo romanzo della triade classica l'amore raggiunge la sua dimensione tragica, in una visione ancor più laica e disincantata dei romanzi precedenti. Si pensi alle storie d'amore di Medea e Giasone, di Briseida e Troilo, di Elena e Paride, di Polissena e Achille. Quest'ultimo è una vittima esemplare del dio d'Amore: reso folle e accecato dal suo desiderio, Achille cadrà vittima della trappola tesagli da Ecuba e Paride.

Molto interessanti le seguenti parole di Jung (2003: 188):

Certo, Benoît non scrive una tragedia, ma presenta gli esseri umani come ormai sottratti al potere degli dei [...]. Una soluzione ai problemi umani Benoît non poteva offrirli; così egli lascia soli i suoi personaggi. Il poeta si stacca anche dalla visione cristiana, per cui il bene si oppone al male. Egli non poteva dire, come la *Chanson de Roland*, che il torto era dalla parte dei nemici e il diritto dalla parte dei cristiani. Qui questa opposizione, sempre presente anche nelle vite dei santi dell'epoca non era possibile: pagani erano tanto i Greci che i Troiani. Ma Benoît non polemizza contro i falsi dei: il suo racconto è del tutto profano. Questa è la grande novità del *Roman de Troie*.

I tre romanzi, insomma, rispondono in tre maniere assai diverse all'assunzione del mito antico come linguaggio atto a descrivere l'uomo e il suo destino.



## 7. IL DISCORSO AMOROSO

### 7.1. Premessa

Tra le grandi novità che la triade classica introduce nell'orizzonte letterario del *roman* si possono annoverare: «da un lato, l'ampio spazio dedicato alle figure femminili e alla tematica sentimentale; dall'altro, la grande rilevanza dell'elemento fantastico e meraviglioso» (Meneghetti 2010). Il primo in verità non era del tutto ignoto alla tradizione latina della materia troiana, che aveva già operato innesti di Ovidio nella materia epica in opere lette nella scuola (come l'*Ilias latina*), ma l'uso che dei *Remedia amoris* (insieme con altre opere ovidiane che si pongono su piani tutti diversi, le *Heroides* e le *Metamorfosi*) fanno gli autori dei *romans* è decisamente peculiare e capillare. Già Faral (1913: 126) notava questa influenza sull'*Eneas* e Frappier (1964: 35) sottolineava che la grande novità del *Roman de Thebes*, malgrado la vicinanza con la *chanson de geste*, consisteva nel gran numero di episodi amorosi e cortesi; per non parlare delle varie coppie del *Roman de Troie* (6.4). L'elemento fantastico e meraviglioso, condiviso in particolare con la letteratura incentrata su Alessandro Magno, è pure in armonia con una moderna visione del fatto letterario.

Osserva Maurice Wilmotte che «il romanzo si rivolgeva a dei lettori, non a degli ascoltatori» (Wilmotte 1941: 110).<sup>1</sup> E anzi si rivolgeva in particolare a lettrici, come si deduce da molti luoghi, per es.: «[...] et lisoit | une pucele devant lui | un roman, ne sai de qui» (Chrétien, *Yvain*).<sup>2</sup> Lo studioso belga afferma che la donna rappresentata nei romanzi antichi «non è più la creatura priva di autocoscienza il cui ruolo è così sbiadito nelle chansons de geste. Ha già, insieme alla consapevolezza del suo valore, le commosse curiosità e le sofferenze nobilitanti dell'amore puro»

<sup>1</sup> Ma si veda già Thibaudet 1925.

<sup>2</sup> «E una fanciulla davanti a lui leggeva un romanzo, non so di chi».

(Wilmotte 1941: 111). D'altra parte l'ambiente in cui quelle opere nascono (le corti plantagenete), non è più una rude società guerriera, ma si apre all'apprezzamento delle cose nobili e belle, dei piaceri che procurano la musica e la poesia, tutte cose che contribuiscono all'evoluzione morale e sentimentale dell'aristocrazia.<sup>3</sup>

## 7.2. Le donne

Probabilmente per la derivazione della materia erotica dalle opere di Ovidio (non tanto le *Metamorfosi*, quanto l'*Ars amandi*, i *Remedia amoris*, gli *Amores*, ma anche le *Heroides*), le donne sono le protagoniste del discorso amoroso; donne e amore sono indissociabili e il linguaggio che gli autori mettono sulle loro bocche serve a esprimere i movimenti interni del desiderio e della coscienza, manifestando l'alterità dei sessi. Ma come nel caso del mito antico, che diventa linguaggio, anche l'amore diventa, di là da un'*Ars amandi* di ascendenza ovidiana, uno strumento di comunicazione privilegiato.

Nei romanzi della triade classica (ai quali andrebbe aggiunto *Athis et Prophilias*) le donne fanno da contrappunto a un mondo virile e guerriero che solo in apparenza le tiene lontane,<sup>4</sup> perché di fatto si stabilisce una sorta di alleanza fra le armi e l'amore, che in fondo deriva dall'*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth. In effetti alla corte di re Artù

il valore dei cavalieri non era mai separato dall'amore che ispiravano nelle dame e che essi stessi sentivano. Nessuno era degno di essere amato, se non avesse dato prova del suo coraggio in almeno tre combattimenti. "Così, aggiunge Geoffrey [di Monmouth] con un tono deciso, le dame si comportavano castamente e i cavalieri più nobilmente, per l'amore che sentivano verso di loro" [...]. Elemento, in buona sostanza, moderno, e persino d'avanguardia alla data del 1136 o del 1137, nell'Inghilterra [plantageneta] e nella Francia d'*oïl*» (Frappier 1964: 30).

Tuttavia i romanzi della triade hanno dato a questa alleanza delle forme originali, sia declinando al femminile alcuni motivi epici tradizionali (per esempio l'ambasceria mandata da Eteocle ad Adrasto e capeggiata da

<sup>3</sup> Si veda Mancini 2003.

<sup>4</sup> Le cose vanno diversamente nei racconti ovidiani e in *Floire et Blancheflor*.

Giocasta e dalle sue figlie in *Thebes*, o il *planctus*<sup>5</sup> di Ecuba sul cadavere di Ettore in *Troie*, sia introducendo, nell'*Eneas* e in *Troie*, il personaggio della donna guerriera.

Nel *Roman de Thebes*, malgrado l'azione sia fondamentale a carico dei personaggi maschili, le donne giocano un ruolo importante per il loro potere di seduzione (le due figlie di Èdipo, Antigone e Ismene; le due figlie di Adrasto; Salemandre, la figlia di Dario). Di particolare interesse l'episodio del processo di Dario il Rosso (6.2), che gravita su un problema giuridico insolubile, dato che tanto Eteocle quanto Dario hanno ragione e torto allo stesso tempo. La soluzione si trova fuori del quadro legale, grazie alla comparsa della bella Salemandre, di cui Eteocle è innamorato; infatti, per amore di lei, il re perdona Dario. Interviene quindi una forma di cortesia che conferisce senso alla cavalleria per mezzo dell'amore e dell'amata.

Nel *Roman d'Eneas* il tema guerriero si associa a quello amoroso soprattutto nel combattimento finale di Enea contro Turno, per giungere al possesso della donna (e della terra; cf. 5.6). Ma nel complesso il tema guerriero dei combattimenti occupa, nell'*Eneas*, un posto ridotto rispetto a quello amoroso (Petit 1985a: 490-7); basti pensare che l'episodio di Didone non ha a che vedere con eventi bellici. Ed è da notare una sequenza dell'episodio di Lavinia: costei invia, arrotolata intorno a una freccia, la sua prima dichiarazione d'amore ad Enea, ma tale freccia è interpretata come la rottura di una tregua (frangente o elemento appartenente al tema guerresco); quindi si assiste a una specie di *mélange* di amore e guerra, che corrisponde in fondo alla creazione di un nuovo linguaggio romanzesco.

Se nel *Roman de Troie* gli scontri armati sono predominanti, i quattro episodi amorosi (Medea e Giasone, Elena e Paride, Briseida e Troilo - e Diomede-, Polissena e Achille) acquistano un peso specifico assai notevole, anche qui con la compenetrazione di elementi bellici e amorosi: si pensi al combattimento di Paride con Menelao, che lottano per la stessa donna, la quale in fondo è presentata come la causa della guerra e della seconda distruzione di Troia. Discorsi non troppo dissimili valgono per le altre tre coppie: insomma questi romanzi cantano in realtà «le donne, i cavalieri, l'arme e gli amori».

<sup>5</sup> Compianto funebre, di norma in bocca a un uomo; si rammenti, giusto per fare un esempio famosissimo, quello di Carlomagno sul corpo morto di Orlando.

Infine, come anticipato, l'*Eneas* e *Troie* introducono le donne guerriere: Camilla nel primo e la vera e propria amazzone Penthesilea nel secondo. Quest'ultima sembra piuttosto il frutto d'un interesse erudito per un caso insolito dotato di un certo grado di "mostruosità": le amazzoni sono "re di giorno e regine di notte" (v. 3977), creature ibride, perché donne per natura e virili per comportamento. L'immagine dell'amazzone mostra i limiti dell'integrazione tra femminilità e universo guerresco e la "stranezza" di Penthesilea e della vergine Camilla le iscrivono alla categoria dei personaggi caratterizzati dagli atti mancati: entrambe infatti paiono suscettibili di essere soggetti attivi e passivi d'amore, ma entrambe finiscono per fare qualcos'altro o per non raggiungere il loro scopo. Penthesilea arriva a Troia anche per il desiderio di conoscere Ettore, ma questi è già morto; Camilla viene uccisa in battaglia e Turno ne deplora la scomparsa in un compianto che sembra quasi l'espressione di un innamorato respinto.

### 7.3. *Monologhi e dialoghi: il modello ovidiano*

Nei romanzi antichi si assiste a un proliferare di monologhi e dialoghi, spesso in ambito erotico, che marcano la distanza con la *chanson de geste*. L'esempio è chiaramente ovidiano: basti pensare all'episodio di Giasone e Medea, praticamente farina del sacco di Benoît (in Darete Medea non è neppure citata), che deriva tanto dalle *Metamorfosi* quanto dalle *Eroidi*.

Ciò che caratterizza la retorica amorosa dei nostri romanzi è la convinzione ripetuta che l'amore è un sapere che bisogna apprendere e trasmettere. A questa prospettiva erudita e didattica si abbina l'idea dell'*aegritudo amoris* o dell'amore come malattia (Ciavolella 1976). Nell'*Eneas* il dio Amore è presentato come un medico che cura le piaghe da lui stesso provocate e come un maestro in cattedra; entrambe le metafore provengono, sia pure indirettamente, da Ovidio (Faral 1913: 145). L'atteggiamento didattico è quello che, per es., assume spesso Benoît de Sainte-Maure quando riduce il comportamento degli amanti a illustrazione del potere assoluto d'Amore, cercando di ricavare una legge generale dai casi particolari (Petit 1985a: 216). Se da un lato i romanzi antichi possono apparire come un primo tentativo di adattare l'*Ars amandi* di Ovidio (Gally 2005), dall'altro se ne distanziano per la ricerca seria delle cause e degli inizi della fenomenologia amorosa piuttosto che dei suoi effetti.

Nel *Roman de Thebes* il monologo assume perlopiú la forma del *placatus*, che presenta l'originalità d'essere attribuito a una donna e d'aver contenuto amoroso (perché celebra l'amore e la gioia di un'unione eterna); anzi il tono del compianto diventa specifico del lirismo amoroso. Nel suo studio dei monologhi dell'*Eneas* e di *Troie*, Petit (1985a: 582-98) ha identificato una serie di elementi tipici: l'esclamazione autoreferenziale («Las(se)!»); il rivolgersi a un interlocutore immaginario; il dialogo con se stessi. Soprattutto nei monologhi dell'*Eneas* si assiste a uno sdoppiamento delle voci interiori che si oppongono nel rappresentare istanze diverse (per es. una favorevole all'amore e l'altra contraria).

La malattia d'amore, che evolve in deperimento spontaneo o in tentazione di suicidio, si sviluppa anch'essa in una serie di elementi tipici: l'innamorato cambia di colore, impallidisce, trema, freme, trasale, sente freddo, sviene, va fuori di sé, sospira, piange, geme, singhiozza, grida ecc.; e inoltre non riesce a dormire, si gira nel letto e così via. *L'aegritudo amoris* riesce quindi ad associare amore e morte, attingendo sia all'ispirazione ovidiana, sia, almeno in parte, alla poesia provenzale; da entrambe le fonti derivano pure le lettere d'amore e la dimensione lirica di parte della materia.

#### 7.4. *Conclusion* (sul *Roman de Troie*)

Benoît de Sainte-Maure sviluppa una riflessione piuttosto amara sull'amore umano. Nessuna vicenda amorosa è a lieto fine e le piú importanti si svolgono all'insegna dell'inganno: Giasone illude Medea, la bella Briseida è l'emblema dell'incostanza, passando senza problemi da Troilo a Diomede; poco v'è da aggiungere sugli amori di Paride ed Elena, e su quelli di Achille e Polissena: il primo è la causa della guerra di Troia, e nel secondo caso la passione impossibile è troncata dall'inganno e dalla morte.

Come elemento che unisce in endiadi lo sconforto politico-sentimentale, si nota che, a differenza di quel che accade nell'*Eneas*, nessuna coppia assicura la continuità dei casati. Il che porta a vedere come Benoît in sostanza s'interroghi angosciosamente sul senso della storia, delle azioni umane e del destino, che abbatte una città modello per la follia degli uomini (anche qui Enea tradisce i suoi) e per l'ira della divinità.





# IL ROMAN DE THEBES

*Stefano Resconi*



## 8. NOVAM MONSTRARE FUTURIS. ALCUNE OSSERVAZIONI SUL *ROMAN DE THEBES*

### 8.1 *La vicenda e il pubblico*

Il *Roman de Thebes* è un adattamento in lingua francese della *Tebaide* di Stazio databile al 1150 circa, opera di un anonimo chierico con tutta probabilità pittavino.<sup>1</sup> Il prologo del romanzo, al quale l'autore affida, come spesso avviene, importanti considerazioni sulle proprie intenzioni poetiche e ideologiche, si presenta nettamente bipartito: la sezione esordiale, come altrove ricordato (4.3), recupera il tipico motivo del saggio che deve divulgare la propria sapienza e provvede poi a individuare il lettore implicito dell'opera:

Tout se taisent cil del mestier  
si ne sont clerc ou chivaler:  
ensement poent escouter  
16    come li asnes a harper.<sup>2</sup>

Chi non è chierico oppure nobile laico di alto lignaggio (*chivaler*) non è dunque ritenuto in grado di attingere ai contenuti del romanzo, allo stesso modo in cui un asino non è capace di suonare la lira; il Medioevo occidentale deve aver ripreso quest'ultima immagine, non priva di fortuna anche nelle arti figurative, da un passo della *Consolatio Philosophiae* di Boezio (I, pr. 4), testo allora di larghissima diffusione (Zilli 2004). Alla luce di quanto visto a 4.2, ciò che stupisce in questi versi non è certo che l'autore di *Thebes* si rivolga a un pubblico laico, ma piuttosto il fatto che i chierici rientrino qui anche nel *target* dell'opera: ci aspetteremmo infatti che sia esclusivamente l'autore ad appartenere a questo strato sociale, in

<sup>1</sup> Ritiene invece l'autore normanno Salverda de Grave 1910: 600.

<sup>2</sup> «Si tacciano tutti quelli del mestiere | se non sono chierici o cavalieri: | sono in grado di ascoltarmi così | come un asino può suonare l'arpa».

quanto mediatore tra la letteratura scritta in latino e la nobiltà illetterata. Parrebbe dunque che l'anonimo adattatore della *Tebaide* ritenga di avere qualcosa di nuovo da dire anche ai suoi colleghi, qualcosa che egli, nella sua opera di riscrittura, deve avere aggiunto a ciò che si poteva trovare nella fonte latina, così da rendere la lettura del romanzo utile anche a dei chierici che già conoscevano in maniera approfondita la *Tebaide*. Forse non a caso il prologo della versione lunga, concentrandosi maggiormente sul pubblico laico nelle forme che abbiamo visto (4.3), stempera almeno in parte la portata di questa affermazione all'apparenza anomala nel contesto della produzione letteraria del tempo.<sup>3</sup>

La seconda sezione del prologo riassume invece i contenuti dell'opera, precisando anche la natura degli argomenti trattati:

- Ne parlerai de peltiers  
ne de vilains ne de berchiers,  
mais de deux friers vous dirrai  
20 et lor gestes acounterai.  
Li uns ot non Ethioclés  
et li autres Polinicsés.  
Edypodés lez engendra  
24 en la reïne Jocasta:  
de sa miere lez ot a tort  
quant son piere le rei ot mort.  
Por le pechié dount sount crié  
28 furent felon et esragié:  
Thebes destruisrent lor cité  
et en après tout le regné;  
destruit en furent lour veisin  
32 et il ambedui en la fin.<sup>4</sup>

Il narratore mette innanzitutto in esplicita contrapposizione la natura delle vicende che si appresta a raccontare con quelle che possono riguardare conciatori di pelli, contadini o pastori: il primo *couplet* qui citato parrebbe

<sup>3</sup> Cf. Petit 2001, che offre anche un'analisi comparata del prologo del romanzo nelle sue diverse versioni. Cf. anche Gally 2002.

<sup>4</sup> «Non parlerò di pellicciai, | di contadini o di pastori, | ma vi dirò di due fratelli | e racconterò le loro imprese. | Uno ebbe nome Eteocle, | e l'altro Polinice. | Li generò Edipo | dalla regina Giocasta: | li ebbe immoralmente da sua madre | dopo aver ucciso il re suo padre. | A causa del peccato che li creò | furono felloni e furiosi: | portarono alla distruzione Tebe, la loro città, | e poi tutto il regno; | ne risultarono annientate le persone a loro prossime | e alla fine anche loro stessi».

quindi voler mettere in risalto l'elevata estrazione sociale che caratterizza i personaggi che, a breve, il lettore vedrà agire nel romanzo. A ben pensarci, però, non risulta chiaro il motivo per il quale l'autore abbia sentito la necessità di affermare questo concetto, e soprattutto di farlo in forma oppositiva: all'altezza cronologica di nostro interesse, infatti, la letteratura oitanica aveva prodotto solo opere che, pur molto diverse le une dalle altre, erano comunque tutte incentrate su personaggi di alto lignaggio (tralasciando i testi delle origini, basti pensare alla *Chanson de Roland* e alla *Chanson de Guillaume*, o, per restare al romanzo, all'*Alexandre* di Auberi de Besançon e a due testi coevi al nostro come l'*Apollonius de Tyr* e il *Roman de Brut*). Contadini e conciatori di pelli la faranno in effetti da padroni in un genere 'basso' come il *fabliau*, ma solo alcune decine d'anni dopo la stesura del nostro romanzo. Considerando il retroterra culturale dal quale muove l'autore del *Roman de Thebes*, è in realtà assai probabile che quella che parrebbe essere un'indicazione di tipo sociale intenda piuttosto rivendicare l'alto valore stilistico e letterario che, nell'ottica dell'autore, il ricorso a una fonte latina prestigiosa come la *Tebaide* doveva conferire anche alla sua rielaborazione romanza. Ciò risulterà ben evidente alla luce di una delle dottrine retoriche più diffuse nel Medioevo, quella della *rota Vergilii*, secondo la quale esisterebbero tre diversi livelli stilistici, rappresentati in maniera paradigmatica da ciascuno dei tre capolavori del massimo poeta latino (le *Bucoliche* per l'*humilis stylus*, le *Georgiche* per il *mediocris* e l'*Eneide* per il *gravis*): secondo questo modello, si riteneva che il livello stilistico di un'opera letteraria fosse determinato dall'estrazione sociale dei suoi protagonisti, alla quale corrispondeva anche un ben preciso valore morale, così che «la distinction entre styles implique une distinction entre les qualités des personnes dont il s'agit» (Faral 1924: 87).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Nella pagina citata Faral riporta anche le significative opinioni di Goffredo di Vinsauf («Tales recipiunt appellationes [styli] ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de [grandibus] personis vel rebus tractatur, tunc est stylus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris») «Gli stili assumono queste denominazioni a seconda delle persone e degli argomenti che vengono trattati. Quando si narra di persone o vicende importanti, allora lo stile è magniloquente; quando di umili, umile; quando di ordinari, mediocre») e Giovanni di Garlandia, ove si allude chiaramente alla natura dei protagonisti delle tre opere virgiliane di riferimento («Item sunt tres styli secundum tres status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis») «Parimenti gli stili sono tre come tre sono le

Il secondo *couplet* citato enuncia il tema generale dell'opera, poi esposto con maggiore ricchezza di dettagli nei versi seguenti: due fratelli e le loro *gestes*. È interessante notare l'utilizzo di questo vocabolo, che risulta fortemente connotato in senso epico e spesseggia ad esempio nella *Chanson de Roland* a indicare non solo fonti scritte dalle quali l'autore afferma di aver tratto gli avvenimenti esposti – un chiaro espediente letterario per garantire la veridicità dei fatti narrati –, ma anche il *Roland* stesso nel celeberrimo ultimo verso del testo, «Ci falt la geste que Tuoldus declinet»;<sup>6</sup> in ambito romanzesco, il vocabolo si ritrova in opere contraddistinte da un forte debito nei confronti della storiografia, quali il *Roman de Brut* e il *Roman de Rou* di Wace.<sup>7</sup> Fin dai primi versi, dunque, l'autore del *Roman de Thebes* intende rivendicare la veridicità dei fatti narrati e la sua dipendenza da fonti scritte, una preoccupazione, questa, che contraddistingue in realtà soprattutto gli scrittori di epica; avremo modo di constatare a 8.5 che il debito del nostro romanzo nei confronti del genere della *chanson de geste*, al quale già si è accennato a 6.2, non si limita a questo piccolo, ma significativo tassello lessicale.

I *couplets* seguenti, dopo aver comunicato al lettore i nomi dei due protagonisti, enucleano l'antefatto e l'epilogo della vicenda: il rapporto incestuoso tra Edipo e Giocasta, colpa che viene cristianamente interpretata come *pechié*, è la causa della deformazione morale di Eteocle e Polinice, che ridurranno il loro regno allo stato di completa distruzione che caratterizza una vera e propria *terre gaste* ('terra desolata'). Avremo modo di verificare a breve che l'immediato richiamo prolettico al terribile scenario descritto alla fine dell'opera – con riferimento esplicito non solo alle sorti personali dei due protagonisti, ma anche a quelle delle persone che li circondano e dell'entità politica da loro retta – risulta perfettamente coerente alle finalità ideologiche del romanzo.

---

posizioni sociali degli uomini: lo stile umile è adeguato alla vita pastorale, il mediocre agli agricoltori, il grave alle persone importanti che governano pastori e agricoltori».

<sup>6</sup> «Qui finisce la storia che recita Tuoldo».

<sup>7</sup> Nella *Chanson de Roland* il sostantivo, utilizzato per indicare pretese fonti storiche scritte, torna ai vv. 1443, 1685, 2095, 3181, 3262, 3742. Nel *Roman de Rou*, cf. i vv. II, 1357; II, 1360; III, 5. Si consideri poi il v. 14859 del *Brut*, apparentemente modulato sul già citato verso conclusivo del *Roland* («Ci falt la geste des Bretuns» «Qui finisce la storia dei Bretoni»).

8.2. *Leggere la Tebaide nel XII secolo*

Possiamo a questo punto chiederci per quale motivo l'anonimo autore del *Roman de Thebes* abbia scelto proprio la *Tebaide* quale modello per la sua innovativa operazione letteraria; per cercare di rispondere a questa domanda potrà risultare utile indagare la natura della ricezione riservata al poema di Stazio negli anni coevi alla redazione del romanzo. Vedremo che questo approccio potrà fornirci qualche spunto interessante, permettendoci forse di spiegare la scelta dell'autore di *Thebes* con motivazioni che vadano oltre l'alto prestigio nel quale Stazio era tenuto nel Medioevo.<sup>8</sup>

La maggior parte dei codici medievali di opere classiche che conserviamo è provvista di glosse o commento e, in molti casi, anche di una varia casistica di altri testi accessori, ritenuti utili all'interpretazione e allo studio dell'opera antica. Pur con le debite differenze, dal punto di vista funzionale potremmo dunque avvicinare tale tipologia di manoscritto a quelle che noi oggi chiamiamo 'edizioni commentate'. Le modalità con le quali i lettori medievali si accostavano al testo antico trascritto in codici di questo tipo si rivelano però sostanzialmente diverse rispetto a quelle che caratterizzano il nostro rapporto con le edizioni commentate: noi abbiamo infatti ben chiaro che tutto ciò che in queste ultime costituisce quello che, con Genette, possiamo chiamare paratesto (introduzioni, note filologiche, commento e così via), per quanto fortemente interrelato al testo antico, non ne fa propriamente parte. Invece, come ben evidenziato da Violetta De Angelis, per il lettore medievale dei classici, e dunque anche per quello di Stazio,

la mediazione della glossa era tanto essenziale e intrinseca al testo dell'autore [...], che questo e la sua glossa costituivano un tutt'unico, così che l' 'auctor' Stazio era non solo costituito dai versi del poeta antico ma era tutto quanto sul libro medievale era funzionale all'interpretazione dell'autore: quindi le

<sup>8</sup> La poesia di Stazio veniva in alcuni casi affiancata a quella dello stesso Virgilio, secondo un giudizio di valore recepito anche dalle istituzioni scolastiche, come risulta chiaro dalla natura del canone degli *auctores* studiati (basti il rinvio all'ormai classico Munk Olsen 1991). Accanto al *Roman de Thebes*, uno degli episodi maggiormente indicativi del *Fortleben* staziano nel Medioevo è costituito dai canti XXI e ss. del *Purgatorio* dantesco, nei quali, come noto, Stazio affianca Virgilio nel ruolo di guida del Dante-personaggio.

glosse, gli *argumenta* metrici ai singoli libri e generali, l'*accessus*, i versi memoriali e quant'altro vi si potesse trovare (De Angelis 2002: 32).

Dunque, al contrario di quanto facciamo noi quando leggiamo l'edizione commentata di un classico latino, i lettori medievali attribuivano il medesimo livello di autorità al testo antico vero e proprio e al paratesto che lo accompagnava. Da questo punto vista, risulta ad esempio significativo il modo in cui il copista/autore del manoscritto P del *Roman de Thebes* chiama la fonte del romanzo, «livre c'on di(s)t Estasse»,<sup>9</sup> ove dunque *Estasse* è, ancor più che il nome dell'autore del testo, quello dell'intero codice che lo tramanda, paratesto compreso.

L'*accessus* è, insieme al commento, il componente dell'apparato esegetico che più d'ogni altro era in grado di orientare la ricezione dei testi antichi presso i loro fruitori medievali. Si tratta di una breve prosa che fornisce alcune informazioni generali sulla biografia dell'autore e sulla natura del suo scritto; copiato prima del testo classico, svolgeva così un'importante funzione introduttiva, spesso insieme agli *argumenta*, brevi riassunti in versi o in prosa dell'intera opera o di sue parti. Gli *accessus* tendevano a seguire una struttura relativamente standardizzata, divenuta via via più complessa con il passare dei secoli e ripresa anche da Dante nell'epistola a Cangrande, che, da questo punto di vista, si può ritenere un vero e proprio *accessus* d'autore al *Paradiso* e all'intera *Commedia*.<sup>10</sup> Questo è ad esempio l'*accessus* che accompagna alcuni dei più antichi manoscritti della *Tebaide*, che, dalla parola con la quale esordisce, viene abitualmente chiamato *Queritur*.<sup>11</sup>

Queritur quo tempore fuerit iste Statius, sed constat eum fuisse temporibus Vespasiani imperatoris et pervenisse usque ad imperium Domitiani fratris Titi, qui etiam Titus iunior dictus est. Si quis autem unde fuerit querat, invenitur fuisse Tolosensis, que civitatis est Gallie, ideoque in Gallia celeberrime docuit rhetoricam; sed postea, ueniens Romam, ad poetriam se transtulit.

<sup>9</sup> «Il libro che è chiamato Stazio»; cito da *Roman de Thebes* (Constans). Il distico doveva comunque con tutta probabilità trovarsi nel subarchetipo *y* comune ad A e P: *Roman de Thebes* (Constans: II-106).

<sup>10</sup> Cf. in particolare i capp. 8-16 dell'epistola. Sulla struttura degli *accessus* mi limito a rinviare a Munk Olsen 1998.

<sup>11</sup> Cito da De Angelis 2002: 54. Per un profilo sintetico delle forme della circolazione di Stazio nel Medioevo, cf. Munk Olsen 2004 e Munk Olsen 1985: 521-567; per un catalogo dei manoscritti delle opere di questo autore esemplati nei secoli di nostro interesse, cf. invece Munk Olsen 2009: 103-105.



Fuit enim nobili ortus prosapia, clarus ingenio, et doctus eloquio, cuius Iuvenalis sic meminit dicens: «Curritur ad vocem iocundam et carmen amice | Thebaidos letam cum fecit Staius urbem | promisitque diem tanta dulcedine captos | afficit ille animos tantaque libidine vulgi | auditur sed cum fregit subsellia uersu | esurit intactam Paridi nisi vendat Agauem». Scripsit autem Thebaidem suprataxati imperatoris tempore. Est autem Thebais femininum patronimicum, sicut Eneis et Theseis. Dictus est autem proprio nomine Staius, Papinius autem cognomine, Surculus autem agnomine, quasi sursum canens.<sup>12</sup>

Come si può vedere, il testo contiene informazioni, piú o meno attendibili, relative soprattutto alla biografia del poeta, che viene collocata nel tempo e nello spazio; è curioso ad esempio che la patria di Stazio venga riconosciuta in Tolosa, notizia, questa, costantemente ripresa negli *accessus* medievali dedicati al nostro autore e corretta solo quando, in pieno Quattrocento, verranno riscoperte le *Silvae*, nelle quali Stazio si dichiara napoletano.<sup>13</sup> Si rileva anche la citazione di un passo delle *Satire* di Giovenale (VII, 82-87) nel quale si fa riferimento alle letture pubbliche della *Tebaide*, la cui funzione primaria è probabilmente quella di sancire la competenza dell'artefice dell'*accessus*, che si dimostra così in grado di recuperare informazioni utili nella produzione di altri autori classici. Que-

<sup>12</sup> «Ci si chiede quando visse questo Stazio, ma risulta essere vissuto al tempo dell'imperatore Vespasiano e fino al regno di Domiziano, fratello di Tito, che fu chiamato anche Tito il giovane. Se qualcuno chiedesse poi la sua provenienza, si sa che egli fu di Tolosa, che è una città della Gallia, e perciò insegnò retorica in Gallia con grande successo; ma successivamente, traferendosi a Roma, si dedicò alla poesia. Era di famiglia nobile, di chiaro ingegno e dotato di eloquenza raffinata, della quale Giovenale si ricorda dicendo: "Si corre alla voce piacevole e al canto dell'amata *Tebaide*, quando Stazio rende felice la città e indica il giorno [della lettura pubblica] egli affascina gli animi rapiti con una grande dolcezza ed è ascoltato con enorme partecipazione del pubblico. Ma dopo aver quasi fatto rompere le panche per l'entusiasmo, patisce la fame se non riesce a vendere a Paride l'*Agave* appena composta". Scrisse poi la *Tebaide* al tempo dell'imperatore citato sopra. *Thebais* è un patronimico femminile, come *Eneis* e *Theseis*. Fu chiamato con il nome proprio *Staius*, il cognome *Papinius*, il soprannome *Surculus*, quasi a significare *sursum canens* [colui che canta in maniera elevata]».

<sup>13</sup> Il dato si ritrova ad esempio in Dante, il quale, come nota acutamente De Angelis 2002: 53-6, ove si spiegano anche le origini dell'*agnomen Surculus*, modula i versi del *Purgatorio* nei quali Stazio di presenta (xxi 82 e sgg.) proprio seguendo lo schema di un *accessus*. La notizia si spiega con l'errata identificazione in Stazio di un *L. Staius Ursulus Talosensis* citato nella *Cronica* di San Girolamo (cf. Munk Olsen 2004: 244).

sto testo introduttivo viaggiava spesso insieme al commento tardoantico alla *Tebaide* attribuito tradizionalmente a Lattanzio Placido.

Nel corso della prima metà del XII secolo, dunque in un periodo cruciale per la formazione del retroterra culturale dell'autore del *Roman de Thebes*, la natura della ricezione di Stazio muta repentinamente: il commento di Lattanzio Placido smette di essere copiato e viene sostituito da un nuovo apparato esegetico, il cui piú antico testimone manoscritto, di produzione francese e ora conservato alla Staatsbibliothek zu Berlin, è databile a non oltre la metà del XII secolo.<sup>14</sup> L'autore di questo commento, che dalle prime parole dell'*accessus* che lo accompagna viene detto *In principio*, si dimostra notevolmente dotto, di certo legato ad alcuni degli intellettuali all'epoca maggiormente in vista (Abelardo, Anselmo di Laon, Goffredo Babione), ed è anzi con tutta probabilità da identificarsi con Ilario d'Orléans. Ai fini del nostro discorso risulta particolarmente interessante un'informazione reperibile proprio nell'*accessus In principio*, che, rispetto a quello di Lattanzio Placido, si presenta notevolmente piú vasto e articolato, come risulta evidente anche solo alla lettura della sua porzione incipitaria:<sup>15</sup>

In principio uniusquisque auctoris hystoriographi, ut Seruius testatur, hec diligenter inquirenda iudicantur: vita poete, tytulus operis, intentio scribentis, modus tractandi, materia, finalis causa, quo genere stili utitur, quem auctorem imitatur, cui parti philosophie supponatur.<sup>16</sup>

Anche ove l'*In principio* recupera le informazioni già fornite dal *Queritur*, come visto relative soprattutto alla biografia del poeta, provvede a

<sup>14</sup> Questo commento, édito solo parzialmente (cf. Invernizzi 2009/10), è stato studiato da De Angelis 1997 (cf. poi il recente contributo di Invernizzi 2012). Al manoscritto in questione è stata attribuita la segnatura Lat. II 34: cf., oltre a De Angelis 1997: 169-170, anche le descrizioni offerte da Munk Olsen 1985: 563 e Rose 1905: 1305-8.

<sup>15</sup> Il commento è per la porzione di nostro interesse a tutt'oggi inedito, per cui, qui e in seguito, trascrivo il testo direttamente dal f. 86r del già citato manoscritto berlinese che, in base alle ricerche di De Angelis 1997, risulta esserne il testimone piú autorevole oltreché, come già detto, *vetustior*; mi limito a introdurre punteggiatura e lettere maiuscole, e a indicare con il corsivo lo scioglimento delle abbreviature.

<sup>16</sup> «Si ritiene che, all'inizio di ogni opera storiografica, siano da ricercare scrupolosamente queste informazioni, così come dimostrato da Servio: la biografia del poeta, il titolo dell'opera, l'intenzione dell'autore, la forma della narrazione, la tematica, la causa finale, quale registro stilistico impiega, quale autore imita, di quale branca della filosofia fa parte».

integrarle con ulteriori particolari, di nuovo storicamente inattendibili, ma utilissimi a chi studi la ricezione medievale di Stazio: ad esempio, si individuano in Narbona e Bordeaux i luoghi della formazione dell'autore, si fornisce il nome di sua madre, si precisa il contesto compositivo dell'opera. Legata a quest'ultimo aspetto è la porzione dell'*accessus* che a noi piú interessa, nella quale si spiega quale sia stata l'*intentio* del poeta nello scrivere la *Tebaide*:

Intentio Statij in hac opere est Thebanam describere hystoriam. Cuius intentionis diuerse aduersis assignantur cause. Quidam dicunt que, mortuo Vaspasiano, filij eius Titus et Domicianus in tantam cupiditatem regni exarserent, ut fraternale odium incurrerent. Ad quorum dehortationem auctor iste Thebanam proponit hystoriam.<sup>17</sup>

L'autore dell'*In principio* ci comunica dunque che, secondo alcuni interpreti, Stazio avrebbe composto il suo poema incentrato sulle vicende tebane con una finalità politica ben precisa: l'epilogo distruttivo dello scontro fratricida tra Eteocle e Polinice doveva dissuadere Tito e Domiziano, figli di Vespasiano, dal replicare una simile contingenza, invitandoli dunque a trovare una soluzione condivisa per la successione al trono imperiale. Nel seguito del commento questa ipotesi interpretativa è sostenuta con la citazione di un passo delle *Vite dei Cesari* di Svetonio (*Tito*, IX) nel quale si attesta la forte inimicizia tra i due fratelli, ma anche il rifiuto, da parte di Tito, di compiere atti di vendetta contro Domiziano: come giustamente segnala De Angelis (1997: 182), il ricorso a una fonte classica di supporto sembra voler dare maggior credito a questa teoria relativa alle circostanze compositive della *Tebaide*, rispetto a quella, ben piú generica, che viene presentata in maniera estremamente succinta poco oltre:

Denique animum suum ad scribendum appulit ut Thebanam hystoriam, iam prenimia annorum uetustate pene deperditam, ad memoriam reuocaret, sicque Imperatori et Populo Romano placeret.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> «L'intenzione di Stazio in quest'opera è quella di descrivere la guerra tebana. Questa intenzione è stata spiegata in diversi modi. Alcuni dicono che, morto Vespasiano, i suoi figli Tito e Domiziano avvamparono di una tale bramosia del regno da sviluppare un odio fraterno. Questo autore descrisse la storia di Tebe per dissuaderli»

<sup>18</sup> «Infine si dedicò alla scrittura per riportare alla memoria la storia di Tebe, quasi dimenticata per via della sua eccezionale antichità, e così incontrare il favore dell'Imperatore e del Popolo romano».

L'autore dell'*In principio* non è in realtà il primo a sostenere che Stazio abbia scritto il suo capolavoro per sedare l'inimicizia tra Tito e Domiziano: De Angelis rileva infatti questa notizia già in un *accessus* vergato in un manoscritto compilato a Schäftlarn, in Baviera, tra XI e XII secolo.<sup>19</sup> Quest'ultimo non pare però aver trovato particolare fortuna, mentre l'*In principio* dovette garantire ampia diffusione all'informazione di nostro interesse, in particolare – dato, questo, per noi non secondario – in area francese. È comunque possibile rilevare ipotesi relative all'*intentio* di Stazio per certi versi simili a quella presentata nell'*In principio*, pur se di gran lunga meno circostanziate, anche in *accessus* che hanno goduto solo di circolazione locale: ad esempio, alla carta 2r di un manoscritto della *Tebaide* esemplato nella Champagne intorno alla metà del XII secolo (Reims, Bibliothèque Municipale, 1265) una mano databile alla fine del XII o agli inizi del XIII trascrive il testo dell'*accessus Queritur*, al quale fa però seguire, distanziata da uno spazio bianco piuttosto esteso, un'aggiunta che esordisce enunciando l'*intentio* dell'opera: «Intentio Statii est dissuadere a cupiditate regni».<sup>20</sup> Nel manoscritto Paris, BnF, lat. 13046 (esemplato a Corbie, in Piccardia) l'*accessus* vergato da una mano del XII ritiene che la finalità dell'autore antico sia quella di «dissuadere ab ambitione», mentre nel codice Zürich, Zentralbibliothek, Rheinau 53 (allestito nella regione di Costanza agli inizi del XII) si afferma che scopo di Stazio fu «dissuadere fraternum odium ne tale incurramus periculum».<sup>21</sup>

Questi elementi paiono mostrare che, negli anni in cui l'anonimo autore del *Roman de Thebes* si accingeva a comporre la sua opera, la *Tebaide* doveva apparire, agli occhi dei suoi lettori, come la ripresa attualizzante di un mito accuratamente scelto da Stazio per rispondere a una precisa finalità politica: condannare gli scontri dinastici auspicando una risoluzione pacifica per contenziosi di questo tipo. Già si è detto a 2.6 e 5.6 che il nostro testo francese parrebbe voler condannare i dissidi tra eredi dovuti al progressivo imporsi dei diritti della primogenitura nel corso del XII secolo, e forse, rivolgere un monito in questo senso addirittura ai rampolli della dinastia dei Plantageneti. La natura della ricezione di Stazio che abbiamo appena tratteggiato potrebbe così spiegare il motivo

<sup>19</sup> Si tratta del manoscritto ora conservato a München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17206, che, a quanto risulta da Munk Olsen 1985: 527 (si tratta dell'*accessus* indicato come #71) ne è l'unico testimone.

<sup>20</sup> Trascrivo direttamente dal manoscritto, che ne è l'unico testimone.

<sup>21</sup> Recupero la casistica da Munk Olsen 2004: 238.

per cui l'autore di *Thebes* abbia scelto proprio la *Tebaide* come modello autorevole da rivivificare attraverso l'adattamento in francese: egli non solo vi trovava una trama adeguata all'espressione delle finalità politiche che intendeva affidare alla sua opera, ma la doveva probabilmente ritenere composta in origine da Stazio per rispondere a un'*intentio* del tutto affine alla propria. A questo dato, indubbiamente il piú significativo dal nostro punto di vista, si può aggiungere un'ulteriore piccola notazione che, anche se in via puramente ipotetica e indiziale, potrebbe aiutare ad arricchire lo scarno *identikit* dell'anonimo autore del romanzo: è stato infatti notato che, pur con qualche eccezione significativa, «la grande majorité des bibliothèques qui ont possédé des exemplaires de Stace appartient à l'ordre bénédictin» (Munk Olsen 2004: 232). Non è improbabile, dunque, che *Thebes* abbia visto la luce in ambienti legati a quest'ordine monastico.

Avremo comunque modo di constatare nel prossimo paragrafo che le peculiarità della ricezione medievale della *Tebaide* potranno aiutarci non solo, come visto, a precisare il contesto compositivo del romanzo, ma anche a spiegare la natura di alcuni suoi episodi.

### 8.3. *Episodi aggiunti e nuove esigenze poetico-ideologiche*

Una strategia utile a individuare alcune delle principali finalità poetiche e ideologiche dell'autore del *Roman de Thebes* potrebbe essere quella di analizzare i passi del testo nei quali l'intervento autoriale sulla sua fonte si manifesta in una delle forme del riadattamento piú incisive tra quelle già considerate a 4.6: l'inserzione di nuovi episodi non presenti nella *Tebaide*. È infatti lecito aspettarsi che ad essi l'autore abbia affidato motivi che non riteneva potessero trovare spazio adeguato nella *fabula* originaria del suo modello, per quanto essa potesse risultare riadattabile alle nuove esigenze della *mise en roman*. Si tratta di inserzioni che, pur non minando l'unità narrativa dell'opera, mi pare rispondano in particolare a tre esigenze fondamentali: 1) finalità retorico-strutturali; 2) introduzione del meraviglioso, spesso con sfumature didattiche; 3) accentuazione dell'elemento guerresco, non di rado con annessa discussione sui problemi della feudalità. In questa sede abbiamo considerato solo le integrazioni che figurano in tutte le redazioni del testo, per questo motivo certamente riconducibili alla volontà originaria dell'autore.

L'episodio che piú di tutti si spiega con esigenze di ordine retorico, pur nella ricchezza degli spunti che vi confluiscono, è probabilmente il racconto della storia di Edipo che segue immediatamente il prologo ed espone dunque l'antefatto della vicenda di Eteocle e Polinice narrata nella *Tebaide*. Le poetiche medievali mostrano chiaramente che anche nel Medioevo si aveva una perfetta percezione della distinzione tra *ordo naturalis* e *ordo artificialis* (Faral 1924: 55-9): la funzione strutturale del brano in oggetto sembra proprio quella di ristabilire l'*ordo naturalis*, garantendo cosí la massima intelligibilità dell'opera. In tal senso, dunque, il ruolo giocato da questo episodio del romanzo in rapporto alla sua fonte latina è del tutto assimilabile a quello del racconto del giudizio di Paride nel *Roman d'Eneas* (4.6). Se torniamo poi a porci nell'ottica dei lettori medievali della *Tebaide*, possiamo constatare che ad essi doveva essere ben chiaro il ruolo di antefatto naturale della guerra tebana giocato dal mito di Edipo, al punto da risultare perfettamente integrato nella vicenda di Eteocle e Polinice: Arianna Punzi segnala ad esempio il caso del manoscritto Vaticano, Ottob. Lat. 1977 della *Tebaide*, nel quale, «in corrispondenza dei versi in cui si descrive Edipo che si strappa gli occhi dalle orbite, la chiosa segnala la distinzione tra *ordo naturalis* e *artificialis* e inserisce interamente la "naturale" premessa della vicenda: la storia di Edipo dalla nascita fino alla tragica scoperta della sua vera identità» (Punzi 1995: 30). Piú in generale, il mito del figlio di Laio torna in molti degli elementi che si affastellano nel paratesto che accompagna la *Tebaide* nel Medioevo, in forme che vanno dalla semplice epitome mnemotecnica al componimento provvisto di velleità artistiche.<sup>22</sup> Particolarmente significativo da questo punto di vista risulta un *planctus* in quartine di decasillabi rimati, detto *Diri patris* dal suo verso incipitario, che troviamo trascritto in molti codici medievali della *Tebaide*: a pronunciare il lamento è lo stesso Edipo, che, ripercorrendo la sua storia, conferisce al testo anche la funzione di piccolo riassunto utile allo studio.<sup>23</sup> La forma retoricamente ricercata del

<sup>22</sup> Cf. i testi #75-81 catalogati da Munk Olsen 1985: 527.

<sup>23</sup> Il testo del *Diri patris* si legge in Clogan 1970. A ulteriore riprova di quanto si diceva al paragrafo precedente a proposito della percezione medievale del paratesto dei classici, si consideri che, come fa notare De Angelis 2002: 33, Giovanni di Garlandia definisce questo *planctus*, certamente non antico, «rithmus Stacii». Anche il testo #76 (*Trux Edippus ad pondus sceleris surgens*) catalogato da Munk Olsen 1985: 527 è in forma di *planctus*, pur se di gran lunga meno attestato rispetto al *Diri patris*, nonché piú tardo.

*planctus* risulta tra l'altro cara anche all'anonimo autore di *Thebes*, che si cimenta più volte con questo genere nel corso del testo: nello stesso episodio di cui ci stiamo occupando, ad esempio, si legge il lamento di Giocasta al momento della separazione dal figlio infante.<sup>24</sup> Si consideri infine che nel Medioevo circolava, anche se in maniera assai limitata, l'*Edipo* di Seneca, pure accompagnato da glosse, alcune delle quali, come il cosiddetto *argumentum* dell'Ambrosiana, possono risultare preziose per lo studio delle conoscenze medievali di questo mito.<sup>25</sup> Alla luce dei dati fin qui esposti, risulta abbastanza chiaro che per l'autore del *Roman de Thebes* l'apertura della propria opera con la narrazione della vicenda di Edipo doveva risultare una scelta assolutamente naturale, se non strutturalmente necessaria. Appurato ciò, è però ben più complesso riuscire a individuare le fonti precise da lui usate, che pure si dovranno con tutta probabilità ricercare proprio nel paratesto dei manoscritti medievali della *Tebaide*: secondo Arianna Punzi, *Thebes* trarrebbe le proprie notizie da una fonte comune con l'*argumentum* dell'Ambrosiana, probabilmente un rimaneggiamento del perduto *argumentum* al primo libro del poema latino che doveva accompagnare il commento di Lattanzio Placido.<sup>26</sup> Nuove importanti acquisizioni su questo punto potranno forse derivare dall'analisi comparata del mito di Edipo nella forma raccontata dall'autore del *Roman de Thebes* con i contenuti del commento *In principio*; il fatto che sia stata ormai dimostrata la conoscenza di quest'ultimo apparato esegetico da parte di Boccaccio,<sup>27</sup> i cui *De casibus* e *Genealogie* figurano anch'essi tra i materiali utili a dipanare la complessa matassa della circolazione medievale del mito di Edipo,<sup>28</sup> mi pare un significativo indizio di quanto promettenti possano risultare ricerche operate in questa direzione.

Anche l'epilogo del *Roman de Thebes* si caratterizza per una significativa innovazione rispetto alla fonte: la *Tebaide* si conclude infatti con un

<sup>24</sup> Su questo punto, cf. Angeli 1971: 84-6.

<sup>25</sup> Come noto, Munk Olsen (1985: 402-3) registra il solo celebre manoscritto *Etruscum* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.13), dell'XI secolo ed esemplato a Pomposa, quale testimone della circolazione delle tragedie di Seneca nei secoli di nostro interesse. L'*argumentum* dell'Ambrosiana, che si legge in Edmunds 1982: 251-252, è utilizzato nell'analisi di Punzi 1995.

<sup>26</sup> Cf. Punzi 1995: 227, che recepisce tutta la bibliografia pregressa sul tema, in particolare Donovan 1975: 33-69 ed Edmunds 1976; cf. anche Messerli 2002: 92-7.

<sup>27</sup> Cf. Anderson 1994, oltre a De Angelis 1997: 156-7.

<sup>28</sup> Cf. in particolare Edmunds 1982.

accordo tra il re di Atene Teseo e i Tebani per garantire la sepoltura dei morti. Nel caso del romanzo, invece, l'atto pietoso è possibile solo in seguito a un ultimo attacco militare condotto contro la città, al quale prendono parte, in maniera commovente, anche le donne argive. Già si è detto a 2.6 che l'autore di *Thebes* si mostra chiaramente schierato dalla parte di Polinice: la soluzione da lui adottata in questo punto cruciale della vicenda potrebbe così spiegarsi con la volontà di attribuire una completa sconfitta anche ai Tebani, che invece, nella pur plumbea atmosfera degli ultimi due libri della *Tebaide*, riescono a evitare che la loro città venga messa a ferro e fuoco mentre, per di più, Stazio indulgia sulle sventure degli Argivi.

Alcuni episodi aggiunti rispetto alla fonte latina sembrano invece indicativi della volontà di accentuare la presenza dell'elemento meraviglioso, uno dei connotati più tipici del romanzo medievale di tipo enciclopedico.<sup>29</sup> In questa categoria rientrano in particolare tutte le *ekphrâseis* presenti nel testo: la descrizione della tenda di Adrasto (4.7, 5.5),<sup>30</sup> quella della torre difesa da Astarot (episodio assente però nella redazione lunga del *roman*), o quella del carro di Anfiarao. Quest'ultimo caso si rivela piuttosto interessante, dal momento che la natura degli elementi qui raffigurati pare strettamente connessa all'alto grado di sapienza riconosciuto alla funzione di tipo religioso del personaggio, indovino nella *Tebaide* e *archevesque* ('arcivescovo') nel *Roman de Thebes*: non è dunque improbabile che l'autore del romanzo abbia voluto insistere su questo punto proprio per sottolineare le peculiarità e la funzione sociale dell'ordine clericale di cui faceva parte. Su un lato del carro, fabbricato in Estremo Oriente dal dio Vulcano «par art et par enchantement» (v. 5051),<sup>31</sup> è raffigurato l'universo con al centro la Terra, mentre sull'altro si possono vedere i giganti che, contrastati da Giove, Marte e Minerva, cercano di raggiungere gli dei olimpi ammassando delle montagne; quest'ultima raffigurazione andrà probabilmente interpretata come un ammonimento contro la superbia.<sup>32</sup> L'intento didattico sotteso alla descrizione di oggetti meravigliosi di questo tipo è in effetti rimarcato dallo stesso narratore

<sup>29</sup> Su questo punto cf. Meneghetti 2010: 26.

<sup>30</sup> Per questo tipo di descrizioni cf. in particolare Baumgartner 1994.

<sup>31</sup> «Con abilità e magia».

<sup>32</sup> Il solo manoscritto S si diffonde ulteriormente nella descrizione del manufatto, riportando perfino un dialogo tra i giganti e gli dei e, tra molti altri ricchi particolari, una rappresentazione allegorica delle sette arti liberali.



quando, dopo aver detto della rappresentazione del cosmo raffigurata sul carro, afferma che «qui de fisique sot entendre | es peintures poet molt aprendre» (vv. 5060-1).<sup>33</sup>

Per quanto riguarda l'ultima categoria che ci resta da affrontare, tralasciando i brani che paiono esaurirsi nella volontà di arricchire le modalità di rappresentazione degli eventi bellici e l'episodio del vettovagliamento (sul quale torneremo però a 8.4), possiamo concentrarci soprattutto sulle vicende di Monflor e di Dario il Rosso, nelle quali maggiormente subentra la riflessione sull'ordinamento feudale.<sup>34</sup> Per poter meglio interpretare il valore di questi passi nell'economia dell'opera, potrà però essere utile allargare lo sguardo alle finalità con le quali l'autore affronta i problemi connessi all'ordinamento politico-sociale anche in altri luoghi del romanzo.

In vari casi, la riflessione teorica sul rapporto vassallatico è suscitata dalla sua incompatibilità con la rotazione annuale del potere regale tebano presente nella fonte: signore e vassallo, infatti, dovrebbero essere legati da reciproca fiducia personale senza vincoli temporali, come ad esempio avviene nel caso di Adrasto e dei suoi conti e duchi, «qui li rei servent par amor, | et chascuns tint de lui s'onor» (vv. 3275-6).<sup>35</sup> L'eccezionalità della soluzione adottata dai due figli di Edipo mette invece a rischio le fondamenta stesse di questa forma di gestione del potere, creando imbarazzo ogniqualvolta lo scontro in atto tra Eteocle e Polinice si riverbera sulle dinamiche che riguardano i loro vassalli. A tal proposito risulta ad esempio significativo il parere che, nel corso di un vero e proprio consiglio baronale, uno dei cavalieri di Monflor espone a Meleagés, con parole che lo stesso narratore, al v. 3128, definisce molto ragionevoli:

«Seignors, fait [il], entendez mei.  
 Nous fumes tout hommes le rei;  
 vers lui fumes par serement,  
 3132 chescuns li jura lealment;  
 ne nous devon pas parjurer  
 ne a autre la tour livrer.  
 Ore aut cil en pais a son friere,  
 3136 oue lui parolt et oue sa miere;

<sup>33</sup> «Chi è capace di comprendere nozioni di fisica naturale | può imparare molto da queste raffigurazioni».

<sup>34</sup> Offre un'analisi strutturale dell'episodio di Dario il Rosso Ribémont 2004.

<sup>35</sup> «Che servono il re per devozione, | e ciascuno ottiene da lui il suo feudo».

s'il li laisse son an l'onor,  
 nous li rendron en pais Monflor.  
 3140 Nous lui rendron de molt grant joie,  
 nostre defense iert vers lui poie;  
 aincés ne li rendron nous mie,  
 car ce semblereit coardie». <sup>36</sup>

È ovvio che la situazione è destinata a peggiorare ulteriormente nel momento in cui il dissidio tra i due fratelli diviene guerra aperta: a questo punto, infatti, all'anomalia della situazione "legale" rispetto ai meccanismi della feudalità si unisce anche l'insinuazione che Eteocle, il quale avrebbe dovuto cedere il trono al fratello, si arroghi un potere che in realtà non gli spetta: questa considerazione non circola però solo nel campo argivo, ma serpeggia anche presso i baroni tebani, che così si rivolgono al loro re nel corso del consiglio che si tiene a Tebe all'inizio dell'assedio:

«Si ne li facez acordement,  
 3916 ou ne l'en tienges jugement,  
 ne voudron guerre a tort soffrir  
 ne de dreit ne purron guenchir.  
 Mais por quei avez tort vers lui?  
 3920 Ja n'iestes vous ne mais vous dui:  
 mal est qui, por coveite de terre,  
 entre vous dous aiez ja guerre.  
 Diex maldie guerre de freres,  
 3924 et entre filz et entre pieres!  
 Car, quant ils ont plusors malfaitz,  
 si resont ils après en pais;  
 ils sont amis, e lor contré  
 3928 en est confondue et guasté». <sup>37</sup>

<sup>36</sup> «“Signore”, disse, “ascoltatevi. | Noi siamo tutti uomini del re; | lo siamo nei suoi confronti per promessa, | ciascuno ha prestato giuramento nelle sue mani in maniera leale; | non dobbiamo essere spergiri | e consegnare ad altri la torre. | [Polinice] vada pacificamente da suo fratello, | parli con lui e con sua madre; | se [Eteocle] gli lascerà il governo per il suo anno, | noi gli renderemo Monflor senza combattere. | Glielo cederemo con molta gioia, | la nostra difesa sarà pressoché nulla; | altrimenti non glielo renderemo, | perché sembrerebbe codardia”»

<sup>37</sup> «“Se non giungete a un accordo con lui [cioè, con Polinice] | o non rispettate il giuramento | non vorremo sopportare una guerra ingiustamente | e potremo sottrarci a buon diritto. | Ma per quale motivo avete commesso un torto contro di lui? | Non siete che due: | è un male che, per avidità di terra, | tra di voi ci sia una guerra. | Dio maledica le guerre tra fratelli, | e tra figli e padri! | Poiché, quando essi hanno com-

I vassalli minacciano dunque di far venir meno l'aiuto dovuto al loro signore qualora egli si sottragga all'accordo preso solennemente con suo fratello, secondo un principio che viene ad esempio richiamato anche nei Giuramenti di Strasburgo. Negli ultimi tre *couplets* citati pare invece di poter riconoscere una constatazione dell'autore riguardante il mondo che lo circonda: le guerre interne a membri delle grandi famiglie feudali, che nella maggior parte dei casi si concludono con una riappacificazione, altro non producono se non la distruzione dei loro domini. Si colloca su questa stessa lunghezza d'onda l'episodio di Dario il Rosso, che intende mostrare quali siano le nefaste conseguenze che un dissidio in corso nei piani piú alti del potere politico (i due fratelli pretendenti al trono) riserva alla vita di tutta la cosiddetta 'piramide feudale', e in particolare alla piccola e media feudalità. Non a caso Dario, nel corso del suo primo colloquio con Eteocle, afferma di parlare anche a nome degli altri vassalli che assistono alla scena:

[...] «Jel di por mei  
 et por ces autres que ci vei,  
 por nos filz et por noz parenz,  
 8684 dont y ad pris plus de sept cenx.  
 Pris sont et mort en vostre affaire:  
 bien devriez pur eux plait faire,  
 aincés pur eux et plus pur vous,  
 8688 et por vostre friere et pur nous».<sup>38</sup>

Egli, dunque, auspica che il dissidio tra i due fratelli possa risolversi al piú presto, facendosi portavoce delle richieste della piccola e media nobiltà feudale, che da un dissidio di questo tipo non riceve altro se non perdite su ogni fronte.

Oltre che sul mancato rispetto degli accordi presi con Polinice, ribadito anche da Dario nel seguito del discorso di cui si è appena citata la parte iniziale, la connotazione negativa riservata dall'autore al personaggio di Eteocle emerge anche da tutta un'altra serie di elementi. Dal punto

---

piuto innumerevoli azioni sconsiderate, | poi si rappacificano; | sono [di nuovo] amici, ma la loro terra | ne è sconvolta e distrutta».

<sup>38</sup> «[...] Parlo per me | e per gli altri che vedi qui, | per i nostri figli e per i nostri parenti, | dei quali piú di settecento sono prigionieri. | Sono stati catturati e uccisi per voi: | per loro dovrete certamente giungere a un accordo, | anzi, piú per voi che per loro, | e per vostro fratello e per noi».

di vista caratteriale, egli, oltre a essere iracondo, «molt fu fel et de pute aire» (v. 3942).<sup>39</sup> Più di una volta, inoltre, egli viene meno ai suoi doveri nei confronti dei vassalli: ad esempio, nel corso della battaglia di Monflor gli assediati insistono più volte sul fatto che il re avrebbe dovuto inviare tempestivamente dei rinforzi (cf. i due versi variati 3350 e 3362, in *climax*: «forment regretent lor seignor» e «forment maudient lor seignor»);<sup>40</sup> inoltre, egli si era dimostrato insensatamente prepotente con due fratelli tebani suoi vassalli, che, pur riuscendo a far prigioniero Polinice, non glielo consegnano per ripicca.<sup>41</sup> Eteocle si rivela dunque del tutto inadeguato a ricoprire il ruolo di re, non essendo in grado di rispondere alle caratteristiche che tale carica richiederebbe, così come sono enunciate dai suoi stessi baroni di nuovo nel corso di un consiglio:

«Esguarde bien sor toute rien  
 que tout ti homme t'aiment bien;  
 1236 aime le grant et le menor,  
 car par eux tiendras tu honor.  
 En ta terre justice meine,  
 de dreiture tenir te peine,  
 1240 et ne laissier pas al plus fort  
 le plus fieble mener a tort.  
 Larges seiez a toute gente,  
 n'amassez ja ore ne argent;  
 1244 as chevalers depart ton or,  
 car souz ciel n'ad si gent tensor;  
 et done lour quant que tu as,  
 et pramet lour quanque tu auras;  
 1248 et quant tu n'auras que doner,  
 si va oue els rire et gaber.  
 S'issi nel faces, tu as perdu,  
 et nos t'en verron confoundu».<sup>42</sup>

<sup>39</sup> «Fu molto sleale e malvagio».

<sup>40</sup> «Molto si dispiacciono del loro signore»; «Molto maledicono il loro signore».

<sup>41</sup> Cf. vv. 6397-9: «mais il ne lour porta onque fei, | anceis les desherite a tort: | sor mer lor tolt un chastel fort» («ma non mostrò mai verso di loro alcuna lealtà, | anzi li diseredò ingiustamente: | li privò di un forte castello sul mare»).

<sup>42</sup> «Sopra ogni cosa, fai in modo | che tutti i tuoi vassalli ti amino; | ama il potente e il più umile, | perché è attraverso di loro che conserverai il tuo feudo. | Porta la giustizia nella tua terra, | sforzati di far rispettare il diritto, | e non lasciare che il più forte | soverchi il più debole. | Sii liberale con tutti, | non accumulare oro e argento; | fornisci d'oro i cavalieri, | perché sotto il cielo non vi è tesoro maggiore; | dona loro tutto quanto possiedi, | e prometti loro tutto quanto guadagnerai; | e quando non avrai di

Come si vede, anche questo *speculum principis* in miniatura si concentra nuovamente sul rapporto feudale: la forza del signore è costituita dalla sua capacità di mantenere un buon rapporto con i vassalli, e le due virtù che più di tutte sono in grado di salvaguardare tale vincolo di fiducia sono la giustizia e la liberalità, con un particolare accento su quest'ultima. Essa, più o meno negli stessi anni in cui si avviava a divenire una qualità cara all'etica cortese, veniva lodata anche in ambito mediolatino, ad esempio dai cosiddetti goliardi; non stupisce dunque leggere tali versi in un autore di formazione clericale come il nostro.

All'interno delle corti medievali la liberalità del signore era una virtù sollecitata in maniera particolare, tra gli altri, dai cavalieri senza feudo, una categoria sociale non indifferente per gli sviluppi della letteratura medievale romanza.<sup>43</sup> Si trattava di esponenti della nobiltà, spesso cadetti, che per realizzare le loro aspirazioni di avanzamento sociale potevano sperare solo nella generosità del signore, nella propria capacità di conquistare nuovi territori, o in un matrimonio vantaggioso (Duby 1964). È curioso verificare che la condizione di Polinice e Tideo, tra l'altro entrambi espulsi dalle rispettive città per dissidi con un fratello,<sup>44</sup> sembra ricalcare esattamente questo modello: di Polinice si dice che, durante l'anno di governo di Eteocle,

- 636 [...] gart environ sei  
ou il auge servir un rei.  
648 [...] cil se conreie,  
al rei de Grece tint sa veie;  
et ne fist gaires grant conreie,  
car il ne mena homme oue seie,  
652 ne escuier ne compaignon,  
si solement son cheval non.<sup>45</sup>

Di Tideo, invece, si dice che «estoit eissuz de sa terre, | al rei [Adrasto] veneit cea pur conquere» (vv. 746-7).<sup>46</sup> Entrambi dunque entrano a far

---

che donare, | va' con loro a ridere e a scherzare. | Se non ti comporterai così, hai già perso, | e noi ti vedremo annientato».

<sup>43</sup> Mi riferisco in particolare alla "tesi sociologica" di Köhler relativa alla nascita della *fin' amor* cantata dai trovatori provenzali.

<sup>44</sup> Tideo aveva ucciso uno dei suoi: cf. il v. 752.

<sup>45</sup> «[...] si guardi attorno | dove possa servire un re. [...] Egli si prepara: | se ne va dal re di Grecia; | e non ha un grande equipaggiamento, | poiché non ha nessuno con sé, | né scudiero né compagno, | nessuno se non il suo cavallo».

<sup>46</sup> «Era fuoriuscito dal suo regno, | giungeva dal re [Adrasto] per fare conquiste».

parte della corte di Argo nella speranza di riuscire ad acquisire dei propri feudi. Inoltre, lo stesso Tideo, nel corso della sua sfortunata ambasciata da Eteocle, suggerirà al re di andare a fare conquiste altrove durante l'auspicato anno di governo di Polinice («[Polinice] prie tei que li lais sa terre, | et si reva aillors conquerre», vv. 1392-3),<sup>47</sup> un'opinione che esprimerà anche Meleagés durante il consiglio che si svolge all'interno del castello di Monflor: «il [Eteocle] ad son an tenu la terre, | aillors s'en deit aler conquerre» (vv. 3081-2).<sup>48</sup>

È chiaro dunque che la situazione nella quale si viene a trovare Polinice, legittimo pretendente al trono, durante l'anno di governo del fratello lo pone in maniera umiliante ai gradini più bassi della gestione del potere feudale. Andrà notato a questo punto che mentre la *Tebaide*, seguendo il mito antico, precisa che la scelta del primo tra i due fratelli che ascende al trono viene affidata alla sorte,<sup>49</sup> l'autore del *Roman de Thebes* opta per una soluzione diversa: i baroni «a l'aisné ont jugié l'onor, | l'autre an le jugent al menor» (vv. 634-5).<sup>50</sup> Si inserisce dunque qui il problema della primogenitura, del quale già si è discusso a 5.6. In questa sede mi limito a far notare che Giocasta, nel corso della sua ambasciata all'accampamento degli Argivi, tenta di giustificare il comportamento dei Tebani in questo modo: «n'en poent mais, si il le font; | cil est aisnez et est saisis, | et lez recez ad touz guarniz» (vv. 4437-9).<sup>51</sup> Il fatto che Eteocle sia il primogenito parrebbe dunque rientrare tra i motivi che dissuadono gli assediati dal ribellarsi a un re spergiuro.<sup>52</sup> L'autore di *Thebes* sembra comunque rite-

<sup>47</sup> «[Polinice] ti prega di lasciargli la sua terra, | e di andare a fare conquiste altrove».

<sup>48</sup> «[Eteocle] ha governato il regno per il suo anno, | se ne deve andare a fare conquiste altrove».

<sup>49</sup> Cf. I, 164-5 e II, 309-10.

<sup>50</sup> «Hanno assegnato il feudo al maggiore, | l'anno successivo lo assegnano al minore».

<sup>51</sup> «Se lo fanno, è perché non possono fare altrimenti; | egli è il maggiore ed è saldamente in carica, | e ha guarnito tutte le fortezze».

<sup>52</sup> Meno significativo risulta invece il passo in cui Eteocle, nel corso dell'ambasciata di Tideo, afferma che «[Polinice] mis frers est, tort serreit grantz | que fusse povre et il fusse manantz» «[Polinice] è mio fratello, e sarebbe davvero ingiusto | che io fossi povero e lui ricco» (vv. 1426-7): Eteocle afferma che Polinice, avendo sposato una delle figlie di Adrasto, può ora godere sempre di una vita di agi, mentre qualora egli fosse effettivamente costretto a cedere il trono al fratello l'anno successivo, durante il periodo dell'esilio vivrebbe di stenti.

nera la primogenitura un istituto politicamente e socialmente pericoloso, soprattutto in quanto causa di notevoli disparità economiche tra fratelli, foriere di possibili scontri intestini anche militari.

Come si può constatare già da queste succinte osservazioni, il *Roman de Thebes* affronta a più riprese e da diversi punti di vista un problema allora attuale come quello dei rapporti interni alla società feudale. In effetti, già da almeno una ventina d'anni, la letteratura oitanica si stava facendo interprete anche del disagio causato dagli elementi di criticità interni al sistema politico, in quei decenni acuitosi in maniera sempre più drammatica: mi riferisco ad alcune opere di genere epico spesso contraddistinte da tratti di forte militanza, e in particolare al dittico costituito da *Couronnement de Louis* e *Charroi de Nîmes*, oltre che a *Gormont et Isembart*. Da questo punto di vista, il *Roman de Thebes*, pur con modalità proprie e non facendo certo di questo motivo l'unico motore della narrazione, parrebbe recepire anche in ambito romanzesco un'istanza politico-sociale allora particolarmente attuale.

#### 8.4. *Forme dell'anacronismo e attualizzazione della materia tebana*

Abbiamo appena visto che la discussione relativa alla natura del feudalesimo, un'istituzione politica certamente sconosciuta all'Antichità, trova ampio spazio in un romanzo nel quale il lettore moderno si aspetterebbe magari di veder descritti i meccanismi di gestione del potere propri delle più arcaiche *póleis* elleniche. Come già anticipato a 5.3, non è certo questa l'unica forma di anacronismo presente nel *Roman de Thebes* e, alla luce di quanto già in quella sede esposto, non ci si stupirà di leggere nel nostro testo che un tempio antico è provvisto di *chapele* ('cappella', v. 1134), che un cavaliere argivo è vestito a *guise de Franceis* ('alla foggia francese', v. 4197), che Ismene, sconvolta dal dolore per la morte dell'amato Atys, decida di prendere il velo chiedendo al fratello Eteocle di fornirle i sussidi finanziari utili a farle fondare un'abbazia (vv. 7059-72), oppure le descrizioni di veri e propri assedi medievali. Qui vorrei approfondire in particolare tre aspetti legati a questo tema: la percezione del paganesimo, la presenza di richiami a personaggi vissuti all'epoca della composizione del testo (o poco prima), e l'introduzione di episodi o particolari che, nelle intenzioni dell'autore, avrebbero dovuto rievocare nella mente del lettore situazioni legate alla prima crociata.

In piú di un'occasione i personaggi del *Roman de Thebes* compiono gesti tipicamente cristiani, o perlomeno alludono a pratiche religiose tipicamente cristiane: si tratta di un peculiare aspetto dell'anacronismo che si ritrova nella gran parte delle opere romanze che presentino forti legami di dipendenza da testi latini classici. Non per questo, però, il nostro autore ignora il fatto che le figure che fa agire nella sua opera sono pagane. Può esserci di grande aiuto nel definire la peculiare concezione del paganesimo che traspare nell'opera un'integrazione che si legge nella redazione lunga del romanzo:<sup>53</sup>

Encor n'erent pas crestien,  
 mais por le siecle tot paiien:  
 l'un auouroient Tervagan,  
 68 l'autre Mahom et Apolan;  
 l'un les estoiles et les signes,  
 et lí auquant les ymages;  
 lí un fisent ymages d'or,  
 72 qu'il pendoient en leur tresor,  
 l'un de keuvre, d'estain, d'argent,  
 cèlest fust la povre gent.  
 De çou quidoient avoir dons.  
 76 Et lí dius lor donnast respons:  
 ce n'ert pas voirs, ains estoit fable,  
 car çou erent lí vif diable  
 qui les respons a els donoient  
 80 et les caitis en decevoient.  
 Çou auouroient lí paiien.<sup>54</sup>

Come si vede, agli antichi si attribuisce una sorta di eclettismo religioso, per il quale possono adorare, di nuovo con chiare incongruenze cronologiche, Maometto, Apollo o Tervagan,<sup>55</sup> oppure ricorrere all'astrologia

<sup>53</sup> Cito da *Roman de Thebes* (Constans).

<sup>54</sup> «Non erano ancora cristiani, | ma al tempo erano tutti pagani: | alcuni adoravano Tervagan, | altri Maometto e Apollo; | alcuni le stelle e i segni, | e altri degli idoli; | alcuni costruirono degli idoli d'oro, | che appendevano nella stanza del loro tesoro, | altri di rame, di stagno, d'argento: | queste erano le persone povere. | Da ciò credevano di ricevere favori. | E gli dei davano loro responsi: | ma ciò non era vero, bensì una fandonia, | perché era il diavolo in persona | a dar loro i responsi | e gli uomini commettevano degli errori. | Questo è ciò che adoravano i pagani».

<sup>55</sup> Su Tervagan, divinità demoniaca il cui nome è forse una deformazione di quello di Ermes Trismegisto, cf. Bancourt 1982: 378-83.



e all'idolatria; gli stessi responsi oracolari vengono spiegati con l'intervento diretto del demonio.<sup>56</sup> Ciò che però mi pare particolarmente significativo è che questo tipo di caratterizzazione religiosa risulta del tutto simile a quella che le *chansons de geste*, a partire dal *Roland*, riservano all'Islam; questa ambigua equivalenza tra paganesimo e islamismo non si rileva però solo nell'ambito della letteratura in volgare, ma anche in quello mediolatino (ad esempio presso i cronisti delle crociate) e si spiegherà con il fatto che, in un'Europa che si percepisce anche come entità culturale cristiana, «les païens et les infidèles se confondent parce qu'ils ne sont pas chrétiens».<sup>57</sup> Mentre però nei testi epici l'appartenenza religiosa contribuisce a connotare negativamente i mori, e dunque a istituire quella contrapposizione etica insanabile tra le due fazioni in lotta che risulta tra gli elementi costitutivi di questo genere letterario, nel caso del nostro romanzo l'attualizzazione in chiave cristianizzante di cui si è detto porta a soluzioni di compromesso di indubbio fascino e interesse, tra le quali la costruzione del personaggio di Anfiarao risulta forse quella più emblematica.<sup>58</sup>

Veniamo ora al secondo punto della nostra sintetica analisi: come si può facilmente intuire, nel corso del *Roman de Thebes* l'autore si trova nella situazione di dover citare il nome di moltissimi guerrieri. Alcuni di questi li ha mutuati dalla *Tebaïde*, molti altri li ha invece inventati di sana pianta, indicandoli, secondo la prassi medievale, con il loro eventuale titolo nobiliare, il nome e il luogo di provenienza. Egli si è fatto guidare dalla sua fantasia nell'attribuire a entrambi i campi di battaglia combattenti originari delle più disparate regioni europee, facendo così assumere allo scontro tra Argivi e Tebani i connotati di una vera e propria guerra universale. Ove però questi antroponimi sembrano richiamare in maniera circostanziata persone realmente vissute in epoca prossima alla stesura del romanzo, il dato si rivela particolarmente interessante. Qui mi limito a ricordare i due casi più evidenti tra quelli analizzati da Petit 1985b: 64-9: ai vv. 5184-5 una similitudine con il «duc Godefroi», che «mist les Turs

<sup>56</sup> Si noti che Edipo uccide Laio spinto dall'intervento del demone Carcodet (v. 249 e già ai vv. 239-40), mentre sono definiti *deables* (v. 2839), oltre ad Astarot, anche la Sfinge (v. 279, ecc.) e il serpente mostruoso che uccide il figlio di Licurgo (v. 2478).

<sup>57</sup> Bancourt 1982: 342, fondamentale studio al quale rimando per un'analisi della caratterizzazione dei musulmani nell'epica romanza.

<sup>58</sup> Su questo personaggio cf. in particolare Petit 1979 e Petit 1985a: 192-6.

en [...] effrei»<sup>59</sup> si riferisce chiaramente a Goffredo di Buglione; secondo Petit, infine, l'*englois* ('inglese') Godriche al quale fanno riferimento i vv. 7231 e sgg., in parte censurati nel solo ms. S, potrebbe alludere a un corsaro inglese che nel 1102 trasportò a Giaffa il re di Gerusalemme Baldovino I. Come si può facilmente constatare, si tratta di personaggi legati alle vicende della prima crociata.

Questo è un dettaglio che può risultare significativo anche dal punto di vista dell'ultimo punto che ci resta da toccare. Se infatti la già ricordata ipotesi di Payen (5.3) secondo la quale la guerra tra Argivi e Tebani alluderebbe direttamente alla crociata non può venire accolta, mi pare però indubbio che l'autore cerchi a più riprese di sollecitare la "enciclopedia mentale" del suo lettore con episodi rievocativi di scenari propri della prima crociata, operazione agevolata in fondo dalla stessa ambientazione latamente 'orientale' della vicenda. A prescindere dai richiami a figure di spicco di quest'impresa bellica,<sup>60</sup> gli episodi maggiormente suggestivi da questo punto di vista mi paiono quelli più allusivi. Le modalità con le quali è descritta la traversata del deserto di Nemea, ad esempio, sembrano voler rievocare alcune situazioni nelle quali si sono venute a trovare le truppe europee in Terrasanta e in tal senso potrebbe risultare significativo il fatto che, al v. 2271, proprio il re di Nemea Licurgo venga definito *amirail*, cioè 'emiro'. Evocativo può anche risultare un altro degli episodi aggiunti rispetto alla *Tebaide*, quello degli approvvigionamenti: a un certo punto dell'assedio, infatti, gli Argivi si trovano privi di viveri e la situazione è risolta solo dall'intervento di alcuni bulgari che riescono a far giungere dei rifornimenti dalla loro terra. Attraverso la Bulgaria era ad esempio passato Pietro l'Eremita, e per questo essa è descritta nella sua fertilità dagli storici medievali delle crociate, così da essere ben nota anche nell'Europa latina per questa sua caratteristica. Infine, nel

<sup>59</sup> «Mise i Turchi nel terrore».

<sup>60</sup> Andrà però forse rilevato un riferimento alla seconda crociata ai vv. 5746-8, ove si dice che Melampo, duca di Baille, monta un cavallo sul quale aveva già ucciso un *turc* durante la battaglia di Laodicea. Lo scontro più famoso avvenuto in questo luogo è in effetti quello del 1148, anche se bisogna ricordare, come già Petit (1985b: 66-7), che la città ebbe una qualche importanza nel corso della precedente spedizione in Terrasanta: essa si trovava nella strategica zona di confine tra i possedimenti imperiali e quelli musulmani e fu sottratta agli arabi nel 1097: cf. Runciman (1951: 219). Si noterà poi che l'autore non manca di riprovare per la loro appartenenza religiosa gli Almoravidi (v. 10580: *gente de pute lei*) e i Persiani (v. 5785: *pute gent adverse*).

corso dell'episodio di Dario il Rosso, Eteocle riceve l'ambasciata di tre peceneghi, che gli offrono il loro aiuto militare in cambio di una vasta zona di confine dei possedimenti tebani, compresa tra il Danubio e una non meglio identificabile Usarce, che era stata conquistata da suo padre (dunque nientedimeno che da Edipo). I Peceneghi erano una popolazione nomade di stirpe turca stanziata in prossimità dei confini settentrionali dell'Impero bizantino; finché non vennero definitivamente sterminati nel corso della prima metà del XII secolo, il loro rapporto con Bisanzio fu contraddistinto da alterne fasi di coesistenza e conflitto. In questo passo l'autore sembra dunque attribuire ai possedimenti tebani confini sovrapponibili a quelli dell'entità politica che, nel Medioevo, rappresentava la 'grecità moderna'. Risulta in particolare significativo che gli ambasciatori chiedano una zona periferica situata proprio vicino al Danubio, nella quale, precisa Dario il Rosso, i Peceneghi già compiono scorrerie: il territorio di questo popolo nomade confinava con quello dell'Impero proprio in quest'area e la principale strategia offensiva utilizzata dalle loro poco organizzate truppe era la guerra di razzia. Ai fini del nostro discorso, interessa però soprattutto il fatto che i crociati ebbero modo di venire a contatto diretto con questa popolazione nel corso della loro prima spedizione in Oriente: l'imperatore affidò infatti a truppe composte in gran parte da mercenari di questa etnia il compito di fare da scorta alle diverse ondate di indisciplinati soldati occidentali di passaggio per i territori bizantini e diretti in Terrasanta. Ciò avvenne sia nel già richiamato caso della "crociata dei poveri" di Pietro l'Eremita, sia in quello delle truppe al seguito di Raimondo IV; in quest'ultimo episodio, a causa della rozza turbolenza dei crociati, che non solo si mostravano continuamente inclini al saccheggio ma finirono addirittura per razzare la città tracica di Roussa, il tutto si risolse in una sonora sconfitta inferta loro dalle truppe bizantine e peceneghe (Runciman 1951: 110-2 e 141-2). In questo contesto è anche interessante notare che il narratore, con una certa malizia, sottolinea che i tre peceneghi professano la medesima religione di Eteocle (v. 8584): ritroviamo dunque in questa connotazione negativa chiaramente anacronistica l'equivalenza tra paganesimo classico e tutto ciò che non sia cristiano, secondo le modalità che abbiamo richiamato poco fa.

Oltre a questi episodi, molti sono gli elementi presenti nel testo che avrebbero potuto ricordare al lettore del romanzo le vicende belliche della Terrasanta, e questo 'sfondo rievocativo' può forse permettere di inquadrare ancora meglio l'opera di contemporaneizzazione alla quale

l'autore ha sottoposto alcuni personaggi che già trovava nella *Tebaide*: mi pare ad esempio che la figura dell'arcivescovo-guerriero Anfiarao, non a caso paragonato a Turpino al v. 5186, possa essere accostata per vari aspetti a quella storica di Ademaro di Monteil, vescovo di Le Puy e personaggio-chiave della prima crociata.<sup>61</sup>

Alla luce di ciò che abbiamo visto, dunque, l'anacronismo risulta essere, piuttosto che un ingenuo processo messo in opera in maniera piú o meno inconscia, una voluta strategia narrativa utilizzata dall'autore medievale per 'attualizzare' la fonte latina, al fine di renderla massimamente fruibile per il lettore, oltre che perfettamente rispondente alle sue esigenze ideologiche. A riprova del fatto che si tratti di interventi culturalmente complessi sulla fonte e non di banali ingenuità, si consideri che, anche nei casi in cui l'anacronismo risulta cosí stridente da poter quasi riuscire comico per noi moderni, la prospettiva storica, per quanto schiacciata, viene in molti casi conservata: ad esempio, al v. 7221, il cavallo di Agrippa, conte di Sicilia, è padre di Bucefalo, il celeberrimo destriero di Alessandro Magno. Talvolta, infine, l'autore inserisce qualche dettaglio che parrebbero voler fornire alla narrazione una qualche verisimiglianza realistica, come quando, ai vv. 4985 e 7487, specifica che gli Argivi parlano in greco, mentre i tre peceneghi hanno bisogno di un *drugemant* ('interprete') per riuscire a comunicare con Eteocle (v. 8586).

### 8.5. L'influenza di altri generi letterari galloromanzi

A 6.2 si è già avuto modo di illustrare il debito che, da diversi punti di vista, il *Roman de Thebes* intrattiene con il genere epico. Questo tipo di contatto è naturalmente facilitato dalle tematiche trattate nel romanzo che, per via della loro natura innanzitutto bellica, risultano assimilabili a quelle sviluppate nella *chanson de geste*. Una semplice verifica delle modalità con le quali la struttura della *Tebaide* è stata riorientata nel *Thebes* ci permette tra l'altro di verificare che il grande spazio dedicato agli even-

<sup>61</sup> Mi limito qui a segnalare un particolare che mi pare interessante: dopo la morte di Anfiarao, gli Argivi specificano che il suo successore dovrà essere «de lour terre» (v. 5547). Non credo che questa affermazione possa spiegarsi altrimenti se non con un ricordo dei contrasti che spesso intervenivano in Terrasanta tra crociati, di rito latino, e bizantini, di rito orientale, al momento dell'elezione dei vescovi delle città conquistate.

ti guerreschi è frutto di una cosciente scelta dell'autore medievale. La *Tebaide*, così come il suo dichiarato modello letterario, l'*Eneide* (cfr. XII, 816), risulta bipartita in una prima esade odissiaca (nella quale si racconta l'esilio di Polinice e la preparazione della guerra) e in una seconda iliadica (incentrata sull'assedio di Tebe): l'autore di *Thebes* mette particolarmente a frutto nel suo testo proprio questa seconda parte, incentrando molto meno la sua opera sui fatti narrati nella prima metà del poema di Stazio. In questo contesto, inoltre, la particolare attenzione riservata ai problemi della feudalità colloca il nostro romanzo nel solco degli antecedenti epici già ricordati a 8.3. Non stupirà a questo punto rilevare l'influsso di un genere letterario già notevolmente affermato quale quello della *chanson de geste* su un'opera che costituisce invece una delle prime prove di un genere nuovo.

Molteplici sono i livelli ai quali è possibile rilevare tale influenza. Tralasciando i punti di contatto contenutistici, dei quali si è già discusso nei paragrafi precedenti, dal punto di vista strutturale risulta particolarmente significativa la già ricordata presenza di *tirades* di *octosyllabes* monorimi (6.2), che paiono così individuare unità metriche di dimensione variabile assimilabili alla forma tipicamente epica della lassa e, probabilmente non a caso, ricorrono in maniera decisamente più contenuta nella più tarda redazione lunga del romanzo.<sup>62</sup> Questo procedimento può essere esemplificato dai versi seguenti, nei quali l'autore descrive Partenopeo:

Partonopex fu l'un des treis:  
riches homme fu, d'Archaide reis;  
4196 molt fu sages et bien corteis,  
vestuz a guise de Franceis.  
Un mul chevalchot espaneis,  
de pur bealté semblot bien reis.<sup>63</sup>

Proprio alla struttura della lassa paiono inoltre rinviare le *letrines* presenti in medesimi luoghi testuali nei mss. B C S, per questo motivo con tutta probabilità inserite in quei punti in fasi molto antiche della trasmissione dell'opera: esse identificano infatti unità narrative coerenti che

<sup>62</sup> Cf. Petit 1985a: 1221-41, che discute la bibliografia pregressa e offre un'analisi comparata del fenomeno nei diversi testimoni manoscritti.

<sup>63</sup> «Partenopeo fu uno dei tre: | era un uomo potente, re d'Arcadia; | era molto saggio e assai cortese, | vestito secondo la moda francese. | Cavalcava un mulo di Spagna, | e la sua sola bellezza bastava a donargli un aspetto regale».

esordiscono con formule che ricordano quelle dei ‘versi d’intonazione’ dei testi epici.<sup>64</sup>

Anche dal punto di vista stilistico, l’autore, in piú occasioni, adotta formule ed espedienti retorici cari alla scrittura epica: preferenza per la paratassi (con la conseguente tendenza a far corrispondere le unità sintattiche a quella metrica costituita dal *couplet*), gusto per la ripetizione a breve distanza di un medesimo verso leggermente modificato, e cosí via. Le stesse modalità retoriche del *planctus*, del quale già si è detto a 8.3, erano state ampiamente messe a frutto dagli autori della *chanson de geste*, mentre piú volte nel testo si fa riferimento diretto alla vicenda di Rolando e ai modi della sua fruizione presso il pubblico medievale, come quando, al v. 10616, si ricordano i giullari che ne cantano le imprese.

Come abbiamo avuto modo di notare a 8.3, l’anomala contingenza politica descritta nel romanzo produce una situazione che, dal punto di vista legale e morale, mostra spiccati tratti di ambiguità, cosí che piú personaggi o gruppi di personaggi possono assumere posizioni diverse, nessuna delle quali risulta priva di una parte di ragione, ma neppure di una parte di torto. Si tratta di una forma di problematizzazione che, ben rappresentata ad esempio dalle discussioni che avvengono nei consigli militari o da figure quali quelle di Meleagés e Dario il Rosso, risulta molto lontana dalle necessità dell’epica, che si nutre invece di contrapposizioni nette e inconciliabili tra il bene e il male assoluti. Chi milita nel campo degli Argivi, però, pare essere fermamente convinto della bontà delle proprie ragioni, cosí che Tideo, parafrasando un celebre verso della *Chanson de Roland* («Païen unt tort e chrestiens unt dreit», v. 1015),<sup>65</sup> arriva ad affermare apoditticamente che Eteocle «avra tort, nous avrons dreit» (v. 4546).<sup>66</sup> Almeno dal punto di vista della fazione di Polinice - alla quale, come già si ricordava, il narratore riserva la sua simpatia -, è dunque possibile istituire una contrapposizione netta tra le due entità in lotta nel testo, facendo assumere allo scontro, nella forma in cui è percepito dalle truppe di Adrasto, un sapore maggiormente epico. Potrebbe in questo senso risultare significativo anche il fatto che gli Argivi vengano definiti esclusivamente con l’etnonimo *Grezeis/Grieu* (‘Greci’) e che la loro terra d’origine sia la *Grece*, quasi come se i Tebani non appartenessero alla

<sup>64</sup> Su questo punto cf. Micha 1970: 152-60.

<sup>65</sup> «I pagani hanno torto e i cristiani hanno ragione».

<sup>66</sup> Un’interpretazione in parte diversa di questi aspetti è invece quella fornita da Mora-Lebrun nell’*Introduction* alla sua edizione, pp. 20-6.

loro medesima entità politico-culturale.<sup>67</sup> Considerando che Adrasto viene definito, ad esempio al v. 2743, *reis de Grece* parrebbe lecito inferire che con il termine *Grece* si intenda in realtà indicare il regno di Argo, anche se l'utilizzo esclusivo di questo etnonimo, nel tratteggiare almeno apparentemente lo scontro tra due popoli diversi, pare di fatto definire le caratteristiche di una contrapposizione di stampo latamente epico.<sup>68</sup>

La grande innovatività del *Roman de Thebes* si rileva dunque anche nella sua capacità di recepire e mettere a frutto in un diverso contesto poetico e ideologico tratti propri di altri generi letterari più maturi rispetto al nascente romanzo. All'importante influsso epico sul quale ci siamo brevemente soffermati, si dovrà anche aggiungere la presenza di riferimenti al mondo ideologico cortese, veicolati dalla progressiva diffusione della poesia lirica provenzale. Questo aspetto si rileva, oltre che nella connotazione dell'universo femminile e negli episodi di corteggiamento dei quali già si è detto al cap. 7, anche in qualche tassello testuale: Angeli 1971: 75-6 segnala ad esempio il ricorrere in tre luoghi del romanzo del verso «a la fontaine del ciprés»,<sup>69</sup> da accostarsi al celebre *incipit* marcabruniano *A la fontana del vergier*.<sup>70</sup> Si rileva poi anche «per un val, joste une sapeie»,<sup>71</sup> da confrontarsi con il primo verso della pastorella di Marcabru *L'autrier, jost'una sebissa*.<sup>72</sup> Nei vari altri riscontri più generici con atmosfere e stili trobadorici rilevati dalla studiosa si segnalano in particolare allusioni a situazioni tipiche di generi lirici che troveranno ben più ampia fortuna in ambito oitanico piuttosto che occitanico, quali per l'appunto la pastorella

<sup>67</sup> Lo stesso Lattanzio Placido, ad esempio, indica le truppe di Adrasto con l'etnonimo corretto *Argivi*.

<sup>68</sup> Nell'ambito dei possedimenti di Adrasto andrà registrato lo statuto particolare attribuito al ducato di Atene: il duca è infatti il solo dei vassalli del re di Argo a non prendere parte alla guerra contro Tebe (cf. v. 2090) e questa contingenza, unita al particolare ossequio riservatogli da Adrasto nell'episodio finale del romanzo, potrà spiegarsi, oltre che con l'esigenza narrativa di utilizzare questo personaggio per risolvere la *fabula*, anche con la volontà di connotare in maniera peculiare i rapporti di forza che lo legano al suo re. Egli pare dunque un vassallo di grande potere, simile da questo punto di vista a figure storiche quali ad esempio quelle di Guglielmo IX, duca d'Aquitania, il primo trovatore noto, ed Enrico II Plantageneto (2.5), entrambi vassalli del re di Francia, ma di questi molto più potenti per l'estensione dei territori dominati.

<sup>69</sup> «Alla fontana del cipresso».

<sup>70</sup> «Alla fontana del giardino».

<sup>71</sup> «In una valle, nei pressi di un'abetaia».

<sup>72</sup> «L'altrieri, nei pressi di una siepe».

e la *chanson de toile*.<sup>73</sup> Se il luogo d'origine dell'autore di *Thebes* può certamente spiegare la relativa precocità con la quale egli ha recepito influssi propri della poesia provenzale (e marcabruniani in particolare), considerando l'altezza cronologica alla quale ci troviamo e il fatto che le prime prove databili del trobadorismo in lingua d'oïl conservate risultano pressoché coeve a Chrétien de Troyes, le tipologie di testi lirici per i quali egli pare rivelare una certa preferenza risultano estremamente interessanti.

Questa contaminazione di generi, mostrando la sperimentaltà della nuova prova letteraria, non sminuisce però in nulla la natura sostanzialmente romanzesca di *Thebes*: basti ricordare che qui, per la prima volta, si incontra quello che diverrà uno dei motivi narrativi fondamentali di questo genere, il *don contraignant*.<sup>74</sup> Si tratta di una promessa in bianco, della quale un personaggio potrà chiedere l'adempimento in un momento successivo della narrazione; nel nostro caso, è Adrasto che, al fine di poter ottenere il perdono di Ismene, utilizza questo espediente con il re Licurgo.

---

<sup>73</sup> Cf. anche Heintze 1988.

<sup>74</sup> Su questo punto cf. in particolare Petit 1985a: 229-32.



# IL ROMAN D'ENEAS

*Roberto Tagliani*



## 9. ET TERRE ET FAME TIENT POR SOE (V. 1614). CONSIDERAZIONI SUL ROMAN D'ENEAS

### 9.1. Il romanzo e il suo pubblico

Composto tra il 1155 e il 1165, il *Roman d'Eneas* occupa il secondo posto nella triade classica. È una traduzione dei dodici libri dell'*Eneide* virgiliana, opera di un anonimo compilatore che, seppur piú fedele al suo modello di quanto non sia l'autore del romanzo sulla materia tebana, mostra una consapevole autonomia nella selezione e nell'organizzazione dei contenuti, pur conservando una certa unitarietà della trama.

Il romanzo, verosimilmente composto in Normandia in un contesto fortemente influenzato dalla politica culturale plantageneta (2.5), conta circa diecimila<sup>1</sup> *octosyllabes* organizzati in *couplets* a rima baciata; è conservato da nove manoscritti (3.2) «che non presentano grosse varianti redazionali» (Meneghetti 2010: 37); solo nel caso del ms. *D* la materia risulta talvolta rimaneggiata nella direzione di una maggior *amplificatio* e con qualche aggiustamento nella selezione degli episodî. Piú che di una *translatio*, nel senso medievale del termine, si deve parlare di una riscrittura o, comunque, di un adattamento delle principali linee narrative del poema latino (4.6), riorganizzate secondo un criterio sostanzialmente cronologico (seguendo l'*ordo naturalis*), cucite e messe in relazione a nuovi contenuti, d'ispirazione ovidiana, rivolti all'indagine sulla natura dell'amore e sulla fenomenologia dell'innamoramento.

Amore, guerra, *chevalerie* e *translatio imperii* sono i pilastri su cui si fonda la rielaborazione romanzesca dell'opera latina piú nota nel Medioevo, con il chiaro intento di proporre una continuità tra mondo classico

<sup>1</sup> Le due edizioni allestite da Salverda de Grave 1891 e 1925-29, che hanno come testo base la lezione del ms. *A*, contano 10156 versi, mentre l'ed. Petit 1997, fondata sul recenziere *D*, ne conta 10334 (10336 nella parziale revisione dello stesso testo critico da parte di Babbi 1999). Per la descrizione dei manoscritti e la *constitutio textus* delle diverse edizioni, cf. 3.2.

di Virgilio e nuova realtà socio-politica dell'orizzonte plantageneto; operazione non priva di risvolti apologetici e di promozione dinastica, che si concretizza attraverso la narrazione di storie d'amore intersecate alla storia della fondazione di una nuova civiltà.

L'ambiente nel quale il romanzo prende forma presenta varî spunti di vitalità culturale e di rinnovamento socio-politico: risente positivamente della presenza d'intellettuali e di uomini di potere (chierici e laici), che si confrontano apertamente con la cultura latina, cercando modi nuovi per renderla fruibile nel mutato contesto ideologico e culturale del XII secolo francese (2.1), che vede una forte spinta nella direzione dell'impiego letterario delle lingue romanze in progetti scrittorî sempre piú ambiziosi. A ciò si aggiungono, da un lato, l'obiettivo filosofico di "cristianizzazione dell'antichità",<sup>2</sup> e dall'altro quello di "medievalizzazione" degli statuti giuridico-militari del mondo romano: tratti che si dipanano perfettamente nell'alveo già tracciato dal *Roman de Brut* di Wace (5.1), che intende costruire una letteratura degli *ancestors* genealogicamente completa, che risponda tanto alle necessità propagandistiche di legittimazione del potere plantageneto,<sup>3</sup> quanto al disegno di fissare per iscritto, in una lingua nuova, le sorti gloriose di grandi vicende letterarie e mitiche, da rileggere in chiave attualizzata, secondo un'ottica feudale. Entrambe queste tendenze avranno un ampio successo e una considerevole continuità lungo tutta la storia culturale e letteraria della Francia medievale, e non solo.<sup>4</sup>

## 9.2. Tra epos e romanzo: rapporti con le fonti e ruolo dell'autore

Il rapporto tra il *Roman d'Eneas* e la sua fonte piú scoperta, l'*Eneide* virgiliana, è uno dei tratti piú studiati nella tradizione critica dedicata al romanzo.<sup>5</sup> Per quanto l'affermazione lapidaria di Raynaud de Lage 1978:

<sup>2</sup> Sulla questione, cf. Logié 1999: 36-41 e la bibliografia ivi citata.

<sup>3</sup> Con le dovute limitazioni e le necessarie cautele sulla rilevanza di questo motivo, già discusse in 2.5.

<sup>4</sup> Sulla fortuna dell'*Eneas* nei secoli successivi rinvio a Dressler 1907, Faral 1913 e, per un dettagliato quadro riepilogativo riguardante tutti i *romans d'antiquité*, a Mora-Lebrun 2008: 427-523.

<sup>5</sup> Dopo il pionieristico volume di Faral 1913, si ricordino almeno i lavori di Angeli 1971: 100-41, Poirion 1976: 213-29, Marchello-Nizia 1985: 251-66, Cormier 1989: 277-89, Logié 1999 e, soprattutto, i varî contributi di Mora-Lebrun 1985: 83-104; 1994; 1996: 21-40; 2008.

175: «non c'è nulla di virgiliano nell'*Eneas*» sia da leggere come una provocatoria esagerazione, è però indubbio che la presenza dell'*Eneide* nel romanzo sia assai meno univoca e cogente di quanto si possa immaginare. È, semmai, l'opera di Ovidio a fornire la nuova linea espositiva delle vicende epiche del poema, trasformando la narrazione delle peripezie dell'eroe troiano, campione della *translatio imperii*, in un romanzo medievale d'impronta erotico-cavalleresca.

Nel passaggio dalla classicità al Medioevo francese, la linea cronologica dei fatti dell'*Eneide* è ricostruita in forma più lineare, confacente a una *narratio* continua, pur non di rado integrata, interrotta e deviata mediante inserzioni di diversa origine: episodi e cammei tratti da opere ovidiane (soprattutto *Metamorfosi*, *Amores* e *Heroides*) e da altre opere enciclopediche del mondo classico (quali, ad esempio, la *Naturalis Historia* di Plinio); descrizioni di dettagli o di vicende particolari provenienti dai commenti di Donato e di Servio alle opere virgiliane, dai *Mythographi vaticani* e dalla cultura enciclopedica mediolatina (da Isidoro di Siviglia alle narrazioni dei *mirabilia*); digressioni sulla virtù delle pietre, sulle proprietà delle piante o sulle caratteristiche degli animali, debitorie alla tradizione di lapidari, erbari e bestiari; tirate e ammonizioni moraleggianti o misogine che chiamano in causa la produzione didattica in uso nelle scuole monastiche e la sapienza paremiologica; rappresentazioni di fatti e personaggi bellici secondo modelli che richiamano la *chanson de geste* o l'agiografia in lingua d'oïl; modalità affabulatorie connesse al filone romanzesco (anglo)normanno, costituito dal *Roman de Thebes* e dal *Roman de Brut*,<sup>6</sup> con il loro portato encomiastico.

Le mutate condizioni crono-spaziali trasformano il poema latino che celebra gli *arma* del *pius Aeneas* nel romanzo degli *amores* di un eroe cortese: se l'*Eneide* latina presenta una bipartizione perfetta, cesurata dalla discesa agli inferi di Enea (libro VI), che divide nettamente la prima parte dell'opera, odepórica e amorosa, dalla seconda, bellica ed epica, il *roman oitanico* ricostruisce una linearità più compatta, condotta sulla duplicazione delle 'storie d'amore' dell'eroe (quella infelice con Didone e quella, a lieto fine, con Lavinia) come *Leitmotiv* con il quale intervallare le "storie d'armi" le quali, a dispetto del numero esorbitante di combattenti impiegati, non sono mai il mero compiacimento di una narrazione guer-

<sup>6</sup> Per un'indagine dettagliata sulle fonti classiche, mediolatine e volgari del romanzo, si vedano Faral 1913 e Angeli 1971: 107; cf. anche 4.4-8.

resca crudele e truce, quanto piuttosto la reiterazione di episodî militari talvolta ridondanti, fondati su *clichés* narrativi con prevalente funzione riempitiva. Si tratta, in larga misura, di una narrazione standardizzata e poco partecipe dei fatti militari, che pare condotta da un fato già scritto e immutabile. Dalla proporzione equilibrata del poema latino tra eroismo dei protagonisti e volontà degli dèi, si passa, nel romanzo, ad una sproporzione tra fatti narrati ed evoluzione emotivo-psicologica dei personaggi, con un netto prevalere della seconda.

A ben vedere, anche la bipartizione strutturale del racconto è asimmetrica: i primi tremila versi corrispondono, grosso modo, ai primi sei libri dell'*Eneide*; i restanti settemila contengono un'alternanza di racconti epico-cavallereschi, episodî amorosi e riflessioni introspettive sui sentimenti dei protagonisti, in un insistito binomio *fame-terre* che equipara la conquista dell'amore di una donna a quella del potere, generando da ciò l'*aventure* romanzesca.<sup>7</sup> Le sezioni della fonte che meno si attagliano alla realizzazione di questa "vocazione" del romanzo sono scorciate oppure oblierate. Ad esempio, sparisce tutto il libro III dell'*Eneide*, che narra delle peregrinazioni per mare dei Troiani, liquidate in soli quattro versi (vv. 1193-6), mentre la narrazione della caduta di Troia (libro II) si riduce a poco più di trecento versi; sono solo allusi, ma non descritti, i ludi in onore di Anchise del libro V, che peraltro è condensato in poco più di un centinaio di versi. Il romanzo si concentra assai più sulle sezioni dei libri VII-XII, i meno letti nel Medioevo, ma anche i più funzionali al progetto di riscrittura attuato dall'anonimo.<sup>8</sup>

Parafrasando un felice titolo di Giovanna Angeli (1971: 107), possiamo concludere che il *Roman d'Eneas* muove dalla *pietas* classica verso l'*eros* cortese, riscrivendo la storia "fatale" dell'eroe fondatore di una città nella direzione di una vicenda amorosa, che poteva offrire spazi alla *delectatio* cavalleresca della società raccolta attorno ai Plantageneti; non si dimentichi che la classe dirigente di quest'impero discendeva dai Normanni di Guglielmo il Conquistatore, che come i Troiani di Enea s'erano

<sup>7</sup> Su questo tema si veda Marchello-Nizia 1985: 251-66, in part. 252-4.

<sup>8</sup> Salverda de Grave (1891: XXXVI-LXII) conduce un utilissimo raffronto sinottico tra la *matière* del romanzo e i contenuti dell'*Eneide*, mostrando il dinamismo dell'autore dell'*Eneas* nel compiere dilatazioni, scorciami, deviazioni dalla trama e dai contenuti del poema. Anche l'*editio minor* dei CFMA (Salverda de Grave 1925-1929) mantiene l'indicazione delle corrispondenze tra i libri dell'*Eneide* e i versi del romanzo, nelle testate di ciascuna pagina.

insediati con la forza in una terra straniera; in questo corto circuito tra il mondo evocato dal poema latino e la quotidianità, essi ambivano a riconoscersi in una nuova forma di meraviglioso narrativo, non soltanto eroico-mitico ma anche ispiratore di passioni amorose, che il romanzo ben rappresenta.<sup>9</sup>

In questa prospettiva, l'*Eneas* entra a pieno titolo nell'orizzonte avviato con il *Roman de Brut*, proseguito con il *Roman de Thebes* e concluso da Benoît de Sainte-Maure con il *Roman de Troie*: è una tappa intermedia di quel tracciamento di una "preistoria" cortese, prestigiosa ma anche piacevole a leggersi, rivolta agli uomini e alle donne del mondo normanno. Anche l'assenza d'un prologo e di una conclusione solenne pone il romanzo in un'ottica di ciclificazione delle origini mitiche, senza deprivarlo della sua originalità strutturale e dell'autonomia narrativa, che si sforza – ottenendo risultati più lusinghieri del *Roman de Thebes* – di mantenere una costante unità stilistica tra le sezioni rinovellate rispetto alle fonti antiche e quelle di nuova e originale composizione.

Di fronte a una così sapiente combinazione di riscritture e adattamenti, e all'adozione di strategie narrative di forte tenuta stilistica, andrà riconosciuto all'anonimo autore del romanzo il possesso di una perizia non indifferente: senza proporre impossibili paragoni con Virgilio, possiamo affermare come egli sia dotato di una buona cultura letteraria, probabilmente costruita a partire da manoscritti glossati dell'opera virgiliana – come ha felicemente proposto Mora-Lebrun 1994 – che opera secondo un gusto nuovo, in via di formazione nell'ambito della rinascita degli studi classici del XII secolo, mostrando un'importante apertura al confronto con la nascente letteratura volgare in lingua d'oïl; apertura che si attua con sapienza e gusto, anche attraverso l'impiego di una robusta dotazione di strumenti retorici.

### 9.3. Raccontare la città

In chiara opposizione al modello virgiliano, quanto mai sobrio nell'impiego della descrizione, l'autore dell'*Eneas* dilata massicciamente la presenza di elementi descrittivi ornati, secondo il gusto del suo tempo,

<sup>9</sup> Per quest'interpretazione del romanzo, e le sue conseguenze, cf. Poirion 1976: 213-9, in part. 213-9.

«aggiungendo un numero esorbitante di dettagli curiosi, esotici o anche piú correnti, rivelatori di una serie di letture che lo accomuna ai poeti contemporanei» (Angeli 1971: 134).

Sono numerosissime, nel romanzo, le descrizioni di città, edifici, monumenti, accampamenti o, comunque, costruzioni dell'ingegno umano. Già Edmond Faral (1913: 76) aveva notato che l'anima della descrizione era il suggerimento affabulatorio piú diffuso nelle *Artes poetriae* in uso nel XII secolo: in particolare, Matteo di Vendôme aveva dedicato ben un terzo della sua *Ars versificatoria* alla narrazione descrittiva come «l'objet suprême de la poésie».

All'evoluzione della tecnica di presentazione delle città e dei luoghi come processo narrativo proprio dei romanzi di materia antica ha dedicato un corposo studio Catherine Croizy-Naquet (1994), che segnala come il fenomeno, originariamente destinato a contestualizzare dal punto di vista spaziale le vicende, diviene progressivamente piú autonomo e prezioso, in un compiacimento enciclopedico e puntuale che genera una narrazione indipendente, tecnicamente definita *ekphrasis*, che fa del luogo una sorta di opera d'arte da raccontare secondo il piacere degli occhi.

Il primo esempio che incontriamo nel romanzo è la descrizione della città di Cartagine (vv. 373-548), che viene dapprima individuata con precisione nella geografia dei luoghi mitici del testo, osservata con l'occhio di chi, avvicinandosi dalle alture la scorge dapprima in pianta, e poi la scopre guardandola d'attorno e attraversandola. La costruzione retorica è solenne, e Cartagine presenta tutte le caratteristiche topiche della città perfetta: ben difesa da mare e da terra, con mura possenti costruite con le pietre piú pregiate, protetta da bastioni, porte d'avorio e archi di bronzo, guardata da moltitudini di armigeri, dotata di vie ampie e lastricate, di templi e di palazzi sfarzosi. Il preziosismo e l'attenzione per il dettaglio sono raffinatissimi: e non si limitano alla minuziosa catalogazione dei materiali (reali o simbolici)<sup>10</sup> o all'insistenza nel sottolineare la solidità e la robustezza delle opere murarie, la raffinatezza tecnica delle ingegnerie costruttive o la ricchezza delle suppellettili decorative: l'anonimo aggiunge informazioni erudite sulle attività economiche degli abitanti e sulle tradizioni legate ai luoghi.

<sup>10</sup> Sulla descrizione delle pietre preziose incastonate nelle mura di Cartagine e il rapporto con i lapidari e con Marbodo di Rennes, cf. 4.7 e Gontero 2002.



La passione per le descrizioni è talmente radicata nel gusto medievale da generare, spesso, ulteriori amplificazioni all'interno della tradizione manoscritta di un testo: è il caso, per esempio, della versione del ms. *D*, un codice già trecentesco,<sup>11</sup> che aggiunge alla sezione dedicata a Cartagine la descrizione della sala centrale del palazzo di Didone, in cui si racconta la fattura del seggio regale utilizzando una serie d'immagini e di stilemi caratteristici della tradizione lirica e didattica del Duecento francese:

En mi fu li siege roial  
 entaillié d'or, fait de cristal;  
 448 d'argent y a .I. eschamel,  
 si le soustientent .II. lyoncel.  
 Senz ot au siege appareillier;  
 la se siet la dame au mengier.  
 452 Les la mesire, tres son dos,  
 restoit .I. cep qui ert moult gros:  
 onques ne fu trenchié en vigne,  
 ainz le fist faire la royne;  
 456 li ces fu d'or et les corgies,  
 et le panpes bien entaillies.  
 Li rain nissent moult soutieument  
 del cep tout ordoneement,  
 460 les grapes sont mirabileuses,  
 faites de pierres precieuses:  
 pierres y a de mil manieres,  
 forment par son les grapes chieres.  
 464 Bien est la vigne entaillie  
 desor le dois a grant merveille  
 li eschaillon sont fait d'argent,  
 qui en soustientent le sarment.  
 468 .X. mil oysyaus a en la treille,  
 grans et petis, fias a merveille;  
 de fin or sont, bien esmeré:  
 li mendres vault une cité.  
 472 Li ces est gros et crues trestous  
 et li flambail sont dedesous;  
 quant il vente, si font chanter  
 li oyselés et voleter.  
 476 Seloc sa grandour chascun chante;  
 qui cel son ot, pour quoy demande:  
 harpe, vielle, son de corde?

<sup>11</sup> Come ricordato, il manoscritto è alla base dell'ed. Petit 1997.

- Nul instrument ne s'i acorde.  
 480 Chascuns oysiaus chante en sa guise  
 quant la dame est au dois assise;  
 onques ne finent de chanter  
 al asseoir ne au lever,  
 484 ne nuls oysiaus n'i est en pais:  
 touz en retentist li palays,  
 quant il chantent, hom n'i ot goute.  
 D'un arbre dont l'encens degoute  
 488 sont les taubles aus chevaliers  
 par la salle granz et pleniens.  
 Quant Dydo siet a son mengier,  
 ja n'i avra aus huis, huissier:  
 492 miexouldroit estre prise ou morte  
 qu'en y closist ne huis ne porte,  
 qu'en deffendist sa garisson  
 ne a verge ne a baston.  
 496 En la sale ot mainte verrine  
 encor mainte chambre perrine,  
 et dedessouz ert li celiers  
 moult y avoit autres mestiers.<sup>12</sup>

12 «Il seggio regale sta nel mezzo | ornato da intagli d'oro, fatto di cristallo; | ha uno sgabello d'argento | sostenuto da due leoncelli. | Fu usato ingegno nel costruire quel sedile; | là siede la dama quando mangia. | Vicino al muro, dietro la sua schiena | c'è un ceppo molto grande: | non è certamente tagliato da una vigna, | poiché lo ha fatto costruire la regina; | il ceppo è d'oro, con i graticci | e i pampini ben intagliati. | I rami si dipartono elegantemente | dal ceppo, in modo ordinato, | i grappoli sono mirabili, | fatti di pietre preziose: | e vi son pietre di mille forme | e bellissimi sono i grappoli che vi si trovano. | La vite è ben intagliata | sopra il desco, in modo straordinario; | son fatti d'argento i pali | che sostengono la pergola. | Tra i rami ci sono diecimila uccelli | grandi e piccini, perfettamente cesellati | nell'oro fino, ben lucidato: | il minore di questi vale quanto una città. | Il ceppo è grande e cavo dentro, | ed ha delle fiaccole al suo interno: | quando si alza il vento, fanno cantare e svolazzare gli uccelletti. | Ciascuno canta secondo la sua taglia; | e chi li ascolta, si chiede che cosa sia (che suona così): | arpa, viella o suon di corda? | Ma nessuno strumento suona in tal maniera. | Ogni uccello canta a suo modo | quando la dama sta seduta al desco; | e non smettono mai di cantare, | che si segga o che si alzi, | né alcun uccello sta mai fermo: | l'intero palazzo risuona | quando cantano, né s'ascolta alcuna altra cosa. | (Dal legno) di un albero da cui gocciola incenso | sono fatte le panche (dove siedono) i cavalieri, | che si trovano nella sala, grandi e comode. | Quando Didone siede per pranzare, | non ci sono né uscî né uscieri: | preferirebbe essere prigioniera o morta, | piuttosto che tener chiusi uscî o porte, | per proteggere la sua incolumità | con la verga o con il bastone. | Nella sala c'è una grande vetrata

Ben piú celebri e studiate sono, invece, le descrizioni delle due sepolture illustri inserite nel romanzo: quella di Pallante (vv. 6103-528) e quella di Camilla (vv. 7427-724).<sup>13</sup> Le rappresentazioni dei riti funebri in memoria di questi due campioni – schierati in campo avverso e morti in battaglia dopo essere stati colpiti a tradimento – e dei loro sepolcri sono collocate ad una distanza di circa mille versi, fatto che segnala una competizione stilistica tra le due narrazioni, non a caso organizzate in forma pressoché speculare. Entrambe le cerimonie funebri sono accompagnate da solenni orazioni e lamentazioni di altissimo tenore retorico, che ricordano da vicino le forme dell'apologetica cristiana impiegate nei panegirici e nei *planctus* dedicati ai martiri cristiani, sia nelle *vitae sanctorum* che nei testi agiografici o epici volgari.<sup>14</sup> Quanto agli apparati funerari, delle esequie di Pallante è minuziosamente descritto il corredo funebre, fatto di abiti sontuosi, di drappi e stoffe preziose, di arredi rari ed esotici, di cortei solenni e sfarzosi. Il sepolcro, originariamente destinato ad accogliere le spoglie del padre Evandro, è una vera e propria tomba regale: presenta un sarcofago in cristallo di rocca smeraldino, inserito in un ampio edificio a volta decorato con argenti, legni pregiati, marmi lavorati, tabernacoli e dorature di straordinaria bellezza, che richiamano la descrizione del palazzo del Prete Gianni raccontato dall'omonima lettera latina;<sup>15</sup> come sulla tomba di Didone e di Camilla, a Pallante è dedicato un epitaffio scritto a lettere d'oro, illuminato da una lampada dello stesso metallo accesa da un licinio d'asbesto che ha la proprietà di generare un fuoco inestinguibile:

An cest tombel gist ci dedanz  
6492 Pallas li proz, li biaux, li genz  
Qui fu fiz Euander lo roi;  
Turnus l'ocist an un tournoi.<sup>16</sup>

---

| e molte stanze decorate di marmi | e sotto si trovavano la cantina | e molti altri locali di servizio» (vv. 446-99 dell'ed. Petit).

<sup>13</sup> Si veda almeno Baumgartner 1989: 37-50, e la bibliografia ivi citata.

<sup>14</sup> Angeli 1971: 126-33, in particolare, chiama in causa per i tre compianti sulle spoglie mortali del giovane Pallante (di Enea, del padre e della madre) il modello del *planctus* su Sant'Alessio nella *Vie de Saint Alexis* e i varî compianti sui guerrieri morti in battaglia nelle *chansons de geste*.

<sup>15</sup> Per il testo, rinvio a Zaganelli 1990: 78-86; sui rapporti con l'*Eneas* cf. Faral 1913: 163-4, Angeli 1971: 103 e Babbi 1999: 49 n. 1 e 339 n. 1.

<sup>16</sup> «In questa tomba è sepolto | Pallante il prode, il bello, il nobile, | che fu figlio di re Evandro; | Turno lo uccise in un duello».

Il racconto dei funerali e della sepoltura di Camilla è, se possibile, ancor più ricco di particolari: dopo l'orazione di Turno viene minuziosamente descritta l'imbalsamazione del corpo e la preparazione del corredo funebre, con cuscini di rara morbidezza, stoffe e tessuti di grande pregio; seguono la descrizione del corteo, dell'ostensione della salma al tempio, del sontuoso mausoleo in cui l'eroina è collocata: marmi e statue, pilastri decorati, cupole e archi. In questo straordinario sepolcro la salma viene rivestita con sete d'Oriente, coperta di gemme e gioielli e collocata in un sarcofago di elettro – una lega di oro e argento – sorretto da quattro statue d'oro, coperto di pietre dure e smalti. L'epitaffio è ancor più solenne di quello di Pallante:

Ci gist Camile la pucele  
7664 qui molt fu proz et molt fu bele  
et molt ama chevalerie  
et maintint la tote sa vie.  
En porter armes mist s'entente  
ocise an fu desoz Laurente.<sup>17</sup>

Anche sulla tomba della giovane fanciulla è posta una lampada dal fuoco inestinguibile, legata ad una catena d'oro e sorretta da una complicata e preziosa scultura, raffigurante un arciere che tende l'arco contro una colomba, allusione simbolica alla vita gloriosa e pura della vergine guerriera.

Un'altra descrizione rilevante riguarda, ai vv. 7281-364, la tenda di Enea, fatta collocare su una collina di fronte a Laurento durante l'assedio della città, innalzata durante la notte dopo la stipula di una tregua per la sepoltura degli eroi caduti in battaglia.<sup>18</sup> Il grande padiglione, allestito con una rapidità sorprendente, ha l'aspetto esteriore di un solido edificio in muratura, ma è in realtà realizzato con drappi variopinti, recanti intarsi e decorazioni raffiguranti animali ed elementi architettonici che visti da lontano danno l'impressione di una solida fortezza. Anna Maria Babbi (1999: 381), citando Catherine Croizy-Naquet (1991: 86), segnala che proprio quest'edificazione, direttamente ispirata al gusto troiano, madre-

<sup>17</sup> «Qui giace Camilla, la fanciulla, | che fu molto valorosa e molto bella, | e amò tanto la cavalleria | da dedicarle tutta la sua vita. | Nel portare le armi mise tutto il suo impegno, | e fu uccisa dalle parti di Laurento».

<sup>18</sup> Questa descrizione ha destato l'attenzione di vari studiosi: si vedano almeno Baumgartner 1994: 179-87; Cormier 1977: 85-92; Croizy-Naquet 1991: 73-90.

patria di Enea, parrebbe essere lo snodo simbolico centrale della funzione ormai chiaramente assunta nelle fasi conclusive dell'epopea dall'eroe troiano: egli è un anti-Ulisse, un costruttore e non un distruttore di città, abituato a combattere e soffrire, e ormai prossimo a ottenere il premio promesso, di fronte al quale è, dunque, inutile opporsi.

#### 9.4 Amori ovidiani

Come ricorda Giovanna Angeli (1971: 107-8), l'autore dell'*Eneas* è il primo, in area oitanica, «a volgarizzare temi ovidiani o, per lo meno, amorosi», che diverranno presto il fulcro della narratività romanzesca dell'età d'oro del romanzo in versi francese. Particolarmente adatta all'intrattenimento del pubblico femminile della corte – che, come è già stato ricordato, mostra una cospicua presenza di personaggi di genere nel romanzo – la tematica amorosa diviene la chiave della continuità del romanzo, che dipana le sue *aventures* attraverso il susseguirsi delle vicende erotiche dei protagonisti, organizzate in un sistema largamente debitore del repertorio e delle forme affabulatorie del grande poeta elegiaco latino (cf. 7.2).

Già la guerra di Troia, evocata per ben due volte nei racconti di Enea (vv. 5-24 e vv. 859-1196), era iniziata per questioni amorose: il celebre giudizio di Paride e il conseguente rapimento di Elena avevano dato la stura alla più epica di tutte le guerre (letterarie) dell'antichità. Proprio il giudizio del bel troiano, rievocato in apertura di romanzo, a causa del quale si scatena la competizione tra Giunone, Atena e Venere, foriera di irrimediabili conseguenze per la città<sup>19</sup> (vv. 99-182), ha la funzione quasi paradigmatica di dichiarare l'importanza delle figure femminili e dei loro amori nella *fabula* che il romanzo intende raccontare, riadattandola da una fonte epica in un dettato più consono e gradito al nuovo pubblico.

L'amore è il motore principale della vicenda narrata, e anche l'ambito nel quale si declinano e si risolvono i conflitti tra gli uomini: volendo semplificare al massimo, il romanzo si costruisce attorno agli esiti delle

<sup>19</sup> «Por sol l'acheison de Paris | haïrent puis tot lo país» («Solo a causa della scelta di Paride | ebbero in odio l'intera città»), recitano i vv. 181-2. Sulla rilevanza di tale rievocazione nell'*Eneas*, si veda Spence 1998: 27-38 e la bibliografia ivi citata.

due principali storie d'amore che racconta: quella di Enea con Didone e quella dello stesso eroe con Lavinia.

La prima delle due è narrata in modo piuttosto fedele al modello virgiliano: ma la Didone dell'*Eneas* presenta una psicologia piú articolata di quella latina: non è soltanto una donna in preda al *furor* amoroso, ma una dama che, in amore, cerca di imparare la *mesure*, senza riuscirci. Per questo l'anonimo ne fa una sorta di "caso-scuola", attribuendo al personaggio – già noto *ab origine* per la sua irrequietezza e la sua propensione al delirio amoroso – una serie di tratti ovidiani che per un intellettuale del XII secolo dovevano essere emblematici per la valutazione dei rapporti amorosi. È proprio a proposito di Didone, per esempio, che compare per la prima volta nel romanzo la celebre metafora ovidiana dell'Amore come malattia:

- El lo regardoit par dolçor  
 si com la desreingnot Amor;  
 Amor la point, Amor l'argüe,  
 1204 sovant sospire et color mue.  
 [...]
- Quant la chanbre fu aserie,  
 1220 dame Dido pas ne oblie  
 celui por cui li deus d'amor  
 avoit ja mise an grant freor ;  
 de lui comance a penser,  
 1224 e son corage a recorder  
 son vis, sun cors et sa faiture,  
 ses diz, ses faiz, sa parleüre,  
 le batailles que il li dist.
- 1228 Ne fust por rien qu'ele dormist;  
 tornot er retornot sovant,  
 ele se pasme et s'estant,  
 sofle, sospire et baaille,
- 1232 Molt se demeine et travaille,  
 tramble, fremist et si tressalt,  
 li cuers li mant et se li falt.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> «Ella lo guarda con dolcezza | cosí come Amore l'ha stimolata; | Amore la punge, Amore la affligge, | spesso sospira, e cambia colore. [...] Quando nella camera si è fatto buio | la dama Didone non dimentica | colui per il quale il dio d'Amore | l'aveva messa in sí grande frenesia; | comincia a pensare a lui, | e a figurarselo nel cuore: | il suo viso, il suo corpo, la sua prestanza | i suoi detti, le sue imprese, la sua parlata, | le battaglie che le ha raccontato. | Non le è possibile prendere sonno,

L'innamoramento di Didone percorre tutte le tappe della fenomenologia ovidiana: la *visio* dell'amato, l'azione del dio Amore, la sintomatologia crescente e sempre piú coinvolgente, che dona tormenti fisici e spirituali, fino allo sviluppo di una vera e propria malattia, che consuma lo spirito. Il *cliché* procede con la confessione del dolore alla fidata sorella, che offre ragionevoli ma inascoltati consigli a colei che, ormai, è totalmente infiammata dal sentimento, e si strugge e si confonde:

- 1384 Bien ert la dame ançois esprise,  
et sa suer l'a an graignor mise;  
d'amor estoit bien enflamee,  
plus l'an a ceste antalantee:  
confondee l'a malemant  
1388 s'el ne l'eüst onc an talant  
et ne l'eüst onques amé,  
se li a ceste amonesté.  
D'amor se desve la raïne,  
1392 elle ne cesse ne ne fine.<sup>21</sup>

Lo stato di schiavitú psicologica che Amore infligge alla donna culmina con la consumazione del rapporto, che la spinge a disinteressarsi di ogni altro aspetto dell'esistenza, a perdere la parola e a dimenticare gli innumerevoli problemi del regno: in balía della sfrenatezza erotica, la regina abbandona la ragione: «Amor l'a fait de sage fole».<sup>22</sup>

Cosí, quando alla gioia smodata dell'*exercitium amoris* subentra la disperazione per la partenza dell'amato, chiamato al suo fatale andare, Didone risulta ormai deprivata di ogni tratto di ragionevolezza umana: l'unica sublimazione possibile alla *desmesure* è darsi la morte.

Il suicidio, peraltro, mette in campo un altro tratto centrale della vicenda, nuovamente misurato col metro dell'ineffabilità ovidiana: l'azione totalizzante di Amore modifica la natura umana a prescindere dalla

---

| si gira e rigira spesse volte, | vien meno e si stira, | sbuffa, sospira e sbadiglia, | si agita continuamente e si affatica, | trema, freme e trasale, | il cuore le manca e le vien meno».

<sup>21</sup> «La dama era già fortemente accesa | e la sorella l'ha ancor piú esaltata; | era già completamente incendiata da Amore, | e (la sorella) ha accresciuto maggiormente i suoi appetiti: | l'ha confortata in modo sbagliato: | come se quella già non lo desiderasse | o ancora non lo amasse, | costei l'ha ancor piú incoraggiata. | A causa di Amore la regina è fuori di sé, | senza pace né fine».

<sup>22</sup> «Amore l'ha trasformata in folle, da saggia (che era)» (v. 1408).

partecipazione o dalla presenza dell'oggetto del desiderio amoroso. Ci si può chiedere, infatti, se Enea abbia mai amato sinceramente Didone: se prestiamo fede alle parole di Virgilio (*Aen.* IV, 393-6) si dovrà ritenere che ciò sia avvenuto:

At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem  
solando cupit et dictis avertere curas,  
395 multas gemens magnoque animum labefactus amore  
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit.<sup>23</sup>

Nell'*Eneas*, invece, non è mai chiaro fino in fondo se il comportamento di Enea – fatto per lo piú di deferenza, ammirazione e rispetto – nei confronti di Didone sia da valutare come un sentimento vero o se, piuttosto, non si tratti di un atteggiamento opportunistico.<sup>24</sup> Talora si ha l'impressione che l'insistenza sul punto di vista della regina rappresenti un pretesto, per l'anonimo, utile a inserire una certa dose di moralismo misogino a basso prezzo, magari messo in bocca alla *communis opinio* dei baroni cartaginesi:

Antr'els dient, et si ont droit,  
molt par est fous qui feme croit;  
1592 ne se tient prou an sa parolle;  
tel tient l'en sage qui est fole.  
Ele disoit que son seignor,  
qui morz estoit, promis s'amor,  
ne li toldroit a son vivant;  
1596 or an fait autres son talant,  
or est mantie la fience,  
trespasee est la covenance

<sup>23</sup> «Tuttavia, il pio Enea, per quanto voglia calmare la (regina) dolente |, consolandola e confortandola con (le sue) parole, | pur gemendo e con l'animo reso incerto dal grande sentimento, | esegue comunque il volere degli dèi, e torna alle navi».

<sup>24</sup> Il sospetto viene, soprattutto, se si analizzano i vv. 1531-8 relativi al momento immediatamente successivo alla consumazione dell'amore, nei quali l'autore pone l'accento sulla soddisfazione di Didone, che giunge addirittura a non curarsi delle dicerie sul suo conto, mentre tace sullo stato d'animo di Enea. E si osservi che anche nel racconto del suicidio, laddove Virgilio sente una certa pietà per la regina (definita «infelix Dido», *Aen.* VI, 68), l'autore dell'*Eneas* è piuttosto freddo e referenziale, in certo modo spietato: il fato che attende l'eroe, nella sua prospettiva, è piú importante del destino dei singoli personaggi che lo coadiuvano nel percorso.



qu'a son seignor avoit plevie.  
1600 Fous est qui an fame se fie.<sup>25</sup>

Quel che emerge, fuor di dubbio, è il biasimo dell'autore verso l'intensità amorosa provata dalla regina: è, dantescamente, la sua *incontinenza* ad essere causa di tanta follia e di tanto dolore. Ma l'amore di Didone è sbagliato sotto varî aspetti: dapprima essa vede Enea come un sostituto – e in certo modo un surrogato – del perduto marito, Sicheo; è un sostituto affettivo, beninteso, e non feudale: non si capirebbe, altrimenti, l'indifferenza di fronte al consiglio della sorella, che aveva visto nel Troiano un ottimo paladino a tutela degli interessi legittimi della sovrana, impigliata in una fitta rete di invidie e di maneggi degli oppositori politici (vv. 1365-82). Ma l'errore piú grave – e fatale – è dovuto al fatto che la dama ami l'eroe molto piú intensamente di quanto non sia ricambiata (Jones 1972: 35): ciò è contrario ai principî dell'amore cortese, e sconfinava nell'ambito della follia, dell'esagerazione, della sfrenatezza: in una parola, della *desmesure*. Per questo, quando Enea deve tornare alla sua missione, sebbene dispiaciuto di dover lasciare la regina, non pensa di compiere un delitto nei suoi confronti; ma per colei che ha messo in gioco tutta sé stessa, nessuna cosa è peggiore della perdita dell'amato, perché con quello, tutto è perduto. La vita stessa non le è piú necessaria, e per questo l'abbandona, dopo aver perdonato – cosa che l'omologa virgiliana non aveva fatto – il suo inconsapevole carnefice:

Il m'a ocise a molt grant tort;  
2064 ge li pardoins ici ma mort;  
par nom d'accordement, de pais,  
ses garnemenz an son lit bais.  
Gel vos pardoins, sire Eneas.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> «(I baroni) dicono tra sé – e a buon diritto – | che è davvero folle chi crede alla donna: | essa non presta fede alla parola data | ed è folle (anche) quella che è considerata saggia. | Costei diceva che al suo sposo, | che era morto, aveva promesso il suo amore, | e che non glielo avrebbe tolto fino a che fosse rimasta in vita; | ora un altro ne fa ciò che vuole | ora è tradita la fiducia, | (lettera) morta il patto | che aveva giurato al suo signore. | È (davvero) folle chi si fida della donna».

<sup>26</sup> «A gran torto mi ha uccisa; | (ma) gli perdòno, qui, la mia morte; | in segno di accordo e di pace, | bacio i suoi corredi sul letto che ho diviso con lui. | Io vi perdono, sire Enea». Si noti che il termine *garnemenz*, letteralmente 'accessori, attrezzature, parti del corredo militare' è talora usato anche in senso metaforico in contesti osceni (cfr. Tobler-Lommatzsch, s.v. *garnement*).

La storia degli amori punici di Enea finisce tragicamente, ma non per l'eroe, che è prontissimo – dopo la parentesi della catabasi, nel corso della quale egli riesce persino a palesare allo spirito sdegnoso della regina le sue giustificazioni per il comportamento tenuto<sup>27</sup> – a intraprendere una nuova storia d'amore, orchestrata dall'anonimo in maniera piú articolata e complessa, perché libera dalle maglie del modello latino. Qui l'influenza ovidiana è di gran lunga piú estesa, e si dipana nell'avvicinarsi di monologhi, dialoghi e monologhi dialogati che permettono l'impiego massiccio dei *tópoi* erotici.<sup>28</sup>

La struttura dell'episodio avrà innumerevoli imitatori e continuatori nella narrativa cortese successiva, a partire da Chrétien de Troyes: la vicenda si apre con una discussione tra l'anziana madre, nel ruolo di consigliera, e la giovane fanciulla, che teme l'amore come un pericolo mortale, da evitare. Ciononostante, il sentimento che «al cor gentil ratto s'apprende» (Dante, *If* v 100) nel momento in cui la giovane vede per la prima volta l'eroe, dà il via al medesimo itinerario di sofferenze, malesseri, dubbî, riflessioni che aveva scatenato in Didone. Amore prende possesso del cuore di Lavinia, determinando gli stessi turbamenti che già aveva suscitato in Didone. Tra le due donne vi è una sola, essenziale differenza: Lavinia non si abbandona mai pienamente al sentimento: s'interroga con-

<sup>27</sup> Si tratta di un passaggio fondamentale nell'intera vicenda; Enea mette in evidenza le ragioni della sua improvvisa partenza, dettate dal volere degli dèi: «Par lor comant sui ci venuz | en icest resne et descenduz; | quant ge de vos me departi | ne cuidai pas que fust ansi» («per il loro comando sono giunto qui | e disceso in questo regno; | quando mi partii da voi, | non credevo che sareste giunta qui», vv. 2645-8), che traducono i celebri versi dell'*Eneide*: «inventus, regina, tuo de litore cessi. | Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras, | per loca senta situ cogunt noctemque profundam, | imperiis egere suis» («contro la mia volontà, o regina, partii dalle tue spiagge. | Ma il volere degli dèi, che ora mi spinge ad andare tra le ombre | per luoghi desolati e nella profonda oscurità, | mi condusse con i suoi comandi», *Aen.* VI, 460-3), i quali a loro volta alludono ai versi centrali del *carmen* di Catullo dedicato alla metamorfosi astronomica della chioma di Berenice: «Invita, o regina, tuo de vertice cessi; | invita, adiuro teque tuumque caput» («contro la mia volontà, o regina, lasciai il tuo capo; | non volevo: lo giuro su di te e sulla tua testa», *Carmina*, LXVI, 38-39). Lo sdegno di Didone, che fugge davanti alle cortesi parole del Troiano, risolve e, per certi versi, derubrica il sentimento della donna da *amor* a *furor*, consentendo ad Enea di rivolgere altrove il suo sentimento amoroso.

<sup>28</sup> Una recente disamina sulle modalità con cui il *roman* riscrive gli amori ovidiani si deve a Natalie Vrticka (2010: 73-82); della studiosa si attende l'ormai prossima pubblicazione della tesi dottorale (Vrticka 2009/2010).

tinuamente sulla dimensione relazionale, sulla liceità, sull'opportunità, sulla reciprocità, sulla costanza, sulla finalità ultima dell'amore, cercando in ogni modo di diminuire la sofferenza. Giunge persino a chiedere aiuto a quel medico crudele e tiranno, che è al tempo stesso l'untore dell'infezione e il portatore dell'antidoto, cioè Amore:

- 8204 Amors, tu m'as tornee an val,  
Amors, car m'alege cest mal!  
Amors, an ceste novelté  
me demoines trop grant ferté.  
8208 Amor, m'as mise el cors la rage,  
un sol petit m'en asoage,  
que me puisse raseürer ;  
mialz reporraï mal andurer.  
[...]  
Amors, redone moi del miel,  
si rasoage ma dolor  
8224 par aucune bone savor!  
Bien sai de maus que tu puez faire  
mais de te biens ne sent ge gaires :  
8228 ancor ne m'as mostré noiant.  
Que as-tu fet de l'oignement  
que soloies jadis porter  
a tes males dolors saner?  
Amors, troblé m'as mon corage,  
8232 un sol petit lo s'asoage.<sup>29</sup>

È in quest'ottica di "resa condizionata" che Lavinia matura una soluzione, che sottolinea la sua straordinaria intraprendenza: stende un'epistola amorosa da mandare ad Enea, mediante la quale, a un tempo, chiarisce a sé stessa il proprio stato d'animo e ha l'opportunità di valutare la corresponsione di Enea. Così, trasformando in correlativo oggettivo quella che, fino a quel punto, era stata una metafora letteraria, fa legare il suo

<sup>29</sup> «Amore, mi hai buttato a precipizio, | Amore, allevia questo mio male! | Amore, in questa nuova avventura | mi conduci con grande crudeltà. | Amore, hai impegnato il mio cuore nella rabbia, | dammene tregua, almeno un poco, | affinché possa avere requie; | potrei così sopportare meglio il dolore. [...] Amore, dammi ancora del miele, | così da alleviare il mio dolore | con qualche buon sapore. | So bene quali dolori tu puoi procurare, | ma non so nulla del bene (che puoi fare); | ancora non mi hai mostrato nulla. | Che hai fatto dell'unguento | che solevi portare, un tempo, | per sanare i tuoi dolori (= i dolori da te causati?) | Amore, hai turbato il mio cuore: | dammi almeno un poco di respiro».

messaggio a un dardo – che diviene materialmente il *dardo d'amore* – e lo scaglia nel campo troiano, affinché Enea possa leggere le sue parole. Una volta raggiunto l'eroe, il testo si fa esso stesso “freccia” nel suo cuore, chiudendo il circuito della reciprocità del sentimento, che comincerà ad infiammare anche lo spirito del Troiano. La notizia dell'amore di Lavinia prende a farlo languire e sospirare, *de lonh*, e lo spinge a guardare l'amata di lontano, sulla torre. Per dirla con Dante, «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*If* v 103) accende i cuori di entrambi gli innamorati, determina un equilibrio speculare e scongiura la *desmesure*, che fu tanto nefasta per Didone.

La reciprocità è tanto più scoperta quanto si noti che, sul labbro di Enea, affiora l'entusiastica volontà di conquistare Lavinia togliendola a Turno, a cui era già stata promessa, con la stessa struttura per invocazioni anaforiche ad Amore che era stata impiegata, poche centinaia di versi prima, per le lamentazioni della fanciulla:

Se Turnus la velt desraisnier  
 molt le quit forment chalongier,  
 molt li cuit randre grant estor ;  
 9060 quatre mains m'a done Amor.  
 Amor molt fait ome hardi,  
 Amors l'a molt tost anaspri.  
 Amors, molt dones vasalages !  
 9064 Amors, molt faiz croistre corages !  
 Amors, molt es roides et forz !  
 Amors, molt es de grant efforz !  
 Amors, tu m'as molt tost conquis;  
 9068 an po d'ore m'as si surpris  
 que je ne puis repos avoir.<sup>30</sup>

L'autore sembra voler dire che, attraverso la *mesure*, è possibile raggiungere un equilibrio nell'esperienza amorosa, per affrontare e curare, attraverso un ridimensionamento razionale, la malattia d'Amore, che ha in sé

<sup>30</sup> «Se Turno la vuole tenere per sé | credo che gliela contenderò risolutamente, | e che gli darò dura battaglia; | Amore mi ha dato (la forza di) quattro mani. | Amore fa l'uomo molto ardito, | Amore lo stimola fortemente. | Amore, suscita in me un grande valore! | Amore, accresci il mio cuore! | Amore, sei molto aspro e forte! | Amore, mi doni una grande potenza! | Amore, mi hai rapidamente conquistato; | in poco tempo mi hai sopraffatto | tanto che non posso più aver riposo».

la possibilità di uccidere o di sanare, di stimolare le imprese piú eroiche o di condurre alla morte, di generare fortune o condurre alla distruzione di chi ne è colpito. Per questo, laddove Didone non aveva avuto sufficiente lucidità, Lavinia pone in atto una strategia che obbliga anche l'amante a fare i conti con la signoria d'Amore. Ricevuta la lettera, infatti, anche Enea inizia a provare gli stessi dubbî, le stesse ansie e le stesse passioni di Lavinia che, proprio perché condivise, paiono diventare piú sopportabili anche da parte della giovane.

Certamente, i dubbî possono periodicamente ripresentarsi, specie quando sono suggeriti da chi si oppone all'unione degli amanti: è il caso delle calunnie di Amata circa la pretesa omosessualità di Enea,<sup>31</sup> alle quali Lavinia sembra dar credito quando, nella prima fase dell'innamoramento, l'eroe mantiene un contegno riservato e non mostra lo slancio sperato dall'amata (vv. 9130-88). La *tirade* polemica è concepita in termini moraleggianti, ma argomentata con un'inaspettata disinvoltura e un gusto tra il faceto e il triviale per nulla scontato nella tradizione del romanzo cortese in versi del XII secolo:

- «Ce est», fait ele, «verité,  
que ma mere m'a de lui dit:  
9132 de feme lui est molt petit  
il voldroit deduit de garçon,  
n'aime se males putains non.  
Son Ganimede a avec soi,  
9136 asez li est or po de moi;  
il est longuement en ruit,  
a garçon moine son deduit;  
quant a mené o als son galt  
9140 de nule fame ne li chalt.  
[...]  
Il a asez garçon o soi,  
9160 lo peor aime mialz de moi,  
fandue trove lor chemise;  
maint an i a an son servise,  
lor braies sovant avalees:  
9164 issi deservent lor soldees.  
Maldite soit hui tel nature

<sup>31</sup> L'argomento generato vita ad un'ampia bibliografia di riferimento; si ricordino almeno: Burgwinkle 1993: 1-43 e 2004: 19-87; Gaunt 1992: 1-27; Lankewish 1998.

- d'ome qui de femme n'a cure;  
 il est de ce toz costumiers.  
 9168 Molt par est malvés cist mestiers  
 et molt par a fol esciant  
 qui feme let et home prent.<sup>32</sup>

La disinvoltura con cui l'anonimo autore concepisce questi versi segnala, ancora una volta, l'ampia conoscenza tanto della letteratura latina coeva (dalle commedie elegiache di Vitale di Blois alle reprimende moralistiche di Alano di Lilla) quanto della temperie culturale volgare che, attraverso i varî impieghi lirici, comici e satirici del tema, giungerà a costituire quel vasto retroterra stilematico poi confluito, nel secolo successivo, nel *Roman de la Rose* di Jean de Meun.

Solo il matrimonio, celebrato alle soglie della conclusione del romanzo, scioglierà definitivamente ogni dubbio in Lavinia e cancellerà, finalmente, lo struggimento e la preoccupazione. Così, se per Didone l'atroce constatazione di aver perduto, con la separazione dall'amato, ogni possibile felicità, era divenuta la causa scatenante del suicidio, in Lavinia l'esercizio, pur faticoso, della riflessione e della *mesure* permette di ottenere un finale positivo alla pur tormentata vicenda: nella soggezione alla signoria di Amore, la fanciulla matura quell'autonomia e quella lucidità che le permettono di ottenere tutto ciò per cui ha sospirato a lungo.

### 9.5. Storie di battaglie: tra l'uno e il molteplice

Se il tema amoroso è quello dominante nell'economia interna al romanzo, ampio spazio è comunque dedicato anche alla narrazione dei duelli, delle battaglie e degli eroi che vi combattono (e, talvolta, vi muoiono).

<sup>32</sup> «È ben vero, dice, | quel che mia madre m'ha detto di lui: | delle donne gli cale assai poco, | vuole aver piacere dai ragazzi, | e non ama altri che giovani marchette. | Ha con sé il suo Ganimede, | s'interessa assai poco di me; | è continuamente eccitato, | con i ragazzi conduce il suo divertimento; | e quando ha avuto il suo piacere | non gli importa di alcuna donna. [...] Ha con sé molti ragazzi, | il peggiore (dei quali) ama piú di me, | trova aperta la loro camicia; | ce ne sono molti al suo servizio, | e i loro calzoni sono spesso calati: | così si guadagnano il loro salario. | Sia maledetta una siffatta natura | d'uomo, che non si cura delle donne; | egli appartiene proprio a coloro (che praticano) tale costume. | È proprio insano un tale comportamento | ed è del tutto folle | colui che lascia la donna per prendere l'uomo».

Tra i romanzi antichi, l'*Eneas* è quello in cui la tematica epico-guerresca ha il rilievo inferiore (Petit 1985a: 490); anche qui, tuttavia, la critica ha evidenziato il valore modellizzante della *chanson de geste*, che è presente nel romanzo con soluzioni più originali e meno formulari (Mora-Lebrun 2008: 288-296). In particolare, la schematizzazione manichea “buoni vs cattivi” va un po' stretta all'autore dell'*Eneas*, che si limita quindi ad adottare una narrazione piana e referenziale delle scene belliche, evitando l'organizzazione del racconto mediante la semplice seriazione di duelli, caratteristica di altre realizzazioni romanzesche.

Nella seconda parte del romanzo, l'estrema linearità delle scene guerresche crea l'effetto di appiattimento acronico delle vicende, che sembrano appartenere a un'unica, lunghissima azione militare che inizia all'indomani dello sbarco nel Lazio per terminare con la morte di Turno. Solo gli scarsi accenni allo scorrere dei giorni e le due tregue danno contezza di un'articolazione cronologica degli eventi, che altrimenti risulterebbero semplicemente accostati uno dopo l'altro in un orizzonte temporale congelato. Si tratta di un'immobilità ben nota al genere epico, che qui è priva della ripetitività formulari, e s'intervalla alle descrizioni e alle riflessioni psicologiche dei personaggi che abbiamo già presentato (9.4), risultando più fresca e interessante.

Anche la caratterizzazione dei guerrieri risente, come ha fatto osservare Aimé Petit (1985a: 252-83) del  *cliché* della *chanson de geste*, ma è arricchita dai tratti psicologici che l'autore mostra di saper delineare, fin dalla presentazione dei protagonisti. Ciò si evince, in particolare, nelle descrizioni delle imprese militari più eclatanti, come quelle di Turno, di Eurialo e Niso e, soprattutto, di Camilla: la preziosità del dettaglio lascia intravedere un gusto per la realizzazione di piccoli cammei più narrativi (se non, addirittura, simbolici) che epici, in contrasto con la scarsa profondità dei personaggi dell'epica oitanica.

Un ulteriore atteggiamento, per così dire, anti-epico si mostra, ad esempio, nell'incontro oltremondano tra Enea e gli eroi greci e troiani caduti in battaglia (vv. 2669-98). In un primo momento, l'eroe si vergogna e non riesce ad alzare lo sguardo quando scorge Priamo e gli altri Troiani, poiché è roso dal senso in colpa per la sua partenza precipitosa, all'indomani dalla loro morte eroica; d'altro canto, quando si avvicina ad Aiace e agli altri Greci con la spada sguainata (che in realtà gli serve a fare luce), ne determina la fuga, poiché gli spiriti temono che sia venuto per vendicare la distruzione di Troia. Si tratta di atteggiamenti che richiedono

una matura capacità di strutturazione psicologica e di rappresentazione dell'autocoscienza dei personaggi, che non ci saremmo mai potuti aspettare in un Rolando o in un Olivieri, ma nemmeno in Marsilio, in Baligante o in alcun altro personaggio di una *chanson de geste*.

Vi è, tuttavia, un tratto che avvicina molto l'*Eneas* alla sensibilità narrativa dei testi epici antico-francesi: è l'amplificazione ridondante delle schiere militari che partecipano alle scene di battaglia. Emblematica, in tal senso, è la descrizione del costituirsi dell'esercito italico sotto la guida di Turno (vv. 3897-958): dopo l'offesa dei Troiani perpetrata contro i cavalieri di Tirro, moltissimi baroni italici rispondono all'appello del condottiero: Mesenzio porta con sé mille cavalieri; settecento ne raduna Lauso; mille, tra fanti ed arcieri, ne procura Aventino, e altri mille Messapo, che fornisce altrettanti puledri di Cappadocia; un numero imprecisato di soldati conduce il sabino Clauso, a cui si aggiungono quelli inviati da altre popolazioni italiche e le donne guerriere condotte da Camilla. Insomma:

3956 Ne sai que acontasse plus,  
car tant en asemla Turnus,  
que genz de pié que chevaliers,  
qu'il an pris a set vinz milliers.<sup>33</sup>

L'*amplificatio* non si limita ai numeri: in ogni sortita e in ogni slancio, i soldati si muovono, si aggregano e si disperdono a migliaia, quando non a decine di migliaia; le battaglie determinano veri e propri massacri, con quantità esorbitanti di morti e feriti; e, tuttavia, gli schieramenti e gli assedi resistono, gli eserciti si rinsaldano e i condottieri o i baroni hanno sempre a disposizione truppe fresche, motivate, ben armate e pronte all'assalto, in ogni occasione. Si tratta anche qui, con ogni evidenza, di un uso sapiente delle costruzioni formulari d'impronta epica che, attraverso l'*amplificatio*, riescono ad attuare qualche minima *variatio* dentro un

<sup>33</sup> «Non so che dire di più: | ché tanti ne radunò Turno, | tra fanti e cavalieri, | che ne prese (con sé) centoquarantamila (lett. sette volte ventimila)»; come spesso capita, le costruzioni iperboliche si discostano o si amplificano da una copia manoscritta all'altra. Il ms. *D*, per esempio, rende così questo passaggio: «Que vous en diroie je plus? | Qu'ytant en assambla Turnus | que gent de pié que chevaliers | qu'en li esma II.C. milliers » («Che dirò mai di più? | Turno ne radunò così tanti, | tra fanti e cavalieri, | che furono stimati duecentomila»; vv. 4042-5 della ed. Petit).



sistema che rifugge dagli eccessivi schematismi, per esaltare l'intreccio romanzesco.

### 9.6. *Magia, mito, religione*

Una tra le principali innovazioni del romanzo rispetto ai suoi modelli è il ridimensionamento massiccio del ruolo delle divinità pagane e, in genere, del soprannaturale, che certamente resta presente ma è retrocesso a una funzione accessoria. La critica si è interrogata se la diminuita presenza del *pantheon* greco risponda a un'esigenza di natura clericale, o piuttosto ad un diverso riuso della materia mitologica, deprivata del suo ambito sacrale;<sup>34</sup> al di là delle diverse opinioni espresse in merito, appare evidente che l'intervento degli dèi o delle figure del mito nelle vicende del romanzo è usato come *escamotage* narrativo per risolvere situazioni d'*impasse* o per mutare, in forma rapida e indolore, le sorti delle vicende stesse. In sostanza, un impiego da *deus ex machina* propriamente detto, che reinventa un ruolo alle divinità pagane dentro l'orizzonte della narrativa dell'Occidente cristiano non solo quale retaggio di una fonte classica, ma anche come lecito espediente narrativo generatore di *aventure*.

Più che di censura – o, meglio, di auto-censura – clericale (Logié 1999: 177), si dovrebbe parlare di rifunzionalizzazione narrativa, determinata dal bisogno di verisimiglianza e di credibilità della *fabula*; un percorso che, ad esempio, porta la dea Venere ad attribuire il potere soprannaturale di generare l'innamoramento ad un fanciullo, senza dover ricorrere alla mediazione di Cupido<sup>35</sup> (vv. 764-80); o, ancora, permette al narratore di sostituire Giunone con un semplice arciere nell'atto di distrarre Turno dalla battaglia e tenerlo lontano per alcuni giorni (vv. 5776-846). Là dove non è strettamente necessario che gli dèi intervengano direttamente, è consentito delegare le loro originarie funzioni ad altri personaggi, oppu-

<sup>34</sup> Il tema è ampiamente discusso nel capitolo 6 di questo libro; sulle implicazioni per l'*Eneas*, si vedano Salverda de Grave 1891: XXXIII; Monfrin 1985: 189-249, in part. 194-7; Logié 1999: 177-85.

<sup>35</sup> Nell'*Eneide*, invece, Venere manda Cupido a svolgere quella funzione, facendogli assumere le sembianze di Ascanio e riservando alla sola Didone l'efficacia della missione del dio, quale vendetta contro Giunone (*Aen.* I, 657-88); il ms. *D* recupera la versione del modello, riscrivendo l'intero episodio (vv. 768-99 dell'ed. Petit).

re sostituírne la presenza con soluzioni che presentino piú efficaci esiti validanti.<sup>36</sup>

La stessa preoccupazione vale anche quando gli dèi giocano un ruolo in prima persona: la loro dimensione divina è decisa soltanto dai poteri soprannaturali che esercitano, e non dalle virtù morali di cui dovrebbero essere dotati. Eloquentemente, in questo senso, la digressione che racconta la costruzione delle armi di Enea (4297-542): la richiesta di Venere al marito si muove su toni e comportamenti che si attagliano piú a un'astuta seduttrice che ad una dea:

- El vint a son seignor Vulcan  
qui molt est mestre de forgier  
or et argent, fer et acier.  
4304 El l'acola estroitement  
et beisa lo cent foz et cent,  
molt lo blandit et losanja.  
[...]  
«Ce te demant et te requier  
or ai besoin de ton mestier  
Se joír vels mes de m'amor,  
4336 or la deser par ton labor:  
molt me doiz bien lo jor servir,  
que la nuit puez o moi gesir  
et se tu as auques d'ahan,  
4340 bien t'en rendrai lo contrepan».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Caso emblematico è quello degli dèi inferi, Plutone e Proserpina, che sono citati solo una volta, ai vv. 2378-82: «Lajus descendent tuit li mort, | l'empire tient Pluto par sort, | il en est rois, et Proserpine | en est deesse et raïne» («Laggiù scendono tutti i morti, | e Plutone, per sorte, ne tiene il governo | e ne è re, e Proserpina | ne è dea e regina»). Proserpina, in realtà, è evocata anche al v. 2790, col titolo di *raïne*; ma in entrambi i casi la presenza è puramente nominale, di cornice, nonostante i due siano i sovrani del mondo ultraterreno in cui si dipanano le vicende raccontate in quasi settecento versi (vv. 2351-3020). Pur tuttavia, la *catabasi* conserva curiosamente il rito della raccolta e della consegna del ramo d'oro, pegno destinato all'omaggio di Proserpina (vv. 2309-50 e 2785-90); il *ramet d'or*, come lo chiama l'anonimo autore del romanzo al v. 2312, è uno degli elementi magico-simbolici piú celebri del testo virgiliano, e anche tra i piú connotati in senso mitologico-misterico: proprio il mito del ramo d'oro – identificato dalla critica con il vischio, associato al culto della *Diana Nemorensis* – ha dato il via ad una serie di studi d'impianto antropologico sull'origine della magia e sullo spirito religioso degli antichi, tra i quali spicca il lavoro monumentale di James Frazer (1950), che da quest'oggetto prende il titolo.

<sup>37</sup> «Ella andò da suo marito Vulcano | che era un artista nel forgiare | oro, argento, ferro e acciaio. | Lo abbracciò stretto | e lo baciò cento volte e ancora cento, | lo blandì

Lo stridore di queste profferte, messe in bocca ad una divinità, doveva apparire forte allo stesso autore, che sente la necessità di spiegare, con una digressione (tratta dalle *Metamorfosi* ovidiane, iv 171-189), quali fossero i motivi pregressi di contrasto tra i coniugi, invero anch'essi assai poco divini: Venere, infatti aveva tradito il marito giacendo con Marte; alla scoperta di quel tradimento, Vulcano aveva manifestato contro la moglie tutta la sua ostilità.<sup>38</sup> La necessità – tutta romanzesca – di fornire armi invincibili al figlio Enea spinge Venere a comportarsi con spudorata scaltrezza; e anche l'esito della trattativa levantina che i coniugi conducono s'iscrive nell'alveo della piú umana – e, genettianamente, bassomimetica – tra le forme di pacificazione degli amanti in conflitto:

Cele nuit jut o lui Venus,  
et fist de li ce que lui plot  
4348 e tot sun bon tant com il pot.<sup>39</sup>

Come si può notare, l'attribuzione agli dèi di comportamenti tradizionalmente umani sottolinea una visione attualizzante e storicizzante della loro presenza, che serve da un lato a sostenere la veridicità del racconto (passato da *fabula* a plausibile *historia*), e dall'altro a derubricare il loro ruolo in quello di personaggi di contorno.

Non sarà da escludere, come fa rilevare Logié (1999: 252), una volontà di aggiungere, in queste sezioni del romanzo, un *divertissement* per il pubblico: ma da questi versi non emergono particolari tratti di condanna moralistica del politeismo virgiliano, quanto piuttosto un'evoluzione funzionale del ruolo degli dèi, connessa all'affabulazione romanzesca.

---

e lo lusingò a lungo. [...] «Questo ti domando e ti chiedo: | ora ho bisogno della tua abilità. | Se vuoi godere del mio amore | ora mi devi essere utile con il tuo lavoro: | devi servirmi bene durante il giorno | per poter godere di me la notte, | e se tu hai qualche affanno | saprò darti la giusta ricompensa»».

<sup>38</sup> Angeli 1971: 145-6 ricorda che l'allusione agli amori adulteri di Venere e Marte manca nel ms. *F*; constatata l'antichità del codice (datato al XIII secolo), la studiosa ipotizza che questa e altre assenze nel ms. *F* siano la traccia di una redazione piú antica del romanzo, conservata solo da questo testimone; l'ipotesi, tuttavia, non ha mai pienamente convinto la critica, come ricorda anche Mora-Lebrun 2008: 316.

<sup>39</sup> «Quella notte Venere giacque con lui | che fece di lei ciò che piú gli piacque | e tutto il suo piacere, quanto poté».

## 9.7. Fondare la città per creare la civiltà

Si è visto come il romanzo dedichi ampia attenzione ai luoghi, attribuendo un ruolo centrale alla città. L'ultima in ordine di apparizione nel racconto è *Albe*, ossia Albalonga, citata soltanto al v. 10134, una manciata di *couplets* prima della conclusione. Ciononostante, essa assume un ruolo chiave all'interno dell'intero percorso ideologico del romanzo. Si è più volte ripetuto che tutto l'*Eneas* è percorso dal realizzarsi di eventi determinati da un disegno preordinato, che concretizza la missione fatale della fondazione della città, e con esso della nascita di una nuova nazione.<sup>40</sup> Il punto in cui questo tema emerge con maggior forza è proprio il finale del romanzo.

Laddove l'*Eneide* s'interrompeva con la fredda immagine di Turno a terra, colpito a morte dalla vendetta di Enea per l'uccisione di Pallante,<sup>41</sup> il romanzo francese aggiunge un'ulteriore digressione dedicata agli amori di Enea e Lavinia, coronati dal giuramento di fedeltà da parte dei baroni, dalle nozze e dalla fondazione di Albalonga, che è evocata come pretesto per richiamare la profezia di Anchise sulla futura progenie del Troiano, che annovera anche i gemelli fondatori di Roma.<sup>42</sup> Il romanzo si chiude, quindi, con la fondazione di una civiltà, dalla quale trarrà i natali un altro fondatore di città, Romolo, che darà origine all'esperienza politica che segnerà in modo indelebile i destini dell'Occidente. Il romanzo era partito, diecimila versi prima, da un'altra città, Troia, la più letteraria e mitica del mondo antico:

Quant Menelaus ot Troie asise,  
onc n'en torna tresqu'il l'ot prise,  
gasta la terre et tot lo regne  
4       por la vanjance de sa fenne.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Sul tema, si veda Talarico 1981: 202-24.

<sup>41</sup> Così, infatti, si chiude l'*Eneide*: «Hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit | fervidus: ast illi solvuntur frigore membra | vitaeque com gemitu fugit indignata sub umbra» («Così dicendo gli affonda, furente, il ferro in mezzo al petto; | a quegli, nel freddo si disfanno le membra | e la vita fugge con un gemito, altera, tra le ombre», *Aen.* XII, 949-51).

<sup>42</sup> «Cil firent la cité de Rome, | que Romolus li anposa | son nom, que primes li dona» («Costoro edificarono la città di Roma | alla quale Romolo impose | il suo nome che per primo gli diede», vv. 10154-6).

<sup>43</sup> «Quando Menelao ebbe cinto d'assedio Troia | non lo levò fino a che non l'ebbe conquistata, | devastò la terra e tutto il regno | per prendere vendetta di sua moglie».

Possiamo vedere nel rapporto tra questi due luoghi – entrambi letterari ed entrambi collocati in posizione preminente, all'inizio e alla fine del testo – il paradigma di quel rapporto tra Occidente e Oriente che, nel XII secolo si fonda sull'assunto che il potere – regale e sacrale, incarnato dalla città, dalle sue mura e dal signore che la governa – sia il vero *continuum* tra mondo antico e medievale. Quel potere, generato dalle epiche battaglie davanti alle porte di Troia, diventa il lavacro mitico che legittima le casate che governano il panorama della Francia medievale, ma che incarna, soprattutto, una straordinaria funzione letteraria di ricucitura tra la tradizione antica e la contemporaneità culturale.

La ricordata prospettiva della *translatio studii et imperii* (5.1) inizia, così, ad assumere il rango di vero e proprio *tópos*, abbracciando idealmente due realtà: una spaziale, che è l'Oriente del mito e della meraviglia (conosciuta dal mondo occidentale attraverso le letture dei resoconti di mercanti, viaggiatori, pellegrini e soldati crociati), e l'altra culturale, che prende a modello la saggezza e il potere degli antichi, rendendoli di nuovo conoscibili e fruibili. È una duplice *translatio*, che contempla il potere e il sapere. Non sia superfluo ricordare che la filosofia appare sulla scena intellettuale del mondo occidentale provenendo dalla Grecia: la stessa religione cristiana è una religione mediorientale; e non si sottovaluti, in tempo di crociate, la dinamica di incontro/scontro tra civiltà, culture e religioni, che fa della *translatio* non tanto una prospettiva di deferente omaggio, quanto un vero e proprio *transfert* ideale che sancisce la preponderanza di un nuovo centro di interessi (sociali, politici, economici e letterari) costituito dalla galassia feudale dell'Occidente cristiano.

Così, la *translatio* si fa più propriamente *traditio*: gli antichi consegnano idealmente ai moderni la legittimazione del potere anche attraverso la trasmissione del loro sapere, che è la più grande eredità del mondo classico acquisita dalla società del XII secolo.

Dentro questo paradigma, la città diventa il simbolo tangibile dell'eredità: e se Troia rappresenta l'archetipo delle origini mitiche della *chevalerie* (perché ha dato i natali al potere imperiale di Roma attraverso Enea), Albalonga e Roma segnano le tappe di un percorso che ricongiunge (anche attraverso la *clergie*, vale a dire la cultura e la letteratura) le antiche genealogie degli eroi con quelle dell'emergente feudalità francese e anglonormanna, che fin dai tempi della panegiristica imperiale dei Franchi e per tutto il XVI secolo si rivolge a questa tradizione per rivendicare la propria legittimazione politica.

L'orizzonte ideologico dell'*Eneas* muove dalla distruzione di una città per raccontarne la ri-fondazione: Enea non è il protagonista d'un viaggio, quanto il concreto realizzatore di un'ambizione: quella di fondare un nuovo mondo portando con sé il meglio della storia passata. Per questo l'anonimo autore del romanzo non poteva, come Virgilio, far chiudere la vicenda sul campo di battaglia, contemplando lo scorrere del sangue di Turno e lasciando che il lettore immaginasse il sereno realizzarsi della profezia di Anchise. Era necessario, per il nostro *translator*, mostrare esplicitamente le prospettive future, raccontando il concreto realizzarsi delle predizioni e mostrando l'incastarsi perfetto tra il prima del mondo classico e mitico dell'Oriente troiano e il dopo della continuità medievale a lui coeva. Lo stesso incastro che, pochi anni dopo, Chrétien de Troyes avrebbe concretizzato nel suo *Cligès*, ponendo in capo alla Francia medievale il ruolo di patria predestinata dal disegno divino a possedere quel valore e quella virtù che si erano sviluppati in Grecia e in Roma, ma che non avevano fatto parte della dote degli antichi:

- 36      Dex doint qu'ele i soit retenue  
           Et que li leus li abelisse  
           Tant que ja mes de France n'isse  
           L'enors qui s'i est arestee.  
 40      Dex l'avoit as altres prestee:  
           Car des Grezois ne des Romains  
           Ne dit an mes ne plus ne mains,  
           D'ax est la parole remese  
 44      Et estainte la vive brese.<sup>44</sup>

Ciò che sarà una certezza – e in certo modo anche una scommessa – per Chrétien è, più modestamente, per l'autore dell'*Eneas*, la prospettiva dalla quale egli osserva – e racconta – la storia di Enea. Attraverso la sua sapiente rielaborazione nasce un libro che fonda, prima di ogni altra cosa, un punto di vista sulla storia dell'Occidente medievale, che vede nella nuova società cortese, raccontata attraverso gli antenati, la fiducia sincera nell'affermazione di una nuova civiltà.

<sup>44</sup> «Dio conceda che essa sia mantenuta | e che il luogo gli piaccia | tanto che mai si allontanano dalla Francia | l'onore che si è fermato qui. | Dio l'aveva prestata ad altri: | perché dei Greci e dei Romani | non si dice più alcun motto, | d'essi si tace ogni parola | e si è estinta la brace viva».

# IL ROMAN DE TROIE

*Dario Mantovani*





## 10. CUM TROIE FU PERIE. IL ROMAN DE TROIE E LE SUE MISES EN PROSE

### 10.1. *Le fonti, l'autore, il prologo*

Composto probabilmente intorno al 1165, il *Roman de Troie*<sup>1</sup> è un romanzo-fiume di oltre 30000 *octosyllabes à rimes plates* che adatta, amplificandole, due brevi prose latine di argomento troiano, risalenti all'epoca tardoantica: il *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio e l'*Ephemeris belli troiani* di Ditti Cretese.<sup>2</sup>

Come segnala D'Agostino (2006c: 27-9), nel Medioevo occidentale il "dittico" composto da Darete e Ditti rappresenta, prima del *roman* di Benoît, il testo di riferimento per la materia di Troia. Le due opere – invero, letterariamente assai mediocri – sono traduzioni latine di originali greci risalenti all'epoca della Seconda Sofistica, che vogliono polemicamente distinguersi da Omero in virtù di una presunta veridicità: la finzione prevede, infatti, che ambedue gli autori di queste cronache di taglio diaristico siano stati testimoni oculari degli avvenimenti (Darete è un guerriero della Frigia che scrive dalla città assediata, Ditti è un soldato greco al seguito di Idomeneo), e siano dunque maggiormente fededegni rispetto ai poemi omerici, composti più di cent'anni dopo gli avvenimenti.<sup>3</sup> I due racconti sono complementari, e questo spiega perché circolassero come dittico: Darete racconta gli antefatti della guerra di Troia (la spedizione degli Argonauti e la prima distruzione della città), mentre Ditti racconta il ritorno a casa degli eroi (i cosiddetti *nóstoi*).

<sup>1</sup> Per l'ipotesi di datazione, cf. 1.5.

<sup>2</sup> Al IV secolo risale probabilmente Ditti, mentre Darete è, forse, da collocare tra V e VI secolo.

<sup>3</sup> Questo particolare, che Benoît menziona ai vv. 53-4 («*quar bien savons, senz nul espoir | qu'il ne fu puis de cent anz nez | que li granz oz fu assemblez*»: «poiché ben sappiamo, senza alcun dubbio | che egli nacque più di cent'anni dopo | che il grande esercito fu radunato»), è tratto dal *Chronicon* di Eusebio di Cesarea, completato poi da San Girolamo, cf. Jung 2003: 187 e n.

A differenza degli adespoti *Thebes* e *Eneas*, il *Roman de Troie* esplicita nel prologo il nome di un autore, Benoît de Sainte-Maure: pur trattandosi, quasi, di un puro nome, l'indicazione geografica ci consente di collocare Benoît in Turenna (l'odierna Sainte-Maure-de-Touraine, pochi chilometri a sud di Tours), mentre deduciamo dalle sue affermazioni iniziali che è certamente un chierico, poiché dichiara nel prologo il suo intento di *metre en romanz* – scrivendola, cioè per quanti non intendono il latino (2.4) – una *estoire riche e granz* (v. 40). Quale che sia poi il tono, encomiastico o malizioso, del riferimento alla *riche dame de riche rei* (2.6), sembra assai difficile che possa trattarsi di persona diversa da Eleonora d'Aquitania:<sup>4</sup> la figura storica di Benoît andrebbe dunque collocata, al pari degli anonimi autori di *Thebes* e *Eneas*, in un ambiente del tutto prossimo alla corte dei Plantageneti, se non collimante con essa.

A ciò si aggiunga, infine, che allo stesso autore la tradizione assegna un'altrettanto monumentale *Chronique des ducs de Normandie*, incompiuta, in circa 45000 *couplets d'octosyllabes*:<sup>5</sup> sebbene le differenze stilistiche tra le due opere siano sensibili, sembrano solide le argomentazioni linguistiche che le legano a un unico luogo di provenienza,<sup>6</sup> e che consentirebbero di ipotizzare che esse costituiscano le declinazioni – esplicita e “implicita” – di un medesimo progetto celebrativo, che ancora le origini della dinastia plantageneta al mito di Troia.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Significativo sembrerebbe anche il fatto che i versi in questione mancano in 13 manoscritti della tradizione del *Roman de Troie*: secondo Jung (1996: 32 e 52) furono soppressi al momento della caduta in disgrazia di Eleonora, imprigionata dal 1173 al 1184.

<sup>5</sup> Composta probabilmente intorno al 1170, su richiesta di Enrico II Plantageneto, essa si configura come ideale continuazione del *Roman de Rou* di Wace; cf. *Roman de Troie* (Baumgartner-Viellard): 18.

<sup>6</sup> Malgrado le obiezioni di Batany (1992: 18), che ritiene l'identità dei due Benoît una semplice “ipotesi di lavoro”, suggerendo uno studio più sistematico della lingua e del lessico, la maggior parte degli studiosi, tra i quali anche Mora-Lebrun (2008: 72-4) ha accettato le ipotesi di Beckmann 1965 riguardo alla coincidenza linguistica delle due opere, la cui patina egli collega pure a quella di alcuni monumenti letterari di area pittavina. Sulla questione, cf. anche 2.6; quanto alle considerazioni stilistiche, si veda anche *infra*, 10.2.

<sup>7</sup> Così, ad esempio, *Roman de Troie* (Baumgartner-Viellard): 19: «Il progetto sotteso all'opera [la *Chronique*], la lingua, la varietà e ricchezza del suo stile, i procedimenti impiegati, l'insistente presenza del narratore sono tutti elementi – ve ne sono anche altri – che consentono di ritenere che il Benoît de Sainte-Maure autore del *Roman de Troie* e il Benoît autore della *Chronique* siano in realtà la stessa persona, e che il chierico, nel passaggio da un'opera all'altra, abbia saputo adempiere all'ambizioso compito

Così come il *Roman de Thebes*, anche il *Roman de Troie* presenta un lungo e articolato prologo, nel quale l'autore dichiara la propria *intentio operis*: dato che il saggio – per antonomasia, Salomone – ha l'obbligo morale (4.3) di non occultare il sapere, poiché la scienza che è tenuta nascosta è presto dimenticata e perduta (*science que est teüe | est tost obliee e perdue*, si dice ai vv. 19-20), Benoît racconterà la storia di Troia, traducendola dal latino in francese:

E por ço me vueil travailler  
 en un estoire comencier.  
 Que de latin, ou jo la truis,  
 36 se j'ai le sen e se jo puis,  
 la voudrai si en romanz metre  
 que cil qui n'entendent la letre  
 se puissent deduire el romanz: [...]⁸

La scelta del poeta di utilizzare il termine *estoire*, a indicare un racconto “secondo verità”, non ha nulla di casuale; la precisazione è dovuta al fatto che Omero aveva nascosto<sup>9</sup> la verità, inventando – piú di cent'anni dopo gli avvenimenti, come si è visto – un racconto implausibile nel quale le divinità combattono contro gli uomini: preso per pazzo, tuttavia il suo prestigio di poeta aveva fatto sí che egli fosse accettato come *auctoritas* per la divulgazione della materia troiana:

Tenu li fu a desverie  
 64 e a merveilleuse folie  
 que les deus com homes humains  
 faiseit combatre as Troïains,  
 e les deuesses ensement  
 68 faiseit combatre avuec la gent.

di saldare, oltre lo spazio e il tempo, il mito troiano al mito fondativo dell'Inghilterra normanna».

<sup>8</sup> «Perciò voglio darmi da fare | iniziando un racconto veritiero. | E dal latino, dove io lo trovo, | se neavrò la capacità e le forze, | lo tradurrò in volgare | così che coloro che non comprendono il latino | ne possano godere in lingua romanza».

<sup>9</sup> Il *tópos* secondo cui non si deve nascondere la verità, che fa da architettura all'intero prologo, consente un felice gioco etimologico nella lingua di Omero (che è, peraltro, ignota a Benoît, come a pressoché tutto il Medioevo): “verità” è infatti *a-létheia*, con un  $\alpha$  privativo premesso alla radice del verbo *lanthánein*, “nascondere”; la verità è, appunto, un “non-nascondimento”.

E quant son libre reciterent,  
 plusor por ço le refuserent.  
 Mais tant fu Omers de grant pris  
 72 e tant fist puis, si com jo truis,  
 que sis livres fu receüz  
 e en autorité tenuz.<sup>10</sup>

La fonte del romanzo, invece, è il libro di Darete, che sarebbe stato scoperto ad Atene da Cornelio, nipote di Sallustio, e quindi tradotto in latino: Darete, in quanto testimone oculare degli eventi, *de l'estoire le veir escrist* (v. 116).<sup>11</sup> La difficile reperibilità della fonte – anche questo un *tópos* assai diffuso nel racconto e nel “gioco” romanzesco, si pensi agli esempî seriori di Manzoni, o di Umberto Eco – ha spinto Benoît a scrivere il suo racconto; sua preoccupazione dichiarata è quella di mostrarsi fedele a questa fonte, pur non rinunciando ad abbellirla:

Ci vueil l'estoire comencier :  
 le latin sivrai et la letre,  
 140 nule autre rien n'i voudrai metre,  
 s'ensi non com jol truis escrit.  
 Ne di mie qu'aucun bon dit  
 n'i mete, se faire le sai,  
 144 mais la matire en ensivrai.<sup>12</sup>

L'ossessione per la veridicità del racconto, che affiora anche altrove nel *Roman de Troie*,<sup>13</sup> è tratto caratteristico della cosiddetta “linea antiomeri-

<sup>10</sup> «Fu ritenuta una pazzia, | una follia stupefacente | che egli facesse combattere con i Troiani | gli dei, come fossero uomini, | e ugualmente che le dee | facesse combattere con le persone. | E quando lessero a voce alta il suo libro | i piú lo rifiutarono per questo motivo. | Ma tale fu la rinomanza di Omero | e tanto fece poi, come ho trovato scritto, | che il suo libro fu accettato | e considerato come un'autorità».

<sup>11</sup> Cf. *supra*, § 4.4. La sovrapposizione di significati tra *estoire*, che ha in sé l'idea della “storia secondo verità”, e l'aggettivo (sostantivato) *veir*, crea un garbuglio sinonimico che può essere reso, in traduzione, con l'espressione «scrisse la pura verità».

<sup>12</sup> «Ora voglio cominciare la storia: | seguirò alla lettera il testo latino, | e null'altro vi metterò | se non come lo trovo scritto. | Ma non escludo di aggiungere | qualche bella espressione, se sono in grado, | però seguirò la mia materia».

<sup>13</sup> Cf. ad esempio i vv. 2062-6, che concludono il racconto della spedizione degli Argonauti: «Ne sera plus par mi retrait: | jo ne le truis pas en cest livre, | ne Daires plus n'en voust escrivre, | ni Beneeiz pas ne l'alonge, | ne pas n'i acreistra men-songe» («Non racconterò piú nulla: | non lo trovo in questo libro, | Darete non ha



ca” che – come si è accennato – giunge a Benoît direttamente dalla Seconda Sofistica, per il tramite di Darete e Ditti. Va però notato, come fa ad esempio Jung (2003: 188), che l’aggiunta di qualche *bon dit* corrisponde, secondo un *tópos modestiae* del tutto tipico, a un’operazione di amplificatio che trasforma Benoît da “storico” in *auctor*, il cui criterio ispiratore non è piú quello dell’esattezza ma, piuttosto, quello della verosimiglianza: vale a dire, raccontare *secundum naturam*, come dice il grammatico Servio.<sup>14</sup> Se riflettiamo poi sul fatto che il testo di Darete è stato ritrovato da Cornelio tra i libri di grammatica,<sup>15</sup> questo implica che anche il *Roman de Troie*, suo prodotto notevolmente amplificato, sarà conforme alla grammatica e alla retorica: sarà, pertanto, un testo letterario.

## 10.2. Il discorso sul mondo e le sue caratteristiche

Il *Roman de Troie* appartiene a quella categoria di romanzi (medievali e non solo) che possiamo designare, secondo la felice definizione di Maria Luisa Meneghetti,<sup>16</sup> come *encyclopedici*: esso ha cioè tendenza centrifuga e presenta una molteplicità di situazioni, di protagonisti e di punti di vista che ne fanno un vero romanzo “corale”, costruito attorno alla vicenda centrale della guerra troiana; di cui – obbedendo al *récit* della fonte principale, quella di Darete – sono narrati anche gli antefatti ‘argonautici’.

---

voluto scrivere piú nulla, | né Benoît allungherà il racconto, | non vi aggiungerà alcuna falsità»).

<sup>14</sup> Ce lo ricorda sempre Jung, riportando la citazione di *Ad Aen.*, I, 235: «Historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum». Si deve peraltro notare che tale verosimiglianza non è esente da incongruenze, sovente imputabili alla mescolanza delle due fonti e in alcuni casi, indubbiamente, macroscopiche: è il caso, ad esempio, del personaggio di Aiace Telamonio, che muore per mano di Paride (a sua volta uccidendolo) ma in seguito, “risorto”, partecipa ad altre battaglie e alla disputa per il Palladio con gli altri capi greci. O ancora, di Menelao che si reca in Grecia per condurre a Troia Pirro, il figlio di Achille, ma contemporaneamente è presente sul campo di battaglia, duellando con Penthesilea. A proposito di queste incoerenze, nel *Roman de Troie* e nelle *mises en prose*, si veda Barbieri 2005b.

<sup>15</sup> Cf. i vv. 87-92: «Un jor quereit en un aumaire | por traire livres de gramaire: | tant i a quis e reversé | qu’entre les autres a trové | l’estoire que Daire ot escrite, | en greque langue faite e dite» («Cercava un giorno in un armadio | per scovare libri di grammatica: | tanto vi ha cercato e frugato | che tra gli altri ha trovato | la storia scritta da Darete, | composta in lingua greca»).

<sup>16</sup> Meneghetti 2010: 24-6.



Incastonati in questo lungo racconto, che concede poche eccezioni all'*ordo naturalis* (ad esempio nel breve *flashback* del Giudizio o Sogno di Paride, oppure nel racconto conclusivo dei *nòstoi*), vi sono, come scrive Meneghetti (2010: 26), “discorsi” «appartenenti ad altri generi letterari», come quello amoroso; nonché numerose digressioni il cui intento principalmente descrittivo si realizza attraverso strumenti di qualificazione che sono percepiti dal lettore (anche moderno) come «fuori dal comune»: <sup>17</sup> è il caso ad esempio dell'elemento “meraviglioso”, naturale e anche magico, e dell'erudizione raffinata. In attesa di analizzare nel dettaglio queste categorie descrittive, noteremo come attraverso di esse Benoît voglia offrire al lettore una conoscenza del mondo completa, esatta, e al contempo suggestivamente evocativa.

Come già accennavamo, la *fabula* del romanzo copre un arco narrativo che parte dall'impresa degli Argonauti (con la conquista del Vello d'oro e il racconto degli amori di Medea e Giasone) per giungere alla distruzione definitiva di Troia e al racconto dei *nòstoi*. L'*estoire* procede per episodi, con una struttura a incastro che giustappone multiformi situazioni tematiche al filo conduttore degli eventi della guerra: anzitutto, il racconto di quattro grandi storie d'amore (Medea e Giasone, Paride e Elena, il “triangolo” amoroso Troilo-Briseida-Diomedea, Achille e Polissena); e poi la politica, la diplomazia, i consigli di guerra, la vita della corte e della *pòlis*, le già citate digressioni sul mondo e sulle sue meraviglie.

In questa sorta di *Guerra e pace* medievale, il discorso sul mondo è reso in modi e forme che possono ricordare, nella cadenzatura del racconto, la *ritualità epica*: ritualità però, è bene precisarlo, solo esteriore, formale, espressa prima di tutto attraverso un'architettura continua di scene di battaglia che – lungi da essere di bassa qualità – tuttavia incorniciano gli episodi veramente originali del romanzo. Ed espressa poi, anche, attraverso spie lessicali e un formulario che il chierico Benoît introduce, come ha sottolineato Emmanuèle Baumgartner, <sup>18</sup> in piena consapevolezza, come tratti di letterarietà: accanto ai termini *estoire*, *reconte*, ai verbi *dire*, *conter* e *reconter* compaiono infatti (anche se meno frequentemente) la voce *chanson* e i verbi *chanter* e *rechanter*; così come sono presenti alcune formule tipiche del testo epico, quali quelle di inveroamento (delle quali l'autore si serve, in definitiva, per “giustificare” l'amplificazione

<sup>17</sup> Meneghetti 2010: 40.

<sup>18</sup> Cf. Baumgartner 1994: 28 ss.



delle proprie fonti: *ensi com en l'Estoire truis*, v. 17336, *ço dit li Livres en apert*, v. 20572, ecc.) o quelle che sollecitano l'attenzione (*com vous orrez*, *com vous avez oï, mais ecoutez* ecc.), formule che possono farci pensare a una lettura "pubblica").

Meno frequentemente ma, nota sempre Baumgartner, in alcuni momenti chiave del racconto, Benoît utilizza il motivo topico del *tens novel*, di chiara ascendenza lirica, per sottolineare l'inizio di una sequenza narrativa: per esempio al momento della partenza degli Argonauti verso la Colchide, oppure alla partenza di Paride per la Grecia, o ancora all'arrivo di Elena a Troia. Leggiamo i vv. 953-61 del *Roman de Troie*:

Quant vint contre le tens novel,  
 que doucement chantent oisel,  
 que la flor pert e blanche e bele,  
 956 e l'erbe est vert, fresche e novele;  
 quant li vergier sont gent flori  
 e de lor fueilles revesti,  
 l'aure douce vient soëf,  
 960 lors fist Jason traire sa nef  
 dedenz la mer, ne tarja plus.<sup>19</sup>

E confrontiamoli con uno dei piú famosi esordî primaverili della lirica occitanica, quello di Ab la dolchor del temps novel di Guglielmo IX:<sup>20</sup>

Ab la dolchor del temps novel  
foillo li bosc, e li aucel  
chanton, chascus en lor lati,  
 segon lo vers del novel chan:  
adonc esta ben c'om s'aisi  
 6 d'acho dont hom a plus talan.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> «Quando giunse il tempo rinnovato, | in cui dolcemente cantano gli uccelli, | e appaiono i fiori, bianchi e belli, | e l'erba è verde, fresca e nuova; | quando i giardini sono piacevolmente fioriti | e rivestiti del loro fogliame, | e giunge soave un vento dolce, | allora Giasone fece mettere la sua nave | in mare, senza piú tardare»; ho sottolineato, in ciascuna delle due citazioni, gli elementi comuni, anche sintattici (ad *Ab/adonc* di Guglielmo IX corrisponde *Quant/lors*, in Benoît).

<sup>20</sup> Dato assolutamente non casuale, per valutare la diffusione di *tópoi* della lirica d'oc nell'ambiente della corte plantageneta, è il fatto che Guglielmo IX d'Aquitania è nonno paterno di Eleonora.

<sup>21</sup> «Con la dolcezza della nuova stagione | fogliano i boschi, e gli uccelli | cantano, ciascuno nella sua lingua, | secondo la modalità del nuovo canto. | Dunque è bene che ognuno si rivolga | verso ciò che piú desidera».



I due testi, si noterà, contengono i medesimi elementi testuali: oltre a *tens/temps novel*, che compare con minima oscillazione grafica, si hanno gli uccelli che cantano e la natura che rifiorisce; si ha, inoltre, l'identica costruzione della sintassi (ad *Ab/adonc* di Guglielmo IX corrisponde, nel manello di versi di Benoît, *Quant/lors*). Quello che cambia è l'*intentio*: nel testo di Guglielmo (anch'esso, curiosamente, in *octosyllabes*), l'esordio primaverile segnala la disposizione del poeta al canto e all'amore; nel romanzo, indica invece la disposizione del personaggio all'azione (Giasone, Paride) o un cambiamento radicale di scenario (all'arrivo di Elena a Troia fa seguito, a distanza di pochi versi, la convocazione dell'armata greca).

Più in generale, l'autore interviene assai di frequente in prima persona; è stato notato ad esempio da Eley (1990: 180) che Benoît interviene nel romanzo all'incirca ogni 52 versi: incomparabilmente più spesso rispetto alla *Chanson de Roland*, dove chi dice "io" parla ogni 250 versi, e anche rispetto al *Brut* di Wace (ogni 77 versi) e al *Roman de Thebes* (ogni 75).<sup>22</sup> Le ragioni di questo interventismo<sup>23</sup> sono numerose: in primo luogo, si può supporre che abbia la funzione di organizzare un materiale narrativo fluviale e magmatico, inserendo dei diaframmi che segnano, per il pubblico, l'interruzione di un episodio e l'inizio del successivo. Serve poi a dare coerenza e omogeneità a un testo che, soprattutto nell'ultima parte, quella dei *nòstoi*, costringe il lettore a seguire vicende che si svolgono contemporaneamente in più luoghi.<sup>24</sup> E ancora, il richiamo di un "io" che si rivolge a un "tu" o a un "voi" incentiva, nel pubblico, l'attenzione verso alcuni momenti-chiave del racconto. È d'obbligo notare, infine, che il "noi" utilizzato da Benoît è l'opposto del "noi" dell'*epos*, sempre impiegato in opposizione a un "loro" che identifica, inevitabilmente, i nemici della cristianità. Solo in un luogo, nel *Roman de Troie*, l'uso del "noi" individua una delle due parti in opposizione all'altra, ed è il caso del v. 23856, dove *li nostres* indica i Troiani: esplicitazione funzionale (in

<sup>22</sup> Il più "sobrio", in questa statistica, risulta essere l'*Eneas*, del quale si segnalano i rarissimi interventi in prima persona del narratore.

<sup>23</sup> Che non deriva, si noterà, dalle due fonti, estremamente povere di presenza autoriale, pur nella loro pretesa di essere testimonianze oculari; ed è dunque, integralmente, portato di Benoît.

<sup>24</sup> Nota sempre Eley (1990: 82) che gli interventi autoriali hanno maggiore concentrazione nella parte finale del romanzo, a partire dal racconto della presa della città e poi lungo tutto il racconto del ritorno a casa degli eroi greci.





un romanzo che, si noterà, è già tendenzialmente filotroiano) a trascinare il lettore dalla parte di coloro che sono presentati come gli antenati illustri della dinastia plantageneta. Altrove, però, il “noi” ha la funzione di riunire il pubblico in una comunità: non direi, come vorrebbe Eley (1990: 184), quella ristretta dei *litterati*, identificabile con la *clergie*; piuttosto, credo si tratti di quella, allargata, che comprende *clergie* e *chevalerie*: compiendo così, con questo espediente strutturale, il progetto di *translatio studii* annunciato nel prologo.

La tipologia degli interventi autoriali, come accennavamo, è abbastanza variegata, e ne basti qualche saggio: giunto, ad esempio, alla metà del suo lavoro, Benoît segnala il “traguardo” servendosi del diffusissimo *tópos* della scrittura come navigazione, invocando l’aiuto di Dio:

Mais ne mi leist a demorer:  
 mout par ai ancore a sigler,  
 14944 quar ancor sui en haute mer.  
 Por ço me covient espleitier,  
 quar sovent sordent destorbier;  
 mainter uevres sont comenciees,  
 14948 qui sovent sont entrelaissies.  
 Ceste me doint Dieus achever,  
 qu’a dreit port puisse ancre geter!<sup>25</sup>

Altrove, egli ricorre all’intervento diretto per prefigurare, drammaticamente, l’esito di alcuni episodi: come ad esempio quando anticipa il dolore che proveranno i Troiani, di lí a poco, per la scomparsa di Ettore: «A! Las, quel perte e quel dolor | lor avendra jusqu’a bref jor! E com tres pesant destinee!» (vv. 15237-9);<sup>26</sup> o quando – raccontando del tentativo di fuga da Troia di Ecuba e Polissena – egli annuncia il crudele destino al quale le due donne vanno incontro (vv. 26157-61):

Hecuba e Polixenain  
 foïrent vers un sozterrain.

<sup>25</sup> «Ma non ho tempo di indugiare, molta distanza devono percorrere le mie vele | poiché sono ancora in alto mare. | Perciò devo affrettarmi, | poiché spesso sorgono impedimenti; | molte opere sono cominciate, | che poi vengono lasciate incompiute. | Dio mi accordi di concludere questa, | che io possa gettare l’ancora a un porto sicuro!».

<sup>26</sup> «Ahimé, che perdita e che dolore | subiranno di lí a poco! E che penoso destino!».



A la mort fuient: ço que chaut?  
 26160 Rien ne lor monte ne ne vaut.  
 Hauz criz criënt e angoissos: [...]²⁷

Piú spesso, per accrescere il *pathos* e sottolineare la drammaticità di alcuni passaggi, Benoît si serve dell'interrogazione retorica, ad esempio nell'attacco della cerimonia funebre di Achille (vv. 22335-8):

De sa maisniee que direie,  
 quant reconter ne vos savreie  
 le duel qu'il font de lor seignor?  
 22338 Laissié s'en sont morir plusor.²⁸

O ancora, diffusamente, nel momento dell'incendio e del saccheggio della città, come al v. 26003 («Quos en fereie lonc sermon?»),²⁹ o al v. 26077 («Com pot estre sol porpense!»),³⁰ o ancora al v. 26139 («Coment le puet lor cuers sofrir?»).³¹

Dal punto di vista dell'assetto sintattico e argomentativo, sono poi da segnalare alcuni tratti innovativi del *Roman de Troie*: Benoît ricorre assai spesso, infatti, alla *brisure du couplet*, segno della maturazione, nella sintassi, di spiccate caratteristiche narrative, che prepara naturalmente l'avvento della prosa.³² Anche dal punto di vista dell'organizzazione del racconto, assistiamo a un'evoluzione significativa rispetto ai piú arretrati *Thebes* e *Eneas*: compare infatti, embrionalmente, l'*entrelacement*, a scindere in piú sequenze, ad esempio, la lunga diegesi degli amori di Briseida per Troilo e Diomede e quella, un po' piú breve, di Achille per Polissena; nonché ad organizzare il racconto conclusivo dei *nòstoi*, dove gli eventi (ad eccezione del lunghissimo ritorno di Ulisse) si svolgono in contemporanea, come dicevamo, su piani geograficamente differenti.

²⁷ «Ecuba e Polissena | fuggono verso un sotterraneo. | Fuggono verso la morte, ma che importa? | Piú nulla è loro utile. | Levano alte grida, e angosciate».

²⁸ «Che potrei dirvi, della sua gente, | quando non saprei raccontarvi | il dolore che esprimono per il loro signore? | La maggior parte si è lasciata morire».

²⁹ «Perché dovrei parlarvene cosí a lungo?».

³⁰ «Come può soltanto essere immaginato?».

³¹ «Come può sopportarlo il loro cuore?».

³² Cf. Meneghetti 2010: 21.

10.3. *La città-modello: i personaggi e la Storia*

Come è già stato osservato (seguendo in ciò le linee esplicitate nello studio di Croizy-Naquet 1994), il racconto della città procede da una funzione “di servizio”, utile a contestualizzare la spazialità della narrazione, fino a dilatarsi in narrazione indipendente, in una successione di *ekphrásaes* tanto ampie nelle dimensioni testuali quanto lussureggianti, preziose, nelle immagini e nel lessico.

A queste caratteristiche eminentemente descrittive Benoît integra, nel suo progetto autoriale, una riflessione politica che è, nel suo approdo, anche una riflessione sul senso della Storia. Troia è infatti modello idealizzato di *civitas*, rappresentando la *summa* dei valori sui quali è edificata, in epoca medievale, la società occidentale: ovvero, cortesia e cavalleria; molte sono le sequenze (ad esempio quelle dei consigli, o quelle di battaglia) in cui vediamo questi ideali operare nella storia, realizzando un modello di *pòlis* guidata da personaggi connotati positivamente, su tutti Priamo e Ettore:<sup>33</sup> la si potrebbe quasi definire – utilizzando un’immagine pittorica – «l’esaltazione di un Buon Governo»,<sup>34</sup> paradigma di organizzazione e, nei suoi rappresentanti, di conduzione politica, come in piú occasioni è stato osservato dalla critica.<sup>35</sup>

Quali sono, allora, le ragioni di una caduta così eclatante e traumatica da rappresentare, sin dall’antichità, una frattura del *continuum* storico?<sup>36</sup> La risposta è da ricercare nella sproporzione, che caratterizza a un tempo la figura del sovrano, Priamo, e il simbolo stesso del suo potere regale, la città: questa città, sua “creatura”, è destinata allo scacco così come destinata a estinguersi è la sua progenie maschile, la sua linea di sangue. Ha giustamente notato Emmanuèle Baumgartner (1994: 206) che la descrizione di Troia e della rocca di Ilio differiscono profondamente

<sup>33</sup> Come ricorda D’Agostino (2006c: 51): Ettore, signore della guerra, è oggetto anche dell’ammirazione femminile (Pentesilea si reca a Troia a combattere proprio per amore di Ettore) ed è omaggiato, nella morte, da una sepoltura che ricorda quella di Camilla nell’*Eneas*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cf. almeno, anche come accurata sintesi di tutta la bibliografia a disposizione, il già citato studio di Croizy-Naquet 1994 e quello di Mora-Lebrun 2008.

<sup>36</sup> Nel *Chronicon* di Eusebio/Girolamo, come è segnalato, ad esempio, in Jung (2003: 179), la caduta di Troia rappresenta l’evento storico piú importante prima della venuta di Cristo, al punto che tutte le colonne della cronologia recano, alla stessa altezza temporale, l’indicazione *Troia capta*.

da quella di Cartagine realizzata dall'autore dell'*Eneas*,<sup>37</sup> descrizione cui pure si ispirano: laddove nell'*Eneas* prevale un'immagine urbana in cui la preziosità e la straordinarietà delle risorse derivano dalla disposizione ai traffici e ai commerci, configurando in ciò un'apertura della città all'esterno, al "dialogo" con le realtà sue vicine, Troia e la sua rocca esprimono in modo vertiginoso la loro forza militare:

- Iluec fu Ylion asis,  
 3056 Dont om sorvit tot le païs.  
 Si esteit hauz, qui l'esguardot,  
 Ço li ert vis e ço cuidot  
 Que jusqu'as nues ateinsist:  
 3060 Onques Deus cel engin ne fist  
 Qui i poüst estre menez  
 Par nul home qui onc fust nez.  
 De marbre blanc, inde , safrin,  
 3064 Jaune, vermeil, pers e porprin  
 Erent asis en tel maniere  
 Tuit li quarrel de la maisiere.  
 Ensi come il divers esteient,  
 3068 Por les colors ques departeient,  
 Si erent les uevres diverses  
 A flors a oiseaus e a bestes.  
 Azur ne teint ne vermeillon  
 3072 N'i aveit se de marbre non,  
 D'or esmeré e de cristal  
 Erent ovré li fenestral.  
 N'i ot chapitel ne piler  
 3076 Que l'om ne feïst tresgeter  
 Tot d'uevre estrange e deboissiee  
 E a cisel bien entailliee.  
 Riche furent li pavement:  
 3080 Assez i ot or e argent.  
 Dis estages larges e lez,  
 Beaus e bien faiz e bien ovrez,  
 I trovot l'om dès le premier,  
 3084 Ainz que l'om fut sus al derier.  
 Les batailles e li crenel  
 Furent tuit ovré a cisel.  
 Images de fin or entieres  
 3088 Ot mout asis par les maisieres.

<sup>37</sup> Per la quale cf. il § 9.3.

- Quant achevez fu Ylion,  
 Mout par fu de riche façon;  
 Mout sist en orgoillouse place,  
 3092 Tote rien par semblant manace:  
 Manacier puet, que rien ne crient,  
 Se devers le ciel ne li vient.  
 Toz l'empires, tote lo gent,  
 3096 Qui sont descì qu'en Oriënt,  
 N'i forfereient une pome:  
 Trop par fu forz, ço est la some.<sup>38</sup>

Una città, questa, disegnata come un grattacielo: sembra infatti toccare le nuvole, è talmente potente che nessuna macchina da guerra potrebbe scalfirla, ed è tale nel suo aspetto da incutere timore e minaccia in chi la osserva: un universo chiuso, a differenza di Cartagine, materialmente e spiritualmente autosufficiente e, in fondo, edonisticamente compiaciuto.<sup>39</sup>

In questa città favolosa, piramidalmente congegnata, il potere è rappresentato, al pari dello spazio urbano, nel segno della verticalità e della concentrazione: mentre nella Cartagine dell'Eneas i luoghi del potere (il palazzo e la torre, dove risiede il potere regale, cioè Didone; il tempio di

<sup>38</sup> «Lí fu costruita Ilio, | dove dall'alto si vedeva tutto il paese. | Così in alto era che chi la guardava, | era proprio convinto | che tendesse alle nuvole: | mai Dio fabbricò una tale macchina da guerra | che potesse essere condotta contro di essa | da alcun uomo che mai fosse nato. | Di marmo bianco, indaco, zafferano, | giallo, vermiglio, perso e porpora | erano posati in questa maniera | tutti i blocchi delle mura. | Così come erano differenti | per i colori che li distinguevano, | così lo erano per le diverse sculture [che li ornavano] | a forma di fiori, di uccelli e di animali. | Azzurro, bruno e vermiglio | non v'era, se non di marmo. | D'oro puro e di cristallo | erano lavorate le finestre. | Non c'era capitello o pilastro | che non fosse stato scolpito | tutto con figure strane ed elaborate | e ben intagliate col cesello. | Ricchi erano i pavimenti: | v'era abbondanza di oro e di argento. | Dieci piani larghi e lunghi, | belli, ben fatti e ben decorati, | vi si trovavano a partire dal primo | prima che si giungesse all'ultimo. | Le feritoie e le merlature | erano tutte lavoro di cesello. | Statue interamente d'oro | erano collocate sulle mura. | Quando Ilio fu terminata, | era di aspetto ricchissimo; | si trovava in un luogo assai superbo, | apparentemente tutto minaccia: | può farlo, perché nulla teme | se non le viene dal cielo. | Tutti gli imperi, tutti i popoli | che ci sono da qui all'Oriente, | non la danneggerebbero affatto: | in sintesi, era troppo forte».

<sup>39</sup> Si pensi a come sono mostrati i cittadini alla fine della lunga *ékphrasis* sulla ricostruzione di Troia: *felix civitas*, dedita ai divertimenti sociali e ai giochi, inconsapevole – in questo suo essere al di fuori della Storia – del proprio tragico destino.

Giunone, simbolo del potere religioso; il Campidoglio, sede della Giustizia) sono disposti in modo “orizzontale” – e quasi a obbedire a un’idea di “decentralizzazione” e ripartizione –, nella Troia dipintaci da Benoît *potestas* e *imperium* sono radunati in un luogo unico, la Sala di Priamo, dove si fronteggiano il seggio del re e la statua di Giove, la divinità e il suo *interpositus*, la sua figura di mediazione con il mondo terreno. Non sono dunque casuali, in definitiva, le immagini e le scelte lessicali che l’autore utilizza in questa descrizione: l’idea dell’inespugnabilità di Troia, della sua indistruttibilità (propria di tutti i Titanic), l’impiego del verbo *manacier*, dell’aggettivo *orgoillouse*, la *sententia* finale secondo cui essa “fu troppo forte”, tutto ciò esprime una sproporzione, una *desmesure* che può essere efficacemente sintetizzata nell’aggettivo con il quale, un secolo e mezzo più tardi, Dante qualificherà la città in *Ifi* 75, il «superbo Ilion»: a indicare, al tempo stesso, l’eccezionalità del luogo e il peccato di superbia (5.4), il peccato più grave di cui la città si potesse macchiare.

Quello messo in scena da Benoît è un racconto tragico, nel quale molti personaggi, soprattutto di parte troiana, presentano tratti di ambiguità, risultando essere al tempo stesso un modello di comportamento e il suo contro-modello. Se, come ha mostrato Logié 2000, il personaggio di Priamo – simbolo della regalità perfetta – nel complesso “scricchiola”, poiché nella sua costruzione sono minate da colpa le tre qualità basilari della regalità stessa (saggezza, prodezza, larghezza, come indicato al § 5.5), altri personaggi non sono da meno.

Di Ettore, figlio primogenito ritratto con toni assolutamente encomiastici, si possono di volta in volta segnalare una sorta di *hybris* che, come avviene per la figura di Orlando nella *Chanson de Roland*, lo rende martire di una guerra che non potrà vincere (D’Agostino 2006c: 54); e anche, seguendo lo studio di Croizy-Naquet 1996: 76, un’interiorità tormentata, costruita attraverso una serie di osservazioni anodine con le quali l’autore erode l’immagine monolitica dell’eroe troiano.

Emblematico è però il caso di Ecuba che, come ha rilevato sempre Croizy-Naquet (2001), presenta tipicità legate a una precisa strategia autoriale, nonché una ricaduta sul significato complessivo del romanzo: nel ritrarre la regina, infatti, Benoît sceglie anzitutto di non attenersi al racconto di Darete, nel quale Ecuba, dopo la caduta di Troia, parte per il Chersoneso, prigioniera, in compagnia di Eleno, di Cassandra e di Andromaca; decide, piuttosto, di affidarsi alle *Metamorfosi* di Ovidio e a Ditti, che narrano la sua lapidazione nei pressi della tomba di Achille,

dove ha appena assistito alla barbara uccisione della figlia Polissena per mano di Pirro: l'intento è di rendere il destino della regina coerente con quello della città e della stirpe troiana, entrambe condannate a una fine sanguinosa. Obbedendo a questa progettualità, Benoît non esita a omettere alcuni particolari delle sue fonti (specialmente di Ditti) che potrebbero sminuire la portata della tragedia di Ecuba: come, ad esempio, il legame di parentela tra Ecuba ed Elena, che sarebbe in grado – se non di giustificare – almeno di attenuare la gravità politica del rapimento da parte di Paride. Un altro elemento portante della strategia autoriale salda poi il ritratto della regina con quello di Priamo; se da un punto di vista strutturale la collocazione funzionale delle due figure risulta ben chiara (Priamo è a capo della sfera pubblica, ruolo tipicamente maschile, e occupa la sala, mentre Ecuba governa la sfera privata e familiare, ruolo tipicamente femminile, il cui luogo elettivo è la camera o, per meglio precisare, la *chambre des dames*), meno perspicui risultano alcuni degli attributi assegnati ai due coniugi: Benoît infatti confonde i piani (e i ruoli) ritraendo in modo incongruo la regina, notando che ella ha un *esprit* virile e – di più – somiglia quasi a un uomo e ignora i gusti e le maniere femminili. Di contro, ritrae Priamo con tutte le qualità di un perfetto monarca (il coraggio, la bellezza, la liberalità, il senso della giustizia), alle quali aggiunge caratteri più facilmente riconducibili a un ritratto di donna,<sup>40</sup> come il suono dolce ma un po' roco della sua voce, l'appetito che manifesta di prima mattina, la passione per i racconti e la musica: tratti, questi, che ingentiliscono la figura del re ma al tempo stesso la snaturano. Questo "slittamento" dei due elementi della coppia prelude a una sovrapposizione dei rispettivi ruoli e a un'invasione di campo da parte di Ecuba, gravida di conseguenze per le sorti della città: se infatti la consumata perorazione in favore di Achille, per far sí che Priamo gli conceda la mano di Polissena, ancora non travalica il suo ruolo di "consigliere" del re, il complotto per vendicarsi dell'eroe greco la vede agire alle spalle del sovrano, trasgredendo a una delle funzioni regali e incarnando così un'immagine in negativo della regalità stessa.

Le macchinazioni ordite da Ecuba hanno poi ricadute negative anche sull'immagine di Paride, fino a quel punto ritratto da Benoît in modo com-

<sup>40</sup> Nota Croizy-Naquet (2001: 599) che questo è l'unico caso nel *Roman de Troie* in cui Benoît ingentilisce un ritratto maschile; è invece ben attento, altrove, a rendere pienamente gli attributi maschili degli eroi, in particolare il loro valore in guerra.

lessivamente positivo: pur rimproverando alla madre il comportamento contrario alla cortesia che ella lo costringe ad assumere, egli finisce per piegarsi alla sua sete di vendetta, macchiando così la propria condotta.

Il confronto di questi personaggi con la Storia è, così, fallimentare: se il modello troiano rappresenta infatti un'ideale di perfezione, questo ideale è destinato alla sconfitta nell'agire storico, a causa di passioni distruttive (su tutte, l'amore, che come vedremo ha sempre un connotato tragico). Tale confronto spietato dell'ideale con la Storia rivela l'*intentio* complessiva della *translatio imperii* in Benoît e il suo dialogare, ad esempio, con il *Roman de Brut* di Wace:<sup>41</sup> narrare la storia di Troia, e la sua sfortunata conclusione, non è soltanto il rincongiungimento di un passato illustre con il presente ma è, nella prospettiva di un chierico, soprattutto un *at t o e d u c a t i v o*; ed è proprio questa utopia morale che potremmo leggere, sotto il velame, nel riferimento alla *mesure* che l'autore ha incastonato nell'epilogo.<sup>42</sup>

#### 10.4. *Il meraviglioso*

Come già accennato (7.1), l'ampio spazio concesso all'elemento fantastico costituisce uno degli elementi di maggior novità con cui la triade classica arricchisce il tessuto letterario.

Ha ben precisato Meneghetti (2010: 40) che il serbatoio di immagini cui questi autori, e Benoît in particolare, attingono è quello geograficamente remoto dell'Oriente; un mondo all'interno del quale il pubblico del Medioevo non riesce a operare particolari distinzioni, né di tipo etno-geografico, né di tipo storico o politico: è quindi un indeterminato quello che gli autori di questi romanzi portano agli occhi del lettore, stimolando tanto il sentimento di stupore quanto il compiacimento edonistico e la curiosità; e con un sottinteso intento didattico-educativo, nella misura in cui si induce il pubblico ad accrescere la propria conoscenza del mondo.

<sup>41</sup> Dove il tema dell'adulterio tra Ginevra e Mordret – come ricorda Meneghetti 2010: 39 – ha analogamente un risvolto etico-politico, rappresentando una delle cause ancestrali della rovina del regno arturiano.

<sup>42</sup> Cf. 5.5, dove si cita Mora-Lebrun 2008: 266; il primo verso dell'epilogo (v. 30301) recita «Ci ferons fin, bien est mesure» («Abbiamo concluso, è una degna misura»): dove il termine *mesure* è ovviamente riferito, in primo luogo, alla lunghezza del romanzo.



Anche in questo caso, nel lungo dipanarsi del romanzo è possibile isolare alcune tipologie. Vi è anzitutto un meraviglioso geografico, identificabile, ad esempio, con la descrizione dell'Oriente, appena precedente all'ingresso in scena delle Amazzoni (vv. 23127-23156): un lungo *excursus*, questo, che abbonda di fiumi e di località dai nomi tanto precisi quanto esotici, strutturato attraverso l'*enumeratio*. Il ricorso alla verità della fonte<sup>43</sup> e, insieme, all'*auctoritas* del nome di Giulio Cesare<sup>44</sup> (i cui esploratori, a prezzo di immani fatiche, erano giunti ai quattro angoli del mondo) inverano automaticamente, agli occhi del lettore, quella che non è altro che una pura successione di nomi.

Vi è poi un meraviglioso prodotto dalla Natura, fatto di figure come quella del Sagittario: un essere mostruoso, giunto a Troia per combattere in difesa della città al seguito delle truppe del re Pistropleus. La straordinaria creatura,<sup>45</sup> che proviene da terre disabitate che guardano a Mezzogiorno (quasi certamente, per suggestione, l'Africa, con la sua fauna atipica e proteiforme), è un impasto di tradizione classica (le *Metamorfosi* di Ovidio) e di bestiari medievali, con l'aggiunta forse di un particolare – quello dell'arco impossibile a tendersi se non ad opera del proprietario – che ricorda quello omerico dell'arco di Ulisse. Il Sagittario semina il panico tra le fila dei Greci durante la quinta battaglia, uccidendo moltissimi nemici, per essere poi ucciso a sua volta da un colpo di destrezza di Diomede; qui di seguito la sua descrizione fisica:

Il ot o sei un Saietaire  
 Qui mout ert fel e deputaire.  
 Dès le nombril enjusqu'a val  
 12356 Ot cors e forme de cheval.  
 Il n'est rien nule, sil vousist,  
 Que d'isnelece l'atainsist.  
 Cors, braz et chiere aveit semblanz  
 12360 As noz, mais n'ert mie avenanz.

<sup>43</sup> «Si com la Letre dit e sone», v. 23128 («Come recita la mia fonte»).

<sup>44</sup> «Julius Cesar, li senez, l qui tant fu sages e discrez» (vv. 23135-6) («Giulio Cesare, l'assennato l che tanto fu savio ed esperto»).

<sup>45</sup> Forse opera di Pistropleus stesso, un re che «de totes arz esteit fondez» (v. 12346): sono infatti «arti magiche», secondo *Roman de Troie* (Baumgartner-Viellard): 257; se anche il Sagittario non fosse, come si allude, un prodigio della magia del re, si noterà in ogni caso che anche qui, come nel caso dei *poëtes* e dei *dotors* artefici della *chambre de beautés* (cf. 5.5 e qui, *infra*), il meraviglioso risulti – tangenzialmente o direttamente – associato a un'«arte».

- Il ne fust ja de dras vestuz,  
 Quar come beste esteit peluz.  
 La chiere aveit de tel façon,  
 12364 Plus ert vermeille d'un charbon.  
 Li euil el chief li reluiseient,  
 Par nuit obscure li ardeient:  
 De treis granz liuës, senz mentir,  
 12368 Le poüst om tres bien choisir.  
 Tant par aveit la chiere orrible,  
 Soz ciel n'a nule rien qui vive  
 Que de lui ne preïst freor.  
 12372 Un arc portot: n'ert pas d'aubor,  
 Ainz ert de gluz de cuir boillie,  
 Soudez par estrange maïstrie;  
 Tant par ert forz, rien n'en traisist  
 12376 Ne par force nel destendist.  
 Cent saïetes de fin acier  
 Portot en un cuivre d'or mier,  
 D'alerions bien empenees:  
 12380 Es granz terres deshabitees  
 Sont e conversent vers Midi.<sup>46</sup>

All'interno del romanzo, la piú diffusa tipologia di meraviglioso richiama anch'essa il mondo orientale, del quale esibisce tutto il gusto per ciò che è prezioso e per ciò che nasce dalle *téchnai*: la mano umana si fa, qui, strumento abilissimo per creare qualcosa di prodigioso, come nel caso dei monumenti funebri per gli eroi caduti (Ettore, Achille, Paride), della nave Argo, del cavallo di legno e, soprattutto, dell'inimitabile artefatto della *chambre de beautés*.

<sup>46</sup> «Portò con sé un Sagittario | che era molto violento e malvagio. | Dall'ombelico in giù | aveva corpo e forma di cavallo. | Non c'era alcuna creatura che, se anche volesse, | potesse superarlo in agilità. | Corpo, braccia, viso avevano sembianza | umana, ma non era per nulla bello. | Non aveva mai vestiti addosso | perché, come bestia, era peloso. | Il volto aveva di tale aspetto | che era piú nero del carbone. | Gli occhi gli rilucevano in volto, | sfavillavano nella notte oscura: | davvero, da tre leghe buone | lo si poteva facilmente vedere. | Tanto era orribile il suo volto, | che sotto il cielo non c'è creatura vivente | che non abbia paura di lui. | Portava con sé un arco: non era di avornello, | ma era di pasta di cuoio bollito, | saldato con grande maestria; | tanto era duro che nessuno avrebbe tirato con esso | né con le sue forze l'avrebbe potuto tendere. | Cento frecce di acciaio fino | portava in una faretra d'oro zecchino, | ben fornite di piume d'aquila: | stanno nelle terre disabitate | che guardano a Mezzogiorno».

Nella descrizione delle sepolture degli eroi (soprattutto di quelle “rivali” di Ettore e Achille) il modello dichiarato è quello dell’*Eneas*.<sup>47</sup> Si ha, però, uno scarto sostanziale tra le due modalità descrittive (Baumgartner 1994: 195): laddove infatti l’anonimo autore dell’*Eneas* insiste sulla bellezza di questi manufatti e sulla preziosità dei materiali impiegati per costruirli, Benoît preferisce sottolineare la grande sapienza tecnica, quasi ai confini con la pratica magica (la *nigromance*) mostrata dai costruttori, che egli definisce di volta in volta *maistres, poëtes, dators*.<sup>48</sup> Due considerazioni mi sembrano primarie: in primo luogo, nel meraviglioso offerto ai lettori del *Roman de Troie* l’opera dell’uomo prevale sull’opera della natura: come acutamente nota Baumgartner (1994: 175), il *locus amoenus* non è piú, qui, un Eden costellato di fiori, piante, uccelli canterini e animali rari, sospeso in un’eterna primavera; è piuttosto un paradiso artificiale, in cui l’*homo artifex* ha sostituito il *Deus artifex*, e dove «il tempo stesso non è piú il tempo di Dio ma il tempo dell’automa» (Baumgartner 1994: 175). Segnale, questo, di un laicismo che affiora insistentemente nel poema di Benoît, già a partire dal suo esordio (4.3), e sintomo di una nuova centralità dell’uomo all’altezza della Rinascenza del XII secolo. In secondo luogo si dovrà notare che tanto l’opera d’arte, o d’artefice, quanto l’opera letteraria sono indicate con lo stesso patrimonio lessicale: *uevre* è il poema (al v. 41), *uevre* è in piú punti la creazione dell’ingegno umano; *poëte* è “colui che fa”, e dunque sia l’artefice letterario sia il meraviglioso inventore. Il chierico e l’artista sono dunque equiparati da Benoît: entrambi, con orgoglio oraziano, responsabili di «perpetuare in forma definitiva e inalterabile la memoria di Troia» (Baumgartner 1994: 196).

*Summa* del meraviglioso nel *Roman de Troie* è ovviamente la lunga descrizione della *chambre de beautés*: luogo di incredibile sfarzo,<sup>49</sup> essa è soprattutto decorata, ai quattro angoli, da quattro colonne (di ambra, di un raro quarzo verde, di onice e di giaietto), ciascuna delle quali sorregge una statua semovente, un automa caratterizzato da una prodigiosa

<sup>47</sup> Cf., per la descrizione dei monumenti funebri di Pallante e Camilla, *supra*, 9.3.

<sup>48</sup> Al v. 14668 Benoît definisce «poëte, sages dators» (o «saives autors», secondo la variante dell’edizione Baumgartner-Vielliard) i costruttori della *chambre de beautés*.

<sup>49</sup> «Quasi uno “studiolo” *avant la lettre*», secondo D’Agostino (2006c: 51). La *chambre* riluce dell’«oro d’Arabia» e di decorazioni di inestimabile valore, fatte con le «dodici pietre gemelle», ovvero quelle designate da Dio stesso come preziose; il lungo elenco, si noterà, sembra provenire direttamente da un lapidario.

capacità magica: un automa, munito di uno specchio, mostra sempre la verità a chi gli si pone davanti; l'automata dei giochi, per straordinario incantamento, mostra su una tavola dorata meravigliosi spettacoli di figure reali e di fantasia, che obbligano gli spettatori a dimenticare quello che pensano o stanno per dire; l'automata della musica ha il potere di alleviare il dolore di chi ascolta; l'automata delle buone maniere ha, infine, il potere di indirizzare i visitatori della camera a un comportamento discreto, cortese e opportuno, facendo in modo che non restino nella stanza troppo a lungo. Se l'eccezionalità del Sagittario è giustificata dal fatto che esso proviene da uno dei limiti estremi della Terra (il Mezzogiorno, dove forse *tutte* le creature hanno queste fattezze), qui il prodigio è tale che l'autore si chiede, stupefatto, il perché (vv. 14879-80):

- La quarte image reserveit  
 14864 D'une chose que mout valeit;  
 Quar ceus de la Chambre esguardot  
 E par signes lor demostrot  
 Que c'ert que il deveient faire  
 14868 E que plus lor ert necessaire:  
 A conoistre de lor faiseit  
 Si qu'autre ne l'aperceveit.  
 S'en la Chambre fussent set cent,  
 14872 Si seüst chascuns veirement  
 Que l'image li demostrast  
 Iço que plus li besoignast.  
 Ço qui'il mostrot ert bien segrei:  
 14876 Nel coneüst ja rien fors sei,  
 Ne jo ne nus, fors il toz sous.  
 Ici ot sen trop engeignos:  
Merveille fu com ço pot ester  
 14880 Ne come rien de ço fu maistre.  
 Ja en la Chambre n'esteüst  
 Nus hom, fors tant come il deüst:  
 L'image saveit bien mostrer  
 14884 Quant termes esteit de l'aler,  
 E quant trop tost, e quant trop tart;  
 Sovent preneit de ço reguart.  
 Bien guardot ceus d'estre enoios,  
 14888 D'estre vilains, d'estre coitos,  
 Qui dedenz la Chambre veneient,  
 Qui entroënt ne qui eisseient:  
 Nus n'i poëit estre obliëz  
 14892 Fous ne vilains ne esgarez,

Quar l'image, par grant maistrie,  
Les guardot toz de vilanie.<sup>50</sup>

### 10.5. *Le storie d'amore*

Generosamente imparentato con la letteratura erotica ovidiana<sup>51</sup> e in ideale continuità – in filiera ristretta – soprattutto con l'*Eneas*, il *Roman de Troie* presenta una successione di quattro sequenze amorose (già annunciate a 10.2-3) e, piú in generale, una proliferazione di figure femminili dai caratteri eterogenei, sebbene tutte soggiacenti a una dominante tragica: Medea e Circe sono illuse e abbandonate dai loro amanti;<sup>52</sup> Ecuba, Polissena e Pentesilea non sopravvivono alla guerra e alla caduta di Troia; Briseida, pur trovando consolazione tra le braccia di Diomede, è in precedenza costretta a separarsi da Troilo; Andromaca infine, unica donna per la quale Benoît prospetti una felicità coniugale, perde tuttavia il marito in guerra.

Rispetto alle sue fonti l'autore si mostra estremamente libero: se di Ecuba si è già detto, Benoît modifica ad esempio il ritratto di Elena, della quale dà un'immagine di donna tormentata e non del tutto negativa; tuttavia, come nota Jung (2003: 190), essa non ha piú voce dopo la caduta della

<sup>50</sup> «Il quarto automa svolgeva | una funzione di grande importanza; | poiché guardava quelli che erano nella camera | e attraverso segni mostrava loro | che cosa dovessero fare | e cosa era maggiormente loro necessario: | e a quelli lo faceva capire | senza che altri se ne accorgessero. | Se nella camera fossero stati in settecento, | ciascuno avrebbe saputo veramente, | poiché la statua gliel'avrebbe mostrato | ciò che piú gli era necessario. | Quello che mostrava era invero segreto: | non l'avrebbe capito nessuno al di fuori del diretto interessato, | né io né altri. | Qui vi fu il culmine dell'ingegno: | straordinario fu come ciò potè aver luogo | e come qualcuno potesse esserne l'artefice. | Nella camera non ci sarebbe mai stato | nessuno piú del necessario: | l'automa sapeva ben mostrare | quand'era il momento di andarsene, | e quando troppo presto, e quando troppo tardi; | spesso prestava attenzione a questo. | Con cura evitava che fossero importuni, | o villani, o pressanti, | quelli che venivano nella camera, che entravano o che uscivano: | nessuno poteva dimenticarsene, | folli, scortesí o distratti, | poiché la statua con grande maestria | teneva tutti lontani da un comportamento scortese».

<sup>51</sup> Che è quella, come si è già discusso a 7.1 e 9.3, dell'*Ars amandi*, dei *Remedia amoris*, degli *Amores*, delle *Heroides* e, in misura minore, delle *Metamorfosi*.

<sup>52</sup> La Storia, secondo Benoît, finisce per vendicare Circe attraverso l'uccisione di Ulisse per mano di Telegono, il figlio che lui le ha dato; si innesta qui, come già si è detto, una variante "troiana" del mito edipico.

città, divenendo un puro oggetto destinato ad essere restituito al marito. Benoît ingentilisce poi Medea rendendola piú avvenente, sopprimendo alcuni particolari criminosi della sua figura classica (come l'omicidio del fratello) e legando a fonti ovidiane il racconto delle sue capacità magiche (Feimer 1992: 40 ss.). Soprattutto, inventa *ex novo* il racconto degli amori di Briseida, che nel *De excidio* di Darete è un puro nome o poco piú.

Il racconto degli amori di Medea per Giasone e di Achille per Polissena segue una fenomenologia il cui prototipo è nella letteratura ovidiana: all'incontro dell'innamorato con l'oggetto d'amore segue il *coup de foudre* provocato da Amore, quindi lo sviluppo di una sintomatologia che, prima psichica, diviene poi fisica:

- Congié a pris, puis si s'en vait;  
 1464 Ariere en ses chambres s'en entre.  
 Mout li tressaut li cuers el ventre ;  
 Esprise l'a forment Amors.  
 Mout li enuie que li jors  
 1468 Ne s'en vait a greignor espleit:  
 Mout se merueille que ço deit.  
 Tant a le soleil esguardé  
 Que ele le vit esconsé.  
 1472 Mout li tarja puis l'anuitier,  
 Que son plait li fait porloignier;  
 E quant le jor en vit alé,  
 N'ot ele pas tot achevé:  
 1476 Soventes feiz a esguardé  
 La lune s'ele esteit levee.  
 Crient que sempres s'en aut la nuit:  
 Ne li torne mie a deduit  
 1480 Ço que par la sale veillierent  
 E ço que pas ne se couchierent.  
 Son vuel, fussent tuit endormi:  
 Mout par en a son cuer marri.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> «Ha preso congedo, poi se ne va; lse ne ritorna nelle sue stanze. | Molto le batte il cuore nel petto; | fortemente l'ha infiammata Amore. | Molto le spiace che il giorno | non passi piú velocemente: | molto si sorprende che così debba essere. | Tanto ha osservato il sole, | che lo vede tramontato. | Molto poi tardò la notte, | che il suo convegno rinviava. | E quando vide il giorno tramontato, | non finí tutto lí: | molte volte ha guardato | la luna, se è sorta. | Ha paura che di colpo la notte svanisca: | e non le va affatto a genio | che nel palazzo ci sia gente sveglia, | che non va a letto. | Le piacerebbe che tutti fossero addormentati: | molto ne ha il cuore addolorato».

Analogia, e quasi nichilistica sintomatologia è quella di Achille, che nel paragonarsi a Narciso dichiara di amare un'«ombra» (non ha mai, infatti, la possibilità di incontrare dal vivo la propria amata), prefigurando con ciò la propria morte (vv. 17695-6):

- «Narcisus sui, ço sai e vei,  
 17692 Qui tant ama l'ombre de sei  
 Qu'il en morut sor la fontaine.  
 Iceste angoisse, iceste peine  
 Sai que jo sent: jo raim mon ombre,  
 17696 Jo aim ma mort e mon encombre;  
 Ne plus que il la pot baillier  
 Ne acoler ne embracier, –  
 Que rien nen est ne rien ne fu,  
 17700 Ne il ne pot estre sentu, –  
 Plus ne puis jo avoir leisor  
 De li avoir ne de s'amor.  
 Faire m'estuet, jo n'en sai plus,  
 17704 Iço que fist danz Narcisus,  
 Qui tant plora, criant merci,  
 que l'ame del cors li parti.  
 Ço iert ma fin, que que il tart,  
 17708 Quar jo n'i vei nul autre esguart.  
 Narcisus por amer mor,  
 E jo referai autresi.  
 Deceüz fu en sa semblance:  
 17712 Ne rai pas meillor atendance,  
 Quar jo n'en puis aïde avoir  
 Ne plus qu'il ot, ço sai de veir [...]».<sup>54</sup>

Pur dipendendo nel loro complesso dall'erotologia ovidiana, entrambi gli episodî possono offrire qualche contatto formale, o tematico, con la letteratura occitanica che, come si è già mostrato, era senz'altro conosciuta presso la corte plantageneta: se nel caso di Medea abbiamo un'inaspettata

<sup>54</sup> «Sono Narciso, lo so e lo vedo, | che tanto amò la sua stessa ombra | che ne morì presso la fonte. | La stessa angoscia, lo stesso tormento | io so di sentire. Amo la mia ombra, | amo la mia morte e la mia prigionia. | Così come egli non la può possedere | né gettarsi al suo collo e abbracciarla | – poiché non è nulla, né mai fu nulla – | né può da lei essere percepito, | così non posso provare il piacere | di avere lei e il suo amore. | Bisogna dunque che io faccia, non so altrimenti, | ciò che fece Narciso, | che tanto pianse, implorando pietà, | che l'anima lasciò il suo corpo. | Sarà questa la mia morte, sebbene tardi a venire, | poiché non vedo altre possibilità. | Narciso per amore morì, | e io lo stesso. | Trovò l'inganno nel suo stesso sembiante: | non affronto un destino migliore, | poiché non posso avere più aiuto | di quanto ne ebbe lui, lo so per vero».

clausola trobadorica al v. 1278 («sis cuers de fine amors esprent»), quello di Achille – distante e riunito *in articulo mortis* con l’oggetto del proprio amore – sembra quasi un caso di *amor de lonb*. Non si tratta, peraltro, dell’unico elemento di letterarietà che Benoît introduce nelle sequenze amorose; subito dopo essersi separata da Troilo e aver lasciato la città, infatti, il personaggio di Briseida è oggetto di una lunga tirata misogina:<sup>55</sup>

- Mais, se la danzele est iriee,  
 Par tens resera apaice;  
 Son duel avra tost oblié  
 13432 E son corage si müé  
 Que poi li iert de ceus de Troie.  
 S’ele a hui duel, el ravra joie  
 De tel qui onc ne la vit jor:  
 13436 Tost i avra torné s’amor,  
 Tost en sera reconfortee.  
 Femme n’iert ja trop esgaree:  
 Por ço qu’ele truiست ou choisir,  
 13440 Poi durent puis li suen sospir.  
 A femme dure dueue petit:  
 A l’un ueil plore, a l’autre rit.  
 Mout muënt tost li lor corage.  
 13444 Assez est fole la plus sage:  
 Quant qu’ele a en set anz amé  
 A ele en treis jorz oblié.  
 Onc nule ne sot duel aveir.  
 13448 Mout lor pert bien de lor saveir:  
 Ja n’avront tant nul jor mesfait  
 Chose ne rien que tant seit lait,  
 Ço lor est vis, qui que les veie,  
 13452 Que l’om ja blasmer les en deie.  
 Ja jor ne cuideront mesfaire:  
 Des folies est ço la maire.  
 Qui s’i atent ne qui s’i creit  
 13456 Sei meïsme vent e deceit.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Una letteratura, quella misogina, destinata a una grandissima diffusione e qui evocata quasi a contrappunto della generalizzata “cortesia”. Una trattazione sistematica della letteratura misogina è nella monografia di Wulff 1914; cf. anche, per una ricapitolazione, gli studi di Schalk 1968 e di Lee 2004.

<sup>56</sup> «Ma se la fanciulla è addolorata, | in poco tempo tornerà ad essere serena; | il suo dolore avrà presto dimenticato | e avrà così mutato la sua disposizione d’animo | che poco pensiero avrà dei Troiani. | Se oggi soffre, ella avrà gioia | con un uomo





Il destino di tutti questi amori è, lo dicevamo, complessivamente tragico: come già evidenziato al § 7.4, non esiste un lieto fine e, anzi, prospera l'inganno, come per Giasone e Medea e come nel caso di Achille, vittima delle macchinazioni e della vendetta di Ecuba. Interessante, come suggello, mi sembra l'osservazione di Jung (2003: 192), che ricorda come quasi tutte le donne, nel romanzo, risultino vittime dei proprî uomini: sull'amore, passione femminile, prevale la guerra, passione maschile foriera di morte; non è pertanto un caso il fatto, ricordato sempre al § 7.4, che nessuna coppia assicuri una discendenza al proprio casato: un particolare, quest'ultimo, che salda in chiave pessimista la riflessione sull'amore a quella sulla Storia.

### 12.7. *Il successo della materia troiana: le mises en prose*

La fascinazione, la presa che alcune trame testuali romanzesche hanno sul pubblico dei contemporanei determina, all'affacciarsi del XIII secolo, la loro trasformazione in opere in prosa estese alla misura del ciclo e, al loro interno, capillarmente strutturate e articolate.<sup>57</sup> Questi romanzi in prosa (su tutti, la *Vulgate* e il *Tristan en prose*) hanno quindi avuto notorietà e diffusione in altre aree della Romània – e anche al di fuori di essa<sup>58</sup> – sotto forma di traduzioni, rifacimenti, riscritture, adattamenti.

Un percorso del tutto simile – anche se piú contenuto, dal punto di vista del materiale testuale – è quello seguito dal *Roman de Troie*: pur non sfociando in una prosa che ha il respiro mistico e il profondo senso della tragicità della *Vulgate*, o il complesso intreccio fantastico del *Tristan en prose* o del *Guiron le Courtois*, esso vede certificato il proprio successo

---

che ancora non la vide mai; | presto avrà rivolto a lui il suo amore, | presto ne sarà riconfortata. | Una donna non sarà mai troppo smarrita: | dato che trova dove scegliere, | poco durano i suoi sospiri. | A una donna il dolore dura poco, | con un occhio piange, con l'altro ride. | Assai rapidi sono gli amori delle donne, | molto è folle la piú saggia: | quanto ella ha amato per sette anni, | ella ha dimenticato in tre giorni. | Mai nessuna conobbe il vero dolore. | Molto dunque si guasta attraverso le loro azioni: | mai avranno fatto malvage | azioni, nulla di così spregevole, | che a loro sembri, se anche le si smaschera, | che le si debba mai biasimare per questo. | Mai pensarono di comportarsi male: | delle follie è questa la piú grande. | Chi a loro si rivolge e dà fiducia | vende sé stesso e s'inganna».

<sup>57</sup> Per le linee generali della questione, cf. Meneghetti 2010: 78-85.

<sup>58</sup> Tra i prodotti di area germanica conosciamo, ad esempio, il *Lanzelet* di Ulrich von Zatzikhoven e il *Tristrant* di Eilhart von Oberg.



in cinque diverse mises en prose anonime, che Jung (1996) ha classificato numericamente come *Prose 1, 2, 3, 4 e 5*. In area italiana, è poi da segnalare la mise en prose latina dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne.

Eccezion fatta per *Prose 5*, che risale al Trecento, tutte le prose risalgono al XIII secolo e per molte di loro è da rilevare l'estraneità al territorio francese: solo due di esse, infatti, provengono dalla Francia (*Prose 3*, i cui manoscritti sono copiati in Italia su esemplari francesi, e *Prose 4*), mentre gli altri testi provengono da altre aree della Romania e, nel caso di *Prose 1*, da un'area addirittura al di fuori della Romania (la Grecia). Tre di essi, nella fattispecie *Prose 1, 3 e 5*, pur non avendo una tradizione condivisa, concludono il testo con una breve prosa intitolata *Roman de Landomata* (dedicata a uno dei figli di Ettore).

Tràdito da una decina di manoscritti, *Prose 1*, che risale all'incirca alla metà del XIII secolo, o a poco oltre, è l'unica delle *mises en prose* del *Roman de Troie* a essere stata prodotta fuori dalla Romania: l'anonimo autore, infatti, nel II capitolo (dove dà ai lettori le coordinate geografiche di Troia e della regione circostante), ragguaglia anche sulla Grecia, e in particolare sulla Morea (il Peloponneso attuale), dando ad intendere di aver composto il testo proprio in quella zona; si tratta di una *mise en prose* particolarmente fedele ai versi di Benoît, da cui però l'autore taglia il "colore", le cosiddette parti descrittive che sono estranee alla sostanza della *fabula*; Jung 1996: 441 distingue due versioni: quella piú antica, che egli chiama *version commune*,<sup>59</sup> e una piú recente, rimaneggiata.

*Prose 2*, tràdita da tre manoscritti di provenienza italiana di differente patina (uno genovese e due veneti, padovano e veronese) è una versione elaborata nell'Italia settentrionale verso la fine del XIII secolo. Il testo è complessivamente inedito, nonostante alcuni lacerti abbastanza lunghi siano stati pubblicati sia in Jung (1996) sia da Carlesso (1966), che ha studiato in particolare i rapporti tra *Prose 2* e la sua traduzione toscana, composta all'inizio del Trecento dal senese Binduccio dello Scelto. Il testo risente fortemente della sua provenienza geografica: nel lessico di *Prose 2* sono frequentissimi, infatti, gli italianismi. L'autore, pur omettendo

<sup>59</sup> La *version commune* è parzialmente pubblicata da Constans-Faral; il testo arriva fino alla rielezione di Agamennone a capo della spedizione greca, a seguito della morte in battaglia di Palamedes (v. 19206 del *roman* di Benoît), cf. Jung 1996: 442.

alcuni episodi del *Roman de Troie*, si dimostra nel complesso piuttosto fedele al *roman* di Benoît (Jung 1996: 485-6).

Anche *Prose 3* è inedita (se ne attende l'edizione di Luca Barbieri insieme con quella di *Prose 5*); il testo è tràdito integralmente da un solo manoscritto del XV secolo (conservato alla Bibliothèque Municipale di Rouen), mentre altri tre manoscritti, della fine del Duecento, contengono piú frammenti di lunghezze differenti: essi, se non costituiscono lacerti dello stesso codice, sono comunque prodotti di un unico ambiente scrittoria, quello genovese. Sulla base di questo dato, Jung (ivi: 499) pensò che *Prose 3* fosse stata scritta in Italia, ipotesi avvalorata dalla presenza di un volgarizzamento toscano composto alla fine del Duecento, noto come *Istorietta troiana*. Costantini (2004) e D'Agostino (2006b) hanno invece piú ragionevolmente ipotizzato, sulla base della patina linguistica dei frammenti, la provenienza di *Prose 3* dalla Francia del Nord o, addirittura, da quello stesso ambiente anglonormanno da cui proviene il *Roman de Troie* di Benoît: queste considerazioni potrebbero anche determinare, entro certi limiti, una retrodatazione del testo. La tradizione della *mise en prose* è difficile da delineare, complicata dalla recenziarietà dei testimoni; è invece certo che *Prose 3* rappresenta una versione molto originale del *Roman di Benoît*, e in piú punti si distacca notevolmente anche dalle altre versioni in prosa: a tal proposito Costantini (2004: 1079-80), notando il frequente utilizzo dell'anticipazione, ha ipotizzato che l'autore di *Prose 3* avesse una così profonda consapevolezza del testo del *Roman de Troie* da poter «effettuare preventivamente un vero e proprio 'montaggio' alternativo». Due ulteriori elementi contribuiscono a fornire l'immagine di *Prose 3* come di un testo di elevata qualità: anzitutto, il fatto che il testo della *mise en prose* è utilizzato dal redattore di *Prose 5* (insieme ad altro materiale testuale) nella costruzione del ritratto di Elena, che è identico nelle due prose; il testo di *Prose 3* doveva quindi essere noto e costituire una sorta di riferimento. In secondo luogo, nel tessuto testuale di *Prose 3* si riconoscono elementi che rinviano al *Roman de Brut* di Wace: l'autore è dunque perfettamente integrato in un sistema letterario di alto livello.

*Prose 4* è l'unica *mise en prose* integralmente pubblicata: l'edizione dell'unico testimone (un manoscritto di lusso risalente all'ultimo quarto del XIII secolo, che contiene anche il *Roman de Merlin*) fu allestita nel 1979 da Françoise Vieliard; l'autore di *Prose 4* fa riferimento diretto al *Roman de Troie*, in una versione molto affine a quella del ms. fr. 1450 della BnF (il codice siglato *H* nell'edizione Constans), del cui testo condi-

vide alcune lacune. *Prose 4* è all'insegna della *brevitas*: l'anonimo autore scorcia il testo soprattutto di scene di battaglia e di ritratti di eroi ma anche, senza troppo discriminare, di momenti pittoreschi come il ritratto di Medea o patetici come il racconto dell'ultima notte di Troilo con Briseida; in generale, traspare la sua predilezione per le scene dialogiche, tanto che in alcuni casi egli arriva al punto di trasformare in dialogo alcuni discorsi indiretti (ma compie anche l'operazione contraria); inoltre, ricorre pure all'anticipazione, manifestando una buona conoscenza del testo del *Roman de Troie*. Il suo stile è particolarmente monotono, tanto che si può definire *Prose 4* come la *mise en prose* complessivamente meno riuscita.

*Prose 5* è un testo particolarmente originale: l'autore infatti non si è limitato a una manipolazione accorta e consapevole di passi del romanzo in versi, come fanno altri autori di *mises en prose* (ad esempio l'autore di *Prose 3*), ma mostra anche di conoscere il testo di *Prose 1* e *Prose 3* (il ritratto di Elena, come abbiamo detto prima, è uguale nel testo delle due prose), inventa *ex ingenio* alcuni passi e, soprattutto, "farcisce" il testo con la traduzione di tredici *Heroides* di Ovidio, alludendo in modo esplicito a una quattordicesima (la lettera di Ipsipile a Giàsone);<sup>60</sup> il testo è tradito da una dozzina di manoscritti, che avrebbero come modello (secondo Jung) un ulteriore manoscritto, il *codex vetustissimus*, un codice miniato conservato alla British Library e copiato a Napoli intorno al 1345; *Prose 5* era senz'altro molto conosciuta, tant'è vero che molti dei manoscritti (10) che la tramandano la collocano all'interno dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, e due di essi all'interno di una cosiddetta *Histoire universelle*.

Operazione del tutto peculiare è, infine, quella dell'*Historia destructionis Troiae*, rifacimento in prosa latina del romanzo di Benoît scritto tra il 1272 e il 1287 da un Guido delle Colonne, molto probabilmente omonimo del poeta fredericiano.<sup>61</sup> L'opera fu commissionata a Guido da Matteo della Porta, teologo e vescovo di Salerno dal 1263 al 1272, anno della sua morte: il particolare è segnalato anche nel testo dell'*Historia*, poiché Guido dichiara di aver interrotto la scrittura dopo il primo libro

<sup>60</sup> Per la traduzione e l'inserimento delle *Heroides* nel testo di *Prose 5*, cf. Barbieri 2005.

<sup>61</sup> Ha convincentemente notato Francesco Bruni (1990: 684), seguito in ciò da D'Agostino (2006c: 94), che anche se la cronologia non esclude a priori la possibilità che il Guido lirico e il Guido prosatore siano la stessa persona, le differenti idee sull'amore (favorevole il primo, del tutto contrario il secondo) lasciano pochi margini di incertezza.

a causa della morte del committente, e di aver terminato i restanti 34 capitoli nel 1287. Si può parlare di rifacimento e non di traduzione vera e propria perché l'autore compie un'accorta selezione e rielaborazione del materiale narrativo a sua disposizione, esplicitando già nel titolo una *intentio operis*: non si tratta infatti di un *roman* ma di una *historia*, nella quale troverà spazio soprattutto il vero. Obbedendo a questo criterio, le fonti dichiarate da Guido sono gli “storici” Ditti e Darete, mentre è sottaciuto il debito, notevolissimo, nei confronti di Benoît;<sup>62</sup> altre fonti costantemente impiegate (specie nelle digressioni) sono poi le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, l'*Historia* di Pietro Comestore e, ovviamente, la Bibbia: la presenza di queste fonti si rivela una spia efficace della committenza ecclesiastica, alla quale si deve forse anche attribuire la deviazione del disegno autoriale in senso più moralistico che storico, come si evince dalla soppressione di temi – come l'amore – e toni – come il patetico – che sono caratteristici dell'*aetas ovidiana*.

---

<sup>62</sup> Segnala D'Agostino (2006c: 95) che Guido spesso cita Darete come *auctoritas* anche in luoghi dove la fonte è in realtà solo e soltanto il *Roman de Troie*.



APPENDICE  
LE SINOSSI DEI ROMANZI





## IL ROMAN DE THEBES\*

Dopo il prologo, il narratore racconta l'antefatto dell'intera vicenda, ciò la tragica storia di Edipo (vv. 33-597). Al momento della morte di quest'ultimo, si pone per i suoi due figli Eteocle, il maggiore, e Polinice, il minore, il problema della successione al trono: i due si accordano per alternarsi di anno in anno al governo e il primo a cui spetta questo onore è Eteocle. Polinice è così costretto a lasciare Tebe e decide di recarsi ad Argo, ove cerca riparo per la notte nel palazzo del re Adrasto; qui si trova pure Tideo, anch'egli principe in fuga dalla propria città, Calidone. A causa dell'intemperanza di Polinice i due vengono alle mani finché il re non riesce a placarli; così riconciliati, tra i due principi nasce una grande amicizia, sancita anche dalle nozze con le quali si legano alle due figlie di Adrasto (vv. 598-1287).

Trascorso un anno, Polinice intende reclamare il proprio periodo di regno e Tideo, conscio del pericolo che l'amico correrebbe recandosi da solo a Tebe, si offre di fare un'ambasciata al suo posto. Il rifiuto di Eteocle di consegnare il governo della città colma d'ira il messaggero, che offende così il re di fronte alla sua corte; fatto inseguire da cinquanta cavalieri, Tideo riesce con coraggio e valore ad avere la meglio su di loro e a tornare ad Argo (vv. 1288-2064).

La guerra è ora inevitabile e l'esercito di Adrasto si mette in marcia verso Tebe: attraversato il deserto di Nemea, le truppe giungono allo stremo delle forze all'ingresso di un meraviglioso giardino, presso il quale si trova la giovane Isifile con in braccio il figlio infante del re di Nemea Licurgo, che le è stato affidato. Vinta la propria diffidenza nei confronti dei soldati, ella si lascia convincere a condurli in un luogo dove possano abbeverarsi, lasciando però incustodito il piccolo erede al trono, che viene ucciso da

---

\* La sinossi del *Roman de Thebes* è di Stefano Resconi.

un serpente mostruoso; la giovane riuscirà a ottenere l'insperato perdono di Licurgo solo grazie all'intermediazione di Adrasto (vv. 2065-2760).

L'esercito procede con la marcia e giunge a un varco dominato da un'enorme torre circondata da un lago; guardiano del luogo è il demone Astarot, che, sotto le sembianze di una vecchia mostruosamente deforme, minaccia di morte chi intenda passare oltre, a meno che non risolva un indovinello, lo stesso che, a suo tempo, la Sfinge aveva sottoposto a Edipo. Tideo viene a capo dell'enigma e le truppe possono così avanzare giungendo a Monflor, importante castello difeso da Meleagés, cugino di Eteocle e Polinice: dopo essersi consultato con gli altri cavalieri presenti nella roccaforte, Meleagés si rifiuta di cedere la fortezza e inizia così un difficile assedio, che si concluderà a favore di Adrasto solo grazie a uno stratagemma concepito da quattro conti veneziani (vv. 2761-3780).

L'esercito giunge finalmente a Tebe e si accampa sotto le mura delle città, turbando perfino lo stesso Eteocle, che convoca la sua corte per valutare l'opportunità di giungere a un compromesso che eviti lo scontro: nel dibattito si impone, anche se a fatica, la posizione di Othon, che suggerisce al re di offrire al proprio fratello la metà dei suoi possedimenti mantenendo però egli stesso la corona. Dal momento che nessun cavaliere intende recarsi al campo di Adrasto in ambasciata, è la stessa Giocasta accompagnata dalle figlie Antigone e Ismene a compiere la missione diplomatica: questo drammatico episodio, che non porta comunque ad alcun accordo, permette però ad Antigone e al re d'Arcadia Partenopeo, che fa parte delle truppe degli assediati, di incontrarsi e innamorarsi (vv. 3781-4575).

Inizia quindi la lunga serie delle battaglie, che seminano morte e disperazione in entrambi i fronti: tra gli altri muoiono Athon, gettando nello sconforto la sua fidanzata Ismene, Ippomedonte, Tideo e Partenopeo. Due episodi particolarmente significativi inframezzano questa sequenza: quello della morte di Anfiarao e quello di Dario il Rosso. Anfiarao, che è *archevesque* del campo di Adrasto, viene inghiottito dalla terra piombando negli inferi; questo episodio, che getta nel terrore gli assediati facendo loro temere di incontrare lo sfavore delle divinità, è preceduto dall'*ékphrasis* del carro utilizzato dal personaggio durante i combattimenti (vv. 5042-5635). Dario il Rosso, il cui figlio Alexandre è stato fatto prigioniero da Polinice, è invece un vassallo di Eteocle; egli rifiuta di cedere a Polinice, in cambio della libertà del figlio, la torre che il suo re gli ha ordinato di difendere, a meno che ciò non si possa compiere senza commettere spergiuro. Dario si reca dunque da Eteocle, e giunge

a corte proprio mentre tre ambasciatori peceneghi offrono al re il loro appoggio militare in cambio di alcune ricche regioni di confine. Dario consiglia a Eteocle di non accettare la proposta, suggerendogli piuttosto di trovare una soluzione al dissidio con suo fratello, insistendo fino al punto di venire percosso con un bastone. Ritenendo che questo affronto metta di fatto fine al rapporto di fiducia reciproca con il suo signore, Dario si sente autorizzato a disporre come meglio crede della sua torre, facendola occupare da cinquecento cavalieri delle file di Polinice. I Tebani riescono però a catturarla e a condurre Dario davanti a Eteocle, che si fa convincere almeno a sottoporlo al giudizio dei suoi baroni prima di condannarlo: questi dibattono lungamente sui principi etici e legali che devono informare un rapporto di tipo feudale, ma la situazione di *impasse* è risolta solo dall'intervento di Giocasta e, soprattutto, di Antigone, che conduce davanti al fratello Salemandre, la figlia di Dario, da tempo amata invano dal re. Eteocle concede così il suo perdono a Dario in cambio delle nozze con sua figlia, senza che questi riconosca di aver commesso un tradimento, ma tutt'al più una *folie*, mentre Polinice libera Alexandre (vv. 8261-10390).

Il romanzo si avvia alla conclusione con il duello che vede Eteocle e Polinice darsi reciprocamente la morte, preludio dello scontro finale nel corso del quale gli assediati, pur infliggendo ai Tebani enormi perdite, vengono tutti uccisi con l'eccezione di Adrasto, Capaneo e un altro guerriero ferito che porta la tragica notizia della disfatta ad Argo (vv. 11405-11576).

Le donne argive decidono allora di recarsi a Tebe per rendere gli onori funebri ai loro morti e nel corso della marcia incontrano Adrasto e Capaneo, e poi il duca di Atene, che si sta recando con le sue truppe a punire un vassallo ribelle. Adrasto lo supplica di prestargli aiuto e ottiene la promessa di recuperare i cadaveri dei compagni caduti, che si trovano in mano tebana, per poterli seppellire. Dal momento che Creonte, nuovo re di Tebe, si ostina a non consegnare le spoglie, il duca attacca la città affiancato dalle stesse donne argive, che riescono ad aprire un varco nelle mura, permettendo così la presa e la distruzione della città. I morti sono seppelliti, ma la terra si rifiuta di accogliere le spoglie di Eteocle e Polinice, che vengono quindi bruciate; le fiamme che si alzano dalla pira si dividono in due lingue che paiono combattere tra di loro. Il duca torna infine ad Atene con i suoi prigionieri mentre le donne argive rientrano in patria in preda a un dolore inconsolabile. Il romanzo si conclude con l'epilogo citato a 4.3 (11577-12059).



## IL ROMAN D'ENEAS\*

A differenza di *Thebes* e *Troie*, il romanzo si apre senza prologo, e anziché seguire il modello omerico dell'illustre precedente virgiliano, che iniziava *in medias res* la vicenda ricorrendo all'*ordo artificialis*, apre la narrazione dall'antefatto troiano: sono rievocati sommariamente l'assedio di Troia, la devastazione violenta della città e la decisione di Enea di lasciare la città nottetempo, insieme a numerosi sodali, portando in spalla il padre Anchise e tenendo per mano il figlio Ascanio. Partiti con venti navi ben equipaggiate, i fuggitivi salpano verso Occidente, con Enea come guida. L'ira di Giunone, nemica dei Troiani a causa del giudizio di Paride, manda contro le navi venti e tempeste, che mettono a dura prova i naviganti. La furia degli eventi dura per tre giorni e tre notti: alcune navi affondano, trascinando a fondo gli sventurati passeggeri; quando ormai tutto sembra perduto, il vento cessa e il mare si placa: all'orizzonte delle sette navi superstiti ecco apparire le coste della Libia (vv. 1-356).

La terra, all'apparenza disabitata e selvaggia, è sotto la giurisdizione di Cartagine, una città straordinariamente ricca, popolosa e dedita al commercio e all'artigianato. Vi regna la tiria Didone, che la amministra saggiamente e sovrintende in prima persona ai lavori di costruzione dei monumenti cittadini. Gli ambasciatori troiani le chiedono asilo per poter riparare le navi danneggiate dalla tempesta. Didone, che conosce le vicende della guerra troiana, acconsente, e manda a chiamare Enea, che giunge al cospetto della sovrana con un'ampia scorta di cavalieri. Il primo incontro con la regina suscita l'ammirazione nei Troiani, tanto per l'opulenza della città quanto per la generosa cortesia che essa mostra nei confronti dei naufraghi. Enea, allora, manda a chiamare il figlio, affinché porti con sé ricchi doni, per omaggiare la sovrana cortese. In quel frangente, Venere abbraccia il piccolo Ascanio, attribuendogli il potere di

\* La sinossi del *Roman d'Eneas* è di Roberto Tagliani.

far innamorare coloro che egli bacerà. Durante un banchetto, nel quale Enea rievoca le dolorose vicende di Troia – il giudizio di Paride, l’assedio di Menelao, la morte degli eroi troiani, lo sciagurato inganno del cavallo e il conseguente eccidio dei cittadini, fino alla fuga verso le terre dell’avo Dardano e alla morte del padre Anchise – il sentimento instillato dal bacio di Ascanio infiamma il cuore di Didone; durante la notte, chiusa nella camera regale, la regina si strugge e si tormenta per la passione. La sorella Anna le suggerisce di prendere Enea in sposo e di farne il suo paladino contro le insidie dei baroni, ma la regina è incapace di ragionare razionalmente, in preda al crescente delirio amoroso. Durante una battuta di caccia, Didone ed Enea sono sorpresi da un temporale: si rifugiano in una grotta, e consumano la passione che ha infiammato i loro cuori. Al ritorno, la fierezza di Enea, signore della situazione, e la soddisfazione della sovrana fomentano dicerie in tutta la Libia. Quando, d’improvviso, gli dèi ricordano ad Enea la sua missione, l’eroe, pur a malincuore, prepara di nascosto la partenza. Saputa la notizia, la regina tenta in ogni modo di dissuaderlo dal suo proposito, ma a nulla valgono parole e preghiere: Enea è mosso dal volere degli dèi, e parte. Didone, maledicendo la sorte e l’infedeltà dell’amato, rabbiosa e folle si pugnala a morte, per poi abbandonarsi tra le fiamme, mentre le navi troiane lasciano la costa (vv. 257-2144).

Enea approda in Sicilia, nei pressi della tomba paterna. Fa celebrare dei giochi in onore di Anchise, che gli appare in sogno, imponendogli di lasciare in quel luogo i vecchi e portare con sé solo i giovani: dovrà infatti combattere un’aspra guerra, sposare la figlia di un re e fondare una nuova nazione e una nuova stirpe. Prima di ciò, però, dovrà raggiungere l’antro della Sibilla, a Cuma, discendere negli Inferi e parlare con il suo spirito. Enea parte, secondo le indicazioni del genitore: giunto al cospetto della profetessa, si procura il ramo d’oro per omaggiare Proserpina, attraversa la porta dell’Inferno e intraprende il suo viaggio ultramondano. Supera il fiume infernale con il riottoso aiuto del nocchiero Caronte, elude la sorveglianza di Cerbero grazie agli incantesimi della Sibilla, incontra le anime dei fanciulli nati morti, vede Minosse, il giudice infernale, incontra i morti per causa d’amore, tra i quali scorge Didone: a lei rivolge parole di scusa, sdegnosamente respinte dalla regina, che fugge. Proseguendo, l’eroe incontra numerosi cavalieri tebani, greci e troiani morti sui campi di battaglia; giunge alla fortezza di Dite, cinta di mura ferrigne e bagnata dal rosso Flegetonte: qui sono puniti i giganti ribelli agli dèi, Tizio se-

duttore di Diana, Tàntalo e molti altri dannati, sottoposti a incessanti ed eterne torture. Ma Enea è destinato ad altro viaggio: date le spalle alla fortezza e deposto il ramo d'oro all'incrocio delle vie che separano i due mondi ultraterreni, si dirige verso i Campi Elisi. Qui incontra il padre Anchise, che pronuncia la sua profezia sulla futura discendenza: gli mostra lo spirito di colui che sarà suo figlio, Silvio, partorito da Lavinia, figlia di re Latino e moglie predestinata di Enea; gli mostra poi i piú illustri tra gli uomini della sua futura progenie: Silvio Enea, Romolo, Giulio Cesare e Augusto. Anchise non gli tace le difficoltà che dovrà affrontare prima di ottenere il bene promesso: Enea è turbato, ma fiero di essere chiamato a realizzare un così grande progetto. Commosso, si congeda dal padre e torna ai suoi che l'attendono sulla riva, per riprendere il mare (vv. 2145-3050).

I Troiani danno le vele al vento e raggiungono, finalmente, il Lazio, la terra degli avi promessa dagli dèi. Su di essa governa l'anziano re Latino, a cui Enea manda messaggeri per spiegare le ragioni del loro approdo. Fa, nel frattempo, costruire una torre ben guarnita sul Monte Albano, dove i Troiani trovano rifugio. L'anziano re, commosso dalle tragiche vicende degli esuli e in ossequio ai diritti della stirpe dardanide, consente loro d'installarsi nelle sue terre e promette in sposa ad Enea la giovane figlia Lavinia, già promessa a Turno. La moglie di Latino, Amata, è contraria alle decisioni del marito, e manda messaggeri a Turno, per avvertirlo delle mutate intenzioni del consorte. Turno medita propositi di guerra e di vendetta contro il rivale, venuto a contendergli la donna, e con questa il potere sulla terra. Durante una battuta di caccia, Ascanio uccide il cervo di Silvia, figlia di Tirro, un vassallo del re Latino; le proteste della giovane fanno accorrere molti cavalieri in suo aiuto: ne scaturisce una zuffa violenta, che degenera presto in battaglia. I Troiani attaccano il castello di Tirro, ne uccidono il figlio e saccheggiano il borgo. Quando la notizia giunge a Laurento, la capitale del regno di Latino, Turno ha gioco facile nel sollevare i baroni contro lo straniero e contro la decisione del re di accordargli ospitalità; con parole risolutive li esorta a radunare un esercito contro i Troiani e a prepararsi all'assedio del castello dardanide (vv. 3051-4296).

Mentre gli Italicci progettano l'assedio, Venere, madre di Enea, chiede a Vulcano di forgiare armi magiche e invincibili per l'eroico figlio, in vista della guerra: il dio, dopo una notte d'amore, acconsente. Con l'armatura sfavillante, Enea raccoglie i suoi e organizza la resistenza. Per ottenere aiuti contro il grande apparato di forze messe in campo da Turno, l'eroe

si reca da Evandro, re della vicina Pallanteo, sulle cui spoglie sorgerà Roma. Risalito il Tevere fino alla corte del sovrano, ne riceve il sostegno e l'alleanza: con cento navi e mille uomini, posti sotto la guida del figlio Pallante, armato cavaliere dallo stesso Enea, partono alla volta della fortezza assediata. Frattanto, i Troiani resistono, con valore, agli assalti di Turno che, approfittando dell'assenza di Enea, ha fatto distruggere le navi troiane, sferrando numerosi attacchi. La città resiste, difesa da soldati valorosi come Eurialo e Niso, la cui improvvisa sortita notturna, che determina gravi perdite nel campo nemico, conduce i due giovani a una tragica fine. Turno moltiplica le incursioni, a costo di gravissime perdite: ma la ferocia con cui combatte nulla può contro la valorosa resistenza dei Troiani (vv. 4297-5601).

All'arrivo di Enea, la battaglia infuria selvaggia: in un duello Turno colpisce mortalmente Pallante. In sommo spregio, Turno toglie al cadavere l'anello che Enea gli aveva donato armandolo cavaliere. Assetato di sangue, Turno si rimette nella mischia ma, salito su una nave per colpire un arciere, si trova sospinto al largo, rimanendo lontano dalla battaglia per qualche giorno. Intanto Enea, compianto il corpo esanime di Pallante, giura vendetta e spinge nella mischia, incalzando con tutte le sue forze: uccide Lauso e suo padre Mezenzio, luogotenenti di Turno. Dagli assediati è proposta una tregua, per seppellire gli ormai numerosissimi morti. Si celebrano i solenni funerali dei caduti e Pallante, riaccompagnato nella città natale, è sepolto con tutti gli onori (vv. 5602-6536).

Re Latino riunisce la corte a Laurento: propone la fine delle ostilità e l'assegnazione ai Troiani di un territorio selvaggio che va «des l'ève de Toscane | desi qu'al flueve de Sicane» («Dal fiume della Toscana | fino al fiume dei Sicani», vv. 6577-8). Drance, a nome dei baroni, approva la proposta, che porrebbe fine al diuturno eccidio di soldati. Il barone lancia a sua volta una proposta: se Turno è contrario al volere del re, sfidi a duello Enea, e la sorte di Lavinia e della sua eredità sia decisa da un'ordalia. Mentre si accende la discussione, scadono i termini della tregua; la parte troiana si lancia nuovamente all'attacco e le ostilità riprendono, più feroci e selvagge di prima. La prima sortita è tentata da Camilla, alla testa di cento agguerrite amazzoni: scambiate per dee, sbaragliano gli stupiti Troiani. Solo Arrunte, che l'ha seguita, riesce a colpirla a morte, con grande gioia dei suoi. Appresa la notizia, Turno, che era in procinto di tendere un agguato ad Enea, interrompe le operazioni militari: tutti cessano di combattere, dentro e fuori Laurento. Enea fa montare una sontuosa tenda su un colle di fronte



alla città, dove stabilisce il suo accampamento. Mentre tace la battaglia, si celebrano i riti funebri in onore di Camilla (vv. 6537-7724).

Messo in difficoltà dalla forza degli assediati, Turno accetta di sfidare a duello Enea per ottenere Lavinia; dalla decisione scaturisce una nuova tregua. Mentre fervono i preparativi, Amata, la regina, tenta invano di convincere la fanciulla a scegliere Turno, evitando inutili spargimenti di sangue: ma la giovane rifiuta. Quando, dall'alto di una torre, Lavinia vede Enea uscire dalla tenda, se ne innamora all'istante: in una lunga notte di tormentate riflessioni amorose decide di comunicare la sua scelta alla madre: amerà soltanto Enea, non sarà mai di Turno. Frattanto, avanzano i preparativi per il duello, e s'intensifica l'innamoramento della giovane per l'eroe, tra atroci dubbi e sospirosi desiri. Alla fine, Lavinia decide di mettere in una lettera tutto il suo travagliato sentimento: scrive la missiva, la arrotola attorno a una freccia e la fa scagliare da un arciere nel campo troiano. Enea teme, per un istante, che la tregua sia rotta: ma ben presto, leggendo lo scritto, comprende bene quale sia la situazione. Anche nel suo cuore si accende l'amore per Lavinia, verso la quale lancia fugaci sguardi, da lontano. Per entrambi la notte è foriera di dubbi e di sospetti, mentre il solo disvelarsi di un rapido cenno, nel giorno luminoso, sana ogni più negativo e atroce pensiero (7725-9274).

Mentre gli amanti si osservano, segretamente, da lontano, scadono i termini della tregua; si preparano i campioni del torneo: Enea da un lato, Turno dall'altro. Enea rivendica l'immunità per il figlio e il suo popolo, in caso di sconfitta: le sue parole infiammano lo spirito partigiano di uno dei soldati di Turno, che si scaglia contro un troiano, uccidendolo. Infuria di nuovo la battaglia: niente più duelli cavallereschi e cortesi, ma violente e confuse mischie. Enea, disarmato, viene colpito da una freccia: Turno si avventa su di lui, ma il sacrificio del prode Neptanebo gli impedisce di ucciderlo. Curato nella tenda con il dittamo, Enea torna in campo e capovolge le sorti della battaglia, che in sua assenza aveva preso una piega difficile per i Troiani. L'eroe ordina l'assalto e l'incendio di Laurento: alla vista delle fiamme, Turno capisce che non può più proseguire oltre senza mettere a repentaglio la stessa sopravvivenza del regno di Latino. Accetta di battersi in singolar tenzone con Enea il quale, nonostante il valore del campione italico, lo sbaraglia e lo mette a terra, costringendolo alla resa (vv. 9275-9774).

Enea ha vinto, e prova pietà per Turno. Sta per concedere il perdono al nemico sconfitto, quando vede che esso indossa l'anello di Pallante: gli

sovviene allora il sacrificio del giovane, per vendicare il quale brandisce la spada e decapita Turno. Tra le grida di gioia dei Troiani e le meste espressioni di lutto degli Italici, si decidono i giorni degli sponsali: con rammarico di Lavinia, essi non sono immediati, ma posticipati di otto giorni; un tempo sufficiente per suscitare, ancora una volta, dubbi e tensioni nella giovane. Finalmente si celebrano le nozze, in cui tutti gli animi sono pacificati e in cui gli amanti, finalmente sposi, possono iniziare a vivere in pace; coronato il sogno d'amore, e avuto da Latino il potere su tutto il Lazio, Enea fonda una nuova città, Albalonga, dove vivrà con Lavinia, i suoi e la sua stirpe, dalla quale nascerà anche Romolo, il fondatore di Roma e del suo straordinario e glorioso impero (vv. 9775-10156).

## IL ROMAN DE TROIE\*

Subito dopo il prologo, che comprende anche una lunga sintesi del poema (vv. 1-714) è narrata l'impresa degli Argonauti, sorta di *prequel* della materia troiana: spinto dall'odio nei confronti del nipote Giasone, il re Pelia lo incita alla conquista del Vello d'Oro; ottenuto il consenso del nipote, egli dà incarico a Argo di Tespi di costruire una nave, che porterà il nome del suo artefice e che condurrà i membri della spedizione (tra i quali, Eracle) all'isola di Colchos. Durante il viaggio, gli Argonauti fanno tappa a Troia, ma il re Laomedonte rifiuta loro approdo e ospitalità: Eracle dichiara pertanto che, di lí a tre anni, il re subirà la giusta vendetta per la superbia mostrata nei loro confronti. Giunti a Colchos, gli Argonauti sono ricevuti dal re Eete e da sua figlia Medea, che si innamora di Giasone; impegnatosi a sposare la fanciulla e ottenuto il suo aiuto in cambio di questa promessa (destinata a non essere mantenuta), Giasone riesce nell'impresa e gli Argonauti fanno ritorno in Grecia (vv. 715-2078). È quindi raccontata la prima spedizione dei Greci a Troia: per vendicare l'offesa di Laomedonte, Eracle guida alcuni degli Argonauti (tra cui Castore, Polluce e Telamone) al saccheggio e alla distruzione della città; Laomedonte è ucciso e sua figlia Esione è condotta in schiavitù da Telamone a Salamina (vv. 2079-2862). La città in seguito è ricostruita da Priamo, figlio di Laomedonte, che invia in Grecia come ambasciatore Antenore, per chiedere la restituzione di Esione; l'ambasceria, però, fallisce (vv. 2863-3650). Priamo decide allora, dopo aver tenuto consiglio con i suoi figli, di allestire una flotta, capitanata da Paride, per attaccare la Grecia; nonostante le sventure profetate da Cassandra, la spedizione parte (vv. 3651-4166). Paride fa ritorno in patria con Elena, moglie di Menelao: la donna, inizialmente affranta per il rapimento, accetta in seguito l'amore di Paride e lo sposa, nonostante le profezie di sventura di Cassandra (vv.

\* La sinossi del *Roman de Troie* è di Dario Mantovani.

4167-4936). I Greci radunano un esercito per vendicare l'offesa subita da Menelao mentre Agamennone, suo fratello, è eletto comandante della spedizione; Castore e Polluce, partiti in soccorso di Elena, loro sorella, scompaiono in mare (vv. 4937-5092). Seguono due lunghe digressioni: nella prima Benoît ritrae i principali protagonisti del romanzo, greci e troiani (5093-5582); nella seconda, si ha il catalogo delle navi greche e dei loro comandanti (vv. 5583-5702). Riunitisi ad Atene, i Greci partono dopo aver consultato l'oracolo di Delfi: dopo una fallita ambasceria di Ulisse e Diomede a Troia, comincia la guerra vera e propria, mentre Achille saccheggia la Misia (vv. 5703-6657). Dopo il lungo catalogo degli alleati di Priamo, si combatte la prima battaglia, mentre i Greci stabiliscono il proprio attendamento nella piana di Troia (6651-7640). Una nuova lunga digressione elenca i nomi dei comandanti dei due schieramenti, a cui segue la narrazione della seconda battaglia, durante la quale Ettore uccide Patroclo e riesce, dopo una dura lotta, a impadronirsi delle sue armi (vv. 7641-10186): dopodiché, ferito, torna a Troia per curarsi ed è proclamata una tregua tra Greci e Troiani; Achille, che non ha combattuto, piange la morte di Patroclo durante i funerali, mentre Palamedes reclama invano il comando della spedizione greca (10187-12336). Si combattono altre cinque battaglie e durante una di esse è ucciso il Sagittario, creatura meravigliosa giunta a Troia per difendere la città (12337-13085). Durante la successiva tregua Calcante, indovino troiano passato dalla parte dei Greci, richiede a Priamo la restituzione della figlia Briseida; la fanciulla ama, riamata, Troilo, e i due giovani devono darsi uno struggente addio. Briseida è consolata da Diomede, che fa parte della delegazione che scorta la fanciulla all'attendamento: nonostante l'appassionata dichiarazione dell'eroe greco, la fanciulla – pur lusingata – non cede al suo amore (vv. 13086-13866).

Riprende la guerra, e si combatte l'ottava battaglia, durante la quale Ettore è ferito al volto: stabilita una tregua, l'eroe è trasportato a Troia e curato nella camera di beltà, dono di Priamo a Paride per le nozze con Elena. La descrizione della camera occupa una lunga e famosa *ékphrasis*: luogo di meraviglie, la sala è costruita interamente in alabastro, sontuosamente decorata con ogni ricchezza e adornata con statue semoventi, ciascuna delle quali mostra una peculiare virtù magica (vv. 13867-14958). Durante la stessa tregua, Benoît inscena il serrato corteggiamento di Diomede a Briseida: mentre la fanciulla ha un comportamento frivolo, il greco è tormentato e alterna stati di confusione verbale ad appassio-

nate dichiarazioni rivolte alla giovane, sperando di vincerne le resistenze (14959-15186).

Alla nona battaglia segue un'altra tregua; alla vigilia della decima battaglia Andromaca, moglie di Ettore, ha in sogno un presagio di morte e, turbata, lo comunica al marito, pregandolo di astenersi dal combattimento; di fronte al rifiuto di Ettore, Andromaca interviene presso Priamo e sia il re, sia la regina Ecuba provano a convincere, invano, il figlio; Priamo infine, vinto dalle suppliche di Andromaca, proibisce a Ettore di combattere (vv. 15187-15593). Lo scontro è inizialmente favorevole all'esercito troiano, e si assiste al combattimento tra Diomede e Troilo, che si comporta assai valorosamente uccidendo molti nemici; tuttavia, le sorti della battaglia mutano con l'arrivo di Achille e dei mirmidoni: l'eroe greco uccide Margaritone, fratello di Ettore, e costringe i Troiani a ripiegare verso la città; vedendo la disfatta dei suoi e il panico dei cittadini, Ettore veste le armi e si prepara a combattere: egli rianima i suoi, e fa molte vittime tra i Greci; nello scontro decisivo, tuttavia, è ucciso da Achille (15594-16316). Trasportato a Troia, il cadavere di Ettore è pianto da tutta la città con molti lamenti: stabilita l'ennesima tregua, è edificata una bellissima tomba e si possono tenere i funerali e la sepoltura dell'eroe. Al termine della tregua, Palamedes sostituisce Agamennone come comandante della spedizione greca, scelta che fa ribollire di collera Achille; si combatte l'undicesima battaglia (alla quale partecipa anche Priamo, in testa al suo esercito) e alla fine di essa è stipulata una nuova tregua (vv. 16317-17488).

Durante la tregua, i Greci possono liberamente entrare e uscire da Troia; in occasione delle solennità per il primo anniversario della morte di Ettore, Achille vede Polissena, figlia di Priamo, e se ne innamora perdutamente: accecato dalla passione, invia un messaggero a Ecuba, alla quale promette – se Priamo gli concederà la mano dell'amata – di ritirare le sue truppe dall'assedio di Troia, facendo così fallire la spedizione greca. Nonostante Ecuba perori la causa di Achille, il re si mostra contrario alla sua proposta; nondimeno, Achille riunisce i capi greci e tenta di convincerli a levare l'assedio, con un lungo discorso: le sue parole sono però accolte con sdegno e sarcasmo, e Achille decide pertanto che né lui né i mirmidoni, di lì in poi, prenderanno parte ai combattimenti (vv. 17489-18472). Si combattono quindi altre battaglie: sono uccisi Deifebo, figlio di Priamo, e Palamedes, capo dei Greci, che viene sostituito da Agamennone; un'ambasceria ad Achille, composta da Ulisse, Nestore e Diomede, prova invano a convincere l'eroe a riprendere le armi; l'esercito greco

versa in serie difficoltà, soprattutto a causa delle prodezze di Troilo, che arriva a ferire il rivale Diomede: il pericolo da lui corso spingerà Briseida a concedergli, finalmente, il suo amore (vv. 18473-20340). Prosegue la guerra: di fronte all'avanzare dei Troiani e alle imprese di Troilo, Achille concede che i mirmidoni tornino sul campo di battaglia e, quindi, prende parte egli stesso alla contesa ma è ferito da Troilo; Priamo interpreta il ritorno di Achille in guerra come un tradimento degli impegni presi, e giura che mai gli concederà la mano di Polissena, nonostante la figlia sia innamorata di lui e intenda sposarlo (vv. 20341-21241). Achille, furente, medita di vendicarsi su Troilo, che l'ha ferito, e chiede ai suoi soldati, nella successiva battaglia, di uccidere il principe troiano; tuttavia, è Achille stesso a finirlo – al termine di uno degli scontri più crudi e sanguinosi dell'intero romanzo – e ad uccidere pure Memnone, alleato dei Troiani, che aveva tentato di recuperare il corpo di Troilo; si svolgono quindi, a Troia, i funerali dei due principi (21242-21837).

Successivamente Ecuba, straziata dal dolore per la perdita di molti dei suoi figli, medita la propria vendetta su Achille ed elabora uno stragemma con l'aiuto di Paride: manderà un messo ad Achille, con l'incarico di riferirgli che gli concederà in sposa Polissena e che lo aspetta, per parlargli, presso il tempio di Apollo. Achille, accecato dall'amore, si reca al luogo indicato dal messo insieme all'amico Antiloco: lí lo attende l'imboscata di Paride e dei suoi, che uccidono i due cavalieri; i loro corpi sono restituiti ai Greci da Eleno, e si tengono i solenni funerali di Achille, al termine dei quali viene eretto un monumento funebre per l'eroe greco. Nel frattempo, Menelao si reca in Grecia per portare a Troia Pirro, il figlio di Achille (vv. 21838-22598).

Si è giunti alla ventesima battaglia: l'esito è incerto, finché Paride e Aiace si uccidono a vicenda in duello; allora Diomede lancia i Greci all'assalto, costringendo i Troiani alla ritirata. Mentre a Troia si celebrano i funerali di Paride, con grande dolore di tutta la città – e di Elena in particolare – i Greci cingono d'assedio la rocca (vv. 22599-23127). In soccorso dei Troiani arrivano dall'oriente le Amazzoni, guidate dalla regina Pentesilea, che compie molte prodezze sul campo di battaglia: i Troiani riprendono coraggio, mettendo i Greci più volte in rotta e costringendoli a ritirarsi (vv. 23128-23780). L'arrivo di Pirro, tuttavia, cambia nuovamente l'esito della guerra: nell'ultima battaglia – la ventitreesima – il figlio di Achille uccide in duello Pentesilea e i Troiani si trovano ormai senza difesa, chiusi nella città (vv. 23781-24396).

Gli eventi, a partire da qui, sono narrati seguendo la seconda delle due fonti, quella di Ditti: dalle sue parole si apprende come fu conquistata e distrutta Troia, e come i Greci fecero ritorno in patria. All'interno della città assediata Priamo convoca la corte, e si levano voci – da parte di Antenore ed Enea – affinché sia restituita Elena e sia chiesta la pace. Furente per la condotta di questi ultimi, Priamo medita di assassinarli e affida questa missione ad Anfimaco, il più giovane dei suoi figli; il complotto però è svelato, e le potenziali vittime si tramutano in congiurati: incaricato da Priamo di condurre le trattative di pace con i Greci, Antenore ottiene, in cambio del suo tradimento, un salvacondotto per sé e per gli altri cospiratori (vv. 24397-24953). Mentre Ulisse e Diomede sono a Troia per concludere gli accordi di pace, Antenore ruba dal tempio di Minerva la statua del Palladio, che protegge la città dalla sua fondazione, e la consegna a Ulisse. Il clima in città è comunque gioioso, e gli abitanti festeggiano la fine della guerra; come segno di riparazione, i Greci costruiscono – seguendo il consiglio di Calcante – un cavallo di legno (vv. 24954-25849). Essi caricano quindi sulle navi i tesori e le ricchezze ricevuti dai Troiani quale prezzo per la pace, e salpano. I Troiani, frattanto, trasportano il cavallo in città, distruggendo le mura per farlo passare; i Greci, che hanno finto la partenza e si sono nascosti presso l'isola di Tenedo, ritornano a Troia col favore delle tenebre: nel momento in cui in città tutto tace Sinone, guerriero greco che si era nascosto all'interno del cavallo, accende un fuoco come segnale convenuto, e i Greci si lanciano contro la città ormai indifesa, saccheggiandola e incendiandola. Priamo muore ucciso da Pirro, che uccide pure Polissena, sgozzandola sulla tomba del padre, mentre Ecuba, pazza di dolore, subisce la lapidazione (vv. 25850-26590). Dopo la spartizione dei prigionieri, ha luogo una disputa per il possesso del Palladio, che vede Ulisse prevalere sugli altri capi achei (vv. 26591-27182). Il romanzo si conclude con il ritorno a casa dei principali eroi greci: Aiace d'Oileo, che ha usato violenza su Cassandra nel tempio di Minerva, è punito con il naufragio; Agamennone è ucciso per mano di Clitemnestra (sarà vendicato dal figlio Oreste), mentre si segue il peregrinare di Diomede, esule in vari luoghi della Grecia; si raccontano, infine, le avventure di Ulisse, le cui peripezie per mare si concludono con il ritorno a Itaca e con la sua uccisione da parte di Telegono, il figlio avuto dalla maga Circe (vv. 27183-30300).





## BIBLIOGRAFIA

A. *Testi*a. *Thebes*

*Le Roman de Thèbes*, éd. et trad. du ms. S par Francine Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [ed. di riferimento].

*Le Roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits par Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, 1890, 2 voll.

*Le Roman de Thèbes*, éd. Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1966-1968, 2 voll. [ed. del ms. C].

*Le Roman de Thèbes*, éd. Luca Di Sabatino, Paris, Garnier (*Textes littéraires du Moyen Âge*), in corso di stampa [ed. del ms. A].

b. *Eneas*

*Eneas, roman du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris, Champion, 1925-1929, 2 voll. [ed. del ms. A] [ed. di riferimento].

*Eneas*, texte critique publié par Jean-Jacques Salverda de Grave, Halle, Niemeyer, 1891.

*Le Roman d'Eneas*, éd. et trad. du ms. D par Aimé Petit, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

*Le Roman d'Eneas (Il Romanzo d'Enea)*, trad. di Anna Maria Babbi, Roma, Memini, 1999 [testo Petit].

c. *Troie*

Benôit de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, publié d'après tous les mss. connus par Léopold Constans, 6 voll., Paris, Firmin Didot, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1912 [reprint New York-London, Johnson Reprint Corporation-Johnson Reprint Company, 1968] [ed. di riferimento].

Benôit de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55, edités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

d. *Altri testi*<sup>1</sup>*Bestiari medievali*

*Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996.

*Chanson de Roland*

*La Chanson de Roland*. Edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.

*Floire et Blancheflor*

*Le conte de Floire et Blancheflor*, éd. par Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, 1983.

## Darete

Daretis Phrygii *De Excidio Troiae historia*. Recensuit Ferdinandus Meister, Lipsiae, in Aedibus B.G. Teubneri, 1872 [1973].

## Ditti

Dictys Cretensis *Ephemeridos Belli Troiani libri a Lucio Septimio ex graeco in latinum sermonem translati*, ed. Werner Eisenhut, Lipsiae, in Aedibus Teubneri, 1958.

## Guglielmo IX

Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

## Lattanzio Placido

*Lactantii Placidi in Statii Thebaida commentum* [...] recensuit Robertus Dale Sweeney, Stutgardiae et Lipsiae, Teubneri, 1997.

*Lettera del Prete Gianni*

Gioia Zaganelli, *La lettera del Prete Gianni*, Parma, Pratiche, 1990.

## Robert d'Orbigny

Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, BnF, fr. 375) publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, 2003.

*Roman d'Athis et Procelias* (Castellani)

*Li romans d'Athis et Procelias*, éd. Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion, 2006 [versione breve].

*Roman d'Athis et Procelias* (Hilka)

*Li Romanz d'Athis et Prophilius ou l'Estoire d'Athenes*, éd. Alfons Hilka, 2 voll., Halle, Niemeyer, 1912 e 1916 [versioni breve e lunga].

## Tirso de Molina

Tirso de Molina, *Don Giovanni. Il Beffatore di Siviglia*, a cura di Alfonso D'Agostino, Milano, Rizzoli, 2011.

## Virgilio

Publi Vergili Maronis, *Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Roger A. B. Mynors, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1969.

Wace, *Roman de Brut* (Arnold)

<sup>1</sup> Per altri testi e ulteriore bibliografia si ricorra a D'Agostino 2006c e a Mora-Lebrun 2008.

- Le Roman de Brut de Wace*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-49 (2 tomi).  
 Wace, *Roman de Brut* (Weiss)  
*Wace's Roman de Brut. A History of the British*, a cura di Judith Weiss, Exeter, University of Exeter Press, 2002.  
 Wace, *Roman de Rou*  
*Le Roman de Rou de Wace*, publié par A.J. Holden, Paris, Picard, 1970.

### B. Studi

- Anderson, David  
 1994 *Boccaccio's Glosses on Statius*, in «Studi sul Boccaccio» 22: 3-134.
- Angeli, Giovanna  
 1971 *L'Eneas e i primi romanzi volgari*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Auerbach, Erich  
 1958 *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke. Edizione italiana: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Aurell, Martin  
 2003 *L'Empire des Plantagenêt, 1154-1224*, Paris, Perrin.
- Bancourt, Paul  
 1982 *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du roy*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2 voll.
- Barbieri, Luca  
 2005a *Le «epistole delle dame di Grecia» nel Roman de Troie in prosa: la prima traduzione francese delle Eroidi di Ovidio*, Basel-Tübingen, Francke.  
 2005b *Qui a tué Ajax, fils de Télamon? De la double mort d'un héros et d'autres incohérences dans la tradition troyenne*, in «Romania» 123: 321-59.
- Baswell, Charles  
 1995 *Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge, UP.
- Batany, Jean  
 1992 *Benoît, auteur anti-clérical? De Troilus à Guillaume Longue-épée*, in Buschinger 1992 (ed.): 7-22.
- Baumgartner, Emmanuèle  
 1987 *Vocabulaire de la technique littéraire dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, in «Cahiers de Lexicologie» 51 : 39-49, poi in Baumgartner 1994: 27-36.  
 1988a *Le temps des automates*, in *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion : 15-21, poi in Baumgartner 1994: 171-7.

- 1988b *Peinture et écriture: la description de la tente dans les romans antiques au XII<sup>e</sup> siècle*, in *Sammlung - Deutung - Wertung. Mélanges de littérature médiévale et de linguistique allemande offerts à Wolfgang Spiewok à l'occasion de son soixantième anniversaire par ses collègues et amis*, a cura di Danielle Buschinger, Amiens, Université de Picardie: 3-11, poi in Baumgartner 1994: 179-87.
- 1989 *Tombeaux pour guerriers et Amazones. Sur un motif descriptif de l'Eneas et du Roman de Troie*, in *Contemporary Readings of Medieval Literature*, éd. par Guy Mermier, Ann Arbor, Paris, Nizet: 37-50.
- 1990 *Benoît de Sainte-Maure et le model troyen*, in *Modernité au Moyen Age: le défi du passé*, a cura di Brigitte Cazellas e Charles Méla, Genève, Droz: 101-11, poi in Baumgartner 1994: 209-19.
- 1992 *Sur quelques versions du Jugement de Pâris*, in Buschinger 1992 (ed.): 23-31, poi in Baumgartner 1994: 221-9.
- 1993 *L'image royale dans les romans antiques: le Roman d'Alexandre et le Roman de Troie*, in *Cours princières et châteaux. Pouvoir et culture du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle en France du Nord, en Angleterre et en Allemagne*. Actes du Colloque de Soissons, 28-30 septembre 1987, a cura di Danielle Buschinger e Wolfgang Spiewok, Greiswald, Reinecke: 25-44, poi in Baumgartner 1994: 231-50.
- 1994 *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme.
- 1995 *Le récit médiéval*, Paris, Hachette.
- 2004 *Peinture et écriture: la description de la tente dans les romans antiques au XII<sup>e</sup> siècle*, in *De l'histoire de Troie au livre du Graal: le temps, le récit, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Orléans, Paradigme: 179-87.
- Baumgartner-Half-Lancner
- 1997 *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen Âge*, Études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle [Atti del congresso di Parigi, 1995].
- Beckmann, Gustav Adolf
- 1965 *Trojaroman und Normannenchronik. Die Identität der beiden Benoît und die Chronologie ihrer Werke*, München, Huber.
- Bertoni, Giulio
- 1911 *Una poesia provenzale infrancesata*, in «Romania», 40: 80-4.
- 1912 *Noterelle provenzali*, in «Revue des Langues Romanes», 5: 92-103.
- Bloch, Marc
- 1924 *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Strasbourg, Université de Strasbourg. Edizione italiana: *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1989.
- 1939 *La société féodale*, Paris, Michel. Edizione italiana: *La società feudale*, Torino, Einaudi, 1987.

Boutet, Dominique

1992 *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris, Champion.

1999 *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, PUF.

Boutet-Strubel

1979 Dominique Boutet - Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF.

Broadhurst, Karen

1996 *Henry II of England and Eleanor of Aquitaine: Patrons of Literature in French?*, in «Viator», 27: 53-84.

Bruni, Francesco

1990 *La reazione di Guido delle Colonne alla letteratura romanza e all'«età ovidiana»*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a c. di Giorgio Barberi Squarotti, t. II, Dalle origini al Trecento, Torino, UTET, 1990: 684-688.

1996 *Tra Darete-Ditti e Virgilio: fabula e storia, ordo artificialis e ordo naturalis*, in «Studi Medievali» 37: 753-810.

Buchtal, Hugo

1971 *Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London, Warburg Institute – Leiden, Brill.

Burgess, Glyn

1990 *Berbiolete and Dindialos. Animal Magic in Some Twelfth-Century Garments*, in «Medium Aevum», 60: 84-92.

Burgwinkle, William E.

1993 *Knighting the Classical Hero: Homo/Hetero Affectivity in Eneas*, in «Exemplaria», 5: 1-43.

2004 *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature: France and England, 1050-1230*, Cambridge, Cambridge University Press.

Busby, Keith

2005 *The Manuscripts of Chrétien's Romances*, in *A Companion to Chrétien de Troyes*, Edited by Norris J. Lacy and Joan T. Grimbert, Cambridge, Brewer: 64-75.

Busby-Nixon-Stones-Walters (ed.)

1993 Keith Busby, Terry Nixon, Allison Stones, Lori Walters, *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

Buschinger (ed.)

1992 *Le Roman antique au Moyen Âge. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie: Amiens, 14-15 janvier 1989*, publiés par Danielle Buschinger, Göppingen, Kummerle.

Callu, Jean Pierre

1978 *Impius Aeneas? Echos Virgiliens du Bas-Empire*, in Raymond Chevalier (ed.), *Présence de Virgile*, Paris, Les Belles Lettres: 161-74.

Caravaggi-D'Agostino

1976 Giovanni Caravaggi - Alfonso D'Agostino, *Antologia della letteratura spagnola. I, Dalle Origini al Quattrocento*, Milano, LED.

Carlesso, Giuliana

1966 *La versione Sud del Roman de Troie en prose e il volgarizzamento di Binduccio dello Scelto*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXXIV, pp. 519-60.

Cerrito, Stefania

2004 *De l'Antiquité au Moyen Âge: le Sagittaire dans les enluminures du Roman de Troie et sa mouvance*, in *Textes et cultures: réception, modèles, interférences*, I. *Réception de l'Antiquité*, Textes réunis par Pierre Noubel, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté: 239-260.

Chauou, Amaury

2001 *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes.

Ciavolella, Massimo

1976 *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.

Cipriani, Renata

1968 *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Vicenza, Pozza.

Clogan, Paul M.

1970 *The Planctus of Oedipus: Text and Comment*, in «Medievalia et Humanistica» n.s. 1: 233-239.

Constans, Léopold

1889 *Le manuscrit du Roman de Troie Milan Ambrosienne, D, 55*, in «Revue des Langues Romanes», 33: 127-33.

Cormier, Raymond J.

1973 *One Heart one Mind: the Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, Oxford, Romance Monographs.

1977 *Sources for the Trojans' Tent-Fortress in the Roman d'Eneas*, in «Studi mediolatini e volgari», 25: 85-92.

1989 *An Example of Twelfth-Century Adaptatio: the Roman d'Eneas Author's Use of Glossed Aeneid Manuscripts*, in «Revue d'histoire des textes» 19: 277-89.

Croizy-Naquet, Catherine

1991 *La forteresse de tentes troyennes dans Le Roman d'Eneas (vv. 7281-7352)*, in «Bien dire et bien apprendre», 9: 73-89.

1994 *Thèbes, Troie et Carthage: poétique de la ville dans le roman antique au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.

1996 *Le portrait d'Hector dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, in «Bien dire et bien apprendre», 14: 63-78.

2001 *La reine Hécube dans le Roman de Troie*, in «Cahiers du CRISIMA», 5: 593-603.

D'Agostino, Alfonso

2001 *Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali*, in *Testo medievale e traduzione*. Bergamo, 27-28 ottobre 2000, a cura di Maria Grazia Cammarota e Maria Vittoria Molinari, Bergamo, Sestante – Bergamo University Press: 151-172.

2006a *Capitoli di filologia italiana e romanza*, Milano, CUEM.

2006b *Dal Roman de Troie all'Istorietta troiana*, in «Filologia e critica», 31: 7-56.

2006c *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM.

D'Agostino-Lunardi

2013 Alfonso D'Agostino - Serena Lunardi, *Il fabliau della vedova consolata* (NRCE, 20), Milano, LED.

De Angelis, Violetta

1997 *I commenti medievali alla Tebaide di Stazio: Anselmo di Laon, Goffredo Babione, Ilario d'Orléans*, in *Medieval and Renaissance Scholarship. Proceeding of the Second European Science Foundation Workshop on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 27-28 November 1992), Edited by Nicholas Mann and Birger Munk Olsen, Leiden-New York-Köln, Brill: 75-136, poi in De Angelis 2011: 151-212, da cui si cita.

2002 *Lo Stazio di Dante: poesia e scuola*, in «Schede Umanistiche», n.s. 16: 29-69.

2011 *Scritti di filologia medievale e umanistica*, a cura di Filippo Bognini e Maria Patrizia Bologna, Napoli, D'Auria.

Donovan, Lewis Gary

1975 *Recherches sur le Roman de Thèbes*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.

Dressler, Alfred

1907 *Der Einfluss des altfranzösischen Eneas-Romanes auf die altfranzösische Literatur*, Borna-Leipzig, Noske.

Duby, Georges

1964 *Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII<sup>e</sup> siècle*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 19: 835-46, poi in *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris-La Haye, Mouton, 1973: 213-25.

Edmunds, Lowell

1982 *A Note on Boccaccio's Sources for the Story of Oedipus in De Casibus Illustrium Virorum and in the Genealogie*, in «Aevum», 56: 248-52.

Eley, Penny

- 1990 *Author and Audience in the Roman de Troie*, in *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986, éd. Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam and Philadelphia, Benjamins: 179-90.

Faral, Edmond

- 1913 *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion.  
 1924 *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924 [ed. 1962].

Feimer, Joel N.

- 1992 *Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's Le Roman de Troie: Classical Theme in Medieval Context*, in *Voices in Translation: The Authority of "Olde Bookes" in Medieval Literature. Essays in Honor of Helaine Newstead*, éd. Deborah M. Sinnreich-Levi and Gale Sigal, New York, AMS Press: 35-51.

Flori, Jean

- 1986 *L'essor de la chevalerie (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz.  
 2004 *Aliénor d'Aquitaine, la reine insoumise*, Paris, Payot.

Folena, Gianfranco

- 1976 *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Pozza: 453-562, poi in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Programma, 1990: 1-137, da cui si cita.

Frapplier, Jean

- 1964 *Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, éd. par Anthime Fourrier, Paris, Klincksieck: 13-51.

Frassinetti, Paolo

- 1984 *Darete Frigio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 1000-2.  
 1985 *Ditti Cretese*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 109-10.

Frazer, James G.

- 1950 *Il ramo d'oro: studio della magia e della religione (1890-1915)*, Torino, Einaudi, 2 voll.

Gally, Michèle

- 2002 *"S'en tésent de cest mestier, se ne sont clerc ou chevalier", un roman pour l'élite*, in «Méthode!», 3: 29-36.  
 2005 *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, Éd. du CNRS.



- García Gual, Carlos  
1988 *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
- Gaullier-Bougassas, Catherine  
1998 *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion.
- Gaunt, Simon  
1992 *From Epic to Romance: Gender and Sexuality in the Roman d'Eneas*, in «The Romanic Review», 83: 1-27.
- Gengaro-Villa Guglielmetti  
1968 Maria Luisa Gengaro e Gemma Villa Guglielmetti, *Inventario dei codici decorati e miniati (secc. VII-XIII) della Biblioteca Ambrosiana*, Firenze, Olschki.
- Giannini, Gabriele  
2002/03 *Produzione e circolazione manoscritte del romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma - La Sapienza, Anno Accademico 2002-2003, tutor: Roberto Antonelli.
- Gilson, Étienne  
1932 *Humanisme médiéval et Renaissance*, in Id., *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin: 171-96.
- Godman, Peter  
1987 *Poets and Imperors*, Oxford, Clarendon Press.
- Gontero, Valérie  
2002 *Parures d'or et de gemmes. L'orfèverie dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- GRLMA  
1968 ss. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, diretto da Hans R. Jauss e Erich Köhler, Heidelberg, Winter.
- Guéret-Laferté, Michèle  
1998 *Figures du diable dans le Roman de Thèbes: le sphinx, la vieille et le dragon*, in *Le diable*, ed. Alain Niderst, Paris, Nizet: 41-53.
- Harf-Lancner, Laurence  
1992a *L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XII<sup>e</sup> siècle et sa mise en images: le Roman de Thèbes, le Roman de Troie et le Roman d'Eneas dans le manuscrit BN fr 60*, in *Le monde du roman grec*, a cura di Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann e Monique Trédé, Paris, Presses de l'École normale supérieure: 291-306.  
1992b *Les manuscrits enluminés de l'Énéas: assonances et dissonances du texte et de l'image, in L'image au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens, 19-23 mars 1986*, Amiens, Centre d'études médiévales-Université de Picardie: 125-135.

- Haugeard, Philippe  
2002 *Du Roman de Thèbes à Renaut de Montauban. Une genèse des représentations familiales*, Paris, PUF.
- Heintze, Michael  
1988 *La réception des plus anciens troubadours dans le Roman de Thèbes*, in «Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», 12: 226-41.
- Huchet, Jean Charles  
1984 *Le roman médiéval*, Paris, PUF.
- Invernizzi, Simone  
2009/10 *Le glosse alla Tebaide attribuibili a Ilario d'Orléans (libri VII-XII)*. Tesi discussa nell'ambito della Scuola di dottorato *Humanæ Litteræ* dell'Università degli Studi di Milano, tutor Paolo Chiesa, XXIII ciclo, a.a. 2009/2010.  
2012 *Presenze ovidiane nelle glosse alla Tebaide ascritte a Ilario d'Orléans*, in «*Meminisse iuvat*». Studi in memoria di Violetta De Angelis, a cura di Filippo Bognini, Pisa, ETS: 473-493.
- L'invention de l'histoire*  
*L'invention de l'histoire* = «Médiévales», 38 (2000).
- Jeuneau, Edouard  
1968 *Nani sulle spalle di giganti*, a cura di Francesco Lazzari, Napoli, Guida, 1969.
- Jeffreys, Elizabeth M.  
1980 *The Comnenian background to the Romans d'Antiquité*, «Byzantion» 50: 455-86.
- Jones, Rosemarie  
1972 *The Theme of Love in the Romans d'Antiquité*, London, Modern Humanities Research Association.
- Jongkees, Adriaan Gerard  
1967 *Translatio Studii: les avatars d'un thème médiéval*, in *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermayer*, Groningen, Walters: 41-51.
- Jung, Marc René  
1996 *La légende de Troie en France au moyen âge*, Basel und Tübingen, Francke.  
2003 *Virgilio e gli storici troiani*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare. 3. La ricezione del testo*, Roma, Salerno: 179-98.
- Kelly, Douglas  
1995 *The Invention of Briseida's Story in Benoît de Sainte-Maure*, in «Roman- ce Philology», 48: 221-41.
- Köhler, Erich  
1956 *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985 [ed. or. 1956].

Lankewish, Vincent A.

- 1998 *Assault from Behind: Sodomy, Foreign Invasion, and Masculine Identity in the Roman d'Eneas*, in *Text and Territory. Geographical Imagination in the European Middle Ages*, ed. by Sylvia Tomash and Sealy Gilles, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Lecouteux, Claude

- 1981 *Les Cynocéphales. Étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XII<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 24: 117-28.

*Lectures médiévales de Virgile*

*Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome. Rome, 25-28 octobre 1982, Roma, École française de Rome, 1985.*

Lee, Charmaine

- 1996 *La soggettività nel Medioevo*, Roma, Vecchiarelli.  
2004 *La tradizione misogina*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. IV. L'attualizzazione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vârvaro, Roma, Salerno, 509-54.

Lemoine, Michel

- 1998 *Théologie et platonisme au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les éditions du Cerf.

Logié, Philippe

- 1999 *L'Eneas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Champion.  
2000 *Le roi Priam dans Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, in «Bien dire et bien apprendre», 18: 57-71.

Lucken, Christopher

- 2000 *La fin des temps et la fiction des origines. L'historiographie des îles britanniques: du royaume des anges à la terre des Bretons*, in *L'invention de l'histoire: 35-70*.

Mancini, Mario

- 2003 *Lettori e lettrici di romanzi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare. 3. La ricezione del testo*, Roma, Salerno: 155-76.

Marchello-Nizia, Christiane

- 1985 *De l'Énéide à l'Eneas: les attributs du fondateur*, in *Lectures médiévales de Virgile: 251-66*.

Marichal, Robert

- 1968 *Naissance du roman*, in Id., *Entretiens sur la Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mouton, 1968: 449-92.

Martorano, Antonella

- 2004 *Il frammento ambrosiano del Gay descort di Pons de Capduoill (BdT 375,26) con una nuova edizione del testo*, in «Cultura Neolatina», 64: 411-41.

Meneghetti, Maria Luisa

1997 *Le origini*, Roma-Bari, Laterza.

2010 *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.

Messerli, Sylviane

2002 *Edipe enténébré. Légendes d'Œdipe au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.

Meyer, Paul

1889 *Fragments du Roman de Troie*, in «Romania», 18: 70-106.

Micha, Alexandre

1970 *Couleur épique dans le Roman de Thèbes*, in «Romania», 91: 145-60.

Mora-Lebrun, Francine

1991 *Lire, écouter et récrire l'Énéide: réceptions de l'épopée virgilienne du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Thèse, Université de Paris-Sorbonne.

1985 *Sources de l'Énéas: la tradition exégétique et le modèle épique latin*, in *Relire le Roman d'Énéas*, éd. par Jean Dufournet, Paris, Champion: 83-104.

1994 *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF.

1996 *De l'Énéide à l'Énéas: le traducteur médiéval à la recherche d'une nouvelle stylistique*, in «Bien dire et bien apprendre», 14: 21-40.

2008 *Mètre en romanz. Les romans d'antiquité du XII<sup>e</sup> siècle et leur postérité (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Champion.

Munk Olsen, Birger

1985 *L'étude des auteurs classiques latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. du CNRS, 3 voll., 1982-1989 [II. Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Livius-Vitruvius. Florilèges - Essais de plume].

1991 *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

1998 *Les listes de «periochæ» dans les «accessus» médiévaux*, in «Euphrosyne» n.s. 26: 211-8.

2004 *La réception de Stace au moyen âge (du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle)*, in «Nova de veteribus». *Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, a cura di Andreas Bihrer e Elisabeth Stein, München-Leipzig, Saur: 230-46.

2009 *L'étude des auteurs classiques latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, IV.1. La réception de la littérature classique. Travaux philologiques*, Paris, Éditions du CNRS.

Payen, Jean Charles

1970 *Structure et sens du Roman de Thèbes*, in «Le Moyen Age», 76: 493-513.

Petit, Aimé

1979 *Monseigneur Amphiaraiüs?*, in «Lettres romanes», 33: 163-71, poi in *Petit 2010*: 21-8.

1985a *Naissance du roman: les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2 vol.

- 1985b *L'anachronisme dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Éditions de l'Université.
- 2000 *Les rois dans le Roman de Thèbes*, in «Bien dire et bien apprendre», 18: 113-23, poi in Petit 2010 : 159-69.
- 2001 *Prologues du Roman de Thèbes*, in «Bien dire et bien apprendre», 19: 201-11.
- 2010 *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris. Champion.
- Poirion, Daniel
- 1976 *De l'Énéide à l'Eneas: mythologie et moralisation*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 19: 213-29.
- 1980 *Edypus et l'énigme du roman médiéval*, in «Senefiance», 9: 287-97.
- 1986 *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, PUF.
- Punzi, Arianna
- 1995 *Oedipodae confusa domus. La materia tebana nel Medioevo latino e romanzo*, Roma, Bagatto.
- 2003 *Il Roman d'Eneas o la riscrittura dell'epos*, in «Francofonia», 45: 47-58.
- Raynaud de Lage, Guy
- 1961 *Les romans antiques et la représentation de l'Antiquité*, in «Le Moyen Age», 67: 247-90.
- 1978 *Le Roman d'Eneas*, in *GRLMA*, IV/1: 174-8.
- Ribémont, Bernard
- 2004 *À propos d'un épisode du Roman de Thèbes: la 'Daréide' ou la trahison et le jugement de Daire le Roux*, in «Revue des Langues Romanes», 108: 507-25.
- Rollo, David
- 1998 *Historical Fabrication, Ethnic Fable and French Romance in Twelfth-Century England*, Lexington, French Forum.
- Rose, Valentin
- 1905 *Die Handschriften-Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Dreizehnter Band, Verzeichniss der Lateinischen Handschriften, Zweiter Band, Dritter Abteilung*, Berlin, Asher.
- Rousse, Michel
- 1985 *Le pouvoir, la prouesse et l'amour dans l'Eneas*, in Jean Dufournet (ed.), *Relire le roman d'Eneas*, Paris, Champion: 149-67.
- Runciman, Steven
- 1951 *A History of the Crusades*, London, Cambridge University Press. Edizione italiana: *Storia delle crociate*, Torino, Einaudi, 1966<sup>2</sup>, a cui si rinvia.
- Rychner, Jean
- 1955 *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.

Salverda de Grave, Jean-Jacques

- 1910 *Recherches sur les sources du Roman de Thèbes*, in *Mélanges de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Maurice Wilmotte*, Paris, Champion: 595-618.

Saxl, Fritz

- 1957 *Il Romanzo di Troia nell'arte francese e italiana*, in Id., *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990: 31-58 (tratto da *Lectures*, London, The Warburg Institute, 1957).

Schalk, Fritz

- 1968 *Die moralische und literarische Satire*, in *GRLMA*, VI/1: 245-74, Heidelberg, Winter: 245-274.

Spence, Sarah

- 1998 *The Judgement of Aeneas, the Judgement of Paris, and the Roman d'Eneas*, in *Desiring Discourse: The Literature of Love, Ovid through Chaucer*, ed. by James J. Paxson and Cynthia A. Gravlee, Selinsgrove, Susquehanna University Press: 27-38.

Talarico, Kathryn M.

- 1981 «*Fundare domum*»: *Medieval Modes and the Roman d'Eneas*, in «*Yale French Studies*», 61: 202-24.

Thibaudet, Albert

- 1925 *Le liseur de romans*, Paris, Georges Crès et Cie (trad. it., *Il lettore di romanzi*, Napoli, Liguori, 2000).

Tavani, Giuseppe

- 1974 *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «*Romanistisches Jahrbuch*», 15: 51-84.

Tobler-Lommatzch

*Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften, herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1925-1954; poi Wiesbaden, Steiner, 1954-2002.

Vàrvaro, Alberto

- 1994 *Apparizioni fantastiche: tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo: Walter Map*, Bologna, il Mulino.
- 2002 *I romanzi della Romania medievale*, in *Il romanzo. III Storia e geografia*, a c. di Franco Moretti, Torino, Einaudi: 35-56.

Verger, Jacques

- 1996 *La renaissance du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les éditions du Cerf. Edizione italiana: *Il rinascimento del XII secolo*, Milano, IStEM-Jaca Book 1997.

Vrticka, Natalie

2009/10 *Le Roman d'Eneas et la fascination des amours ovidiennes. L'Énéide de Virgile sous l'impact de la glose médiévale*. Tesi discussa presso l'Università Zürich nell'ambito della Scuola di dottorato europea in Filologia Romanza dell'Università di Siena, *tutores* Luciano Rossi, Maria Luisa Meneghetti, Dominique Boutet, a.a. 2009/ 2010.

2010 *(D)écrire l'amour dans le Roman d'Eneas*, in *Mythes à la cour, mythes pour la cour*, éd. par Alain Corbellari, Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Claude Mühlethaler, Jean-Yves Tilliette et Barbara Wahlen, Genève, Droz: 73-82.

Wilmotte, Maurice

1941 *Origines du Roman en France. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*, Liège, Vaillant.

Woledge-Short

1981 Brian Woledge and Ian Short, *Manuscripts du XII siècle en langue française*, in «Romania», 102: 1-17.

Wulff, August

1914 *Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Halle, Niemeyer.

Wunderli, Peter

1968 *Zur Sprache der Mailänder Handschrift des Trojaromans*, in «Vox Romanica», 27: 27-49.

Zilli, Carmelo

2004 *L'asino alla lira' nel Thebes e nel Floire*, in «La Parola del Testo», 8: 63-76.

Zink, Michel

1981 *Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XII<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 24: 3-27.

Zumthor, Paul

1978 *Genèse et évolution du genre romanesque*, in *GRMLA*, IV: 60-73.

1987 *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1987. Edizione italiana: *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1990.



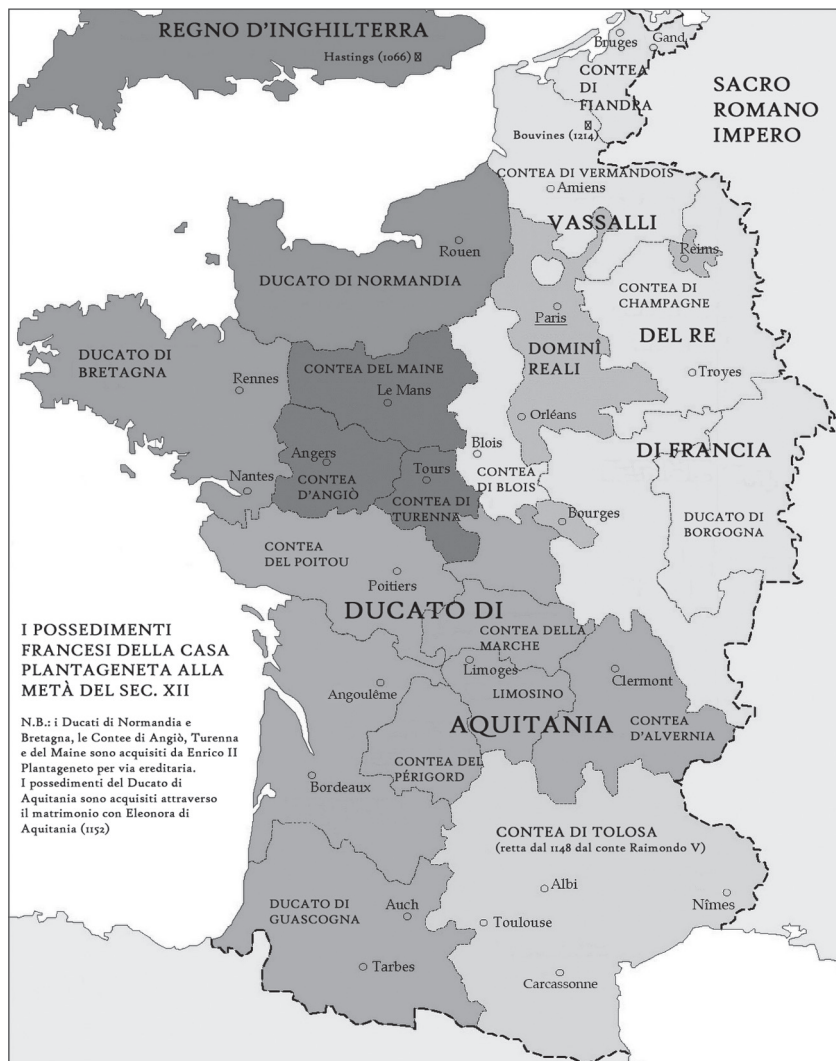


# TAVOLE



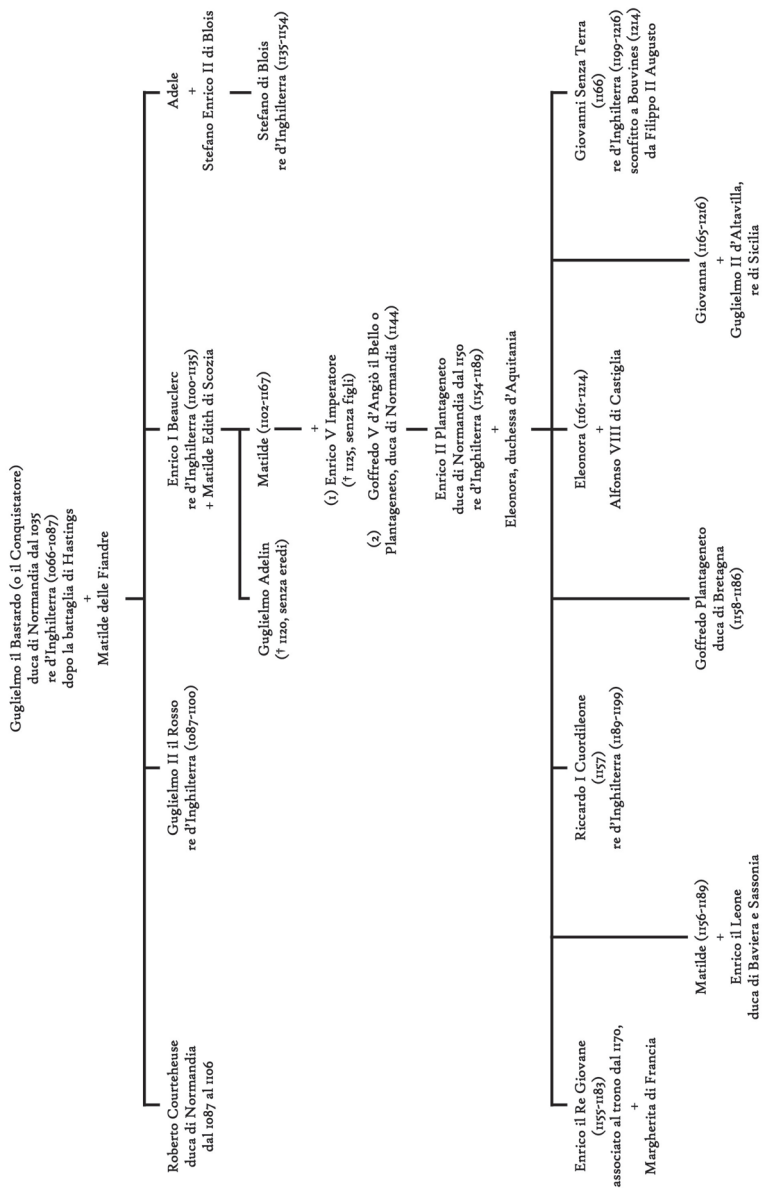


Tav. 1: I principali luoghi citati nei tre romanzi



Tav. 2: La Francia nel XII secolo

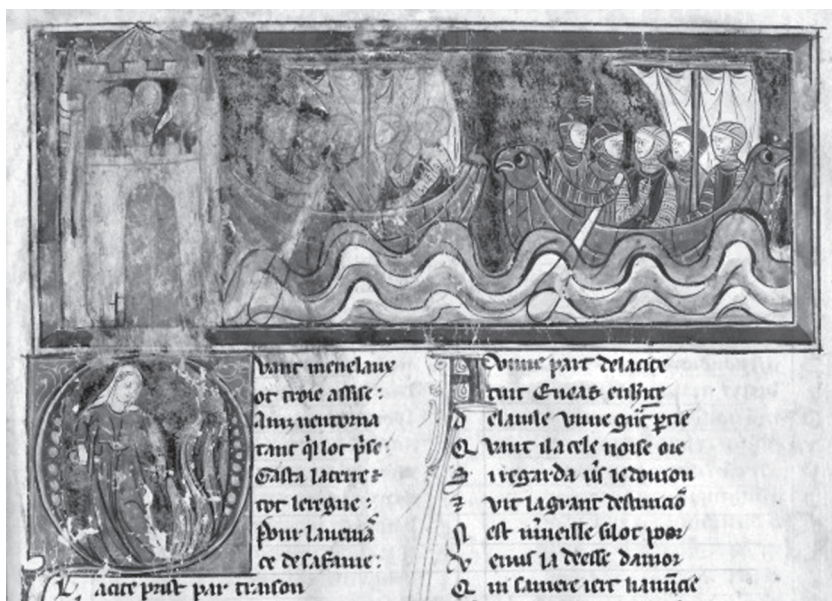
DINASTIA NORMANNA E PLANTAGENETA (secoli XI-XIII)



Tav. 3: Albero genealogico dei Plantageneti



Tav. 4: Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 55 sup., f. 6r: un asino che suona la lira



Tav. 5: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 784, f. 70r: Enea lascia Cartagine e, all'interno della lettera Q, il suicidio di Didone



Tav. 6: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 60, f. 6v: l'ambasciata di Tideo presso Eteocle e la sua corte

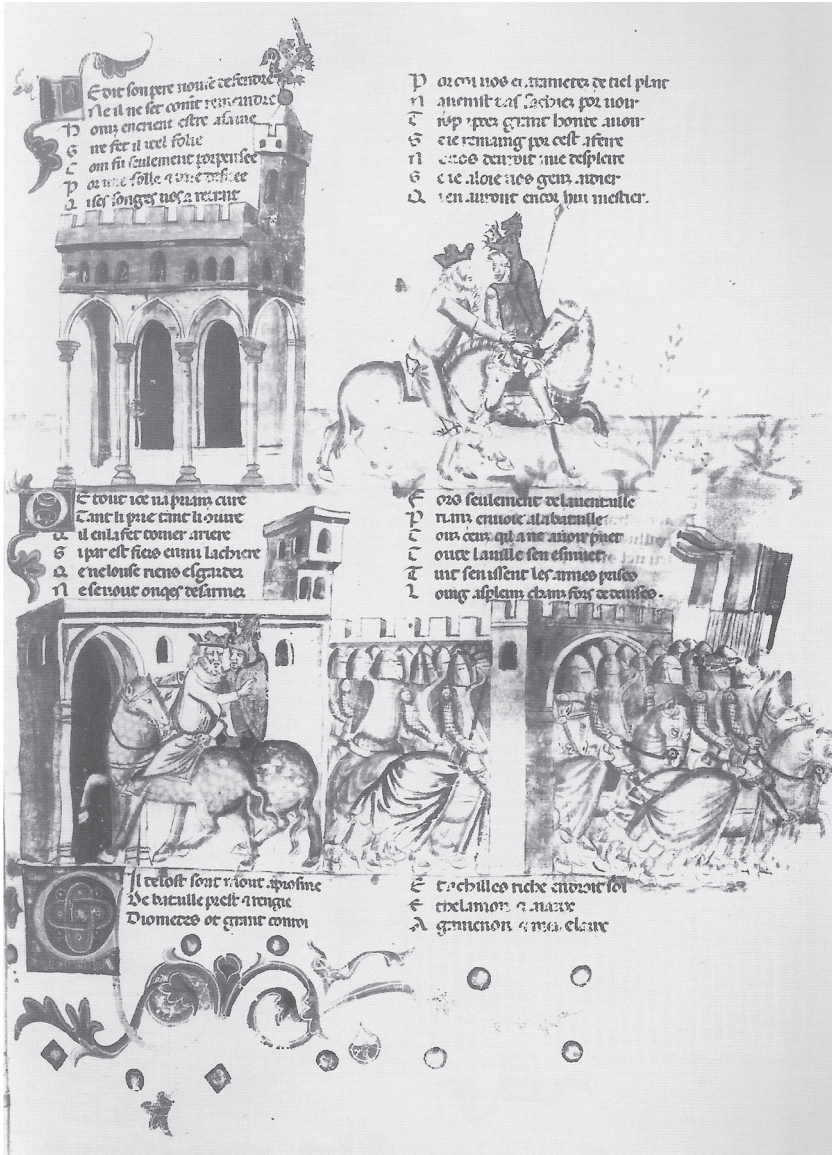


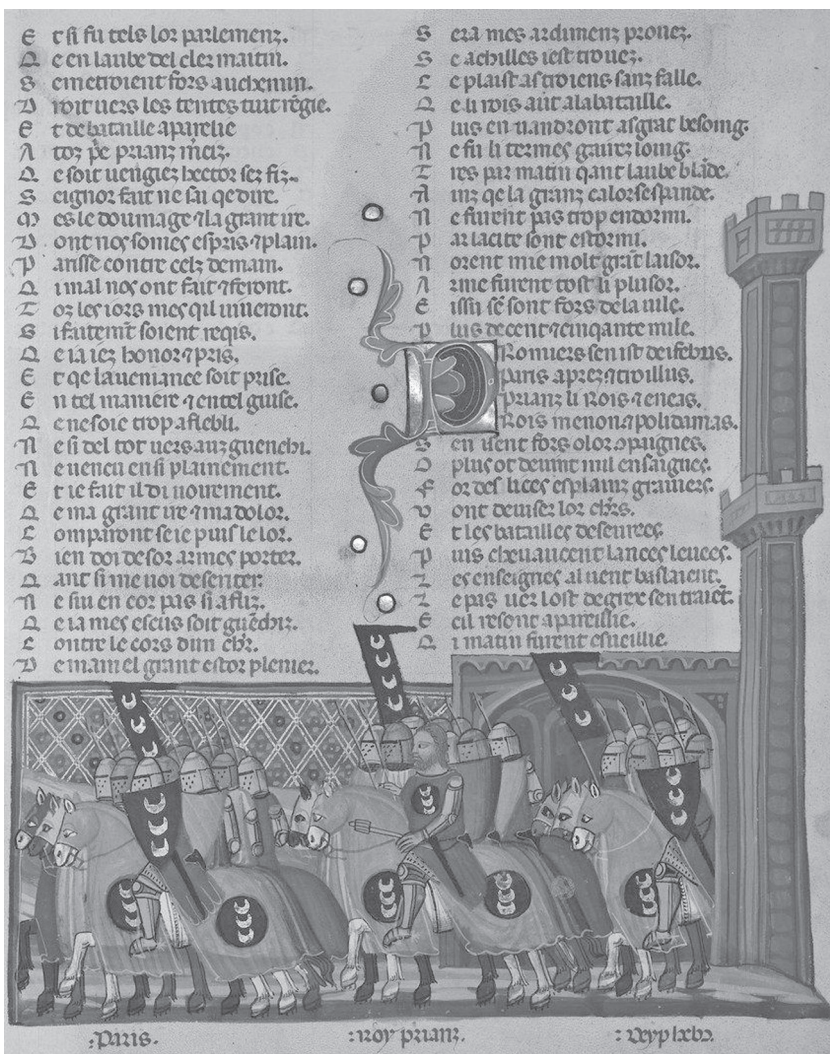
Tav. 7: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 60, f. 148r: pagina iniziale del *Roman d'Enéas*





Tav. 8: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1610, f. 17v: alcuni episodi relativi alla prima distruzione di Troia (arrivo delle navi greche, sortita dei Troiani, scena di battaglia)

Tav. 9: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. XVII, f. 121r (*Roman de Troie*).



Tav. 10: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 782, f. 113r: Priamo esce da Troia accompagnato da Paride e Deifobo



# INDICI



## INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE ANONIME

- Abele, 80, 81  
 Abramo, 96  
 Accursio (Accorso da Bagnolo), 58n  
 Adam de la Halle, 39  
 Adamo, 80, 81, 95, 96  
 Adèle de Blois, 33n  
 Ademaro di Monteil, 132  
 Aélis (regina d'Inghilterra), 31 e n  
 Agostino (Sant'), 28, 67  
 – *De civitate Dei*, 80, 81  
 Agrippa, conte di Sicilia, 132  
 Alano di Lilla, 158  
 Alberic de Pisançon, v. Auberi de Besançon  
 Alcuino di York, 53n  
 Alessandro Magno, 17, 18, 19 e n, 69n, 99, 132  
 Alfonso X *el Sabio*, 58n  
 Alfonso XI, 77n  
 Alighieri, Dante, 13, 18, 31n, 42, 56, 57n, 64, 94, 95, 111n, 112, 113n, 154, 156, 182  
 – *Commedia*, 79, 83n, 112  
 – *Inferno*, 31n, 83n, 94, 154, 156, 182  
 – *Purgatorio*, 111n, 113n  
 – *Paradiso*, 57n, 83n, 112  
 Anderson, David, 119n  
 Angeli, Giovanna, 18, 89, 93, 119n, 135, 140n, 141n, 142, 144, 147n, 149, 163  
 Anouilh, Jean, 31n  
 – *Becket ou l'honneur de Dieu*, 31n  
 Anselmo di Laon, 114  
 Antelami, Benedetto, 65  
 Aristotele, 26, 28, 41  
*Aristoteles latinus*, 26  
*Athis et Procelias* v. *Athis et Prophilias*  
*Athis et Prophilias*, 19 e n, 26, 42, 53n, 57, 58 e n, 100  
 Auberi de Besançon, 109  
 – *Roman d'Alexandre*, 109  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 207  
 Aurell, Martin, 30n  
 Babbi, Anna Maria, 139n, 147n, 148  
 Baldovino I, re di Gerusalemme, 130  
 Bancourt, Paul 128n, 129n  
 Barbieri, Luca, 173n, 195, 196n  
 Baswell, Charles 64n, 83n  
 Batany, Jean, 58, 170n  
 Baudri de Bourgueil, 42n  
 – *Historia Hierosolymitana*, 42n  
 Baumgartner, Emmanuelle, 22, 39, 59n, 62, 63, 74, 84, 85, 86, 120n, 147n, 148n, 170, 174 e n, 175, 179, 185, 187 e n  
*Beauclerc*, v. Enrico I d'Inghilterra  
 Becker, Philip A., 31

- Beckmann, Gustav Adolph 170
- Benedeit  
– *Viaggio di San Brandano*, 31
- Benjamin, Walter, 25n
- Benoît de Sainte-Maure, 10, 17, 18, 26 e n, 32, 33, 41, 45, 47, 49, 51, 56, 58, 60, 61, 62 e n, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70 e n, 71, 76, 83, 84, 85, 89, 91, 97, 102, 103, 143, 169 e n, 170 e n, 171 e n, 172, 173 e n, 174, 175 e n, 176 e n, 177, 178, 179, 182, 183 e n, 184, 187 e n, 189 e n, 190, 192, 194 e n, 195, 196, 197, 212  
– *Chronique des ducs de Normandie*, 32, 33, 35, 58, 170 e n  
– *Roman de Troie*, 10, 11, 13n, 17 e n, 21, 23 e n, 26n, 29, 32, 33 e n, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43 e n, 44, 45, 46 e n, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59 e n, 60, 61, 62, 63n, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 76 e n, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 90 e n, 91, 93, 97, 99, 101, 102, 103, 143, 167, 169, 170 e n, 171, 172, 173 e n, 175, 176, 178, 183n, 185n, 187, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 205, 211 e n
- Berenice, moglie di Tolomeo III Evergete 154n
- Bernard de Ventadorn, 32
- Bernardo di Chartres, 27, 28
- Bernardo di Chiaravalle, 97
- Bernardo Silvestre, 28
- Bertoni, Giulio, 43n
- Bezzola, Reto R., 31
- Binduccio dello Scelto, 194
- Bloch, Marc, 25, 32
- Boccaccio, Giovanni, 69, 90, 95, 119
- *Decameron*, 88n, 90
- *De casibus*, 119
- *Filostrato*, 69
- *Genealogie deorum gentilium*, 119
- Boezio, Severino 21n, 41, 107  
– *Consolatio Philosophiae*, 21n, 41, 107
- Boutet, Dominique, 23, 29, 73, 74, 81 e n
- Broadhurst, Karen, 32
- Bruni, Francesco, 196n
- Buchthal, Hugo, 49n
- Burgwinkle, William E., 157
- Busby, Keith, 46n
- Calcidio, 28
- Cangrande della Scala, 112
- Cantar de Mio Cid*, 90, 93n
- Caravaggi, Giovanni, 58n
- Carlesso, Giuliana 194
- Carlomagno, 69n, 73, 83n, 101
- Catullo, Gaio Valerio, 154
- Cerrito, Stefania, 52
- Cesare, Caio Giulio 41, 185 e n, 207
- Chanson de Guillaume*, 109
- Chanson de Roland*, 68, 90, 97, 107, 110 e n, 129, 134, 176, 182
- Charles, Nick, 91n
- Charles, Nora, 91n
- Charroi de Nîmes*, 127
- Chaucer, Geoffrey  
– *Troilus and Criseyde*, 69
- Chauou, Amaury, 30, 32, 74 e n
- Chrétien de Troyes, 17, 18, 19n, 21, 23, 40 e n, 43, 46, 47, 53 e n, 54, 58, 66n, 99, 136, 154, 166  
– *Erec et Enide*, 23, 46, 54 e n, 66n



- *Cligès*, 40 e n, 41, 46, 53, 58, 61, 166  
 – *Chevalier au lion (Yvain)*, 46, 99  
 – *Le conte duGraal (Perceval)*, 46, 82n  
 – *Philomena*, 18, 23n, 54 e n, 55 e n, 68  
 Ciavolella, Massimo, 102  
 Cicerone, Marco Tullio, 28, 66n, 67  
 Cipriani, Renata, 44n  
 Clogan, Paul M., 118  
*Commedia* v. Alighieri, Dante  
 Constans, Léopold, 17, 33n, 37, 38, 39 e n, 42n, 43n, 61, 64, 112n, 128n, 194n, 195  
 Cormier, Raymond J., 18, 69, 93, 97, 140, 148  
 Cornelio Nepote (Pseudo), 60 e n, 61, 76n, 172, 173  
 Corrado di Hirsau, 76  
 – *Dialogus super auctores*, 76  
 Costantini, Fabrizio, 195  
*Couronnement de Louis*, 127  
 Croizy-Naquet, Catherine, 18, 69n, 70, 71, 74 e n, 83, 84, 89, 144, 148 e n, 179 e n, 182, 183  
  
 D'Agostino, Alfonso, 13, 15, 58n, 63n, 65, 67n, 77n, 169, 179n, 182, 187, 195, 196n, 197n  
 D'Annunzio, Gabriele, 56n  
 Dardano, Maurizio, 206  
 Darete Frigio, 10, 14, 17, 19, 22, 26, 57 e n, 59, 60 e n, 61, 63, 67, 68, 69, 76, 83, 91, 102, 169 e n, 172 e n; 173 e n, 182, 190, 197 e n  
 – *De excidio Troiae Historia*, 10, 17, 60 e n, 61, 68, 69, 169, 190  
 De Angelis, Violetta, 111, 112 e n, 113n, 114n, 115, 116, 118n, 119n  
*De celle qui se fist foutre sur la fosse son mari*, 63n  
*De septem miraculis mundi*, 70  
 Dionigi l'Aeropagita (Pseudo), 53n  
*Disticha Catonis*, 41, 55  
 Ditti Cretese, 10, 14, 17, 19, 22, 57, 59, 61, 64, 67, 76, 169 e n, 173, 182, 183, 197, 215  
 – *Ephemeris belli Troiani*, 10, 17, 61, 169  
 Domiziano, Tito Flavio, 112, 113n 115 e n, 116  
 Donato, Tiberio Claudio, 70, 141  
 – *Interpretationes vergilianaes*, 70  
 Donovan, Lewis G., 70, 89, 119n  
 Dressler, Alfred, 140n  
 Duby, Georges, 33, 82, 86, 125  
 Dumas, Alexandre (padre), 13, 22, 25  
 – *Les Trois Mousquetaires*, 13, 22  
 – *Le Vicomte de Bragelonne*, 22  
 – *Vingt ans après*, 22  
 Dumézil, Georges, 82  
  
 Eco, Umberto, 172  
 Edmunds, Lowell, 119  
 Eilhart von Oberg, 193n  
 – *Tristrant*, 193n  
 Eleonora di Aquitania, 9, 13, 23, 25, 30, 31, 32, 33, 34 e n, 35 e n, 70n, 170 e n, 175n  
 Eley, Penny, 176 e n, 177  
 Eliot, Thomas S., 31n, 82  
 – *Murder in the Cathedral*, 31n  
 – *The Waste Land*, 82  
*Enfances Hector*, v. *Hector et Hercule*

- Enrico I, re d'Inghilterra (*Beauclerc*), 31, 32, 70n  
 Enrico II Plantageneto, re d'Inghilterra, 9, 13, 23 e n, 25, 30, 31 e n, 32, 34, 35, 58, 74n, 80, 135n, 170  
 Enrico Plantageneto il Giovane, re d'Inghilterra 31 e n  
 Erbert, 46  
   – *Dolopathos*, 46  
 Ermes Trismegisto, 128n  
 Eschilo, 22,  
   – *Oresteia* (*Agamennone, Coefore, Eumenidi*) 22  
   – *Sette contro Tebe*, 42  
 Eusebio di Cesarea, 169n, 179n  
   – *Chronicon*, 113n, 169n, 179n  
*Excidium Troiae*, 72, 92  
  
 Faral, Edmond, 22, 30n, 69n, 70, 89, 99, 102, 109 e n, 118, 140n, 141n, 144, 147, 194  
 Federico I Barbarossa, 73  
 Federico II di Svevia, 58n  
 Feimer, Joel N., 190  
 Fidia, 65  
*Floire et Blancheflor*, 19 e n, 26, 40, 41, 100n  
 Flori, Jean, 31, 33, 58, 74n  
 Folena, Gianfranco, 43n  
 Frappier, Jean, 53n, 99, 100  
 Frazer, James, 162  
 Fredegario (Pseudo), 73  
   *Cronica*, 73  
 Fulberto di Chartres, 28  
 Fulgenzio, 72, 95  
   – *Mythologiae*, 72  
   – *Super Thebaiden* (attrib.), 95  
  
 Gaggero, Massimiliano, 45n  
  
 Gally, Michèle, 102, 108n  
 Gaullier-Bougassas, Catherine, 19  
 Gaunt, Simon, 157n  
 Gautier d'Arras, 19 e n  
   – *Eracle*, 19 e n  
 Genette, Gérard, 96, 111  
 Gengaro, Maria, 44  
 Gesù di Nazareth, 19n, 67n  
 Giannini, Gabriele, 43n  
 Gide, André, 88n  
 Gilson, Étienne, 53n  
 Giovanni di Garlandia, 109n, 118n  
 Giovanni di Salisbury, 27, 30n, 31, 58, 84  
   – *Policraticus*, 30n, 58  
 Giovenale, Decimo Giunio, 113 e n  
   – *Satirae*, 113n  
 Giraldo Cambrense, v. Giraldo di Barri  
 Giraldo di Barri, 31 e n  
   – *Topographia Hibernica*, 31  
 Girolamo (San), 113n, 169n, 179n  
   – *Cronica* v. Eusebio di Cesarea, *Chronicon*  
*Giuramenti di Strasburgo*, 123  
 Giuseppe di Exeter, v. Giuseppe Iscano  
 Giuseppe Iscano, 26  
   – *Frigii Daretis Yliados libri sex* (*Ylias*), 26, 69  
 Godman, Peter, 53n  
 Godriche, corsaro inglese 130  
 Goffredo Babione, 114  
 Goffredo d'Angiò il Bello (o Plantageneto), 31n  
 Goffredo di Buglione, 42n, 130  
 Goffredo di Monmouth, 13n, 21, 74, 100  
   – *Historia regum Britanniae*, 13n, 21, 69n, 74, 100  
 Goffredo di Vinsauf, 109

- Goffredo Gaimar, 76  
 – *Estoire des Engleis*, 76
- Goffredo II di Bretagna (Plantageneto), 31
- Gontero, Valérie, 69, 71, 80, 89, 144n
- Gormont et Isebart*, 127
- Guéret-Laferté, Michèle, 95, 96
- Guglielmo di Conches, 28, 30n, 58, 88
- Guglielmo di Malmesbury, 34  
 – *Gesta regum Aglorum*, 34
- Guglielmo di Saint-Thierry, 97
- Guglielmo II Plantageneto, 31n
- Guglielmo il Conquistatore, 31 e n, 32, 34, 142
- Guglielmo IX d'Aquitania, 27, 32, 135, 175 e n, 176
- Guiberto di Nogent, 27  
 – *De vita sua*, 27
- Guido delle Colonne, 26n, 69, 194, 196 e n, 197  
 – *Historia destructionis Troiae*, 26n, 69, 194, 196
- Guiiron le Courtois*, 193
- Harf-Lancner, Laurence, 43n, 49n, 50
- Hector et Hercule*, 41
- Histoire ancienne jusqu'à César*, 41, 49, 196
- Histoire universelle*, 196
- Historia Apollonii regis Tyri*, 17
- Historia Francorum*, 73
- Huchet, Jean Charles, 18, 29n, 85n, 87n, 93, 96
- Ilario d'Orléans, 114
- Ilias latina*, 99
- Irene, regina di Costantinopoli, 35
- Isidoro di Siviglia, 70, 141, 197  
 – *Ethymologiae (Originum sive etymologiarum libri viginti)*, 70, 197
- Istorietta troiana*, 195
- Ivo (Yves) di Chartres, 28
- Jean Bodel, 20, 21, 55, 74, 75  
 – *Chanson des Saisnes*, 20
- Jean de Marmoutier, 32  
 – *Gesta consulum Andegavorum*, 32
- Jean de Meun  
 – *Roman de la Rose*, 158
- Jeuneau, Edouard, 27n
- Jeffreys, Elizabeth, 35
- Jones, Rosemarie, 153
- Jongkees, Adriaan G., 53
- Juan Ruiz, 58, 65
- Jung, Marc-René, 39, 40, 41, 42, 43n, 44n, 45n, 46n, 48 e n, 49 e n, 51, 73, 97, 169, 170n, 173 e n, 179n, 189, 193, 194 e n, 195, 196
- Kelly, Douglas, 69n
- Köhler, Erich, 53n, 54, 57, 58, 125n
- Lacan, Jacques, 95
- Lai de Narcisse (Narcissus)*, 18, 23n, 55
- Lancelot en prose*, 193
- Lankewish, Vincent A., 157
- Latella, Fortunata, 78
- Lattanzio, 64, 72, 114, 119, 135n
- Leclanche, Jean-Luc, 19n
- Lee, Charmaine, 192
- Lemoine, Michel, 28
- Leone, Sergio, 92  
 – *C'era una volta di America*, 92

- Logié, Philippe, 29n, 64, 83, 94, 140n, 161 e n, 163, 182
- Lommatzsch, Erhard, 153
- Longo Sofista, 19  
– *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, 19
- Lucano, Marco Anneo, 63
- Lucas, George  
– *The Young Indiana Jones Chronicles (Le avventure del giovane Indiana Jones)*, 41
- Luigi VII, re di Francia, 30, 34 e n
- Luigi IX, re di Francia, 49n
- Lunardi, Serena, 45n, 63n
- Macrobio, 70, 95  
– *Commentarii in Somnium Scipionis*, 70
- Madonna, v. Maria, madre di Gesù
- Mai, Angelo, 72
- Mancini, Mario, 100
- Mantovani, Dario, 14, 167, 211
- Manzoni, Alessandro, 10, 172  
– *I Promessi sposi*, 91n
- Marbodo di Rennes, 70, 144n  
– *De lapidibus*, 70
- Marcabru, 135
- Marchello-Nizia, Christiane, 82, 87, 140n, 142n
- Maria, madre di Gesù, 33n, 67
- Maria di Francia, 23 e n, 32  
– *Lais*, 23 e n., 32
- Marichal, Robert, 74 e n
- Martorano, Antonella, 43n
- Mascherpa, Giuseppe, 45n
- Matilde d'Inghilterra, 31
- Matteo della Porta, 196
- Matteo di Vendôme, 144  
– *Ars versificatoria*, 144
- Melchisedech, 88
- Meneghetti, Maria Luisa, 9, 14, 17n, 27n, 44n, 99, 120n, 139, 173, 174 e n, 178, 184 e n, 193n
- Messerli, Sylviane, 95, 119n
- Meyer, Paul, 44n
- Micha, Alexandre, 134n
- Mocedades del Cid*, 41n
- Monfrin, Jacques, 161n
- Mora-Lebrun, Francine, 17n, 18, 19 e n, 21, 22, 28, 29n, 38, 43, 56, 61, 63, 70n, 71, 72, 74, 84, 86, 87, 93 e n, 95, 96, 134n, 140n, 143, 159, 163n, 179n, 184n
- Morini, Luigina, 70n
- Munk Olsen, Birger, 63, 64, 111n, 112n, 113n, 114n, 116n, 117, 118n, 119n
- Mythographi vaticani*, 29, 64, 72 e n, 141
- Navigatio Sancti Brendani*, 31
- Nixon, Terry, 46n
- Omero, 10, 14, 60 e n, 66n, 76, 169, 171 e n, 172n  
– *Iliade*, 41n, 93  
– *Odisea*, 93
- Onorio di Autun, 27
- Orazio, Quinto Flacco, 55, 57
- Orderico Vitale, 58
- Ottone di Frisinga, 73
- Ovide moralisé*, 55n
- Ovidio, Publio Nasone, 18, 54 e n, 55n, 63, 69, 89, 99, 100, 102, 141, 182, 185, 196  
– *Amores*, 100, 141, 189n  
– *Ars amandi*, 54, 100, 102, 189n  
– *Heroides*, 99, 100, 141, 189n, 196 e n

- *Metamorfosi (Metamorphoseon libri)*, 18, 54, 55n, 63, 99, 100, 102, 141, 163, 182, 185, 189n
- *Remedia amoris*, 54, 99, 100, 189n
- Payen, Jean-Charles, 18, 78, 130
- Pedro Alfonso, 19, 26
  - *Disciplina clericalis*, 19, 29
- Petrus Alphonsi, v. Pedro Alfonso
- Petit, Aimé, 18, 34, 37, 38, 56, 61, 64n, 67, 69, 74, 78, 83n, 89, 92, 93, 101, 102, 103, 108n, 129 e n, 130 e n, 133n, 136n, 139n, 145n, 147n, 151n, 159
- Philippe de Thaon, 31, 32, 70 e n
  - *Bestiaire*, 31, 32, 70 e n
- Physiologos*, 70
- Physiologus*, 70
- Pietro Abelardo, 27, 114
  - *Historia calamitatum*, 27
- Pietro Comestore
  - *Historia*, 197
- Pietro di Blois, 31
- Pietro l'Eremita, 130, 131
- Placides et Timéo*, 58
- Platone, 66 e n, 67
  - *Timeo*, 28
- Plinio il Vecchio, 141
  - *Naturalis Historia*, 141
- Poirion, Daniel, 14, 81, 87n, 88, 95, 96, 140, 143n
- Potocki, Jan
  - *Manuscrit trouvé à Saragosse*, 88n
- Prassitele, 65
- Prete Gianni, 147
- Pseudo-Cornelio Nepote, v. Cornelio Nepote (Pseudo)
- Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, v. Dionigi l'Aeropagita (Pseudo)
- Pseudo-Fredegario, v. Fredegario (Pseudo)
- Punzi, Arianna, 65, 118, 119 e n
- Pyramus et Thisbé*, 18, 19n, 23n, 55
- Rabelais, François, 58n
  - *Gargantua et Pantagruel*, 58n
- Raimondo IV, conte di Tolosa, 131
- Raynaud de Lage, Guy, 37, 38, 140
- Resconi, Stefano, 14, 43n, 105, 201n
- Riccardo Cuordileone, 31
- Riccardo di San Vittore, 97
- Riccardo I, duca di Normandia, 32
- Riccardo II, duca di Normandia, 32
- Richard de Fournival, 71
  - *Li Bestiaire d'amour*, 71
- Roberto il Pio, 73
- Rollo, David, 74
- Roman d'Alexandre*, 17, 20, 22, 74
- Roman d'Apollonius de Tyr*, 17, 18, 19, 20, 22, 109
- Roman d'Eneas*, 10, 11, 13n, 17 e n, 18, 19, 23 e n, 29 e n, 35, 37, 38 e n, 39, 40 e n, 41, 42 e n, 43, 45, 46, 47, 49 e n, 50, 55, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93 e n, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 118, 137, 139, 140 e n, 141, 142 e n, 143, 147, 149 e n, 150, 152 e n, 159, 160, 161n, 164, 166, 170, 176n, 178, 179n, 180, 181, 187, 189, 205 e n
- Roman de Fauwel*, 49
- Roman de Landomata*, 194

- Roman de Merlin*, 195  
*Roman de Philosophie*, 21n  
*Roman de Thebes*, 10, 11, 13n, 14, 17 e n, 18, 19n, 23 e n, 26n, 34, 37, 38 e n, 39, 40, 41, 42 e n, 43, 44, 47, 49, 50, 55, 56, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 76, 78, 79n, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93n, 94, 95, 99, 101, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111 e n, 112n, 114, 116, 117, 119, 120, 126, 127, 128 e n, 129, 132, 133, 135, 136, 141, 143, 170, 171, 176, 178, 201 e n, 205  
*Roman de Troie en prose*  
 – *Prose 1*, 173n, 193, 194, 196  
 – *Prose 2*, 173n, 193, 194  
 – *Prose 3*, 173n, 193, 194, 195, 196  
 – *Prose 4*, 173n, 193, 194, 195, 196  
 – *Prose 5*, 173n, 193, 194, 195, 196 e n  
 Rousse, Michel, 29n, 87n  
 Runciman, Steven, 130n, 131  
 Rychner, Jean, 91  
 Sallustio, Gaio Crispo, 60 e n, 172  
 Salverda de Grave, Jean-Jacques, 17n, 38, 67n, 107n, 139n, 142n, 161  
 Saviotti, Federico, 45  
 Saxl, Fritz, 48n, 49n, 51  
 Schalk, Fritz, 192  
 Scott, Walter, 10  
*Secretum secretorum*, 41  
 Seneca, Lucio Anneo, 55, 119  
 – *Edipo*, 119  
 Servio, Mario Onorato, 29, 64 e n, 72, 114n, 141, 173  
 Shakespeare, William, 18, 69, 88n  
 – *Amleto*, 77  
 – *Troilus and Cressida*, 69  
 – *Sogno di una notte di mezz'estate*, 88n  
 Short, Ian, 43n  
*Siège d'Antioche ovesque le conquete de Jerusalem de Godefred de Boillion*, 42  
 Simon de Freine, 21n  
 Statius, Lucius Ursulus Tulosensis, 113n  
 Stazio, Publio Papinio, 10, 17, 37, 56, 64, 66 e n, 67, 68n, 72, 86, 106, 11 e n, 112n, 113 e n, 114, 115 e n, 116, 117, 133,  
 – *Agave*, 113 e n  
 – *Silvae*, 113  
 – *Tebaide*, 10, 14, 17, 22, 37, 56, 59, 63, 64, 65, 67, 75, 83, 86, 90, 95, 107, 108, 109, 111, 112, 113 e n, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 126, 129, 130, 132, 133  
 Stefano di Blois, re d'Inghilterra, 31  
 Stones, Alison, 46  
 Svetonio Tranquillo, 115  
*Vitae Caesarum*, 115  
 Tagliani, Roberto, 14, 137, 205n  
 Talarico, Kathryn M., 164n  
 Tavani, Giuseppe, 30n  
 Teodorico (Thierry) di Chartres, 26  
 Téllez, Gabriel v. Tirso de Molina  
 Thibaudet, Albert, 99  
 Thomas Becket, 30n, 31n, 80  
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 77  
 – *El Burlador de Sevilla*, 77  
 Tito, Flavio Vespasiano, 113n, 115 e n

- Tobler, Adolf, 153  
 Tolstoj, Lev, 10  
 – *Guerra e pace*, 10, 174  
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 10  
 – *Il Gattopardo*, 10  
*Tristan en prose*, 193  
 Turoldo, 110
- Ugo di San Vittore (attrib.)  
 – *De bestiis et aliis rebus*, 70  
 Ugo di San Vittore, 27, 81  
 Ulrich von Zatzikhoven  
 – *Lanzelet*, 193n
- Vàrvaro, Alberto, 17n, 31n  
 Verger, Jacques, 27  
 Vespasiano, Tito Flavio Sabino, 113n, 115 e n  
 Vico, Giambattista, 10  
*Vie de saint Edouard*, 32  
 Vieliard, Françoise, 39, 59n, 62, 170n, 185, 187, 195  
 Villa Guglielmetti, Gemma, 44  
 Virgilio, Publio Nasone, 10, 18, 28, 38, 63, 64, 66 e n, 68, 72, 83, 92, 94, 111n, 140, 143, 152 e n, 166  
 – *Bucoliche*, 109  
 – *Eneide*, 10, 14, 17, 22, 28, 29, 39, 59, 63, 64n, 66, 67, 69, 75, 90, 93, 109, 133, 139, 140, 141, 142 e n, 154, 161n, 164 e n  
 – *Georgiche*, 109
- Vitale di Blois, 158  
 Vrticka, Natalie, 154  
*Vulgate v. Lancelot en prose*
- Wace, 13, 21, 32, 45, 46, 58, 68, 73, 74 e n, 76, 79, 80, 110, 140, 170n, 176, 184, 195  
 – *Roman de Brut*, 10, 13n, 14, 21, 23n, 32, 33, 38, 40, 42, 45, 46, 47, 68, 73, 74, 79 e n, 80, 82, 109, 110 e n, 140, 141, 143, 176, 184, 195  
 – *Roman de Rou*, 21, 32, 35, 52, 74, 110 e n, 170n  
 Walter Map, 31, 76, 78  
 – *De nugis curialium*, 31, 76, 78n  
 Walters, Lori, 46n  
 Wiligelmo, 65  
 Wilmotte, Maurice, 99, 100  
 Woledge, Brian, 43n  
 Wulff, August, 192  
 Wunderli, Peter, 44n
- Ylias*, v. Giuseppe Iscano, *Frigii Daretis Yliados libri sex*
- Zaganelli, Gioia, 147  
 Zilli, Carmelo, 107  
 Zink, Michel, 55, 56, 74, 92  
 Zumthor, Paul, 17, 27, 54, 55, 75, 89





## INDICE DELLE COSE NOTEVOLI

- accessus*, 112 e n, 113 e n, 114, 115, 116 e n  
 adattamento/riscrittura, 13n, 21, 38, 39, 60, 65, 66, 71, 107, 108, 117, 139, 142  
 alessandrino, verso, 19  
 ambiguità, 54, 76n, 83, 134, 182  
 amore, malattia d' (ovidiana), 102, 103, 150, 151, 156  
*amplificatio*, 39, 61, 67, 69, 91, 93n, 139, 145, 160 e n, 173, 174  
 anacronismo, 54, 74, 77 e n, 78, 84, 127, 128, 132  
*argumentum*, 76, 112, 119 e n
- bizantino, romanzo, 22  
*brisure du couplet*, 19n, 178  
 camera di beltà v. *chambre de beautés*  
*catabasi*, 93, 96, 154, 162n  
*chambre de beautés*, 71, 84, 85 e n, 183, 185n, 186, 187 e n, 188, 190, 212  
*chanson*, genere lirico, 66  
*chanson de geste*, 19, 20, 27, 43, 68, 74, 75, 89, 90, 91, 92, 97, 99, 102, 109, 110 e n, 129, 132, 133, 134, 141, 147, 159, 160, 176, 182  
*chanson de toile*, 136  
 Chartres, scuola di, 27 e n, 28, 29, 30n, 56, 95
- chevalerie/clergie*, 53, 57, 58 e n, 59, 88, 139, 148, 165, 177  
 ciclificazione, 40, 42, 43, 51, 143  
*clichés* narrativi, 142, 151, 159,  
*compagnonnage*, 91  
*couplet d'octosyllabes*, 19 e n, 31, 108, 110, 123, 134, 139, 164, 170, 178
- Crociate, 11, 25, 26 e n, 35n, 44, 78, 127, 129, 130 e n, 131, 132 e n, 165
- décasyllabes*, 19, 118  
 descrizione v. *ékphrasis*  
 discorso indiretto libero, 92  
*dit*, genere letterario, 21, 66  
*don contraignant*, 136
- ékphrasis*, 69, 83, 84, 120, 144, 179, 181n, 202, 212  
 enciclopedia/enciclopedia, 58n, 69, 70 e n, 71, 84, 120, 130, 141, 144, 173  
*entrelacement*, 91 e n, 178
- fabliaux*, 21, 25n, 63, 66, 109  
*fabula*, 28, 29, 45, 48, 71, 76 e n, 89, 95, 96, 117, 135n, 141, 144, 149, 161, 163, 174, 194

glosse, 58n, 60, 63 e n, 64, 65, 66,  
72, 78, 111, 112, 119, 143

greco, romanzo, 19

greco, teatro, 22

*integumentum*, 28, 95

*kbargiat*, 27n

*lais*, 18, 21, 23 e n, 32,

*lassa*, 91 e n, 75, 91 e n, 133

*lettrines*, 31, 32, 33, 34, 36, 81, 123

meraviglioso, 47, 52, 84, 99, 117,  
120, 143, 165, 174, 184, 185 e n,  
186, 187, 188, 201, 212

*mesure/desmesure*, 33, 56, 150,  
151, 153, 156, 158, 182, 184 e n

miniature, 14, 41, 43, 44, 45, 48, 49  
e n, 50, 77

*mise en abyme*, 87 e n, 88n, 96

*mise en cycle* v. ciclificazione

*mise en prose*, 173n, 193, 194, 195,  
196

*mise en roman*, 21, 56, 96, 117

neoplatonismo, 28, 29

*octosyllabes*, 19 e n, 21, 31n, 41,  
133, 139, 169, 170, 176

*ordo naturalis / ordo artificialis* 67n,

92 e n, 93 e n, 94, 96, 118, 139,  
174, 205

Palladio, statua del, 173n, 215

*planctus*, 101, 103, 118 e n, 119,  
134, 147 e n

Plantageneti, dinastia, 9, 13, 23n,  
25, 30, 31n, 32, 34, 35, 73, 100,  
116, 139, 140, 142, 170 e n,  
175n, 177, 191

primogenitura, 86, 87, 116, 126,  
127, 182

ramo d'oro, 162n, 206

*rimes plates*, 19, 31n, 169

rinascenza, 25, 26, 27, 143, 187

*rota Vergilii*, 109

Saint-Denis, scuola di, 31n

sincretismo, 77, 79, 94

*specula principum*, 80, 86, 125

Terrasanta, 130 e n, 131, 132n

*terre gaste*, 82 e n, 110

*tópos/tópoi*, 27, 34, 40, 55, 154,  
165, 171n, 172, 173, 175n, 177

*translatio imperii et studii*, 21, 47,  
53 e n, 57, 61, 73, 80, 139, 141,  
165, 177, 184

trascendenza, 89, 93, 97

trifunzionalismo indoeuropeo,  
29n, 82, 83n, 87

utopia, 86, 184

vello d'oro, 46, 48 e n, 50, 174, 211

volgarizzamenti, 21 e n, 59, 195

## INDICE DEI PERSONAGGI LETTERARÎ

- Achille, 48, 69, 75, 97, 101, 103, 173n, 174, 178, 182, 183, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 212, 213, 214  
 Adrasto, 69, 70, 82, 83 e n, 84, 96, 100, 101, 120, 121, 125 e n, 126n, 134, 135 e n, 136, 201, 202, 203  
 Agamennone, 194n, 212, 213, 215  
 Agrippa, conte di Sicilia, 132  
 Aiace d'Oileo, 215  
 Aiace (Telamonio, spesso confuso con Aiace d'Oileo), 159, 173n, 214  
 Alexandre, figlio di Dario il Rosso, 202, 203  
 Alexandre, padre di Cligès, 40 e n  
 Amata, moglie di Latino, 157, 207, 209  
 Amazzoni, 102, 185, 214  
 Amore (dio), 89, 97, 102, 150 e n, 151 e n, 154, 155 e n, 156 e n, 157, 158, 190 e n  
 Anchise, 142, 164, 166, 205, 206, 207  
 Andromaca, 49, 189, 213  
 Anfiarao, 94, 120, 129, 132 e n, 202  
 Anfimaco, 215  
 Anna, sorella di Didone, 206  
 Antenore, 73 e n, 215  
 Antigone, 69, 101, 202, 203  
 Antiloco, 214  
 Apollo, 128 e n, 214  
 Aracne, 94  
 Archémore, 95, 96  
 Argo di Tespi, 211  
 Argonauti, 41n, 46, 68, 169, 172n, 174, 175, 211,  
 Arrunte, 209  
 Artú, 9, 14, 20, 46, 47, 69n, 100  
 Ascanio, 161n, 205, 206, 207  
 Astarot, 120, 129n, 202  
 Athon, 202  
 Atys, 127  
 Aventino, 160  
 Baligante, 160  
 Blanche flor, 40 e n  
 Briseida, 34, 69, 85, 97, 101, 103, 174, 178, 189, 190, 192, 196, 212, 214,  
 Brut, 9, 13 e n, 32, 42, 73, 82  
 Brutus v. Brut  
 Bucefalo, 132  
 Caino, 81  
 Calcante, 212, 215  
 Calidone, 201  
 Camilla, 69, 70, 83, 88, 102, 147, 148 e n, 159, 160, 179n, 187n, 208, 209  
 Capaneo, 94, 203

- Carcodet, 129n  
 Caronte, 206  
 Cassandra, 182, 211, 215  
 Castore, 212  
 Cerbero, 206  
 Circe, maga, 189 e n, 215  
 Clauso, 160  
 Clitemnestra, 215  
 Cosroe, re persiano, 19n  
 Creonte, 203  
 Criseida, v. Briseida  
 Cupido, 161 e n
- D'Artagnan, 13  
 Dario il Rosso, 86, 92, 101, 121 e n,  
 123, 131, 134, 202  
 Deifebo, 213  
 Delfi, oracolo di, 212  
 Diana, 162n, 207  
 Didone, 50, 64, 69, 80, 82, 83 e n,  
 84, 88, 96, 97, 101, 141, 145,  
 146n, 147, 150 e n, 151, 152 e n,  
 153, 154 e n, 156, 157, 158, 161,  
 181, 205, 206, 236  
 Diomede, 34, 91n, 101, 103, 174,  
 178, 185, 189, 212, 213, 214, 215  
 Drance, 208  
 Ecuba, 49, 83, 97, 101, 177, 178n,  
 182, 183, 189, 193, 213, 214,  
 215  
 Edipo, 9, 50, 68, 81, 83, 93n, 95,  
 96, 101, 108n, 110, 118, 119,  
 121, 129n, 131, 201, 202  
 Elena di Troia, 34, 48, 50, 69, 97,  
 101, 103, 149, 174, 175, 176,  
 183, 189, 195, 196, 211, 212,  
 214, 215  
 Eleno, 59, 81n, 182, 214  
 Enea, 9, 11, 13 e n, 28, 32, 35, 41,  
 42, 50, 67n, 69, 73, 75, 79 e n,  
 83, 85, 87, 92, 93 e n, 94, 96, 97,  
 101, 103, 141, 142, 147, 148,  
 149, 152 e n, 153 e n, 154 e n,  
 155, 156, 157, 159, 162, 163,  
 164, 165, 166, 205 e n, 206, 207,  
 208, 209, 210, 215  
 Eracle (Eraclio), 19 e n  
 Eracle, v. Ercole  
 Ercole, 19, 41 e n, 211  
 Esione, 201  
 Eteocle, 34, 68, 81, 82, 83, 86, 100,  
 101, 108n, 110, 115, 118, 121,  
 121 e n, 123, 124, 125, 126 e n,  
 127, 131, 132, 134, 201, 202,  
 203, 237  
 Ettore, 41 e n, 48, 49, 69, 83, 85,  
 101, 102, 177, 179 e n, 182, 186,  
 187, 194, 212, 213  
 Eurialo, 91n, 159, 208  
 Eva, 80, 81  
 Evandro, 147 e n, 208
- Fenice, 40n  
 Filomela, 54  
 Floire, 40 e n  
 Francus, 73
- Ganimede, 157  
 Giasone, 41n, 46, 50, 51, 85, 97,  
 101, 102, 103, 174, 175n, 176,  
 190, 193, 196, 211  
 Ginevra, 184  
 Giocasta, 83, 101, 108, 110, 119,  
 126, 202, 203  
 Giosué, 40  
 Giove, 83, 120, 182  
 Giunone, 88, 94, 149, 161 e n, 182,  
 205  
 Goodwin, Archie, 91

- Holmes, Sherlock, 91
- Ippomedonte, 202  
Ipsipile, 196  
Isifile, 201  
Ismene, 69, 101, 127, 136, 202  
Isotta, 20
- Jones, Indiana, 41n
- Laio, 50, 83, 96, 118, 129n  
Laomedonte, 211  
Latino, re, 79n, 80, 84, 207, 208, 209, 210  
Lauso, 160, 208  
Lavinia, 35, 41, 69, 79 e n, 85, 87, 88, 96, 97, 101, 141, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 164, 207, 208, 209, 210,  
Licurgo, 95, 130, 136, 201, 202
- Maometto, 128 e n  
Margaritone, 213  
Marsilio, 160  
Marte, 72, 96 e n, 120, 163  
Medea, 51, 85, 97, 101, 102, 103, 174, 189, 190, 191, 193, 193, 211,  
Melampo, duca di Baille, 130  
Meleagés, 121, 126, 134, 202  
Melusina, 31n  
Memnone, 214  
Menelao, 34, 87, 101, 164n, 173n, 206, 211, 212, 214  
Mesenzio, 160  
Messapo, 160  
Mezenzio, 208  
Minerva, 120, 215  
Minosse, 206  
Montalbano, Salvo, 41  
Mordret, 184
- Mosé, 40
- Narciso, 14, 191 e n  
Neptanebo, 209  
Niso, 91n, 159, 208
- Olivieri, 160  
Oreste, 215  
Orlando, 91, 134, 160
- Palamedes, 194n, 212, 213  
Pallade Atena, 88, 94, 148  
Pallante, 69, 85, 147 e n, 148, 164, 187n, 208, 209  
Paride, 29, 34, 64, 68, 69, 70, 72, 79n, 81 e n, 85, 86, 87, 88, 93, 96, 97, 101, 103, 113n, 118, 149 e n, 173, 174, 175, 176, 183, 186, 205, 206, 211, 212, 214, 241
- Partenopeo, 133 e n, 202  
Patroclo, 91, 212  
Pelìa, 211  
Pelope, 54  
Pentesilea, 83, 102, 173n, 189, 214  
Piramo, 19, 88n  
Pirro, 173n, 183, 214, 215  
Pistropheus, 185 e n  
Plutone, 162n  
Polinice, 35, 68, 81, 83, 86, 90, 95, 108n, 110, 115, 118, 120, 121, 122n, 123, 124, 125, 126 e n, 133, 134, 201, 202, 203  
Polissena, 97, 101, 103, 174, 177, 178 e n, 183, 189, 190, 213, 214, 215  
Polluce, 212  
Priamo, 49, 59, 71, 73, 81n, 83, 85, 159, 179, 182, 183, 211, 212, 213, 214, 215, 241

Procne, 54  
 Procuste, 22  
 Proserpina, 162n, 206

Rolando v. Orlando  
 Romolo, 81, 164 e n, 207, 210

Sagittario, 52n, 185 e n, 186, 188,  
 212

Saladino, 88n

Salemandre, 101, 203

Salomone, 46, 56, 171

Sfinge, 50, 95, 96, 129n, 202

Sibilla, 206

Sicheo, 83n, 153

Silvia, 207

Silvio Enea, 207

Silvio, 207

Soredamor, 40 e n

Tantalo, 207

Telamone, 211

Telegono, 189n, 215

Tervagan, 128 e n

Teseo, 120

Tideo, 34, 90, 125 e n, 126, 134,  
 201, 202, 237

Tirro, 160, 207

Tisbe, 19, 88n

Tizio, 206

Tristano, 20, 32

Troilo, 34, 59 e n, 85, 97, 101, 103,  
 174, 178, 189, 192, 196, 212,  
 213, 214

Turno, 87, 101, 102, 147n, 148,  
 156 e n, 159, 160 e n, 161, 164,  
 166, 207, 208, 209, 210

Ulisse, 76, 91n, 149, 178, 185,  
 189n, 212, 213, 215

Usarce, 131

Venere, 72, 86, 88, 94, 96 e n, 149,  
 161 e n, 162, 163 e n, 205, 207

Vulcano, 94, 96 e n, 120, 162, 163,  
 207

Watson, John, 91n

Wolfe, Nero, 91n

Zeus, 94





*Finito di stampare  
ottobre 2013  
da Digital Team - Fano (PU)*

