

Confini e parole

Identità e alterità nell'epica e nel romanzo

a cura di

Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini



Collana Convegni 49

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

Confini e parole

Identità e alterità nell'epica e nel romanzo

Atti del Convegno, 21-22 settembre 2017
Sapienza Università di Roma

a cura di

Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Roma
"La Sapienza", Dipartimento di *Studi Europei, Americani e interculturali*.

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-164-1

DOI 10.13133/9788893771641

Pubblicato a novembre 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Annalisa Perrotta

Virtues, London, British Library, ms. Harley 3244, f. 28r. (<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=39600>). Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

Indice

Introduzione	1
Il senso dei cavalieri per l'impatto: la tecnica d'urto frontale e l'arte occidentale della guerra nella narrativa eroica d'oïl <i>Alvaro Barbieri</i>	7
Sul Nemico nel <i>Roman d'Alexandre</i> di Alexandre de Paris: i "servi" <i>Gioia Paradisi</i>	29
<i>Lignage e naciōn</i> . Storia, allegoria e analogia nelle Bibbie in versi del XII secolo francese <i>Maria Teresa Rachetta</i>	49
<i>Clerc e chevalier</i> , l'identità dell' <i>Erec</i> <i>Lorenzo Mainini</i>	91
Prospettivismo e "banalità del male" nel Chevalier au Lion di Chrétien de Troyes <i>Anatole Pierre Fuksas</i>	107
Lancillotto e suo figlio: tra identità e alterità <i>Arianna Punzi</i>	149
Lancillotto e la sfera dell'intimità (con appunti su <i>acointer</i> nella narrativa arturiana) <i>Nicola Morato</i>	167
Fenomenologia di rappresentazioni letterarie dell'alterità fra Antico e Moderno <i>Antonio Pioletti</i>	191

«Fonderei la mia fede alla fede dei Greci». Abū Nuwās
e la poetica degli amori interreligiosi

207

Leonardo Capezzone

Lancillotto e la sfera dell'intimità (con appunti su *acointer* nella narrativa arturiana)

Nicola Morato

This civility was duly returned; and they parted – on Miss Tilney's side with some knowledge of her new acquaintance's feelings, and on Catherine's, without the smallest consciousness of having explained them.
Jane Austen, *Northanger Abbey*

Intimità e trasparenza

La rappresentazione dell'intimità è un elemento fondamentale, e anzi fondativo, tanto nella storia del romanzo occidentale che per l'idea stessa di personaggio letterario. È indubbiamente legata alla conformazione della soggettività e quindi, secondo una definizione intuitiva ma in fondo non sbagliata, alla dialettica fra mondo interiore (raccontato esternamente dal narratore o rappresentato nel suo svolgersi con ricorso al discorso interiore) e realtà esterna (raccontata dal narratore o rappresentata tramite le percezioni del personaggio). Tuttavia, essa dipende almeno altrettanto dal lettore o, per essere più precisi, dai meccanismi narrativi che spingono il lettore a un investimento etico sul personaggio e ad attribuirgli una dimensione intima e, appunto, una sfera dell'intimità.

Prendiamo, per esempio, un classico moderno come le *Affinità elettive* di Goethe (1809). Il matrimonio di Edoardo e Charlotte viene fatto scivolare in modo impietoso verso la crisi dal manifestarsi di una chimica delle relazioni in cui il desiderio non si realizza in maniera libera ma necessitata. L'impersonalità si annida al centro della persona. La legge che governa il farsi e disfarsi delle relazioni piegando la libertà del volere determina in maniera aprioristica anche le azioni dei protagonisti, per cui tutte le linee principali del racconto convergono secondo un decorso implacabile e difficile da sostenere per il lettore.

Perché difficile da sostenere? Perché il lettore si aspetta che i personaggi vengano trattati come individui virtualmente reali e fino all'ultimo resiste alla loro riduzione a semplici marionette.

Questo modo d'interazione tra strutture narrative e investimento etico da parte del lettore è istruttivo anche retroattivamente, per comprendere il funzionamento della sfera dell'intimità nella narrativa medievale. Gli studi di antropologia del racconto hanno mostrato, infatti, che i personaggi medievali, anche i più complessi e sfaccettati, dipendono da modelli ben precisi, e anzi da fenomeni di stratigrafia e interferenza tra modelli di epoche diverse.¹ Questo implica che i personaggi portino con sé i propri programmi narrativi e di conseguenza che non ci siano personaggi per cui i programmi narrativi vengono inventati di sana pianta. Siano protagonisti, antagonisti, comprimari o semplici comparse, la loro vita e la loro condotta dipendono in larga misura da tracciati atanziali preesistenti. Parimenti, le loro parole e gesti, pensieri ed emozioni, azioni e reazioni si conformano con poche eccezioni a un repertorio ben codificato, per cui non sentono o pensano o fanno nulla di davvero personale, almeno non in senso moderno. Eppure, in molti testi, le marionette che la tradizione ha consegnato agli autori medievali vengono presentate – e, verosimilmente, vengono percepite – come individui virtualmente reali, in parte conoscibili o almeno avvicinati attraverso un percorso cognitivo, più o meno esplicitamente segnato nella narrazione. Da questo punto di vista, possiamo senz'altro dire che nella narrativa medievale come in quella moderna la sfera dell'intimità non si limita all'informazione narrativa esplicita ma si estende anche al non-detto (o non-dicibile). Ricordiamo che, mentre a livello della codificazione diegetica il non-detto non può che essere definito in maniera negativa – silenzi, omissioni o lacune occasionali o organizzati secondo una precisa strategia –, a livello della pragmatica della comunicazione letteraria esso assume, al contrario, una consistenza – spazio rimasto disponibile o deliberatamente predisposto per essere integrato dalle deduzioni, ipotesi, fantasie del lettore.

La narrativa medievale e, per ragioni di cronologia letteraria, quella antiofrancese prima delle altre, costruisce la sfera dell'intimità dei personaggi in parte guardando alla tradizione latina e mediolatina e in parte ricorrendo a tecniche elaborate nell'ambito di altre tipologie di narrazione in volgare come la biografia e la storiografia. Il romanzo

¹ Per una messa a punto e bibliografia, vedi BARBIERI 2014.

arturiano in prosa, in particolare, diventa un terreno fertile di sperimentazione e proveremo a verificarlo e mostrarne la specificità a partire da alcuni celebri episodi all'inizio della relazione tra Lancillotto e Ginevra nel *Lancelot en prose*². Vedremo dapprima come l'*ethos* e le azioni dei protagonisti non sempre siano perfettamente armonizzati, lasciando al lettore il compito di comprendere o ricomporre la disarmonia. Poi vedremo come tale disarmonia risulti amplificata nell'intreccio grazie all'alternanza dei punti di vista, che ci permette di accedere solo in maniera parziale e intermittente all'interiorità dei personaggi, volta per volta con diversa focalizzazione e secondo vari gradi di trasparenza³. Ci soffermeremo infine sulla rappresentazione dei comportamenti e del gioco sociale, rifacendoci in particolare al concetto sociologico di *habitus* e vedendo come l'interpretazione dei codici che governano la condotta degli individui permetta più o meno direttamente di ricostruirne le disposizioni interne. A complemento di questo percorso, anche per verificare la tenuta delle nostre conclusioni, prenderemo in considerazione la famiglia lessicale di *acoïnt*, uno dei lemmi dell'intimità nelle letterature galloromanze e non solo, analizzandone gli impieghi nel romanzo arturiano in versi e in prosa.

Anticipiamo che nessuno dei procedimenti che abbiamo elencato costituisce in sé una novità e anzi tutti si rinvergono nel romanzo arturiano in versi. È tuttavia nei testi in prosa che essi vengono impiegati su vasta scala, permettendoci di trascorrere con i personaggi un tempo molto più lungo, fino a raggiungere una sorta di consuetudine con loro e con il loro modo di stare nei mondi narrati. Questa novità è a nostro modo di vedere uno dei segreti del romanzo arturiano in prosa e, anche grazie alla maggiore naturalezza e aderenza alla realtà permessa dal discorso in prosa, uno degli ingredienti che ha assicurato a questa forma narrativa un successo plurilingue in tutto l'Occidente medievale presso comunità di lettori anche molto diverse fra loro per almeno tre secoli.

² Sul personaggio e sul *Lancelot en prose*, si veda LAGOMARSINI 2019.

³ Facciamo riferimento all'importante categoria elaborata da COHN 1978. Su questa stessa tematica, con approccio più decisamente linguistico, MARNETTE 2005. È stato osservato che nel romanzo medievale il prospettivismo (la compresenza di modi distinti di descrivere una stessa realtà), si realizza piuttosto attraverso l'alternanza dei punti di vista che in quella dei registri linguistici, cfr. SEGRE 1984a-b e, più specificamente sulla materia di Bretagna, FUKSAS 2018, pp. 11-44 e 135-72.

Eccedenza del personaggio e dell'azione

Partiamo da un dato assodato: come avviene anche in altri generi medievali, la sociosfera dei racconti di Bretagna è sostanzialmente limitata alla classe aristocratica e anzi alla grande aristocrazia. Lancillotto, Tristano, Palamede, Galvano, Bohort, Guiron sono tutti figli di re e appartengono a lignaggi illustri⁴. Inoltre, nella cornice pseudo-storica della tradizione in prosa, le loro schiatte rimontano a re e guerrieri dell'antichità, classica ma soprattutto biblica, come Davide o Giuseppe d'Arimatea. Gli eroi sono dunque affini tra loro tanto per appartenenza sociale che per il fatto che le rispettive famiglie hanno percorso parallelamente o condiviso interi archi di storia universale. L'affinità più rilevante ai fini della narrazione e della rappresentazione dell'individuo non riguarda tuttavia tanto la grande storia quanto l'orizzonte del quotidiano con le sue regolarità e isotopie. I cavalieri, infatti, condividono comportamenti, doveri, desideri, ambizioni, mentre gli eventi che ritmano la vita individuale e collettiva si possono agevolmente ricondurre a pochi motivi ricorrenti (le corti, i tornei, le ordalie, le rivolte, le guerre ecc.).

Non sarebbe tuttavia corretto affermare che i personaggi arturiani vadano incontro a un trattamento puramente topico o esemplare. Secondo Alberto Varvaro, per esempio, è solo in prima approssimazione che essi possono essere paragonati ai *flat characters* moderni o letti alla luce dei loro etimi folklorici, e questo anche nel caso di narrazioni che realizzano schemi narrativi già dati, come avviene per esempio nella tradizione tristaniana⁵. Il personaggio opera indubbiamente anche come paradigma sociale e deposito di memoria culturale, ma il modo in cui la relazione tra personaggio e azione viene volta per volta impostato non è mai meccanico o scontato.

Per esempio, sempre a proposito dei racconti tristaniani, Cesare Segre ha riconosciuto un interessante fenomeno di discrasia tra l'informazione narrativa che il lettore ricava dal *portrait* dell'eroe e quella che deve invece dedurre dai suoi comportamenti e dalle sue azioni. Segre parla in proposito di eccedenza reciproca del personaggio e

⁴ Ci limitiamo a rinviare a FERLAMPIN-ACHER, HÜE 2016.

⁵ VARVARO 2016, pp. 95-124, 1963 e 1998. Sulla materia tristaniana, dal mito al personaggio, vedi anche PUNZI 2009.

dell'azione⁶. Da un lato, l'eroe non è mai perfettamente in armonia con quello che fa e neppure con quello che accade intorno a lui e cui partecipa; dall'altro, le sue azioni non si limitano quasi mai a confermarne la struttura iniziale ma ne realizzano invece cambiamenti e sviluppi. Se consideriamo lo stesso problema dal punto di vista ricezionale, i fenomeni di eccedenza dovrebbero in astratto implicare una più o meno forte sollecitazione emotiva e cognitiva del lettore. Gli eroi arturiani – Lancillotto nel *Conte de la Charrette*, Perceval nel *Conte du Graal*, Galehaut nel *Lancelot propre* o Guiron le Courtois nel *Roman de Guiron* – si prestano molto bene a essere studiati da questo punto di vista. Sono, infatti, soggetti solo in parte conoscibili, le cui azioni non sempre sono motivate o motivabili alla luce della loro struttura iniziale che in massima parte consegue dalla tradizione e dai loro modelli. L'operazione compiuta dal lettore non è dunque più solo quella di riconoscere il dato, ma anche quella di conoscere *ex novo*, e questo implica il fatto che il suo itinerario cognitivo, il modo d'interpretazione dell'informazione narrativa e dei silenzi della narrazione, comincia a somigliare al processo che ci porta a conoscere una persona reale, con le sue intermitenze e fallimenti, conferendo ai personaggi una nuova concretezza⁷.

Lancillotto ci offre un magnifico esempio in questo senso. La sua struttura di personaggio è ben definita, nonostante le sue origini letterarie rimangano ancora in parte misteriose; eppure, se consideriamo il *Lancelot en prose* per rapporto ai suoi due principali antecedenti, il *Conte de la Charrette* di Chrétien de Troyes e il *Lanzelet* medio-alto tedesco, non possiamo non renderci conto che la vita del personaggio ha assunto proporzioni del tutto nuove, in precedenza inimmaginabili.⁸ L'eccedenza del personaggio – potremmo dire, in una battuta, il suo grado d'infedeltà al suo essere e di fedeltà al suo divenire – che si constata lungo tutto l'intreccio, può essere ricomposta da parte del lettore solo grazie a un nuovo tipo di investimento etico e cognitivo, a partire

⁶ SEGRE 2006, pp. 6-7.

⁷ Vedi PRALORAN 2010, JAMES-RAOUL 1997, con la recensione di WALTER 1999. Per una sintesi estesa all'intera narrativa medievale (benché non sistematica), cfr. ROLOFF 1973, che si sforza di conciliare l'immanenza del fondo folklorico-mitico in genere celtico («Märchenstruktur») con la costruzione degli autori («Überbau»), anche alla luce della tradizione mediolatina.

⁸ Sulle origini del personaggio vedi MENEGHETTI 2006, mentre sulla biografia di Lancillotto nel *Lancelot en prose*, si veda il contributo di Arianna Punzi in questo volume.

da una maggiore disponibilità di tempo e memoria, insomma da una più grande intimità con lui. Anche per questo motivo, tanto la biografia cavalleresca di Lancillotto che il trattamento del suo mondo interiore nel *Lancelot en prose* costituiscono altrettanto un punto d'arrivo per il romanzo medievale che un punto di partenza per il romanzo moderno.

Punto di vista e scarti di prospettiva

Cominciamo dalla partenza del cavaliere dalla corte, il motivo arthuriano per eccellenza, magistralmente analizzato da Erich Auerbach. Ma invece di seguire Calogrenant e Yvain nella foresta di Brocelianda, vediamo cosa succede a Lancillotto alla sua prima avventura, quando viene lanciato nell'ampio affresco pseudo-storico delineato all'inizio della *Marche de Gaule*, la prima parte del *Lancelot en prose*.

Al momento della partenza, Lancillotto non conosce ancora il suo nome e non è neppure cavaliere (durante la cerimonia d'investitura, Artù si è distratto e ha dimenticato di cingergli la spada). Dopo essersi impegnato nell'impresa del *chevalier enferré* (il cui carattere inizialmente indeterminato comporta una sospensione cognitiva nel lettore), l'eroe si prepara a lasciare la corte per difendere la Dama di Nohaut in uno scontro giudiziario (impresa che risulta, invece, fin dall'inizio determinata nello spazio, nel tempo e nella finalità, che è quella della tradizionale difesa di un feudo *tombé en quenouille*).

Un'importante differenza rispetto alle partenze di Calogrenant e Yvain sta nel fatto che Lancillotto si trova a percorrere uno spazio quasi interamente antropizzato. Anche una volta oltrepassati i centri abitati, le sue avventure non lo espongono mai al mondo radicalmente altro tipico del romanzo in versi. È vero che, appena qualche decina di pagine dopo, Lancillotto affronta la prova della Douloureuse Garde⁹, che è strutturata come un percorso iniziatico con scontri impari, presenza dell'aiutante, armi magiche ...¹⁰. Non c'è dubbio che tutta la sequenza sia fondata su uno schema di tipo magico-sacrale, ma va anche osservato che le aree riservate alle manifestazioni del soprannaturale

⁹ KENNEDY 1980, pp. 182, 27-250, 37 = MICHA 1978-1983, t. VII, XXIVa, §1-LXa, §10, pp. 311-419.

¹⁰ Il nome stesso, insieme ad altri elementi, messi in luce in POIRION 1984, rievoca del resto la Joie de la Cour dell'*Erec et Enide*.

sono poche, piccole, e tutte avvolte nella quotidianità umana.¹¹ La forza, i cui abitanti conducono un'esistenza del tutto ordinaria, contiene del resto gli incantamenti all'interno delle sue multiple cerchie murarie, stipandoli dietro porte di metallo e di fatto custodendoli come un forziere. Non a caso, la prova conclusiva, superando la quale Lancillotto scaccia i demoni, consiste nell'apertura di un «coffre perilleus», sepolto in una cella inaccessibile. Se consideriamo il romanzo nella sua totalità, episodi come questo sono rari se non eccezionali: poche isole di mondo ferico o diabolico punteggiano come eterotopie un reticolo altrimenti realistico e del tutto omonego di relazioni sociali e politiche, ravvicinate e a distanza, estese dalla Francia all'Inghilterra e oltre, conferendo una sorprendente coesione all'amplissima compagine geografica e storica dei mondi narrati.

Ma torniamo alla partenza di Lancillotto. La mania di mettersi alla prova e al contempo il disagio nel prendere congedo dalla regina, di cui si è innamorato a prima vista, traspaiono nell'imbarazzo del giovane:

Lors lo prant la reine par la main, si li dit : "Levez sus, biax douz sire, car ge ne sai qui vous iestes. Espooir vos iestes plus gentis hom que ge ne sai, et ge vos sueffre a genolz devant moi, si ne faz mie que cortoise."
 "Ha ! dame, fait il en sospirant, vos me pardonroiz avant la folie que ge ai faite."

"Quel folie, fait ele, feïstes vos?"

"Dame, fait il, de ce que ge m'en issi de ceianz sanz prandre congié a vos."

"Biax dolz amis, fait la reine, vos iestes si juenes hom que l'an vos doit bien pardonner un tel mesfait, et gel vos pardoign mout volentiers."

"Dame, fait il, vostre merci. Dame, fait il, se vos plaisoit, ge me tandroie en quel que leu que ge alasse por vostre chevalier."

"Certes, fait ele, ce voil ge mout."

"Dame, fait il, des or m'en irai a vostre congié."

"A Deu, fait ele, biax douz amis."

Et il respont entre ses danz :

"Granz merciz, dame, qant il vos plaist que ge lo soie."

Atant l'an lieve la reine par la main sus, et il est mout a eise qant il sant a sa main tochie la soe main et tote nue. Il prant congié as dames et as damoiseles, et messire Yvains l'an remaine parmi la sale¹².

¹¹ FERLAMPIN-ACHER 2006.

¹² KENNEDY 1980, I, p. 165, 7-29 = MICHA 1978-1983, t. VII, XXIIa, §§ 43-4, pp. 285-6. L'ed. Kennedy, a differenza dell'ed. Micha, adotta l'a capo alla fine di ogni battuta, scegliendo dunque un *layout* più moderno. Si vedano, propositamente, le considerazioni

«*Biax douz amis*» è un saluto ordinario, anche un po' condiscendente, che tuttavia agisce su Lancillotto con la potenza di una formula magica, legando per sempre la sua esistenza a quella della regina. Ma lo scopriremo solo più tardi. Lì per lì il narratore non dice nulla, e solo l'*parte* di Lancillotto ci lascia intuire l'effetto del saluto di Ginevra. Il lettore deve in effetti attendere decine e decine di pagine, fino all'incontro notturno dei due organizzato da Galeotto, prima di poter conoscere, in modalità retrospettiva, il punto di vista di Lancillotto:

“*Dame (...) de moi feïstes vostre ami, se vostre boche ne me manti.*”

“*Mon ami, fait ele, et comant ?*”

“*Dame, fait il, ge ving devant vos qant ge oi pris congié de monseignor lo roi, toz armez fors de mon chief et de mes mains, si vos commandai a Deu et dis que j'estoie vostre chevaliers an quel qe leu que ge fusse. Et vos deïstes que vostre chevaliers et vostre anmis voloiez vos que ge fusse. Et ge dis : – A Deu, dame. – Et vos deïstes : – A Deu, biaus douz amis. – Ne onques puis do cuer ne me pot issir. Ce fu li moz qui prodome me fera, se gel suis. Ne onques puis ne vign an si grant meschief que de cest mot ne me manbrast. Cist moz m'a conforté an toz mes anuiz, cist moz m'a de toz mes maus garantiz et m'a gari de toz periz ; cist moz m'a saolé en totes mes fains, cist moz m'a fait riche an totes mes granz povretez*”¹³.

Ginevra è molto stupita. Si ricorda appena di aver usato quell'espressione, lo aveva fatto senza neppure pensarci, come aveva fatto in precedenza chissà quante volte con chissà quanti altri cavalieri.

La ripresa dell'episodio comporta dunque un doppio scarto. Per quanto riguarda la voce narrativa, notiamo il passaggio dal narratore esterno, che racconta in presa diretta e da fuori quello che sta succedendo, alla narrazione retrospettiva dei due personaggi, che ricordano la scena esponendo ciascuno il proprio punto di vista su quanto è avvenuto. Per quanto riguarda la condivisione dell'informazione narrativa, osserviamo l'asimmetria tra Ginevra e Lancillotto sul piano metanarrativo, con Ginevra che occupa una posizione più vicina a quella del lettore che a quella di Lancillotto.

L'effetto è anch'esso doppio. Da un lato, passando dal narratore in terza persona al racconto dei personaggi, il lettore si avvicina ulteriormente a questi ultimi, fa un passo in avanti nella conoscenza del loro

di BAUMGARTNER 1983, p. 130.

¹³ KENNEDY 1980, 345.28-46.3 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §§108-9, pp. 110-1.

mondo interiore. Dall'altro, scoprendosi più vicino a Ginevra che a Lancillotto, il lettore si trova spaesato, perché fino a quel momento era Lancillotto a costituire per lui il fuoco dell'immedesimazione. La ripresa genera dunque un mutamento di prospettiva, insinuando nel lettore il sospetto che nel corso del romanzo andrà incontro ad altre sterzate analoghe. Il prospettivismo in questo caso si fonda, come in molta narrativa medievale, sulla pluralità di punti di vista esterni e interni su uno stesso evento.¹⁴ Tuttavia, l'estensione del romanzo in prosa permette di distribuire i diversi punti di vista lungo l'intreccio secondo un montaggio più complesso di quanto non avvenisse in narrazioni di respiro più limitato. Tale distribuzione determina un'erogazione frammentata, intermittente dell'informazione narrativa mentre il lettore deve cercare di ricordare e integrare volta per volta le proprie conoscenze, fatalmente avvicinando e allontanando i personaggi tanto fra loro che per rapporto a sé. Così, con una soluzione in fondo molto moderna, gli eventi non sono contenuti nel momento in cui accadono, ma si dilatano oltre il punto in cui il narratore li ha fissati sulla linea del tempo, entrando in risonanza con altri eventi.

Questo procedimento permette di comprendere meglio il singolare tipo d'intimità che si viene creando tra Lancillotto e Ginevra. Lei affianca il lettore nel percorso di conoscenza di quel giovane così singolare, che quando si trova davanti a lei non sembra poter far altro che piangere o tacere. Lui continua a sperimentare situazioni di disagio e sbigottimento di fronte alla regina almeno fino all'episodio della carretta, direttamente ripreso da Chrétien¹⁵. Altre protagoniste del romanzo in versi – pensiamo alla Dame de Landuc nell'*Yvain* – avevano esercitato un potere soggiogante sul protagonista, anche in virtù del loro *background* ferico¹⁶. Nel caso di Ginevra, invece, fin dal *Conte de la Charrette*, l'inaccessibilità non sembra essere un carattere intrinseco, il residuo mitico di una donna-fata. È piuttosto la distanza di una donna sposata e altera, di una regina. Nella perfezione con cui si serve dei segni sociali, nei suoi modi capricciosi e insensibili, Ginevra somiglia già più alla Duchesse de Guermantes che alla Dame de Landuc. Lancillotto viene abbacinato proprio dall'esteriorità sociale di Ginevra, che

¹⁴ Per uno studio d'insieme sul punto di vista nella narrativa medievale, vedi MARNETTE 1998.

¹⁵ BAUMGARTNER 1994, pp. 301-16.

¹⁶ GERMAIN 1991 e, per un quadro complessivo, GINGRAS 2002.

assume però una connotazione mitico-sacrale dal momento che a Lancillotto risulta impossibile scalfire la riservatezza della regina, comprenderne le intenzioni e i pensieri, proprio come se si trattasse di una creatura appartenente a un mondo altro, ulteriore ed enigmatico.

Il *Conte de la Charrette* rappresenta luminosamente il carattere insieme necessario e impossibile dell'amore tra i due personaggi, in qualche modo arrestandosi alla contraddizione di una sfera dell'intimità paradossalmente fondata sull'incomprensione e sul fallimento della comunicazione. Il *Lancelot en prose* risolve invece la contraddizione introducendo una serie di mediazioni tra Ginevra e Lancillotto, la più importante delle quali è rappresentata dalle figure di Galeotto e della Dama di Malohaut. Nel prossimo paragrafo vedremo che la cortesia, con l'intreccio di disposizioni e comportamenti che la caratterizza, costituisce il codice che rende possibili e anzi efficaci queste mediazioni, mentre la conversazione ne costituisce il mezzo. Incardinandosi nel gioco sociale, la sfera dell'intimità si allarga ad altri attori e si fa ancora più complessa.

***Habitus* e conversazione cortese**

Il concetto di *habitus* è stato elaborato dalla filosofia scolastica sulla base dell'etica aristotelica, ed è stato impiegato in ambito sociologico nel corso degli anni '30, in particolare da Marcel Mauss e Norbert Elias, per poi ricevere una decisiva messa a punto nella postfazione di Pierre Bourdieu alla traduzione francese di *Gothic Architecture and Scholasticism* di Erwin Panofsky¹⁷. Tommaso osserva che l'*habitus* non è una qualità ma una disposizione («videtur habitus non sit qualitas (...) omnis habitus est dispositio»), distinguendo abiti entitativi e abiti operativi, cioè quelli che strutturano l'individuo e quelli che ne muovono le azioni¹⁸. L'*habitus*, secondo Bourdieu, consiste in una «infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières». Per stare al mondo, del resto, non basta possedere le virtù giuste e conoscere le regole del gioco; dal momento che, più ancora che il rispetto dei protocolli, si rivela efficace una buona dose di savoir-faire, tanto con gli altri che con sé stessi¹⁹.

¹⁷ BOURDIEU 1967. Sul concetto di *habitus*, vedi GEBAUER, KREIS 2009.

¹⁸ Tommaso introduce il concetto di *habitus* nel suo commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo, per trattarlo più distesamente in *Summa theologiae*, I-II, qq. 49-54, in cui viene formulata la distinzione fra *habitus entitativus* e *habitus operativus* (q. 51).

¹⁹ BOURDIEU 1967, pp. 151-2.

Già nei romanzi in versi delle origini (pensiamo alla triade di materia antica), gli schemi di comportamento, le norme della cortesia e della conversazione aristocratica, la nobiltà e la distinzione dei gesti, tendono, appunto, a oscillare tra il passaggio all'atto di qualità positive o negative (astratte e talvolta estrinseche all'individuo) e rendimento dell'*habitus* complessivo del personaggio (configurazione identitaria coerente con le disposizioni del soggetto). L'idea che il lettore può farsi dell'*habitus* di un personaggio dipende da quello che fa e dice, oltre che dalle valutazioni che gli altri personaggi e il narratore danno di lui.

La mimesi della parola ha un ruolo decisivo in questo senso, e la narrativa medievale ha sperimentato un'ampia paletta di soluzioni tra narrazione esterna, narrazione interna, discorso indiretto e diretto (rivolti ad altri o a sé stessi)²⁰. La prosa permette di rallentare il tempo del racconto fino a raggiungere un'ideale isocronia della narrazione con la vita. Indubbiamente anche il distico di ottosillabi e la lassa epica realizzano soluzioni convincenti, ma il ricorso al metro implica un forte grado di convenzionalità e artificialità. Le parole dei personaggi del romanzo in prosa, invece, sono riportate come se fossero virtualmente reali e anzi costituiscono il punto di contatto tra la realtà fittizia dei mondi narrati e la loro rappresentazione all'interno della narrazione. Troviamo dunque nel romanzo in prosa un campo privilegiato per la mimesi del realismo cortese in senso auerbachiano, anche se questa è una conseguenza che Auerbach non trasse mai e forse non avrebbe mai tratto²¹.

Il *Lancelot propre* include molti bellissimi esempi di conversazione aristocratica, con il suo nobile parlato, i suoi sottintesi, le sue strategie, il suo understatement e la sua delicatezza. Torniamo, dunque, alla scena dell'incontro. La regia è particolarmente sofisticata. Infatti, la conversazione di Lancillotto e Ginevra viene ascoltata in maniera ravvicinata da Galeotto ma al contempo seguita a distanza dalla Dame de Malohaut, con le voci che si intrecciano e alternano in dialoghi, a parte e discorsi interiori. I ruoli sono così plasticamente definiti che quasi non si può fare a meno d'immaginarli in un quartetto operistico, con la voce tenorile e *larmoyante* di Lancillotto, quella grave di Galeotto e quelle di soprano di Ginevra e di contralto della Dame de Malohaut.

Dopo il bacio, Ginevra, esibendo un altezzoso autocontrollo, si rivolge a Lancillotto e, senza neppure attendere risposta da parte sua, a

²⁰ DENOYELLE 2010.

²¹ Su Auerbach e la letteratura cavalleresca, MENEGHETTI 2009, PRALORAN 2009.

Galeotto per vedere come meglio gestire la situazione. Si osservi come, con suprema nonchalance, ella impieghi nuovamente la formula «biaus douz anmis»:

“Biaus douz anmis, fait ele au chevalier, ge suis vostre, tant avez fait; et mout an ai grant joie. Or gardez que la chose soit si celee com il est mestiers, car ge suis une des dames do monde don an a greignors biens oïz, et se mes los amproiroit par vos, ci avroit amor laide et vilaine. Et vos, Galehot, an pri gié, qui plus iestes sages; car se maus m’an avenoit, ce ne seroit se par vos non. Et se ge an ai ne bien ne joie, vos i avrez preu.”

“Dame, fait Galehoz, il ne porroit pas vers vos mesprandre. Mais ge vos ai fait ce que vos me commandastes; or si seroit bien mestiers que vos m’oïsiez d’une proiere, car ge vos dis des ier que vos me porriez par tens miauz aidier que ge vos.”

“Dites, fait ele, seürement, que il n’et [sic] riens que vos m’osisiez demander que ge ne feïse.”

“Dame, fait il, donques m’avez vos otroié que vos me donroiz sa compaignie.”

“Certes, fait ele, se vos i failliez, vos avroiez mal employé lo grant meschief que vos avez fait por lui.”²²

Mentre Lancillotto tace, Galeotto chiede a Ginevra un dono in bianco. Desidera avere per sé e per sempre la «compaignie» di Lancillotto. Con una punta di crudeltà, lei gli risponde che, se non gli fosse riuscito di ottenerla, il «grant meschief» da lui commesso sarebbe stato del tutto inutile. A cosa si riferisce Ginevra? Al fatto che Galeotto ha accettato di rendere omaggio ad Artù su richiesta del Cavaliere Bianco, oppure al fatto che, organizzando l’incontro, Galeotto sta tradendo il suo nuovo signore? Ginevra non ci lascia molto tempo per riflettere. Prende la destra di Lancillotto e la offre a Galeotto, dicendo che il giovane è tutto a sua disposizione, tutto «*sauf ce que j’ai aü avant*»²³.

Guardiamo il testo critico più da vicino. La lezione «*sauf ce*», accolta da Kennedy, è maggioritaria, mentre l’apparato registra le varianti «*sanz ce que*», «*sanz le droit que*», «*sauf le droit que*», «*sauve l’onor*

²² KENNEDY 1980, 348.32-349-8 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §115, p. 116.

²³ KENNEDY 1980, 349.10 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §116, p. 116.

que»²⁴. La serie si può spiegare come reazione dei copisti alla potenziale ambiguità del «ce», di cui le lezioni «droit» e «onor» cercano di esplicitare il referente. In effetti, oltre che con un argomento esterno (benché il più debole, quello dei *codices plurimi*), la lezione «sauf ce» può essere difesa in quanto *difficilior*. È possibile, infatti, interpretare il semplice deitico con la sua ambiguità e anzi indeterminazione tanto come un segno del parlare dignitoso di Ginevra che come prova della sua abilità, del calcolo di lei. Galeotto, del resto, non ha idea di come stiano le cose fra i due né di cosa lei possa aver ottenuto in precedenza dal giovane. Si tratta del bacio che si è appena concessa, dell'amore del giovane e anzi di un amore incondizionato, o ancora di qualcosa di ancora più potente e contraignant, che lega il corpo e la volontà? Il lettore, che anche in questo caso è più vicino a Ginevra, non può avere dubbi. Dal suo punto di vista, il referente di «ce» non può che essere la relazione sancita dal bacio.

Fermiamoci a questa oscillazione cognitiva, in cui il gioco sul punto di vista si combina con la rappresentazione dell'*habitus* di Ginevra e Galeotto, con Lancillotto inerme e la Dame de Malohaut in ascolto. Nell'intimità del quartetto c'è un elemento minaccioso, di un'alterità mitica: la manifestazione di una cieca fatalità che travolge la sfera cortese e che dominerà la linea di Lancillotto e Galeotto almeno fino alla morte del re delle Isole Lontane. Proviamo allora ad avvicinarci al nucleo profondo di questo episodio per mezzo di una diversa chiave di lettura, analizzando le occorrenze della famiglia di «acointer» in questa parte del romanzo.

Appunti su *acointer* nella narrativa arturiana

Partiamo, come anticipato nell'introduzione, dagli usi letterari della famiglia dell'aggettivo *acoint* < ACCOGNITUM, affine a quella dell'aggettivo *cointe* < COGNITUM. Oltre ai dizionari, costituiscono un importante ausilio la tesi di Paul Max Groth (allievo di Eugen Lerch e Karl Vossler a Monaco) su *cointe* e *acointier* nei testi anticofrancesi e uno studio di Gilles Roques sull'impiego di *cointe* in tutta l'area galloromanza²⁵.

²⁴ Così la distribuzione nell'apparato Kennedy: «sauf ce que j'ai aiü avant» A Ao J L O P As At Av Ax, «sanz ce que» Ad K, «sauf le droit que» Ar, «sanz le droit que» Ak, «sauve l'onor que» Ae Ap.

²⁵ GROTH 1926, poi come articolo GROTH 1928, e ROQUES 1995 e ROQUES 1997, pp. 272-3.

L'aggettivo *cointe* ha due significati. Uno, attestato fin dai primi testi narrativi in afr., serve a qualificare colei o colui "che conosce o che è al corrente, informato, esperto, aggiornato", *vox media* che tuttavia tende ad assumere connotazioni positive "consapevole, competente, prudente, ponderato, intelligente, abile, furbo". L'altro, corrente tanto in afr. che in apr., "che si fa apprezzare, a modo, appropriato, elegante, grazioso, amabile, civettuolo", è secondario e, come osserva Roques, la sua genesi si può spiegare sulla base di un'associazione d'idee analoga a quella per cui *gent*, "di nobili natali" significa anche "che appare nobile o si conduce nobilmente, educato, bello, eletto", unendo l'idea delle qualità stabilmente possedute e quella dell'*habitus* della persona in grado di rendersi piacevole in società, quasi sempre con valori temporali durativi²⁶. Anche per *acoint* i significati sono due, con struttura semantica sostanzialmente analoga a quella di *cointe*: a) "che conosce personalmente o da vicino, che sta in rapporto diretto o stretto, familiare, intimo"; b) "che si presenta in maniera appropriata, che è all'altezza della situazione, pronto, preparato, acconcio", anche qui con enfasi sul modo di presentarsi in società e porsi in relazione, con valori temporali durativi esprimenti il momento della presa di contatto – anche agonistico, dal momento che *acointer* può indicare lo scontro con un nemico, e per esempio lo *choc* dell'impatto nella giostra alla lancia²⁷.

Dall'area galloromanza, le due famiglie hanno conosciuto una diffusione tanto romanza (in particolare italiana e catalana, cui si aggiunge qualche traccia nei dialetti) che germanica (in medio-nederlandese e nederlandese moderno). Notevole l'acclimatazione in inglese, in cui esse sono ancora in uso pur essendosi divaricate sul piano semantico: il significato corrente dell'aggettivo *quaint* (< *cointe*) è "che è al contempo singolare e piacevole, pittoresco", mentre *acquaint* (< *acoint*) ha mantenuto il senso originario, accentuandone ulteriormente le connotazioni sociali. L'impiego letterario di *acquaint* nella narrativa moderna e in particolare nel romanzo di costume è molto interessante per rapporto a quanto diremo per la rilevanza assunta dal tema dell'ingresso in società e, più in generale, da tutte le situazioni in cui le relazioni mondane nuovamente si intrecciano o vengono sollecitate. Per esempio, in *Northanger Abbey* di Jane Austen non si rinviene alcuna occorrenza di *quaint* contro una sessantina abbondante di *acquaint* e famiglia, più di metà delle quali

²⁶ ROQUES 1995, p. 568.

²⁷ BARBIERI 2017, pp. 124-54.

nel primo terzo del romanzo, in cui Catherine stabilisce le sue relazioni personali a Bath e in particolare con i Tilneys.

È possibile riconoscere e isolare un impiego cavalleresco o tipicamente arturiano delle due famiglie? Groth, che per ragioni di scuola è portato a stringere il rapporto di implicazione fra cambiamento semantico e storia letteraria, osserva, rispetto alle prime attestazioni in contesto narrativo, nel *Saint Alexis*, nella *chanson de geste*, nel *Roman de Brut*, etc.: «Zur Zeit Chrestiens (...) bieten Gebrauch und Bedeutung von *cointes* ein ganz anderes Bild, jedoch nur in der höfischen Literatur»²⁸. In effetti, l'esemplificazione accolta nei dizionari accorda ampio spazio a Chrétien de Troyes, mentre Roques gli assegna addirittura un ruolo propulsore: «dans ce cas précis [l'impiego di *cointe*], comme dans d'autres également, Chrétien de Troyes aurait servi d'intercesseur pour faire passer le mot du domaine des Plantagenêt dans le reste du territoire d'oïl»²⁹.

Entriamo, allora, nell'officina cristianiana, servendoci del *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT) e del *Wörterbuch* di Wendelin Förster³⁰. Per i cinque romanzi di attribuzione certa, DÉCT registra trentasei occorrenze della famiglia, sulla base di uno spoglio integrale del manoscritto BnF fr. 794 (la copia di Guiot). È un bottino forse non eccezionale considerata l'estensione del *corpus*. Tuttavia, esso risulta comparabile per ordine di grandezza alla cinquantina di occorrenze della famiglia di *encontrer*, per più versi affine alla nostra.

È legittimo chiedersi quante di queste occorrenze e quali siano confermate dal resto della tradizione. La verifica non è delle più agevoli, e la difficoltà consente di farsi un'idea del lavoro che resta da fare sulla tradizione dei testi di quello che è considerato il primo classico romanzo e il maggior autore prima di Dante³¹. I dati di DÉCT vanno in primo luogo riscontrati con quelli del *Wörterbuch* di Wendelin Förster (che registra la *varia lectio*, benché non sempre in modo sistematico), che devono essere a loro volta verificati e integrati ricorrendo agli apparati dell'*editio maior* dello stesso Förster e su quello dell'ed. Busby del *Conte du Graal*³². Förster registra tutte le varianti sostanziali per

²⁸ GROTH 1926, p. 12.

²⁹ ROQUES 1995, p. 571.

³⁰ *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT), <http://www.atilf.fr/dect/>, e FÖRSTER 1914.

³¹ Sull'importanza e la fecondità di questo tipo di analisi, vedi FUKSAS 2016a e b.

³² FÖRSTER 1884-1899 e BUSBY 1993.

Cligés, avvertendo del fatto che per *Erec* lo spoglio è completo solo per i testimoni a suo modo di vedere più rappresentativi e parziale per altri (lo stesso principio è stato tacitamente seguito per *l'Yvain* e la *Charrette*)³³. Per non complicare ulteriormente la procedura, non abbiamo esteso la verifica ai frammenti di Annonay, dando per scontato che la loro incidenza sui nostri risultati sarebbe stata contenuta.

Ed ecco i risultati: 1) venti casi autentici (unanimità dei testimoni) e sette verosimilmente autentici (unanimità di tutti i testimoni tranne uno); 2) i casi di errori o lezioni deteriori sono uno o due, per cui la famiglia non sembrerebbe aver messo in difficoltà i copisti; 3) quando i copisti innovano la lezione lo fanno in modo competente, ricorrendo a equivalenti plausibili (ci troviamo in questi casi di fronte a una *varia lectio* difficilmente gerarchizzabile sulla base di criteri interni).

I contesti appaiono relativamente vari: 1) conoscenza o consuetudine; 2) amabilità, estroversione, predisposizione alla conversazione; 3) incontro, ingresso in una sfera privata più o meno intima; 4) legame tra pari, di amicizia, di amore, di conoscenza non superficiale; 5) conversazione di tema personale e intimo; 6) l'incontro agonistico o ostile, la rivalità, lo scontro e l'impatto (per antitesi, e al contempo con l'idea di disponibilità, di esposizione alla presenza dell'altro). Gli attori sono quasi invariabilmente i protagonisti o il loro *entourage*, la crema della società, e anche la situazione di tipo 6 riguarda episodi in cui i migliori lottano contro i migliori. Non abbiamo invece rinvenuto alcun esempio di impiego eufemistico di *acoïter* in riferimento ad atti o prestazioni sessuali (tipico, più in generale, dei verbi di conoscenza), senso riscontrabile un po' in tutti i generi narrativi, e per esempio nel *Roman de Brut* e nella *Folie Tristan* di Berna³⁴. Con qualche inevitabile semplificazione, è possibile schematizzare l'uso cristiano nel modo seguente:

	interno	esterno
identità	intimità	cortesia
alterità	agonismo/antagonismo	sfida/scortesia

³³ FERSTER 1884-1899, t. I (*Cliges*), p. XLVI e t. III (*Erec*), p. VI. MICHA 1966, p. 17 osserva che «la *varia lectio* n'est pas complète, elle ne dispense aucunement de recourir aux mss.; bien de leçons de mss. importants sont omises».

³⁴ GROTH 1926, pp. 25-30.

Vediamo almeno un esempio, l'incontro di Gauvain e Lunete:

Mais seulement de l'acointanche
 Veul faire une briés ramembranche
 Qui fu faite a privé conseil
 Entre le lune et le soleil
 (...)
 La damoisele ot non Lunete,
 et fu une avenant brunete,
 Tres sage, et tres noble, et tres cointe.
 A monseigneur Gavain s'acointe,
 Qui mout le prisë et mout l'aime³⁵;

La figura etimologica «acointance... s'acointe» incornicia una ventina di versi. Il tempo narrativo rimane sospeso mentre il narratore descrive e commenta, dilatando l'istante dell'incontro³⁶. È un passo di sorridente levità, che si potrebbe prendere a emblema del classicismo del Cento e che insieme esprime i valori correnti di eleganza e raffinatezza, di intatta perfezione cortese. La famiglia torna al momento in cui la conversazione si interrompe:³⁷

Vostre merci, sire – fait ele.
 Ainsi chil doi s'entr'acointoient
 Et li autre ad autres juoient:
 Lors en y ot plus de soissante,
 Dont chascune estoit bele et gente³⁸.

La delizia dell'incontro si prolunga nell'incanto delle damigelle e nella piacevolezza della compagnia, prima che la narrazione si sposti su Yvain e sulla festa che precede la partenza di Artù.

³⁵ HULT 1994, vv. 2395-8 e 2415-9.

³⁶ WOLEDGE 1986-1988, I, pp. 146-7, osserva: «Guiot a écrit la contance : contance (ou contence) est un mot rare qui signifie "contestation, débat" (...). Chrétien l'a-t-il employé ici par ironie? Roques a imprimé l'acointance (...)». DÉCT opta per «l'acointance». La lezione è comunque isolata.

³⁷ Alla lezione s'antracointoient accolta nel testo critico si affiancano s'entracointierent GA, s'entracorderent S (seguiamo l'apparato e le sigle dell'ed. Foester).

³⁸ HULT 1994, vv. 2440-4.

Non possiamo soffermarci sulla maniera in cui l'uso cristiano è stato compreso dagli autori e assorbito nei testi arturiani successivi. Vanno tuttavia menzionate almeno due tendenze riscontrabili nella tradizione duecentesca. Primo, l'impiego della famiglia perde di specificità: più lemmi vengono impiegati mentre la selezione semantica si indebolisce quando non salta addirittura. Secondo, l'intensificazione retorico-stilistica nel nostro brano dall'*Yvain* resta un fatto isolato, e negli epigoni di Chrétien non si rinvennero esempi che stiano alla sua altezza.

Un'eccezione forse unica è costituita dal *Lancelot en prose*, in cui la famiglia ritrova la pienezza semantica che Chrétien le aveva conferito. Le occorrenze più significative si rinvennero nella sequenza che va dall'inizio del romanzo fino alla partenza di Lancillotto e Galeotto per Sorelois (si tratta della sezione detta *Marche de Gaule* più la parte iniziale di quella detta *Galehaut*), in cui hanno luogo buona parte degli incontri decisivi per il resto della trilogia³⁹. Dal momento che per il *Lancelot propre* non disponiamo né di uno strumento come il DÉCT né di un'edizione comparabile a quella di Fœrster, dobbiamo procedere in maniera purtroppo non sistematica, basandoci sui glossari delle edd. Micha e Kennedy, e su di un nostro spoglio. I dati, per quanto provvisori, permettono di dimostrare che il romanzo non seleziona un settore specifico dei significati della famiglia, come avviene nella tradizione arturiana in versi post-cristiana. I copisti, inoltre, sembrano non incontrare alcuna difficoltà, esattamente come abbiamo visto per la tradizione dei romanzi di Chrétien.

Leggiamo solo due passi. Poco dopo l'inizio del romanzo, Bohort e Lionel giungono presso il Lago e Lancillotto, convinto che si tratti dei nipoti della Dama, è attirato dalla loro bellezza e dal loro contegno, e sente con loro una profonda affinità:

mais ne pot onques puis estre si acointes ne si privez de nul comme des deus anfanz. Et tenoit toz les autres autresi comme por ses sergenz, mais cels deus tenoit il comme ses compaignons domainnes; et des lo premier jor ne mangerent s'en une escuele non et gisoient tuit troi ensemble en une couche⁴⁰.

³⁹ KENNEDY 1980, 1.1-356.15 = MICHA 1978-1983, t. VII, Ia, §1, p. 1-VIII, LIIa, §132, p. 128.

⁴⁰ KENNEDY 1980, 70.10-15 = MICHA 1978-1983, t. VII, XIIIa, §5, p. 123.

Lionel e Bohort rimarranno fraternamente legati a Lancillotto per tutta la vita, cioè per tutto l'arco temporale racchiuso nel racconto di primo grado del *Lancelot en prose*. Infatti, le linee dei tre cugini, che per parte di madre rimontano al lignaggio di David, si rispondono e si incrociano costantemente e costituiscono una delle strutture portanti della trilogia, fino alla morte di Lionel (ora re Lion de Gaunes) nella battaglia contro i figli di Mordret e fino a quando, nello struggente epilogo della *Mort Artu*, Bohort rende visita alla sepoltura di Lancelot presso la Joyeuse Garde per un estremo saluto.

Torniamo – sarà il nostro ultimo esempio – sulla scena del bacio. La fatalità dell'evento viene registrata dal narratore con una formula solenne, di tipo testimoniale: «ainsi fu li premiers *acoitemanz* faiz de la reine et de Lancelot do Lac par Galehot»⁴¹. L'incontro di Lancillotto e Ginevra è un *acoitement* in senso erotico e questo scarto rispetto all'uso di Chrétien è una conferma ulteriore del contrappunto fra la rappresentazione dell'*eros* nella *Charrette* e nel *Lancelot en prose*. Il giorno successivo, Ginevra e la dama di Malohaut si recano a passeggio nel boschetto in cui l'incontro era avvenuto: «et lors s'an tornerent antre eles deus contraval les prez, et dames aveqes eles trois, et de lor damoiseles une partie, s'alerent ou leu ou li *acoitemenz fu faiz des amors*»⁴². L'apparato dell'edizione Kennedy registra due lezioni concorrenti: «li *acoitemanz fu faiz des amors*» e «li *commencemanz d'amours avoit este faiz*»⁴³. I criteri interni, in prima battuta, non sembrano soccorrerci. Da un lato, infatti, non conosciamo sufficientemente l'*usus scribendi* dell'autore del *Lancelot propre*. Dall'altro, in ragione di quanto abbiamo detto a proposito della competenza dei copisti, sarebbe azzardato interpretare *acoitemanz* come *lectio difficilior* rispetto a *commencemanz*, dal momento che potrebbe anche semplicemente trattarsi di un errore di ritardo⁴⁴. Tuttavia, si può osservare che la lezione

⁴¹ KENNEDY 1980, 349.21-22 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §117, p. 117 che tuttavia legge «Ensi fu li premiers *acoitemens* de Lancelot et de la roine par Galahot». L'apparato Kennedy non registra la *varia lectio* per questo luogo.

⁴² KENNEDY 1980, 352.32 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §124, p. 122.

⁴³ L'apparato Kennedy registra la distribuzione seguente: «li *acoitemanz fu faiz des amors*» (Ao A J K L O Ad As At Ax) e «li *commencemanz d'amours avoit este faiz*» (Ak Ae Ap Ar Av).

⁴⁴ Un'ulteriore complicazione è data dal fatto che il narratore si serve di *acoitement* per indicare anche, dal punto di vista di Ginevra, la confidenza che si è creata fra lei e la dama di Malohaut, cfr. ed. Kennedy 353.6-7 = MICHA 1978-1983, t. VIII, LIIa, §125, p.

acointemenz ha il vantaggio di realizzare un pattern di ripresa a distanza analogo – fatte le dovute distinzioni di ordine retorico-stilistico fra distico di ottosillabi e prosa – a quello che abbiamo rinvenuto nell'*Yvain*. Anche se non si giunge all'antonomasia (*l'acointement* = *l'acointement* di Lancillotto e Ginevra), la ripresa determina una sorta di tecnicizzazione del termine. Al contempo, l'iterazione ribadisce l'irreversibilità o la definitività dell'evento, tanto più che nella prima occorrenza il narratore ci presenta il suo punto di vista distante e oggettivo mentre nella seconda il punto di vista è quello di Ginevra e della Dama di Malohaut. La parola è calata nelle loro vite.

Un uso analogo si constata anche nella *Mort Artu*, nell'episodio in cui il re, ospite del castello di Morgana, trascorre la notte nella stanza in cui Lancillotto ha raffigurato la sua vita e la sua storia d'amore con Ginevra:

Einsint commença li rois a lire les oeuvres Lancelot par les peintures que il veoit; et quant il voit les ymages qui devoisoient *l'acointement* Galeholt, si en fu touz esbahiz et touz trespandez; si commence a regarder ceste chose et dist a soi meïsmes tout basset: "Par foi, fet il, se la se nefiance de ces letres est veraie, donques m'a Lancelos honni de la reïne, car ge voi tout en apert que *il s'en est acointiez*; et se il est veritez einsi com ceste escriture le tesmoigne, ce est la chose qui me metra au greigneur duel que ge onques eüsse, que plus ne me pooit Lancelos avillier que de moi honnir de ma fame"⁴⁵.

Consideriamo dapprima la lezione «les ymages qui devoisoient *l'acointement* Galeholt», uno dei luoghi che fondano lo stemma Frappier e un passo controverso, recentemente discusso da David Hult e da Lino Leonardi⁴⁶. La tradizione alterna *l'acointement* / *le contenenement* / *la contenance* / *le comencement* / *le continuement*, mentre due testimoni omettono il passo. La tradizione è invece unanime per quanto riguarda la lezione successiva «*il s'en est acointiez*». Tre varianti, *la contenance*, *le comencement*, *le continuement*, sono ad attestazione unica e possono essere considerate come altrettante innovazioni. Rimangono in lizza *le contenenement* e *l'acointement*, entrambe distribuite a cavallo delle famiglie dello

123 «et tantost la roine li [a Galeotto] conta *l'acointement* de li et de la dame de Malohaut».

⁴⁵ FRAPPIER 1936, § 52, p. 49.

⁴⁶ HULT 2009, pp. 123-25 (commento) e § IV, 12, p. 336 (testo) e LEONARDI 2016.

stemma Frappier. Hult preferisce la lezione *le contenment*, ritenendo che la lezione messa a testo da Frappier sia inferiore sintatticamente e si possa spiegare come errore d'anticipo del successivo «acointiez». Leonardì difende invece la preferenza di Frappier per *l'acointement*: ne dimostra la sostenibilità sul piano sintattico e ne mette in luce il potenziale carattere *difficilior* anche interpretandola per rapporto alla scena del bacio nel *Lancelot propre*, come suggerito dallo stesso Frappier; cita infine un'altro luogo della *Mort Artu*, che precede quello in questione, in cui Bohort, Lionel e Hestor, esasperati dalla gelosia di Ginevra e presentando il *clinamen* degli eventi, lasciano la corte maledicendo «l'eure que onques Lancelos s'acointa de la reïne» (la tradizione è concorde)⁴⁷. Il dispositivo di ripresa implica un gioco di prospettive. La stessa parola-cosa, *l'acointement* di Ginevra e Lancillotto, non solo viene ribadita ma presentata al pubblico tanto dal punto di vista esterno che da quello di Bohort, Lionel e Hestor da un lato e di Artù dall'altro. Allo scarto di prospettiva corrisponde un diverso fuoco semantico: per Artù si tratta dell'incontro sessuale; per Bohort, Lionel e Hestor si tratta piuttosto della relazione amorosa; nel caso del narratore si tratta invece del complesso degli eventi, senza enfasi emotiva.

I narratori arturiani sono in genere onniscienti, ma ci rivelano in maniera discreta i loro segreti e quelli che avvolgono le relazioni tra i loro protagonisti, che per cortesia e delicatezza sentono di dover proteggere. Questa strategia dell'informazione, per quanto realizzata in modi raffinati, è in fondo semplice e intuitiva. Il gioco delle prospettive parziali e dei silenzi risponde nel modo più efficace all'esigenza di tenere vivo e condividere il significato di quei segreti con i lettori di tutti i tempi.

Riferimenti bibliografici

- BARBIERI A., *Approssimazioni al personaggio medievale*, in *Tipologie e identità del personaggio medievale fra modelli antropologici e applicazioni letterarie*, a cura di A. Barbieri, M. Bonafin [= «L'immagine riflessa», 23 (2014)] pp. 1-13.
- BARBIERI A., *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, 2017.
- BAUMGARTNER E., rec. E. Kennedy, «Lancelot do Lac»: *The non-cyclic Old French Prose Romance*, Oxford 1980, in «Romania», 104 (1983), pp. 127-32.

⁴⁷ FRAPPIER 1936, § 36, p. 31; HULT 2009, § II 26, p. 272.

- BAUMGARTNER E., *L'aventure amoureuse dans le Lancelot en prose*, in *De l'histoire de Troie au livre du Graal, le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans 1994, pp. 301-16.
- BOURDIEU P., *Postface* in E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris 1967.
- BUSBY K. (ed.), *Chrétien de Troyes, Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, Tübingen 1993.
- COHN D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.
- DENOYELLE C., *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes 2010.
- Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes (DÉCT): <http://www.atilf.fr/dect/>.
- FERLAMPIN-ACHER C., HÜE D. (éd.), *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, Rennes 2016.
- FERLAMPIN-ACHER C., *La Douleureuse Garde du Lancelot en prose : les clefs du désenchantement*, in *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, Rennes, 2006 [<http://books.openedition.org/pur/28890>].
- FERSTER W. (hrsg.), *Christian von Troyes sämtliche Werke*, 4 voll., Halle 1884-1899.
- FERSTER W., *Kristian von Troyes Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle 1914.
- FRAPPIER J. (éd.), *La mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Paris 1936.
- FUKSAS A.P., *Lezioni singolari e critica del testo nella tradizione manoscritta del Chevalier de la charrette di Chrétien de Troyes*, in «Medioevo Romano», 40 (2016a), pp. 249-66.
- FUKSAS A.P., *Variazione e interpretazione nella tradizione manoscritta del Chevalier au lion di Chrétien de Troyes (vv. 1343-1513)*, in «Par estude ou par acoustumance». *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65^o compleanno*, a c. di L. Ramello et alii, Alessandria 2016b, pp. 275-97.
- FUKSAS A.P., *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma 2018, pp. 11-44, pp. 135-72.
- GEBAUER G., KREIS B., *Il concetto di habitus in sociologia*, Roma 2009.
- GERMAIN E., *Lunete, women and power in Chrétien's "Yvain"*, in «Romance Quarterly», 38 (1991), pp. 15-26.
- GINGRAS F., *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 2002.

- GROTH P.M., *Altfranzösisch Cointes und Acointier. Ein Kapitel Kultur- und Bedeutungswandel*, Inaugural-Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München, Mäniche & Jahn, 1926, poi in *Idealistische Philologie* [= «Jahrbuch für Philologie»], 3 (1928), pp. 298-320 e 370-83.
- HULT D. (éd.), Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, Paris 1994.
- HULT D. (éd.), *La Mort du roi Arthur*, Paris 2009.
- JAMES-RAOUL D., *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris 1997.
- KENNEDY E. (ed.), “Lancelot do Lac”: *The non-cyclic Old French Prose Romance*, Oxford 1980.
- KENNEDY E., *The Role of the Supernatural in the First Part of the old French prose Lancelot*, in *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead*, Manchester 1973, pp. 173-84.
- LAGOMARSINI C., *Il Graal e i cavalieri della Tavola Rotonda. Guida ai romanzi francesi in prosa del secolo XIII*, Bologna 2019.
- LEONARDI L., *L'interpretazione nella recensio: per lo stemma della Mort Artu*, in *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, coord. E. Corral Díaz, E. Fidalgo Francisco, P. Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela 2016, pp. 523-32.
- MARNETTE S., *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern 1998.
- MARNETTE S., *Speech and Thought Presentation in French: Concept and Strategies*, Amsterdam-New York 2005.
- MENEGHETTI M.L., *Quando il personaggio sfugge all'autore. Il caso di Lancillotto*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval. Actas del coloquio internacional* (Santiago de Compostela, 1-4 dicembre 2004), a c. di P. Lorenzo Gradín, Firenze 2006, pp. 101-16.
- MENEGHETTI M.L., *Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes*, in *Erich Auerbach*, a cura di M. Domenichelli, M.L. Meneghetti [= «Moderna», 11 (2009)], pp. 165-77.
- MICHA A., *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1966.
- MICHA A. (éd.), “Lancelot”. *Roman en prose du XIII^e siècle*, Genève 1978-1983.
- POIRION D., *La Douleureuse Garde*, in *Approches du Lancelot en prose*, éd. J. Dufournet, Paris 1984, pp. 24-8.
- PRALORAN M., *La tradizione cavalleresca in Italia e Mimesis*, in “Mimesis”. *L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV convegno interuniversitario* (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella, E.

- Gregori, Padova 2009, pp. 309-323 [poi in *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di N. Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 229-52].
- PRALORAN M., *Il silenzio del narratore, il silenzio dei personaggi nella logica narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo*, in *Il Silenzio/ Silence* [= «Micrologus», 18 (2010)], pp. 167-82 [poi in *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di N. Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 229-52].
- PUNZI A., *Tristano. Storia di un mito*, Roma 2009.
- ROLOFF V., *Reden und Schweigen: zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, München 1973.
- ROQUES G., *Une description sémantique: le cas de l'adjectif français cointe*, in *Panorama der Lexikalischen Semantik. Thematische Festschrift aus Anlaß des 60. Geburtstags von Horst Geckeler*, hrsg. U. Hoinkes, Tübingen 1995, pp. 567-75.
- ROQUES G., *Renouvellement dans la sémantique historique du français*, in *Kalidoskop der lexikalischen Semantik*, hrsg. U. Hoinkes, W. Dietrich, Tübingen 1997, pp. 269-74.
- SEGRE C., *Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984a, pp. 61-84.
- SEGRE C., *Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologica*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984b, pp. 85-101.
- SEGRE C., *Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del coloquio internacional (Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004), a cura di P. Lorenzo Gradín, Firenze 2006, pp. 3-17.
- VARVARO A., *Il 'Roman de Tristan' di Béroul*, Torino 1963.
- VARVARO A., *La costruzione del personaggio nel XII secolo*, in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di F. Fiorentino, L. Carcereri, Roma 1998, pp. 21-44.
- VARVARO A., *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, a cura di L. Minervini, G. Palumbo, Bologna 2016, pp. 95-124.
- WALTER Ph., rec. D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris 1997, in «Cahiers de civilisation médiévale», 42 (1999), pp. 296-7.
- WOLEDGE B., *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes*, 2 voll., Genève 1986-1988.