



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea in

Letterature Romanze Medievali

Marie de France e Marguerite de Navarre a
confronto: i *Lais* e l'*Heptaméron*

Relatrice

Prof. Francesca Gambino

Laureanda

Marta Cossu

n° matr.2027770 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Sommario

Introduzione	4
I CAPITOLO	11
1. Perché i <i>lais</i> e le novelle	11
2. La classificazione dei generi letterari nel Medioevo	14
2.1 La <i>brevitas</i>	16
3. Il <i>lai</i>	17
3.1 Etimologia e significati	17
3.2 I <i>Lais</i> di Marie de France	18
3.3 L'argomento bretone	21
3.4 La tematica amorosa	23
3.5 L'avventura	23
3.6 I <i>lais</i> e i <i>fabliaux</i> , verso la novella	24
4. La novella	28
4.1 Etimologia e utilizzi	28
4.2 Differenze con generi cortesi	31
4.3 Novelle, parabole e storie	32
4.4 La cornice	33
II CAPITOLO	37
1. Il contesto storico-culturale: la società feudale tra XII e XIII secolo	37
1.1 Matrimonio, adulterio e sessualità femminile	37
1.2 La <i>querelle des femmes</i> nel Medioevo	40
1.3 L'«amore cortese»	42
1.4 La sessualità e l'adulterio nei componimenti brevi del XII e XIII secolo	45
2. Chi è Marie de France	46
2.1 Notizie biografiche	46
2.2 Lo stile	48
3. I <i>Lais</i> : amore e meraviglia	49
3.1 Caratteristiche delle opere	49
3.2 La poetica	50
3.3 Problemi di attribuzione	52

3.4	Il mondo umano e l'altro mondo	53
3.5	Marie de France e la tradizione letteraria bretone e cortese: la centralità dell'amore	58
III CAPITOLO		62
1.	La società rinascimentale	62
1.1	Il matrimonio all'epoca del Rinascimento francese	62
1.2	Letteratura e religione nel Rinascimento francese: neoplatonismo e evangelismo	69
2.	Marguerite de Navarre	73
2.1	La vita e le turbolenze storiche	74
2.2	La spiritualità di Marguerite de Navarre	79
2.3	Opere e mecenatismo	83
3.	L'Heptaméron	86
3.1	Edizione, manoscritti e fonti	86
3.2	La società dell' <i>Heptaméron</i> : il Prologo, le regole, la guerra dei sessi, l'arte della conversazione.	89
3.3	Le tematiche	95
IV CAPITOLO		102
<i>I lais di Lanval, Les Deus Amanz e la novella 70</i>		104
1.	Gli inizi	104
2.	Il cavaliere dimenticato, il mondo della corte e l'altro-mondo	109
3.	La gelosia e la bellezza	110
4.	La dama vedova. Contrapposizione e inversione del maschile e del femminile	113
5.	La nominatio	116
6.	L'albero della noce e il nocciolo	118
7.	La malattia, la dissimulazione e la vendetta	121
8.	La morte congiunta e il doppio sepolcro	126
9.	L'abbandono della vita sociale	132
La novella 21, <i>Laüstic e Milun</i>		135
1.	Gli inizi: protagonisti virtuosi	135
1.1	Rolandine, protagonista di una novella dell' <i>Heptaméron</i>	135
1.2	Il <i>lai</i> di Laüstic	137

1.3	La bellezza	138
2.	Il divieto genitoriale	142
3.	Gli anelli e il matrimonio	144
4.	La casa, lo spazio dell'intimità, i governati	147
5.	Simboli ovidiani. Piramo e Tisbe: la finestra e il muro	151
6.	Altri simboli ovidiani. Il mito di Filomena e Procne: l'usignolo e la tessitura	156
7.	Stratagemmi per comunicare: le lettere e i travestimenti	159
8.	Le morti come segni	161
Conclusioni		166
1.	Emersione dei richiami socio-culturali	166
2.	Rappresentazioni del reale e la volontà di creare una catena esegetica	166
3.	I generi contano	167
4.	Il meraviglioso: un ostacolo teorico	168
5.	Le tematiche: preamboli	168
5.1	Amore e adulterio	169
5.2	Moralità e religione come approdi per la valorizzazione del femminile	170
5.3	Temi inaspettati	170
6.	Tracce di intertestualità: questioni aperte e dialoghi che continuano	171
BIBLIOGRAFIA		173

Introduzione

Questo lavoro è partito dal desiderio di base di scrivere di autrici donne, di dar loro voce e valore; parte da una motivazione culturale che ha sempre acceso il mio interesse e passione durante gli studi: la questione delle donne nel Medioevo. Con questo presupposto ho voluto cercare voci di donne che hanno portato nelle loro opere letterarie un punto di vista femminile. Per questo motivo sono partita da Marie de France, la prima scrittrice in lingua francese, e dalla sua raccolta di *Lais* che ho sempre trovato estremamente interessante, ricca di tematiche e problematiche anche legate alla sfera della femminilità e dell'essere donna nella società del XII secolo. Non volevo però fermarmi a lei perché sono stati tanti i lavori, saggi o articoli dedicati alla sua poetica, al suo stile e alla sua persona, e per questo motivo il mio scopo è stato quello di immaginare, scovare e comprendere quali altre autrici a partire da lei hanno elaborato delle opere "simili". Da qui è partita la mia ricerca della realtà della narrativa breve nel Medioevo fino ad arrivare al XVI secolo. Ho scoperto una catena di temi, modi e ispirazioni comuni a questo mondo della brevità in letteratura. La narrativa breve che, se nella nostra realtà è molto meno fruttuosa e ormai sono pochi gli autori che la scelgono, nel Medioevo era una delle forme privilegiate di comunicazione e di scrittura, un mondo però a parte, spesso neanche considerato nelle classificazioni e negli studi scientifici dell'epoca. Nei manoscritti, infatti, troviamo spesso l'accostamento di opere molto lontane tra loro per stile, temi, linguaggio e pubblico di riferimento, ma che hanno tutte una caratteristica in comune: la *brevitas*. Partendo da queste due esigenze: donne scrittrici e racconti brevi sono approdata al XVI secolo e a Marguerite de Navarre. Il suo *Heptaméron* per me è stato rivelatore, mi ha fatto capire che la mia ricerca era conclusa è che sarebbero state loro le mie due protagoniste. Inizialmente ho cercato di scavare nel mezzo di questi quasi quattro secoli che le separano per cercare altre autrici che potessi trattare assieme a loro, ma alla fine ho trovato che Marie e Marguerite sono gli esempi femminili più emblematici (e anche famosi) della narrativa breve e soprattutto sono entrambi scrittrici di due raccolte di racconti. Reputo che siano due figure importanti di questa tipologia di forma della narrazione che immagino di posizionare agli estremi di un'ipotetica catena intertestuale. Ho iniziato con un po' di titubanza ad avvicinarmi alle due in maniera comparatistica, dal momento che sono figlie di due epoche estremamente diverse, entrambe scrivono

spinte da esigenze differenti e soprattutto la forma letteraria che utilizzano è opposta: una scrive in versi, l'altra in prosa. Ma, nonostante questo, ho cercato di comprendere e di capire se ci fossero elementi che potessi utilizzare per avvicinarle, delle comunanze o simili impellenze di scrittura. Ho cercato, in sintesi, di capire come due donne, seppure così distanti, possono dialogare su grandi temi, come il matrimonio e l'amore, sui quali si esprime l'intera cultura del loro tempo.

Partendo da queste due necessità il mio lavoro è stato prima di tutto quello di analizzare (nel primo capitolo) i generi letterari utilizzati dalle due scrittrici: i *lai* e la novella, con un breve preambolo iniziale dove giustifico la scelta di accostare questi due generi. La differenza, infatti, più lampante tra i due è la presenza del meraviglioso nel primo e il (spesso anche crudo) realismo del secondo. Ciò che cerco di dimostrare è come la meraviglia con tutti i suoi topoi e oggetti magici sia per Marie spesso un mero pretesto o un legame manifesto, ma non essenziale ai fini della storia, con la tradizione bretone a cui fa riferimento. Il mondo che rappresenta è molto più vivido e umano ed in questo vengono esaltate le azioni, le scelte e i sentimenti dei personaggi. Questa vividezza e umanità è presente anche nell'*Heptaméron*. Inoltre, si può trovare un altro tratto di comunione tra le due raccolte ed è il loro respiro aristocratico. Sono due opere che nascono da autrici immerse nel mondo della corte, conoscono questa realtà in tutte le loro sfaccettature e meccanismi interni¹ e così lo rappresentano senza fronzoli o eccessi². Spiego che proprio per questo motivo ho scelto di non costruire la mia tesi su una comparazione tra il genere che spesso viene accostato alla novella: il *fabliau*. Nei

¹ Tanto che Marguerite non ha bisogno di rappresentare i motivi più caratteristici e lampanti di questa realtà: «L'on n'y trouve rien qui puisse en ressusciter pour nous les fastes et les divertissements. Ni fêtes et ballets, ni entrées royales ou princières; point de parades à travers des rues tendues de tapisseries, point de cortèges en costumes d'apparat, ou d'échafauds servant de théâtre à des scènes allégoriques; pas de tournois non plus, devant de belles spectatrices assises dans les loges dressées tout exprès, pas de visite aux armées en campement pour admirer leur belle ordonnance et faire la revue des compagnies», Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, Sedes, 1976, p. 50.

² Nonostante però i personaggi che costellano l'*Heptaméron* provengano anche da classi sociali differenti, come borghesi o uomini del clero. Nicole Cazauran mette però in evidenza come se sia nelle scene borghesi che in quelle dell'aristocrazia gli sfondi sono poco nitidi e tutto ciò che viene descritto è strettamente funzionale all'azione, comunque il modo in cui rappresenta i due mondi è differente: «Au fil des récits, on la découvre familière avec la vie de ces princes et de ces courtisans, et surtout attentive aux contraintes qui pèsent sur eux. Sand l'avoir délibérément voulu peut-être (...) elle trace peu à peu (...) non pas le tableau des fastes de la cour, mais bien celui de la société aristocratique qui y est rassemblé, avec ses règles avouées et ses lois non écrites», *ivi*, p. 51.

fabliaux, il pubblico di riferimento e i protagonisti sono persone del popolo, di bassa estrazione sociale, sono delle riscritture parodiche con una massiccia presenza dell'elemento sboccato e carnevalesco. Nel mio lavoro, invece, mi occupo di analizzare delle novelle con membri della nobiltà come protagonisti e situazioni dove la tragicità ha un ruolo preponderante.

Dopodiché, tratto della difficoltà che si incontra quanto si parla di generi letterari nel Medioevo. Nel XII secolo, infatti, i generi e le suddivisioni delle opere letterarie non sono limitate e limitanti come accade nel nostro panorama letterario, ma comunque esistono e sono dipendenti da una certa sensibilità anche figlia delle classificazioni dell'Antichità.

Sempre nel primo capitolo nel terzo paragrafo analizzo la storia, l'origine e le caratteristiche dei *lais*, cercando di mettere in evidenza quanto questi componimenti siano specifici, unici e diversi (non solo per la lunghezza) dal genere più vicino per personaggi, temi, situazioni e metrica: il *roman*. Nei *Lais* è rappresentata una realtà più intima, chiusa, costellata di gioie e sofferenze personali. Quello che Marie riporta nella sua raccolta è un mondo fatto di sentimenti semplici, delicati e spontanei (pur non mancando anche momenti di violenza, ingiustizia e sofferenza) nella quale prevale sopra tutti il tema dell'amore. Ed è l'amore in tutte le sue sfaccettature uno dei protagonisti indiscussi anche dell'opera di Marguerite. La regina di Navarra rappresenta l'amore sia nella sua forma più pura come reciprocità di sentimento, sia nella variante sovraccaricata di aspettative sociali, come nel matrimonio e nell'adulterio e anche nelle sue manifestazioni più violente, come nella violenza carnale. È l'amore, infatti, uno dei fili conduttori del mio lavoro, come viene declinato e rappresentato dalle due scrittrici anche se in epoche lontane e, dunque, in contesti socioculturali differenti. Lo specifico femminile mi ha condotta verso una concezione del matrimonio, dell'amore e della sessualità che nelle due autrici ha delle importanti differenze, ma anche dei punti di contatto.

Dopo una parentesi sull'etimologia e sull'utilizzo del termine *lai*, inserisco una breve descrizione dei *fabliaux*, analizzando le comunanze e le differenze tra i due. Il motivo per cui ho deciso di inserire questa parentesi su un genere che non viene trattato nel lavoro riguarda la vicinanza spesso ribadita, come ho già detto, tra questo genere medioevale e la novella trecentesca. La novella ha effettivamente proprio i *fabliaux* come probabili antecedenti, da loro riprende la goliardia, la comicità, un linguaggio spesso sboccato e un

forte realismo (il *Novellino* può essere visto come un esempio dello sviluppo da un genere all'altro³). Ma nella raccolta di Marguerite de Navarre questi elementi vanno a perdersi. In un quarto paragrafo, infine, inquadro il genere letterario della novella, la sua etimologia, le sue caratteristiche, la sua origine e il suo utilizzo. Cerco di mettere in evidenza come questo è un genere tipicamente italiano che ha come campione e modello assoluto Boccaccio e il suo *Decameron*, fonte di ispirazione anche dell'*Heptaméron* di Marguerite⁴. Inoltre, così come i *lais*, anche le novelle non sono mai uguali a sé stesse, ma gli autori possono prediligere un tipo di racconto più favolistico, più storico o esemplare. Il mio obiettivo è di non trattare, almeno in questa prima parte, i generi a cui faccio riferimento come immobili e immutabili, ma come in continua evoluzione, vittime di influenze esterne e di stratificati rapporti intertestuali. In un'ultima parte analizzo in breve la funzione della cornice nelle raccolte di racconti e la sopravvivenza del gusto per il novellare nel Cinquecento.

Il secondo capitolo è incentrato sulla figura di Marie de France, sull'epoca in cui vive e sulla sua opera oggetto di questo studio: i *Lais*. In primo luogo compio uno studio maggiormente antropologico e sociologico dell'epoca con un focus sull'istituzione matrimoniale. Dopodiché analizzo quella che è definita dagli studiosi la *querelle des femmes* e cerco di inquadrare la figura della donna all'interno della società e negli scritti dell'XII e XIII secolo, come viene percepita e quali sono i suoi ruoli e doveri. Infine, sempre nel primo paragrafo, mi occupo del cosiddetto «amore cortese», ovvero della percezione della femminilità all'interno delle opere letterarie dell'epoca. A seguire tratto della sessualità e dell'adulterio nelle opere letterarie del XII secolo.

In un secondo paragrafo mi concentro maggiormente sulla scrittrice: chi è Marie de France, quali sono le sue opere, qual è la sua poetica e la sua cultura.

³ Cfr. Enrich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, p. 222.

⁴ A questo proposito, mi ha più volte incuriosito nel corso delle mie ricerche il riferimento, ad esempio in articoli o capitoli sulla nascita della novella, sia al genere dei *lais* che a Boccaccio (cfr. Alberto Conte, *Alle origini della novella in Italia: raccolte, modelli, tradizione testuale e codificazione del genere*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 1-42). Questo percorso evolutivo che ha per inizio i racconti brevi medievali (tra i quali anche i *lais*), passa poi per il *Decameron*, per arrivare infine alla raccolta di Marguerite de Navarre in una progressione continua e pressoché lineare.

Infine, l'ultimo e terzo paragrafo si occupa della raccolta oggetto di studio: i *Lais*. Scrivo della tradizione manoscritta, del contenuto, analizzo i due *Prologhi* e l'idea di una presente o meno idea unificatrice dell'intera opera. Analizzo la temporalità e la spazialità all'interno della raccolta, concentrandomi anche sulla presenza o assenza degli elementi meravigliosi e della magia. Un ultimo punto si concentra, invece, sulla concezione del sentimento amoroso nell'opera dell'autrice e sulla sua centralità all'interno dell'opera.

Nel terzo capitolo l'attenzione è indirizzata verso Marguerite de Navarre. In un primo paragrafo analizzo anche qui la società in cui la scrittrice vive e in particolare la pratica matrimoniale durante il Rinascimento francese. Il matrimonio con tutte le sue implicazioni sociali è uno dei temi maggiormente presenti all'interno dell'*Heptaméron* e nell'ultimo capitolo di questo lavoro analizzo come esso è trattato nella novella 70, ovvero nella sua forma clandestina, non approvata dalle principali istituzioni sociali. Nel XVI secolo il matrimonio continua a essere fonte di dibattito ed è l'argomento principale della *querelle des femmes*, che ancora continua, seppure declinata in maniera diversa rispetto alle dispute medioevali. La massiccia presenza dell'analisi matrimoniale in questo capitolo è giustificata dall'importanza sociale, culturale e politica che ha non solo per il popolo francese, ma anche per l'autrice stessa. Il matrimonio in tutte le sue forme e manifestazioni è quasi un'ossessione per la scrittrice navarrese. Sono tantissime, ad esempio, le novelle all'interno della raccolta che trattano di adulterio⁵ o di donne sposate contro il proprio volere o che si trovano intrappolate in matrimoni sbagliati, le *mal mariées*⁶.

Dopo la parentesi antropologica sul matrimonio mi concentro sui due cardini culturali della produzione artistica di Marguerite, l'uno letterario: il neoplatonismo, e l'altro religioso: l'evangelismo. Cerco di spiegare come il platonismo influenzi il pensiero sull'amore di Marguerite de Navarre senza che però lei sia una cieca e convinta

⁵ Cfr. Laetitia Dion, *Histoire de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 269-270. Ad esempio, nelle novelle 8, 23, 48, 62 e 2 vediamo rappresentate delle donne che si trovano involontariamente in situazioni di adulterio o donne sposate violentate. Nelle novelle 8, 15, 37, 38 54, 71, 59, 68 e 69 è la sposa ad essere tradita dal proprio marito.

⁶ Cfr. *ibidem*. Nell'*Heptaméron* sono frequenti coppie male assortite sia per differenza di età, come nelle novelle 12, 13, 15, 62 e 26, sia per differenza di condizione sociale come la 9, 10, 19, 21, 40, 53 e 70. Anche nei *Lais* di Marie de France sono frequenti donne sposate con uomini più grandi e/o gelosi, come in *Guigemar*, *Yonec*, *Laüstic* e *Chevrefoil*.

sostenitrice. L'evangelismo è invece una corrente del cristianesimo riformato di cui lei è sostenitrice e dalla quale è fortemente influenzata anche per la sua produzione artistica.

Nell'ultima parte di questo terzo capitolo esamino innanzitutto la figura di Marguerite de Navarre cercando di costruire un quadro quanto più completo della sua vita, dei suoi interessi, delle sue opere e della sua spiritualità. In una seconda parte, infine, studio più da vicino l'opera di riferimento di questo studio, l'*Heptaméron*, la sua tradizione manoscritta, il *Prologo* e i personaggi che abitano le storie al suo interno.

Nel quarto e ultimo capitolo ho deciso di approfondire maggiormente su un'analisi e una visione più ravvicinata dei testi di riferimento. Ho scelto due novelle dell'*Heptaméron*, la 21 e la 70 (con qualche riferimento alla novella 10), perché reputo che siano quelle dove per ambientazione e personaggi si percepisca di più la vicinanza al mondo medioevale e attraverso le quali potevo riuscire a creare un proficuo e sensato lavoro di comparazione con la raccolta di Marie de France. Non ho trattato in quest'ultima parte tutti i *lais* della raccolta, ma solamente quelli che mi sembravano più emblematici e in linea di continuità con le novelle di riferimento.

In una prima parte ho deciso di analizzare assieme la novella 70 dell'*Heptaméron* i *lais* di *Lanval* e *Les Deus Amanz*. Per attuare questo processo di comparazione ho utilizzato anche un altro testo, un poema anonimo del XIII secolo, *La Chastelaine de Vergi*. La motivazione di questa scelta è molto semplice: la novella 70 è interamente basata su questa storia, nonostante siano presenti anche delle differenze, alcune più evidenti, altre più nascoste che nel mio studio cerco di evidenziare. Anche il *lai* di *Lanval* presenta una simile situazione iniziale agli altri due testi: una donna di potere, in un caso una duchessa, nell'altro una regina, cerca di conquistare uno dei cavalieri del marito. La scelta, invece, di spostare l'attenzione da *Lanval* al *lai* de *Les Deus Amanz* è stata fatta perché, come cerco di dimostrare nel paragrafo a loro dedicato, ho trovato delle comunanze nella trama e nei simboli che scelgono di rappresentare per lo svolgimento, e la conclusione della storia. In tutti e tre i racconti, infatti, la conclusione prevede la morte congiunta de *les deus amanz*.

La seconda sezione del capitolo, invece, ha come scopo quello di studiare gli uni accanto agli altri i *lais* di *Laüstic* e *Milun* e la novella 21 della raccolta. Quest'ultima ha come protagonista Rolandine, una giovane di trent'anni che si trova a dover affrontare

svariate prove per dare dimostrazione del suo amore e per mantenerlo, con caparbia finì alla fine del racconto. In questa novella già dal nome del personaggio principale è possibile percepire una vicinanza con la letteratura del Medioevo, i poemi e i romanzi cavallereschi. Sicuramente Marguerite conosce e ha accesso a tutti i testi cardine della cultura medioevale che l'hanno preceduta, ma non per questo si limita a una fascinazione a-problematica. La regina navarrese nella sua opera riprende e utilizza tutte le sue conoscenze, però riscoprendo e ricostruendo quel bagaglio culturale e simbolico secondo le sue personali esigenze (anche religiose). Tornano anche in questi testi dei motivi comuni, come il divieto genitoriale e gli spazi chiusi.

Nelle opere delle due autrici ciò che emerge non è una visione univoca del mondo, della cultura e della letteratura. Le loro opere sono ricche di variegata influenza e fonti e fanno uso di una vasta tradizione. Ciò che voglio dimostrare è che entrambe riescono a trarre elementi e visioni della società simili da un patrimonio per certi versi comune. Emerge dall'opera di Marguerite la volontà di mantenere vividi i ricordi della letteratura che l'ha preceduta, però al tempo stesso superandola e inserendo i suoi discorsi e i suoi ragionamenti in una mentalità e sensibilità non solo rinascimentale, quindi inerente alla sua epoca, ma anche estremamente personale. Questa emersione dell'individualità autoriale è ciò che secondo me rende uniche e simili sotto certi punti di vista le due raccolte. Le autrici, infatti, non si limitano a seguire un modo confezionato di fare letteratura, ma trovano il proprio spazio caratteristico e unico all'interno del panorama storicolitterario. Fanno uso di temi e motivi del passato cercando però di rinnovarli attraverso il loro sguardo e sensibilità.

I CAPITOLO¹

Dal *lai* alla novella: forme brevi del racconto dal Medioevo al Rinascimento

1. Perché i *lais* e le novelle

Vorrei ora portare l'attenzione sulle motivazioni che mi hanno spinto a scegliere di mettere su uno stesso piano di approfondimento dei *lais* e delle novelle. Per fare questo espongo brevemente il pensiero di Leo Spitzer il quale, nei *Saggi di critica stilistica*², ragiona sulla possibile vicinanza dei *Lais* di Marie de France al genere della novella. Vicinanza che è negata da Erich Auerbach, ma immaginata come possibile dal filologo austriaco. Egli non nega e anzi esalta l'elemento fantastico presente nella raccolta³, dichiarando che lei inventa delle favole-problemi inserite nel mondo del fantastico in cui i tempi e i luoghi sono di fiaba⁴, ma a questi elementi del meraviglioso, che lo studioso vede come decorativi, sono anche associati dei dati reali problematici. Quello fa Marie è di trasformare la poesia in simbolo, meccanismo che permette di mantenere la memoria del fatto narrato⁵. Questo innalzamento da storia straordinaria a eternità del simbolo per

¹ Per le informazioni relative alla produzione breve tra Medioevo e Rinascimento vedi: Pietro Toldo *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana: Les cent nouvelles nouvelles, Heptameron, Les comptes du monde aventureux, Le grand parangon des nouvelles nouvelles, Les joyeux devis*, Ginevra, Slatkine, 1970; Lionello Sozzi, *La nouvelle française de la Renaissance*, Torino, G. Giappichelli, 1973; *Le récit bref au Moyen Âge: acts du Colloque des 27, 28, 29 avril 1979*, publiés par Danielle Buschinger, Paris, Champion diffusion, 1980; *La nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal (14-16 octobre 1982)*, publiés par Michelangelo Picone, Giuseppe di Stefano et Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983; Erich Auerbach *La tecnica di composizione della novella*, trad. a cura di Raoul Precht, Theoria, 1984; *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985; *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989; Michelangelo Picone *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, Il Mulino, 1994; *La letteratura francese medievale*, a cura di Mario Mancini, Bologna, Il Mulino, 1997; *Favole, parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998*, a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000; *Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale*, a cura di Delmo Maestri e Ludmilla Pradi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007; *Cinque studi sul racconto medievale*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

² Cfr. Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica: Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, con un Prologo e un Epilogo di Gianfranco Contini, Sansoni Editore, 1985, pp-15-94.

³ Elemento che, solitamente, viene messo in risalto per allontanare il possibile dialogo con la novella, genere del realismo per eccellenza.

⁴ Su questo punto rimando al primo capitolo dove analizzerò con attenzione gli elementi fiabeschi e i cronotopi presenti nell'opera di Marie.

⁵ La volontà di mantenere vivo il ricordo di avventure avvenute in tempi remoti è alla base stessa della forma compositiva del *lai*, secondo Michelangelo Picone (cfr. *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., pp. 38-39) è possibile disegnare un vero e proprio processo evolutivo che vede come primo

è l'essenza della novella e anche del *lai*. E Leo Spitzer, pur ammettendo un'aspirazione di base comune a entrambi i generi, è consapevole delle differenze tra loro esistenti e innegabili. Il mio lavoro, dunque, non vuole dimostrare una sovrapposizione tra i generi, quanto metterne in evidenza gli elementi di continuità e ipotizzare che una delle radici della novella rinascimentale potrebbero essere proprio i *lais*.

Vorrei, inoltre, mettere in evidenza, secondo quanto ci dice Edgard Sienart⁶, come i *Lais* di Marie de France sono fortemente ancorati al reale e come essi, pur contenendo dei motivi che risalgono al fantastico e al meraviglioso, non hanno altra morale se non quella della realtà. Lo studioso parla di un'umanizzazione all'interno dei *Lais*, nei quali è presente un confronto tra umano e meraviglioso, senza che però il secondo prevalga sul primo. Il ragionamento alla base dell'opera di Marie si concentra su una concezione deterministica della condizione umana in cui personaggi sono uomini che, come il protagonista del *lai Les Deus Amants*, si muovono con estrema libertà tra i due mondi terreno e ultraterreno, possono attuare una scelta tra ciò che è umano e ciò che è fantastico e staccarsi sia dai vincoli terreni che da quelli meravigliosi⁷. Non è più centrale l'uomo meraviglioso o il perfetto prototipo cortese, ma l'uomo alla ricerca dei suoi valori sociali e personali. Inoltre, è importante notare come non tutti i *lais* all'interno della raccolta siano meravigliosi in toto, ma soltanto tre: *Lanval*, *Guigemar* e *Yonec*. Negli altri possono esserci inserimenti di *topoi* provenienti dal mondo della meraviglia e in altri ancora, come in *Equitan* e *Chaitivel*, essere totalmente assenti. Questa varietà secondo Edgar Sienart è segno della volontà da parte dell'autrice di situare all'interno di uno schema e una forma narrativa del passato uno sfondo più contemporaneo e presente. Quest'idea di uno scenario più reale e contemporaneo non è però universalmente condivisa dagli studiosi. Ad esempio, Alberto Conte⁸ ritiene che l'ambientazione dei *Lais* sia più letteraria, fiabesca e cortese che realista. E se la raccolta di *lais* di Marie de France può essere più

gradino l'avventura in sé, ovvero un evento straordinario vissuto da un personaggio di eccezione, del quale si voleva serbare la memoria; per fare ciò la storia veniva affidata a dei menestrelli o a dei giullari che la trasmettevano forse tramite un'esecuzione musicale. A questa seconda fase ne segue, infine, una terza che prevede il lavoro artistico, la messa per iscritto dell'avventura.

⁶ Cfr. Edgard Sienart, *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Champion, 1984, pp. 215-227.

⁷ Lui, infatti, sceglie, al contrario di Tristano nell'opera di Thomas d'Angleterre, di non utilizzare un filtro magico che gli avrebbe permesso di conquistare la sua amata.

⁸ Cfr. Alberto Conte, *Alle origini della novella in Italia: raccolte, modelli, tradizione testuale e codificazione del genere*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, cit., pp. 1-42.

ambigua in questo senso, innegabile è invece l'avvicinamento al realismo nelle evoluzioni successive del genere. Michelangelo Picone⁹ sostiene che i *lais* si sono evoluti secondo tre linee direttrici diverse. La prima tipologia di *lais* cerca di riproporre lo spirito e la materia di Marie, la seconda include invece dei *lais* realistici e borghesi (come il *Lai de l'Ombre* di Jean Renart) e, infine, la terza si concentra su argomenti comici e parodici. Di quest'ultima tipologia, l'invasione dello spazio del comico ha portato alla fine del XIII secolo all'avvento di un genere con più possibilità stilistiche e meno marcato a livello retorico: la novella. Lo studioso precisa come, dal suo punto di vista, i *Lais* di Marie de France siano la forma originaria del genere, ma che come preannuncino anche le tendenze successive e conclude che da questi sviluppi ulteriori si arriverà alla creazione di nuovi generi come il *fabliau*, il *dit* e, più avanti, proprio la novella.

Avrei potuto attuare un processo di confronto evolutivo tra l'opera di Marguerite de Navarre e i *fabliaux*, ma ciò che vorrei mettere in luce dell'*Heptaméron* è il loro respiro aristocratico e dichiaratamente elitario anche nelle novelle con personaggi più umili come protagonisti. Nobili sono i *devisants*¹⁰, il pubblico di riferimento, gran parte dei protagonisti delle novelle e di quella classe sono di conseguenza le idee, i ragionamenti, i discorsi che vengono trattati. I *devisants* alla fine non sono che un piccolo gruppo di aristocratici che fanno salotto senza dimenticare Dio e la preghiera, e che discorrono su cosa sia l'amore, sul modo migliore di credere e di praticare la religione, sull'adulterio e così via. Essi costituiscono un vero e proprio microcosmo sociale¹¹, sono accumulati da costumi e lignaggio simili. Per quanto riguarda, invece, i personaggi rappresentati all'interno delle novelle vediamo più varietà, oltre a protagonisti di estrazione nobile, sono presenti personaggi borghesi fortemente designati dalla loro attività; in tante novelle uomini di Chiesa; e anche personaggi di bassa estrazione (anche se in misura molto minore rispetto al resto della tradizione novellistica francese e italiana).

⁹ Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., pp. 43-44.

¹⁰ Per fedeltà all'opera di Marguerite de Navarre da questo momento in poi userò il termine *devisant* per indicare i protagonisti della cornice; coloro che in essa dialogano e che raccontano le novelle. La parola *devisant* si rifà al verbo *deviser*, che, secondo il DMF (*dictionnaire d'ancien français*) ha come significato "parler, converser".

¹¹ Cfr. Nicole Cazauran, *L'Heptameron de Marguerite de Navarre*, Paris, Sedes, 1976, pp. 40-41.

Nonostante la novella sia il genere che segna il passaggio da una fase cortese a una borghese della letteratura europea¹², l'opera di Marguerite, a mio avviso, si distacca in parte da questa dimensione e se pure gli elementi arcaici e medievali vengano in gran parte perduti, uno spirito cortese in alcune novelle continua ad aleggiare e non definirei l'opera come un esempio di letteratura borghese. Questo anche perché l'*Heptaméron* di Marguerite è frutto della società cinquecentesca del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, dalla civiltà della parola¹³.

Jean Frappier riporta le parole di Ernest Hoepffner, il quale afferma che il *lai* «Si rapporta al romanzo cortese del tempo, romanzo bretone o romanzo d'avventure, esattamente allo stesso modo in cui oggi la “novella” si rapporta al romanzo contemporaneo, con la sola differenza che la forma letteraria esige il verso e la rima»¹⁴. E io vorrei proprio basarmi su questa reciproca corrispondenza tra il romanzo cortese e il *lai* e tra il romanzo moderno e la novella per continuare il mio studio. Il *lai* e la novella sono i corrispettivi brevi del genere romanzesco medievale e moderno.

2. La classificazione dei generi letterari nel Medioevo

Una delle maggiori difficoltà nello studio delle opere letterarie del Medioevo riguarda la classificazione per generi, molto diversa e meno rigida rispetto alla nostra, secondo quanto dice Francesca Gambino:

In alcuni casi ci si deve dunque arrendere all'evidenza che è arbitrario prefiggersi lo scopo di elaborare una vera e propria tipologia di generi, l'equivocità e l'imprecisione terminologica è in fin dei conti una conseguenza diretta dell'indeterminatezza dei generi narrativi del Medioevo, anche se la frustrazione è compensata dal fatto che con la lettura risulta intuitivo, e lo doveva essere anche per il pubblico medioevale, che un *fabliau* non è un *lai* e un racconto religioso si sviluppa secondo delle modalità specifiche.¹⁵

Nonostante queste difficoltà non bisogna arrendersi all'impossibilità di costruire comunque una storia dei generi letterari medievali ed è necessario non diffidare

¹² Cfr. Enrico Malato, *La novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, cit., pp. 3-45.

¹³ È importante però notare come ciò non tolga o diminuisca l'utilizzo del genere nelle classi sociali più basse. L'interesse per la novella colpisce tutti gli strati della società cinquecentesca.

¹⁴ Cfr. Jean Frappier, *La struttura del lai*, in *Il racconto*, cit., p. 111.

¹⁵ Francesca Gambino, *Sulla terminologia di alcuni “generi” della narrativa breve in antico occitano: conte, dictat, dictatem, faula, flabel, nova, novela*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019., p. 46.

totalmente dalla sensibilità degli scrittori o dei copisti dell'epoca¹⁶. Secondo Jean Frappier:

Nel XII e nel XIII secolo esistono dei generi letterari ben differenziati. Non si confondeva una canzone di gesta con un romanzo. Si aveva coscienza di una gerarchia dei generi, o perlomeno, degli stili e dei toni (...) In definitiva, con qualche precauzione, non scorgo argomenti seri che autorizzino a negare la realtà e anche la stabilità di questo genere letterario, il lai, nel XII e XIII secolo. A tal proposito non mi sento necessariamente vincolato ai giudizi o alle decisioni arbitrarie della critica moderna, né accordo un credito senza riserve ai copisti dei manoscritti. Ma quando l'autore stesso designa la sua opera come un lai (...) mi rifiuto in linea di massima di smentirlo. L'autore doveva sapere ciò che voleva dire, e non c'è alcuna ragione per non credergli, almeno provvisoriamente.¹⁷

Le opere esaminate nel presente lavoro sono state composte nei secoli XII e XIII. In quest'epoca le opere venivano distinte in base al tipo di performance durante la quale venivano fruite, in liriche (testi cantati) e narrative (recitate sia in versi che in prosa¹⁸). Di quest'ultime fanno parte i romanzi cortesi e le *chansons de geste*, tramandate in maniera indipendente, ma anche i componimenti brevi, come gli *exempla*, i *fabliaux*, i *lais*, le *legendae*, le *fables* e i *dits*. Tutti questi racconti¹⁹ non sono distinti tra opere che oggi potremmo definire cortesi e opere invece con caratteri, tematiche e ambientazioni borghesi, ma, in maniera indifferenziata, si trovano riunite in degli stessi manoscritti, vere e proprie antologie della narrativa breve. L'unico elemento di affinità è la *brevitas*, la quale è considerata nelle teorie retoriche medievali (ispirate a quelle classiche) come un carattere formalizzante del testo²⁰. Secondo una classificazione esposta da Michelangelo

¹⁶ Su questo argomento vediamo quello che scrive Cesare Segre, voce *Generi*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XVI, Torino, Einaudi, 1982, p. 567: «Molti i generi creati ex novo nel medioevo: basti ricordare, tra quelli che avrebbero avuto lunga vita, il romanzo e la novella; e la formazione di un teatro, prima sacro poi profano, autonomo da qualsiasi influsso del teatro latino; e lo sviluppo di un'epica, la *chanson de geste*, nella quale rarissime reminiscenze virgiliane valgono solo a sottolineare la completa estraneità a modelli antichi. Fecondità inesauribile, che tra l'altro avrebbe prodotto in Italia il romanzo psicologico (Fiammetta), il cantare in ottave, infine il romanzo cavalleresco sempre in ottave. Questo proliferare di forme e di temi non era sottoposto ad alcun controllo teorico: le poetiche raccoglievano e ripresentavano ancora una volta l'eredità retorica tardolatina, le artes dictandi erano consacrate all'epistolografia e all'eloquenza comunale. Lo sviluppo dei singoli generi e il loro sistema erano governati esclusivamente dal pronto consolidarsi di tradizioni e dalle richieste del pubblico. Situazione che perdura, praticamente, sino al maturo Rinascimento, quando ormai il romanzo cavalleresco e quello pastorale, la commedia, ecc., hanno dato il meglio di sé».

¹⁷ Jean Frappier, *La struttura del lai*, in *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 113-114.

¹⁸ Cfr. Francesca Gambino, *Sulla terminologia di alcuni "generi" della narrativa breve in antico occitano: conte, dictat, dictatem, faula, flabel, nova, novela*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, cit., pp. 43-44.

¹⁹ Per semplicità utilizzo il termine racconti o componimenti brevi in maniera interscambiabile, consapevole però del fatto che tra di loro esistano delle profonde differenze sintattiche, tematiche e linguistiche. Mi rifaccio in questo modo all'uso lato che in francese medievale si faceva del termine *conte*.

²⁰ In un articolo di Paul Zumthor, *La brièveté comme forme*, in *Le récit bref au Moyen Âge: acts du Colloque des 27, 28, 29 avril 1979*, cit., p. 3, egli dice che «la brièveté n'est jamais aléatoire, mais qu'elle constitue

Picone la narrazione può costruirsi secondo tre modalità: la *narratio aperta* che nel Medioevo si sovrappone, secondo un'altra tripartizione detta dei *genera narrationum*, all'*historia*, la *narratio probabilis*, associabile invece, all'*argumentum* e la *narratio brevis* alla *fabula*²¹.

2.1 La *brevitas*

Ciò che contraddistingue la *narratio brevis* dalle altre due tipologie era innanzitutto la *brevitas*. La brevità non è solo un fatto misurabile, ma anche una qualità, una durata interiore, intima e psicologica, il tempo dell'ascolto o della lettura interiore. In secondo luogo, la *narratio brevis* è caratterizzata dalla linearità, ovvero da una progressione narrativa lineare con un inizio, uno sviluppo e una conclusione; nei racconti niente rimane irrisolto, questi sono autosufficienti e vengono esaurite tutte le potenzialità narrative annunciate dal principio. Altro tratto comune è la *delectatio*, l'obbiettivo di queste opere è divertire, intrattenere il pubblico, allontanandolo dai *negotia* della vita quotidiana per farlo entrare negli *otia* della mente. Un ultimo tratto distintivo messo in rilievo da Michelangelo Picone è la *vanitas*, ovvero il *sensus* che l'artista traghetta, che

*un modèle formalisant. C'est là, à n'en pas douter, la raison pour laquelle la rhétorique latine recourut au terme de *brevitas* (*sermo brevis*) pour désigner, non il est vrai un modèle proprement dit, mais essentiellement une *virtus*, c'est-à-dire une modalité et (dans le sens scholastique) une *qualitas* de la formalisation».*

²¹ Nel Prologo del *Decameron*, ci dice Enrico Malato nel saggio intitolato *La nascita della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 28-35, lo scrittore fiorentino scrive di voler raccontare novelle o favole o parabole o storie. Questi vocaboli vengono messi tutti sullo stesso piano, apparentemente come sinonimi, ma in realtà lo stesso Boccaccio smentisce questa vicinanza con una scarsa occorrenza di tutti i termini tranne quello di novella, comunemente utilizzato. I tre termini si riferiscono ai *tria genera narrationum* della retorica medievale derivanti dalla *Rhetorica ad Herennium* e da Cicerone. L'istoria si riferisce ad eventi storicamente reali e a delle verità innegabili e corrisponde alla *narratio aperta* di Cicerone e la *narratio dilucida* nella *Rhetorica ad Herennium*; l'*argumentum* corrisponde alla *narratio probabilis* ciceroniana o alla *narratio verisimilis* della *Rhetorica ad Herennium* e fa riferimento a fatti inventati ma verosimili; la *fabula*, infine, si riferisce a fatti non verosimili che hanno come fine l'intrattenimento, e corrisponde nella retorica classica alla *narratio brevis*. (cfr. anche Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., pp. 120-121). Enrico Malato però mette in evidenza come Boccaccio aggiunga una nuova categoria, quella della novella, perché i termini fino ad ora codificati non erano sufficienti a inquadrare questo nuovo genere letterario, nel Prologo però gli cita tutti per dare dei referenti concreti e famigliari ai propri ascoltatori.

Sui concetti di finzione e imitazione, rimanderei anche al contributo di Cesare Segre, voce *Finzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 209-222. Egli specifica come la retorica classica tenga come «criterio di misura della "finzione" il suo opposto, l'imitazione (mimesi); e tutte le discussioni sulle licenze da concedere ai narratori s'incasellano sotto la rubrica del verisimile. Le deviazioni dalla verisimiglianza possono anzi servire a una classificazione di tipi letterari», come accade ad esempio nel caso della *fabula*, la quale non è né vera né verosimile.

fa sempre meno riferimento alla religione e alla morale, ma inizia sempre più a coincidere con le parole stesse. La narrazione diventa mondana, non si offre più un senso né allegorico né sacro. Si può oggi distinguere un genere da un altro in base al peso maggiore o minore che ha ciascuna di queste tendenze.

Michelangelo Picone²² spiega come tutti questi tratti distintivi della *narratio brevis* penetrano nella novella decameroniana e su come gli autori da Boccaccio in poi (anche Marguerite de Navarre) attuano un consapevole progetto di riscrittura di un patrimonio narrativo che include i *fabliaux*, i *lais*, gli *exempla*, le *vidas*, le leggende e così via. Con questo però, come precisa anche Enrico Malato, non si vuole parlare di una filiazione diretta, ma di un innegabile raccordo storico.

3. Il *lai*

3.1 Etimologia e significati

Nel *FEW* l'etimologia del termine di origine incerta deriva dal bretone (o celtico) *LAID che significa “canto”. Mentre sull'analisi linguistica dell'origine del termine *lai*²³ vediamo come nel dizionario di Godefroy è definito come «pièce de poésie qui répondait à nos romances et qui contenait ordinairement le récit d'une aventure amoureuse, les sentiments d'un amant pour sa maitresse, les tourments qu'un coeur bien épris ressent par les contraintes qu'il endure», mentre nel *DMF* il *lai* viene indicato come un sostantivo maschile, un «poème lyrique composé d'une longue série de strophes dont le nombre et la structure sont variables». Secondo quanto ci viene detto dal *Tesoro della lingua delle Origini*, esso è un «componimento poetico lirico-amoroso o narrativo in lingua francese

²² Cfr. Michelangelo Picone, *La codificazione della novella*, in *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 85.

²³ E per farlo utilizzerò gli strumenti online come il *TLIO*, *Tesoro della lingua italiana delle origini*, e l'*OVI Opera del vocabolario italiano*; il *GDC* di Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*; il *DMF*, *Dictionnaire du Moyen Français*; il *DECT*, *Dictionnaire électronique de Chretien de Troyes*; il *FEW*, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*; il *DEAF*, *Dictionnaire étymologique de l'Ancien Français*; l'*AND* *The Anglo-Norman Dictionary*; il *GDLI*, *Grande Dizionario della lingua italiana*.

Tra le accezioni che ho riportato ho volontariamente tralasciato quelle che si allontanano dal *lai* poetico, come ad esempio il significato di «ce qu'on laisse par dernière volonté» (*GDC*), ovvero “lascito testamentario” o di «lac», “lago” (*DEAF*).

di argomento e tono malinconico» o, in senso più esteso un «canto lamentoso, espressione di dolore» oppure è spesso legato, nelle opere letterarie italiane delle origini al canto degli uccelli «verso lamentoso degli uccelli». Se analizziamo il *FEW* vediamo che il termine *lai* fa riferimento a un «petit poème narratif ou lyrique du Moyen Age, en vers de 8 syllabes, le plus souvent accompagné d'une mélodie». Da notare come in quest'ultima definizione venga messo in evidenza il carattere melodico del *lai* il quale non era solo raccontato, ma anche accompagnato dalla musica. Anche nel *DECT* il *lai* è un «poème narratif avec accompagnement musical» e nell'*AND* il *lai* è un «narrative poem intended to be sung». Partirei da queste definizioni più legate alla dimensione musicale per spiegare quella che si ipotizza possa essere l'origine del termine. Vorrei qui specificare che ciò che oggi viene definito *lai* è indissolubile alla raccolta di Marie de France. È a partire dalla sua opera che questo termine inizia ad essere utilizzato per indicare un genere letterario preciso con delle caratteristiche proprie (anche se possono esserci delle differenze tra i singoli componimenti)²⁴.

3.2 I *Lais* di Marie de France

Nell'opera di Marie de France il termine *lai* compare per la prima volta nel *Prologo*: «Des lais pensai k'oï aveie»²⁵ e poi nel secondo *Prologo* all'inizio del *lai* di *Guigemar* «Les contes ke jo sai verrais, dunt li Bretun unt fait les lais»²⁶. La parola *lai* è anche attestata in antico provenzale nella metà del XII secolo con il significato di “melodia” o di “canto”. In una glossa in lingua gaelica del IX secolo il termine *loïd* designa il “canto di un merlo”. Per estensione il termine arriva ad indicare i brani lirici che i giullari bretoni cantavano con l'arpa, strumento che sappiamo essere simbolico per la cultura celtica, ciò indica un legame di origine arcaica tra i *lais* di Marie e gli antichi miti dei popoli celtici²⁷. Secondo Hoepffner²⁸, il termine indica in origine una composizione musicale forse diffusa da musicisti bretoni (della Grande e della Piccola Bretagna) probabilmente non cantata, ma solamente suonata. Egli mette in evidenza l'origine musicale dei *lais*

²⁴«Il nome con il quale il *lai* oitanico in qualche modo si identifica è quello di Marie de France», Michelangelo Picone, *Il racconto del Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 35.

²⁵ Marie de France, *Lais*, préface, traduction et notes de Philippe Walter, Gallimard, 2020, p. 34, v. 33.

²⁶ *Ivi*, p. 36, vv. 19-20.

²⁷ Cfr. Marie de France, *op. cit.*, pp.8-10.

²⁸ Cfr. Ernest Hoepffner, *Les lais de Marie de France*, Paris, Ed. Nizet, 1959, pp. 43-48.

utilizzando come esempio la conclusione del *lai* di *Guigemar* nel quale l'autrice dice: «De cest cunte ke oï avez fu Guigemar le lai trovez, quë hum fait en harpe e en rote: bonë est a oïr la note», ovvero “di questo racconto che avete udito fu composto il *lai* di *Guigemar*, che è stato suonato con l'arpa e la rota²⁹: la melodia è piacevole a udirsi”³⁰. La stessa Marie, dunque, nella sua opera, esplicita il legame che gli antichi *lais* avevano con la musica tramite il riferimento a degli strumenti musicali che servivano a dare la melodia a dei vecchi racconti. Degli antichi *lais* bretoni non si hanno informazioni precise, si sa solo che sono delle composizioni musicali complesse e particolari e si pensa che siano fortemente legati ai *lai* musicali francesi comparsi per la prima volta alla fine del XII secolo. Si immagina, inoltre, che i *lais* bretoni siano nati dalla volontà di perpetrare il ricordo di un'avventura³¹ che era, per l'uomo cortese, il mezzo per potersi affermare e per rivelare la propria essenza. Il *lai* musicale francese conserva il ricordo di un'avventura straordinaria con ogni probabilità tramite il titolo³² che si rifà a un racconto che narra l'avvenimento in questione. Seguendo quindi il pensiero di Hoepffner possiamo delineare un processo evolutivo, che vede come inizio le avventure degne di nota che ispirano i primi *lais* bretoni³³, un successivo passaggio ai *lais* musicali francesi

²⁹ Il termine *rota*, usato anche in italiano antico (OVI) era «associabile a diverse tipologie di strumenti, tra i quali un'arpa-salterio di forma triangolare con le corde posizionate in uno o in entrambi i lati della cassa armonica a pizzico (att. sia in Franca che in Italia)».

³⁰ Marie de France, *op. cit.*, p. 90, vv. 883-886, (trad. mia).

³¹ Come si legge nel *lai* di *Equitan* «Mut unt esté noble barun cil de Bretaine, li Bretun. Jadis suleient par prüesce, par curteisie e par noblesce des aventures que oiëent, ki a plusur gent aveient, fede les lais pur remembrance, que [hum] nes meist en ubliance», ovvero “I Bretoni, quelli della Bretanga, furono dei baroni molto nobili. Un tempo sollevano per la prodezza, per la cortesia e per la nobiltà fare dei *lais* delle avventure che udivano in modo che arrivassero a più persone possibili per mantenere il ricordo ed evitare che cadessero nell'oblio”, in Marie de France, *op. cit.*, p. 92, vv. 1-8, (trad. mia), o come nel *lai* *Le Fresne* «Quant l'aventure fu seüe coment ele esteit avenue, le lai del Freisne en unt trovë: pur la dame l'unt si numé» “quando l'avventura fu conosciuta come essa era avvenuta, ne hanno composto il *lai* di *La Fresne*: l'hanno così nominato per il nome della dama”, in Marie de France, *op. cit.*, p. 144, vv. 515-518, (trad. mia).

³² Tramite questo forte legame originario esistente tra il titolo e il testo si può spiegare l'interesse costante di Marie per i titoli assegnati ai *Lais* (per uno stesso *lai* a volte anche diversi, come nel caso di *Chaitivel* o *Les quatre Deuls* in base alla scelta del punto di vista di uno dei due personaggi). Probabilmente Marie sentiva i titoli dei *lais* annunciati dai giullari bretoni, sia in originario celtico, sia in franconormanno, che in inglese antico e sceglieva di riportarne uno o più all'interno della sua opera.

Nei *Lais* i titoli nascondevano la verità stessa della narrazione, «Scoprire la pertinenza del titolo significa, per i protagonisti del *lai* così come per i suoi lettori, chiudere il processo di semiosi letteraria; vuol dire riuscire a dominare perfettamente la narrazione che si dispone circolarmente attorno al suo centro immobile, attorno cioè alla parola primordiale generatrice dello stesso movimento narrativo», Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 43.

³³ «La composizione musicale era ispirata all'avventura, forse cantata con accompagnamento dell'arpa, forse solo riassunta in un breve preludio o prologo prima dell'esecuzione dell'aria dello strumento» Jean Frappier, *La struttura del lai*, in *Il racconto*, cit., p. 116.

sempre più legati al canto³⁴ dove però l'elemento strumentale rimaneva dominante, per arrivare, infine in un periodo coevo, (con una sovrapposizione del termine) ai *lais* narrativi di Marie. Quello che l'autrice fa, secondo lo studioso francese, è di applicare gradualmente per comodità il termine al racconto stesso che componeva e che sembrava essere alla base dei *lais* musicali, creando così un nuovo genere narrativo, attuando cioè un cosciente lavoro artistico il cui mezzo di comunicazione privilegiato non era più l'oralità con i canti dei menestrelli, ma la scrittura.

Jean Frappier³⁵, rifacendosi a un contributo di Martín de Riquer,³⁶ afferma che lo studioso spagnolo è riuscito a confutare in maniera convincente l'ipotesi di Hoepffener secondo la quale Marie de France usi nella sua opera il termine *lai* per riferirsi al racconto in sé da lei composto. Egli ritiene, invece, che l'autrice francese lasci al termine *lai* la sua autenticità originaria bretone, attuando una netta distinzione tra le sue composizioni, che lei stessa definisce sempre racconti e i *lais* ai quali si è ispirata³⁷. Ciononostante, mentre Marie era ancora in vita o subito dopo la sua morte si è iniziato a chiamare *lai* questo tipo di racconto che lei aveva codificato.

Ma che cos'è esattamente un *lai*? È un componimento breve composto da un minimo di cento versi a un massimo di mille, scritto in *octosyllabe* a rima baciata, il metro del romanzo medievale (come i romanzi di ispirazione classica e i romanzi cortesi). La

³⁴ All'inizio del *lai* di *Equitan* Marie dice, in riferimento ai *lais* bretoni: «un en firent, ceo oi cunter, ki ne fet mie a ubliër», ovvero “ne hanno fatto uno che ho udito raccontare che non deve essere dimenticato” (trad. mia) in Marie de France, *op. cit.*, p. 92, vv. 9-10. Si può notare come Marie dica di aver sentito raccontare i *lais*; quindi, la scrittrice fruisce dei *lais* o in forma cantata o aveva sentito i racconti delle avventure staccati dalla composizione musicale successivamente ispirata o in forma di racconto con il solo sottofondo musicale, oppure aveva sentito il preludio o prologo o riassunto iniziale di anticipazione alla performance musicale. Di questo non possiamo avere certezza.

³⁵ Cfr. Jean Frappier, *La struttura del lai*, in *Il racconto*, cit., pp. 111-124.

³⁶ Cfr. Martín de Riquer, *La «aventure», el «lai» el «conte» en María de Francia*, in *Filologia Romanza*, 2, 1955, pp. 1-19.

³⁷ Ad esempio, in Marie de France, *op. cit.*, il termine *lais* è associato al folklore bretone nel *lai* di *Equitan* «Li bretun en firent un lai», p. 111, v. 312, o anche nel *lai* di *Bisclavret* si dice che il *lai* fu composto, ma non dice di essere stata lei la compositrice: «De Bisclavret fu fet li lais pur remembrance a tudis mais», p. 164, vv. 317-318; il termine *conte* o il verbo *conter* sono riferiti, invece, al lavoro compiuto da Maire, ad esempio, in *Guigemar* «Les contes ke jo sai verrais», p.36, v. 19, in *Le Fresne* «Le lai del Freisne vus dirai sulunc le cunte que jeo sai», p. 112, v. 1, nel *lai* di *Lanval*: «L'aventure d'un autre lai cu mele avient, vus conterai», p. 166, vv. 1-2 e «Ne jeo n'en sai avant cunter», p. 204, v. 646. Le due ipotesi della filiazione dall'avventura al *lai* e della separazione semantica che Marie compie tra il termine *lai* (bretone) e *conte* (da lei composto), è esplicita nei due versi finali del *lai* *Les Deus Amanz*: «Pur l'aventure des enfaunz ad nun li munz des Deus Amanz. Issi avint cum dit vus ai; li Bretun en firent un lai», “dall'avventura dei due bambini si è dato il nome al monte dei Deus Amanz. Questo avvenne come vi ho detto; i bretoni ne hanno fatto un lai” (trad. mia), p. 220, vv. 240-244.

diffusione ed esistenza del genere fu molto breve: dall'ultimo quarto del XII secolo fino all'inizio del XIII secolo. Il *lai* si lega specialmente alla figura di Marie de France e alla sua raccolta di dodici racconti.

3.3 L'argomento bretone

I caratteri specifici che contraddistinguono questo genere dal *roman* e dal *fabliau* sono: l'argomento bretone, la centralità della tematica amorosa, l'avventura e, come abbiamo già visto in precedenza, la *brevitas*³⁸. Per quanto riguarda l'argomento bretone se osserviamo i *Lais* della poetessa francese, su dodici, otto risultano ambientati in Bretagna (che sia la Piccola o la Grande Bretagna³⁹) o in territori limitrofi, come la Normandia. È Jehan Bodel⁴⁰, trovatore di Arras, ad attuare una distinzione tra le materie, cioè macro-temi della letteratura in lingua d'oc: la *matière de Rome* (ispirata dai grandi romanzi dell'antichità), la *matière de Bretagne* (con protagonisti re Artù e i suoi paladini) e la *matière de France* (che ha come tema centrale le imprese di Carlomagno, e che si riferisce non tanto al romanzo propriamente detto, quanto più al genere epico delle *chansons de geste*). L'iniziatore della materia bretone è Goffredo di Monmouth, che tra il 1135 e il 1137, compone l'*Historia Regum Britanniae*, cronaca scritta in prosa e in latino, all'interno della quale racconta le origini mitiche della Gran Bretagna fino al VII secolo, narrando la leggenda di Artù, re bretone o celtico che guidò il suo popolo in difesa

³⁸ Cfr. Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., pp. 35-48.

³⁹ La Piccola Bretagna corrisponde circa all'attuale regione della Bretagna nel nord della Francia, quella che era chiamata *Armorica* dall'epoca della conquista celtica. Dal Dizionario Treccani, la Bretagna «corrisponde all'antica *Armorica*, abitata in età preistorica da popolazioni attestate da caratteristici monumenti protostorici (menhir, dolmen, cromlech), frequenti in specie nel Morbihan, poi invasa e abitata dai Celti. Oppose resistenza fortissima ai Romani. Tra 5° e 8° sec. vi penetrarono i Britanni, in fuga dall'omonima isola occupata dagli Anglosassoni e che diedero alla regione il nome attuale. Nell'846 Carlo il Calvo riconobbe formalmente l'autonomia del ducato di B., che però nel 10° sec. dovette assoggettarsi alla sovranità dei duchi di Normandia. Estintasi nel 1341 la famiglia ducale dei Mauleclerc, dopo una lunga guerra di successione trionfò la casa di Montfort (1364), alla quale succedette quella di Étampes (1458); infine, il matrimonio dell'erede di questa famiglia, Anna, con il re di Francia Carlo VIII (1491), poi con il successore Luigi XII, unì la B. alla Corona di Francia.»; dal Grande Dizionario della lingua italiana (GDLI) all'aggettivo armoricano corrisponde la voce: «Stor. Appartenente all'antica popolazione degli Aremorici. - Anche sostant. - Per estense bretone. Proprio, tipico di tale popolazione o della regione che abitava, corrispondente all'incirca alla penisola bretone».

⁴⁰ Cfr. Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz, 1989, 2 vol., t. 1, vv. 6-11.

della Bretagna contro le popolazioni germaniche degli Angli e dei Sassoni⁴¹. Ispirato da quest'opera storica, Robert Wace, chierico e poeta normanno, scrive nel 1155 il *roman de Brut*⁴². Quest'opera ha permesso di far conoscere e penetrare nella letteratura romanza la materia di Bretagna e la mitologia dei racconti celtici.

Di Artù Wace ci dice - sulla scorta di Guglielmo di Monmouth - che era figlio di Uther Pendragon (vittorioso, insieme al fratello Aurelio, sugli invasori sassoni) e della contessa di Cornovaglia; che aveva una sorella, Anna; e che il suo regno durò dal 516 al 542. Al di là dell'attendibilità storica di queste informazioni, il pregio dell'opera di Wace risiede nell'aver introdotto nella letteratura volgare la *matière de Bretagne*, col suo fantastico universo - discendente almeno in parte dall'antica mitologia celtica - di luoghi (come la foresta di Broceliande o l'isola di Avalon), imprese, prodigi e personaggi. (...) L'invenzione più importante e gravida di conseguenze è quella della Tavola Rotonda, che traduce visivamente e attua praticamente l'ideale rapporto simbolico di armonia e uguaglianza tra il sovrano e i suoi cavalieri (...) stabilendo un codice etico - ed estetico - cavalleresco-cortese fondato sulla *curtesie* "cortesìa" (nel senso di "attitudine spirituale e comportamentale ispirata ai principi dell'onore, della gentilezza e dalla virtù"), destinato a diventare il modello di riferimento della società e della letteratura medievali.⁴³

Si può, inoltre, mettere in evidenza come nei *lais* si prediligono, al contrario dei romanzi cortesi, personaggi che non provengono direttamente dal mondo della Tavola Rotonda, ma degli eroi secondari (sia cavalieri che dame) spesso solitari ed emarginati. Questo genere letterario, meno prestigioso e impegnato del *roman*, vuole rappresentare il rovescio della medaglia della società cortese, la parte più intima, individualista e nascosta⁴⁴. Nonostante ciò, è importante ricordare che i protagonisti dei *lais* sono sempre dei cavalieri o degli uomini di corte o delle dame dell'alta nobiltà (insieme anche a dei personaggi fantastici appartenenti all'altro mondo magico, tra i quali però non ci sono delle differenze sostanziali), rappresentanti di una ristretta comunità di eletti lontani dalla vita reale, figli di un'etica cortese assoluta e imperante. I protagonisti vivono in un mondo fittizio che ha tagliato ogni contatto con la vera società⁴⁵.

⁴¹ Cfr. Furio Brugnolo, Roberta Capelli, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci Editore, 2019, pp. 69-71.

⁴² Cfr. Ernest Hoëpffner, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Nizet, 1959, pp 25-37.

⁴³ Furio Brugnolo, Roberta Capelli, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁴⁴ Cfr. Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 40.

⁴⁵ Cfr. Erich Auerbach, *La partenza del cavaliere cortese*, in *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 136-156.

3.4 La tematica amorosa

Il tema amoroso viene visto da alcuni studiosi come Leo Spitzer come portante di tutta la raccolta («In fondo in tutti i lais si parla di un'unica cosa, dell'amore»⁴⁶). Secondo Hoepffner⁴⁷ Marie de France sceglie tra i due temi più comuni dei romanzieri contemporanei, ovvero l'avventura e l'amore, il secondo, creando un vero e proprio quadro della casistica amorosa in tutte le sue forme. Lo studioso mette inoltre in evidenza come l'amore che l'autrice rappresenta non è quello della nuova concezione cortese, ma è un tipo di amore più semplice, spontaneo e naturale, non un gioco di conquista, ma un movimento irrazionale che spinge due individui (di solito giovani e belli), per conto del destino, a stare assieme⁴⁸.

3.5 L'avventura

L'amore diventa nei *Lais* la forza propulsiva che fa partire l'avventura, la miccia e anche la conclusione, è il mezzo che permette ai due amanti di affrancarsi dal mondo esterno e trovare la propria identità. Rispetto al romanzo vediamo come l'avventura qui perda il suo respiro universale di predestinazione dell'eroe, ma è invece un'esperienza tutta personale che non mira alla risoluzione di conflitti storici e morali, ma intimi e psicologici.

Il protagonista del lai non deve superare nessun pericoloso ostacolo per penetrare nella dimensione delle rivelazioni finali, nel mondo delle verità eterne; tale dimensione è a lui accessibile in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento: basta la fortissima volontà (come nel caso della malmaritata di Yonec) o la penserosa solitudine (come per l'eroe di Lanval). Nei lai infatti realtà e magia non solo confinano, ma si sovrappongono; per cui vediamo irrompere l'elemento fantastico, possiamo avvertire il brivido dell'eterno, nel bel mezzo del paesaggio più abituale e dall'avvenimento più banale. Se il meraviglioso affiora continuamente dal quotidiano, e se l'eroe più che agire è agito, ne deriva che la funzione dell'avventura non è più quella di raggiungere l'eterno per poter perfezionare l'ordine storico, così come avviene nel romanzo, bensì di vivere la realtà storica come ordine soprannaturale, di circondare la vita terrena di luce emanata da un mondo incantato e fiabesco.⁴⁹

⁴⁶ Leo Spitzer, *op.cit.*, p. 31.

⁴⁷ Cfr. Hoepffner, *op. cit.*, pp. 166-178.

⁴⁸ «L'eccezionalità dei dodici casi amorosi trattati nei Lais impone un approfondimento decisivo all'ideologia dell'eros cortese, svelando una geografia dell'anima rimasta fino ad allora sconosciuta. Gli acquisti certo più duraturi e originali riguardano l'analisi dell'amore femminile», Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 41.

⁴⁹ *Ivi*, p. 42.

3.6 I *lais* e i *fabliaux*, verso la novella

Un altro tipo di componimento accostato spesso al *lai* è il *fabliau*. Joseph Bédier definisce il *fabliau* come «conte à rire en vers»⁵⁰. Anche i *fabliaux* sono dei racconti caratterizzati per la *brevitas* (solitamente possiedono meno di milleduecento versi), le cui caratteristiche principali sono la presenza di personaggi ordinari del popolo e della borghesia cittadina, un'ambientazione sia spaziale che temporale realistica, un linguaggio solitamente poco controllato e spesso sboccato e un registro basso. Secondo alcuni studiosi possiamo annoverare all'interno di questo genere centotrenta esemplari, secondo altri centocinquanta, ma comunque un numero abbastanza esiguo⁵¹. Di questi, una sessantina sono definiti come tali dai loro stessi autori, permettendo così di capire che cosa lo scrittore medievale intende con questo termine, nonostante la normale fluttuazione dei termini utili a designare i generi nell'epoca di riferimento⁵². Si può comunque

⁵⁰ Cfr. Knud Togeby, *La natura dei fabliaux*, in *Il racconto*, cit., p. 141. L'autore però è contrario a questa definizione. Mette innanzitutto in dubbio la specificazione "en vers", perché in lingua francese tra il XII e il XIII secolo non esisteva un genere corrispettivo in prosa. Ciò che è invece utile mettere in luce non è tanto la forma, quanto il periodo in cui questo genere ha trovato vita e sviluppo. «Fabliau è la denominazione di un genere letterario del XIII secolo, che è, appunto, perciò, in versi; esso rappresenta a forma del racconto nella letteratura francese del XIII secolo». Dicendo questo, Togeby vuole evidenziare come la prosa non fosse ancora utilizzata nel campo della letteratura. Secondo lui, specificare la natura in versi del *fabliau* corrisponderebbe a un anacronismo, ad un giudizio di valore che classifica le opere in base alla sensibilità moderna, la quale ha il potere di avere una più profonda prospettiva storica. L'autore confuta anche la definizione "à rire" data dallo studioso francese, perché si accorge che non tutti i *fabliaux* sono necessariamente comici, così come anche le favole reputate il loro genere originario. Se si ipotizza una filiazione diretta tra le favole e i *fabliaux* (che Togeby non reputa assimilabili anche per la diversa lunghezza) i *fabliaux* avrebbero ereditato sia dalle favole comiche che da quelle serie. La definizione di Bédier nasceva, probabilmente, per contraddistinguere questo genere dal suo compagno o antitesi: il *lai*, ma se dobbiamo definire il *fabliau* in negativo rispetto al *lai* gli elementi che maggiormente lo contraddistinguerebbero sono il registro basso e i personaggi di classe sociale inferiore. Togeby, allora, propone di definire il *fabliau* come «nouvelle de niveau bas du XIII siècle».

⁵¹ Il primo dato è ricavato dall'introduzione di Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 57, il secondo da Furio Brugnolo, Roberta Capelli, *op. cit.*, p. 130 e Jean Rychner, *I fabliaux: genere, stili, destinatari*, in *Il racconto*, cit., p. 147.

⁵² Comunque, i problemi sull'identificazione precisa di questo genere rimangono, perché spesso o gli stessi autori usano il termine per identificare delle opere che noi oggi non reputeremo dei *fabliaux*, o ciò che noi chiamiamo *fabliau* aveva altre denominazioni come *conte*, *fable*, *proverbe* o *exempla* e *dit*. Cfr. Jean Rychner, *I fabliaux: genere, stili, destinatari*, *Il racconto*, cit., p. 148.

supporre uno stretto legame (anche etimologico) con la favola⁵³, la *fable* (<FABULA) medievale⁵⁴.

Michelangelo Picone⁵⁵ ritiene che il *fabliau* può essere studiato come una riscrittura parodica dei *lais*⁵⁶. Studiando l'evoluzione dei *lais* si è visto come alcuni di essi si sviluppino anche in senso parodico e comico e potrebbero dunque essere visti come gli antecedenti dei *fabliaux*. Alcuni studiosi hanno voluto dare a questo nuovo genere comico un cosciente potere polemico sia ideologico che retorico contro il genere legato al mondo cortese.

Se il lai si presenta come lo specchio idealizzante e sublimante della società cortese, il *fabliau* da un lato vuole proporci l'immagine deformata del mondo della cortesia, dall'altro si impegna a completare la descrizione della realtà storica del tempo, includendo nel suo programma di rappresentazione artistica quelle classi sociali (come la borghesia e l'ambiente rurale) che non avevano fino ad allora avuto diritto di cittadinanza nella repubblica delle lettere, ma che al livello economico avevano iniziato a mostrare il loro potere.⁵⁷

⁵³ Dal dizionario Treccani «Il Medioevo presenta poi un altro tipo di f.: l'epopea animalesca, che si aggira intorno alla volpe e al lupo (ted. *Reinhart* e *Isengrim*), e il cui più cospicuo documento è il *Roman de Renard*, opera di vari autori della Francia settentrionale e di vari periodi che ebbe imitazioni, continuazioni, rimaneggiamenti per più secoli».

⁵⁴ Dal DMF «Parole vaine, mensongère, bavardage sans fondement, pure invention» o «Récit imaginaire, récit de fiction». Questa etimologia situa il *fabliau* nell'ambito dei *ficta*, delle invenzioni. Michelangelo Picone in *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 53, scrive che è possibile immaginare una filiazione dalla favola esopica ai *fabliau*, o quanto meno dei contatti diretti, ma ritiene che il termine sia da collegare non tanto alla favola come genere storico, quanto alla favola come tipo di narrazione che nasce in opposizione all'*historia* e all'*argumentum*. È invece ipotizzabile una più probabile vicinanza tra il genere e le *Fables* di Marie de France, attraverso la quale «la *fabula* esopica si libera del suo doppio retaggio di apologo impiegato per l'insegnamento dei rudimenti grammaticali della lingua latina, e strumentalizzato per l'indottrinamento morale dei fedeli, riuscendo a diventare un racconto piacevole e divertente, godibile nei suoi contenuti diegetici e nelle sue invenzioni linguistiche. La prossimità della *fable* di Maria al *fabliau* è del resto palesata sia dal fatto che esistono tematiche in comune fra i due generi (...) sia dalla considerazione che ci sono dei *fabliaux* riconosciuti come tali che appartengono al patrimonio favolistico».

⁵⁵ Cfr. Michelangelo Picone *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 48. Altri modelli del genere, oltre al *lai*, sono: il *roman*, le agiografie e gli *exempla*, la favola esopica e, infine, presenta alcuni elementi provenienti dal mondo classico e latino-medievale.

⁵⁶ Vedi Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Genette nella sua opera ha studiato i diversi tipi di transtestualità, ovvero le relazioni tra due o più testi. Una di queste è l'ipertestualità tra l'ipertesto, il testo finale, e l'ipotesto, anteriore. Nello spiegare la derivazione dall'uno all'altro lo studioso francese spiega che si può attuare un processo di imitazione oppure di trasformazione dell'ipotesto, e l'ipertesto che ne deriva può avere un tono serio, ludico o satirico. Ripropongo qui lo schema:

	Regime ludico	Regime satirico	Regime serio
Trasformazione	Parodia	Travestimento	Trasposizione
Imitazione	Pastiche	Caricatura	Continuazione o plagio

Nel nostro caso il passaggio dal *lai* al *fabliau* è una trasformazione dell'ipotesto con un tono ludico; quindi, si tratta di una parodia.

⁵⁷ Michelangelo Picone *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 50.

Il *lai*, nonostante le differenze, rimane comunque il modello di riferimento poiché offre al *fabliau* tematiche, personaggi e situazioni tradizionali da ribaltare in senso comico.

Knud Togeby, nel suo articolo intitolato *La natura dei fabliaux*, mette in evidenza come da Joseph Bédier in poi sia stata attribuita a questo genere un'origine borghese, confutata da Per Nykrong, il quale, al contrario, vede nei *fabliaux* un modo che la classe nobile e cortese utilizzava per ironizzare sulle classi sociali più basse, attribuendone dunque la paternità non ai ceti inferiori, quanto all'aristocrazia⁵⁸. Lo studioso danese, invece, propone una nuova ipotesi, egli ritiene che l'origine sociale dei *fabliaux* sia da attribuire agli studenti delle scuole capitolari prima e delle Università poi. Questi, soprattutto in Germania, sono i creatori della poesia goliardica, prendevano in giro sia la nobiltà nei travestimenti, che la borghesia nei *fabliaux*. Questa teoria nasce dall'osservazione degli agenti: il *clerc*, ovvero lo studente, era il personaggio meno colpito dal sarcasmo dei narratori, la nobiltà era tutto sommato rispettata, mentre la classe media borghese appariva come la classe sociale più giudicata e addirittura disprezzata, «un disprezzo che diventa odio e risentimento quando il racconto tratta di un borghese che si inserisce illegittimamente nel mondo dei nobili, compra un castello, vuole sposare una ragazza aristocratica, e così via. L'idea della società che emerge dai *fabliaux* rimane dominata dal punto di vista della vecchia alleanza creativa tra nobili e uomini di cultura»⁵⁹. Un'altra ipotesi di stampo più storico sempre proposta da Knud Togeby vede la nascita del *fabliau* nello scontro politico tra gli inglesi plantageneti e la corte francese di Filippo Augusto, il genere sarebbe quindi una satira francese verso la produzione letteraria di stampo cortese britannica. Jean-Charles Payen dice che

Ce terme désigne toute fiction qui vise à seulement distraire et non à élever l'esprit. Il est péjoratif chez les clercs qui opposent la vanité de la fabula au sérieux de l'*historia*. Les premiers auteurs de *fabliaux* auraient ironiquement souscrit à cette dépréciation non par modestie, mais par souci provocateur d'opposer à la littérature sévère des lettrés qui s'expriment en latin une autre littérature

⁵⁸ Certi dettagli dei *fabliaux* non potevano essere compresi e non hanno senso se non sono letti come satire dei costumi cortesi e della letteratura cortese. «molti *fabliaux* non sono altro che racconti poco fini scritti in modo poco fine per persone poco fini, qual fosse il loro livello sociale. Ma di tanto in tanto, in un racconto apparentemente poco fine, c'è un dettaglio che colpisce il lettore colto: un effetto che sarebbe andato del tutto sprecato su un pubblico composto solo di persone poco raffinate», Per Nykrong, *Cortesia e borghesia: i fabliaux come parodia cortese*, in *Il racconto*, cit., p. 163.

⁵⁹ *Ibid.*

plus accessible et souriante, destinée à une aristocratie avide de plaisirs, puis à une bourgeoisie urbaine en quête de son identité culturelle.⁶⁰

Egli mette così in evidenza lo sviluppo del genere, nato inizialmente per i bassi piaceri della corte, arriva poi ad essere rappresentativo della borghesia urbana.

Un'altra caratteristica dei *fabliaux* che è utile mettere in luce riguarda il forte legame che questi racconti hanno con la loro struttura. Non è tanto importante la forma, il modo in cui la storia viene narrata, quanto il racconto in sé e per sé i cui elementi comici possono essere compresi anche leggendo un semplice riassunto dell'azione. Sono caratterizzati da una marcata condensazione narrativa, da un solo intreccio in cui risiede tutto il senso della narrazione. Inoltre, vediamo come i compositori di *fabliaux* scegliessero di situare i personaggi in un'ambientazione concreta e in uno spazio vicino, e in un tempo presente o in un passato prossimo. Questa materia legata al quotidiano risulta nuova perché non era mai stata trattata prima, specialmente in questo modo, creando un gioco di opposizioni con tutti i generi della narrativa in volgare a lui contemporanei. Notare come il *fabliau* utilizzi il serbatoio di contenuti provenienti dalla realtà dei canali non ufficiali di tutti i giorni per farne notizia è utile per capire lo sviluppo che ha avuto poi verso il genere della novella. Non sono più rappresentati fatti meravigliosi in temporalità ineffabili o in spazi lontani e indefiniti; «queste sono solo alcune delle caratteristiche più genuine e più pregne di futuro del *fabliau*, alcuni dei risultati più appariscenti del radicale mutamento letterario realizzatosi nel corso del XIII secolo in reazione all'idealismo e all'universalismo del secolo precedente»⁶¹.

Michelangelo Picone scrive che:

Il passaggio dai generi minori della narrativa medievale (l'exemplum, la legenda, il lai, il *fabliau* ecc.) al genere maggiore, la novella italiana, significa anche il progressivo perfezionarsi e regolarizzarsi di tutti questi elementi caratterizzanti (...). La novella potrebbe anzi essere definita, in un modo minimo, come il genere narrativo che porta alla loro piena espressione artistica le tendenze retoriche e letterarie messe in evidenza dal caleidoscopio dei generi de sermo brevis, non solo mediolatino e volgare, ma anche classico e orientale.⁶²

⁶⁰ Jean-Charles Payen, *Lai, fabliau, exemplum, roman court*, in *Le récit bref au Moyen Âge: acts du Colloque des 27, 28, 29 avril 1979*, cit., p. 8.

⁶¹ Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 59.

⁶² Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, p. 123.

4. La novella

4.1 Etimologia e utilizzi

Etimologicamente dal *FEW* il termine *nouvelle* viene dal latino <NOVELLUS e tra i suoi significati vediamo dal *DEAF*: «annonce d'un événement, généralement récent, à une personne qui n'en a pas encore connaissance; événement dont on prend connaissance»; e nel *GDLI* la parola novella corrisponde a una «Cosa nuova, fatto nuovo, novità; faccenda o fatto strano o insolito, che desta stupore e curiosità» oppure «Annuncio, racconto, segnalazione di un fatto nuovo, di una novità; notizia relativa a una persona o a un fatto avvenuto di recente (ed è spesso usato al plur.). - In senso generico: notizia, nuova, annuncio.». Tra i primi significati troviamo quindi che il termine indica un avvenimento, un fatto nuovo e inedito, non ancora raccontato, una novità. Ma troviamo anche come significati⁶³ parole come burla, menzogna, finzione, assurdità, diceria, maldicenza, diverbio, discussione, schiamazzo e così via. Sempre dal *GDLI*, il termine novella cambia leggermente ambito semantico e diventa: «Discorso, ragionamento, chiacchierata. - In partic.: dialogo». In questo caso vediamo che la parola inizia sempre più ad avvicinarsi al nostro ambito di interesse, ovvero la novella come genere letterario e il novellare come azione che indica il raccontare, il discorrere⁶⁴. Arriviamo poi al significato di «Racconto, narrazione, esposizione (orale o scritta, a scopo informativo o ricreativo, ecc.). - In partic.: favola, fiaba. - Per estens.: ciò che costituisce materia, argomento di narrazione, di esposizione», e infine: «Componimento narrativo in prosa, di struttura relativamente semplice e di respiro alquanto breve, che espone, in tono per lo più realistico e talvolta con intenti morali o didascalici, fatti immaginari o, in tutto o in parte, storici e reali, inserendoli nella trama di un'unica azione dominante». E anche nel *DMF* vediamo il significato di *nouvelle* come genere letterario. In questa ricerca dell'origine storica del termine dobbiamo comunque tenere conto del fatto che il genere letterario della novella è strettamente italiano e per questo motivo anche le accezioni

⁶³ Sempre dal *GDLI*, *Grande dizionario della lingua italiana*.

⁶⁴ In un saggio di Hermann H. Wetzel, *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., pp. 265-281, egli ritiene gli esempi del genere non dovrebbero chiamarsi novelle poiché esse sono sempre anticipate o seguite da una discussione, ma si dovrebbe dire «“raccontare o discutere novelle”, o più brevemente ancora: “novellare”».

registrate nei dizionari basati su un corpus italiano (come il *GDLI*) si avvicinano maggiormente al significato che interessa questo studio. Il nostro corpus di riferimento è composto sia da un genere prettamente oitanico, quello dei *lais*, e uno che, appunto, nasce in Italia, ma trova espansione e fama in tutta Europa, specialmente nella Francia del XV e inizio XVI secolo.

La novella è quindi un componimento solitamente breve che ha come oggetto i fatti mostrati come autentici, narrati da dei testimoni degni di fede, relativi all'attualità e aderenti alla realtà, non ancora scritti, ma degni di essere narrati. È una narrazione in prosa breve che vede come protagonisti dei personaggi umani immersi in situazioni realistiche e verosimili, solitamente non storici. La novella italiana⁶⁵ segna il passaggio, non facile, durato uno o due secoli, da un tipo di letteratura cortese e aristocratico a uno borghese, dalla *narratio brevis* medievale fino alla codificazione del genere avvenuta con Boccaccio. Fu proprio l'autore di Certaldo che diede a questo nuovo genere la sua raffinatezza e completezza stilistica, facendo in modo che la narrazione di fatti realmente accaduti diventasse materia di divertimento per le persone colte. Boccaccio compì una scelta ardita scegliendo di passare alla prosa, pur non rinunciando al bagaglio di temi e stimoli provenienti dalla letteratura medievale in lingua volgare che invece prediligeva la forma versificatoria; così facendo scelse la strada della verità e del commento. E mentre la cultura delle corti nata in Francia aveva ispirato l'immaginario letterario europeo rimanendo però un tipo di esperienza limitata, elitaria e circoscritta, dall'Italia delle città mercantili e del nascente ceto borghese nasce un nuovo modo di fare letteratura figlio di una più elevata autoconsapevolezza e volontà di autoaffermazione. Si forma nei centri urbani una nuova società per la quale la novella si mostra come il genere perfetto, non solo perché celebra l'epopea mercantesca (come la lirica amorosa e il romanzo cortese e di avventura avevano celebrato l'epopea della tradizione e civiltà cortese),

quanto per la sua idoneità a soddisfare un'esigenza primaria di questa società, del comunicare, del dire, del colloquiare quotidiano in un clima non rarefatto e convenzionale come quello delle corti feudali, ma aderente alla dimensione, al respiro, alle esperienze della vita di ogni giorno. La novella ha taglio breve, non ha sovrastruttura letteraria, narra in forma rapida e senza digressioni devianti una storia cui vengono date coordinate precise nel tempo e nello spazio, con caratteri di "novità" e di "verità" che la rendono particolarmente interessante e istruttiva; ed è adatta alla

⁶⁵ Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., p. 3-5.

trasmissione orale, ciò che ne consente una fruizione più ampia, la rende occasione e motivo di intrattenimento e di svago.⁶⁶

La novella è la risposta ideale alla domanda culturale della nuova società in formazione e all'esigenza di sentirsi rappresentati. Nel *Decameron* Boccaccio utilizza uno stile medio ed elegante, mai sublime o grave, scrive non per un pubblico feudale, ma per l'aristocrazia cittadina alla ricerca non più di tipi umani statici, ma di umanità e di individui nel loro agire quotidiano e realistico⁶⁷. Sia il pubblico di riferimento che il soggetto delle novelle sono la società nella sua interezza, si aprono le porte alla classe borghese e mercantile. La novella italiana nasce «dall'esigenza opposta di stabilizzare e innalzare i gusti del pubblico, e al tempo stesso di garantire una dimensione autorale ai suoi codificatori»⁶⁸.

Il passo che compie Boccaccio è stato straordinario e rivoluzionario, tant'è che con lui il genere viene fissato nella sua forma definitiva ed è con il *Decameron* che i tratti distintivi della *narratio brevis* medievale vengono codificati nel nuovo genere⁶⁹. In primo luogo, appare codificata e regolata la *brevitas* grazie alla cornice che indica i limiti precisi, sia temporali che spaziali, all'interno dei quali si costruiscono le novelle. Un'altra caratteristica che rimane al passaggio tra le due epoche è la linearità del racconto, ovvero le novelle si esauriscono non più in loro stesse, come nei generi precedenti, ma nella struttura a spirale dell'intera opera, a volte penetrano nella cornice grazie a dei rimandi o riferimenti, non muoiono in loro stesse, ma si perpetuano, hanno un futuro, non una fine. Boccaccio codifica anche il principio della *delectatio*⁷⁰, le novelle sono narrate per

⁶⁶ *Ivi*, p. 9.

Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., p. 143, sul concetto di novità dirà che «nuova non è la materia, il contenuto inedito o sorprendente, nuova è invece la forma che intenta un processo di ironizzazione e di parodizzazione del racconto esemplare o leggendario, del racconto quotidiano o meraviglioso». Sulla questione della verità Picone ci dice come Boccaccio, difendendosi dai detrattori che colpiscono la presunta falsità delle sue novelle, ammette di aver imitato delle fonti. Lo scrittore non annuncia una rottura completa con la tradizione (come pensavano i suoi detrattori), ma costruisce la sua opera in continuità con essa, pur dimostrandone il superamento. Boccaccio vuole che il lettore sia cosciente del dialogo con le vecchie forme narrative, incitandolo a scoprire il gioco intertestuale, a trovare gli originali che ha consapevolmente preso ad esempio. La verità non è dunque storica o morale, ma retorica e artistica, non *in factis*, ma *in verbis*.

⁶⁷ Cfr. Enrich Auerbach, *Mimesis*, cit., pp. 222-252.

⁶⁸ Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., p. 124.

⁶⁹ Cfr. Michelangelo Picone, *Il racconto. Francia, Provenza, Spagna*, cit., pp. 85-87.

⁷⁰ L'opera nasce dalla noia dell'autore (in questo caso con il significato dal GDLI «senso indefinibile di scontentezza e di insoddisfazione durevole o momentanea, che deriva dall'ozio, dalla mancanza di interessi, dal non sapere impiegare in modo utile o piacevole il proprio tempo, dal senso che nulla è più possibile

l'intrattenimento immediato della brigata e per quello delle donne, dedatarie di quest'opera, e quindi per il pubblico di lettori in generale. Altro principio codificato dallo scrittore fiorentino è la *veritas*, l'unico significato, il *sensus* della narrazione risiede nelle parole stesse che portano avanti il testo; dunque, la verità in questo senso è puramente artistica ed estetica.

Per quanto riguarda ancora il pubblico di riferimento, il dedicatario esplicito del *Decameron* sono le donne, mentre uno dei soggetti privilegiati è l'amore:

Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così né moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia; a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da suoi legami m'ha concesso il potere attendere à loro piaceri.⁷¹

4.2 Differenze con i generi cortesi

Una caratteristica secondo me fondamentale che contraddistingue la produzione cortese da quella novellistica riguarda la mancanza del valore universalizzante e trascendente della prova che il protagonista dei racconti si trova ad affrontare⁷². Mentre nella letteratura cortese l'eroe, solitamente un cavaliere, trova la sua essenza e la sua identità tramite la prova che si realizza nell'*aventure*, l'eroe borghese affronta invece gli ostacoli davanti a sé per altri e più concreti motivi, non per essere annoverato tra gli eletti di una ristretta cerchia sociale. Le prove che egli affronta sono fortuite, casuali e inattese, nascono da una necessità immediata, senza alcun tipo di finalità ulteriore. Inoltre, il

compiere di utile e di grande in un mondo arido e gretto.» «Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico le sue laudevole consolazioni» p. 1, dopo l'introduzione iniziale annuncia l'inizio della narrazione che si prospetta come piacevole: «A questa breve noia (...) seguita prestamente la dolcezza e il piacere quale io v'ho davanti promesso», Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Utet, Torino, 1956, p.4.

⁷¹ *Ivi*, p. 3.

⁷² Nell'*Heptaméron* di Marguerite de Navarre questo tipo di contingenza viene in parte a mancare perché l'opera ha una finalità moralizzante, i personaggi sono degli esempi di condotta sia in positivo che in negativo. Ciò che rende però alta e al tempo stesso discordante la realizzazione di questo fine esemplare è la complessità dei punti di vista che Marguerite mette in scena, non univoci e immediati, ma intricati. Il fine, dunque, è sì moraleggiante, ma non del tutto immediato. Quello che vorrei evidenziare è come comunque l'opera abbia in sé una dimensione più trascendentale e religiosa di quella boccacciana, qui le azioni dei personaggi sono mosse spesso da una forza provvidenziale.

protagonista delle novelle borghesi riesce a risolvere i propri problemi o situazioni complicate grazie al proprio ingegno e alla propria sagacia⁷³.

4.3 Novelle, parabole e storie

Hermann Wetzel nel suo studio⁷⁴, basandosi sulla triplice definizione boccacciana dei racconti all'interno della sua raccolta: «intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o storie che dire le vogliamo, raccontare in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e tre giovani nel pistelenzioso, tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate a lor diletto»⁷⁵, costruisce una tripartizione di tipi elementari di novelle. La prima tipologia è quella della parabola (o dell'esempio) nella quale i personaggi non sono minuziosamente caratterizzati, ma sono delle figure piatte funzionali al messaggio e all'insegnamento finale, ritratti solo in base alla loro funzione didattica. Il secondo è il tipo della favola, che si può in linea di massima identificare con i *fabliaux*, in questo caso lo studioso preferisce parlare di beffe o di motti; la beffa è una reazione pronta e immediata a delle situazioni precarie e conflittuali che di solito viene compiuta contro un personaggio di stato sociale uguale o inferiore, il motto, invece, è la parola sagace, è la reazione verbale con una battuta precisa che i personaggi dicono nei confronti di persone di rango superiore al loro. Il terzo tipo di novella è quello che corrisponde all'*istoria* boccacciana che lo studioso chiama avventura. A livello teorico sarebbero i racconti con uno sfondo storico, sono quelle novelle nelle quali l'eroe si trova

⁷³ Cfr. Hermann Wetzel, *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., p. 275, dirà però che questa totale autonomia e libertà dei personaggi all'interno delle novelle diminuiranno nel corso dei secoli. «all'epoca della Controriforma e della rifeudalizzazione la fiducia nell'autodifesa e nell'autonomia dell'individuo si va perdendo, anzi cede il posto a una riaffermazione dei vecchi valori tradizionali, che fanno dipendere le azioni dell'eroe da incontrollabili stimoli esterni».

⁷⁴ *Ivi*, pp. 271-276.

⁷⁵ Giovanni Boccaccio, op. cit., p. 3. A questa valorizzazione dei tre termini usati in limine da Boccaccio per presentare la sua materia narrativa si oppone Michelangelo Picone, il quale mette in evidenza come questa quadrupla caratterizzazione del genere sia in realtà nata sì da motivazioni di familiarità e avvicinamento per il suo pubblico, ma soprattutto di contrapposizione con i precedenti generi letterari. Boccaccio prediligerà infatti, nel corso dell'opera, il termine di novella, perché «Non vige qui il principio dell'indistinzione "generica", nel senso che la definizione di novella venga data ricorrendo ai generi retoricamente affini; ma, tutt'al contrario, il principio della separazione dei generi narrati, della distinzione del nuovo genere rispetto ai vecchi. Se la novella ingloba infatti al livello del contenuto tutte le potenzialità semantiche e narrative del racconto tradizionale; dal punto di vista formale essa attualizza queste potenzialità in modo linguisticamente e stilisticamente più alto e completo», in *L'invenzione della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., p. 142.

a dover affrontare tutta una serie di prove le une dopo le altre, che implicano più una reazione che un'azione dell'eroe. «Nell'avventura trasformata in novella l'eroe reagisce ai colpi di fortuna o di sfortuna non soltanto con pazienza e fiducia in Dio o nel meraviglioso. L'eroe astuto è persino in grado di trasformare la sfortuna in fortuna in base alle proprie capacità»⁷⁶.

Wetzel, nell'introduzione al suo saggio, giustifica il suo studio ponendo come base della sua analisi una visione dinamica e non statica dei generi letterari, sia a livello spaziale che a livello temporale, studiandoli nella loro eterogeneità e varietà. Anche nel *Decameron*, come abbiamo visto precedentemente, l'autore stesso non definisce la sua opera come una raccolta solo di novelle, ma anche di favole, parabole e storie, facendoci capire da un lato l'impossibilità di circoscrivere in maniera univoca il genere novella, non ancora codificato fino a quel momento, e la mobilità e il dinamismo della classificazione per generi durante l'epoca medievale. Egli, inoltre, si rifà al pensiero di Hans Robert Jauss per il quale i generi letterari «non posseggono altra generalità che quella che si manifesta nella trasformazione delle loro apparenze storiche»⁷⁷ e, dunque, all'idea che i generi letterari sono figli della società che li genera, dei fenomeni sociali, non creazioni del singolo individuo, ma frutto della loro epoca. Nascono dal bisogno e dalle esigenze di rappresentazione di una determinata società⁷⁸.

4.4 La cornice

Uno degli elementi fondamentali che contraddistinguono le raccolte di novelle è la presenza della cornice, dal dizionario Treccani: «parte di una narrazione o di un discorso che serve a collegare le varie parti»⁷⁹. Il racconto-cornice è un tipo di narrazione

⁷⁶ Hermann Wetzel, *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit, p. 275.

⁷⁷ *Ivi*, p. 266.

⁷⁸ Vorrei fare mia questa visione della classificazione tra generi e su come ogni opera, così come ogni genere se guardiamo la struttura dall'alto, sia necessariamente e intrinsecamente legato alla propria epoca e alla sensibilità e ai valori di un determinato gruppo sociale. Se ci basiamo su questi principi vediamo come anche l'opera di Marguerite de Navarre, l'*Heptaméron*, nasca dall'esigenza dell'autrice immersa nel suo tempo segnato dalle guerre di religione, dalle discussioni mistiche e dallo sviluppo di nuovi culti e interpretazioni delle Sacre Scritture, di dare voce e pensiero alla crisi che la sua classe sociale stava vivendo, soprattutto dal punto di vista confessionale.

⁷⁹ *Treccani*, voce *Cornice*,

<https://www.treccani.it/vocabolario/cornice2/#:~:text=Con%20altro%20senso%20fig.%2C%20parte,3>.

principale che dentro di sé racchiude un gruppo di narrazioni di portata minore⁸⁰. Questo tipo di racconto ha origine orientale, nasce in India tra il I secolo a.C. e il X secolo d.C. per poi spostarsi da Oriente ad Occidente per gradi, sia spaziali (un movimento parte da Bisanzio, un altro invece dalla costa meridionale del Mediterraneo alla costa settentrionale e un ultimo dalla Spagna moresca), sia temporali.

La cornice narrativa poteva avere diversi utilizzi e fini, in particolare Michelangelo Picone ne ha evidenziato tre. Il primo tipo di cornice è quello che nasce dalla necessità di ritardare il compimento di un'azione, per rinviare o annullare ad esempio un pericolo di morte. Il secondo tipo è spinto dalla necessità di provare una certa idea o per impartire un insegnamento, solitamente a un allievo di stirpe reale. La terza e ultima tipologia è quella dei racconti in itinere, per scandire le tappe o alleviare la noia di un viaggio⁸¹.

Quello che fa Boccaccio è modificare il meccanismo narrativo della cornice che con lui non si sviluppa più da un'invenzione, ma da un fatto storico: la peste che colpisce la città di Firenze nel 1348. Ispirata dal *Decameron* boccacciano, Marguerite de Navarre nel prologo alla sua opera, oltre a citare direttamente il modello⁸², crea una situazione e un'ambientazione nella cornice che richiama quella dello scrittore italiano. In questo caso i personaggi che si troveranno a novellare, sono anch'essi isolati dal resto del mondo, non più a causa della peste, ma a causa di un impedimento fisico al loro ritorno a casa: la distruzione di un ponte per colpa delle piogge torrenziali.

Wetzel nel suo saggio dirà che la cornice è il luogo di incontro tra il *récit* e il *discours*⁸³, ovvero tra il racconto e il discorso, semplificando potremmo dire che il racconto corrisponde alle novelle, mentre i discorsi rappresentano la comunicazione all'interno della cornice. In origine il racconto-cornice orientale dava maggiore peso al *récit*, mentre la cornice era una storia autonoma nella quale erano inseriti i racconti.

⁸⁰ Cfr. Margherita Lecco, *Sul racconto cornice nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, cit., pp. 91-110.

⁸¹ Cfr. Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., 28-35.

⁸² «je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 89.

⁸³ Cesare Segre, voce *Discorso*, in *Enciclopedia Einaudi*, 1982, p. 1056, scrive che i testi narrativi sono dei discorsi tra l'autore e il lettore, il discorso in questo caso è inteso come mezzo di comunicazione linguistica. Il discorso quindi nell'opera di Boccaccio non è quello che avviene unicamente tra i personaggi (più propriamente diegetico), ma anche quello extradiegetico tra l'autore e un pubblico di lettori.

Quello che fa Boccaccio è di dare maggiore spazio alla cornice, sviluppando l'elemento colloquiale, essa diventa il luogo del parlato, della discussione tra i narratori. È su questo più o meno ricercato e voluto equilibrio tra racconto e cornice che si vanno a creare le differenze tra le varie raccolte di novelle (ad esempio nell'*Heptaméron*, il *discours* ha una preponderanza spesso più ingombrante delle novelle stesse). Secondo lo studioso la cornice ha tre funzioni principali in base a quello che egli definisce l'*habitus* (da Pierre Bourdieu⁸⁴), ovvero la "mentalità". La prima funzione della cornice è quella di scongiurare un pericolo, quando il testo narrativo è costruito all'interno di una società dispotica regolata da valori assoluti nella quale i sudditi possono rispondere solo attraverso l'uso della parola. Nella seconda tipologia la cornice fungeva da forza ordinatrice (come nel *Decameron* di Boccaccio), in un ambiente dove la società è cosciente delle proprie capacità di ordinamento della propria vita e della materia narrata secondo un ordine autonomo. La terza tipologia è quella in cui la cornice viene utilizzata per la discussione (come nell'*Heptaméron* di Marguerite de Navarre); questo tipo viene utilizzato nell'*habitus* di una società nella quale l'ordine veniva messo in discussione.

Boccaccio rimane, nelle successive opere che prevedono questa struttura di racconto-cornice, il modello linguistico, stilistico e formale in assoluto privilegiato (anche a causa del valore attribuitogli da Pietro Bembo). Nel Cinquecento si rinnova il gusto per il novellare all'interno degli ambienti aristocratici delle corti e la novella diventa la forma narrativa prediletta e dominante. Per Baldassarre Castiglione la novella diventa il fulcro della conversazione civile cortigiana. Per tutto il secolo dal modello boccacesco nascerà una produzione ampia e varia in tutta Europa⁸⁵. La novella nel Cinquecento inizia a concedere sempre più spazio ai dibattiti, perché è figlia dei tumulti e delle incertezze politiche, religiose e ideologiche caratteristiche di quest'epoca segnata dalle guerre di

⁸⁴ Egli definisce l'*habitus* come: «système acquis de schèmes générateurs, l'*habitus* rend possible la production libre de toutes les pensées, toutes les perceptions et toutes les actions inscrites dans les limites inhérentes aux conditions particulières de sa production, et de celles-là seulement. À travers lui, la structure dont il est le produit gouverne la pratique, non selon les voies d'un déterminisme mécanique, mais au travers des contraintes et des limites originaires assignées à ses inventions. Capacité de génération infinie et pourtant strictement limitée, l'*habitus* n'est difficile à penser qu'aussi longtemps qu'on reste enfermé dans les alternatives ordinaires, qu'il vise à dépasser, du déterminisme et de la liberté, du conditionnement et de la créativité, de la conscience et de l'inconscient ou de l'individu et de la société», Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, pp. 91-92.

⁸⁵ Cfr. Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, cit., p. 40.

religione, dalla Riforma e dalla Controriforma. Questo profondo smarrimento si manifesta in discussioni interminabili causate dalla perdita di sicurezza nei principi tradizionali cristiani e feudali. Si crea una scissione con i valori del passato che era emersa in germe fin dall'epoca di Boccaccio, durante la quale il nuovo potere assunto dall'individuo, lo sviluppo di nuove classi sociali caratterizzate dalla forte volontà di costruzione del sé e di autoaffermazione gli danno il potere di propagare i propri nuovi valori che in certi casi contrastano con quelli tradizionali.

II CAPITOLO

Marie de France

Marie de France rappresenta l'espressione massima della forma del *lai* medioevale. È figlia del suo tempo e nello stesso tempo innova profondamente le forme espressive canoniche. In questo capitolo mostrerò come la sua poetica interpreti creativamente gli stilemi culturali del suo tempo. Partirò da una descrizione del periodo in cui vive e opera, inquadrando i temi che saranno centrali nella sua poetica, l'amore, il matrimonio, la sessualità e le forme espressive che li raccontano. Tratterò la sua figura, affrontando i principali nodi critici legati al corpus delle sue opere. Approfondirò i nodi principali della sua poetica, enucleando quelli, che, a mio avviso, la fanno una profonda innovatrice delle forme e dei contenuti del racconto breve, mostrando la sua originalità nel trattare la tematica amorosa.

1. Il contesto storico-culturale: la società feudale tra XII e XIII secolo

1.1 Matrimonio, adulterio e sessualità femminile

Nel XII secolo la supremazia economica della classe aristocratica inizia a non essere più composta dai beni conquistati nelle guerre o nei saccheggi legalizzati dei beni della Chiesa, ma dall'eredità di terre e di uomini¹. Ed è in questo secolo che si afferma il mondo feudale e il conseguente ideale dell'«amor cortese», in una società nella quale la condizione matrimoniale è il gradino più elevato della gerarchia dei valori, simbolo di stabilità, il mezzo che sceglie per perpetuare se stessa e il proprio patrimonio.

Georges Duby nella sua opera *Le chevalier, la femme et le prêtre* analizza tra le altre cose quella che è la concezione ecclesiastica dell'istituzione matrimoniale a partire dall'XI secolo². Ci dice che inizialmente non c'è un'attitudine e un pensiero comune e che le teorie sul matrimonio si sono imposte molto lentamente, ma comunque si basano

¹ Cfr. Georges Duby, *Matrimonio medievale: due modelli nella Francia del dodicesimo secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 25.40.

² Cfr. Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981, pp. 27-73.

tutte sulla parola di Dio. Sin dai trattati dei primi Padri della Chiesa si svolge un dibattito tra i sostenitori del matrimonio e i suoi detrattori. È nella Chiesa delle origini che inizia a svilupparsi l'ideale della verginità come massima rappresentazione della purezza e come strada privilegiata per il raggiungimento della salvezza³. A questa apologia della purezza si accompagna una devalorizzazione della sessualità, vista come una debolezza della carne, e del matrimonio che da questo momento in poi inizia a essere sempre più legato a tre principi: di *proles*, di *fides* e di *sacramentum*⁴. Il primo corrisponde alla necessità che l'unione matrimoniale abbia come fine la procreazione; il secondo fa riferimento alla fedeltà reciproca tra di due consorti; il terzo fa del matrimonio un'unione voluta da Dio, dunque indissolubile⁵.

Nell'epoca carolingia la riscoperta dei testi patristici fa riemergere la tendenza all'ascetismo e all'avversione per lo stato coniugale, ma è anche un'epoca in cui i vescovi, seguendo il pensiero agostiniano, riflettono su ciò che di buono il matrimonio può portare, spinti dalla volontà di educare i laici alla fede⁶, costruendo un'idea di matrimonio monogamica, esogamica⁷ e contraria al piacere sessuale. Inizia in quest'epoca la lenta sacralizzazione del matrimonio figlia dell'avvicinamento tra il regno di Francia e la religione cattolica.

Prima del XIII secolo la pratica matrimoniale è una commistione di usi provenienti sia dal mondo romano che germanico, dopodiché il matrimonio cristiano diventa sempre

³ Questo ideale nasce sia dalla formazione culturale ellenistica che elogia l'ascetismo, ma anche sulla scia delle correnti delle città d'Oriente nelle quali gli intellettuali rappresentano l'universo come un campo di conflitto fra lo spirito e la materia dove tutto ciò che è legato alla carne fa parte dell'impero del male (cfr. Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, cit., p. 31).

⁴ Termini provenienti dall'opera di Sant'Agostino *De bono coniugali*. Agostino, come i suoi contemporanei ritiene che chi è sposato si trovi a un gradino più basso della gerarchia dei meritevoli della grazia divina, ma ammette che l'uomo è naturalmente portato alla concupiscenza. L'atto sessuale è visto come un peccato mortale nella fornicazione, ma veniale all'interno del matrimonio. Quest'ultimo ha due fini principali: frenare la sensualità (ovvero la donna) e popolare la specie. (cfr. *Ivi*, pp. 32-33).

⁵ A partire dal Vangelo secondo Matteo 19, 6: «Così che non sono più due, ma una carne sola. Quello, dunque, che Dio ha congiunto, l'uomo non lo separi».

⁶ Tra le motivazioni che i vescovi adducono per una rivalutazione del matrimonio Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, p.35 ne mette in luce otto: il matrimonio è istituito da Dio; non ci si deve sposare per lussuria, ma per volontà di procreazione; lo stato di verginità deve essere mantenuto fino alle nozze; chi è sposato non deve avere una concubina; i laici devono saper custodire la castità della loro moglie; chi ripudia la moglie per prenderne un'altra è accusato di fornicazione; i cristiani devono evitare l'incesto.

⁷ Il matrimonio ecclesiastico è di tipo esogamico, ovvero combatte contro l'incesto; i due sposi non devono avere un legame inferiore ai sette gradi di parentela. Il matrimonio aristocratico, invece, per il rafforzamento della casata, predilige l'endogamia, ovvero la ricerca di congiunti all'interno dello stesso gruppo familiare.

più egemone. Quest'ultimo trova la sua coerenza a partire dalla lettura della *Genesi*, che ne fa un'istituzione creata e voluta da Dio nel Paradiso Terrestre:

Allora il Signore Dio fece scendere un torpore sull'uomo, che si addormentò; gli tolse una delle costole e richiuse la carne al suo posto. Il Signore Dio formò con la costola, che aveva tolta all'uomo, una donna e la condusse all'uomo. Allora l'uomo disse: «Questa volta è osso dalle mie ossa, carne dalla mia carne. La si chiamerà donna, perché dall'uomo è stata tolta». Per questo l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie, e i due saranno un'unica carne. Ora tutti e due erano nudi, l'uomo e sua moglie, e non provavano vergogna.⁸

Anche nel *Vangelo* l'episodio delle nozze di Cana è visto come una conferma della volontà divina nell'unione matrimoniale, poiché è qui che Gesù compie il suo primo miracolo⁹. Inoltre, il matrimonio è percepito come uno strumento utile a bloccare il peccato della lussuria, da San Paolo: «Ma, a motivo della fornicazione, ogni uomo abbia la propria moglie e ogni donna il proprio marito»¹⁰. L'unione matrimoniale nel mondo cristiano prevede che ci sia accordo consensuale tra gli sposi, in questi primi secoli (fino al XVI) non è necessaria per la sua validità la benedizione di un prete¹¹, l'approvazione paterna e che abbia carattere pubblico, ma che i due futuri consorti siano favorevoli a unirsi in matrimonio, rendendo così validi i matrimoni clandestini. Imponendo come clausola fondamentale della condizione matrimoniale il consenso dei congiunti, la Chiesa sminuisce il potere del capofamiglia e la supremazia maschile.

L'istituzione matrimoniale nella società del XII e XIII secolo diventa la norma, però non corrisponde ancora in tutto al modello ecclesiastico, che si impone come privilegiato dopo qualche secolo. In questi secoli il matrimonio nasce dalla necessità di mantenimento e di controllo dell'ordine sociale, è deciso dal futuro marito e dai genitori della moglie e raramente nasce dalla reciprocità del sentimento, ma è più legato al prestigio sociale e, soprattutto, a questioni finanziarie. Nella teoria è basato sulla libera volontà degli sposi, nei fatti è un affare di famiglia per la trasmissione sicura dei beni patrimoniali, per il consolidamento della fortuna e del prestigio sociale. L'unione viene quindi decisa dalla volontà del maschio, il quale procede rimanendo in linea con quelli

⁸ *Genesi*, 2, 21-25.

⁹ Cfr. Laetitia Dion, *Histoire de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 47-57.

¹⁰ 1 *Corinzi*, 7, 2.

¹¹ L'intervento di un emissario ecclesiastico inizia a essere più frequente nell'XI secolo e il suo compito è di assicurare il libero consenso degli sposi e l'assenza di un loro eventuale legame di parentela. Inoltre, egli può benedire gli sposi e gli anelli nuziali e rafforzare il legame tramite l'eucaristia.

che sono i suoi propri desideri sociali, materiali e di integrazione sociale. La donna, al contrario, non si realizza liberamente nella società, ma è sottomessa alla volontà altrui; il suo spazio è limitato al focolare domestico e le sue azioni vincolate al rispetto e venerazione del marito. Le relazioni tra i due mirano al mantenimento della stabilità in cui l'uomo rispetta il suo dovere economico, mentre la donna quello morale e affettivo. È a partire da questi secoli che il matrimonio inizia ad essere controllato dalla Chiesa; diventa un sacramento ancora di più regolamentato da leggi socioculturali in cui le relazioni di tipo extraconiugale narrate nei racconti dove vige il principio della *fin'amor* sono sempre meno tollerate anche nella letteratura¹². L'imposizione del modello ecclesiastico di matrimonio¹³ contro quello aristocratico è lenta, ma definitiva.

1.2 La *querelle des femmes* nel Medioevo

L'affermazione della debolezza fisica delle donne e l'accusa di vedere in loro tutti i peccati, rendendole colpevoli di quelli degli uomini ha una lunga tradizione di origine clericale¹⁴. Alla fine del XII secolo sia l'uomo che la donna dalla lettura della *Genesi* 1, 27 sono creature fatte a immagine e somiglianza di Dio, ma non sono sullo stesso piano, vige lo stereotipo che associa il femminile alla sensibilità e il maschile alla ragione¹⁵. I testi scientifici e medici propendono per una rappresentazione negativa della donna, debole fisicamente, ma anche incapace di pensiero razionale. Nei trattati teologici e filosofici le donne sono presentate con le caratteristiche in negativo delle varie serie

¹² Questo nella letteratura seria di stampo aristocratico, non in quella borghese e popolare.

Nelle opere letterarie però vediamo come, nei casi in cui l'onore della coppia venga a mancare (solitamente a causa della moglie adultera) non ci si riferisce mai a un prete o a una figura della Chiesa. Il marito in caso di adulterio chiede consiglio, ma mai fuori dalla casa. Questo tipo di questioni tende a rimanere sostanzialmente privato (cfr. Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, p. 233).

¹³ Ovvero monogamo, basata sul consenso degli sposi, su una rigida esogamia e sulla svalutazione del ripudio.

¹⁴ Cfr. Mireille Vincent-Cassy, *Les relations de l'homme e de la femme dans le fabliaux: un double discours*, in *Femmes Mariages-Lignages XII-XIV siècles*, mélanges offerts à Georges Duby, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, p. 431. La donna è percepita come una forza che spinge alla fornicazione, lei stessa come portatrice di un potere che il marito deve sforzarsi di placare. « L'honneur domestique dépendait en effet pour une large part de la conduite de femmes (...) Pour se garder de la honte, les laïcs jugeaient nécessaire de contrôler strictement la sexualité féminine. Comme les prêtres, ils tenaient le mariage pour un remède à la fornication », Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, p. 52.

¹⁵ Cfr. Emmanuel Bain, *Le féminin, le voile et la honte dans le discours ecclésiastique (XII-XIII)*, "Clio. Femmes, Genre, Histoire", 47, 2018, pp. 45-51. In questo articolo lo studioso afferma che la riflessione teologica sulla differenza antropologica tra maschi e femminile si rifà a due passaggi biblici, uno è appunto *Genesi* 1, 27, l'altro è 1 *Corinzi* 11.

dicotomiche come attivo/passivo, corpo/intelletto, lascivia/autocontrollo, e in certi testi di clerici sono viste come una minaccia agli ideali di ascetismo. Quest'ultimi fanno parte di una prima ondata di scritti misogini incentrati sulla valorizzazione della verginità e su una conseguente visione della donna come una minaccia al compimento di questo ideale. La gran parte di questi scritti, però, non mirano a una denigrazione delle donne in sé, quanto più a un rifiuto del matrimonio. La società cortese del XII secolo che ruota intorno alla corte di Marie de Champagne, figlia di Éléonore d'Aquitaine prende a piene mani i concetti presenti nel discorso teologico dell'amore divino per portarli su quello profano¹⁶; così facendo si attua una laicizzazione del pensiero cristiano che fa della donna l'oggetto privilegiato di un culto sostituendola così a Dio. Lo studioso Émile Telle ritiene che è da questo momento in poi che, proprio a partire dalle teorie portate avanti dalla letteratura cortese, come l'incompatibilità tra matrimonio e amore, nasce la cosiddetta *querelle des femmes*¹⁷ del XII secolo, la quale si concentra sullo svilimento della pratica matrimoniale. Il punto iniziale di questa *querelle* è dunque il matrimonio, che fino a quel momento era stato svalutato solo in ambito religioso a favore della vita contemplativa celebrata dal celibato ecclesiastico, ma che inizia a subire attacchi anche da parte della letteratura cortese. L'amore, nella letteratura cortese è nemico del matrimonio, ed è superiore e purificato rispetto a quello umano. E

Les clercs, eux qui avaient en somme aide à créer les theories de l'amour curtois, furent jugés impropres à aimer. Ils se mirent par consequent de la partie pour condamner le mariage au nom de la servitude spirituelle et matérielle à laquelle il réduit l'homme, puis les femmes au nom et de l'amour et du mariage et de la "clergie".¹⁸

¹⁶ Cfr. Émile Telle, *L'œuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes*, Genève, Slatkine Reprints, 2013, pp. 9-43.

¹⁷ Una disputa che secondo Émile Telle non dovrebbe avere il nome di *querelle des femmes*, ma *pour la femme*: «Il y a en a une au nom de l'amour de Dieu et du mépris des choses de ce monde au nom du célibat contre le mariage, au nom de ce corps social solidement constitué, la "clergie", au nom d'une philosophie naturaliste et rationaliste s'opposant à la philosophie chrétienne, mais ce n'est qu'avec l'épanouissement des idées nouvelles, l'influence prépondérante des femmes dans la société, la laïcisation de la pensée, c'est-à-dire avec la Renaissance et la Réforme qu'apparaîtra une Querelle au nom de la Femme», *ivi*, p. 39.

Gli argomenti usati contro la donna e il matrimonio trovano il loro sostegno negli scritti sacri che dell'Antichità e rimangono più o meno invariati fino al XVII secolo. Tra questi ricordiamo quello che deriva dalla *Genesis*, «The solution proposed by Saint Augustine (354–430) was that Eve was formed equivalent to Adam as far as the eternal order of salvation was concerned, but subordinated to him through the second act of creation that formed their actual bodies. Thus, in the realm of social reality, Eve is inferior. Consequently, women could be both "God's image" through their souls and subject to men through their bodies and because of Eve's sin», *Women and gender in the Medieval Europe, an Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, London, Routledge, 2006, p. 569.

¹⁸ Émile Telle, *op. cit.*, p. 23.

Nella tradizione letteraria del Medioevo possiamo riconoscere alcune opere che si inseriscono in questa *querelle* e che portano avanti un'idea negativa della donna e del matrimonio. Tra queste ha sicuramente un ruolo di spicco il *Roman de la Rose* di Jean de Meun del 1270, un'opera che ha avuto un seguito e una diffusione ampissima dopo la sua pubblicazione e nella quale l'autore tramite personaggi allegorici ha dato voce a varie accuse e stereotipi contro le donne. Un altro testo più tardo della fine del XV secolo, *Les Quinze Joyes de mariage*, mette in scena quindici situazioni della quotidianità che portano gli uomini protagonisti alla rovina a causa del matrimonio¹⁹. Altri testi letterari che si inseriscono in questa corrente anti-matrimoniale sono i *fabliaux*, ma anche i poemi cosiddetti cortesi che dovrebbero elevare ed esaltare la donna, ma che in realtà non fanno altro che enfatizzare un'ideale stereotipato e ripetitivo:

Thus the supposedly idealized lady of the troubadours has been shown to be primarily a mirror for an idealized male self, and the male love "service" is yet another means to subjugate women. Male ambivalence about female sexuality is apparent in these poems, as is the male desire to dominate the lady.²⁰

1.3 L' «amore cortese»

Centrale nello sviluppo ed espansione delle teorie del cosiddetto «amore cortese» è l'opera di Andrea Capellano, il *De Amore*. Scritta tra il 1186 e il 1190, intende insegnare come amare onestamente e cortesemente. Andrea in questo trattato didascalico attua una distinzione tra l'amore brutale e vile e quello invece più elevato che non può nascere all'interno del matrimonio, perché è gratuito, disinteressato, non spinto da nessuna necessità o obbligo²¹. L'amore coniugale non è migliore di quello cortese, il primo è figlio dell'ordine, il secondo è un gioco. Quest'opera è scritta in realtà per il principe francese in un momento in cui cerca di tenere a freno la cavalleria tramite degli svaghi e dei divertimenti. La corte deve essere un luogo piacevole, ma anche fonte di educazione e di

¹⁹ Cfr. *Women and gender in the Medieval Europe*, cit., pp. 569-572

²⁰ *Ivi*, p. 572.

²¹ Il *De Amore*, inoltre, negli studi più recenti non è più visto come un trattato serio, quanto più come una parodia della società di cui tratta. Quindi se sembra da una parte elogiare alle unioni extraconiugali, dall'altra in realtà incita alla stabilità insita nell'unione matrimoniale. Altri studiosi hanno ancora voluto vedere in quest'opera non tanto un trattato che insegna il modo giusto di amare, ma il modo più corretto di scrivere di amore. L'opera sarebbe quindi puro intrattenimento fittizio per il pubblico della corte, non necessariamente uno specchio veritiero della società di riferimento.

mantenimento dell'ordine pubblico²². Il cavaliere nei componimenti ispirati agli ideali di cortesia e cavalleria deve compiere un cammino di crescita errando, superando una prova dopo l'altra così che possa in un primo momento sfogarsi nella ricerca del raggiungimento dell'oggetto del suo desiderio, solitamente una donna sposata con il suo signore, ma che giunga alla fine al punto di arrivo più ambito, al segno manifesto della crescita e del passaggio dalla giovinezza alla vita adulta: la stabilità e tranquillità sociale che si esplicita anche tramite l'unione matrimoniale.

Substitution au désir intéressé d'un culte désintéressé de la femme, d'un culte gratuit en quelque sorte et qui n'escompte pas de récompense ; transposition aussi, transfert de l'amour sur un plan où fleurissent les plus hautes perfections, où s'épanouissent les plus rares vertus – l'honneur, le courage, la fidélité – qu'une aristocratie soucieuse de perfection s'emploie à cultiver, difficilement, en serre chaude : au total oui, vraiment, une grande, une vraie révolution morale.²³

Descrive così Lucien Febvre il desiderio insoddisfatto e senza pretese di reciprocità tipico della morale cortese. La Francia del XII ha indubbiamente dato via a un nuovo culto e a una nuova attitudine nei confronti dell'amore, sia nella sua espressione sincera, sia in quella ironica e parodica.

Il gioco cortese è inventato nelle corti della Francia del sud tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII secolo. L'unione tra cortesia e amore viene creata dal primo trovatore Guglielmo IX. Il termine «amore cortese» viene coniato da Gaston Paris²⁴ e con questo lo studioso indica un tipo di amore illecito, adulterino, definito prevalentemente dalla prospettiva maschile, che posiziona l'amante al servizio della donna, in uno stato che «inspired courageous feats and refined behavior, and an art governed by highly codified rules of proper conduct, analogous to the tenets regulating chivalry»²⁵. L'associazione tra amore e cortesia è dunque successiva poiché i comportamenti cortesi possono anche non essere necessariamente collegati alla pratica amorosa. Inoltre, quello che noi chiamiamo «amore cortese» è frutto di interpretazioni di culture diverse: quelle della Francia occitanica, oitanica, ma anche italiana, e lo troviamo in testi anche molto

²² Cfr. Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, cit., p. 231.

²³ Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane, autour de l'Heptaméron*, Paris, Gallimard, 1944, p. 265.

²⁴ Ho deciso di virgolettare il termine «amore cortese» appunto perché non proviene dalla nostra epoca di riferimento, ma è stato coniato dallo studioso francese nel XIX per esprimere l'amore passionale tra Lancillotto e Ginevra nell'opera *Lancelot ou le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes. Cfr. E. Jane Burns, *Courtly Love: who needs it? Recent feminist work in the Medieval french tradition*, "Signs", vol. 27, n.1, 2001, p. 28.

²⁵ *Ivi*, pp. 28-29.

diversi tra loro per stile e lingua, per questo è un termine utile che ci aiuta a inquadrare e a spiegare le tendenze di questi due secoli, ma presenta una grande varietà di sfaccettature. Tutti gli scrittori che seguono questa strada lo declinano a modo proprio e Marie de France sarà tra questi.

È stato l'avvento della cavalleria tra l'XI e il XII secolo a portare alla nascita di una nuova società basata sulla cortesia, un principio che unisce assieme le armi e gli amori e che «n'exige pas seulement du héros des qualités guerrière, la vaillance au combat et les grands coups d'épée, mais aussi des qualités mondaines»²⁶ come la generosità, l'arte della conversazione e del fare la corte alle dame. Ma, al contrario di quello che si può pensare ad un primo impatto, la morale della cortesia porta solo falsamente a un'elevazione spirituale della donna e alla sua liberazione. Questo perché sostanzialmente l'«amore cortese» non nasce da un'iniziativa femminile e serve unicamente a rafforzare e validare il potere maschile all'interno della società della corte. Quello che l'uomo pretende dalla donna è un'accettazione passiva dopo le pressanti richieste e corteggiamenti, che viene percepita come la meritata ricompensa del duro lavoro che ha fatto per conquistarla. Se la donna si rifiuta va contro i dettami della cortesia²⁷, esce fuori dal gioco e ciò che trova sono spesso delle conseguenze negative.

Early analyses that condones the courtly myth of women as revered subjects (...) have been replaced by studies showing the courtly lady as a constructed by cultural forces that fix and limit her as an object used to promote the amorous desires, literary aspirations, moral improvement, marital superiority, social mobility, or psychic fantasy of men (...) whereas women may have been the main preoccupation of courtliness, they were certainly not its principal subject, whether fictive or historical.²⁸

La donna diviene un «textualized object of masculine desire»²⁹, non è dunque soggetto concreto, ma fittizio, frutto di una poesia sostanzialmente auto-referenziale scritta da uomini. E. Jean Burns nel suo articolo rileva, a partire dal pensiero di Paul Zumthor, come la presenza femminile nei componimenti sull'«amore cortese» sia in

²⁶ Ernest Hoëpffner, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 10.

²⁷ A questo proposito è emblematica la novella numero 10 della raccolta di Marguerite de Navarre in cui la protagonista, rifiutando a lungo le *avances* del suo amante finisce per risvegliare in lui istinti violenti.

²⁸ E. Jane Burns, *art. cit.*, p. 35. La studiosa nell'articolo mette però in evidenza come queste idee di una mancata espressione e scelta personale da parte delle donne nei testi cortesi facciano parte di studi più recenti (degli ultimi trenta o quarant'anni), mentre molti studiosi tra XIX e XX secolo hanno visto nell'«amore cortese» la possibilità femminile di poter vivere più liberamente la sessualità e avere un ruolo di potere all'interno della società medievale, foss'anche di controllo del desiderio amoroso maschile.

²⁹ *Ivi*, p. 40.

realtà un'assenza. Alla fine dei conti il poeta parla di sé stesso e per se stesso e per gli altri uomini che lo stanno ad ascoltare con i quali entra in competizione. Anche il *De Amore* di Andrea Cappellano non è un manuale che spiega il modo giusto di amare, ma che guida alla scrittura di testi amorosi³⁰. Nonostante ciò non dobbiamo immaginare che tutti in testi medievali ispirati al paradigma cortese le donne fossero solo delle prigioniere sia in senso fisico (quando ad esempio rinchiuso dentro torri o castelli da mariti gelosi) che psicologico e succubi dei desideri maschili; esse in certi testi riescono a crearsi il proprio spazio di manovra, sono sì sottomesse, ma non sono sempre silenziose e serventi, pedine del mondo cortese, ma agiscono, pensano e impongono le loro volontà anche se in maniera più sottile. La loro mancanza di libertà risiede nell'impossibilità di essere vere e proprie creatrici di nuove dinamiche sociali, sono inserite in quelle a loro imposte e l'unica cosa che possono fare e giocare secondo le proprie regole.

1.4 La sessualità e l'adulterio nei componimenti brevi del XII e XIII secolo

Per quanto riguarda la sessualità, sembra essere accettata all'interno dei *lai* e anzi vista come il compimento gioioso degli eletti, ma non è libera, rispetta comunque delle

³⁰ Ho deciso di inserire in maniera preponderante il pensiero di E. Jane Burns perché reputo innanzitutto valide le sue teorie di decostruzione della cortesia come semplice innalzamento delle donne e accrescimento del loro potere, e lo trovo anche funzionale per spiegare come invece Marie de France si distacchi in parte da questa realtà. Le dinamiche dell'«amore cortese» nella raccolta rimangono, ma la centralità non l'ha più l'uomo con le sue esigenze e desideri, ma l'amore in sé. La scrittrice non vuole e non prevede una liberazione della donna dalla sua condizione di oggetto del desiderio, ma mette tutto il sistema sotto una luce problematica e in parte va contro alcune tendenze della letteratura coeva. Molte delle donne che rappresenta sono spesso sole o indipendenti, o slegate dal controllo maschile, o non caratterizzate come il solo frutto del loro desiderio; penso a Guildelüec in *Eliduc* o anche alla regina Ginevra in *Lanval* che esprime il suo desiderio senza aspettare che sia il cavaliere a mostrarglielo per primo, ma anche la fata innamorata dell'eroe che partecipa ad un processo alla corte di re Artù per scagionare il suo amante, o alla moglie di *Bisclavret*, che pur essendo tratteggiata come un personaggio negativo decide lei in prima persona di non voler stare con un marito lupo mannaro. Lei stessa dice in conclusione al suo articolo che ha deciso di utilizzare nel suo studio articoli più recenti non per rinnegare il valore e l'utilità della letteratura cortese, ma per mostrarci come «courtly heroines and chivalric heroes who, however ensconced they may be within dominant paradigms of normative sexuality, exercise various forms of resistance even as they play out expected scenarios of courtliness. Courtly love emerges here as a protean process of social interaction that admits substantial variation, adaptation, and modulation depending on who plays which part and with whom (...) Indeed, despite its heteronormative veneer and its tendency to displace and occlude women as subjects, courtly love, when taken as the full range of amorous scenarios staged between elite heterosexual couples in a court setting, offers models for love relations that disrupt the binary and exclusive categories of male and female and masculine and feminine used typically to structure the Western romantic love story», *art. cit.*, p. 48

imposizioni normative che cercano di fermare e controllare i tratti più pulsionali³¹. Mentre la sessualità nei *fabliaux* è espressa all'interno del legame coniugale, quella dei *lais* trova spazio nelle relazioni amorose spesso extraconiugali. Il matrimonio entra come tema celebrativo nei *lais* solo tardivamente, in un primo momento ha poca influenza sulla struttura del racconto.

L'adulterio nei *fabliaux* è solitamente un fatto femminile, nel quale la donna trova lo spazio per potersi esprimere³²; mentre quello maschile è più raramente rappresentato perché solitamente l'uomo riesce all'interno del matrimonio a trovare tutte le sue soddisfazioni personali. Sono frequenti nelle opere di quest'epoca i mariti che rispondono al tradimento della moglie con violenza o con una cieca gelosia. L'atto sessuale della coppia innamorata nei *lais* secondo l'ottica cortese non è più brutale e immediato, ma nasce da un profondo sentimento comune, è un ricongiungimento di due anime, «cette relation adultère, loin de se résumer à l'accouplement brutal, s'épanouit dans sa dimension érotique et élargit le champ de la jouissance par une libération du corps qui participe tout entier à cette fête physique et par un plaisir total qu'expriment les litotes de l'amour courtoise»³³. A partire dal *Roman de la Rose* di Jean de Meun emerge una morale cortese in cui il piacere sessuale è giudicato positivamente, è la rappresentazione massima della gioia del corpo, non è più visto come una perversione. Rimane tale soltanto però se la relazione amorosa non esce allo scoperto, ma rimane segreta, se l'autorità maritale non è messa pubblicamente in dubbio e lo sposo continua a credere alla fedeltà della moglie.

2. Chi è Marie de France

2.1 Notizie biografiche

Marie de France scrive i suoi *Lais* probabilmente tra il 1160 e il 1180. Il verso che utilizza è l'*octosyllabe*, quello dei grandi romanzi di ambientazione classica. Per quanto riguarda la datazione della raccolta un termine *post quem* è la pubblicazione del *Roman*

³¹ Cfr. Jean Dufournet, *Les relations de l'homme e de la femme dans le fabliau: un double discours*, in *Femmes Mariages-Lignages XII-XIV^e siècles*, mélanges offerts à Georges Duby, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, pp. 103-110.

³² Cfr. Jean Dufournet, *art. cit.*, pp. 114-123.

³³ Jean Dufournet, *art. cit.*, p., 119.

de Brut di Wace nel 1155 al quale Marie si ispira più volte; quello *ante quem* può essere il romanzo del 1167 di Gautier d'Arras di *Ille et Galeron* che prende spunto dal *lai* di *Eliduc*³⁴. Sulla sua biografia³⁵ si hanno poche notizie anche se non mancano i tentativi di identificazione³⁶ da parte degli studiosi. Viene, come dice lei stessa nelle *Fables*³⁷, dall'Île de France, ma ha lavorato e forse vissuto alla corte inglese di Enrico II Plantageneto³⁸. È

³⁴ Cfr. Emanuel J. Mickel Jr., *Marie de France*, New York, Twayne Publishers, 1974, p. 18. Ernest Hoepffner nota la presenza di riferimenti geografici che rimandano all'opera di Wace. Per il termine *ante quem* sia il romanzo di Gautier d'Arras che il *lai* di *Eliduc* trattano il tema folkloristico del marito con due mogli, ma siamo spinti a credere che il primo prenda spunto da Marie per il fatto che il padre di *Ille* si chiama proprio Eliduc.

³⁵ Rimando a dei supplementi bibliografici di Glyn Sheridan Burgess, *Marie de France. Supplement n.1. an analytical bibliography*, London, Grant and Cutler, 1986; *Marie de France. Supplement n.2. an analytical bibliography*, London, Grant and Cutler, 1997 e *Marie de France. Supplement n.3. an analytical bibliography*, with the assistance of Giovanna Angeli, London, Grant and Cutler, 2007.

³⁶ Wilhelm Hertz ha provato a identificarla con Marie de Champagne, la figlia di Louis VII e Éléonore d'Aquitaine, ma lei non ha mai vissuto in Inghilterra quindi l'ipotesi non regge. Un'altra teoria portata avanti da John Fox nel 1905 (in John C. Fox, *Marie de France*, "English Historical Review", 25, 1910, pp. 303-306) vede in Marie la badessa di Shaftesbury, per la sua conoscenza del latino, per il suo essere francese e per aver vissuto un periodo della sua vita in Inghilterra nello stesso periodo presunto di attività letteraria della nostra Maria ed è la figlia naturale del padre di Henri II. Inoltre, il fondatore dell'abbazia di Shaftesbury è il re Alfred al quale si pensa ha dedicato la raccolta delle *Fables*. (cfr. Emanuel J. Mickel Jr., *op. cit.*, pp. 20-21).

Vorrei, infine, mettere un'ultima riflessione sull'identità della scrittrice portata avanti da Michelangelo Picone in *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, cit., p. 35: «Il nome con il quale il *lai* oitanico in qualche modo si identifica è quello di Marie de France. In questo nome convenzionale, sorta di sigla che ricorda quella di Chrétien de Troyes, c'è già tutta una scelta di vita, tutto un destino di autore. In "Marie" dobbiamo infatti leggere l'essenza della femminilità cristiana; l'allusione alla madre di Colui che ha inverato con la sua parola le antiche scritture vale quanto l'affermazione di essere l'iniziatrice di una nuova letteratura. Mentre in "de France", più che un termine di origine, possiamo riconoscere un riferimento culturale; la volontà di dare un volto autoctono alla poesia, il progetto di trasportare la letteratura dalla Grecia e da Roma in patria, insomma la piena attuazione della *translatio studii*. Il nome, quindi, più che far riferimento a una realtà anagrafico-documentaria, vuole situare l'opera dell'autore, indicare le sue coordinate culturali: che sono appunto l'appartenenza all'era cristiana illuminata dalla Rivelazione, e la fedeltà alla tradizione linguistica e poetica oitanica. Marie è l'autrice che dà un senso cristiano alle *fabulae* arturiane, al patrimonio mitico e folklorico primigenio della Bretagna, considerata come il cuore della "dolce terra" di Francia».

³⁷ Nell'*Epilogo* all'opera dice: «Marie ai num, si sui de France», e poi continua: «Put cel estre que clerz plusur prendereient sur eus mun labur, ne voil que nul sur li le die; ci fet que fol ki sei ublie. Pur amur le cunte Willame, le plus vaillant de nul realme, m'entremis de cest livre feire e de l'engleis en romanz treire. On appelle ce libre Esope», Marie de France, *Les Fables*, édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Charles Bruncker, Peeters Publishers, Louvain, 1991, p. 366. La precisazione «de France» si è pensato per un certo tempo che potesse far riferimento a un eventuale origine regale della scrittrice, ma questa teoria è stata scartata, prediligendo l'interpretazione (a partire da Gaston Paris) che vede della Francia il suo paese natale.

³⁸ Si ipotizza che il re a cui Marie fa riferimento nel *Prologo* dei *Lais* è proprio lui, il suo mecenate: «en l'honor de vus, nobles reis, ki tant estes pruz e curteis, a ki tute joie se encline, e en ki quoez tuz biens racine, m'entremis des lais assembler, par rime faire e reconter», colui al quale la scrittrice regala e dedica la sua opera: «mult me ferez grant joie avoir, a tuz jurz mais en serrai lie. Ne me tenez a surquidie si vos os faire icest present», Marie de France, *Lais*, préface, traduction et notes de Philippe Walter, Paris, édition Gallimard, 2020, p. 34, vv. 43-55. Lei stessa dice, all'interno del *lai* di *Lanval* che è difficile vivere in terra straniera forse facendo riferimento alla sua esperienza personale. Inoltre, anche la precisazione della sua origine francese fa pensare che lei in quel momento viva in un altro territorio fuori dall'Île de France e i

difficile ovviamente cercare di capire qual è la lingua originale delle sue opere a causa degli interventi dei copisti nei manoscritti che le riportano, ma si pensa che probabilmente scrive in anglonormanno: la lingua parlata alla corte plantageneta³⁹.

La sua cultura è vasta ed «elle est fière de son savoir. L'étude est pour elle un besoin»⁴⁰. Con ogni probabilità conosce il latino, la lingua dalla quale traduce il *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* con il titolo di *Purgatoire de sainte Patrice*, e lei stessa nel *Prologo* dei *Lais* dice di scegliere di non voler tradurre una nuova opera dal latino, ma di ispirarsi alla tradizione orale dei *lais*. Conosce sicuramente le opere di Ovidio⁴¹, di Esopo e Prisciano, l'inglese perché traduce da questa lingua le *Fables*, ma anche il *Roman de Brut*, i romanzi francesi di materia di Roma (come il *Roman d'Eneas*⁴²) e la leggenda tristaniana. Infine, ha anche ampie conoscenze di racconti orali e di *lais* provenienti dal folklore bretone.

2.2 Lo stile

Marie de France scrive nel periodo del rinascimento letterario del XII secolo nel quale confluiscano due correnti: quella trobadorica dell'amore cortese e quella degli antichi racconti celtici⁴³; commistione che porta alla creazione di opere letterarie scritte attorno ai temi dell'amore e della meraviglia. Dalla poesia trobadorica prende il concetto della

pochi riferimenti geografici presenti nelle sue opere evidenziano una conoscenza maggiore dei territori oltre la Manica che di quelli del continente europeo.

³⁹ Cfr. Emanuel J. Mickel Jr., *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰ Ernest Hoëpffner, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹ È in questo periodo che possiamo parlare di *Aetas Ovidiana*, ovvero di un periodo della cultura medievale in cui l'opera dell'autore latino viene scoperta, studiata e influenza profondamente la letteratura. Insieme a Virgilio le sue opere, come ad esempio le *Metamorfosi* sono spesso interpretate in chiave cristiana, in esse «venne visto il riconoscimento dell'esistenza di un Dio unico creatore e i testi da lui dedicati agli amori tra dei e umani furono sottoposti a interpretazioni allegoriche» (Treccani, *Enciclopedia dell'arte medievale*, voce "Ovidio", https://www.treccani.it/enciclopedia/publio-ovidio-nasone_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/). Emerge la conoscenza di Marie per le opere ovidiane in *Guigemar* nel quale descrive lungamente un dipinto che rappresenta Venere e si condannano i *Remedia Amoris*: «La chaumbre ert peinte tut entour: Venus, la deuesse d'amur, fus tres bien [mise] en la peinture, les traiz mustrez e la nature cument hom deit amur tenir e léalment e bien servir; le livre Ovide, ou il enseine coment chascun s'amur estreine, en un fu ardant le gettout e tuz iceus escumengout ki ja mais cel livre lirreient ne sun enseignement fereient», Marie de France, *Lais*, cit., p. 50, vv. 233-244. Inoltre, si pensa che tragga la leggenda di Piramo e Tisbe non dalla rivisitazione contemporanea, ma direttamente dalle *Metamorfosi* per i *lais* di *Les Deus Amanz e Laüstic*.

⁴² Vedi Earl Jeffrey Richards, *Les rapports entre le lai de Guigemar et le Roman d'Eneas*, in *Le récit bref au Moyen Âge : actes du colloque des 27, 28 et 29 avril 1979*, cit., pp. 45-56.

⁴³ Cfr. Marie de France, *Lais*, cit., pp. 7-15.

fin' amor, ovvero un'ideale di amore assoluto e sublime in cui l'amante è sottomesso alla dama e che per sua volontà compie delle prove per dimostrare la sua venerazione e sentimento. Un'altra caratteristica di questo tipo di amore è la segretezza, le relazioni sono tutte clandestine, non possono e non devono mai trovare la luce. I poeti della *fin' amor* celebrano il desiderio amoroso che però non porta sempre a esiti positivi, spesso è anzi un sentimento distruttivo e logorante. Anche il mondo celtico è dichiaratamente presente nella raccolta di Marie, lei stessa dice di portare per iscritto e rimare dei *lai* che ha udito. Queste storie nascono come orali e confluiscono in una raccolta con tutti i tratti stilistici della letteratura romanza, dal metro alla lingua. L'autrice prende a piene mani dalla tradizione bretone e la rielabora a modo suo.

3. I *Lais*: amore e meraviglia

3.1 Caratteristiche delle opere

La raccolta di *Lais* di Marie de France è composta da dodici componimenti: *Guigemar*, *Equitan*, *Le Fresne*, *Bisclavret*, *Lanval*, *Les Deus Amanz*, *Yonec*, *Laustic*, *Milun*, *Chaitivel*, *Chevrefoille* e *Eliduc*⁴⁴. Alcuni *Lais* sono identificati da Jean Frappier come autenticamente bretoni e sono *Guigemar*, *Lanval* e *Yonec*⁴⁵, mentre altri si inseriscono in un quadro sia bretone che arturiano: *Eliduc*, *Le Fresne*, *Milun* e *Chaitivel*⁴⁶.

I manoscritti che riportano i *Lais* sono in tutto cinque⁴⁷. Il primo risale alle metà del XIII secolo, si trova alla British Library, è scritto in anglo-normanno, è denominato H ed è l'Harley 978 che contiene tutti e dodici i *lais* che attribuiamo alla scrittrice e il *Prologo* della raccolta. Il secondo è databile alla fine del XIII secolo, è scritto in franciano, è situato a Parigi nella BnF, è segnato con il nome di nouvelle acquisition fr. 1104 e

⁴⁴ Ho deciso di utilizzare come titoli per tutto lo studio quelli non tradotti, come si presentano nella loro forma anglonormanna.

⁴⁵ Anche Ernest Hœpffner dice che: «un premier groupe de trois *lais* se détache de la masse. Ce sont les *lais* "féériques", ceux qui sont de véritables contes de fée : les *lais* de *Lanval*, d'*Yonec* et de *Guigemar*. Ce qui les caractérise, c'est que l'élément surnaturel s'y trouve dans toute sa pureté et y occupe une place de premier plan. Une même donnée fondamentale les unit tous le trois : l'amour entre un être humain, homme ou femme, et un être surnaturel, fée ou magicien », *op. cit.*, p. 56.

⁴⁶ Cfr. Edgar Sienaert, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁷ Cfr. Glyn S. Burgess, *Marie de France. Supplement n.1 : an analytical bibliography*, London, Grant and Cutler, 1986, p.7.

contiene i *lais* di *Guigemar*, *Lanval*, *Yonec*, *Chevrefoil*, *Deus amanz*, *Bisclavret*; *Milun*, *Le Fresne* e *Equitan*. Il terzo manoscritto contiene *Yonec*, *Guigemar* e *Lanval* ed è il BnF, fr. 2168, risale alla seconda metà del XIII secolo ed è scritto in picardo. C'è poi sempre dalla British Library il Vespasianus B XIV che contiene il *Lanval* scritto in anglo-normanno. Questi quattro manoscritti oltre a contenere i *Lais* presentano della stessa scrittrice una favola, l'*Esope*. L'ultimo manoscritto possiede della scrittrice solo il *lais* di *Yonec*, è il BnF, fr. 24432, è scritto in franciano e risale al XIV secolo. Il testo che solitamente viene utilizzato per la maggior parte delle edizioni è il primo, l'Harley, completo di tutti i *lais* e del *Prologo*⁴⁸.

3.2 La poetica

L'opera di Marie presenta un doppio *Prologo*, uno è quello che si può leggere nel manoscritto della British Library, l'altro si trova nell'incipit del *lais* di *Guigemar*. Nel primo *Prologo* la scrittrice espone la sua poetica, le sue motivazioni e gli obiettivi che vuole raggiungere in quest'opera. Inizia dicendoci che è compito, o meglio, dovere, delle persone alle quali Dio ha donato eloquenza e conoscenza di scrivere e utilizzare i propri poteri: «Ki Deus a duné esciēnce e de parler bon'eloquence ne s'en deit taisir ne celer, ainz se deit volunters mustrer»⁴⁹. Continua affermando che lei scrive un'opera oscura ed

⁴⁸ La mia edizione di riferimento è quella curata da Philippe Walter, professore all'Università di Grenoble-Alpes e pubblicata da Gallimard. Questa si rifà a quella di Alfred Ewert del 1944, il quale ha privilegiato il manoscritto H conservato al British Museum, che mantiene l'integralità dei *lais* ed è quindi considerato il testimone più completo. (cfr. Marie de France, *Lais*, cit., pp. 414-415.)

⁴⁹ Marie de France, *Lais*, cit., p. 32, vv. 1-4. Ho trovato molto interessante il punto di vista espresso da Jerry Root, *Courtly love and the Representation of Women in the "Lais" of Marie de France and the "Coutumes de Beauvaisis" of Philippe de Beaumanoir*, "Rocky Mountain Review of Language and Literature", vol. 57, n. 2, 2003, p.18, in cui dice che Marie «By having renounced the project of translating stories from Latin into Romance (...) places herself somewhat outside of the traditional canon. Although this gesture does not necessarily create a new space to speak, it frees her from the constraints and limitations of whatever female space might have existed in a more traditional narrative. The result is not a character/narrator who speaks a new female language, but it is a female narrator who speaks nevertheless. Marie de France does not map out a new feminine space, nor does she articulate a new prescriptive narration for women. Indeed, her resistance to a prescriptive narrative for women signals at least the possibility of a female subject outside the economy of reproduction (...) Her deferral of authority is typically medieval, but it also seems ideal for a marginal, female voice. She uses this deferral to put herself in a position of impunity that facilitates the break into language. She will speak, indeed will "show herself" by speaking and writing, but this whole project deflects away from her as a narrator or author because she is transmitting the stories she has heard from someone else. (...) The references to Priscian and the ancients also clearly put Marie in the typical medieval position of deferring away from the self to an acknowledged, higher authority. The self-diminishing status of the narrative persona is thus conveniently characteristic of the medieval anxiety of authorship. That status nicely suits the female persona's break into language.»

ermetica, così come facevano gli antichi e di questo è testimone Prisciano, un grammatico del VI secolo. L'oscurità, l'enigma servono a dare degli input ai lettori futuri e «li philosophe le saveient e par eus memes entendeient, cum plus trepasserunt le tens, plus serreient sutil de sens e plus se savreient garder de ceo k'i ert, a trepasser»⁵⁰. Marie quindi scrive consapevolmente per i posteri, affinché possano, con le loro maggiori conoscenze, accrescere il ventaglio di interpretazioni della sua raccolta. Vede la sua opera come un altro testo che sarà glossato, allo stesso modo in cui gli autori cristiani glossano quelli pagani per mostrare le verità divine sotto il velo della forma poetica⁵¹. Sulla materia da lei trattata Marie esplicita la sua volontà di non scrivere su Roma e l'Antichità, di non voler tradurre dal latino al volgare, «de latin en romaunz traire»⁵², poiché «itant s'en sunt altre entremis»⁵³, ma di scrivere sui *lais* che aveva sentito (o raccontare o cantare o suonare) e che non vuole vengano dimenticati. Questi *lais* «rimez en ai e fait ditié»⁵⁴.

Nel secondo *Prologo* in una prima parte ribadisce l'utilità e l'uso pratico e manifesto che fa delle proprie capacità, è Marie che scrive e «ki en sun tens pas ne s'oblie»⁵⁵; in una seconda parte si difende dalle accuse dei calunniatori: «mais quant il ad en un païs hummë u femme de grant pris, cil ki de sun bien unt envie sovent en dient vileinie»⁵⁶, dicendo che se loro vogliono continuare a criticarla che continuino, lei comunque porterà a compimento il suo lavoro⁵⁷.

⁵⁰ *Ivi*, p. 32, vv. 17-22. La traduzione di questi versi potrebbe essere resa come: “i filosofi sapevano e da loro stessi comprendevano che più il tempo sarebbe passato, più (gli uomini) avrebbero affinato i loro sensi e più avrebbero evitato di ignorare quello che c'era (nei loro libri)” (trad. mia).

⁵¹ Cfr. Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, con un prologo e un epilogo di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni Editore, 1985, p. 78.

⁵² Marie de France, *Lais*, cit., p. 34, v. 30.

⁵³ *Ivi*, p. 34, v. 32, “perché tanti altri se ne sono già occupati” (trad. mia).

⁵⁴ *Ivi*, p. 34, v. 41.

⁵⁵ *Ivi*, p. 36, v. 4, “che non si dimentica dei suoi talenti” (trad. mia).

⁵⁶ *Ivi*, p. 36, vv. 7-10, “ma quando c'è in un paese un uomo o una donna di grande pregio, coloro che provano invidia spesso ne dicono cattiverie” (trad. mia).

⁵⁷ In questa sezione parla anche della *brevitas*, sulla quale però abbiamo già parlato abbondantemente nel Primo Capitolo, nell'opera è un carattere stilistico che lei stessa mette in rilievo: «li Bretun unt fait les lais, vos conerai assez briefment», *ivi*, p. 36, vv. 20-21. I *lais* nella raccolta si aggirano intorno ai 600 versi circa, con un minimo di 118 nel *Chevrefoil* e un massimo di 1184 con *Eliduc*.

Sulla questione dell'invidia R. Howard Bloch, *The Anonymous Marie de France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 42: «Where poetry is concerned, it is the creator, the one who is more capable of attaining to the full word, who himself becomes the object of desire; and of jealousy».

3.3 Problemi di attribuzione

La critica presenta dubbi sulle intenzioni e sull'attribuzione a Marie di tutti i *lais* presenti nel manoscritto londinese. In un articolo, Marie-Louise Ollier⁵⁸ si pone proprio questa domanda, ovvero se i testi che noi oggi raggruppiamo sotto il titolo di *Lais* sono una semplice collezione, un assemblaggio casuale o una raccolta coesa. La studiosa esponendo il pensiero di Baum e di Rychner illustra come il primo ritiene che il manoscritto H non è una raccolta pensata, che la triplice menzione del nome di Marie non fa necessariamente riferimento a una stessa persona e che il secondo prologo all'inizio dei *lai* di *Guigemar*, assente negli altri manoscritti, è un'interpolazione successiva. In tutta risposta Rychner analizza questi tre punti affermando che l'esistenza di un *Prologo* generale ha come scopo proprio quello di tenere assieme i testi e dargli la forma di vera e propria raccolta; inoltre confuta l'idea che si tratti di Marie diverse, poiché è più logico pensare che si faccia riferimento ad una stessa scrittrice; infine, per quanto riguarda il secondo prologo lo studioso ritiene che è inusuale la presenza di due prologhi uno dopo l'altro, ma si può ipotizzare che il secondo sia stato redatto posteriormente. Marie inizia il suo lavoro nominando il proprio nome e scrivendo un prologo corto secondo le abitudini letterarie dell'epoca, e poi, in un secondo momento ne scrive un secondo più lungo e complesso. I due prologhi tra l'altro non si contraddicono, ma sono chiaramente parte di un disegno comune, si completano l'un l'altro. Un'altra motivazione che Marie-Louise Ollier adduce per dar voce alla sua teoria di un'unitarietà sostanziale della raccolta di Marie è l'utilizzo da parte della scrittrice del termine «assembler»⁵⁹, il quale presuppone una cernita iniziale tra i *lais* bretoni di sua conoscenza da lei reputati più significativi. Non è un'unione tra diverse fonti come quella che compie Thomas d'Angleterre nel suo *Tristan*, o la «conjointure» di Chrétien, ma, come ritiene Leo Spitzer un trattato sull'amore le cui sfaccettature sono esposte nei singoli componimenti: «i *lais* costituiscono un'opera omogenea sul problema dell'amore, i cui aspetti particolari vengono illustrati dalle singole novelle. Una volta che si è ben dentro al problema

⁵⁸ Cfr. Marie-Louise Ollier, *Les Lais de Marie de France ou le recueil comme forme*, in *La nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal (14-16 octobre 1982)*, publiés par Michelangelo Picone, Giuseppe di Stefano et Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 64-79. Inserisco queste riflessioni sulla coesione interna alla raccolta perché nel mio studio non tratto dei *Lais* in maniera divisionista, ma come un tutt'uno frutto della stessa volontà autoriale.

⁵⁹ Marie de France, *Lais*, cit., p. 34, v. 47.

dell'amore non si trova più il modo di uscire dal labirinto: ogni singola novella è una sorta di sentiero senza sbocco nella fitta boscaglia dell'amore»⁶⁰. La studiosa mette in rilievo alcune caratteristiche dell'opera di Marie nel suo essere al tempo stesso globale e frammentaria. In primo luogo ritiene che non ci sia una morale generale alla raccolta, la narratrice non interviene (se non in rari e brevi casi) all'interno della narrazione per dare la sua interpretazione e quando lo fa è nei punti nevralgici del racconto: o all'inizio o alla fine. Ogni *lai* è fortemente condensato e contiene il suo senso in se stesso, senza necessità di cercarlo altrove. Ad una visione organizzatrice del mondo, inoltre, Marie predilige la costruzione di microcosmi isolati, fini a se stessi, è compito poi di noi lettori futuri comprendere il disegno globale; sceglie volutamente l'oscurità, come dice nel *Prologo*, «pur ceus ki a venir esteient»⁶¹. In conclusione riporto le parole della studiosa la quale ritiene che

Pour nous, qui appréhendons à distance presqu'équale les poèmes de Marie, les romans de Chrétien et les grandes continuations en prose, nous ne pouvons qu'être frappés de cette singularité de l'*assemblage* (...) du caractère unique, non répété, de cette perception d'une vérité en facettes, en face de l'établissement d'un savoir de plus en plus exhaustif et totalitaire – à moins d'évoquer, bien plus tard, d'autres noms, noms des femmes également, tel, le plus proche, celui de Marguerite de Navarre.⁶²

3.4 Il mondo umano e l'altro mondo

Nella raccolta è presente una compenetrazione tra mondo umano e un altro-mondo non cristiano, ma vicino al folklore bretone, il passaggio da uno all'altro avviene tramite il superamento di ostacoli fisici e naturali, come un fiume, un mare o una foresta. Le due realtà sono così vicine da essere quasi speculari e anche i personaggi fatati che abitano l'altro-mondo non sono poi tanto diversi da quelli umani.

Il mondo altro è quello dei racconti meravigliosi in cui tutte le strutture sociali e comportamentali non funzionano più come nel nostro, ma presentano l'inaspettato. In questo tipo di racconto i personaggi non hanno una loro connotazione psicologica, ma sono funzionali all'azione, seguono dei percorsi lineari che puntano ad un fine preciso, alle volte anche morale. Il centro di questa costruzione sono spesso gli eroi o protagonisti

⁶⁰ Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 32.

⁶¹ Marie de France, *Lais*, cit., p. 32, v. 13.

⁶² Marie-Louise Ollier, *art. cit.*, p. 78.

intorno ai quali la realtà tutta è costruita. Il tempo e lo spazio⁶³ dei racconti di meraviglia sono solitamente circoscritti all'interno della storia, non vanno oltre i limiti della pagina, formano un tutt'uno e la maggior parte delle volte sono descritti brevemente, sono privi di amplificazioni ornamentali, poiché strettamente funzionali all'azione. Spesso il narratore in questo tipo di racconti anticipa la presenza di elementi sovranaturali che la rende così accettabile al lettore, il quale può godere della narrazione senza porsi troppe domande sulla verosimiglianza di quello accade⁶⁴. La temporalità nei *Lais* è in alcuni casi quella dei racconti meravigliosi, in altri è quella feudale e religiosa, ma in entrambe non è mai vissuta al di fuori dell'azione dei personaggi ed è precisata solo quando è utile per l'azione. La localizzazione esplicita di quasi tutti i *Lais* in Bretagna prepara il lettore al possibile ingresso in realtà che trascendono da quella umana e quotidiana; e il primo della raccolta è emblematico in questo senso. Il *lai* di *Guigemar* presenta tutti i tratti del meraviglioso fin dal suo inizio: la narratrice inizia descrivendoci l'eroe come il più bello e prode tra tutti, ma disdegnoso dell'amore. Un giorno va a caccia e nella foresta incontra una cerbiatta bianca con delle corna sulla testa, Guigemar tenta di colpirla con una freccia ma quest'ultima torna indietro verso di lui e lo ferisce sulla coscia. Dopodiché vede in lontananza il mare con al porto una sola nave sulla quale decide di salire. Questa al suo arrivo non è comandata da nessun uomo, si sposta per magia, al centro ha un letto su cui lui si corica e un cuscino sul quale «ki su eüst sun chief tenu jamais le peil n'avrei chanu»⁶⁵. Solo fino a questo punto ci rendiamo conto di quanti sono gli elementi topici

⁶³ Edgar Sienaert, *op. cit.*, p. 177, dice a questo riguardo che: «Il se créa ainsi pour le lecteur une double perspective temporelle, une double distanciation : par la mémoire culturelle l'on renvoyait à une tradition littéraire bien établie, si récente, tradition qui à son tour constituait un renvoi à un passé plus distant»

⁶⁴ Un'altra caratteristica che ho messo in luce nel Primo Capitolo riguarda la dichiarazione di verità e verosimiglianza. Innanzitutto, nei *Lais* questo obiettivo è implicito nella localizzazione geografica delle avventure che Marie riporta per iscritto, ma lo possiamo trovare come valore dichiarato nei preamboli o nelle conclusioni dei componimenti. In *Guigemar*: «Les contes ke j sai verrais», “i racconti che io so veridici” (trad. mia), p. 36, v. 19; in *Bisclavret*: «L'aventure ke avez oïe veraie fu, n'en dutez mie» “l'avventura che avete udito è vera, non ne dovete assolutamente dubitare” (trad. mia), p. 164, vv. 315-316; nel *lai* de *Les Deus Amanz* «Verité est kē en Neustrie, que nus apelum Normendie, ad un haut munt merveilles grant : las sus gisent li dui enfant» “è vero che in Neustria, che noi chiamiamo Normandia, c'è un alto monte meravigliosamente grande: lassù riposano i due ragazzi” (trad. mia), p. 206, vv. 7-10; nel *lai* di *Chevrefoil*: «Asez me plest e bien le voil del lai que hum nume Chevrefoil que la verité vus en cunt», “mi piace molto e con gran voglia raccontare del lai basato sulla verità che ha nome Chevrefoil” (trad. mia), p. 318, vv. 1-3; in *Eliduc* «De un mut ancien lai bretun le cunte e tute la reisun vus dirai, si cum jeo entent la verité, mun escient», “di un molto vecchio lai bretone il racconto e tutta la ragione vi dirò, si come io ho inteso la verità secondo la mia conoscenza” (trad. mia), p. 326, vv.1-4.

⁶⁵ Marie de France, *Lais*, cit., p. 46, vv. 179-180, “chi avrebbe poggiato la testa mai avrebbe avuto i capelli canuti” (trad. mia).

provenienti dalla tradizione bretone: dalla cerva bianca, alla foresta, alla nave che naviga senza bisogno di marinai, al cuscino magico e così via. Ciò che però stupisce nel proseguo del racconto è che i personaggi e i luoghi che incontra in questa nuova terra sono tutto fuorché ferici: la città è descritta come «antive», ovvero antica, e chi la governa è «mult (...) velz humme» che ha in moglie non una fata, ma «une dame de haut parage, franche, curteise, bele e sage»⁶⁶. Il mondo è fin troppo reale⁶⁷, è quello di una signoria di campagna, e il motivo è quello tipico del marito geloso che rinchioda la moglie in una torre per non farla vedere a nessuno. Così reale che la dama sappiamo conoscesse Ovidio e disprezzasse i *Remedia amoris*: «Le livre Ovide, ou il enseine coment chascun s'amur estreine, en un fu ardant le gettout e tuz iceus escumengout ki ja mais cel livre lirreient ne sun enseignement fereient»⁶⁸. Il mondo che si para davanti all'eroe non è ultraterreno, ma è quello della corte permeato del pensiero ovidiano sull'amore. Anche la separazione dei due amanti non viene causata da un potere magico, ma dall'intervento tutto umano del vecchio marito. Questi oggetti e motivi meravigliosi diventano semplici strumenti narrativi, servono per incitare, persuadere, comandare, consolare, proteggere o punire e agiscono sul senso e sull'immaginazione dei personaggi, hanno dunque una funzione tutta psicologica, ma non fanno scaturire reazioni, sono statici e funzionali all'avventura dell'eroe⁶⁹. L'amore alla fine trionfa grazie alla potenza umana, non a quella sovranaturale; la nave è solo un mezzo di comunicazione fra gli amanti, i due pegni d'amore che si scambiano prima della loro separazione per permettere un loro futuro riconoscimento in realtà non servono a questo scopo, quando più ad allungare la storia, a spostare più avanti nel tempo il momento del loro incontro e ad allontanare gli eventuali pretendenti. La coppia si riunisce e riconosce anche senza la loro intercessione. Quello che fa Marie in questo *lai* è di rappresentare un amore costante che supera tutti gli ostacoli e che resiste a tutte le sofferenze.

⁶⁶ *Ivi*, p. 48, vv. 211-212.

⁶⁷ «Many of the *lais* are based on folk literature which she commonly attributes to the Bretons. While it is clear that many of the folk motifs are not specifically Breton, several of them, such as the hunt of the white hind or boar, the magic boat, the magic bed, and the earthly paradise, are most closely associated with de Breton tradition», Emanuel J Mickel Jr, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁸ *Ivi*, p. 50, vv. 239-244. «il libro di Ovidio dove insegna come ciascuno deve reprimere il suo amore lo gettò in un fuoco ardente e ella scomunicò tutti coloro che mai in futuro avrebbero letto quel libro o avrebbero seguito il suo insegnamento» (trad. mia).

⁶⁹ Cfr. Edgar Sienaert, *op. cit.*, p. 193.

Se facciamo attenzione ci rendiamo quindi ben presto conto che in tutti i *lais* della raccolta il meraviglioso occupa uno spazio meno invasivo rispetto alle aspettative. Un primo esempio è appunto *Guigemar*, ma anche nel *lai* di *Lanval*, dove gli elementi ferici sono più preponderanti, la grand parte delle scene si svolge all'interno della corte arturiana e il ruolo della fata non è magico, quanto più di svelamento dell'ipocrisia del mondo cortese e del torto che l'eroe ha subito. In questo *lai* trionfa l'amore, alla fine l'unica forza capace di cambiare le sorti e mostrare la decadenza che ormai colpisce il non più così centrale mondo di re Artù (che appare solo in questo racconto).

La magia, pur essendo secondaria, è salvifica quando è presente e mortale quando è rifiutata. Nel *lai* de *Les deus amanz*, i protagonisti sono due giovani innamorati, la cui relazione è ostacolata dal padre geloso della ragazza⁷⁰ che obbliga tutti i suoi possibili pretendenti a compiere una dura prova: salire con in braccio la figlia dalla città fino alla cima del monte vicino. Tanti hanno provato questa sfida senza successo, e i due innamorati decidono di utilizzare uno stratagemma., ovvero bere un filtro magico fatto da una parente della fanciulla proveniente da Salerno che permette all'amante di guadagnare la forza necessaria per portare a compimento la prova. Il giorno della salita sul monte però il «damisel» decide di non bere la pozione e, a causa dell'estrema fatica fisica, muore e la fanciulla «puis que sun ami ot perdu, unkes si dolente ne fu; lez lui se cuchè e estent, entre ses braz l'estreint e prent, suvent li baïse oilz e buche; li dols de lui al quor la tuche. Illec murut la dameisele, que tant ert pruz e sage e bele»⁷¹. Il rifiuto del filtro corrisponde a un rifiuto della magia, e quando avviene questa dissociazione tra eroe e meraviglia si entra nel campo della *desmesure*, della tracotanza in questo caso mortale.

Un altro *lai* può essere utilizzato come esempio di questa comunione tra magia e umanità e umanizzazione dell'elemento meraviglioso, quello di *Bisclavret*. In questo

⁷⁰ Secondo Ernest Hœpffner si può notare un sottotesto incestuoso, cfr. *op. cit.*, p. 127. Lo studioso nota, inoltre, che nella scena finale della donna che si uccide sopra il corpo dell'amato possiamo vedere un rimando sia al mito ovidiano di Piramo e Tisbe, ma anche alla leggenda di Tristano e Isotta che sappiamo essere conosciuta dalla scrittrice (il *lai* di *Chevrefoil* ha proprio i due amanti come protagonisti: «Del lai que hum nune Chevrefoil (...) jeo l'ai trovè en escrit de Tristan e de la reïne, de lur amour que tant fu fine, dunt il eurent meinte dolur, puis en mururent en un jur» “del lai che ha nome Chevrefoil (...) io l'ho composto per iscritto di Tristano e della regina, del loro amore che fu tanto *fine* (over che rispetta i canoni della fin'amor), dal quale ebbero molta sofferenza, e a causa del quale morirono lo stesso giorno”, Marie de France, *Lais*, cit., p. 318, vv. 2-10). In questo caso però l'autrice perde la grandezza tragica, ma mantiene l'idea di un amore che se governato dalla tracotanza può portare a effetti funesti.

⁷¹ *Ivi*, p. 220, vv. 221-228.

racconto il protagonista è un lupo mannaro che confessa la sua identità alla moglie a causa della sua curiosità e insistenza, ma lei, una volta scoperta la sua vera natura, con l'aiuto del suo amante, decide di privarlo dei suoi vestiti (l'unico mezzo che gli permetteva di tornare allo stato umano) e condannarlo così a un'esistenza solo animale. Da questo momento in poi vediamo un capovolgimento del topos classico del lupo mannaro, Bisclavret perde la sua essenza bestiale, ma diventa un docile animale da compagnia del re, il lettore prova simpatia ed empatia per la bestia, non per la moglie. L'elemento magico è quindi ancora una volta portatore di gioia e nemico di ogni ferocia e brutalità. A pagare le conseguenze di quest'azione crudele, è appunto la moglie che viene sfigurata dal ex marito, privando lei e tutti i suoi discendenti del naso: «enfanç en ad asés eüz, puis un testé bien cuneüz [E] del semblant e del visage: plusurs [des] femmes del lignage, c'est verité, senz nes sunt nees e si viveient esnasees⁷²». In questo *lai* si può notare il forte senso di giustizia che la scrittrice vuole trasmettere nella vendetta nei confronti di una donna che commette un crimine contro l'amore. In questo panorama di racconti incentrati su come amare in modo giusto e senza eccessi possiamo inserire il *lai* di *Equitan*, massima espressione della giustizia mariana. In questo *lai* il protagonista è appunto Equitan, un re che si innamora della moglie del suo siniscalco e, spinto dalla passione, decide, per averla tutta per sé, di ordire con il suo aiuto la morte del marito e a questo scopo preparano per lui un bagno con acqua bollente per bruciarlo vivo. I due amanti vengono però scoperti durante l'atto dal marito e se il re si uccide entrando nella vasca che avrebbe dovuto accogliere il suo signore, la moglie viene in questa affogata dalle mani del marito: «el bain la met le chief avant»⁷³. È il classico esempio della beffa che si ribalta contro il beffatore, con un finale però ben più tragico. Prima ancora che l'omicidio la colpa di Equitan risiede nell'aver disprezzato il legame feudale e questo peccato originale si sviluppa con una crescente e progressiva degradazione per amore. L'autrice riprende il dibattuto tema medievale dell'amore tra persone di rango diverso e la sua opinione in questo *lai* è chiaramente esemplificata: questo tipo di amore ha solo conseguenze nefaste e distruttrici, specialmente se si cerca di uscire dal matrimonio, il principio ordinatore e

⁷² Marie de France, *Lais*, cit., p. 164, vv. 309-314. Il verbo *esnaser* esisteva in anglo-normanno e dal DMF il significato è «couper le nez à».

⁷³ *Ivi*, p. 110, v. 304.

stabilizzatore della società. La scrittrice infatti celebra un tipo di amore adulterino, il quale però non deve essere scoperto e non portare a rotture.

3.5 Marie de France e la tradizione letteraria bretone e cortese: la centralità dell'amore

Quello che fa Marie è di mettere in scena una progressiva perdita del valore affettivo sia per la meraviglia bretone⁷⁴ che per il mondo della corte. Le due realtà si intrecciano incoraggiandosi a vicenda, ma nessuna delle due prevale sull'altra. Scrive seguendo la forma di queste due tradizioni letterarie, ma spesso le contraddice. I suoi più grandi serbatoi di fonti vengono utilizzati dalla scrittrice, ma al tempo stesso messi in discussione.

La meraviglia è utile solo agli scopi dell'eroe, non è fondamentale per la buona riuscita delle imprese e l'amore cosiddetto cortese perde alcune delle sue caratteristiche, tra le quali ad esempio quella della sottomissione e del servizio d'amore alla dama più ricca e altolocata della corte⁷⁵. Come la regina Ginevra nel *lai* di *Lanval* che manifesta il suo interesse per il cavaliere che la rifiuta perché innamorato di una regina-fata proveniente dall'altro-mondo. Anche nel *lai* di *Equitan* i ruoli si invertono ed è il re a innamorarsi della moglie del suo siniscalco. In tutti i casi si mostrano o sventurati, come in *Equitan*, o non corrisposti, come in *Lanval*. Mentre uno dei principi dell'amore cantato dai trovatori è quello della distanza sociale tra l'amata, solitamente una dama di alto rango o regina, e l'amante. Anche nell'ultimo *lai* della raccolta, quello di *Eliduc*, se in un primo momento l'amore tra il cavaliere e la figlia del re sembra trionfare (dalla guarigione miracolosa dell'amata all'accettazione passiva di Guidelüec della sua condizione di moglie non amata), la conclusione prevede un rifiuto dalla parte di tutti e tre i personaggi

⁷⁴ Cfr. Edgar Sienaert, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁵ Rovesciamento critico della sfida tra cavalieri per la conquista della dama, tacitamente voluta e fomentata dal sovrano per dare qualcosa da fare al suo seguito. L'amore di corte è infatti una competizione, una gara fittizia tramite la quale i *seniores* addomesticano la forza disordinata dei più giovani (esenti dall'eredità perché non primogeniti) fissando un comune oggetto del desiderio: la dama. Nel *lai* di *Lanval* questo sistema è svelato dalla bellezza della fata che mostra l'artificio e distrugge il classico rapporto di sottomissione del corpo femminile ai giochi di potere degli uomini (cfr. Mireille Séguy, *Le désir des lais*, "Revue des langues romanes" [En ligne], TOME CXVIII, n. 2, 2014, mis en ligne le 02 avril 2020, consulté le 22 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2769> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.2769>).

di tutto ciò che è umano e legato alle passioni, per approdare al mondo contemplativo e religioso.

Les passions donnent à l'homme sa liberté, lui donnent l'occasion de prouver qu'il est libre : libre de choisir entre la merveille qui assure la victoire, et le refus de cette merveille qui signifie l'échec certain ; libre de choisir entre la soumission à son sort, et donc le dépérissement par séparation, et l'action réparatrice, la volonté de rencontre malgré l'interdit ; libre donc de mourir d'une mort voulue, mais libre aussi, à la fin du recueil des contes, de renoncer au bonheur merveilleux pour une mort chrétienne, garantie de vie éternelle.⁷⁶

Ciò che vorrei qui dimostrare è che il tipo di amore che viene elogiato in quest'opera è quello che si presenta nella sua forma più pura. Marie è contraria alla nuova concezione dell'«amore cortese», per lei il sentimento amoroso è spontaneo e naturale, non una sfida o un gioco di conquista. Nel *lai* di *Equitan* il re spinge affinché la donna di cui si è innamorato accetti il suo amore e così facendo la intrappola nelle dinamiche e nelle aspettative che la cortesia si aspetta da una fanciulla. Lei non può rifiutare la proposta, perché così facendo andrebbe contro i dettami dell'«amore cortese»⁷⁷. I personaggi femminili che rappresenta sono vari e in continuo movimento, personificati e diversi gli uni dagli altri; tutti spinti dalla volontà di inseguire l'amore. Le eroine sono le protagoniste delle proprie storie⁷⁸, non solo lo strumento dei loro corrispettivi maschili⁷⁹.

⁷⁶ Edgar Sienaert, *op. cit.*, p. 224.

⁷⁷ Jerry Root, *art. cit.*, pp. 11-12.

⁷⁸ Anche se spesso non vengono nominate, comunque nella maggior parte dei casi sono padrone delle proprie scelte, anche quando gli effetti sono nefasti. Forse gli unici esempi di donne che trovano una fine negativa a causa di una scelta maschile sono *Les Deus Amanz* e *Equitan*. Nel primo caso lei muore di dolore per colpa della dismisura dell'amato che decide di non bere la pozione salvifica; nel secondo è il re ad insistere per avere una relazione anche quando lei si mostra reticente, ed è sempre lui a ideare il piano per la morte del marito. È una celebrazione dell'amore come forma teorica di liberazione, anche se per la nostra sensibilità moderna queste donne non arrivano mai ad essere veramente indipendenti. Continuano a rimanere rinchiusi (come nel *lai* di *Laüstic*), o trovano la morte (come in *Equitan*) o il loro amante viene ucciso (come in *Yonec*), o sono costrette a stare lontano dalla persona amata (come in *Milun*). O anche nei *lais* più positivi, come quello di *Guigemar*, la loro liberazione avviene sempre per le mani di un uomo o perché spinte dalla volontà di raggiungerlo. Queste storie «suggest that the courtly discourse empowers women only to the extent that they correspond to an ideal created by this (mainly male) discourse», Jerry Root, *art. cit.*, p. 20.

⁷⁹ Le donne smettono in parte di essere semplici oggetti d'amore per diventare attanti e posseditrici del loro destino. Un elemento che vorrei qui ribadire e trattare anche nella sezione di Marguerite de Navarre riguarda la presenza in tralice in entrambe le raccolte di una volontà di emancipazione dei personaggi femminili da una parte delle restrizioni e regole della società in cui esse sono immerse, ma perché questa avvenga le donne devono possedere qualcosa in più rispetto agli uomini: o la magia o una virtù (della castità, dell'obbedienza, della fedeltà, della carità). Nell'opera di Marie de France la donna è libera solo se è una fata come in *Lanval* o rinuncia per carità e bontà al proprio stato di moglie per abbracciare la religione, come in *Eliduc* (ma anche qui la scelta è figlia di una decisione presa in principio dall'uomo), ma è potente solo in quanto superiore al corrispettivo maschile. Quando maschio e femmina agiscono e vivono in uguali

Nell'opera di Maria trionfa il sentimento scevro sia di vincoli cortesi che della potenza dell'elemento meraviglioso e soprattutto trionfa l'uomo con la sua libertà e le sue scelte. Un altro tema legato a quello dell'amore che è in parte un *leitmotiv* della raccolta è la predestinazione dei due amanti, ovvero il potere del destino che li fa incontrare, mettere assieme e alla fine trionfare, come nel lai di *Guigemar* o soffrire come in *Milon* e *Yonec*. In ogni caso il potere che ha l'amore è chiaro e innegabile e anche nelle storie dove non si assiste a un lieto fine, come nel lai di *Yonec*, la storia non si conclude con la morte dell'amato, ma con la vendetta del figlio verso il marito geloso della madre⁸⁰. La coppia di amanti è il motore dell'azione all'interno dei *lais*, la massima espressione di completezza a cui tutti i personaggi aspirano che spesso viene trovata fuori dall'unione matrimoniale. Infatti, uno dei temi più permeanti dell'opera di Maria è quello della *mal mariée*, ovvero della moglie insoddisfatta. In alcuni *Lais* come *Yonec*, *Guigemar*, *Milun*, *Laostic* sono protagoniste delle donne che si trovano in uno stato di prigionia a causa della gelosia del marito o del padre come nel caso di *Le Deus Amanz* e che vengono liberate solo grazie all'amore, il sentimento più potente e la manifestazione più alta del libero desiderio contro il controllo familiare, ma al tempo stesso portatore di sventura e tragedia una volta scoperto. Il *lai* che maggiormente incarna l'ideale di amore perfetto è quello di *Milun* nel quale i protagonisti nonostante gli ostacoli e il tempo che passa rimangono fedeli l'uno all'altro, e questo sentimento trova la sua massima realizzazione nel figlio, strumento del destino simbolo del raggiungimento della completezza dell'unione dei due amanti.

Tra i due temi preferiti dai romanzieri contemporanei: l'avventura e l'amore Marie sceglie il secondo. Ernest Hœpffner⁸¹ nel suo studio immagina una progressione, un'evoluzione dei tre *lais* maggiormente legati al tema del meraviglioso, a partire da *Lanval* e *Yonec* la scrittrice secondo lui arriva al lai di *Guigemar*, si eliminano sempre di più i tratti meravigliosi per far emergere l'amore che può tutto. L'amore è il motore del

condizioni non sono mai eguali, le loro possibilità di azione all'interno della società rimangono estremamente diverse; le decisioni finali sono sempre prese dagli uomini.

⁸⁰ La volontà di non mettere al centro il compianto per la morte del protagonista è segnalata anche dal titolo che Marie sceglie: *Yonec* è il nome del figlio, non del padre.

⁸¹ Ernest Hœpffner, *op. cit.*, pp. 56-94.

racconto e il suo fine, il mondo rappresentato in queste opere è privo di spessore temporale, storico e politico.

III CAPITOLO

Marguerite de Navarre

Marguerite de Navarre, straordinario esempio di donna, scrittrice, poetessa, mecenate, politica, protagonista del XVI secolo ha prodotto duraturi effetti nella letteratura sua coeva rielaborando profondamente il genere del racconto breve. Ha affrontato i temi più dibattuti del suo tempo, le questioni legate alla *querelle des femmes* (sessualità, differenza fra i generi, matrimonio) e la questione religiosa, caratterizzata dalla riforma protestante, alla quale lei dà un contributo originale. Descriverò, dunque, lo stato dell'arte del discorso sulla femminilità e sulla riforma protestante di tipo evangelista, per inquadrare il contributo dato dall'autrice a questi due temi. Approfondirò di seguito la vita dell'autrice, con numerosi collegamenti alla storia della Francia del periodo in cui ha operato e le sue opere. Presenterò, infine, le caratteristiche della sua opera maggiore, richiamando in particolar modo il contributo dato dall'autrice all'evoluzione del genere e al dibattito culturale che impegnava i suoi contemporanei.

1. La società rinascimentale

Questa sezione si occuperà di analizzare brevemente la *querelle des femmes*, il dibattito sulle donne e sul matrimonio al tempo del Rinascimento. In particolare, l'attenzione sarà focalizzata sul matrimonio durante il XVI secolo, uno dei temi più fecondi all'interno dell'opera di Marguerite de Navarre.

1.1 Il matrimonio all'epoca del Rinascimento francese

A partire dal 1540 e per i successivi quindici anni si apre un periodo di dibattito alla quale partecipano tutti gli uomini di cultura. È la cosiddetta *querelle des femmes* che nasce a causa del più prominente ruolo sociale giocato dalla donna all'epoca del Rinascimento, la quale inizia ad avere sempre più peso politico, culturale e letterario. In realtà la *querelle des femmes* si era già aperta da diversi secoli, in quanto aveva

accompagnato la letteratura cortese a partire dal XII secolo¹. Ciò che accade però in questo periodo è che per la prima volta le donne non sono solo soggetti passivi e vittime di questi dibattiti, ma soggetti centrali di queste discussioni pro o contro le donne o pro o contro il matrimonio². In questo periodo sono svariati i testi di autori uomini che si pongono in difesa del genere femminile come *Le Chevalier aux Dames*, il *De mulieribus claris* di Boccaccio, il *Vrai-disant advocate des Dames* di Jean Marot, *Le Palais des Nobles Dames auquel a treize chambres principales* di Jean Dupré e un'opera scritta da un'autrice, il *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Corneille Agrippa³. È interessante notare come il dibattito fa ancora riferimento alle autorità libresche, così come accadeva nel Medioevo, rimanendo così essenzialmente una polemica poco innovativa basata più sui termini che su fonti biologiche e sociologiche, pur portando anche importanti rivendicazioni femminili. Tra queste il rispetto da parte degli uomini, la fedeltà del marito, la riabilitazione del matrimonio e il diritto allo studio. Secondo Émile Telle⁴ si possono distinguere quattro categorie di opere in questo periodo che si inseriscono all'interno della *querelle*: la prima è quella della corrente che si pone in linea con gli scritti medievali, la seconda è quella che la studiosa definisce della Corte (che darà vita alla *querelle des amyes*⁵), la terza quella legata al neoplatonismo ficiniano e l'ultima raggruppa i testi che trattano di matrimonio.

Il modo in cui gli uomini vedevano e trattavano le donne in questo periodo non cambia però radicalmente rispetto al Medioevo. La donna nel XVI secolo non ha spazio

¹ «Par excès de zèle religieux et comme pour s'assurer eux-mêmes que le célibat était en ce monde la meilleure façon de vivre selon Dieu, les clercs et leurs élèves s'étaient mis à dénigrer la femme et à tracer de sombres tableaux de la vie conjugale», Émile Telle, *L'œuvre de Marguerite de Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes*, Genève, Slatkine Reprints, 2013, p. 313.

² Cfr. Émile Telle, *op. cit.*, pp. 43-69.

³ Vorrei elencare qui velocemente gli argomenti che Corneille Agrippa utilizza a favore del genere femminile a discapito di quello maschile (cfr. Émile Telle, *op. cit.*, pp. 47-48): in primo luogo dice che il nome della prima donna, Eva, vuol dire "vita", quello di Adamo invece "terra", essendo la vita superiore alla terra, così le donne lo sono rispetto agli uomini. In secondo luogo, la donna è l'ultima creatura divina quindi l'opera principale e senza imperfezioni di Dio; mentre Adamo è stato creato legato alla terra, la donna è uscita dalla mano del Creatore per essere posizionata nel Paradiso terrestre allo stesso livello degli angeli. Infine, Eva è nata dalla costola di Adamo, quindi da una materia già animata, purificata e dotata della conoscenza di Dio, e questo spiega la maggior bellezza e grazia fisica delle donne. In sostanza quello che vuole affermare l'autrice è una chiara superiorità della donna rispetto all'uomo sia dal punto di vista corporale che comportamentale.

⁴ Émile Telle, *op. cit.* p. 90-92.

⁵ È una *querelle* di corte, da una parte ci sono i neoplatonici e dall'altra i loro detrattori.

di manovra economico⁶, si trova sempre sotto una tutela maschile, che sia paterna o maritale, e il passaggio dall'infanzia all'adolescenza è caratterizzato da una duplice ma inevitabile scelta: o il matrimonio o il convento. Secondo il diritto canonico bastava entrare nel periodo della pubertà per potersi sposare, momento che solitamente per i ragazzi arrivava intorno ai quattordici anni di età e per le ragazze ai dodici. Il matrimonio continua ad essere (così come era stato a partire dal feudalesimo) un'unione di due famiglie con l'obiettivo di perpetuare e accrescere i beni comuni ai due sposi.

Tra il XV e il XVI secolo i sentimenti, le emozioni e la sessualità, i ruoli, i diritti e i doveri dei cittadini sono fortemente ripensati, alla misoginia tradizionale in certi casi si cerca di opporre una promozione della condizione matrimoniale in una nuova società in cui il matrimonio aveva un ruolo sociale ed economico di primo piano⁷. All'interno della *querelle des femmes* il matrimonio nei primi due terzi del XVI secolo continua dunque ad essere un argomento centrale nei dibattiti religiosi, giuridici, filosofici e letterari⁸. Mancando del prestigio che noi oggi le riconosciamo, l'unione matrimoniale domanda di essere rivalorizzata e sia il suo statuto che le condizioni della sua formazione vengono profondamente ridefiniti⁹. La celebrazione del matrimonio e della famiglia è comune tra gli umanisti fiorentini¹⁰, i quali possono aver influenzato anche quelli francesi. Per loro lo sposarsi e mettere su famiglia è visto come un apporto alla comunità intera, si elogia la vita attiva il lavoro e la ricchezza. La pratica inizia a diventare sempre più importante per la vita sociale e professionale soprattutto di borghesia e nobiltà, per

⁶ Sebbene avesse anche alcuni diritti, ad esempio, nel caso di possesso di un proprio ufficio commerciale o nel caso della separazione dei beni poteva usufruire della sua parte liberamente; inoltre, anche la donna ereditava dei beni dai genitori, ad esempio nel caso di assenza di figli di maschi le parti erano divise equamente. Nella situazione di vedovanza, inoltre, la moglie otteneva la *douaire*, che poteva essere di due tipi: o l'eredità di tutti i beni del defunto marito o una somma che il marito le aveva assegnato nel testamento (cfr. Émile Telle, *op. cit.*, pp. 83-85).

⁷ Cfr. *ivi*, p. 322. Nel XVI secolo tutti escludono il matrimonio per amore, non ci si sposava per se stessi, ma per la posterità e la famiglia, ed è appunto la famiglia e la decisione parentale ad avere un ruolo preponderante nella decisione matrimoniale. Amore e matrimonio si trovano agli antipodi.

⁸ Vedi Laetitia Dion, *Histoires de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2017 e Adeline Lionetto, *Le mariage à la renaissance ou le rêve humaniste d'un éros institutionnalisé*, "Camenaë", n. 27, décembre 2021.

⁹ Cfr. Lucien Febvre, *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 1944, p. 314. Lo studioso incolpa la Chiesa della decadenza della pratica matrimoniale alle soglie del XVI secolo poiché è questa istituzione che l'ha promossa per proteggere contro la fornicazione, l'ha resa inferiore rispetto al celibato e la accetta soltanto come rimedio per chi non riesce a frenare la propria concupiscenza. In quest'epoca, ancora, la verginità è superiore allo stato matrimoniale.

¹⁰ Come, ad esempio, Francesco Barbaro e Leon Battista Alberti.

mantenere alleanze e per permettere l'eredità dei beni. L'uomo sposato e capo di famiglia diventa il modello sociale privilegiato dalla fine del Medioevo. In quest'epoca appaiono due tendenze apparentemente opposte che nascono da un processo che vede sempre di più la famiglia come modello sociale privilegiato, la prima è quella che valorizza la dimensione affettiva del patto coniugale, la seconda quella in cui il controllo familiare sulla trasmissione dei beni si fa più serrato.

All'inizio del Rinascimento la Chiesa deteneva un quasi monopolio legislativo e giudiziario sulle questioni matrimoniali, ma ciò non impediva la nascita di controversie e malcontenti. I dibattiti tra la Chiesa romana da un lato e la società laica e chi vorrebbe una riforma della società cristiana dall'altro si concentrano su tre punti: il valore dello stato matrimoniale in rapporto al celibato ecclesiastico (il secondo dei quali continuava ad essere considerato dalla Chiesa come più auspicabile per il raggiungimento della salvezza), la natura sacramentale del matrimonio e la sua indissolubilità e il fondamento di consensualità del legame coniugale.

Per quanto riguarda il primo punto la trasgressione del voto di castità da parte del clero è uno degli argomenti più dibattuti che porta allo sviluppo di idee che lo rimettono totalmente in causa. Tra gli esponenti più importanti di questi ragionamenti troviamo l'umanista evangelista Erasmo da Rotterdam che elabora il suo pensiero partendo da una rilettura critica delle Sacre Scritture e della lettera di San Paolo ai Corinzi: «Ai non sposati e alle vedove dico: è cosa buona per loro rimanere come sono io; ma se non sanno dominarsi, si sposino: è meglio sposarsi che bruciare»¹¹, con ciò Erasmo non si mostra nemico del voto di castità in sé, ma ammette che questo non è alla portata di tutti, anzi esso può portare al peccato della lussuria. Per questo ammette la centralità del matrimonio e il suo valore sociale e morale, mettendo la vita da celibe e quella da uomo sposato su uno stato piano per il raggiungimento della salvezza. Se lui si posiziona in una via più mediana, i riformatori come Lutero rimettono in questione la gerarchia tra i due principi, e soprattutto la superiorità della castità, ritenendo che il matrimonio è il modo per combattere la debolezza dell'uomo e del peccato e mirando all'abolizione totale dei voti monastici e del celibato dei preti.

¹¹ Paolo, 1 Corinzi, 7:8-9.

Sulla questione del valore sacramentale e sul principio di indissolubilità del matrimonio riportiamo sempre il pensiero di Erasmo, il quale ritiene che sia il legame affettivo tra i due sposi a realizzare il sacramento, senza di esso scompare la metafora uomo-Chiesa del matrimonio¹² ed esso può dunque essere dissolto. Egli immagina inoltre la possibilità di divorzio in caso di adulterio o di coppie male assortite. Lutero e Calvino evidenziano invece come il sacramento del matrimonio e la conseguente acquisizione della grazia non abbiano alcuna corrispondenza nella Bibbia, per loro dunque il matrimonio ha unicamente un valore civile. Il rifiuto della sua essenza sacramentale porta a un rifiuto della sua indissolubilità. Secondo il diritto canonico, invece, il matrimonio è un sacramento indissolubile e dunque la morte è l'unica situazione che può separare gli sposi¹³. Il divorzio esisteva solo in due casi specifici: se non si provava ufficialmente la consumazione del matrimonio e se si dimostrava l'impotenza del marito. La separazione dei corpi poteva accadere invece nei casi di morte civile (condanna e prigionia di uno dei coniugi), nel caso di maltrattamenti da parte del marito valutati da dei giudici e infine solo l'adulterio della moglie poteva essere una causa valida di divorzio.

La terza critica riguarda l'aspetto consensuale dell'unione matrimoniale. Aumentano i dibattiti sui matrimoni clandestini e si insiste sulla pericolosità di lasciare la scelta del matrimonio ai soli sposi, contando tutti gli elementi sociali, economici e politici che entrano in gioco. Si arriva nel 1556 alla nascita di un diritto civile matrimoniale¹⁴ che possa concorrere con quello canonico o per i troppi interessi in gioco oppure per l'emergenza della concezione della famiglia come cellula di una società non più cristiana,

¹² «L'alliance qui unit Dieu à son peuple étant compare, depuis les Prophètes, à l'union du mari et de la femme», Maurice Daumas, *Au bonheur des mâles. Adultère et cocuage à la Renaissance 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 13. Il paragone tra il matrimonio tra uomo e donna e quello tra Cristo e la Chiesa proviene da San Paolo Efesini 5:21-33: «Nel timore di Cristo, siate sottomessi gli uni agli altri: le mogli lo siano ai loro mariti, come al Signore; il marito infatti è capo della moglie, così come Cristo è capo della Chiesa, lui che è salvatore del corpo. E come la Chiesa è sottomessa a Cristo, così anche le mogli lo siano ai loro mariti in tutto. E voi, mariti, amate le vostre mogli, come anche Cristo ha amato la Chiesa e ha dato se stesso per lei, per renderla santa, purificandola con il lavacro dell'acqua mediante la parola, e per presentare a se stesso la Chiesa tutta gloriosa, senza macchia né ruga o alcunché di simile, ma santa e immacolata. Così anche i mariti hanno il dovere di amare le mogli come il proprio corpo: chi ama la propria moglie, ama se stesso. Nessuno infatti ha mai odiato la propria carne, anzi la nutre e la cura, come anche Cristo fa con la Chiesa, poiché siamo membra del suo corpo. Per questo l'uomo lascerà il padre e la madre e si unirà a sua moglie e i due diventeranno una sola carne. Questo mistero è grande: io lo dico in riferimento a Cristo e alla Chiesa!».

¹³ Cfr. Émile Telle, *op. cit.* pp. 81-82.

¹⁴ Con un editto del re Henri II si autorizzano i genitori a diseredare i figli minori in caso di unioni contratte senza la loro approvazione.

ma politica. Ed è in questo contesto sia politico che economico che si rafforza l'autorità paterna sul matrimonio dei figli e sulla trasmissione dei beni. La questione del consensualismo è dibattuta in ambienti laici ed ecclesiastici e anche riformisti: Erasmo ritiene che il principio consensualista sia in contrapposizione con l'indissolubilità del matrimonio; mentre Lutero mette in causa lo statuto sacramentale del matrimonio e la sua critica del consensualismo mira a una distruzione della dottrina matrimoniale ecclesiastica nella sua interezza. Secondo il diritto canonico il consenso dei genitori è auspicabile, ma non indispensabile.

Con il Concilio di Trento la Chiesa rinnova il suo discorso sulla vita coniugale e sviluppa la dottrina sacramentale del matrimonio che mette l'accento sulla grazia di cui beneficiano i congiunti. Questa concezione più spirituale rinforza la dimensione affettiva dell'unione coniugale, poiché dall'amore dei due sposi deve riflettersi l'amore di Dio. La grazia ha quindi lo scopo di sostenere la fedeltà della coppia¹⁵. Il mondo cattolico, per rafforzare l'istituzione matrimoniale e rispondere ai dibattiti portati avanti dai riformisti, risistema la gerarchia di celibato e matrimonio, ponendo i due sullo stesso piano, entrambi validi per il raggiungimento della salvezza. Ribadisce inoltre l'indissolubilità, si assicura l'esclusività in materia matrimoniale e impone anche delle misure innovatrici per rinforzare l'esigenza di solennità e di pubblicità del matrimonio: vengono reputati validi tutti i matrimoni contratti davanti a un prete, celebrati con una vera e propria cerimonia religiosa e con la presenza di due o tre testimoni; così facendo si preserva il consensualismo, ma andando contro i matrimoni clandestini.

Lo scontro tra élites laiche e Chiesa nasce dalla volontà di controllo sociale della vita privata¹⁶. La legge francese non accoglie le istanze tridentine perché la Chiesa difende le libertà individuali contro i doveri famigliari, dà vita e adito a una concezione più spirituale del legame coniugale e dunque non risponde alle richieste della società laica di dare maggiore controllo ai genitori per le scelte matrimoniali.

¹⁵ Cfr., Maurice Daumas, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ Questo controllo della vita privata aveva però delle naturali ripercussioni sulla vita pubblica. La famiglia non è, come nella nostra società odierna, rinchiusa nella dimensione del privato, ma aveva comunque uno spirito comunitario ed era fortemente influenzata da esigenze non solo personali, ma dell'intera società. La vita privata medievale e rinascimentale non era dunque individuale, quanto più conviviale (cfr. *Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale a la Renaissance*, tome 2, sous la direction de Philippe Ariés et Georges Duby, Paris, Seuil, 1985).

In sostanza si può dire che

En dépit de leurs différences, l'ensemble des courants de pensée chrétiens ont contribué à valoriser le mariage. L'évangélisme présente ainsi l'union sacramentelle comme la seule possibilité de voir se développer la *philia* (autrement appelée « parfaite amitié ») entre un homme et une femme et de vivre pleinement l'amour chrétien.¹⁷

Oltre alla questione del consenso e dunque dei matrimoni clandestini i giuristi dell'epoca si occupano anche di riflettere sullo statuto giuridico degli sposi¹⁸. La donna sposata non ha esistenza autonoma nel XVI secolo, il suo statuto legale dipende dal padre o dal marito e non possiede alcuna capacità giuridica. Questa sottomissione sociale e politica proviene dalla teoria medica dell'*imbecillitas sexus*¹⁹ dell'Antichità, che si basa sull'idea che l'inferiorità della donna sia insita nella sua stessa natura.

Approfondendo quella che era la vita privata dei due sposi vediamo che in quest'epoca per quanto riguarda, ad esempio, la necessaria presenza o meno dell'amore all'interno della vita coniugale, molti testi del Rinascimento non tengono in considerazione che il matrimonio possa derivare da esso. È l'amore ad essere figlio del matrimonio, non viceversa, il primo deve essere fortificato e curato dai due sposi per il raggiungimento dell'armonia coniugale. Inoltre, i doveri dei due sposi variano in base al sesso: la donna deve essere obbediente, deferente e paziente, mentre l'uomo deve tentare di essere benevolo senza sfociare nell'autoritarismo più spietato. Le pratiche sessuali devono essere invece attuate all'insegna della *mediocritas*, sono necessarie sia perché sono un diritto che ha come fine la procreazione e sia perché sono un rimedio contro la concupiscenza, ma non devono essere sfrenate. Il marito deve cercare di non lasciar fluire tutti i suoi desideri verso la moglie in primo luogo perché potrebbe risvegliare la lussuria femminile latente, in secondo luogo perché la donna rimane comunque sempre circondata dall'alone di castità e purezza che il marito deve rispettare e infine perché un'attività sessuale eccessiva viene sconsigliata dal punto di vista medico.

L'amore coniugale nel Rinascimento è molto lontano dunque dall'idea odierna di matrimonio.

¹⁷ Adeline Lionetto, *art. cit.*, p. 2.

¹⁸ Cfr. Laetitia Dion, *op. cit.*, pp. 103-139.

¹⁹ Ovvero della debolezza del sesso femminile debole sia fisicamente che intellettualmente.

S'il nous paraît aujourd'hui aller de soi qu'un couple soit formé par deux personnes dont les sentiments s'accordent, l'Ancien Régime, et la Renaissance en particulier, possèdent une vision de l'amour (conjugal) qui ne se construit pas sans contradictions ni tensions (...) Les enjeux sociaux, patrimoniaux et économiques qui se jouent lors des mariages prennent le pas sur les sentiments amoureux des jeunes gens et ne laissent guère de place à l'expression de la volonté et des affections des futurs mariés.²⁰

1.2 Letteratura e religione nel Rinascimento francese: neoplatonismo e evangelismo

La letteratura al tempo di François I^{er} è fortemente legata alla corte, pertanto, è una letteratura destinata soprattutto al pubblico femminile. Tutti gli autori che gravitano intorno al sovrano, come Clément Marot, Bonaventure des Périers, Mellin de Saint-Gelais e Charles de Sainte-Marthe, dedicano una porzione della loro produzione letteraria ai temi dell'amore, del matrimonio e delle donne²¹. Le opere sono destinate a un pubblico femminile che, all'interno della corte, ha un ruolo sempre più preponderante. Inoltre, vediamo resistere, sebbene ancora per poco, le influenze della letteratura cortese medioevale²².

Sul versante letterario la cultura rinascimentale sia italiana che francese è imbevuta di platonismo. Vengono ripresi, nei discorsi sull'amore e sulla bellezza le concezioni trattate all'interno del *Simposio* di Platone²³ che danno vita al cosiddetto

²⁰ Gautier Amiel, *Representations et enjeux de l'amour reciproque dans l'Heptameron de Marguerite de Navarre*, "Le Verger", bouquet XX, Janvier 2021, p. 2.

²¹ Cfr. Émile Telle, op. cit., pp. 86-89.

²² Come l'*Amadis de Gaule*, opera spagnola del 1508. Anche la stessa Marguerite scriverà delle opere cortesi incentrate sul dibattuto tema dell'amore (cfr. Émile Telle, op. cit., pp. 215-253). Opera tradotta in francese da Nicolas Herberay des Essarts nel 1540.

²³ Il *Simposio* è la rappresentazione di un dibattito tra le grandi menti della Grecia del tempo per discutere sull'essenza di Eros, chi sia, da chi derivi e quale è il suo fine. Il primo a parlare è Fedro seguito da Pausania, Erissimaco, Aristofane e Agatone. L'ultimo a concludere le lodi di Amore è Socrate. Il filosofo greco dice, nel parlare di Eros, di riportare il discorso che ha avuto con Diotima, una donna di Mantinea, la quale gli dice in primo luogo che amore non è un dio, ma un demone, via di mezzo tra l'umano e il divino, e in secondo luogo afferma che Eros non è l'oggetto dell'amore, quindi ciò che si ama, ma è colui che ama, è l'amore del bello. Dice poi che ogni uomo aspira all'immortalità, e per ottenerla la cerca nel bello, c'è chi la raggiunge tramite la generazione di figli, c'è chi invece la raggiunge avvicinandosi ai corpi belli ispiratori di pensieri e discorsi virtuosi. I secondi poi, continua Diotima, dovrebbero ampliare la propria prospettiva non rinchiudendosi dentro la contemplazione di un solo corpo, ma amando tutti i corpi belli, «e poi prenda a stimare la bellezza che è nelle anime come più preziosa di quella che è nei corpi, di modo che, se l'altro è eccellente nell'anima ma possiede un ben modesto fiore di bellezza, sia contento di lui e lo ami (...) affinché in seguito egli sia costretto a contemplare il bello che è nelle istituzioni e nelle leggi e ad avvedersi che la bellezza in ogni sua parte è nata da un solo parto (...) e guardando a un bello ormai molteplice, non sia più individuo gretto e meschino che (...) agogna alla bellezza di un (...) solo individuo o di una sola istituzione, ma rivolto ormai al grande mare del bello, partorisca in virtù della speculazione molti e belli e magnifici discorsi e pensieri in un illimitato desiderio di conoscenza (...) colui (...) scorgerà all'improvviso, una volta giunto al termine ultimo delle cose d'amore, un bello per sua natura meraviglioso

neoplatonismo, una corrente che si basa sull'idea che la ragione umana possa elevarsi per la sua sola virtù alla contemplazione delle cose eterne. Tra i promulgatori del pensiero del filosofo greco nella seconda metà del XV secolo, Marsilio Ficino è sicuramente una figura di spicco, e in Italia è grazie all'Accademia platonica di Lorenzo il Magnifico che questo pensiero ha una così grande espansione e un così grosso seguito. Per i neoplatonici italiani il pensiero di Platone è il riassunto della saggezza umana, la chiave del cristianesimo e il solo modo efficace per spiritualizzare e rinnovare la dottrina cattolica²⁴. La teoria filosofica dell'amore per Ficino è fondata sulla teoria che vede Dio in tutto e tutto in Dio²⁵. Questo movimento così rivoluzionario per la storia letteraria rimarrà relegato all'Italia per più di sessant'anni e sarà solo con l'arrivo delle correnti riformiste in campo religioso che incomincerà ad avere più spazio nel dibattito francese²⁶. Tra i promulgatori del neoplatonismo in Francia ricordiamo Nicolas de Cuse teologo, filosofo, naturalista, astronomo e matematico tedesco, il quale può essere visto come uno dei capostipiti delle tendenze del XVI secolo che miravano a un'unione tra una doppia riforma sia ecclesiastica che intellettuale, e ad una globale intesa religiosa²⁷.

Su queste posizioni così in voga all'epoca del Rinascimento si situa anche uno dei personaggi all'interno di una delle opere più famose del tempo: *Il libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione, ovvero Pietro Bembo. L'opera è un trattato dove vengono elencate, tramite forma di dialogo, tutte le caratteristiche interiori e comportamentali che un buon uomo di corte deve avere. Nel quarto libro dedicato al tema dell'amore vediamo

(...) che in primo luogo esiste perennemente e non nasce né muore mai, e non aumenta e non scema, e inoltre non è in parte bello e in parte brutto (...) Questo procedere per la retta via verso le cose d'amore o l'esservi condotto da altri, consiste nel risalire progressivamente da queste singole cose belle mirando a quel bello in sé (...) nitido, puro, intatto, incontaminato da umane carni e colori e ogni altra effimera vanità» per «scorgere il divino in sé, bello e uniforme (...) soltanto in questo stadio (...) gli sia dato partorire non già immagini di virtù (...) ma la virtù vera, in quanto appunto attinge il vero, e che partorendo virtù vera, e allevandola, gli riuscirà di diventare amido del dio se, se altri mai, immortale anch'egli» (Platone, *Simposio*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Milano, Mondadori, 2021, pp. 199-203).

²⁴ Cfr. Abel Lefranc, *Grands écrivains français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1914, pp. 66-79.

²⁵ Per una descrizione della cosmogonia ficiniana vedi Émile Telle, *op. cit.* pp. 261-265. Vedi anche l'articolo di Anna de Pace Galileo, *Ficino e la cosmologia. Ordine, moti ed elementi in due diverse interpretazioni platoniche*, "Rivista Di Storia Della Filosofia", vol. 61, no. 3, 2006, pp. 469-507.

²⁶ Intorno al 1540 si va incontro un enorme trionfo, seppur breve, di questa corrente filosofica, corrispondente a un periodo di ancora più acceso dibattito sulle donne. Sarà il neoplatonismo a ispirare un nuovo pensiero sull'amore a una parte elitaria degli uomini di lettere intorno alla corte francese.

²⁷ Cfr. Treccani, voce "Niccolò da Cusa", <https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-cusa/>.

come lo scrittore de *Le Prose della volgar lingua* esprime il suo pensiero riguardo al giusto modo di amare situandosi in un pieno posizionamento neoplatonico per il quale la contemplazione della bellezza terrena non deve avere come fine il mero piacere carnale, ma il bello deve essere custodito come un'astrazione e un'immaginazione nella mente dell'amante:

L'amante adunque che considera la bellezza solamente nel corpo, perde questo bene e questa felicità subito che la donna amata, assentandosi, lascia gli occhi senza il suo splendore e, conseguentemente, l'anima viduata del suo bene; perché, essendo la bellezza lontana, quell'influsso amoroso non riscalda il core come faceva in presenza (...) e pur la memoria della bellezza move un poco quelle virtù dell'anima, talmente che cercano di diffondere i spirti; ed essi, trovando le vie otturate, non hanno esito, e pur cercano d'uscire, e così con quei stimuli rinchiusi pungon l'anima e dannole passione acerbissima (...) E di qua procedono le lacrime, i sospiri, gli affanni e i tormenti degli amanti; perché l'anima sempre d'affligge e travaglia e quasi diventa furiosa, fin che quella cara bellezza se la appresenta un'altra volta (...) Per fuggir adunque il tormento di questa assenza e goder la bellezza senza passione, bisogna che 'l cortegiano con l'aiuto della ragione revochi in tutto il desiderio dal corpo alla bellezza sola e, quanto più po, la contempi in se stessa semplice e pura e dentro nella immaginazione la formi astratta da ogni materia (...) ché chiuso nel core si porterà sempre seco il suo prezioso tesoro ed ancora per virtù della immaginazione si formerà dentro in se stesso quella bellezza molto più bella che in effetto non sarà.

Inoltre, il pensiero di Bembo si spinge ancora più lontano, arrivando ad affermare che la contemplazione della bellezza non di un solo corpo, ma di tutti i corpi può essere un mezzo tramite il quale l'amante giunge a un bene superiore, quello della divinità:

Ma tra questi bene troveranne lo amante un altro ancor assai maggiore, se egli vorrà servirsi di questo amore come d'un grado per ascendere ad un altro molto più sublime: il che gli succederà se tra sé anderà considerando come stretto legame sia il star sempre impedito ne contemplar la bellezza d'un corpo solo; e però, per uscire di questo così angusto termine, aggiungerà nel pensier suo a poco a poco tanti ornamenti, che cumulando insieme tutte le bellezze farà un concetto universale e ridurrà la moltitudine d'esse alla unità di quella sola che generalmente sopra la umana natura di spande; e così non più la bellezza particular d'una donna, ma quella universale, che tutti i corpi adorna, contemplerà (...) Questo grado d'amore, benché sia molto nobile e tale che pochi vi giungono, non però ancor si po chiamar perfetto, perché (...) non è in tutto purgata dalle tenebre materiali (...) Quando adunque il nostro cortegiano sarà giunto a questo termine, benché assai felice amante dir si possa a rispetto di quelli che son summersi nella miseria dell'amor sensuale, non voglio che se ne contenti (...) si rivolga in se stesso per contemplar quella che si vede con gli occhi della mente, li quali allor cominciano ad essere acuti e perspicaci, quando quelli del corpo perdono il fior della loro vaghezza; però l'anima, aliena dai vicii, purgata dai studi della vera filosofia, versata nella vita spirituale ed esercitata nelle cose dell'intelletto, rivolgendosi alla contemplation della sua propria sustanzia, quasi da profundissimo sonno risvegliata, ape quegli occhi che tutti hanno e pochi adoprano, e vede in se stessa un raggio di quel lume che è la vera immagine della bellezza angelica a lei comunicata (...) e però, ardento di questa felicissima fiamma, si leva alla sua più nobil parte, che è l'intelletto; e quivi, non più adombrata della oscura notte delle cose terrene, vede la bellezza divina; ma non però ancor in tutto la gode perfettamente, perché la contempla solo nel suo particular intelletto, il qual non po esser capace della immensa bellezza universale (...) Quindi l'anima, accesa nel santissimo foco del vero amor divino, vola ad unirsi con la natura angelica e non solamente in tutto abbandona il senso, ma più non ha bisogno del discorso della ragione; ché, trasformata in angelo, intende tutte le cose intellegibili, e senza

velo o nube alcuna vede l'amplo mare della pura bellezza divina ed in sé lo riceve, e gode quella suprema felicità che dai sensi è incomprendibile.²⁸

Dal punto di vista della religione gli anni di nostro interesse sono caratterizzati dall'avvento delle riforme protestanti. Su questo punto non concentrerei troppo l'attenzione, sappiamo quali sono i diversi poli, quello luterano, calvinista e così via. Ciò che invece mi interessa mettere in luce è la corrente evangelista, di cui Marguerite de Navarre sarà indiscutibile promotrice. Questo ramo del cattolicesimo, al contrario del protestantesimo non vuole arrivare a uno scisma con la Chiesa di Roma, ma compiere una riforma interna. Ciò che caratterizza l'evangelismo è una diretta fruizione delle Sacre Scritture e in particolare del Vangelo, i cristiani evangelisti concedono un'enorme importanza alla conversione individuale e alla scelta personale che la determina, e ritengono che il singolo individuo debba costruirsi una relazione individuale e diretta con Dio, senza mediazioni. In quest'ottica se trasportiamo il discorso evangelico all'*Heptaméron* vediamo come la regina navarrese in svariate novelle attacchi il clero cattolico e il ruolo preponderante che esso ha nella vita personale dei singoli individui e sul modo in cui essi vivono la propria religiosità. Ad esempio, nella novella 72: «Elle, croyant plus en luy que en Dieu»²⁹ vediamo come la protagonista, una monaca messa incinta da un uomo del clero, conscia del peccato commesso non riesce in un primo momento a mettere in discussione la sua autorità religiosa. Secondo il pensiero evangelista invece è solo Dio l'unica entità esterna a cui bisogna fare riferimento, allontanandosi da un tipo di professione della fede basato sulle azioni (come l'elemosinare, la frequentazione dei conventi ecc.) e non su una crescita interiore. Non bisogna trovare soddisfazione e appagamento e orgoglio nella propria condotta, ma unicamente nella fede e in Dio. Altro elemento caratteristico dell'evangelismo è l'importanza che viene data alla crocifissione di Cristo, tema frequente nelle loro predicazioni.

L'evangelismo nella Francia rinascimentale trova il suo centro nella diocesi di Meaux e nella figura (fondamentale anche per Marguerite del quale sarà discepola) di Jacques Lefèvre d'Étaples, il quale sarà anche insegnante di una delle menti più influenti

²⁸ Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Torino, Einaudi, 1965, pp. 380-384.

²⁹ Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, introduction, choix de variantes et notes par Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Livre de Poche, 1999, p 693.

per lo sviluppo spirituale della regina: Guillaume Briçonnet, vescovo di Meaux. Lefèvre fa spaziare i suoi interessi dal platonismo italiano mediato anche da Nicolas de Cuse del quale tradurrà l'opera in francese, alla filosofia aristotelica, alle epistole paoline³⁰. Questo gruppo agisce all'interno dell'istituzione cattolica, ma alcune delle opere da loro pubblicate incontreranno la censura da parte dei religiosi della Sorbonne. Per questo motivo Lefèvre, nel 1525 perseguitato dal Parlamento di Parigi si ritirerà per un periodo in esilio a Strasburgo e sarà richiamato solo più avanti in Francia dal sovrano François I^{er}. Qualche anno dopo nel 1530 sarà accolto nella sua abitazione a Nérac proprio da Marguerite de Navarre che gli farà da protettrice e dove passerà i suoi ultimi anni di vita³¹.

Ciò che Lefèvre e Briçonnet daranno a Marguerite è l'insegnamento evangelista, al cui cuore c'è la lettura diretta dei Testi Sacri.

Lefèvre d'Étapes et ses proches prônent la lecture personnelle de la Bible, pour que chaque fidèle puisse progresser, par la contemplation, vers la connaissance des vérités divines, qui constituent la « pasture » et la nourriture de sa foi. C'est à cet exercice que Guillaume Briçonnet invite Marguerite, comme en témoigne la correspondance qu'ils entretiennent dans les années 1521-1524, quand Briçonnet est évêque de Meaux et que Marguerite, alors duchesse d'Alençon, s'adresse à lui pour demander son « secours spirituel ». Marguerite ne l'aidera pas seulement dans ses efforts politiques, mais travaillera avec lui à réformer la relation des fidèles aux évangiles.³²

2. Marguerite de Navarre

In questa sezione l'attenzione sarà concentrata sull'autrice dell'*Heptaméron* sulla sua vita e produzione poetica. Nell'ultimo paragrafo invece mi occuperò di analizzare più da vicino la raccolta: le varie edizioni, la storia manoscritta e soprattutto la microsocietà dei *devisants*.

³⁰ Specifico tutto questo perché questa stretta e variegata rete di interessi formerà anche la nostra regina e di riflesso questo pensiero mistico-evangelico-platonico appare fondamentale nella sua opera oggetto di questo studio: l'*Heptaméron*.

³¹ Dictionnaire *La Rousse*, voce *Jacques Lefèvre d'Étapes*, consultabile in rete al sito : https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Jacques_Lefèvre_dÉtapes/174796

³² Enrica Zanin, *Lectio ou "passe-temps"? strategies de lecture dans l'Heptaméron*, "Le Verger", bouquet XX, Janvier 2021, p. 5.

2.1 La vita³³ e le turbolenze storiche

Marguerite nasce l'undici aprile 1492 nel castello di Angoulême alle dieci di notte dalla madre Louise de Savoie e dal padre Charles d'Orléans (i due si sposano nel 1487, quando lei aveva ancora undici anni e lui invece ventotto). L'anno dopo, il dodici settembre del 1493 nasce l'amato fratello, François. Insieme vivono i loro primi anni di vita a Cognac, fino a quando il padre muore tra la notte del trent'un dicembre e quella del primo gennaio 1496, a trentasette anni. Louise all'epoca non aveva ancora raggiunto la maggiore età (venticinque anni) dunque la tutela dei due bambini viene presa in mano dallo zio Louis d'Orléans che diventerà re dopo la morte improvvisa di Charles VIII nel 1498. Dopo quest'anno la loro situazione cambia e la madre, riuscendo a non separarsi dai suoi due figli, prende in mano la loro educazione e si spostano prima ad Amboise e poi in uno dei più bei castelli della Loira, nel palazzo di Cloux. Qui i due crescono nel lusso e la bambina è educata al mondo cortese. Nella sua vita quotidiana vede invece la madre leggere i libri delle Ore, le agiografie e i breviari ed è circondata da oggetti religiosi. La giovane Marguerite ha inoltre la possibilità di avere a che fare con due biblioteche grandiose: quella di suo padre e quella del nonno.

Grazie all'abate di Saint-Martin d'Autun, un dei suoi primi maestri di filosofia, inizia a imparare qualche rudimento di greco antico, a causa anche dell'interesse che la madre ripone verso gli scrittori dell'Antica Grecia come Senofonte e Euripide e dell'Antica Roma come Tito Livio, Lucano e Ovidio. Tutti questi testi circolano in Francia grazie alle stampe di Aldo Manuzio, mentre il primo tipografo parigino di opere greche fu Gilles de Gourmont. I due bambini sono, inoltre, vicini alla cultura italiana con i grandi testi di Dante, Petrarca e Boccaccio. Interessante è notare come nel 1508 Louise si fa offrire una stampa delle *Epistole di San Paolo* glossate, tradotte dal latino al francese, le quali entreranno a far parte della biblioteca personale del re e che sappiamo giocheranno un ruolo fondamentale per tutta la produzione letteraria e gli interessi religiosi di Marguerite. Da quando il fratello diventa il più probabile erede al trono di Francia (dal momento che Louis XII non aveva figli maschi) la loro educazione inizia a

³³ Cfr. Patricia Eichel Lojkine, *Marguerite de Navarre. Perle de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2021 e Lucien Febvre, *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimand, 1944.

orientarsi verso l'arte del buon governare, leggono cronache, libri edificanti, testi storici e opere didattiche come quelle di Christine de Pizan e Alain Chartier.

Nel 1505 la salute di Louis XII peggiora e Louise de Savoie inizia a pensare a come sistemare i suoi due figli. François viene fatto fidanzare con Claude de France, mentre Marguerite con Charles, duca di Alençon il due dicembre del 1509, all'età di diciassette anni. La coppia però non presenta né affinità né farà nascere un erede. Mentre Marguerite è interessata alle lettere e alle preoccupazioni spirituali, il marito ne è totalmente disinteressato, è un uomo di guerra le cui passioni ruotano attorno alle armi e ai combattimenti. La coppia va a vivere nel castello dei duchi di Alençon, e, per la prima volta, lei non è più circondata dallo sfarzo di Blois e d'Amboise e i suoi servitori sono uomini senza cultura.

La moglie di Louis XII, Anne de Bretagne, dà alla luce prima una bambina poi un maschio che muore però subito dopo la nascita il 1512, per poi lei stessa morire nel 1514. Pochi mesi dopo la disparuta e il terzo matrimonio con Marie Tudor, anche il re muore e viene incoronato a Parigi François con il titolo di François I^{er} il primo gennaio del 1515. Questo è un evento di estrema gioia e gratitudine per Marguerite che amava di un sentimento spassionato il fratello. Nel frattempo, Marguerite vede la cognata Claude dare alla luce sette bambini nel giro di dieci anni, mentre lei continua a rimanere sterile. Per una principessa dell'epoca non avere figli non era tanto una privazione sentimentale, quanto una degradazione sociale.

François I^{er}, ancora giovane ventenne decide di scendere in guerra per la riconquista del ducato di Milano nel 1515. La campagna risulta vittoriosa e dopo la battaglia di Marignano contro gli svizzeri venuti in aiuto di Massimiliano Sforza la Francia riesce a riconquistare il ducato. Mentre il marito, combattente e il fratello si trovano spesso a compiere campagne militari, Marguerite rimane sola e inizia un periodo di crisi anche religiosa che si sfoga in una fitta corrispondenza con diversi personaggi eminenti dell'epoca, tra i quali anche il vescovo di Meaux, Guillaume Briçonnet³⁴. Un

³⁴ Abbiamo già rilevato in precedenza la vicinanza tra Briçonnet e Lefèvre e «En 1521, Briçonnet accueille Lefèvre à Meaux et s'apprête à réformer son diocèse, tant sur le plan politique que spirituel», Enrica Zanin, *Lectio ou "passetemps"? strategies de lecture dans l'Heptaméron*, "Le Verger", bouquet XX, Janvier 2021, p. 5.

uomo estremamente ambizioso con in mente l'idea di una riforma della Chiesa appoggiata dalla sorella del re francese. La sua riforma non prevedeva una rottura con la Chiesa di Roma, ma mirava ad instaurare una disciplina ecclesiastica più rigorosa, a rivedere le fonti delle Sacre Scritture, a rispondere alle attese spirituali insoddisfatte dei credenti e a mantenere viva la fede tramite il legame diretto coi Testi Sacri. Questo personaggio sarà fondamentale per lo sviluppo spirituale di Marguerite che ne sarà profondamente influenzata³⁵. La fede di stampo evangelista che il vescovo insegna alla contessa di Alençon le permette di orientarsi verso un misticismo di tendenza quietista, che si rifletterà nella sua ultima produzione poetica, ad avere un'attenzione verso i problemi dello spirito e presentare la volontà di professare un cristianesimo quanto più vicino alla semplicità del Vangelo.

Nel marzo del 1524 inizia un periodo negativo per la futura regina di Navarra. La madre inizia a manifestare le sofferenze di una pleurite, ma riesce a sopravvivere. Pochi mesi più tardi però muore la moglie di François, Claude, e dopo qualche tempo anche Charlotte, la loro seconda figlia. Quello stesso anno il re decide di compiere un secondo attacco verso Milano, ma la battaglia non va secondo le aspettative e l'esercito francese è colpito da un'enorme sconfitta a Pavia, e nel febbraio del 1525 il sovrano è fatto prigioniero sul campo di battaglia. In questa crisi Louise torna reggente della Francia per la seconda volta, mentre Marguerite diviene vedova dopo la morte del marito tornato perdente dalla battaglia l'undici aprile del 1525.

È lei ad essere mandata come negoziatrice a Madrid qualche tempo dopo dove si trova suo fratello prigioniero, e si reca lì anche con la speranza di dare forza e guarigione al re recluso e malato. La sua presenza riesce a curarlo, ma sul piano diplomatico non ottiene i risultati sperati, riesce a mitigare le condizioni di prigionia, ma non arriva a una sua liberazione. Il re rimane prigioniero fino al trattato di Madrid del gennaio del 1526

³⁵ Possiamo ricavare il pensiero del vescovo dalle lettere che scambiava con Marguerite. Secondo quanto scrive Lucien Febvre, *op. cit.*, pp. 108-118, ciò che lui dona alla sorella del re francese non erano tanto degli insegnamenti, quanto delle infusioni, degli slanci di un uomo fortemente attaccato alla persona di Dio vivente, incarnato. Egli reputa l'incarnazione il miracolo più elevato e la morte di Gesù come il mezzo di ispirazione più alto per il cristiano, il quale dovrebbe ambire a una simile per vivere con lui. Ritene inoltre che la salvezza non si possa guadagnare tramite le opere, poiché la Grazia è un dono divino, così come il peccato originale può essere rimesso soltanto da Dio. In sostanza il vescovo ritiene che tutto parte e si manifesta da Dio; dunque, la contemplazione delle sue creature diventa un mezzo per elevare il pensiero a lui.

con il quale rinuncia al ducato di Borgogna e manda come ostaggi al suo posto i suoi due figli maggiori.

Ora uno dei problemi che bisogna affrontare riguarda la vedovanza della sorella ancora giovane del re. Henri d'Albret è un uomo di ventiquattro anni, re di Navarra dal 1516, anche lui ha combattuto durante la battaglia di Pavia ed è stato fatto prigioniero per diversi mesi. È il vassallo prediletto del sovrano francese e per sua intercessione è dato in sposo a Marguerite. Le nozze si celebrano il 30 gennaio del 1527. Gli Albret a quest'epoca non possiedono più la Navarra, con Pamplona come cuore pulsante, perché nel 1515, quando Henri aveva soltanto dieci anni tutto il territorio dell'Alta Navarra è stato preso da Ferdinand d'Alençon. Questo affronto non sarà mai dimenticato da Henri e sarà un leitmotiv della sua vita e delle sue ambizioni espansionistiche, il suo sogno resterà per sempre quello di rientrare a Pamplona grazie all'aiuto del sovrano francese (anche per questo motivo lo ha seguito nelle Guerre d'Italia). Si pensa che il marito, con il suo temperamento poco fedele è l'ispirazione che darà vita al personaggio di Hircan nell'*Heptaméron*³⁶. L'anno dopo le nozze danno alla luce una bambina, Jeanne, ereditiera di un reame dove vale ancora la regola stretta della primogenitura. Sarà la madre di un sovrano francese, Henri IV.

Nel frattempo la situazione politica è complessa, continua il conflitto tra Carlo V e François I^{er} che culmina nel sacco di Roma del 1527. Alla fine, grazie anche alla mediazione di due donne: Louise de Savoie e Marguerite d'Asburgo o di Austria, la zia dell'imperatore, si arriva il tre agosto del 1529 alla pace di Cambrai. Ai trattati per la pace partecipa anche Marguerite stessa soprattutto per motivazioni personali, cerca infatti di ottenere senza successo una parte a sud del regno di Navarra aldilà dei Pirenei che rimane territorio spagnolo (mentre solo la Bassa-Navarra è controllata dal marito).

Marguerite, anche quando non partecipa direttamente alla risoluzione di contrasti politici è interessata delle sorti che colpiscono altri territori e realtà al di fuori della Francia. Ad esempio la cacciata dei Medici dalla Toscana, la successiva rifondazione

³⁶ Cfr. Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, Sedes, 1976, p. 29

della Repubblica grazie ad Alessandro de' Medici e la sua uccisione per mano del cugino Lorenzo saranno di ispirazione alla dodicesima novella dell'*Heptaméron*.

Nel 1530 Marguerite partorisce il suo primo figlio maschio, Jean che purtroppo muore dopo soli sei mesi. Il 1531 vede anche la dipartita della madre Louise. Questa morte segna la conclusione di un intero periodo di vita della regina di Navarra, perché la madre aveva permesso di mantenere l'armonia tra lei e il fratello, cimentava la loro unione e la conservava malgrado le loro divergenze. Marguerite comunque, nonostante i contrasti, decide di non allontanarsi dalla corte e non abbandonare il fratello prendendo il posto della madre accanto a lui.

Marguerite è anche protettrice di artisti e letterari³⁷ come Clément Marot, il quale vive un'esistenza complicata a causa delle sue idee eterodosse vicine al luteranesimo. Per colpa delle accuse di affissione (*placardage*) di testi anticattolici per la città di Parigi (che arrivarono addirittura fino alla camera reale del sovrano francese) il poeta è costretto dal 1534 al 1536 a ritirarsi in esilio prima a Ferrara e poi a Venezia. Questi avvenimenti portano il re a adottare delle misure più strette contro i protestanti, e nel 1542 il Marot è costretto a un altro esilio, questa volta a Ginevra. In questo periodo di forte riflessione teologica, accompagnata dalla lettura dell'Apocalisse, Marguerite scrive in décasyllabes *Le Triomphe de l'Agneau*.

Nel frattempo, la guerra in Italia continua. Nel 1536 François I^{er} invade la Savoia, mentre Carlo V si prepara ad invadere la Provenza. Poco tempo dopo giunge al sovrano la notizia della morte del suo terzo figlio. Sarà il quarto, Henri d'Orléans, a diventare il delfino di Francia. Nel frattempo, tra il marito Henri, Carlo V e il fratello scorrono delle corrispondenze segrete, il primo vorrebbe dall'imperatore un aiuto per il controllo integrale del territorio di Navarra, mentre il re francese vorrebbe firmare una pace che però non tiene conto della questione navarrese. In mezzo a due fuochi, Marguerite, in accordo con il marito propone il matrimonio tra la figlia Jeanne e Filippo, il figlio di Carlo V. La situazione rimane instabile e critica per un po' di tempo, e sarà solo alla fine nel 1540 che la figlia Jeanne convola a nozze, però con il duca di Clèves, un marito scelto

³⁷ Molti di questi sono pensatori eterodossi o ai margini dell'ortodossia, inquieti e innovatori. Tra gli altri ricordiamo Rabelais, Berquin, Marot e Des Péries.

dal sovrano francese, candidato meno pericoloso del figlio dell'imperatore che avrebbe potuto reclamare eventuali ambizioni al trono.

Nel 1547 muore prima il sovrano inglese Enrico VIII e poi il re di Francia. Dopo di lui sale al trono francese il figlio con il nome di Henri II. La morte del fratello ispira a Marguerite la scrittura di due canzoni spirituali e un poema ambizioso restato manoscritto: *La Navire* o *Consolation du roi François I^{er} à sa sœur Marguerite*. Sceglie poi di scrivere un dramma bucolico, derivante sia dalla pastorelle medievale che dal genere bucolico più elevato di origine greco-latina, *La Comédie sur le trépas du roi*. Scrive poi nel 1548 la *Comédie de Mont-de-Marsan*.

Il matrimonio della figlia Jeanne con Guillaume de Clèves viene annullato il 15 novembre del 1545 da papa Paolo III, perché dopo un'ulteriore dichiarazione di guerra tra la Francia e la Spagna da parte di François I^{er}, Carlo V aveva convinto il duca di Clèves, dopo averlo sconfitto, a rinunciare all'alleanza francese. Nel 1548 si risposa con Antoine de Bourbon, duca di Vendôme per la volontà del re, mentre la madre avrebbe preferito un matrimonio più prestigioso. Per la nuova coppia, comunque, la regina di Navarra scrive un'altra commedia intitolata *Les Parfaits Amants*.

Scrive il suo primo poema nel 1549 e ha come titolo *Le Miroir de Jhesus Christ crucifié*, mentre conclude e riguarda il suo più lungo poema *Les Prisons*, nel quale confessa in maniera indiretta i suoi smarrimenti mondani. È una ricerca spirituale che segue il modello dantesco. Il protagonista entra nelle sue illusioni e sue follie passate; fa il suo viaggio in tre prigioni diverse fino ad arrivare all'elevazione dell'amore di Dio, dove si libera dall'orgoglio e dai desideri terrestri.

Negli ultimi suoi giorni di vita la regina perde la voce per ritrovarla, secondo Sainte-Marthe poco prima della dipartita per invocare tre volte il nome di Gesù. Muore la mattina del ventun dicembre del 1549. I vari omaggi funebri sono riuniti da Charles de Sainte-Marthe nell'opera collettiva *Le Tombeau de Marguerite de Valois*.

2.2 La spiritualità di Marguerite de Navarre

Negli anni intorno al 1530 le regine europee si possono procurare e scrivere dei testi apertamente riformati. Viene pubblicata in questo periodo l'opera di Marguerite

intitolata *Miroir de l'âme pécheresse*, un poema dove appaiono chiaramente le inclinazioni evangeliste della regina.

2.2.1 La dottrina paolina della giustificazione tramite la fede

Per la prima volta questo genere edificante viene usato per difendere la preminenza della fede sulla legge e nell'opera viene messo in luce l'esempio di San Paolo per il quale la salvezza proviene dalla sola grazia. La prima pubblicazione del poema è quella anonima di Simon Du Bois (anche se l'ambiente intorno alla regina sa chi è l'autrice), la seconda edizione del 1533 viene bollata come eterodossa dalla Facoltà della Sorbona.

L'*Epistola ai Romani* di San Paolo è un vero e proprio trattato di teologia evangelica, all'interno del quale si dice che tutti gli uomini sono peccatori in egual misura e sono colpiti da uno stesso grado di miseria e di solitudine. In questo quadro desolante solo la fede può essere vista come l'unica speranza che l'uomo ha per avvicinarsi a Dio, ed è proprio la nozione della giustificazione per la sola fede ad essere uno dei temi centrali affrontati dalla regina di Navarra, la quale al contrario oppone una strenua resistenza ai difensori delle opere per il raggiungimento della salvezza finale. Marguerite, pertanto, capisce che il vero peccato di monaci e di preti è la presunzione, la tracotanza, l'aver una troppo elevata fiducia in sé stessi, nel loro ruolo di tramite tra l'umano e il divino³⁸. La sua spiritualità è interiore, caratterizzata da un cammino personale verso il raggiungimento della divinità. Non è un'anima vicina alla riforma luterana, non mira alla disintegrazione della Chiesa di Roma, ma ad un suo miglioramento tramite una maggiore vicinanza al pensiero del Vangelo e di San Paolo³⁹. Alcuni studiosi provano a inserire Marguerite all'interno della corrente luterana, e sicuramente lei conosce i suoi scritti che circolano per tutta Europa anche dopo la condanna papale, ma non per questo può essere

³⁸ È importante concentrarsi su questo tratto del pensiero di Marguerite perché sarà una costante all'interno dell'*Heptaméron*, specialmente nelle novelle che hanno come protagonisti i *cordeliers*, i francescani. Nell'opera esclude tutto ciò che nella vita umana si trova sottomesso alla libera volontà, ma mette in primo piano la responsabilità morale e spirituale di fronte a Dio.

³⁹ Da San Paolo tra le altre cose la regina prende una limitata riflessione sulla vita dopo la morte (le sue preoccupazioni non riguardano la dannazione, ma solo la salvezza) e un disinteresse per la persona di Gesù e per la sua vita pubblica.

definita come tale. L'ondata di rinnovamento portata dal monaco tedesco risponde alla paura dei credenti sulla possibilità o meno di ricevere la salvezza dopo la morte.

2.2.2 L'accesso diretto alle sacre scritture

Lutero ritiene che ogni cristiano possa entrare in contatto con le Sacre Scritture personalmente, senza bisogno di essere teologo e che non basta far parte del clero per ricevere la salvezza. Se su questi punti la duchessa di Alençon si trova vicina al pensatore tedesco, così come anche nell'idea della gratuità della grazia divina e dell'impotenza radicale delle creature umane, al contrario è lontana dal desiderio rivoluzionario del monaco agostiniano. Queste riflessioni tra l'altro non sono circoscritte al pensiero luterano, ma sono comuni anche a quello paoliniano che sappiamo appunto essere una costante per la sensibilità della regina, profondamente nutrita dagli insegnamenti dell'apostolo.

Marguerite è sensibile alla dimensione più mistica⁴⁰ della fede ed è quindi poco attirata dalle teorie che mirano alla separazione radicale del materiale e dello spirituale, mentre per quanto riguarda l'eucaristica rimane fedele al dogma cristiano della transustanziazione. Quello della comunione è il punto di rottura invece tra i cattolici e i calvinisti, i quali rifiutano anche il principio della consustanziazione luterana.

Le teorie riformiste iniziano a imperversare nella Francia di François I^{er} e i disordini legati alle credenze religiose continuano fino a portare alla rottura tra il sovrano e Calvino, e spingere la regina di Navarra ad appoggiare i dogmi cattolici per il mantenimento della stabilità.

2.2.3 La pietà popolare e il culto della vergine

Un altro punto su cui vorrei concentrarmi riguarda le superstizioni popolari. Come abbiamo visto anche nella parte generale del culto evangelista, un tipo di religiosità

⁴⁰ Uno dei desideri principali dei mistici è quello di essere amati da Dio, il quale riesce a soddisfare pienamente questo bisogno di considerazione e di affermazione. L'essere amati vuol dire scappare dalla solitudine, essere diretti e sostenuti, sentire una presenza dolce ed efficace affianco a sé. Marguerite prova questi sentimenti, questa tensione e volontà, lei vorrebbe essere amata non tanto come principessa, quanto come cristiana. (cfr. Lucien Febvre, op. cit., pp. 101-108).

estriore e superstiziosa dovrebbe essere rifuggita, ma Marguerite, così come anche altri pensatori contemporanei attuano un tipo di evangelismo che potremmo definire moderato. Molti riformisti si oppongono alle pratiche e credenze tradizionali che vengono viste come delle invenzioni umane per le quali non esiste nessuna corrispondenza biblica (per i più radicali anche il culto dei santi rientra in questa categoria, i più moderati annoverano invece i pellegrinaggi o l'accensione di ceri di fronte a iconografie sacre)⁴¹. Gary Ferguson, nel suo articolo, relativamente a questo argomento parla di *adiaphora*. Ci dice che il termine proviene dalla filosofia morale stoica, ma che viene poi adottato da certi teologi riformati per intendere quelle pratiche o credenze considerate come neutre, non così fondamentali da entrare nel discorso dogmatico, portatrici né di vizio né di virtù. I riformatori non scismatici, ma evangelisti come Erasmo, Lefèvre d'Étaples et Gérard Roussel hanno utilizzato questo concetto per difendere numerose pratiche cristiane tradizionali, a condizione che si accompagnino a una motivazione e intenzione pura. Altrimenti della Riforma, come ad esempio Calvino reputano invece queste pratiche come semplici e deplorable forme di idolatria che cozzano contro quella che dovrebbe essere la vera religione.

Tra le varie discussioni intorno al tema delle superstizioni popolari, vorrei mettere in luce il posizionamento di Marguerite nei dibattiti relativi alla figura della Vergine. La regina di Navarra si pone in contrapposizione rispetto a certi protestanti di stampo luterano⁴². La regina di Navarra, come gli evangelisti, vede nella madre di Cristo una donna senza peccato, modello di fede, ma non è necessario venerare la sua persona, per lei Maria è un'estensione della contemplazione della Croce. Sul culto della Vergine vediamo come sin dal *Prologo* Oisille, la più saggia e anziana del gruppo, una sorta di guida spirituale per tutti gli altri personaggi, decide di arrivare

⁴¹ Cfr. Gary Ferguson, «*Veritable histoire*»: *l'Heptaméron et la Madaleine*, "Le Verger", bouquet XX, 2021, pp. 1-3.

⁴² Un avvenimento in particolare nel giugno del 1528 vede la distruzione di una statua della Vergine a Parigi, in un periodo di crisi spirituali portate avanti dalle correnti riformiste. È necessario mostrare il posizionamento di Marguerite nei confronti del culto della Vergine poiché è questo lo spirito che porta i personaggi dell'*Heptaméron* a decidere di rifugiarsi nel santuario dell'abbazia di Notre Dame de Serrance, ed è uno degli argomenti di discussione dei *devisants* nella novella 65.

à Nostre Dame de Serrance. Non que'elle fust si supersticieuse qu'elle pensast que la glorieuse Vierge laissast la dextre de son filz où elle est assise pour venir demorer en terre deserte, mais seullement pour envye de veoir le devot lieu dont elle avoit tant oy parler.⁴³

Scrivendo così Marguerite specifica come la scelta di compiere dei pellegrinaggi o dirigersi in determinati luoghi sacri può nascere dal semplice desiderio o curiosità di conoscere queste tappe storiche per il culto di alcune figure religiose, ma non dalla reale credenza che in queste la presenza santa sia maggiormente percepibile.

2.3 Opere e mecenatismo

Marguerite è una protettrice della letteratura e delle arti, si dedica alla scrittura pur non avendo bisogno di guadagnarsi una posizione, non traendo da questa pratica nessun vantaggio. Scrive spinta da una necessità interiore, la sua scrittura è una manifestazione di libertà contro i vincoli sociali e politici. Sceglie di scrivere in francese e non il latino, il suo obiettivo è di dare rilievo alla sua lingua materna così come l'Italia aveva fatto con il toscano. È sensibile al nazionalismo linguistico in espansione e per questo spinge per la pubblicazione in traduzione dei grandi poemi classici e fa anche imprimere, per livellare la grafia, insieme al *Miroir de l'âme pécheresse* una *Brève doctrine pour dûment écrire selon la propriété du langage français*.

2.3.1 L'influenza di Boccaccio

Ispiratrice del suo *Heptaméron*, anche la raccolta di novelle di Boccaccio ha bisogno di nuove edizioni più attendibili e fedeli, la prima è stata quella di Laurent de Premierfait che però ha tradotto l'opera in francese partendo non dal *Decameron* originale, ma da quello tradotto in latino. La regina conosce con ogni probabilità l'opera del fiorentino dalla più tenera età, il *Decameron* è infatti un testo comunissimo in ogni corte rinascimentale; ad Angoulême legge l'opera boccacesca dal bel manoscritto che suo padre e sua madre avevano fatto calligrafare e miniaturare. In età adulta noi sappiamo che Marguerite ha fatto chiamare un certo Antoine Le Maçon nel 1513 per leggerle alcune novelle di Boccaccio durante il rientro in Francia dopo un soggiorno fiorentino. Questa

⁴³ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 79.

lettura ha un tale successo che Marguerite gli ordina di tradurre e scrivere un *Decameron* più fedele all'originale. Nel 1545 il testo viene pubblicato per permettere a tutti i francesi di leggerlo, e dentro di lei si insinua sempre di più il desiderio di scrivere un'opera simile, e negli ultimi anni della sua vita porta avanti questo progetto.

La regina però si distacca dal modello fiorentino dando meno peso e spazio al motto e alla battuta di spirito, non rigetta così le storie più superficiali e divertenti, ma ridirige il suo sguardo verso il mondo e la natura umana. Vuole mettere a nudo, togliere le maschere, mostrare l'ipocrisia sia dei preti che di tutti coloro che pensano di essere irreprensibili di fronte a Dio, mostrare la falsa pietà e le credenze erronee che ruotano attorno all'idea che la salvezza si possa raggiungere solo attraverso i propri meriti personali. Prende dai racconti cavallereschi il mondo nobile e cortese, dalle favole e dagli *exempla* gli elementi morali più comprensibili al popolo e dalla novella la tendenza alla piacevolezza e al divertimento. La regina nel suo *Heptaméron* vuole *dilectare* e *docere* al tempo stesso. Il fulcro è la verità che porta a riflettere sulle debolezze e l'erranza della natura umana; i dettagli scabrosi delle storie anche più cupe non mirano a essere lette solo per loro stesse, ma perché sono dimostrazione della fragilità dell'uomo e della donna. L'intera opera non può non essere letta in un'ottica più ampia, in cui tutte le categorie umane che in essa sono rappresentate sono inclini al vizio e sottoposte al giudizio divino.

Marguerite dedica un'opera intitolata *La Coche, ou le débat d'amour* alla sua protetta, l'amante del fratello Anne de Pisseleu. In questo dibattito tre dame raccontano i loro amori travagliati e le loro pene rivendicando maggiore sofferenza per se stesse; la narratrice (sorta di alter ego della regina) le compatisce, ma si allontana da queste discussioni, ormai vecchia e insensibile al mondo delle passioni.

2.3.2 Mecenate e ruolo culturale

La regina di Navarra è stata nel corso della sua vita, oltre che scrittrice, anche e soprattutto un'importante mecenate, difensora, promulgatrice delle arti e della letteratura e protettrice dell'umanesimo, pur non conoscendo il greco e avendo solo qualche

rudimento di latino⁴⁴. Secondo Abel Lefranc⁴⁵ nessuno come lei ha contribuito in maniera maggiore al rinnovamento della materia e della forma della conversazione nella corte di Francia e Navarra. Ed è anche grazie alla sua mediazione che il pensiero di Platone è conosciuto e si espande in Francia⁴⁶. L'esempio più alto dell'espansione neoplatonica in Francia secondo Lefranc è appunto Marguerite che prima ancora che nelle sue composizioni spinge in questa direzione tramite un'opera di propaganda: innanzitutto durante le conversazioni all'interno del suo entourage della corte e poi grazie alla commissione delle traduzioni in francese delle opere di Ficino e di Platone⁴⁷. Tra queste traduzioni ricordiamo quella del commento di Ficino al Simposio fatta dal valletto di camera di Marguerite, Symon du Bois nel cui testo inserisce anche una sezione dedicata all'elogio della regina e del suo circolo culturale. Con quest'opera capiamo che Marguerite sceglie Ficino e il suo *Commentarium in Convivium Platonis* (1469) come l'intermediario privilegiato all'opera platoniana⁴⁸ e, come lui, ammira del *Simposio* l'aspirazione al divino e il tentativo di sovrapposizione tra il rapimento mistico e la riflessione filosofica. «L'identification du Bon et du Beau avec Dieu, Créateur de toutes choses, l'idéalisme platonicien ressemblait à s'y méprendre au christianisme épuré que réclamaient les Evangéliques»⁴⁹. Vede in queste teorie un mezzo di perfezione morale, una sorta di religione che l'alta società può utilizzare in difesa del vero cristianesimo. La regina considera l'amore umano una tappa necessaria per poter arrivare a quello trascendente, una diretta creazione e manifestazione della divinità, un mezzo creato da

⁴⁴ Lucien Febvre, *op. cit.*, pp. 73-78.

⁴⁵ Abel Lefranc, *La vie quotidienne au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie Hachette, 1938, pp. 79-89 e Abel Lefranc, *Grands écrivains français de la Renaissance*, pp. 79-139.

⁴⁶ Il primo contatto che Marguerite ha con la filosofia antica risale ai suoi primi anni di studio, non alla maturità intellettuale, poiché i suoi maestri decidono di insegnarle i rudimenti. Oltre alle opere platoniche l'educazione filosofica e letteraria della giovane Marguerite spazia da Ovidio a San Paolo e all'*Apocalisse*, dai *Trionfi* petrarcheschi alla *Commedia* dantesca.

⁴⁷ È Bonaventure Des Périers il primo a tradurre (non dal greco ma dall'edizione latina di Marsilio Ficino) un'opera di Platone, *Liside* che viene portata a compimento dopo la sua morte dall'amico Antoine Du Moulin. Questa è un'opera in prosa con accompagnamenti in versi di circa quaranta pagine che viene pubblicata nel 1544 e dedicata alla regina di Navarra. Dopo di loro Antoine Héroët traduce liberamente alcune pagine del *Simposio* sull'Androgino presentando e dedicando il testo al re nel 1536.

⁴⁸ I dialoghi tra i *devisants* alla fine della novella 19 dell'*Heptaméron* possono essere visti come una perfetta rappresentazione dell'influenza del pensiero platonico in Marguerite, Parlamente dice: «J'appelle parfaictz amans (...) ceulx qui cherchent, en ce qu'ilz aiment, quelque perfection, soit beaulté, bonté ou bonne grace» (p. 290).

⁴⁹ Èmile Telle, *op. cit.*, p. 259. Detto questo bisogna sempre però vedere come sia dal punto di vista religioso che filosofico Marguerite non approda mai a una definitiva adesione né verso una corrente protestante, né verso il neoplatonismo, ma si lascia influenzare dalle correnti di pensiero che più si accordano alla sua sensibilità e spiritualità.

Dio per permettere agli uomini di elevarsi fino a lui. Il giusto cammino dell'amore parte dalla contemplazione della bellezza terrena per arrivare a quella suprema. L'amore umano, dunque aspira ad arrivare a un gradino più elevato che può raggiungere però solo se è guidato dalla grazia divina, quindi se è senza peccato⁵⁰.

Provando a far combaciare l'anima cristiana e quella neoplatonica della regina ci rendiamo però conto di alcune discordanze. Non adotta in toto il pensiero platonico, poiché è tormentata dall'idea dell'insufficienza e dell'imperfezione dell'uomo rispetto a Dio; ritiene che l'amore umano può portare a un altro grado di trascendenza, senza che però arrivi una sua idealizzazione, dal momento che è visto sempre come manchevole. La devozione in Dio è il solo vero e ideale amore che sorge come una rivelazione, mentre l'amore umano creduto perfetto può essere in realtà ingannevole, un pericolo, perché troppo somigliante a quello che Dio prova per le sue creature.

3. *L'Heptaméron*

3.1 Edizione⁵¹, manoscritti e fonti

Quando muore la regina nessuno sa che lei ha scritto delle novelle, e vengono pubblicate solo dopo dieci anni. Conserviamo dell'opera di Marguerite de Navarre diciannove manoscritti e due edizioni coeve⁵². La prima è quella compiuta nel 1558 da Pierre Boaistuau, un vecchio valletto da camera della regina, nella quale sono presenti sessantasette della settantadue novelle dell'edizione finale, che viene pubblicata con il titolo di *Histoire des Amans fortunez* senza nome di autore. In questo primo testo l'editore

⁵⁰ Secondo Émile Telle (cfr. *op. cit.*, pp. 278-283) i perfetti amanti per Marguerite de Navarre devono essere marito e moglie. Accogliendo, seppur non integralmente e senza frizioni, la teoria ficiniana dell'amore, la regina la cala all'interno della società del XVI che spinge, come abbiamo visto, per una rivalutazione dell'unione matrimoniale. Il matrimonio è un sacramento che Dio ha donato prima del peccato ai primi uomini nel Paradiso Terrestre e permette di soddisfare i bisogni della carne senza violare il principio di castità cristiano; rappresenta una comunione di interessi, uno spazio di condivisione e di uguaglianza. Il matrimonio riconcilia, con l'esperienza della felicità, la legge divina a quella della Natura.

⁵¹ La mia edizione di riferimento è quella curata da Gisèle Mathieu-Castellani e si basa sul manoscritto BNF fr. 1512. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, introduction, choix de variantes et notes par Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

⁵² Sulle informazioni relative a edizioni e manoscritti cfr. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édition de Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2020, pp. 606-610; Patricia Eichel-Lojkine, *Marguerite de Navarre. Perle de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2021, pp. 233-289.

fornisce dei piccoli riassunti in apertura pretendendo di aver corretto un testo difettoso, manca la divisione in giornate boccacciana, mancano cinque novelle e sono presenti dei tagli e delle modifiche varie sia al corpus sia all'ordine dei racconti; rimangono invece invariati i dibattiti, tranne uno solo, i personaggi perdono il loro nome, alcune narrazioni sono parzialmente riscritte e i testi dei dibattiti spesso non corrispondono alle novelle che li precedono. Inoltre, si può chiaramente notare la sua predilezione per le situazioni tragiche: mette all'inizio della raccolta la storia (che dà vita alla futura novella 70) della Castellana di Vergy e subito dopo questa inserisce quella che sarà la novella 32, una delle più scabrose e appassionanti dell'*Heptaméron*. Dedicò l'opera a Marguerite de Bourbon, duchessa di Nevers, moglie di François I^{er} de Clèves, nipote di Marguerite de Navarre per alleanza dal suo primo matrimonio.

Nel 1559 è invece Claude Gruget (anche lui valletto di camera di Marguerite) il secondo editore che pubblica la raccolta con il nome di *L'Heptaméron des Nouvelles de la Royne de Navarre*⁵³. Il suo obiettivo è di creare un'edizione quanto più fedele e integrale; mantiene l'ordine originario, ridistribuisce le novelle in giornate, ciascuna con un proprio prologo; infine aggiunge dei brevi riassunti all'inizio di ogni racconto. Quest'edizione è dedicata sia a Jeanne d'Albret, figlia di Marguerite e regina di Navarra, che alla figlia di François I^{er}, Marguerite. L'anno dopo, nel 1560 ci sarà una seconda ristampa più corretta. Gruget per la sua edizione si basa sui manoscritti di Adrien de Thou, da lui collezionati e comparati nel 1553. Adrien è un giurista vicino alla regina e molti dei manoscritti che conosciamo sono di sua mano, come ad esempio il Paris, BNF fr. 1520 e la sua versione riscritta e corretta nel 1553: il BNF fr. 1524. Esistono anche altri volumi che riportano delle note autografe: il BNF fr. 1515, il BNF fr. 1514 e il Berlin, Hamilton 425. Infine, in volume di carta diversa, il BNF Dupuy 736, troviamo di sua mano, copiati verso il 1550, dei testi provenienti dal BNF 1513, volume che lui ha conosciuto dopo tutti gli altri.

Quest'ultimo manoscritto, il più antico conservato, rimasto inedito, è stato scritto sotto dettatura da un segretario della regina di Navarra. Contiene ventotto testi in un

⁵³ Il titolo completo sarebbe: *Heptaméron des Nouvelles de très illustre et très excellente Princesse Marguerite de Valois, Royne de Navarre, remis en son vray ordre, confus auparavant en sa première impression, et dédié à très illustre et vertueuse Princesse Jeanne de Foix, Royne de Navarre* (cfr. Lucien Febvre, *op. cit.*, Paris, Gallimard, 1944, p. 200).

ordine diverso da quello finale, senza prologo, senza distinzione tra le giornate e senza dibattiti intermedi. È presente però un'argomentazione iniziale che si rivolge ad un pubblico femminile (siamo qui più vicini all'opera boccaccesca) ed è presente una conclusione sotto forma di insegnamento morale. Immagina, inoltre, la presenza di uditorio fittizio che si scambia opinioni come nella decima storia che diventerà la novella 10 con protagonisti Amadour e Floride.

I manoscritti che presentano solo la redazione finale in maniera più o meno completa sono, nonostante gli errori, i manoscritti di lavoro BNF na. fr. 22018 e fr. 1516-1519, scritti su carte simili e dello stesso copista del BNF fr. 1513. Altri sono stati copiati sulle stesse carte ma da altri copisti, come il BNF fr. 1511, il BNF fr. 1515 e il Berlin, Hamilton, 425. La tradizione testuale dell'*Heptaméron* è dunque molto complessa e nessun testo prima del lavoro di Adrien de Thou può essere ritenuto definitivo, nonostante ciò, secondo Nicole Cazauran possiamo ricavare un testo vulgata molto vicino alla redazione della regina dai manoscritti BNF fr. 1511, fr. 151 e Berlin, Hamilton 425, i quali sono probabilmente passati per le mani sia di Andrien de Thou, che di Pierre Boaistuau, che di Claude Gruget per le loro edizioni. Ma è solo l'ultima edizione di Gruget che garantisce l'espansione e la fama di questo testo.

Sono state pubblicate poi delle edizioni successive, ma Nicole Cazauran, nella sua edizione, ritiene che, in assenza di un manoscritto definitivo, conviene fare riferimento a quella di Claude Gruget, della quale conosciamo le lacune, gli errori e le sostituzioni, anche se è necessario correggerla nei punti dove si allontana dalla tradizione manoscritta secondo lei tramite il manoscritto Berlin, Hamilton 425.

L'idea di scrivere un *Decameron* in francese inizialmente è condivisa dalla regina di Navarra, dal fratello, dal Delfino e della Delfina di Francia⁵⁴, ma poi sarà la sola Marguerite a portare avanti il progetto, redigendo la maggior parte delle novelle tra il 1542 e il 1546. Proprio in quest'ultimo anno un soggiorno ai bagni di Cauterets le donerà l'idea per il *Prologo* del libro. La scrittura dell'*Heptaméron* occuperà quindi gli ultimi dieci anni di vita della sorella del re francese.

⁵⁴ Questo lo sappiamo grazie al manoscritto più antico BNF 1513, quello con le ventotto storie iniziali, nel quale la regina di Navarra appunto immagina il progetto condiviso.

Per quanto riguarda le fonti letterarie⁵⁵ è difficile capire a chi e a quali opere si è direttamente ispirata, probabilmente ha fatto riferimento a più autori che poi ha unito assieme nel suo testo. L'unico caso di referenza diretta è quello con la *Chastelaine de Vergi*, un poema di autore ignoto del XIII secolo che ha dato materia narrativa alla settantesima novella⁵⁶. Per il resto possiamo immaginare influenze luterane, erasmiane, ovviamente boccacciane come anche di altri autori italiani di novelle come Masuccio o altre raccolte come le *Cent Nouvelle Nouvelles*, ma trovare una corrispondenza diretta sarebbe una scelta arbitraria.

3.2 La società dell'*Heptaméron*: il Prologo, le regole, la guerra dei sessi, l'arte della conversazione.

3.2.1 Datazione e differenze con il modello boccacciano

Come già detto in precedenza il *Decameron* è il modello indiscusso dell'*Heptaméron* ed è esplicitato dall'autrice stessa. Tra le caratteristiche in comune ho già messo in luce la simile situazione iniziale che dà il via al novellare tra i protagonisti, la divisione in giornate e la presenza di una cornice. Un altro elemento riguarda il numero di *devisants*, anche qui, come nell'opera boccacciana sono dieci, ma non più sette fanciulle e tre uomini, ma cinque donne e cinque maschi. Ma, al contrario del *Decameron*, come precisato nell'*Introduzione*, questa raccolta di novelle non ha come protagonisti degli uomini borghesi, ma è un'opera abitata da nobili e scritta per i nobili. Presenta

Histoires le plus souvent mondaines, et dont les héros sont pour plus de moitié grands de la terre, rois, reines, princes ou princesses, nobles seigneurs ou nobles dames; très peu de petites gens, officiers, bourgeois, artisans; encore moins des gens du peuple proprement dit: un recueil d'histoires de cour, propres à intéresser les gens de cour, à servir de thème à leurs réflexions, à leur paraître dignes de leur procurer quelques minutes de ce «passe-temps» après quoi ils courent, éperdus.⁵⁷

⁵⁵ Cfr. Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), cit., pp. 33-37.

⁵⁶ Per un approfondimento su questa novella rimando al terzo capitolo.

⁵⁷ Lucien Febvre, *op. cit.*, pp. 326-327.

Inoltre, l'autrice⁵⁸ non costruisce, come lo scrittore fiorentino, un *Proemio* iniziale di tipo extradiegetico per dimostrare la propria autorialità, ma parte da un *Prologo* che entra direttamente nella finzione narrativa:

Un prologue historié. Autre chose que le simple avertissement d'un auteur annonçant aux lecteurs qu'ils vont recevoir en pâture toute une série d'"histoires" dont chacune se suffira à elle-même, étant soit un morceau de vie capté par un écrivain s'effaçant devant la réalité; soit une fiction, permettant au lecteur de s'évader hors de cette même réalité, pesante et mesquine. Le prologue de l'Heptaméron entend créer un cadre, situer dans un certain milieu les contes.⁵⁹

Un'altra differenza con il modello riguarda la mancata anticipazione alla fine di ogni giornata dell'argomento principale di quella successiva e l'assenza di una descrizione minuziosa di quello che i personaggi fanno nella loro quotidianità fuori dal novellare. Ci vengono date delle informazioni rapide e sommarie e i *Prologhi* sono solitamente brevi. Mentre, per quanto riguarda i dibattiti alla fine delle novelle vediamo come a volte sono della stessa lunghezza del racconto stesso, a volte sono molto più lunghi e spesso trascendono gli argomenti che precedentemente sono stati raccontati, «le récit, en ce cas extrême, n'est qu'un mince prétexte très vite oublié»⁶⁰.

Per quanto riguarda la datazione del *Prologo* ci sono degli elementi che fanno pensare che François I^{er} era ancora vivo nel momento della scrittura, perché viene esplicitamente citato: «Entre autres, je crois qu'il y a nul de vous qui n'aut lu les cent Nouvelles de boccace, nouvellement traduites d'italien en français, que le roi François I^{er}, premier du nom, Monseigneur le Dauphin, Madame la Dauphine, Madame Marguerite»⁶¹, quindi può essere datato prima del 31 gennaio del 1547. Inoltre, Marguerite ci dice che l'idea di scrivere un'opera poliautoriale cade a causa di critiche situazioni politiche: la gravidanza della delfina e la pace tra François I^{er} e Henri VIII del giugno del 1546. Quindi la data possibile del primo settembre a cui fa riferimento il *Prologo* è quella del primo settembre del 1546:

Le premier jour de septembre, que les baings des montz pirenées commencent entre ren leur vertu, se trouverent à ceulx de Cauderès plusieurs personnes tant de France que d'Espagne; les ungs

⁵⁸ Vorrei precisare che non ci sono pervenute dei manoscritti autografi di Marguerite, poiché la regina non aveva la tendenza a scrivere di suo pugno, ma a dettare i contenuti delle sue opere.

⁵⁹ Lucien Febre, *op. cit.*, p. 221

⁶⁰ Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), *cit.*, p. 84.

⁶¹ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, pp. 89-90.

pour y boire de l'eau, les autres pour se y baigner et les autres pour prendre se la fange; qui sont choses si merveilleses que les maladies habandonnez dec medecins s'en retournent tout guariz.⁶²

3.2.2 Le regole

Durante il loro passatempo i *devisants* devono rispettare delle regole: la prima riguarda la *veritas*: «une chose differente de Bocace: c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire»⁶³; l'obbiettivo è inoltre quello di raccontare cento storie: «Au bout de dix jours aurons parachevé la centaine». Viene stabilito anche un luogo e un momento della giornata prestabilito da dedicare al racconto: «Et s'il vous plaist que tous les jours, depuis midy jusques à quatre heures, nous allions dedans ce beau pré le long de la riviere du Gave, où les arbres sont si foillez que le soleil ne scauroit percer l'ombre ny eschauffer la frescheur»⁶⁴. Viene imposto che ognuno narri ogni giorno una storia, vissuta o vista personalmente o proveniente da un testimone degno di fede: «dira chascun quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy»⁶⁵. E, infine, si ribadisce il principio di uguaglianza tra tutti i *devisants* (che siano maschi o femmine): «car au jeu nous sommes tous esgaulx»⁶⁶, al contrario invece del Decameron nel quale ad ogni inizio giornata è proclamata una regina o un re. Inoltre, viene imposto per rispetto al principio di uguaglianza che nella narrazione si alternino sempre una voce maschile e una voce femminile.

⁶² Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 78.

⁶³ Marguerite de Navarre, *op. cit.* p. 90. Ad un'occhiata ravvicinata le novelle non sono tutte storie realmente accadute e alcune non rispettano neanche la vicinanza storica e temporale (come la novella 70). Quello che la regina vuole esprimere è un senso globale di verosimiglianza, ma non in senso moderno. La dichiarazione di verità è una formula stereotipata utilizzata per tutto il Medioevo anche da autori di racconti inverosimili, come di *fabliaux* e di *lais*. La verità non risiede semplicemente nell'assenza di meraviglioso o soltanto nelle collocazioni spaziali e temporali realistiche, ma in un senso secondo che mira a dare una portata universale alle storie che vengono narrate, un messaggio alle volte retorico, alle volte pedagogico, ma sempre con un fine che non risiede nel senso di verità immediato. Marguerite vuole dimostrare la presenza di Dio e come egli opera in favore di chi ha la grazia. (cfr. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édition de Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2020, pp. 28-38). «Ces affirmations mêmes, si souvent répétées, de ne dire que des histoires véritables, doivent-elles se prendre à la lettre? Elles appartiennent, d'une certaine manière, au répertoire du conteur oral comme à celui de l'écrivain qui cherche à en garder le ton, ou qui s'apprête à commencer un récit difficile à croire », Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), cit., p. 31.

⁶⁴ *Ivi*, p. 91.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 92.

Marguerite fin dal *Prologo* ci mostra la situazione di crisi che dà il via al novellare⁶⁷: il primo settembre un gruppo di uomini e donne si incontrano a Cautelets per curarsi seguendo il trattamento rituale dei ventuno giorni (quindi fino al 21 settembre, il giorno dell'equinozio). Le piogge torrenziali rendono impossibili lunghi viaggi, le strade sono bloccate e quelli che sono i *devisants* della nostra storia capitano tutti alla chiesa di Notre Dame di Sarrance. La prima ad arrivare è Oisille, mentre una parte degli altri personaggi incappano in un'imboscata dei briganti o in altre peripezie.

3.2.3 I personaggi della cornice

I personaggi hanno dei nomi particolari nei quali la critica ha voluto vedere degli anagrammi di personaggi intorno all'entourage di Marguerite. La prima signora ad arrivare all'abbazia, Oisille, in certi manoscritti appare con il nome di Osyle, quindi Loyse (la madre di Marguerite), lei è una «dame vefve de longue expérience»⁶⁸. C'è poi una coppia sposata composta da Parlamente (in lei si è vista la controfigura della regina stessa) e Hircan che corrisponderebbe a Henri d'Albret, sovrano di Navarra. Tra gli altri personaggi vediamo Longarine che perde il marito dopo l'attacco dei briganti, un'altra coppia composta da Ennasuite e Simontault il quale è invaghito di Parlamente, e per questo difende spesso le donne dalle accuse portate da Hircan e attacca la moglie quando invece si pone come assoluta difensora del genere femminile. C'è poi Nomerfide, la più giovane del gruppo, sposata con Saffredent, è una dama di compagnia ed è la specialista delle storie più scabrose. Rimangono gli ultimi due: Geburon, il più anziano e Dagoucin, il quale si pensa sia ispirato al personaggio conosciuto direttamente da Marguerite, Nicolas Dangu, bastardo del cancelliere Duprat, vescovo di Séz poi di Mende e poi cancelliere del re di Navarra. Tutti questi personaggi hanno delle caratteristiche e degli ideali chiari che li contraddistinguono gli uni dagli altri, senza che però siano dei ritratti psicologici, quanto più dei personaggi parlanti⁶⁹ che non possiedono nessun connotato

⁶⁷ Cfr. Lucien Febvre, *op. cit.*, pp. 230-239. In queste pagine sono presenti anche le varie ipotesi di corrispondenza diretta tra i personaggi della raccolta e gli uomini e le donne reali della vita di Marguerite, per semplicità ne metterò soltanto quattro che corrispondono a persone già citate in precedenza: Oisille, Parlamente, Dagoucin e Hircan.

⁶⁸ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁹ Cfr. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édition de Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2020, pp. 38-47.

fisico identificabile, ma si riconoscono e distinguono solo tramite le loro parole e le loro idee. Marguerite vuole creare una sensazione di polifonia in cui i *devisants* si rispondono e dialogano su degli argomenti topici. Essi si riconoscono non da un diverso modo di parlare o una lingua diversa (come abbiamo specificato in precedenza il mondo dal quale provengono è quello della corte e questo microcosmo sociale è accumulato da costumi, linguaggio e lignaggio simili⁷⁰), ma dalla differenza delle loro idee, dalla materia dei loro discorsi. Alla fine si vanno a creare delle costanti che permettono al lettore una loro chiara identificazione: ad esempio, Nomerfide, la più giovane e ilare di tutti predilige i brevi racconti divertenti, Oisille, l'autorità mai contestata all'interno del gruppo preferisce i drammi, Longarine esprime il suo pensiero traendolo dalla propria esperienza personale, Parlamente è la saggia, una donna pia senza ostentazione con un gusto per le storie lunghe spesso di amori infelici o travagliati, Hircan presenta un gusto per le situazioni scabrose e tra tutti gli uomini del gruppo è quello che difende con più forza il diritto alla violenza per soddisfare il proprio desiderio e vede spesso in una condotta onesta (sia maschile che femminile) le tracce di ipocrisia e dissimulazione. Geburon è l'uomo più anziano che si rifà alla sua esperienza per trarre valori e insegnamenti generali, Ennasuite non esprime alcun discorso personale, ma mostra solo il proprio accordo con uno o l'altro dei compagni, e Dagoucin sceglie di raccontare a volte delle storie divertenti, altre volte dei racconti sentimentali dove l'amore è portato al grado estremo fino anche alla morte. Infine, Saffredent e Simontault sono lo specchio del pensiero di Hircan, cercano di smascherare le donne, il primo predilige le storie aristocratiche, il secondo invece i racconti borghesi.

I *devisants* non sono però dei semplici cronachisti che riportano quello che hanno sentito dire o visto in prima persona in maniera passiva, ma sono presenti nella narrazione

⁷⁰ Tra i personaggi che invece popolano le novelle la maggior parte sono della corte, o grandi signori delle città di provincia. Marguerite rappresenta l'archetipo della corte e i personaggi che la abitano con le sue regole e leggi non scritte, con la galanteria, l'amore per interesse, la dissimulazione. A volte è difficile però capire il rango preciso di appartenenza di alcuni di questi gentiluomini o dame perché definiti con dei titoli poco chiari come «gentil homme», «dame», «demoiselle», «honneste femme», «dames illustres», «honorables hommes»; mentre i personaggi borghesi sono quasi tutti designati dalla loro attività. Quella che Marguerite rappresenta è una società popolata dunque da principi, semplici gentiluomini di provincia, magistrati, ufficiali reali, mercanti ed ecclesiastici, nella quale sono in secondo piano le persone di rango inferiore come servitori, camerieri ecc., dei quali troviamo solo delle comparse, mentre sono pressoché assenti personaggi provenienti dal popolo. La gente di campagna appare, ma solo come un gruppo confuso che viene in soccorso agli altri personaggi (cfr. Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), cit., pp. 40-46).

anche se non interagiscono con l'auditorio o non interrompono il corso della narrazione, «dans leurs préambules et leurs conclusions volontiers didactiques, à mettre en perspective les personnages, les actions et les passions, pour imposer leur vue sur l'aventure qu'ils racontent»⁷¹.

L'elemento polifonico risiede sia nella cornice, che nel corpus vero e proprio, sono infatti presenti frequenti rotture di registro che vedono veloci passaggi dal riso alla tragedia⁷². E anche all'interno di queste due tipologie di storie divertenti o drammatiche si può riscontrare una tendenza alla *varietas* che si esplicita nelle diverse strade e modi che i narratori scelgono di adottare per far arrivare gli altri ascoltatori o noi lettori alla risata o al pianto.

3.2.4 L'arte della conversazione

Centrale nell'opera di Marguerite è l'arte della conversazione, i dialoghi tra i *devisants* permettono di immaginare come si sviluppavano le riunioni mondane, quali temi e idee venivano in quelle occasioni affrontati come l'amore, il matrimonio, le donne e gli uomini nelle loro similitudini, differenze e contraddizioni. Tra i narratori possiamo distinguere due fazioni, quella dei realisti di cui fa parte Hircan, Saffredent, Simontault e in parte anche Nomerfide i quali cercano di dimostrare quanto dietro al presunto onore delle donne si nasconda solamente dissimulazione e ipocrisia⁷³; e quella invece degli idealisti il cui protagonista principale è Dagoucin. Il personaggio di Dagoucin può essere considerato come il portavoce del pensiero platonico; è sentimentale, difensore di un amore che si afferma e nasce dentro ognuno, ritiene che per vivere è sufficiente il desiderio di amare correttamente senza bisogno di essere ricambiati o ottenere favori sessuali. L'unico a comprenderlo e a capirlo è Parlamente, che tacitamente lo difende specialmente dallo scherno di Saffredent e Nomerfide. Ogni personaggio poi, pur provenendo dallo stesso milieu culturale e sociale è ben caratterizzato a livello di ideali, opinioni e temperamento.

⁷¹ Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), cit., p. 184.

⁷² Per quanto riguarda la presenza dell'elemento tragico nell'opera di Marguerite rimando a un articolo di Philippe de Lajarte, *Le tragique dans l'Heptaméron*, "Le Verger", bouquet XX, janvier 2021.

⁷³ cfr. Émile Telle, *op.cit.*, p. 140.

3.2.5 L'essenzialità

Una delle caratteristiche dell'opera della regina è l'essenzialità, ovvero la narratrice decide di raccontare solo quello che serve alla materia. Ogni dettaglio, ogni dialogo e ogni azione sono funzionali alla narrazione⁷⁴, non strabordano in elementi superflui. Ciò che interessa a Marguerite non è il racconto e la peripezia in sé (anche se è consapevole dell'amore dei suoi lettori per i dettagli magari più ilari o scabrosi), ma vuole dare un insegnamento. Anche i luoghi delle avventure sono degli sfondi solo citati, ma non descritti minuziosamente. La domanda che ci poniamo è dunque che cosa è o non è funzionale alla narrazione? Qual è l'obiettivo che Marguerite si impone di raggiungere con quest'opera?

3.3 Le tematiche

3.3.1 Il passatempo

Da un articolo di Enrica Zanin⁷⁵, vediamo che da una parte la critica ha visto nella raccolta di Marguerite un progetto teologico, un'altra parte solo un gioco cortese⁷⁶. Il novellare è scelto dal gruppo come un passatempo e sarà Parlamente a proporlo: «je inventerois quelque passetemps ou jeu pour satisfaire à la charge que me donnez»⁷⁷, esso è dunque un modo per spendere quelle ore dopo il pasto in maniera gradevole per il corpo e senza che l'anima, nutrita di letture spirituali, venga danneggiata. È un rilassamento che però non deve essere eccessivo o sregolato, ma necessario per riposare l'anima dopo il lavoro dello spirito. Lo stesso Hircan cerca un'attività che sia «quelque passetemps et exercice corporel (...) qui nous fait oblier mil folles pensées (...) pour après disner jusques à vespres, fault choisir quelque passetemps qui ne soit dommageable à l'ame, soit

⁷⁴ Nel *Prologo* viene detto relativamente ai bagni e al potere curativo delle acque di Cauderes: «Ma fin n'est de vous declarer la scituation ne la vertu desdits baings, mais seulement de racompter ce qui sert à la matiere que je veulx escripre», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁵ Enrica Zanin, *Lectio ou "passetemps"? strategies de lecture dans l'Heptaméron*, "Le Verger", bouquet XX, Janvier 2021.

⁷⁶ Ma alla fine quello che Marguerite ha voluto fare è di mostrare un quadro fedele della società dell'epoca nella quale tendenze mondane e galanteria si univano alla devozione religiosa, senza scandalo o meraviglia. Gli ha rappresentati unendo la più fervente pietà a degli atti violenti. (cfr. Lucien Febvre, *op. cit.*, pp. 360-361)

⁷⁷ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 90.

plaisant au corps; et ainsy passerons la journée joieusement⁷⁸». L'arte del racconto è vista quindi come necessaria alla conversazione e alla vita sociale, per rendere più allegra e unita una comunità; e come abbiamo visto in precedenza sappiamo quanto la conversazione fosse importante per la regina e quanto lei stessa ne è stata creatrice e promulgatrice all'interno del suo entourage. Se la lettura delle Sacre Scritture nutre l'anima, le novelle invece danno nutrimento al corpo. E questi due momenti sono entrambi presenti nelle giornate dei *devisants* i cui tempi sono chiaramente scanditi secondo un ritmo ripetitivo. Al mattino la giornata inizia con la lettura e l'interpretazione delle Scritture da parte di Oisille⁷⁹, seguita dalla messa, mentre il tempo della narrazione è racchiuso tra mezzogiorno e le quattro del pomeriggio:

Et s'il vous plaist que tous les jours depuis midy jusques à quatre heures, nous allions dedans ce beau pré le long de la riviere du Gave, où les arbres sont si foillez que le soleil ne sçauroit percer l'ombre ny eschauffer la frescheur, là, assiz à nos aises, dira chascun quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy.⁸⁰

Dopo il novellare e l'allegro conversare ci sono i vespri, ovvero la preghiera del tramonto a cui tutti partecipano quotidianamente.

Il momento della preghiera, pur non essendo argomento dell'opera si capisce chiaramente essere fondamentale e profondamente utile per gli spiriti che lo accolgono, tanto che i *devisants* partecipano a questi momenti con una sempre maggiore volontà. Se nella quarta giornata Hircan e Parlamente si presentano un po' in ritardo, distratti dai doveri coniugali: «Hircan e sa femme Parlamente trouverent la leçon bien commancé»⁸¹, man mano che vanno avanti le giornate il fervore dei *devisants* diventa sempre maggiore, prima nella sesta giornata mostrano una particolare apprensione, arrivando tutti molto presto al loro incontro giornaliero: «la compaignye, qui en fut advertye, pour le desir qu'elle avoit d'oyr sa bonne instruction, se dilligenta tant de sa habiller, qu'ilz ne la feirent

⁷⁸ *Ivi*, p. 88.

⁷⁹ Definita nel *Prologo* della settima giornata come «salutare pasture» (*ivi*, p. 611). Dai *Prologhi* della seconda, terza giornata e sesta giornata sappiamo inoltre, che Oisille si sveglia ogni giorno prima degli altri per preparare la sua lezione: «Le matin, ne sceut la compaignye si tost venir en la salle, qu'ilz ne trouvassent madame Oisille, qui avoit, plus de demye heure avant, estudié la leçon qu'elle devoit lire» (p. 299); «Madame Oisille, selon sa bonne coustume, se leva le lendemain beaucoup plus matin que les autres, et, meditant son livre de le Saincte Escripiture, attendit la compaignye» (p. 414); «Le matin, plus tost que de coustume, madame Oisille alla preparer sa leçon en la salle» (p.549).

⁸⁰ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 91.

⁸¹ *Ivi*, p. 413.

gues actendre»⁸² e infine, nella settima giornata non si rendono neanche conto dell'arrivo dell'orario dedicato al novellare: «en quoy ils prindent tel plaisir, que quasi leur entreprinse estoit oblyée»⁸³. La gioia del novellare è grande, ma non tanto grande quando quella che nasce dalla lettura dei Testi Sacri:

Le passetemps des nouvelles, en ce sens, n'est pas un délassement gratuit, mais une propédeutique: les âmes des devisants retrouvent des forces, par la narration, et peuvent ainsi goûter, de plus en plus profondément, à la « félicité » de la méditation.⁸⁴

Questa alternanza chiaramente gerarchizzata nell'opera, deriva dagli insegnamenti di Lefèvre e Briçonnet. La meditazione dovrebbe essere utile a riorientare ogni fedele. Se la lettura e la meditazione dei testi profani porta alla saggezza, quella delle Sacre Scritture porta ad un secondo livello di felicità che porta a un cambiamento delle proprie azioni e alla contemplazione delle cose divine.

Inoltre,

Elle voulait que les récits de Boccace pussent servir de thème à toute une série de controverses morales qui se greffaient d'autant mieux sur des récits plaisants que les moins philosophes des hommes, et des femmes, les liraient par Plaisir et par divertissement. On comprend non moins (...) ce qui, de prime abord, choque si vivement tant de modernes lectures de l'*Heptaméron* : cette surprenante mixture d'amour profane et de dévotion exaltée qu'au seuil de chaque journée la vieille dame Oysille prépare, d'une main savante, pour ses devisants.⁸⁵

3.3.2 La morale

L'obbiettivo morale della raccolta è quindi abbastanza esplicito, i personaggi di Marguerite, sia che siano aristocratici che siano di altre estrazioni sociali, servono a mostrare la natura duplice viziosa o virtuosa della creatura umana. Tutti gli uomini sono uguali agli occhi di Dio⁸⁶. Detto questo però è importante che specifichi ancora una volta che nell'opera non si trova un insegnamento univoco ed esplicito e che anche nei dibattiti

⁸² Ivi, p. 549.

⁸³ Ivi, p. 611.

⁸⁴ Enrica Zanin, *art. cit.*, p. 6.

⁸⁵ Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 267. Oisille ogni giorno sceglie una lettura da commentare assieme ai suoi "discepoli".

⁸⁶ Anche se come fa notare Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), pp. 60-61, le classi sociali più basse sono pressoché ignorate non solo dalla narratrice, ma anche dagli stessi *devisants*, tant'è che Parlamente arriva a chiedersi se la gente del popolo può provare amore. Essi vengono sfruttati e spesso non vengono trattati neanche come persone.

la sovrapposizione di punti di vista impedisce l'estrazione di un chiaro pensiero dell'autrice relativamente ai fatti che vengono discussi.

Questo mélange di sacro e profano non sconfina mai però in un dogmatismo o in riflessioni teologiche. Marguerite non vuole solo dare un insegnamento morale, ma vuole anche mostrare quale sia il giusto modo di vivere nella società del XVI secolo:

le fruit de la méditation n'est pas spirituel, comme dans les lettres sacrées, mais en lien avec la vie éthique des auditeurs. Les lecteurs sont appelés à confronter le récit de la nouvelle avec leur expérience et à en tirer une maxime de conduite concrète et particulière, qui puisse aider leur délibération contingente. (...) En interprétant le texte de manière personnelle, par la confrontation entre expériences racontées et expériences vécues, le lecteur ne s'identifie pas aux personnages du texte. Il ne s'agit pas d'entrer dans l'histoire, d'investir le rôle du personnage principal et de tirer des émotions que suscite son aventure un conseil de conduite. La vérité de l'histoire n'est pas issue de l'immersion romanesque, qui annule toute distance entre lecteur et personnage, mais davantage de la confrontation entre le cas raconté et l'expérience du lecteur, qui restent radicalement distincts.⁸⁷

3.3.3 La guerra dei sessi

Uno degli scontri che la regina rappresenta con più vivacità e varietà è quello che Gisèle Mathieu-Castellani definisce la guerra dei sessi⁸⁸: «parmi les procès instruits par cette mini-cour de justice, celui de la différence des sexes est inscrit à l'ordre du jour, suscitant de vifs débats (...) Le rapport des hommes et des femmes à la passion et à la raison, au plaisir et à l'honneur»⁸⁹. Gli uomini sono caratterizzati da una virtù principale che è quella del coraggio, dell'audacia e del rischio che permette loro di ottenere l'onore, alla fine anche in amore il loro indirizzo morale è quello della guerra. Per questo gli uomini seduttori sono spesso rappresentati tramite l'uso di un lessico guerresco o della caccia. Sono brutali e carnali, sono esseri pericolosi che hanno «besoin d'être civilisé (...) Les vrais "serviteurs", les parfaits amants sont très rares; quant aux autres ils ne savent pas aimer avec désintéressement et sincérité comme les femmes»⁹⁰. Marguerite si trova a vivere in una società retta e regolata dagli uomini e le sue accuse contro di loro non vengono risparmiate all'interno dell'*Heptaméron*⁹¹. Così come però non mancano gli

⁸⁷ Enrica Zanin, *art. cit.*, p. 8.

⁸⁸ Nell'*Introduzione* a Marguerite de Navarre, *op. cit.*, pp. 31-49.

⁸⁹ *Ivi*, p. 36.

⁹⁰ Émile Telle, *op. cit.*, p. 141.

⁹¹ Non per questo dobbiamo però considerare la regina di Navarra come una femminista ante litteram, anzi. Per quanto, ad esempio, riguarda la libertà sessuale delle donne, lei nega che il sesso femminile possa e debba provare piacere sessuale, provato solo dalla parte più bestiale dell'uomo. La donna è tale e

esempi di cattiva condotta femminile. Se l'onore maschile si riempie di significati e valori bellici quello femminile si basa sulla dolcezza, pazienza e castità⁹². Tra queste tre prevale in assoluto la castità (il contraltare del coraggio maschile) che è vista come il mezzo per potersi affermare e avere valore all'interno della società. La differenza tra onore maschile e femminile risiede nel fatto che se per gli uomini non c'è mai una separazione netta tra onore e azioni compiute, ma anzi il primo può essere controllato e aumentato dalle seconde, nel caso delle donne spesso le azioni (che nascono da un desiderio) non portano necessariamente a un accrescimento dell'onore che secondo Marguerite dovrebbe invece nascere innanzitutto da una coscienza interiore (e segreta) prima che da delle manifestazioni esterne visibili a tutti; anzi, è proprio quando il segreto viene rivelato (anche in casi di amori onorevoli) che viene perduto. Si va a creare quindi uno sforzo da parte delle donne di mantenere davanti agli uomini una parvenza di onore che però è costantemente messa in discussione, come ad esempio dai *devisants* più accaniti che accusano le donne di ipocrisia e dissimulazione; mentre al contrario l'onore maschile non

differenziata dal sesso forte in quanto è onesta, onorevole e timorata di Dio. Se da una parte c'è la tendenza a percepire la gabbia che imprigiona il sesso femminile, dall'altra la nostra autrice è troppo imbevuta dell'insegnamento di San Paolo (il quale ha rafforzato l'idea dell'inferiorità della donna rispetto all'uomo e l'ha esclusa dall'immagine di Dio cfr. Geneviève Bühner-Thierry, Didier Lett, Laurence Moulinier-Brogi. *Histoire des femmes et histoire du genre dans l'Occident médiéval*, "Historiens et géographes, Association des professeurs d'histoire et de géographie", 2005, pp.135-146), e delle regole e usi della sua società per poter attuare una vera e propria lotta e liberazione anche all'interno delle sue opere. Ciò che invece è moderno ai nostri occhi è il piano di uguaglianza in cui pone i suoi personaggi, sia dentro che fuori dalla cornice; non sono tutti uguali di fronte alla legge terrena, ma lo sono di fronte a quella divina. In realtà Émile Telle ritiene che il pensiero di San Paolo, utilizzato dai riformisti evangelisti, vede una rivalutazione del matrimonio e dunque anche della donna (ad esempio nella novella 67). Un altro tratto di modernità può essere visto nella promozione dell'istruzione femminile e nella possibilità che anche le donne possono essere mediatrici del pensiero cristiano (nell'*Heptaméron* è Oisille, una donna, a mediare le Sacre Scritture), ma io non ritengo che sia sufficiente per definire Marguerite femminista nel senso contemporaneo del termine, quindi anche con le implicazioni di lotta e di volontà di stravolgimento dello status quo. Era una femminista nel senso più ampio, ovvero vedeva i due sessi come paritari, entrambi degni di riprovazione o esaltazione, era disincantata di fronte alla natura umana, realista rispetto alle relazioni che intercorrevano tra uomini e donne e non giudicante in senso stretto. La sua commedia umana mostra tutte le sfaccettature delle relazioni umane e sentimentali, ma rimangono le distinzioni più stereotipate di sesso, la donna non è per forza debole come voleva il pensiero medievale, ma è comunque sottomessa all'autorità maritale e rinchiusa nella definizione di onestà e onore; mentre l'uomo, tranne rari casi, rimane in linea di massima vittima dei piaceri della carne, e le donne che si lasciano trasportare dai propri desideri sessuali: «ne se doibvent plur nommer femmes mais hommes». Inoltre, nella raccolta di novelle sappiamo bene come è difficile farsi un'idea univoca del pensiero della regina, dal momento che lei stessa mette sul piatto diversi punti di vista. Sappiamo, o almeno intuimo il suo pensiero generale, il quadro che lei ha voluto rappresentare e i punti sui quali ha voluto portare la riflessione del lettore, ma sul suo posizionamento femminista avrei dei dubbi. Il suo essere femminista può essere il frutto di alcune riflessioni filosofiche e religiose dell'epoca a cui lei si appoggia (come quelle neoplatoniche), ma non provengono da lei in maniera deliberata, quanto più in modo spontaneo, come conseguenza dei suoi studi e delle sue simpatie culturali e spirituali.

⁹² Cfr. Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), cit., pp. 200-209.

è mai messo in dubbio né dalla microsocietà dell'opera, né dalla società intera. Alla fine, ciò che emerge da questa guerra dei sessi è che la parola maschile è sempre più potente di quella femminile, che la virtù femminile dell'onore si associa alla coscienza, dunque è invisibile, mentre quella maschile all'azione e diventa valida solo nel momento in cui gli altri la possono riconoscere.

Sia nel caso che si narri di personaggi femminili che di personaggi maschili in comportamenti viziosi ciò che stupisce nell'opera di Marguerite è l'assenza di un giudizio globale e definitivo che li inserisce all'interno di categorie di giusto e sbagliato. I *devisants* ovviamente, all'interno dei dibattiti, esprimono liberamente e spesso aggressivamente il loro giudizio, ma mai il lettore percepisce un'idea universale che porta a disdegnare o meno il genere maschile e/o femminile nella sua totalità. Il giudizio, alla fine, non è nelle mani degli uomini, ma nelle mani di Dio⁹³.

3.3.4 La critica all'ipocrisia del clero

Tra i personaggi all'interno delle novelle quelli che spiccano di più anche per la loro frequenza quasi ossessiva sono i *cordeliers*, ovvero i monaci dell'ordine dei francescani. Anche se non sono centrali ai fini di questo lavoro è importante citarli perché appunto fondamentali per la comprensione del pensiero religioso di Marguerite. Questi personaggi sono attaccati dalla regina nelle sue novelle per la loro ipocrisia⁹⁴ e per il cattivo insegnamento che danno ai fedeli. Ventiquattro novelle su settantadue sono dedicate o a preti o a membri del ceto ecclesiastico, di queste, quattordici hanno come

⁹³ Nella novella 26 viene espresso questo concetto: «Dieu, qui juge le cuer (...) en donnera sa sentence; mais c'est beaucoup que les hommes ne nous puissent accuser, car la bonté de Dieu est si grande, que, sans, accusateur, il nous jugera point; et cognoist si bien la fragilité de noz cueurs, que encores nous aymera-il de ne l'avoir point mise à execution» (Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 390). Anche nella novella 32 Oisille dice: «ayant confiance en luy, il gardera celles qui confessent ne se pouvoir par elles-mesmes garder; et celles qui se confient en leurs forces sont en grand dangier d'estre tentées jusques à confesser leur infirmité. Et en est veu plusieurs qui ont tresbuché en tel cas, dont l'honneur saulvoit celles que l'on estimoit les moins vertueuses; et dist le viel proverbe: *Ce que Dieu garde est bien gardé*» (p. 427). Anche se capita spesso che le donne dedite al vizio della carne siano maggiormente e unanimemente attaccate.

⁹⁴ Oisille parla nella novella 22 dell'«hypocrisie de ceulx qui s'estiment plus religieux que les autres» avvertendo di «ne vous enchante l'entendement, de sorte que vostre foy, divertye de son droict chemin, estime trouver salut en quelque autre creature que en Celluy seul qui n'a voulu avoir compaignon à nostre creation et redemption», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 341.

protagonisti i *cordeliers*⁹⁵. Sappiamo bene quanto nell'epoca di riferimento i riformatori lottano contro i cattivi costumi degenerati dei membri della Chiesa cattolica, ma Marguerite mette l'accento più sulla loro cattiva dottrina, la quale si concentra più sulle buone opere e che sulla misericordia divina o la grazia liberamente donata. Marguerite è in questo senso vicina al pensiero di Briçonnet il quale ritiene che la riforma della Chiesa deve partire proprio da un cambiamento delle abitudini degli uomini che la rappresentano. Il sentimento che Marguerite vuole far scaturire ai suoi lettori è quello dell'indignazione⁹⁶. Gary Ferguson nel suo articolo per spiegare l'avversione di Marguerite per questo gruppo religioso fa riferimento a un episodio particolarmente tragico nella novella 23 in cui una donna aggredita da un *cordelier* per i sensi di colpa provati dal loro incontro decide di suicidarsi, e insieme a lei muore anche il bambino che aveva in corpo:

Et alors, elle, qui n'avoit jamais aprins des cordeliers, sinon la confiance des bonnes œuvres, la satisfaction des pechez par austerité de vie, jeusnes et disciplines, qui du tout ignoroit la grace donnée par nostre bon Dieu par le merite de son Filz, la remission des pechez par son sang, la reconsiliation du pere avecq nouz pas sa mort, la vie donnée aux pecheurs pas sa seulle bonté et misericorde, se trouva si troublée, en l'assault de ce desespoir fonsé sur l'enormité et gravité du peché, sur l'amour du mary et l'honneur du lygnaige, qu'elle estima la mort trop plus heureuse que sa vie (...) Allora, vaincue de la douleur, poulcée de desespoir, hors de la cognoissance de Dieu et de soy-mesmes, comme femme enragée et furieuse, print une corde de son liect et de ses propres mains s'estrangla.⁹⁷

⁹⁵ La 5, 11, 19, 23, 31, 34, 35, 41, 44, 46, 48, 55, 55, 56, 64. Cfr. Gary Ferguson, *Mal de vivre, mal croire: l'anticléricalisme dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, "Seizième Siècle", n. 6, 2010, pp. 151-163.

⁹⁶ Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (1976), p. 119.

⁹⁷ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 348.

IV CAPITOLO

Per introdurre quest'ultimo capitolo riprendo il pensiero di Dariusz Krawczyk a proposito della regina di Navarre, «*maître de la casuistique amoureuse. Elle semble obsédée par l'amour (...) Elle est consciente aussi qu'à la multiplicité des histoires correspond la multiplicité des points de vue possibles sur ces histoires*»¹. Questa ossessione per la casistica amorosa, la volontà di creare un quadro quanto più ampio e variegato e non univoco di cosa sia amare e delle conseguenze di questo sentimento è una tendenza che le due autrici hanno in comune. Come ho detto anche nel capitolo relativo a Marie de France, l'autrice scrive una sorta di trattato sull'amore illustrandone tutte le sfaccettature. Lo studioso in queste parole fa riferimento a un corpus più ampio di opere della regina di Navarre², non solamente all'*Heptaméron*, ma io ritengo che il suo pensiero possa essere applicato anche e solamente all'opera di riferimento di questo studio. Nella raccolta di novelle Marguerite porta in scena diverse situazioni legate al sentimento amoroso e i dibattiti sono il mezzo mediante il quale lei stessa esprime la pluralità di punti di vista, rendendo superflue interpretazioni univoche dei singoli casi, perché nessuno dei *devisants* alla fine è portatore della verità nella sua totalità.

Partendo da questo presupposto ho scelto tre novelle dell'*Heptaméron* che reputo particolarmente significative, dove l'amore e le relazioni al tempo del Rinascimento occupano uno spazio privilegiato, la novella 70, la novella 21 e la novella 10. In queste tre novelle possiamo trovare, vuoi nell'ambientazione come nella 70, che nelle situazioni come nella novella 21, che nei nomi dei protagonisti, come nella novella 10, una maggiore influenza del mondo cortese e medievale. A queste tre novelle ho deciso di associare i *lais* di Marie de France che ho trovato più vicini per temi e simbologia. La novella 70 sarà studiata insieme al *lai* di *Lanval*, e a *Les Deus Amanz* e la 21 insieme a *Laüstic* e *Milun*.

¹ Dariusz Krawczyk, *Amour des débats, débats d'amour: discours amoureux dans le débats poétiques des Marguerite de Navarre*, "Le Verger", bouquet XX, janvier 2021, p. 8.

² Tratta anche il poema *Quatre Dames et les quatre Gentilzhommes*, la *Comédie des quatre femmes*, la *Comédie des parfaits amants* e *La Coche*.

Relativamente alle influenze celtiche, bretoni e cortesi de *La Châtelaine de Vergy*, Jean Dufournet e Liliane Dulac dicono: «En fait, les traits hérités de la matière celtique et de la tradition courtoise sont nombreux à tous les niveaux du récit, au point qu'on ne peut parler d'imitation ni même d'emprunts, s'agissant du trésor commun où puisent les fictions romanesques contemporaines, car tous ces éléments sont retravaillés et réinterprétés selon les exigences propres du conte»³. Ed è appunto questo tesoro comune, fatto di simboli, motivi, temi e topoi che ritornano, il serbatoio al quale le due autrici cogliono a piene mani; ed è per la sua esistenza che possiamo trovare dei tratti, piccoli elementi o rimandi in comune all'interno delle due opere di riferimento, senza con questo pensare a una ripresa diretta dell'autrice medievale da parte di Marguerite, perché, come ho già specificato nel capitolo su Marguerite de Navarre, non conosciamo la totalità delle fonti che la regina ha utilizzato per la sua opera, se non nei casi in cui lei stessa ne fa esplicito riferimento, ma possiamo immaginare le due scrittrici ispirate da uno stesso patrimonio comune.

³ *La Châtelaine de Vergy*, édition bilingue de Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994, p. 10.

I *lais* di *Lanval*, *Les Deus Amanz* e la novella 70

In questa sezione attuerò un lavoro di confronto tra la novella 70 della raccolta di Marguerite de Navarre (con riferimenti al poema duecentesco della *Chastelaine de Vergi*) e due *lais* in particolare di Marie de France: *Lanval* e *Les Deus Amanz*.

1. Gli inizi

*La Chastelaine de Vergi*⁴ inizia con un incipit nel quale è espressa la lezione morale che l'autore (o autrice) anonimo vuole dare nel raccontare la storia della castellana: «Une maniere de gent sont qui d'estre loial samblant font et de si bien conseil celer qu'il convient en aus fier (...) quar, tant com l'amor est plus grant, sont plus mari li fin amant quant li uns d'aus de l'autre croit qu'il ait dit ce que celet doit»⁵. Ovvero, le conseguenze possono essere nefaste se uno dei due amanti al quale era stato imposto l'obbligo di mantenere la relazione segreta, fa uscire allo scoperto l'amore. Dopo questa piccola parentesi di una quindicina o poco più di versi si entra in un secondo preambolo che spiega la situazione iniziale in cui si trovano i due amanti: «si comme il avint en Borgoingne d'un chevalier preu et hardi et de la dame de Vergi»⁶ la quale decide di concedere il proprio amore al cavaliere solo a una condizione: che rimanga segreto⁷. Il narratore descrive poi lo stratagemma che la castellana usa per organizzare gli incontri con il cavaliere amato: lui si reca tutti i giorni in un «vergier», ovvero un frutteto, si nasconde senza essere visto fino a quando un «petit chienet» non esce nel giardino, e solo in quel momento lui entra nella camera della castellana con la certezza che nessuno possa spiarli. Si conclude così la premessa e inizia la narrazione vera e propria che si concentra fin da subito sulla figura del cavaliere, il protagonista di tutta la vicenda, a dispetto del

⁴ È un poema anonimo francese del XIII secolo, scritto in *octosyllabes*. Forse rappresenta un fatto di cronaca avvenuto alla corte di Borgogna, ma è più probabile che non tratti di una verità storica. I legami con il *lai* di *Lanval* di Marie de France sono non solo nell'intreccio, ma anche nelle singole espressioni; la differenza si trova nell'assenza nel poemetto dell'elemento meraviglioso. La *Chastelaine de Vergi* è conservato in venti manoscritti. La mia edizione di riferimento è quella curata da Jean Dufornet e Liliane Dulac e si basa sul manoscritto C (Paris, BnF, fr. 837), il migliore e il più fedele dal loro punto di vista.

⁵ *La Châtelaine de Vergy*, p. 32, vv. 1-4 e 11-14. Fin da subito vediamo in riferimento alla *fin' amor* di origine provenzale. I due amanti sono l'incarnazione dell'amore perfetto e sublime.

⁶ Ivi, p. 32-34, vv. 18-20. La localizzazione precisa è Vergi, si trova nella Côte- d'Or, in uno dei castelli più importanti della Borgogna dal XI al XV secolo (cfr. *La Châtelaine de Vergy*, p. 159).

⁷ Il patto di segretezza è uno dei temi e dei principi fondamentali dell'amore cosiddetto cortese. L'amore, specialmente quando è fuori dal matrimonio deve rimanere celato agli occhi di tutti.

titolo⁸. Di lui non si dice mai il nome, al verso 126 è scritto «(Sel nomma)», ovvero “lo nominò” quando la duchessa di Borgogna parla di lui al marito, ma rimane per tutto il racconto sempre anonimo.

Focalizzata, invece, sulla figura della duchessa è la novella 70 della regina di Navarre, posizionata in un punto strategico della raccolta, ovvero alla fine della settima giornata (l’ultima completa che la regina riesce a scrivere prima della morte). Il racconto inizia con una descrizione della duchessa di Borgogna, la quale si innamora del cavaliere più leale del marito e cerca senza risultati di conquistarlo. La storia, narrata da Oisille, si basa in tutto e per tutto sul poema sopra citato ed è la stessa narratrice a ribadirlo: «Vrayement, dist Oisille, vous me faictes souvenir d’une dame belle et bien maryée». La vedova però subito dopo dice di non poter raccontare questa storia per due motivi: «l’une pour sa grande longueur; l’autre, pour ce que n’est pas de nostre temps; et si a esté escripte par ung autheur qui est bien croyable, et nous avons juré de rien mectre icy qui ay testé escript». Alla fine Parlamente riesce a convincerla a raccontare comunque la storia che ha in mente perché questo racconto «a esté escript en si viel langaige, que je croys que, hors mis nous deux, il n’y a icy homme ne femme qui en ayt ouy parler; parquoy sera tenu pour nouveau»⁹. Se inizialmente la più anziana del gruppo è indecisa se narrare questa storia per la sua lunghezza e per l’eventuale mancato rispetto di una delle regole che i narratori si erano imposti, ovvero la vicinanza temporale¹⁰, alla fine decide di raccontarla come ultima novella della settima giornata. Al contrario del poema da cui trae ispirazione non inizia con una parentesi morale, se non nell’affermazione di Oisille nel dibattito alla sessantanovesima novella in riferimento alla duchessa la quale «devint plus charnelle quel es pourceaulx et plus cruelle que les lyons»¹¹. Quello che il lettore si aspetta

⁸ Vorrei qui fare una precisazione. Il cavaliere è il protagonista nel senso che è il personaggio agente dell’opera, quello contro quale si scontra il destino. Il titolo però vuole sicuramente indicare la volontà o dell’autore (se è stato attribuito da lui) o di chi l’ha trasmesso, di mettere in evidenza la vittima assoluta di questa vicenda: la castellana. Così facendo è lei il personaggio sulla quale viene subito risposta l’attenzione del lettore che così può compatire la sua triste sorte.

⁹ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, pp. 656-657.

¹⁰ Ricordo che una delle regole che i *devisants* si sono imposti per il loro novellare riguarda la verità delle storie che decidono di raccontare, viste in prima persona o sentite dire da qualcuno degno di fede. Per questo Oisille si mostra reticente, la novella che sta per raccontare non solo è ambientata nel XIII secolo, ma è anche un racconto letterario, quindi non basato necessariamente su fatti realmente accaduti. Il fatto stesso di essere novelle, *nouvelle* implica che debbano anche essere “nuove”, mai sentite prima d’ora, ed è su questo punto che Parlamente nella sua risposta spinge Oisille, affermando che la storia è talmente tanto vecchia che sicuramente nessuno l’ha mai sentita prima e risulterebbe quindi una novità per le loro orecchie.

¹¹ *Ibidem*.

da questi riferimenti animaleschi è la storia di una donna che non si comporta come tale, ma nei suoi atteggiamenti e nella sua opera di dissimulazione e vendetta non è neanche un uomo, ma una bestia. Sin da questo preambolo capiamo subito chi è la protagonista indiscussa della novella, il personaggio più negativo e controverso: la duchessa di Borgogna. Per questo motivo è assente il riferimento iniziale al legame che esiste tra il cavaliere e la dama di Vergi¹², che viene nominata solo dopo dieci pagine dalla voce del suo innamorato. Questo ritardo crea una sensazione di suspense perché il lettore fino all'ultimo sa che il vassallo rifiuta l'amore della duchessa per onore e lealtà nei confronti del suo signore, ma ancora non sa che ha anche una relazione un'un'altra donna¹³.

In *Lanval* si sviluppa una simile situazione a quella del poema e della novella, incentrata sulla fiducia e la promessa di segretezza. Questo *lai* non è ambientato in Borgogna come i due precedenti, ma a «Kardoel»¹⁴, in Gran Bretagna («Longres») uno dei luoghi di soggiorno del re Artù, durante la guerra contro gli Scoti e i Piti. L'azione prende il via a Pentecoste¹⁵, ovvero il giorno della festa tradizionale e simbolica nei testi

¹² Mentre sappiamo, anche grazie al titolo, che la relazione tra i due perfetti amanti è il focus del poema duecentesco.

¹³ Anche se si immagina possa essere interessato a un'altra dama quando, accusato dal duca di felonìa e tradimento dice: «Vous supliant, monseigneur, croyre deux choses de moy: l'une que je vous suis si loial (...) et y en a assez d'aultres, où je mettrois plus tost ma fiance», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 665.

¹⁴ Si tratta di Carlisle nel Cumberland. Cfr. Marie de France, *op. cit.*, p. 453. Questo *lai* è l'unico tra quelli della raccolta ad essere ambientato alla corte arturiana.

¹⁵ Dal *DECT Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes*: “fête chrétienne qui se célèbre le septième dimanche après Pâques, en commémoration de la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres”, oppure “Date à laquelle le roi Arthur réunit sa cour”. È una data come ho detto simbolica e frequente nei testi dell'epoca, anche ne *La Chastelaine de Vergi* vediamo che uno dei momenti cardine della storia, il giorno della convocazione del primo incontro con tutta la corte è proprio Pentecoste (come accade alla corte di Artù, anche se in questo caso l'ambientazione è diversa). «Més ainc en point n'en lieu n'en vint tant que la Pentecoste vint qui après fu, a la premiere que li dus tint cort mout plenièr», *La Chastelaine de Vergi*, p. 84, vv. 681-684. Ma possiamo trovare un riferimento anche nel *Tristan* di Béroul: «Seignor, ce fu un jor d'esté, en icel tens que l'en aoste, un poi après la Pentecoste» (Béroul, *Tristan*, texte établi par Ernest Muret et revu par L. M. Defourques, Paris, Champion, 1947, vv. 1174-1175) e nei romanzi di Chétien de Troyes, ad esempio nel *Conte du Graal (Perceval)*, édité par Pierre Kunstmann, Ottawa ; Nancy, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien; ATILF, 2009, «Ce fu a une Pantecoste, que la reine sist dejuste le roi Artus au chief d'un dois», vv. 2783-2785 ; «a Pantecoste ert la corz», v. 8622, «a li rois sa cort estableie a tenir a la Pantecoste», vv. 8828-8829. Anche in *Erec et Enide*, traduzione e note di Cristina Noacco, introduzione di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2016: «Li rois le don li otre et par son rëume anvea et rois et dus et contes querre, ces qui de lui tenoient terre, que nul si hardi n'i eüst qu'a la Pantecoste ne fust», vv. 1887-1892. Anche in Chrétien de Troyes, *Chevalier au Lion ou Yvain*, édité par Pierre Kunstmann, Ottawa/Nancy, Université d'Ottawa / Laboratoire de français ancien, ATILF, 2009. «A cele feste qui tant coste, qu'an doit clamer la Pantecoste», vv. 5-6.

Un dettaglio nell'opera di Marguerite è interessante in questo senso. All'inizio della settima giornata (quella in cui si racconta la novella in esame), Oisille per la prima volta decide di non analizzare le *Epistole* di San Paolo, ma dedicarsi alla lettura degli *Atti degli Apostoli* di San Luca: «Au matin, ne faillit madame Oisille de leur administrer la salutaire pasture qu'elle print en la lecture des Actes et vertueux faitz des glorieux

cavallereschi, che data la fine dell'inverno e l'inizio della vita sociale. In questa occasione il re ha la possibilità di mostrare la propria generosità (uno dei tratti caratteristici dei sovrani medievali è appunto la larghezza) a tutti i suoi cavalieri, tranne a uno, Lanval, che viene completamente dimenticato sia da Artù che dai suoi compagni dai quali non viene difeso. Fin da subito il mitico sovrano appare in difetto e capiamo che l'intero *lai* è concentrato su una demistificazione del mondo della corte, su una continua opposizione e confronto (che verte a discapito del mondo arturiano) tra la corte e l'altro-mondo, Avalon. Anche negli altri due testi di riferimento possiamo vedere questa opposizione, tra un amore sublime, quello tra il cavaliere e la dama di Vergy e quello invece degradato che la regina o duchessa ambisce di ottenere, quello tipico dell'ideologia cortese che nasce tra una dama di alto rango e un uomo socialmente inferiore. A proposito delle differenze di status sociale vediamo come Marguerite aggiunge un interessante dettaglio rispetto al poema duecentesco: «y avoit, ung duc, très honneste et beau prince, aiant espouzé une femme dont le beaulté le contentoit si fort, qu'elle luy faisoit ignorer ses conditions»¹⁶. Possiamo immaginare che la specificazione della differenza di ceto tra il duca e la moglie serva agli scopi della narrazione per disegnare ancora più negativamente il personaggio della duchessa, la quale ha solo bellezza, ma non nobiltà (non solo di sangue, ma anche d'animo), e i suoi comportamenti capricciosi nei confronti del giovane vassallo del suo signore nascono da una sua convinzione di superiorità. Diventata duchessa si aspetta che tutti gli uomini della corte si comportino con lei secondo i canoni dell'«amore cortese», non credendo di poter essere in alcun modo rifiutata. Marguerite mette in evidenza la sua *naïveté*, il non essere esperta del mondo in cui vive e le sue aspettative libresche. La duchessa è rappresentata in maniera leggermente diversa nei due componimenti. Ne *La Chastelaine de Vergy* è una donna innamorata che soffre per non

chevaliers et apostres de Jesus-Christ, selon saint Luc, leur disant que ces comptes-là devoient estre suffisans pour desirer veoir ung tel temps et pleurer la difformité de cestuy-cy envers cestuy-là. Et, quant elle eut suffisamment leu et exposé la commencement de ce digne livre, elle les pria d'aller à l'église, en l'unyon que les apostres faisoient leur oraison, demandans à Dieu sa grace, laquelle n'est jamais refusée à ceulx qui en foy la requierent», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 611. Sappiamo che gli *Atti* si aprono con l'episodio biblico della venuta dello Spirito Santo sugli apostoli il giorno della Pentecoste. Ed è proprio in questa giornata che i *devisants* dimenticano i piaceri mondani e preferiscono continuare la lettura delle Sacre Scritture, come se fossero anche loro colpiti dalla grazia divina, approdando in una dimensione che gli fa uscire da sé e arrivare all'oblio. (cfr. Jean Miernowski, *Le miracle de la Pentecôte à Serrance: cohérence narrative et vérité religieuse dans la septième journée de l'Heptaméron*, in "Narrations brèves. Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk", Genève, Librairie Droz, 1993, pp. 177-196).

¹⁶ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 658

essere ricambiata dal cavaliere che «sovent aloit et venoit a la cort, et tant i ala que la duchoise l'enama et li fist tel samblant d'amors que, s'il n'eüst le cuer aillors, bien se peüst apercevoir par samblant que l'amast por voir. Més, quel samblant qu'el en feïst, li chevaliers samblant s'en fist, que poi ne grant s'aperceüst qu'ele vers lui amor eüst, et tant qu'ele en ot grant anui qu'ele parla un jor a lui»¹⁷. Lei dunque prova a fargli capire il suo amore in tutti i modi, ma il cavaliere, innamorato di un'altra donna, non coglie i messaggi subliminali. La duchessa di Borgogna nella novella 70, invece viene descritta come una persona che «n'avoit pas le cuer de femme et princesse vertueuse»¹⁸. Nel *lai* di *Lanval* è la regina Ginevra che si innamora del cavaliere di re Artù e anche lei ci viene mostrata come una donna che si spinge oltre i limiti della decenza, caratterizzata da una *oultrequidance* che la fa uscire fuori dalle regole della cortesia.

Sono presenti tanti elementi nella novella 70 che possono rimandare alla letteratura cortese¹⁹, come ad esempio le descrizioni dei personaggi che indugiano lungamente nell'aspetto fisico e nei comportamenti virtuosi; il vassallo del duca di Borgogna viene descritto come: «un gentil homme, tant accomply de toutes les perfections que l'on peult demander à l'homme, qu'il estoit de tous aymé, et principalement du duc»²⁰. Molto più breve è la descrizione ne *La Chastelaine de Vergi* in cui con in un solo verso viene descritto «biaus et cointes»²¹. Nel *lai* di *Lanval* il protagonista è invidiato «pur sa valur, pur sa largesce, pur sa beauté, pur sa prüesce»²².

¹⁷ *La Châtelaine de Vergy*, p. 36, vv. 46-57.

¹⁸ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 658.

¹⁹ La presenza e il rovesciamento dei codici di comportamento associati al modello cortese sono alcune delle caratteristiche più marcate all'interno dell'universo messo in scena nell'opera. In numerose novelle notiamo una disgregazione dei fili narrativi tipici della letteratura cortese o cavalleresca, Marguerite ricorre di continuo a quelli schemi e a quelle strutture narrative con temi come quelli del matrimonio, degli amanti, della differenza di statuto sociale, del controllo del marito, delle donne senza autonomia. Il racconto cortese è sottomesso a uno sguardo evangelico, scettico, canzonatore e anche femminile che interroga di volta in volta una tradizione letteraria e i rapporti di potere sessuali nella società dell'epoca. (Cfr. Gary Ferguson, *Désagrégations : des «mauvais déboires» de l'amour à l'h/Histoire au féminin*, in *Redonner voix à l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, réédition des Cahiers Textuel, n.10 et n.29, Paris, Hermann Éditeurs, 2021, pp. 223-237).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *La Châtelaine de Vergy*, p. 34, v. 44.

²² Marie de France, *op. cit.*, p. 166-168, vv. 21-22.

2. Il cavaliere dimenticato, il mondo della corte e l'altro-mondo

Ciò che distingue il protagonista di Marie de France da quelli delle opere successive è l'amore e la stima che in quest'ultime riceve dal suo signore, mentre Lanval si trova non solo ad essere invidiato da tutti i suoi compagni, ma dimenticato dal re nel momento in cui elargisce le ricchezze ottenute dalle campagne militari, ed è proprio questa noncuranza nei suoi confronti che lo spinge ad allontanarsi dalla corte e dare inizio alla sua avventura. Lanval è uno straniero, figlio di un re lontano e un «hume estrange descunseillez mut est dolent en autre tere, quant il ne seit u sucurs quere»²³, che stanco della scarsa considerazione in cui è tenuto, si allontana dalla corte e con il suo destriero arriva in un prato. Il cavallo, spaventato, si allontana e il cavaliere non fa nulla per trattenerlo²⁴, da solo si avvicina a un fiume e da lì due damigelle bellissime e riccamente vestite gli vengono incontro e lo invitano a seguirle verso una tenda nella foresta dove soggiornano. Una di queste, una donna che non viene esplicitamente definita fata, ma che si sa viene da Avalon²⁵ e ha dei poteri magici, gli confida il suo amore e attrazione e i due iniziano una relazione di carattere prettamente sessuale, esplicito nei versi «celui que tant la peot amer, s'amur e sun cors li otreie»²⁶. I due passano la notte assieme e la bellissima damigella il giorno dopo si separa dall'eroe donandogli ricchezze e promettendogli di venire a trovarlo ogni qualvolta lui lo desidera, ma con la promessa che la loro relazione rimanga segreta: «Ami, fet ele, or vus chasti, si vus comant e si vus pri, ne vus descovrez a nul humme! De ceo vus dirai ja la summe: a tuz jurs m'avrièrez perdue, se ceste amur esteit seüe»²⁷. Ed è proprio questo patto che non può essere rotto se non con il rischio della perdita definitiva dell'amata il topos comune alle tre storie di riferimento, tipico dei dettami della *fine amor* che esigono che la relazione rimanga clandestina e segreta. Ed è

²³ *Ibidem*, vv. 36-38. «un uomo straniero scoraggiato/privo di consiglio è molto sofferente in una terra che non è la propria quando non sa dove cercare consiglio» (trad. mia). Sono questi versi così sentiti che hanno fatto pensare che la scrittrice ha vissuto una simile situazione di allontanamento dalla propria terra natia, probabilmente alla corte del sovrano inglese Henri II.

²⁴ Anche più avanti quando avviene l'incontro con la fata, Lanval non si preoccupa di andare a recuperarlo. È un atteggiamento inusuale quello del cavaliere che decide di separarsi dalla sua cavalcatura, di solito nella mentalità medievale sono percepiti come un tutt'uno. Questo primo distacco simboleggia quello che sarà alla fine della storia l'allontanamento definitivo di Lanval dalla corte arturiana. (cfr. Monica Balestrero, *Il lai di Lanval di Marie de France*, Roma, Aracne editrice, 2007, p. 22).

²⁵ Alla fine del *lai* viene detto: «Od li s'en vait en Avalun», p. 204, v. 641.

²⁶ *Ivi*, p. 174, vv. 131-132.

²⁷ *Ibidem*, vv. 143-148.

questo motivo comune del segreto tradito a dare il senso a questi racconti, ad essere il motore dell'azione dei personaggi, permettendo di definirli e comprenderli.

Il primo incontro tra Lanval e la fata avviene in un luogo intermedio tra l'altro-mondo e il mondo della corte, una sorta di luogo di passaggio, separato dal resto. Pongo l'attenzione su questo punto perché anche negli altri due testi vediamo come l'amore tra il vassallo e la dama di Vergi venga consumato in un luogo lontano, nella casa della castellana che è immersa nella natura, la cui stanza dà verso un «vergier»²⁸. Nella novella 70 il giovane uomo quando si trova a dover raccontare la sua relazione con la dama dice che gli incontri avvengono «dans un jardin». In un saggio Danielle Règnier-Bohler²⁹ analizza gli spazi, l'immaginario, i rapporti, il corpo e l'identità degli uomini e delle donne nelle opere letterarie tra XII e XIII secolo. Tra i luoghi simbolici il verziere simboleggia la dimensione del privato, della socievolezza, l'ossessione medievale per le chiusure e le delimitazioni. È proprio il suo essere separato anche fisicamente dall'esterno a farne il luogo del segreto e della seduzione, ideale per gli incontri tra gli amanti, ma è anche uno spazio fragile, facilmente sottoposto allo sguardo indiscreto e ostile. Ed è in questo giardino che il piccolo cane esce e comunica con il suo passaggio il momento propizio perché l'amante possa entrare nelle camere della sua amata. L'animale è un simbolo che indica la promessa della segretezza, il tramite che permette l'incontro tra i due innamorati. In *Lanval* questo ruolo lo assume il desiderio dell'amante che ha il potere di richiamare a sé la fata, la quale per magia si materializza davanti all'eroe senza che nessun altro a parte lui possa vederla o sentirla.

3. La gelosia e la bellezza

Il centro della vicenda che dà vita alle vicissitudini dei personaggi è l'innamoramento da parte della regina nel *lai* di *Lanval* e della duchessa negli altri due testi per il giovane e avvenente cavaliere. Ginevra³⁰ ci viene descritta come annoiata, abbandonata dal marito

²⁸ La vicinanza fonetica tra Vergy e *vergier* ha portato nel tempo alla trasformazione del titolo in: *La Châtelaine du Vergier*, cfr. *La Châtelaine de Vergy*, p. 162. Il termine *vergier* deriva dal latino *viridarium* (FEW). Dal dizionario *Godefroy Complément* (GDC) significa "lieu planté d'arbres fruitiers".

²⁹ Danielle Règnier-Bohler, *Fictions*, in *Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale a la Renaissance*, tome 2, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1985, p. 321.

³⁰ Anche se il suo nome non è mai esplicitamente citato. Viene nominato però Artù che sappiamo avere avuto una sola moglie, Ginevra per l'appunto.

che preferisce gli svaghi cavallereschi, come la caccia, alla cura della sua amata. È affascinata dal giovane Lanval che è rientrato dall'incontro con la fata con inimmaginabili ricchezze da lei donate, grazie alle quali riesce a reintrodursi nell'ambiente della corte accettato e amato da tutti per la sua larghezza e bontà: «Lanval donout les riches duns, Lanval aquitout les prisuns, Lanval vesteir les juggleürs, Lanval feseit les granz honors»³¹. Tutta la storia però, anche con il rivolgimento finale in cui l'eroe abbandona per sempre la corte mette l'accento sulle storture della società. Artù è disinteressato sia verso il suo cavaliere più prode che verso la moglie, gli altri compagni di Lanval al posto di esaltarlo per la sua perfezione e nobiltà sono all'inizio del racconto invidiosi di lui e lo accolgono soltanto in quanto ricco e largivo, la regina Ginevra che dovrebbe essere la massima espressione della bellezza, della grazia e della magnanimità si dimostra calunniatrice e vendicativa, e persino il suo cavallo non è prode e coraggioso, pronto ad accompagnare il suo padrone incontro a qualsiasi pericolo, ma «tremble» di fronte a una situazione sconosciuta. Tutto quello che la corte dovrebbe essere lo si trova soltanto nell'altro mondo. La fata è più bella di Ginevra, ma non solo, Lanval dice alla regina che «une de celes ke la sert, tute la plus povre meschine, vous meuz de vus, dame reïne, de cors, de vis e de beauté, d'enseignement e de bunté»³² “tra quelle che la servono, tutte anche la più povera, vale più di voi, regina, sia di corpo, che di viso, che di bellezza, di educazione e di bontà” (trad. mia). Questa confessione che nel *lai* è fatta da Lanval direttamente alla regina, nella novella 70 è fatta dal gentiluomo al duca: «car je ne pense soubz le ciel une plus parfaicte creature»³³, in entrambi i casi è la causa principale che genera la malignità e la gelosia dell'avversaria. Sentendosi dire che la dama amata dall'eroe è più bella di loro le due nobildonne perdono la testa. La duchessa di Borgogna, quando vede per la prima volta il giorno della festa, «la beaulté et bonne grace de sa niepce du Vergier, ne se povoit resjoyr ny moins garder son despit d'aparoistre»³⁴ e già precedentemente lo stesso duca le aveva detto che la dama di Vergi «estoit plus amyable qu'elle»³⁵, decide che è arrivato il momento di vendicarsi, dopo aver già infamato precedentemente il vassallo incolpandolo di fronte al marito di aver tentato di instaurare una relazione con lei e quindi

³¹ Marie de France, *op. cit.*, p. 178, vv. 208-212.

³² *Ivi*, p. 185, vv. 298-302.

³³ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 669.

³⁴ *Ivi*, p. 673.

³⁵ *Ivi*, p. 671.

rompendo il patto di fedeltà con il suo signore. Anche Ginevra adotta lo stesso stratagemma rivolgendo all'eroe l'accusa per cui lei stessa era colpevole, ma aggiunge anche un dettaglio: accusa Lanval di omosessualità³⁶: «vallez avez bien afeitiez, ensemble od eus vus dedueiz»³⁷, ed è questa ingiuria a spingerlo a dichiarare la sua relazione con la fata, perdendo così il privilegio dei loro incontri segreti. In entrambi i casi la bellezza della dama o dell'amante è la fonte della gelosia, in Lanval³⁸ gioca un ruolo talmente importante che lo stesso re Artù decide di intentare un processo contro il suo cavaliere proprio per aver calunniato la moglie, non tanto perché è geloso di lui per averla corteggiata: «Vanté vus estes de folie: trop par est noble vostre amie, quant plus est bele sa meschine e plus vaillanz que la reïne»³⁹. Nella *Chastelaine* è molto interessante notare come la gelosia della duchessa non venga causata dalla maggior grazia della castellana, ma dal fatto che lei appartenga ad un rango inferiore al suo. In nessun caso, inoltre, sono mai citati i connotati fisici della dama, di lei non si sa niente, se non quello che riusciamo a cogliere dal lungo monologo finale quando scopre il tradimento del suo amato e fino quel momento lei è un personaggio che viene menzionato solo indirettamente, è «un être hors du monde. Sa demeure et le verger où l'attend son amant sont des lieux réservés à l'amour ; on n'y voit ni confident ni serviteur ni mari»⁴⁰. Il fatto che Marguerite non faccia riferimento alla differenza di classe sociale come motivazione dell'invidia della duchessa dal mio punto di vista è molto interessante. Il racconto inizia precisando il diverso status del duca e della duchessa, ma questo elemento viene perso nel corso della narrazione. Un altro momento dove viene messa in evidenza un'altra differenza sociale tra i personaggi

³⁶ «Le Goff specifica che l'omosessualità fu relativamente tollerata fino al XII secolo, quando l'avvento della nozione di natura rese più grave la posizione dei peccati contro natura (...) Si accusavano dunque di omosessualità gli uomini per screditarli e per punirli severamente (...) essere chiamato omosessuale equivaleva ad essere paragonato agli usurpatori dei luoghi santi. Le Goff infatti ricorda che una delle accuse mosse ai musulmani durante le Crociate era appunto quella di praticare la sodomia; inoltre, secondo le teorie di S. Tommaso nessuna cosa contro natura può essere oggetto di piacere, ma ad un individuo la cui natura è "corrotta", come nel caso d'un malato, le abitudini e i gusti che sono contro natura possono apparire giusti e connaturali, dunque Lanval si sente accusato di avere una natura deviata e di essere malato nel fisico e nell'anima», Monica Balestrero, *op. cit.*, pp. 43-44.

³⁷ Marie de France, *op. cit.*, p. 182, vv. 281-282, «voi avete dei valletti bene educati, insieme con loro vi intrattenete», (trad. mia).

³⁸ Il protagonista dice a Ginevra: «si suis amis cele ke deit aver le pris sur tutes celes que jeo sai», *ivi*, p. 184, vv. 292-294.

³⁹ *Ivi*, p. 188, vv. 367-370. Danielle Reniér Bohler, *art. cit.*, p. 338: «Si dans le monde arthurien la figure royale est finalement peu entachée (...) c'est à partir du XIII siècle qu'apparaissent sur le privé les incidences des amours adultères», come accade ad esempio nella *Chastelaine de Vergi*.

⁴⁰ *La Châtelaine de Vergy*, p.15.

è nel discorso che il gentiluomo fa al duca per spiegargli la sua situazione, egli precisa che la dama di Vergy è «vefve»⁴¹, ma non la può sposare perché non hanno lo stesso grado sociale: «pour ce que n'estois de maison pour l'espouser, je me contentois d'estre receu pour serviteur»⁴². Quindi la dama è con tutta probabilità una nobildonna, anche perché è la nipote del duca, infatti notiamo che in tutta la novella non viene mai definita con il titolo di castellana, ma con quello di «dame du Vergier». Senza questa precisazione la novella si avvicina maggiormente al componimento di Marie de France e anche nel discorso indiretto che il gentiluomo ha con il suo duca: «il en aymoît une, de laquelle la beaulté estoit telle, que celle de la duchesse ne toute sa compaygnie n'estoit que laydeur auprès»⁴³, le parole ricordano tanto quelle che Lanval utilizza con Ginevra per parlare della sua amata e delle sue dame di compagnia. «Lanval, negando la superiorità della regina sulle altre donne, ha di fatto messo in crisi quel sistema di valori su cui si basava la corte arturiana: la gerarchia, rigida e immutabile che poneva il re e sua moglie ai vertici di quel rigido schema sociale è ora irrimediabilmente intaccata»⁴⁴, e anche Marguerite nella sua novella ha lo stesso scopo: mostrare i complicati, superflui e ormai vecchi meccanismi cortesi del corteggiamento amoroso.

4. La dama vedova. Contrapposizione e inversione del maschile e del femminile

Il dettaglio dello stato di vedovanza che Marguerite aggiunge nel suo testo in contrasto con quello originario serve a mettere in rilievo la positività del protagonista, che non solo ha una relazione con un'altra dama, tra l'altro più bella, ma questa è anche non

⁴¹ Mentre nella *Chastelaine de Vergi* non è precisata la vedovanza dell'amata, anzi si immagina che sia sposata: «qui ne soit del tout a l'onor et de moi et de mon seignor», p. 86, vv. 712-714.

⁴² Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 669.

⁴³ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 667.

⁴⁴ Monica Balestro, *op. cit.*, p. 53. È da notare inoltre come questo sia l'unico *lai* ambientato alla corte di re Artù, ma dove essa e i suoi meccanismi sono messi fortemente in discussione, sempre Monica Balestro a pagina 41 dice che: «si delinea dunque l'idea che la nostra poetessa volesse tracciare una critica all'istituzione della cavalleria, che, proprio in quel periodo, stava vivendo un momento di crisi». Un altro elemento che può dimostrare una critica di Marie dei rigidi dettami dell'«amore cortese», riguarda il cammino che compie Lanval. Il giovane nelle sue scelte e nella sua personale avventura, non è spesso spinto dall'amore per la fata, la quale rimane un personaggio secondario, quasi accessorio alle esigenze narrative del protagonista. Il racconto non sviscera, come altri *lais* della scrittrice, la sola tematica amorosa, ciò che invece è centrale è la crescita personale dell'eroe, il suo consapevole allontanamento dalla corte, è più vicino al *Bildungsroman*, ovvero al romanzo di formazione.

adulterina⁴⁵. Altri stratagemmi che la narratrice usa per mettere in una buona luce l'eroe è il modo in cui lo fa rispondere alla duchessa dopo i suoi tentativi di conquista; lui la rifiuta con lunghi giri di parole «Madame, quant Dieu me fera la grace d'avoir celle du duc mon maistre et de vous, je me tiendray le plus heureux du monde, car c'est la recompense que je demande de mon loial service (...) estant seur, ma dame, que l'amour que vous portez à mon dict seigneur est accompagné de telle chasteté et grandeur»⁴⁶. Mentre sia nel poema duecentesco che in *Lanval* il rifiuto è netto e fortemente giudicante. Nella *Chastelaine* dice: «Qu'a nul fuer ne a nule guise n'enprendroie tel mesprison com de fere tel desreson si vilaine et si desloial, vers mon droit seignor natural!»⁴⁷; mentre Lanval con ancora più nettezza rifiuta l'avance della regina: «Dames (...) lessez m'ester! Jeo n'ai cure de vus amer»⁴⁸. Questa esaltazione dell'onore del gentiluomo gioca a discapito della duchessa, che invece nell'opera di Marguerite non ha i tratti di una donna virtuosa. Se il cavaliere incarna la virtù, lei incarna il vizio, in una sorta di inversione dei rapporti sociali dei sessi: lei si comporta come un uomo, lui è timido e riservato, lei ha il

⁴⁵ Sappiamo quanto la regina di Navarre dà importanza all'istituzione matrimoniale e al rapporto tra moglie e marito fondato su pazienza e rispetto reciproco. Oisille conclude il suo racconto dicendo che è più importante lo stato matrimoniale e l'equilibrio, che un amore che va alla ricerca delle passioni, da evitare specialmente quando si posa solamente sulla fiducia data ad un uomo. Insomma, è meglio concedere il proprio amore a Dio piuttosto che a qualcosa di terreno, anche quando l'amore è perfetto, anzi è proprio quando «l'amour est honneste et vertueuse (...) plus difficile en et à rompre le lien», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 682. «Cependant, on sera frappée par l'importance que prend sans ce récit, la représentation du mariage comme une communauté d'intérêt. A travers les discours de ce couple aux relations si déséquilibrées, l'union matrimoniale se pense sur le modèle d'un espace de partage et d'égalité, qui renvoie sans doute à un idéal évangélique», Yasmina Foehr-Janssens, *Marguerite de Navarre, Heptameron, nouvelle 70 : une tradition féminine de la mort par amour ?*, in *Mnemosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, sous la direction de Dominique Kunz Westerhoff, Genève, Georg éditeur, 2008, p. 187.

Nel capitolo all'interno del saggio di Nicole Cazauran, *L'Heptameron de Marguerite de Navarre* (1976), pp. 224-234, intitolato *Amour "meschant" et amour "parfait"* la studiosa analizza questa antitesi tra l'amore concupiscente o «fureur», «fol amour» e quello virtuoso (tendenzialmente meno rappresentato nell'opera). L'amore che esalta Dagoucin è, come abbiamo visto nel capitolo su Marguerite de Navarre, di tipo neoplatonico, il quale non necessita del possesso carnale dell'altro, ma può essere nutrito dalla vista e dall'udito, i perfetti amanti infatti sono coloro che amano la bellezza, che tendono alla virtù e vogliono mettere fine alle bassezze della carne. L'amore perfetto o virtuoso è casto e non ricerca i piaceri fuori dal matrimonio e l'amante perfetto non è il seduttore o il cacciatore, ma che preferisce morire che agire contro la virtù della donna. «il passe encore dans l'*Heptameron* des reflets de l'amour courtois. (...) la tragédie de la dame du Vergier se noue, comme le poème du XIII siècle, sur l'exigence du secret, si souvent évoqués ailleurs, au fil du récit ou au détour d'un débat», p. 229. Nella novella 70 il *devisant* dice: «si nous pensions les dames sans amour, nous voudrions estre sans vie (...) qui penseroit que les dames n'aymassent point, il faudroit, en lieu d'hommes d'armes, faire des marchans ; et, en lieu d'acquérir honneur, ne penser que à amasser du bien». Da questo discorso emerge che è necessaria la presenza femminile perché si parli d'amore ed esso possa trovare la sua perfezione.

⁴⁶ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 661.

⁴⁷ *La Châtelaine de Vergy*, pp. 38-40, vv. 94-98.

⁴⁸ Marie de France, *op. cit.*, p. 182, vv. 269-270.

potere, lui è umile⁴⁹. Come abbiamo visto nel capitolo relativo a Marguerite de Navarre una delle differenze tra l'uomo e la donna riguarda l'attribuzione di due diversi tipi di virtù: all'uomo il coraggio e alla donna la castità⁵⁰. Per il primo la virtù si manifesta tramite le azioni, per la seconda tramite le parole, che però spesso non sono reputate vere e la donna è accusata di dissimulazione⁵¹. Nella novella 70 invece la duchessa viene subito creduta dal marito, fa perno sul suo essere donna in diverse occasioni per ottenere quello che vuole, fingendo ripetutamente. Il duca in sua difesa ribadisce questi principi, lui stesso dicendo al gentiluomo: «Vostre accusateur (...) ne porte autre armes que la chasteté»⁵². Il giovane invece non viene creduto, come solitamente accade alle donne, questa volta è lui che si trova a dover dimostrare la propria lealtà per due volte tramite le parole e solo una terza tramite gli atti. La prima volta ribadisce la sua lealtà al signore, la seconda volta spinto sempre dalle accuse del duca influenzato dai capricci della moglie confessa di avere un'altra amata, la terza invece è costretto a svelare l'identità di quest'ultima. È in questo continuo avanti e indietro tra il duca e il gentiluomo a causa delle ripetute insistenze della moglie che viene esplicitata la sua grandezza morale: «comme celluy qui estoit assuré de son cuer et de ses œuvres»⁵³. Emerge in questa frase il pensiero evangelista della regina e la sua critica alle sole opere: quello che conta è la verità che ognuno ha dentro di sé, senza bisogno di dimostrazioni, perché alla fine tutti si rimettono non al giudizio degli uomini, ma a quello divino. Confessando il suo segreto, dovendo dare una prova delle sue parole e delle sue certezze, il gentiluomo perde per sempre la sua amata. Il suo peccato è stato di aver dato priorità all'onore all'interno della corte e egoisticamente, alla paura di perdere il suo amore. Sia confessando, che non avrebbe perso la dama perché nel secondo caso sarebbe stato scacciato via dal regno. Il giudizio della narratrice verso questo personaggio però non è giudicante, perché ci mostra i suoi ripensamenti, la sua angoscia («luy vint une sueur froide comme celle qui par tristesse approchoit de la mort»⁵⁴) e i suoi dubbi, nonostante alla fine decide di tradire. Questa

⁴⁹ Cfr. Yasmina Foehr-Janssens, *Marguerite de Navarre, Heptameron, nouvelle 70 : une tradition féminine de la mort par amour ?*, cit., pp. 171-193.

⁵⁰ Anche un altro personaggio dell'*Heptameron*, Amadour, nella novella 10 è stimato da tutti proprio per la sua «grande ardiessse».

⁵¹ A questo proposito Parlamente nel dibattito che segue il novellare dice: «car l'honneur d'une femme est aussi bien mys en dispute, pour aymer par vertu, comme par vice», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 682.

⁵² Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 664.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 668. Con questa frase possiamo anche notare un preannuncio di quella che sarà la sua fine effettiva.

inversione di ruoli è emblematica anche nel *lai* di *Lanval*, è infatti raro che nei racconti cortesi la donna prenda l'iniziativa amorosa. Nel racconto sono addirittura due le donne che decidono di manifestare il proprio interesse per il cavaliere, ma mentre l'azione della fata viene accettata, quella di Ginevra no perché va contro i regolamenti e le aspettative della cortesia. Con questo l'autrice vuole mostrare come un atteggiamento che nella corte arturiana è considerato come inammissibile, nell'altro-mondo, quello dove tutto può accadere, nella sua controparte positiva, è accettato senza alcuna riserva. A questo proposito è interessante il punto di vista di Monica Balestro che mette in contrapposizione il mondo della corte e di Avalon, l'uno "maschile" e l'altro "femminile".

La corte di Artù è popolata da uomini; vi è una sola donna, capricciosa ed egoista, priva di cortesia e di buona educazione, vendicativa ed incline al tradimento e alla menzogna, una donna, insomma, che ben lungi dall'incarnare l'emblema della perfetta dama, si propone come un compendio di quelle caratteristiche che in un uomo sono sintomo di fellonia. Lanval in questo mondo è accusato di non essere abbastanza uomo. I suoi modi gentili, la sua generosità nei confronti dei compagni, la fedeltà alla donna amata vengono scambiati per effeminatezza. Il mondo della fata è popolato solo da figure femminili. In esso regnano l'amore e la prosperità. Di fronte al tradimento del cavaliere, la fata risponde col perdono e non con la vendetta. A Lanval non vengono chieste prove di forza o di coraggio, la violenza è bandita, tanto è vero che la fata gli dona ricchi abiti per il suo ritorno a corte, ma nessuna armatura. (...) Perché Lanval possa entrare in contatto con il mondo delle fate è necessario che egli abbandoni il mondo della cavalleria, con tutti i suoi simboli di violenza.⁵⁵

L'attribuzione di caratteristiche solitamente appartenenti alla sfera del femminile agli uomini e viceversa quelli della sfera maschile alle donne è un tratto comune ai due componimenti. Il vassallo del duca nella novella 70 non è vendicativo, non è impulsivo, ma appare generalmente sottomesso, succube delle scelte e delle influenze degli altri personaggi. E in entrambi i racconti ciò che emerge è una tendenza a una considerazione positiva degli elementi che caratterizzano la femminilità. Nel dibattito conclusivo alla novella Nomerfide dice: «les femmes ayment mieulx quel es hommes»⁵⁶.

5. La *nominatio*

In *Lanval* notiamo che nessuna delle donne è chiamata col proprio nome, mentre tutti i personaggi maschili, anche i cavalieri secondari che hanno uno spazio oggettivamente inferiore all'interno della vicenda, sono riconosciuti tramite il nome proprio. Noi

⁵⁵ Monica Balestrero, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵⁶ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 683.

sappiamo quanto nel Medioevo fosse essenziale l'attribuzione del nome per identificare l'essenza della persona o della cosa in sé⁵⁷. Il rinascimento letterario del XII secolo porta a una scoperta della coscienza, a un'interiorizzazione della vita morale, ed è in questo periodo che la doppia denominazione⁵⁸ aiuta in caso di omonimia a distinguere una persona dall'altra. «Le nom sert (...) d'interface entre deux aspects de l'individu dont l'un, intime et particulier, distingue l'homme de ses pairs tandis que l'autre, collectif et public, l'inclut dans une société ou un réseau de relations»⁵⁹. La poetica del nome nel Medioevo si nutre sia della pratica delle etimologie che del pensiero analogico, «Comme l'étymon, le symbole éclaire ce à quoi il renvoie par le jeu de la ressemblance et de l'écart»⁶⁰. Come simbolo il nome crea un legame tra qualcosa di concreto e qualcosa di astratto, rivelando la natura profonda, l'essenza dell'essere che designa. «Le nom propre est comme l'étymon d'un individu»⁶¹. Questo silenzio da parte della scrittrice può voler dare forza alla teoria della contrapposizione tra il maschile e il femminile, identifica gli uomini per quello che sono, rendendoli chiari e immediatamente riconoscibili. Tra i personaggi uomini sono citati quelli più emblematici e famosi: Artù, Gauvain e Yvain. La loro presenza serve a incarnare un'istituzione precisa: la Tavola Rotonda conosciuta a

⁵⁷ A questo si associa anche l'interesse per le etimologie non sempre attribuite ai nomi che ne derivano secondo studi storici, ma «à l'origine de l'étymologie se trouve (...) la similitude des formes, parfois la similitude du sens» cfr. Adeline Latimier-Ionoff, *Lire le nom propre dans le roman médiéval*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 282. Un esempio lampante del nome che dovrebbe mostrare l'essenza della persona (in questo caso però si tratta di un capovolgimento) è il *lai* di *Equitan*. Il nome del protagonista rimanda al campo lessicale della giustizia, dell'equità e dell'equilibrio, ma i suoi comportamenti mostrano un atteggiamento opposto. Certi nomi quindi mostrano chiaramente il loro significato simbolico (quando indicano un tratto rimarcabile del loro referente), altri invece, lo fanno in maniera meno trasparente.

⁵⁸ Alla fine del Medioevo si consolida il sistema della doppia denominazione, con un nome e un patronimico (cfr. Adeline Latimier-Ionoff, *op.cit.*, p. 16.)

⁵⁹ Adeline Latimier-Ionoff, *op.cit.*, p. 279.

⁶⁰ *Ivi*, p. 283.

⁶¹ *Ibidem*. Nel dizionario Treccani, alla voce "Onomastica",

https://www.treccani.it/enciclopedia/onomastica_%28Enciclopedia-Italiana%29/ di diche che: «Il valore del nome è molto diverso nelle società primitive e nelle società civili. Presso i primitivi, il nome è un elemento indissolubile dalla personalità dell'individuo, il suo *alter ego*. L'imposizione del nome, sia al neonato, sia all'adulto, quando il nome venga mutato, si effettua con cerimonie solenni, secondo riti determinati. Ma siccome il nome è in certo modo l'anima dell'individuo, c'è il pericolo che uomini o spiriti malefici se ne avvalgano: chi sappia declamare convenientemente il nome ha in sua mano l'individuo. Di qui nasce la proibizione di pronunziarlo: esso va tenuto segreto e sostituito per gli usi comuni con una designazione che non sia il nome vero. In circostanze importanti (l'iniziazione, la nascita del primo figlio, la morte d'un figlio) un nuovo nome viene imposto. Tracce di questi usi appaiono qua e là anche in stadi avanzati di civiltà (p. es., in *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, Erec apprende soltanto al momento del matrimonio il vero nome che la moglie aveva ricevuto al battesimo, cioè Enide). Nella società moderna, la cerimonia dell'imposizione del nome, benché posta per lo più sotto auspici religiosi, ha perduto d'importanza, e il nome ha invece un sempre più preciso valore giuridico-burocratico».

tutti i lettori dell'epoca. Così facendo l'autrice crea un sottotesto immediato, un legame con la tradizione, permettendo ai lettori una chiara identificazione dei personaggi e un loro inserimento nella lunga catena di comportamenti, azioni e pensieri che gli hanno preceduti; aggiunge una nuova storia a quelle già scritte o raccontate in precedenza. I nomi diventano quindi un simbolo, l'essenza stessa del mondo che la scrittrice rappresenta e rivelano il serbatoio mitologico che utilizza.

Contraint d'adopter les mêmes caractéristiques distinctives d'un texte à l'autre, le personnage arthurien tend à se figer et court le risque d'en être réduit à représenter, par une sorte de glissement métonymique, une valeur ou un comportement auquel il est constamment associé. Le nom ne correspondrait plus tant au personnage, en tant que tel, actant prenant part à l'intrigue, qu'à un signe.⁶²

Gli uomini diventano dei segni, ad esempio Gauvain e Yvain non sono designati per il loro agire, ma solo dal loro nome e dalla loro fedele appartenenza al mondo della corte arturiana. Anche in quanto simboli però non si comportano secondo le aspettative come ad esempio re Artù che in questa versione nel mito non è più esempio di larghezza e generosità, perché a Lanval «rien ne li dona». Le donne, al contrario, non sono mai chiamate con il loro nome proprio. Si può ipotizzare che in questo silenzio esse diventano archetipi. Il lettore non coglie le loro caratteristiche dalla lunga catena intertestuale che le può aver precedute (come nel caso di Ginevra), ma dai comportamenti e parole che hanno nell'universo ristretto del *lai*.

6. L'albero della noce e il nocciolo

Un dettaglio molto interessante che diverge leggermente tra il poema duecentesco e la novella di Marguerite si trova nella scena in cui il duca di Borgogna osserva l'incontro tra i due amanti. Quest'ultimo infatti, spinto dalle insistenze della moglie, non si accontenta della parola del suo uomo, vuole sapere chi sia la dama di cui è innamorato e il modo in cui riescono a incontrarsi. Allora qui il vassallo gli racconta dello stratagemma del cane che esce nel giardino solo quando la dama si trova sola in casa e il duca è così curioso di assistere a questa scena di persona che «le pria de le vouloir mene avecq luy la premiere foy qu'il iroit, non comme maistre, mais comme compaignon»⁶³. A questa

⁶² Adeline Latimier-Ionoff, *op.cit.*, p. 236.

⁶³ *Ivi*, p. 670.

preghiera il giovane acconsente e gli confessa che il prossimo *rendez-vous* sarebbe avvenuto quella notte stessa. Così il duca si reca insieme a lui fino a Vergy e il gentiluomo lo prega di rimanere nascosto «derriere ung noyer»⁶⁴. Nella *Chastelaine de Vergy* il luogo dove si trova la castellana è «assez près» e arrivati lì, il duca vede uscire il cagnolino dalla stanza della nipote, lascia andare avanti il cavaliere e lui si nasconde dietro «d'un arbre mout grant e mout large»⁶⁵. Non ho potuto fare a meno di notare che nei due testi è presente una piccola, ma secondo me importante differenza, ovvero Marguerite specifica dietro quale tipologia di albero si nasconde il duca, un «noyer»⁶⁶, ovvero l'albero della noce. Il mio pensiero è subito corso a un altro *lai* di Marie de France con protagonisti Tristano e Isotta: il *Chevrefoil*. In questo brevissimo componimento si racconta un episodio della lunga storia amorosa dei due amanti sfortunati. Il re Marco, venuto a conoscenza del loro amore, ha scacciato Tristano dal reame e l'eroe è costretto a rimanere nella sua terra natale, ma disperato per la perdita della sua amata decide di tornare in Cornovaglia (dove si trova il regno di Marco) e nascondersi da solo in una foresta, ospitato durante la notte da dei poveri paesani dai quali trae le informazioni sugli spostamenti del sovrano. Da loro viene a sapere che il giorno della Pentecoste⁶⁷ il re ha organizzato un incontro con tutta la corte a Tintagel e Tristano decide di appostarsi nella foresta nel punto in cui sarebbe passato il corteo con Isotta in modo tale da poter vedere la sua amata, e: « Sur le chemin què il saveit que la rute passer deveit, une codre trencha parmi, tute quarreie la fendi» ovvero “sulla cammino dove sapeva sarebbe passata la compagnia⁶⁸, un *codre* divide a metà, lo taglia ad angoli uguali”. Il *codre* non è altro che “Coudrier, noisetier” (*DMF*), ovvero il “nocciolo” sopra il quale Tristano incide il suo nome e forse anche un messaggio⁶⁹. Il piano di Tristano funziona e i due amanti riescono a ricongiungerci nella foresta. Questa specificazione della tipologia dell'albero nel *lai* di Maria non è casuale, poiché il senso stesso del componimento (e lo capiamo anche dal

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *La Châtelaine de Vergy*, p. 62, v. 389.

⁶⁶ Dal *DMF* “Grand arbre dont le fruit est la noix”, dal *TLFi* “Grand arbre des régions tempérées, à feuilles caduques, à fleurs disposées en chatons ou en épis, dont le fruit est la noix”.

⁶⁷ Anche qua torna nuovamente la Pentecoste come data importante non solo per il calendario liturgico e sociale della comunità della corte, ma anche per le avventure narrate nei componimenti dell'epoca.

⁶⁸ Per la traduzione di *rute* mi rifaccio al *DMF* “Ensemble de gens, compagnie, troupe de gens”.

⁶⁹ Su cosa Tristano ha scritto sopra questo bastone da lui creato ci sono varie teorie. Rimando a un capitolo intitolato “La «Lettera sulla bacchetta di nocciolo» nel *Lai du Chevrefueil*” di Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, cit., pp.82-94.

titolo) ruota intorno a questo. Il *chevrefoil* è infatti il “caprifoglio”, una pianta rampicante che si attorciglia intorno a qualsiasi sostegno sopra il quale cresce⁷⁰. «D’euls deus fu il [tut] autresi cume del chevrefoil esteit ki a la codre se perneit : quant il s’i est laciez e pris e tut entur le fust s’est mis, ensemble poënt bien durer ; mes ki puis les volt desevrer, li codres muert hastivement e li chevrefoil ensement. “Bele amie, si est de nus: ne vuz sanz mei, ne mei sanz vus”»⁷¹, “Loro due erano come il caprifoglio che si attacca al nocciolo: quando si allaccia e prende tutto il fusto, possono vivere assieme e durare a lungo; ma se si cerca di separarli, il nocciolo muore tempestivamente e il caprifoglio assieme a lui. Cara mia, così è per noi: né voi senza di me, né me senza di voi” (trad. mia). La metafora è molto chiara: così come il caprifoglio e il tronco di nocciolo non possono essere separati se non causando la morte di entrambi, così Tristano e Isotta vivranno finché potranno continuare a stare assieme. Sulla storia della percezione degli alberi di noci e nocciole rimando a un articolo di Pauline Leplongeon⁷² la quale ci dice che fin dall’Antichità romana questi tipi di alberi sono considerati come malsani, addirittura la loro ombra è vista come nefasta per gli uomini e per le piantagioni adiacenti⁷³. Secondo Varrone il nocciolo è capace addirittura di causare la sterilità del terreno. Ovidio lascia la parola all’albero stesso in un poema (a lui falsamente attribuito da qualche tardo manoscritto) chiamato *Nux*, il quale si lamenta della sua ingiusta condizione causata dall’odio che l’uomo prova nei suoi confronti. Anche Plinio il Vecchio ne parla nella *Naturalis Historia* ed egli ritiene che la tossicità del terreno intorno all’albero della noce è causata dalla sua ombra. Durante il Medioevo in linea di massima non viene abbandonata quest’idea dell’albero portatore di morte. Isidoro di Siviglia nel diciassettesimo libro delle

⁷⁰ «Il caprifoglio (...) si inerpica col suo flessibile fusto, che può raggiungere anche i sei metri, introno ad alberelli e arbusti con spirali molto strette, muovendosi in senso orario (...) Nel vocabolario dei sentimenti simboleggia il Legame d’Amore», Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996, p. 650.

⁷¹ Marie de France, *op. cit.*, p. 322, vv. 68-78.

⁷² Cfr. Pauline Leplongeon, *Histoire culturelle de la noix et du noyer en Occident de l’Antiquité romaine au XVIII^e siècle*, Histoire, Université Paris sciences et lettres, 2017.

⁷³ I significati del noce e del nocciolo sono però molteplici. L’albero di nocciolo «Per i Celti, chiamato Coll, dava il nome, nel calendario arboreo ricostruito dal Graves, al mese lunare che corrispondeva all’epoca della raccolta delle nocciole, dai primi di agosto sino alla fine del mese. Questi frutti erano considerati il simbolo della Saggezza concentrata: dolce e compatta nello stesso tempo, racchiusa in un piccolo guscio duro, ovvero impermeabile alle mutevoli opinioni del volgo», Alfredo Cattabiani, *op. cit.*, p. 389. Il nocciolo nel folklore celtico e irlandese è simbolo di saggezza, ma anche di rigenerazione e fecondità. A queste connotazioni positive del nocciolo si associa anche un’altra valenza più cupa che lega la tipologia di albero alla stregoneria. Queste doppie connotazioni nascono dall’associazione del nocciolo a delle divinità femminili che simboleggiato floridità, ma al tempo stesso stregoneria.

Etymologiae dice che il noce è così chiamato perché la sua ombra o le gocce che cadono dalle foglie sono nocive per gli alberi che si trovano attorno a lui. Questa idea è condivisa anche da altri pensatori importanti dell'epoca come Vincent de Beauvais, Alexandre Neckam e così via. Sono tante quindi le enciclopedie del XII e XIII secolo che hanno trasmesso l'idea che l'albero di noce è nocivo e che trae il suo nome proprio da questa qualità (sappiamo bene che l'uomo medievale ha una passione per la ricerca di etimologie o para-etimologie per spiegare l'essenza della cosa stessa). Questa convinzione continua a non essere messa in dubbio fino al XVII secolo.

En 1536 (...) un autre auteur publie un ouvrage résumant l'ensemble des connaissances botaniques de son temps. Il s'agit de Jean Ruel, originaire de Soissons, à qui on proposa le poste de médecin de François Ier, et de son œuvre intitulée *De natura stirpius*. Dans le chapitre 110 du livre trois, Jean Ruel fait le lien entre l'étymologie grecque du nom de la noix et les effets dangereux du fruit et des feuilles de l'arbre sur la santé de l'homme⁷⁴.

L'attribuzione di qualità malsane al noce rimane fino quindi all'epoca di Marguerite de Navarre. Nella novella della regina il duca si apposta sotto l'albero per osservare la scena dell'incontro dei due amanti e questo avvicinamento (forse proprio il contatto con la sua ombra) gli porterà esiti nefasti, perché tra tutti i protagonisti della storia è il solo a sopravvivere. Entrambi gli alberi nei due componimenti sono portatori di sventura e di morte. Anche se il *lai* di Marie de France si conclude felicemente con il ricongiungimento dei due giovani innamorati, sappiamo bene che alla fine il caprifoglio sarà definitivamente strappato via dal nocciolo⁷⁵.

7. La malattia, la dissimulazione e la vendetta

Dopo aver assistito alla scena dell'incontro tra i due amanti il duca nella novella 70, abbandonato il suo nascondiglio, decide di andarsene poco dopo: «attendit là non trop

⁷⁴ *Ivi*, p. 28.

⁷⁵ Con questo esempio non vorrei ipotizzare una discendenza diretta dei due testi e una chiara influenza di Marie de France nell'opera della regina di Navarra, ma è comunque interessante notare il ritorno di certi simboli ed elementi comuni. Sappiamo quanto il mito tristaniano nelle sue svariate forme e rivisitazioni è stato potente e famosissimo anche all'epoca del Rinascimento. L'influenza della leggenda dei due amanti sventurati è presente anche nel testo della *Chastelaine de Vergi*, nel momento del monologo finale, quando la castellana si lamenta del tradimento del suo cavaliere paragona la propria situazione alla loro e dice: «Je cudoie que plus loiaus, me fussiez, se Dieus me conseut, que ne fu Tristan a Yseut», “io credevo che mi foste più fedele, se mio me lo consente, di quando non lo fosse Tristano a Isotta” (trad. mia), *La Châtelaine de Vergy*, p. 90, vv. 758-760.

longuement». Nella versione duecentesca invece, incuriosito, rimane tutta la notte in attesa: «Ilueques s'est issi tenu toute la nuit, endementiers que la dame et li chevaliers dedenza la chambre en un lit furent et sanz dormir»⁷⁶. Probabilmente togliendo questo elemento la regina di Navarra ha tentato di mettere il duca in una buona luce, è un personaggio infatti manipolato dalla malignità della moglie e in certo modo anche ingenuo, ma in questa versione rispettoso dell'intimità tra i due innamorati.

Quando le tre donne scoprono che il loro amato non corrisponde il sentimento entrano in uno stato di malattia e progettano la loro vendetta. Ginevra «mut fu dolente e curuciee de ceo k'il [l']out [si] avilee. En sun lit malade cucha; jamés, ceo dit, ne levera, si li reis ne l'en feseit dreit de ceo dunt ele se plendreit»⁷⁷. Nella *Chastelaine de Vergi* la moglie del duca finge, spinta dalla rabbia, uno stato di malattia quando durante un pasto vede che il marito continua a trattare con riguardo il suo vassallo anche dopo averlo accusato: «Dont tel corouz et tel deshait en ot la duchoise sanz fable qu'ele se leva de la table et a fet samblant par faintise que malidie li soit prise»⁷⁸. Il duca dopo aver mangiato la raggiunge nella sua stanza e pur ascoltando le sue motivazioni decide di non raccontarle il segreto del cavaliere. A questo punto la duchessa, spinta da forte curiosità e rabbia giura «que ja més jor que ele vive, une eure a aise ne sera devant que plus apris avra de cel que li dus li desfent qu'ele ne li demant noient»⁷⁹. Con questo proposito vendicativo il giorno successivo pensa di chiedere la verità nel momento di maggiore debolezza del marito quando lo ha «entre ses braz»⁸⁰. In un primo momento simula rabbia, poi il pianto e alla fine riesce a convincerlo dicendogli che mai, prima di allora, lui le ha mai tenuto nascosto qualcosa. Anche la duchessa nella novella 70, non appena viene rifiutata è «en une telle furie, que une heure se vouloit deffaie, l'autre elle vouloit vivre pour se vengier de celluy qu'elle tenoit son mortel enemy»⁸¹ e subito dopo la scoperta che l'altra donna è più degna di essere amata di lei, entra in un vero stato di malattia: «Ceste parolle navra si avant le cuer de la duchesse, qu'elle en print une malladye pire que la fiebvre»⁸². Quando però il marito dopo un po' di tempo, vede rifiutati tutti i suoi tentativi di consolarla, finge di

⁷⁶ *Ivi*, pp. 66-68, vv. 430-434.

⁷⁷ Marie de France, *op. cit.*, p. 184, vv. 305-307.

⁷⁸ *La Châtelaine de Vergy*, p.72, vv. 512-516.

⁷⁹ *Ivi*, p. 74, vv. 552-556.

⁸⁰ *Ivi*, p. 76, v. 561.

⁸¹ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 662.

⁸² *Ivi*, p. 671.

essere incinta e di star per morire insieme al bambino. In pieno delirio il marito, commosso dalla sua sofferenza, le chiede cosa possa fare per farla stare meglio e la duchessa dice: «Ha, monsieur, ce luy respondit-elle en pleurant, quelle esperance puis-je avoir que vous fassiez pour moy une chose difficile, quant la plus facile et raisonnable du monde, vous ne la voulez pas faire, qui est de me dire l'ame du plus meschant serviteur que vous eustes oncques ?» e dopo queste parole il duca decide di confessare la storia della dama di Vergy. Tutte e tre le donne cadono malate chi un modo e chi un altro e tramite la loro sofferenza e le loro menzogne riescono a ottenere quello che vogliono: Ginevra vendetta, le duchesse la verità.

Il duca nella novella di Marguerite, ma anche in tutti gli altri testi si mostra debole e facilmente controllabile. Crede subito alla moglie quando accusa il gentiluomo, ma quando quest'ultimo si difende affermando la sua lealtà lui subito si tranquillizza e torna dalla moglie soddisfatto. Una seconda volta ancora la moglie lo convince a insistere e insinua lui il dubbio e nuovamente si reca dal vassallo per chiedergli spiegazioni, lui gli dice che ha un'amata, ma che non può rivelarne il nome e il duca nuovamente si tranquillizza e torna dalla moglie soddisfatto. Una terza e ultima volta la donna lo convince a non fidarsi fino a quando non gli dirà il nome e lui, anche con minacce di esilio riesce a tirare fuori all'uomo la verità e assistere all'incontro tra gli amanti. È un uomo che non ha e non riesce a crearsi una propria opinione sulle cose che lo circondano, è sballottato da una parte all'altra e la sua fiducia viene riposta e ritirata con incredibile velocità. Il primo momento in cui vediamo il duca prendere una seria posizione, anche piuttosto violenta, è quando minaccia la moglie di morte nel caso in cui avesse confessato il segreto: «luy jura que, si jamays elle le reveloit à creature du monde, elle ne mourroit d'autre main que de la sienne»⁸³. Anche Artù si mostra privo di spirito critico, crede subito alle parole della moglie senza metterle in dubbio o senza chiedersi ad esempio come si avvenuto il loro incontro e perché si sono trovati a scambiarsi quelle parole. Il re in *Lanval* non è mosso dalla gelosia, non agisce d'impulso contro il suo cavaliere, non lo scaccia o sfida a duello, ma decide di intentare un vero e proprio processo contro di lui. Anche lui è debole perché passa per vie traverse per affrontare il suo problema, ma sempre con un

⁸³ *Ivi*, p. 673.

certo distacco⁸⁴ e poca partecipazione emotiva personale, le sue azioni sono infatti il riflesso della volontà di Ginevra; desidera che il processo finisca il prima possibile in modo tale che lui e Ginevra possano tornare alla tranquillità della vita di tutti i giorni. È un sovrano poco attento alle vere necessità dei suoi cavalieri, codardo, facilmente influenzabile e incostante nel suo rapporto con Lanval. Inoltre, fin dall'incipit del *lai* capiamo che non partecipa direttamente alla guerra contro gli Scoti e i Piti, ma comunque elargisce terre e donne a tutti i suoi cavalieri⁸⁵.

Anche in un altro *lai*, *Eliduc*, ci viene presentata una simile situazione, un complesso rapporto tra il sovrano e il suo cavaliere. In realtà in questo componimento sono due i re⁸⁶: il primo scaccia il cavaliere dalla corte spinto da voci calunniatrici⁸⁷, mentre il secondo lo accoglie nella propria dopo che si è mostrato un prode e intelligente stratega durante una guerra. Quest'ultimo è un sovrano giusto, grato ed equilibrato e nei confronti di Eliduc si mostra sempre affezionato e riconoscente, tanto da donargli sia il controllo di parte delle sue terre, sia concedergli la figlia in matrimonio⁸⁸. La sua gentilezza è totalmente disinteressata e anche quando non ha più bisogno del cavaliere per proteggere i suoi possedimenti decide di tenerlo presso di sé⁸⁹.

A questo punto tiro velocemente le fila del *lai* mariano. Durante il processo si presentano al cospetto della corte arturiana riunita per decidere la sorte di Lanval diverse fanciulle, l'ultima tra queste è proprio la sua amata, che si mostra senza vergogna in tutta la sua bellezza. Nessun uomo di corte osservandola può negare la superiorità di questa rispetto alla regina Ginevra e per questo motivo l'eroe viene perdonato e reintegrato nella società. Ma inaspettatamente lui decide, senza nessun commiato anche verso i compagni

⁸⁴ Davanti a Ginevra mostra un atteggiamento sicuro e severo: «Juré en ad sun serement: s'il ne s'en peot en curt defendre, il le ferat arder u pendre», "giura con una sua promessa: se lui non si può difendere il corte, lo farà bruciare o appendere", Marie de France, *op. cit.*, p. 186, vv. 326-328, ma poi non è lui stesso ad andare a parlare con Lanval, ma manda tre baroni come suoi intermediari.

⁸⁵ Cfr. Pierre Jonin, *Le Roi dans les Lais de Marie de France : l'homme sous le personnage*, in *Essays in early french literature. Presented to Barbara M. Craig*, edited by Norris J. Lacy and Jerry C. Nash, York, French literature publications, 1982. p. 29.

⁸⁶ Uno è quello della Piccola Bretagna, l'altro invece si trova nell'attuale Gran Bretagna vicino ad Exeter.

⁸⁷ «pur l'enive del bien de lui, si cum avient sovent d'autrui, esteit a sun seignur medlez [e] empeirez e encusez, que la cut le cungea sanz ceo qu'il ne areisuna», Marie de France, *op. cit.*, p. 328, vv. 41-46. Questo prima sovrano ricorda sotto tutti i punti di vista il re Artù di *Lanval*.

⁸⁸ Non c'è questa volta un padre che obbliga il matrimonio o lo impedisce (come nel caso dei *Les Deus Amanz*), ma questo sovrano accontenta e accoglie i desideri della figlia.

⁸⁹ Cfr. Pierre Jonin, *art. cit.*, p. 27.

che l'hanno aiutato (Gauvain e Yvain), di abbandonare tutto e, salito sul cavallo della sua amata, si reca insieme a lei ad Avalon⁹⁰. La conclusione è dunque positiva e l'anticipato e progressivo distacco di Lanval dal mondo della corte diventa a questo punto definitivo.

Se il componimento di Marie de France ha un finale tutto sommato positivo, nella *Chastelaine* e nella novella 70 la tragicità anche molto calcata è un elemento centrale. A Pentecoste nel primo e il giorno di una grande festa nel secondo si arriva al punto cardine della vicenda. La duchessa spinta dal desiderio di vendetta decide di far intuire con poche parole alla dama di essere a conoscenza della relazione segreta. Nel poema dice «Més vous estes bone mestresse, qui avez apris le mestier du petit chienet afetier»⁹¹, nella novella invece: «il n'y a amour si secrette, qu'il ne soit sceue, ne petit chien si affaité et faict à la main, duquel on n'entende le japper»⁹². A questo punto la castellana si rinchiude in una piccola stanza, un guardaroba ed esprime la sua immensa sofferenza in un lungo monologo⁹³. Nella novella 70 si lamenta del dolore, della gelosia che prova nei confronti della duchessa perché è stata scelta lei per la sua bellezza «La beaulté de la duchesse est-elle si extresme, qu'elle vous a transmué comme faisoit celle de Circée? Vous a-elle faict venir de vertueulx vicieux, de bon mauveys, et d'homme beste cruelle?»⁹⁴, continua a ingiuriare il suo amato per il tradimento e l'affronto e auspica la morte perché non può vivere «sans amy, sans honneur et sans contentement»⁹⁵. Infine, invoca anche Dio, l'unico che incarna in sé «le vray et parfaict amour, par la grace duquel l'amour que j'ay portée à mon amy n'a esté tachée de nul vice, sinon de trop aymer, je suplye vostre miséricorde

⁹⁰ Vedi Christopher Lucken, *L'aventure d'une autre loi : justice féérique dans le lai de Lanval*, in *Les possibles de la narration dans les Lais de Marie de France*. Actes de la journée d'étude organisée le 8 janvier 2019 à l'Université de Toulouse II-Jean Jaurès, sous la direction d'Éléonore Andrieu, pp. 23-44.

⁹¹ *La Châtelaine de Vergy*, p. 86, v. 716-718.

⁹² Marguerite de Navarre, *op. cit.* pp. 663-664.

⁹³ La tendenza per lunghi monologhi pietosi di sofferenza amorosa si pensa possa derivare proprio dalla lettura di Ovidio e in particolar modo dei *Remedia Amoris* (cfr. Christine Ferlampin-Acher, *Piramus et Tisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants*, E. Bury, Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau, Les Belles Lettres, 2003, pp. 115-148). «Le XIII siècle verra se développer une forme élaborée de monologue intérieur où la prise en charge de l'intime par le narrateur peut se doubler d'une autre voix dans l'expression du Moi, au moyen d'un relais de culture, la citation lyrique (...) C'est pourtant essentiellement au moment de la mort, solitude par excellence, que l'individu, délaissant peu à peu tous les territoires d'une communication possible (...) se livre à la parole de la mort de soi, parole proférée, non intériorisée par conséquent dans la Châtelaine de Vergi, puisqu'une pucelle tapie dans une alcôve en sera témoin et la transmettra à l'amant qui, sur le corps de l'amante, s'enlèvera la vie», Danielle Régner-Bohler, *cit.*, p. 380.

⁹⁴ *Ivi*, p. 675.

⁹⁵ *Ibidem*.

de recepvoir l'ame et l'esprit de celle qui se repent avoir failly à vostre premier et très juste commandement⁹⁶». Dopo queste parole incomincia a sentire la vita abbandonare il suo corpo. L'amato riesce a fare in tempo a raggiungerla e lei lo guarda un'ultima volta prima di rendere la sua anima a Dio.

8. La morte congiunta e il doppio sepolcro

A questo punto abbandoniamo il *lai* di *Lanval* e ci concentriamo su quello de *Les Deus Amanz*. Qui si entra nel classico topos della doppia morte degli amanti. Sappiamo bene, come ho anche dimostrato nel capitolo a lei relativo, che Marie de France conosce Ovidio e le *Metamorfosi* e in questo *lai* la poetessa prende a piene mani dal mito di Piramo e Tisbe⁹⁷. Se il mito ovidiano è incentrato sulla metamorfosi delle bacche di gelso colorate dal sangue degli amanti, le riscritture si concentrano maggiormente sul lato tragico della storia d'amore. Sappiamo bene quanto rispetto alle *chansons de geste* i romanzi e le altre produzioni successive, influenzate proprio dall'autore latino, si concentrino sulla tematica dell'amore⁹⁸. Anche in questi casi ciò che rimane del mito è appunto la tragica morte degli amanti, resa ancora più estetizzata e pietosa. «Le Moyen Âge a inventé cette façon

⁹⁶ *Ivi*, p. 676.

⁹⁷ Inoltre, ricordiamo che nel XIII secolo circola anche un poema anonimo dedicato ai due amanti, vedi *Pyrame et Thisbé*, édité par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000. La scena della morte dell'amata sul corpo di Piramo si presenta drammatica: «La pucele s'est redrecie, l'espee a a .II. mains sachie. Parmi le pis, sous la mamele, se tresperce la damoisele ; d'ambedeus pars sault li sans fors et cele chiet dessus le cors. Le cors acole et si l'embrace, les iex li baise et bouche et face, Baise la bouche par grant cure. Tant com sens et vie li dure, se demoustré veraie amie. Cil est fenis, cele est fenie. En tel maniere sont finé li dui amant par loiauté.», p. 20, vv. 876-890. Nell'ultimo verso dell'opera notiamo il riferimento ai due amanti, questo tipo di conclusione vedremo poi come torna anche nei nostri testi.

Il mito dei due amanti babilonesi è richiamato anche nel *Tristan* di Thomas. Nella scena finale l'amata arriva troppo tardi per poterlo salvare e muore assieme a lui che è spirato per il dolore: «Dejuste lui va dunc gesir, embrace le e si s'estent, sun esprit a itant rent». Tra l'altro possiamo vedere sempre relativamente ai simboli vegetali un richiamo agli alberi che nascono sulla tomba degli amanti, infatti nella «tradizione scandinava e tedesca del *Tristan* sappiamo che Isotta dalle Bianche Mani farà seppellire gli amanti, mentre re Marco ne farà trasferire i corpi a Tintagel. Dalla loro tomba nasceranno due alberi che, crescendo, si intrecceranno per sempre. Questa immagine vegetale era familiare ai contemporanei di Thomas sia per il racconto ovidiano affine di Piramo e Tisbe narrato nel IV libro delle *Metamorfosi*, fondato sul motivo della morte per amore (...) sia per il motivo celtico dell'erba magica presente anche nel *lai* dei *Deux Amants* di Marie de France.», Thomas, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note a cura di Francesca Gambino, Modena, Mucchi Editore, 2014, p. 177.

⁹⁸ Degli esempi possono essere le *amplificatio* presenti nel *Roman d'Eneas* sulla relazione tra l'eroe e Lavinia, «c'est l'Eneas qui consacre définitivement la nouvelle mode et qui en fournit avec les épisodes de Didon et de Lavine des modèles que tous les contemporains se sont empressés d'imiter», Ernest Hoëpffner, *op. cit.*, p. 170. Vedi anche Earl Jeffrey Richards, *Les rapports entre le lai de Guigemar et le Roman d'Eneas*, in «Le récit bref au Moyen Age», cit. pp. 45-56.

tragique de mourir d'aimer en donnant à l'amant le visage du saint, en en faisant un martyr d'amour. Il a créé une figure inédite, même si les mythes antiques, on peut le constater à travers l'exemple de Didon, connaissent le motif du suicide amoureux»⁹⁹.

Ciò che differenzia il mito ovidiano e il *lai* di Marie de France dalle riscritture successive è la mancanza negli ultimi due casi del divieto genitoriale. Nella novella e nella *Chastelaine de Vergi* ciò che porta gli amanti alla morte non è l'impossibilità di vedersi, perché loro avrebbero anche potuto continuare la loro relazione, ma la perdita dell'onore e della fiducia. Come messo in luce nel capitolo di Marguerite l'onore ha uno spazio importantissimo nella vita privata di una persona e nella percezione che questa ha di sé che può divergere da quella del mondo che la circonda. Perdere l'onore equivale a perdere il proprio posto all'interno della società. La sua assenza può sopraggiungere a causa delle ingiurie o accuse: «toute parole insinuante, provocante, voire même évasive, à propos de la réputation de tel u tel entraîne tout un jeu de conséquences immédiates: le doute émis sur un personne transforme la chaine de sociabilité qui reliait auparavant des personnages se considérant comme plus ou moins égaux dans un estime (ou un assentiment) réciproque. Les rapports quasi égalitaires se cassent, tandis qu'une hiérarchie encore plus visible que celle existante se construit: l'un des personnages est soudainement mis à l'écart (...) Le parole injurieuse ne peut se loger que dans des interstices interdits visant à biser l'ordre social établi sur fondement de raison et de nature»¹⁰⁰. Come Lanval ha deciso in un momento di debolezza di non rinunciare al suo onore di fronte alla società simbolizzata nella figura di Ginevra, rinunciando all'amore, anche il gentiluomo (anche se si dice spinto dal desiderio di non concludere gli incontri segreti con la propria amata) decide di confessarsi di fronte al suo signore, proprio per non essere chiuso fuori da quella realtà sociale. Come citato in precedenza la paura della dama di Vergy nella novella dell'*Heptaméron* è quella di non riuscire a vivere senza l'amore e senza l'onore. Disonorata, abbandonata e tradita, si lascia morire di dolore.

Nelle riscritture del mito ovidiano quello che manca (in parte o del tutto) è l'elemento più violento della morte. Nelle *Metamorfosi* Piramo e Tisbe si uccidono con un pugnale.

⁹⁹ Yasmina Foehr-Janssens, *art. cit.*, p. 180.

¹⁰⁰ *Histoire de la vie privée sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby. De la Renaissance aux Lumières*, tome 3, Paris, Seuil, 1986, p. 594

Quando lui trova nel luogo dove si sarebbero dovuti incontrare il velo della sua amata sporco del sangue della preda uccisa da un leone, pensa che quello sia suo e «velamina Thisbes tollit et ad pactae secum fert arboris umbram, utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti, “Accipe nunc” inquit “nostri quoque sanguinis haustus!”. Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum, nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit, et iacuit resupinus humo. Cruor emicat alte, non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo scinditur et tenui stridente foramine longas aiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit. Arborei fetus adspergine caedis in atram vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix puniceo tinguit pendentia mora colore»¹⁰¹. Ed è proprio questo chiaro focus sul sangue che sgorga a fiotti fuori dal corpo dell'amante morente il motivo della metamorfosi del colore delle bacche, quindi essenziale per le dinamiche del racconto. Nei nostri testi questo appunto manca, le morti avvengono per lo più causate dal dolore per la perdita del proprio partner. Nei *Les Deus Amanz* l'amato affrontando la prova che il padre di lei obbligava tutti i pretendenti a compiere decide di non prendere la pozione che gli avrebbe garantito la vittoria e la buona riuscita dell'impresa e muore così di fatica: «Sovent li prie la meschine “Ami, bevez vostre mescine!” Ja ne la volt oïr ne creire; a grant anguisse od tut l[i] eire. Sur le munt vint, tant se greva, ileoc cheï, puis ne leva ; li quors del centre s'en parti»¹⁰². E l'amica muore sopra di lui per il dolore : «puis que sun ami ot perdu, unkes si dolente ne fu; lez lui se cuchë e estent, entre ses braz l'estreint e prent, suvent li baïse oliz e buche ; li dols de lui al quor la tuche. Ilec murunt la dameisele, que tant ert pruz e sage e bele.»¹⁰³. Manca quindi la doppia ferita, il suicidio. Molti sono i tratti che lo avvicinano al mito ovidiano: come la gioventù degli eroi, l'opposizione dei genitori, la tentazione di fuggire, la morte congiunta, la fertilità del terreno che ne risulta (la pozione non bevuta una volta caduta al suolo porta fecondità) e la sepoltura in uno stesso sepolcro uno accanto all'altra, ma anche le differenze che invece lo avvicinano a quello tristaniano, come la pozione che

¹⁰¹ “Raccolse i brandelli del velo di Tisbe e li portò con sé ai piedi dell'albero convenuto, e come ebbe versato lacrime, come ebbe impresso baci su quella cara veste, esclamò “Imbeviti ora anche di un fiotto del sangue mio!” E si cacciò nel ventre il pugnale che aveva al fianco, e subito, morente, lo ritrasse dalla gorgogliante ferita. Cadde a terra supino. Il sangue sprizzò in alto come quando, logoratosi il piombo, un tubo fende e da un sottile foro esce sibilando un lungo getto d'acqua, che taglia l'aria con violenza. I frutti della pianta, spruzzati di sangue, divengono scuri, e la radice inzuppata continua a tingere di rosso cupo i grappoli di bacche”, Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla con un saggio di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 2015, pp. 138-139.

¹⁰² Marie de France, *op. cit.*, p. 218, vv. 200-205.

¹⁰³ Ivi, p. 220, vv. 221-228.

dovrebbe portare felicità, ma che è fatale perché male utilizzata, e anche l'agonia dei due amanti, i baci, gli abbracci e il trasporto amoroso che Isotta dimostra al corpo morto di Tristano prima di spirare lei stessa, ma «Il n'est pas question de suicide: l'homme meurt d'épuisement chez Marie, d'une blessure chez Thomas, la femme se laisse mourir sur le corps aimé sans avoir à commettre de violence contre elle-même»¹⁰⁴. La dolce morte degli amanti è più accettabile dal pensiero cristiano piuttosto che il suicidio. Vorrei far notare come nel *lai* di *Lanval* quando l'eroe confessa a Ginevra il suo amore per l'altra donna egli tenta diverse volte di farla riapparire al suo fianco, ma, disperato, capisce che l'ha persa per sempre. E a questo punto: «c'est merveille k'il ne s'ocit»¹⁰⁵ “meraviglia che non si sia ucciso” (trad. mia). Il classico tema del suicidio per amore qua torna, ma il cavaliere pur nella massima sofferenza decide di non passare a quest'atto estremo.

L'assenza del suicidio ha sicuramente a che fare con l'influenza della religione cristiana. Sin dalla Chiesa delle origini la questione del suicidio è vivamente dibattuta, ed è con Agostino che il discorso teologico si indirizza più verso una condanna di questa pratica. Nel *De Civitate Dei* rifiuta la giustificazione morale e teologica del suicidio, basandosi sul quinto comandamento “non uccidere”. Anche più avanti Lutero affronta il problema del suicidio, si rende conto che molte persone in uno stato di debolezza possono avere questo tipo di pensieri, comprende la sensazione di disperazione e quindi non si sente di applicare un giudizio globale su chi sceglie questa morte. Ritiene però che queste debolezze della mente siano guidate da un potere negativo, da un'influenza nefasta (Satana) che imprigiona la rende prigioniera. Il suicida quindi in questo stato non è totalmente responsabile delle proprie azioni e quindi non imputabile a livello morale o giuridico. È comune nel pensiero rinascimentale l'idea che la follia nasca da un impossessamento del corpo, da una potenza estranea e che quindi il suicidio possa essere una conseguenza di questo stato. «Luther traite donc la thématique du suicide dans la lumière de la réflexion sur l'homme devant Dieu, *coram Deo*, et du message de la justification, affirmant que l'homme est justifié non par ses œuvres mais par la grâce divine»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Christine Ferlampin-Acher, *art. cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ Marie de France, *op. cit.*, p. 186, v. 346.

¹⁰⁶ Karsten Lehmkuhler, *Le suicide dans l'histoire de la théologie : d'Augustin à Bonhoeffer*, in « Études sur la mort », éditions Centre international des Etudes sur la Mort (CIEM), n. 150, 2016, p. 72.

Nella novella 70 torna l'elemento del suicidio per amore. La dama di Vergy è morta e il gentiluomo, dopo aver compianto la sua amata e maledetto se stesso per il tradimento, si uccide «comme ung homme forcené et hors du sens, tira son poignard, et, par grande violance, s'en donna aut ravers du cueur; et de rechef print s'amyé entre ses bras, la baisant par telle affection qu'il sembloit plus estre attainct d'amour que de la mort»¹⁰⁷. Anche qui torna come in Thomas l'elemento dell'ultimo bacio al corpo morto prima di rendere la propria vita. È importante notare però come se il suicidio ritorna, comunque l'autrice lo connota negativamente perché il vassallo è rappresentato come fuori di senno, impazzito e non in grado di controllare le proprie azioni. Come se fosse quindi impossessato o influenzato da un'entità esterna che lo ha spinto al suicidio¹⁰⁸.

Vorrei qui riportare il pensiero di Erasmo (che sappiamo essere letto e conosciuto dalla regina di Navarra) nel suo *Moriae encomium*. In quest'opera l'autore vuole dimostrare come la Follia apporti gioia e felicità, mentre la Saggiezza solo dolore e tristezza. Nel paragrafo XXXI dell'opera esprime un pensiero relativo alla ricerca della morte da parte dei saggi. La Follia (la narratrice di questo encomio) inizia in questo punto del testo il suo discorso mostrando quelli che sono tutti i mali del mondo e quelli che l'uomo fa all'uomo: «pauvreté, prison, déshonneur, honte, torture, embûches, trahison, injures, procès, fraudes», dopodiché dice che in questo scenario drammatico, «quels sont principalement ceux qui, par dégoût de la vie, ont attenté à leurs jours? Ne sont-ils pas les familiers de la sagesse?» e poi afferma: «Mais moi, à l'aide de l'ignorance, de l'étourderie, quelquefois de l'oubli des maux, parfois de l'espoir du bonheur, ou en versant un peu de miel sur leurs plaisirs, je viens si bien au secours de leurs grandes misères qu'ils ont de la peine à quitter la vie (...) moins ils ont de motifs pour rester en vie, plus ils tiennent à la vie, tant s'en faut qu'elle les dégoute». Il suicidio, dunque, è cercato da quelli che in maniera minore sono sottoposti ai disagi dell'esistenza, e la follia in questo caso (al contrario del pensiero di Lutero) apporta non pensieri autodistruttivi, ma di attaccamento alla vita. Ma lo scrittore nella sua opera satirica arriva anche a dichiarare che: «Tout le monde en rit pour ce qu'elles sont: complètement folles. En attendant elles sont contentes d'elles-mêmes, plongées dans les plus grandes délices, se vautrent dans le miel et, grâce à moi, sont heureuses. A ceux qui les trouvent ridicules, je conseillerais d'examiner s'il ne vaut pas mieux mener une vie de miel grâce à la folie que des chercher, comme on dit, la poutre pour se pendre?», Érasme, *Éloge de la Folie et autres écrits*, textes choisis, présentés et annotés par Jean-Claude Margolin, traductions de Franz Bierlaire, Claude Blum et Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, 2010, pp. 82-84. La personificazione della follia in Erasmo è però solo un artificio letterario. Michel Foucault a proposito della follia dice «Il n'y a de folie qu'en chacun des hommes, parce que c'est l'homme qui la constitue dans l'attachement qu'il se porte à lui-même, et par les illusions dont il s'entretient (...) La folie n'a pas tellement affaire à la vérité et au monde, qu'à l'homme et à la vérité de lui-même qu'il sait percevoir». Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'Age Classique*, Paris, Librairie Plon, 1961, pp.40-41.

¹⁰⁷ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 680.

¹⁰⁸ Riporto qui un'interessante riflessione di Michel Foucault sul tipo di follia per amore che conduce alla morte: «celle de la passion désespérée. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort n'a d'autre issue que la démence. Tant qu'il avait un objet, le fol amour était plus amour que folie; laissé seul a lui-même, il se poursuit dans le vide du délire. Châtiment d'une passion trop abandonnée à sa violence? sans doute; mais cette punition est aussi un adoucissement; elle répand, sur l'irréparable absence, la pitié des présences imaginaires; elle retrouve, dans le paradoxe de la joie innocente, ou dans l'héroïsme, de poursuites insensées, la forme qui s'efface. Si elle conduit à la mort, c'est à une mort où ceux qui s'aiment ne seront plus jamais séparés», Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 44-45.

Sempre in relazione al togliersi la vita per un amore che porta alla follia vediamo come nella novella 10 con protagonisti Amadour e Floride è rappresentato un riferimento al suicidio per *furor* nel discorso del cavaliere alla giovane ragazza dopo che ha cercato di violentarla «Ceulx qui, par fureur, mesmes viennent

Nella *Chastelaine* invece questo dettaglio della follia non è specificato, l'amato «une espee du fuerre a trete qui ert pendue a un espuer, et e'en feri par mi le cuer: cheoir se lest sor l'autre cors; tant a sainié que il est mors»¹⁰⁹. Inoltre, è interessante notare come la castellana in questa versione della doppia morte non faccia riferimento nel monologo finale alla sua gelosia per la bellezza della rivale, come invece accade nella novella di Marguerite, ma ciò che la fa soffrire è che il suo amato si sia innamorato di una donna di rango superiore al suo: «Ne je pensasse a nul fuer qu'il peüst trover en son cuer envers moi corouz ne haïne, por duchoise ne por roïne»¹¹⁰.

La storia sia nel poema duecentesco che nella novella 70 però non finisce qui. Il duca di Borgogna, vedendo il risultato del suo tradimento, prende l'arma con la quale il vassallo si è ucciso (in un caso una spada, nell'altro il pugnale) e decide di portare a compimento la promessa di morte fatta alla moglie, «au chevalier trest fors du ventre l'espee dont d'estoit ocis; tantost s'est a la voie mis grant oirre droit a la carole, sanz plus tenir longue parole, de maintenant a la duchesse, se li a rendu sa promesse, que el chief li a embatue l'espee que il tenoit nue, sanz parler, tent estoit iriez»¹¹¹ “al cavaliere trae fuori dal ventre la spada con la quale si era ucciso; in fretta si mette in strada con grande velocità dritto al gruppo dei danzatori, senza più pronunciare parola, dove ora c'era la duchessa, le rende la sua promessa facendo abbattere sul suo capo la spada che teneva nuda, senza parlare, tanto era arrabbiato” (trad. mia). Nella novella 70 la scena è molto simile solo che aumentano i dettagli sullo stato d'animo del duca al momento della scoperta e quando si reca dalla moglie, colei che più di tutti l'ha ferito nel profondo dell'anima, per cercare vendetta: «Et puys, tout furieux, se leva, tira le poignard du corps du gentil homme, et, tout, ainsy que ung sanglier, estant navré d'un espieu, court d'une

à se tuer, ne peuvent pecher quoiqu'ils fassent; car la passion ne donne lieu à la raison. Et, si la passion d'amour est la plus importable de tous les autres, et celle qui plus aveugle tous les sens, quel peché voudriez-vous attribuer à celluy qui se laisse conduire par une invincible puissance ?», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 182. Ovvero si riprende il concetto luterano nel suicidio come un atto di un folle: chi si uccide non pecca perché non è governato da ragione e soprattutto uccidersi per amore è una colpa ancora meno deprecabile perché è il sentimento più insopportabile, cieco e dunque meno controllabile. Inoltre, nel testo sono frequenti i riferimenti al campo lessicale della furia o follia: «folle amour», «faict des folles», «follye», «regard si horrible et furieux», «fureur».

¹⁰⁹ *La Châtelaine de Vergy*, p. 100, vv. 896-900.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 92, vv. 793-796. In questo verso parla di “duchessa e regina” e potrebbe essere un riferimento al mito di Tristano e Isotta, infatti il giovane si innamora della moglie del re di Cornovaglia, e sappiamo che nel poema la famosa coppia è citata proprio dalla ragazza in punto di morte, ma è possibile immaginare anche un'allusione al *lai* di Marie.

¹¹¹ *Ivi*, p. 102, vv. 914-921.

imoetuosité contre celluy qui a faict le coup, ainsy s'en alla le duc chercher celle qui l'avoit navré jusques au fondz de son ame», mentre la duchessa nella sala da ballo è «plus joieuse qu'elle n'avoit accostumé, comme celle qui pensoit estre bien vengée de la dame du Vergier». Questa volta però il duca, al contrario dell'opera antecedente, non rimane senza parola per la troppa ira che pervade il suo corpo, ma riesce a pronunciare le ultime frasi prima di sentenziarla a morte: «Vous avez prins le secret sur vostre vie, et sur vostre vie tombera la pugnition»¹¹². Dopodiché prende il pugnale e glielo conficca, non più sul capo, ma «dedans la gorge».

9. L'abbandono della vita sociale

La moglie muore e l'unico personaggio principale a sopravvivere è il duca. Nella novella decide di far costruire un'abbazia «pour satisfaire au peché qu'il avoit faict de tuer sa femme»¹¹³ dove fa seppellire la duchessa. Nella *Chastelaine* invece non si mostra pentito della sua azione e sulla sepoltura si dice solamente che la fa interrare «en autre lieu». Gli amanti, invece, in entrambe le versioni della storia vengono fatti giacere in un medesimo sepolcro: «fait faire une belle sepulture où les corps de sa niepce et du gentil homme furent mys ensemble, avec un epitaphe declarant la tragedie de leur historie»¹¹⁴. Il dettaglio dell'epitaffio è molto interessante perché permette di capire che una delle intenzioni del duca è di far durare il più possibile la storia dei due amati e farla conoscere anche i posteri. Quest'idea di continuità e immortalità della vicenda è presente anche nel *lai* di Marie, perché il re padre della fanciulla decide di far seppellire «les deus enfaunz» in una tomba di marmo sulla sommità del monte testimone della loro morte, che «Pur l'aventure des enfaunz ad nun li munz des Deus Amanz»¹¹⁵. Il motivo della tomba condivisa dai due amanti sfortunati proviene dal mito ovidiano, anche Piramo e Tisbe dopo la loro morte vengono seppelliti in un medesimo sepolcro: «quodque rogis superest, una requiescit in urna», “e ciò che è avanzato dal rogo riposa in un'unica urna”.¹¹⁶

¹¹² Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 680.

¹¹³ *Ivi*, p. 681.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Marie de France, *op. cit.*, p. 220, vv. 241-243.

¹¹⁶ Ovidio, *op. cit.*, pp. 140-141.

Un dettaglio di continuità che ho notato nelle nostre opere riguarda il chiaro riferimento in conclusione ai “deus amanz”. Una prima apparizione è quella che si trova nel poema anonimo di *Pyrame e Thisbé*, si conclude infatti con queste parole: «En tel maniere sont finé li dui amant par loiauté»¹¹⁷. Anche nella *Chastelaine de Vergi* si dice: «Les deus amanz qui mort estoient»¹¹⁸. Ma anche nell’opera di Marguerite de Navarre per la prima volta si fa riferimento alla coppia come «les deux amans». Ritengo che questa non sia una semplice coincidenza perché in tutti i casi (proprio a fine componimento) si presenta nella forma: determinativo, numerale e sostantivo. Avrebbero potuto parlare in maniera generale degli amanti, oppure evitare l’uso dell’articolo determinativo, ma hanno tutti deciso di mantenere i tre elementi. Posta in questo modo la locuzione costituisce un gruppo a sé stante pregno di significato e di riferimenti intertestuali. “I due amanti” sono loro due, quelli che muoiono per amore, e nessun altro.

La *Chastelaine* si conclude infine con la spiegazione morale dell’episodio: «et par cest exemple doit l’en s’amor celer par si grant sen c’on ait toz jors en remembrance que li descouvrirs riens n’avance et li celers en toz poins vaut»¹¹⁹, “e con questo esempio bisogna celare l’amore con grande attenzione cosicché ci si ricordi sempre che a scoprirlo non si guadagna niente, ma è più importante tenerlo nascosto” (trad. mia). Questa conclusione così esplicita didatticamente mostra quanto invece le due nostre scrittrici prediligano nei loro scritti evitare un eccessivo didascalismo, ma lasciare lo spazio all’interpretazione dei lettori, senza imporre il loro pensiero, facendo intuire senza confermare. Marie questo lo rende chiaro nel *Prologo* dell’opera, mentre Marguerite nella varietà di punti di vista dei *devisants* dopo ciascuna novella.

Nei nostri testi il duca, l’unico colpevole sopravvissuto, decide di abbandonare la sua posizione e il suo titolo per rifugiarsi in un luogo altro, in tutti i casi lontano o migliore rispetto a quello di partenza (un po’ come l’Avalon scelta da Lanval). Nella *Chastelaine* decide di partire: «Errant se croisa d’outre mer, ou il ala sanz retorner, si devint ilueques templier»¹²⁰ “Immediatamente si mette la croce d’oltremare, dove va senza far più ritorno, e là diventa templare” (trad. mia). Nella novella 70 il duca di Borgogna si reca in un primo

¹¹⁷ *Pyrame et Thisbé*, cit., p. 20., vv. 888-889.

¹¹⁸ *La Châtelaine de Vergy*, p. 104, v. 932.

¹¹⁹ *Ibidem*, vv. 951-955.

¹²⁰ *Ibidem*, vv. 940-943.

momento «sur le Turcs, où Dieu le favorisa tant, qu'il en rapporta honneur et proffict», al suo rientro trova che il figlio è riuscito ad adempiere lodevolmente ai suoi doveri e a questo punto «laisa tout, et e'en alla rendre religieux en l'abbaye où estoit enterrée sa femme et les deux amans, et là passa sa vieillesse heureusement avecq Dieu»¹²¹.

¹²¹ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 681.

La novella 21, *Laüstic* e *Milun*

In questa sezione analizzerò più da vicino la novella 21 dell'*Heptaméron*, ovvero la prima della seconda giornata e due *lais* di Marie de France *Laüstic* e *Milun*.

1. Gli inizi: protagonisti virtuosi

1.1 Rolandine, protagonista di una novella dell'*Heptaméron*

La novella 21 è la storia di una ragazza, Rolandine, che vive alla corte di una Regina di Francia sua vicina parente¹. La regina non ha però un bel rapporto con il padre e per questo la tratta con sufficienza e spesso anche con odio. Il padre, invece, è un uomo avaro, Marguerite lo descrive come una persona che «aymoit tant son argent» e per questo motivo non è interessato a farla sposare². Questi due personaggi con la loro duplice influenza impediscono alla giovane di convolare a nozze e, raggiunti i trent'anni, è ancora nubile, spingendola così, per tutta la sua vita, a dedicarsi a Dio: «laissant les mondanitez et gorgiasetez de la court; son passetemps fut à prier Dieu ou à faire quelques ouvraiges»³. Rolandine ci viene descritta quindi come una donna che «vivant tant honnestement et saintement qu'il n'estoit possible de plus»⁴. La scrittrice, dunque, fin da subito mostra il suo carattere onesto, dignitoso e devoto. Non è la prima e neanche l'ultima delle protagoniste dell'*Heptaméron* che Marguerite de Navarre rende esempi positivi di condotta e comportamento specialmente a causa dell'evidente spirito cristiano. Non a caso la novella è narrata da Parlamente, una delle portavoce di quest'esaltazione della donna in quanto virtuosa e timorata di Dio. Vedremo anche più avanti come questo suo

¹ Si pensa che la regina possa essere Anne de Bretagne, mentre Rolandine Anne de Rohan, figlia di Jean II, visconte di Rohan e Marie de Bretagne, parente della sovrana.

² Il padre di una ragazza al momento del matrimonio nel Medioevo deve dare una dote alla figlia affinché possa sposarsi, «à l'origine, la femme mariée peut recevoir une dot de son père, mais c'est la donation du mari, le "douaire", qui constitue l'union en mariage légal. Ce douaire est concédé d'abord en plein propriété puis le plus souvent en simple usufruit, et il constitue une sécurité pour la femme qui peut ainsi jouir de revenus propres si elle devient veuve. Dans les familles royales et dans la haute aristocratie, la concession des douaires sert aussi à assurer le pouvoir de la famille sur des terres particulières, souvent situées aux marges du territoire contrôlé. Cependant, à partir du XIII siècle, le douaire a tendance à s'amoindrir au profit du régime dotal : la famille de l'épouse transfère alors au mari des biens fonciers ou, de plus en plus souvent, une somme d'argent affectée aux besoins du ménage, et les filles dotées sont exclues de la succession patrimoniale», Geneviève Bühner-Thierry, Didier Lett, Laurence Moulinier-Brogi, *Histoire des femmes et histoire du genre dans l'occident médiéval*, in *Historiens et géographes, Association des professeurs d'histoire et de géographie*, 2005, p. 139.

³ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 302.

⁴ *Ibidem*.

essere amante e donna devota porterà la fortuna (ovvero la grazia divina) a suo favore. Rolandine, ormai adulta, si innamora di un «bastard d'une grande et bonne maison», anche lui celibe come lei. Si incontrano e iniziano a frequentarsi proprio a causa di questa comune condizione, «comme ung malheureux cherche l'autre». Lui non si è mai sposato e non si intrattiene con nessuna dama perché «la richesse l'avoit du tout delaissé, et avoit si peult de beaulté, que une dame, quelle elel fust, ne l'eust pour son plaisir choisy»⁵. E anche di Rolandine stessa ci viene detto che «ne fust des plus belles ny des laydes aussy, estoit tant saige et vertueuse»⁶.

Nei nostri testi di riferimento manca uno dei cardini dell'«amore cortese», ovvero la nascita del sentimento tramite la visione della persona⁷. È spesso la vista della bellezza o della grazia o delle altre manifestazioni sensibili dell'amante a gettare chi ama in uno stato di confusione e desiderio. Ma sia nei due *lais*, che nella novella 21 la vista ha un ruolo secondario. Nel *lai* di *Milun* il protagonista è infatti descritto come il cavaliere il più coraggioso e prode, ancora imbattuto in qualsiasi torneo, ma non ci viene detto niente sul suo aspetto fisico: «Mut par esteit bons chevaliers francs [e] hardiz, curteis e fiers, mut fu coneüz en Irlande, en Norweië e en Guthlande; en Loengrë e en Albanie eurent plusurs de lui envie: pur sa prüesce iert mut amez et de muz princes honurez»⁸. Nel suo paese, il Galles, un barone di cui non si conosce il nome ha una figlia che invece ci viene descritta come: «mut curteise dameisele» la quale «ot oï Milun nomer; mut le cumençat a amer»⁹ «ha sentito molto nominare Milun e lo ha iniziato ad amare» (trad. mia). L'amore della ragazza, quindi, nasce per il sentito dire, per la fama del cavaliere senza averlo mai incontrato. È lei che decide di contattarlo per prima e tramite un messaggero gli chiede se lui può amarla in ritorno. Anche di lei non ci viene fornita un'approfondita descrizione

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 301.

⁷ Da Andrea Cappellano, «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri», Francesca Colombo, *La struttura del "De Amore" di Andrea Capellano*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 89, 1997, p. 559. «L'amante, stimolato dall'impressione entrata in lui dalla vista, si costruisce un mondo interiore d'immagini e colla sua facoltà "cogitativa" crea l'oggetto del suo amore, (...) lo colloca su di un piedistallo, l'avvolge d'un aureola luminosa e l'adora come una divinità balenatagli davanti», Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma, 1983, pp. 13-14.

⁸ Marie de France, *op. cit.*, p. 268, vv. 13-20

⁹ *Ivi*, p. 270, vv. 25-26.

estetica, ma ci viene solamente detto che è cortese, quindi gradevole e generosa, probabilmente anche bella, senza che però venga precisato¹⁰.

1.2 Il *lai* di *Laüstic*

Nel *lai* di *Laüstic* si narra la storia di due amanti vicini di casa: due cavalieri possiedono dei territori uno accanto all'altro e la moglie di uno di questi si innamora dell'altro cavaliere celibe. Questa donna viene definita «sage, curteise e acemee»; l'aggettivo *sage* può essere reso come “intelligente”, *curteise* può indicare l'essere in linea con gli ideali della corte oppure “Poli, agréable à fréquenter, respectueux”, “Discret, réservé” (DMF), mentre *acemee* è il participio perfetto del verbo *acesmer*, che significa “Arranger, disposer” o “Se parer” o “S'équiper, se préparer” (DMF). Nel *DECT* è precisato che il participio *acemee* quando è riferito a una donna ha il significato di “parée” ovvero “addobbata, agghindata”. Da questi tre aggettivi, dunque, non possiamo trarre alcuna caratterizzazione estetica della protagonista. Così come allo stesso modo il cavaliere di cui si innamora è «bien coneü entre ses pers de prüesce de grant valor, e volenters feseit honur: mut turneöt e despendeit e bien donot ceo qu'il aveit»¹¹, “ben conosciuto tra i suoi pari per il suo coraggio e il grande valore, e volentieri si comportava con onore: partecipava a molti tornei e dispensava e donava ciò che aveva” (trad. mia). Non emerge dalla descrizione dei due personaggi nessuna caratteristica relativa al loro

¹⁰ Siamo ben lontani dalle classiche descrizioni dei romanzi cortesi. Le donne vengono in questi descritte con abbondanza di particolari, dall'alto in basso e sono solitamente chiare di carnagione e di capelli e dal colorito vermiglio. Ne possiamo vedere un esempio nell'opera di Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, cit., pp. 82-84, vv. 411-441: «Mout estoit la pucele gente, car tote i ot mise s'antante Nature qui fete l'avoit. Ele meïsmes s'an estoit plus de cic cenx fois merveilliee comant une sole foiee tant bene chose fere sot, car puis tant pener se ne pot qu'ele poïst son essanplaire an nule guise contrefaire. De ceste tesmoigne Nature c'onques si bele criature ne fut veüe an tot le monde. Por voir vos di qu'Isolz la blonde n'ot les crins tant sors ne luisanz que a cesti ne fust neanz. Plus ot que n'est la flors de lis cler et blanc le front et le vis ; sot la blanchor, par grant mervoille, d'une fresche color vermoille, que Nature li ot donee, estoit sa face anluminee. Si oel si grant clarté randoient que deus estoiles ressanbloient. Onques Dex ne sot fere mialz le nes la boche, ne les ialz. Que diroie de sa biauté ? ce fu cele por vérité qui fu fete por esgarder, qu'an se poïst an li mirer aussi com an un mireor». L'assenza di una così dettagliata descrizione può essere dovuta anche alla brevità del genere letterario in sé, ma comunque anche negli altri *lais* vediamo che un riferimento alla bellezza della donna è presente in *Guigemar*, in *Equitan*, in *Le Fresne*, in *Lanval*, in *Leus Deus Amanz*, in *Yonec*, in *Milun*, in *Bisclavret*, in *Chaitivel* e in *Eliduc*. Gli unici *lais* nei quali la bellezza femminile non viene messa tra le caratteristiche che la riguardano sono proprio *Milun* e *Laüstic*. In realtà anche nel *lai* di *Eliduc* vediamo come la prima moglie del protagonista non viene descritta come bella al contrario di Guilliadun, ma «noble e sage, de aute gent, de grant parage», p. 326, vv. 9-10.

¹¹ *Ivi*, p. 256-258, vv. 18-22.

aspetto esteriore (se non per l'essere bella agghindata della dama), quanto più ai loro comportamenti, azioni e caratteristiche intime. E sono proprio questi valori del cavaliere ad attirarla e a farle accettare il suo amore: «pur le bien quë ele oï».

1.3 La bellezza

Nella novella 21 vediamo come l'uomo di cui si innamora Rolandine non è bello e questo suo carattere viene evidenziato a più riprese. Ad esempio, nell'incipit del racconto «avoit si peu de beaulté, que une dame, quelle elle fust, ne l'eust pour son plaisir choisy»¹²; oppure quando i calunniatori iniziano a parlare della loro relazione e si mostrano meravigliati perché «elle parloit tant à ung homme qui n'estoit (...) assez beau pour estre amy»¹³ o quando Rolandine, accusata dalla Regina, dice che si è innamorata «pour satisfaire à la concupiscence des oeilz, car vous sçavez qu'il nest pas beau»¹⁴. L'assenza della bellezza dell'amante è vista dalla società che circonda Rolandine come un disvalore che non permette all'uomo di essere anche solo tenuto in considerazione come amante. Questo continuo calcare sulla mancanza di avvenenza è sinonimo della critica non tanto velata che Marguerite fa all'amore di stampo cortese e medievale, in cui i due amanti devono possedere tutte le migliori qualità (anche estetiche) per essere degni di amare ed essere amati. Mentre l'idea che vuole portare avanti la regina navarrese è che la bellezza non è l'unico attributo che permette di amare perfettamente, ma ciò che conta sono altri valori come la lealtà, l'onore e la dignità, pur scrivendo in un'epoca durante la quale gli scrittori sono ancora fortemente influenzati dai canoni estetici dei secoli passati¹⁵.

¹² Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 302.

¹³ *Ivi*, p. 303.

¹⁴ *Ivi*, p. 316.

¹⁵ Basti pensare al petrarchismo nato dall'influenza di Pietro Bembo che si unisce ben presto al neoplatonismo in tutta Europa, Francia compresa (tra i principali scrittori che si inserirono in questa corrente ricordiamo anche Clément Marot). Viene estrapolato dall'opera di Petrarca l'esaltazione della donna come mezzo per il divino e l'elogio di un ideale di bellezza trascendentale.

Il 1530 è la data ufficiale di inizio del petrarchismo cinquecentesco, in quell'anno sono pubblicate le *Rime* di Pietro Bembo, dopo che, nelle *Prose della volgar lingua*, l'autore qualche anno prima (1525) ha indicato il *Canzoniere* e i *Triumphs* petrarcheschi come il modello linguistico e stilistico per tutti i poeti. Il petrarchismo è anche un fatto di costume (diventano comuni i ritratti ideali di Petrarca e Laura e i pellegrinaggi nei luoghi di vita del poeta, come Arquà) e l'opera di Petrarca, specialmente il *Canzoniere*, diventa serbatoio di motivi, temi, lessico e rime. «Fu soprattutto grazie al petrarchismo lirico italiano, diffuso anche mediante alcune antologie allestite in Italia, che il culto del Petrarca volgare si affermò

R. Howard Bloch dice che: «In the series of *lais* in which marriage is imposed from the outside against the will of partners, Marie seems to offer a casebook of medieval marital practice according to Andreas Capellanus, who lays out the laws of love in opposition to both regular and ecclesiastical authorities. Andreas claims that only the rich, the beautiful, the elegant, the generous, the eloquent, the clean, the courageous, and the young may love (...) He describes the stages of love in terms of sight, hope, a kiss, and finally the *commixtio sexuum*»¹⁶. Inoltre, lo studioso continua affermando che l'amore come viene identificato da Cappellano è che anche Marie tratta nella sua opera è unicamente adulterino. Se queste affermazioni sono vere per la maggior parte dei *lais* della scrittrice, in quello di *Milun* vediamo come la situazione è leggermente diversa. Come ho detto in precedenza la caratterizzazione dei personaggi non è unicamente estetica e l'amore non nasce dalla vista dell'altro, ma tramite la fama che precede l'amante¹⁷. Inoltre, l'amore che viene rappresentato non è adulterino perché i due quando si promettono reciproco sentimento sono ancora dei giovani liberi. Quando poi la fanciulla si sposa per volontà del padre smette di frequentare carnalmente Milun e il loro rapporto continua a essere alimentato solo tramite una comunicazione epistolare¹⁸. Infine, abbiamo visto come secondo Cappellano l'amore per essere cortese e perfetto deve svilupparsi fuori dall'unione matrimoniale, e così accade spesso in Marie, ma non completamente nel nostro caso. Nel *lai* di *Milun* il marito della dama muore e i due dopo vent'anni di corrispondenza finiscono per sposarsi. La conclusione è quindi il matrimonio che sigilla il loro amore e la loro lealtà e fedeltà del sentimento durata per due decenni.

nell'Europa occidentale: in Francia anzitutto, ma anche in Spagna, in Portogallo, in Inghilterra, e ben più tardi in Germania (...) In Francia, si volle anche cercare il sepolcro di Laura, ad Avignone (...) Anche Avignone diventò meta di pellegrinaggi letterari, e lo stesso re di Francia Francesco I, trovandosi a passare per quella città, rese omaggio al preteso sepolcro di Laura (...) compose un epitaffio», Arnaldo di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 22

¹⁶ R. Howard Bloch, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷ Mentre tutte le altre fasi dello sviluppo della relazione sentimentale teorizzate da Andrea Cappellano avvengono, compreso l'atto sessuale. Quest'ultimo però non viene raccontato direttamente, ma è implicito perché durante uno dei loro incontri la fanciulla rimane incinta: «Tant i vint Milun, tant l'ama que la dameisele enceinta», «tanto ci andò Milun (nel giardino dove avvengono i loro incontri), tanto l'ama che la damigella rimane incinta», Marie de France, *op. cit.*, p. 170, vv. 53-54.

¹⁸ Tra l'altro vediamo come la dama pensi di essere finita in questa situazione e di non poter invece sposare l'uomo che ama perché è stata punita per il peccato di aver messo alla luce un bambino: «mut dute la mesprisun de ceo que eleo ot [eü] enfant», *ivi*, p. 276, vv. 132-133. Inoltre, la legge prevedeva una grave punizione: «S'onur e sun ben ad perdu, quant de tel fet s'est entremise; de li est fait[e] grant justice: a gleive serat turmentee, [u] vendue en autre cuntree; ceo fu cusume ad anciens, issi teneient en cel tens», *ivi*, p. 272, vv. 58-64.

Il tipo di amore che viene quindi qui rappresentato fa dell'unione matrimoniale il coronamento, tra l'altro di una coppia che ormai non è più tanto giovane. Le regole di come deve nascere ed essere l'amore secondo lo scrittore del *De Amore* vengono sovvertite anche dalla scrittrice navarrese. Marguerite nella novella 21 non descrive una coppia bella, e soprattutto non è neanche più così tanto giovane. Sono un uomo e una donna nel pieno della loro maturità fisica e mentale, che si scelgono non per sfogare un loro desiderio sessuale, ma perché condividono una simile sorte e senso di solitudine. Il loro amore non nasce dal corpo, ma è interiore, dunque virtuoso. Inoltre, come la protagonista di *Milun* anche Rolandine rimane fino alla fine fedele al proprio innamorato, nonostante le spinte esterne non solo del suo entourage, ma anche di alti personaggi sia della Chiesa che laici. Entrambe le narratrici qui parlano di un amore che supera le barriere temporali e spaziali e che viene vissuto da persone non necessariamente belli e giovani. A questo proposito vorrei qui portare il pensiero di Höpffner, il quale ci dice che Marie è contraria alla nuova concezione dell'amore cortese che si costruisce ad esempio sulla sottomissione totale dell'uomo ai desideri della donna e in cui vige la legge della discrezione assoluta.

Le sort cruel, dont les amants sont la victime dans les deux seuls lais où Marie présente la théorie courtoise en quelque sorte à l'état pur, indique nettement la condamnation de ce sentiment outré et conventionnel. (...) L'amour tel que le conçoit Marie est un sentiment simple et naturel, sincère et spontané, amour de cœur, et non amour de tête. C'est le sentiment qui naît tout naturellement, et d'un mouvement irraisonné, entre deux êtres qui sont faits l'un pour l'autre, beaux et jeunes, prédestinés en quelque sorte à s'aimer¹⁹.

Il tipo di amore così descritto è comune alle due autrici. È un sentimento che viene dal cuore, è spontaneo, non è più un gioco di corte, ma una libera manifestazione. È un ideale di amore che si basa sulla fedeltà dell'amante nonostante il tempo e gli ostacoli ed è inoltre egualitario, vissuto alla stessa maniera sia dagli uomini che dalle donne. Nelle due opere non c'è più una *domina* (per alcuni simbolo del signore del feudo) che impone il suo volere e un cavaliere a lei sottomesso, ma il sentimento è vissuto in piena autonomia ed è anzi l'unica forza che può garantire la libertà in una società fatta di costrizioni e regole. In Marguerite dalle teorie neoplatoniche emerge anche la visione di un amore che per essere perfetto non ha necessariamente bisogno di essere ricambiato, ma l'amante (anche tramite l'ammirazione della bellezza) si nutre di questo sentimento che è tutto

¹⁹ Ernest Höpffner, *op. cit.*, pp. 170-171.

interiorizzato e personale. È questo penso ciò che distingue le due autrici nella loro concezione di amore, in entrambe è disinteressato, ma nella scrittrice rinascimentale emerge anche una volontà di autodeterminazione dei singoli personaggi²⁰. In Marie il centro propulsore dell'avventura e dell'intreccio è la coppia, in Marguerite è l'individuo, spesso femminile, che riesce da solo ad essere potente e indipendente. Questa autodeterminazione femminile però non è mai vissuta in totale solitudine, la libertà non viene mai da sé, ma anche grazie alla volontà divina. È la religione e la continua ricerca della vicinanza a Dio che avviene tramite la lettura dei testi sacri a permettere alla donna di trovare la propria dimensione nel mondo e svincolarsi in parte dalla rigidità sociale.

Vorrei, infine, trattare un ultimo esempio che dimostra la superiorità per Marie de France delle virtù comportamentali rispetto a quelle estetiche. Nel *lai* di *Eliduc* la prima moglie del protagonista viene descritta, almeno inizialmente, come una donna virtuosa, ma senza il connotato della bellezza, al contrario invece della figlia del re. Solo in un secondo momento, quando l'eroe torna dalla terra del padre di Guilliadon è «bele, sage e pruz»²¹. Non identificandola subito con i connotati estetici vediamo un'esaltazione della qualità morali di Guildelüec. È lei, infatti, che alla fine decide di abbandonare sia i piaceri della carne, rinunciando al suo matrimonio con Eliduc, sia tutti i sentimenti viziosi come la gelosia o la vendetta. Rendendosi conto di quanto è sincero e involontario l'amore che il marito prova per l'altra donna decide di fare un passo indietro e di permettere ai due di vivere e concludere il loro *fin' amor* con il matrimonio finale. È lei la vera eroina dell'ultimo e più lungo *lai* della raccolta, una santa che ha rinunciato a sé stessa e ai suoi

²⁰ Questo trionfo dell'individualità è frutto della società in cui Marguerite vive, figlia dell'Umanesimo italiano che si caratterizza per l'esaltazione dell'uomo e delle sue capacità e per la riscoperta della propria identità e unicità. Il XV secolo è un periodo di condivisione e circolazione di nuove idee e scoperte, un periodo in cui anche la classe sociale della borghesia inizia ad avere maggiori strumenti sia economici che culturali per potersi esprimere e rappresentare. Ed è in questo contesto e per questo nuovo pubblico, che Boccaccio riesce a identificare prima di tutti, che viene scritto il *Decameron*, opera che sappiamo essere base fondamentale per l'*Hepaméron* di Marguerite. Questa esaltazione dell'individualità nella regina di Navarra però non prende il via solo dall'influenza boccacciana o umanistica, ma penso soprattutto dai movimenti riformisti che mettono in discussione alcuni elementi della religione cattolica e che per la prima volta danno la possibilità al singolo di leggere e interpretare personalmente le Sacre Scritture. La religiosità di Marguerite come appare nelle sue opere è infatti molto intima e personale, nasce dalla sua sensibilità in relazione alle letture e dai confronti con i pensatori dell'epoca che come lei privilegiano un contatto diretto con il Vangelo.

²¹ Queste attribuzioni successive sono probabilmente funzionali al racconto, per mettere in una cattiva luce Eliduc che, nonostante appunto la moglie sia ricettacolo di tutte le virtù, continua a pensare all'altra donna: «joie ne bel semblant ne fist; ne jamés joie nen avra de si que s'amie verra. Mut se cuntient sutivement. Sa femme en ot le queor dolent», Marie de France, *op. cit.*, p. 368-370, vv. 713-716.

desideri per dare spazio a quelli degli altri, e che sceglie di farsi suora, rimettendosi a Dio. Inoltre, come abbiamo visto nella parte precedente, la *nominatio* (o la sua assenza) di una persona all'interno dei *lais* è molto spesso simbolica, così come il titolo del componimento stesso. Questo *lai* che Marie intitola *Eliduc* lei stessa ci dice che potrebbe essere chiamato anche *Gualadun* o *Guilidelüec*, «Elidus fu primes nomez, mes ore est li nuns remüez, kar des dames est avenu l'aventure dunt li lais fu»²² “Eliduc fu il primo nome, ma ora il nome è cambiato, perché l'avventura di cui è fatto il *lai* è avvenuta alle dame”. Per la prima volta (tranne che per *Le Fresne*) le donne diventano indiscusse protagonista accanto a Eliduc, e in particolar modo Guilidelüec diviene simbolo ed esempio di cristianità. È emblematico questo *lai* in chiusura perché dopo una serie di rappresentazioni dell'amore in tutte le sue forme, sia virtuose che degenerate, alla fine tutti i personaggi decidono di dedicare la loro vita al più alto scopo: Dio²³.

2. Il divieto genitoriale

Anche in questi componimenti troviamo alcuni elementi topici che rimandano al mito ovidiano di Piramo e Tisbe. Tra questi, uno è il divieto genitoriale che impedisce la libera espressione dell'amore²⁴: «Taedae quoque iure coissent, sed vetuere patres», “si sarebbero uniti in legittime nozze, se non fosse che i padri lo proibirono”²⁵. Ma se il divieto nel mito ovidiano proviene unicamente dai genitori, nella nostra novella vediamo che sono svariati i personaggi che fanno da ostacolo all'amore tra Rolandine e il bastardo. I due, dopo essersi conosciuti, iniziano a frequentarsi «se complaignans l'un à l'autre de leurs infortunes, prindrent une très grande amitié, et, se trouvant tous deux compaignons de malheur, se cerchoient en tous lieux pour se consoler l'un l'autre; et, en ceste longue frequentation, s'engendra une très grande et longue amityé»²⁶. Ben presto però questi incontri incominciano a essere argomento di conversazione e di scandalo che spingono la società (mai nominata chiaramente, ma rappresentata come una forza inesorabile e

²² Marie de France, *op. cit.*, p. 328, vv. 22-26.

²³ «pur servir Deu omnipotent», v. 1164, «Mut se pena cheschun pur sei de Deu amer par bone fei e mut [par] firent bele fin, la merci Deu, le veir devin», *ivi*, p. 398, vv. 1177-1180.

²⁴ Il divieto genitoriale è un motivo archetipico, ma dal momento che sono frequenti i riferimenti ovidiano nelle due opere possiamo supporre e spingere verso questa interpretazione. Ovidio e le sue *Metamorfosi*, inoltre, sono uno strumento che utilizzo come dialogo e tramite tra le due autrici.

²⁵ Ovidio, *op. cit.*, pp. 134-135.

²⁶ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 302.

distruttiva per gli amori) a comunicare le loro preoccupazioni alla governante di Rolandine: «Ceulx qui avoient veu la damoiselle Rolandine si retirée qu'elle ne parloit à personne et la voyans incessamment avecq le bastard de bonne maison, en furent incontinant scandalisez, et dirent à sa gouvernante qu'elle ne devoit endurer ces longs propos». La governante decide di sconsigliare la frequentazione, almeno in un primo momento, nonostante la manifesta sofferenza di Rolandine: «mais c'est chose estrange de n'avoir en ce monde une seulle consolation!». La temporanea separazione porta talmente tanta angoscia e tormento ai due innamorati che la governante alla fine decide di aiutare la sua protetta e organizzare lei stessa i loro incontri²⁷. Un altro personaggio che si interpone alla libera manifestazione dell'amore è la Regina, a più riprese, con tanta forza e spesso anche cattiveria sia verso Rolandine che verso coloro che la aiutano. La Regina viene a sapere della storia tra i due tramite gli uomini o le donne che abitano la casa, e vediamo che sono sempre loro a svelare il segreto. «L'affaire ne sceut estre menée si secrettement, que quelque varlet ne le vist entrer là dedans au jour de jeusnes, et le redist en lieu où ne fut celé à la Royne, qui s'en corruça si fort, qu'oncques puy n'osa le bastard aller en la chambre des damoiselles»²⁸. Un altro personaggio secondario che scopre la loro relazione e minaccia di «dire à la Royne toutes ses menées»²⁹ è la madre di un principe parente del bastardo, entrambi ospiti in casa del Re di Borgogna durante la sua assenza. Infine, anche il padre di Rolandine non fa niente affinché la figlia possa sposare l'uomo che ama, ma anzi scoperta la loro relazione dopo che lei è stata cacciata dalla casa della Regina: «ne la voulut poinct veoir, mais l'envoya à ung chasteau dedans une forest»³⁰.

Come ho cercato di mettere in evidenza i manifesti nemici sono coloro che detengono una qualche forma di potere sociale, ma sono presenti anche degli antagonisti nascosti che si muovono nell'ombra e con le loro maldicenze impediscono la realizzazione dell'amore. In tutta l'opera sono scarsamente rappresentati, mai nominati, sono degli

²⁷ La figura di questa donna-aiutante che oscilla tra severità e pietà nei confronti della dama ricorda quella di Brangania, l'ancella di Isotta, nel *Tristan* di Thomas.

²⁸ *Ivi*, p. 35.

²⁹ *Ivi*, p. 311.

³⁰ *Ivi*, p. 321. Qui emerge il topos della chiusura della fanciulla dentro un castello. Nella raccolta di *Lais* vediamo come sono raccontate delle protagoniste che vengono rinchiuso anche loro in delle torri (in questo caso a causa della gelosia del marito), come nel *lai* di *Guigemar* e in *Yonec*: «dedenz sa tur l'ad enserree en une grant chambre pavee», Marie de France, *op. cit.*, p. 224, vv. 27-28.

schizzi che agiscono in funzione dei veri protagonisti sia del racconto che del mondo in cui vivono: gli aristocratici.

3. Gli anelli e il matrimonio

Sin dall'Antichità sia gli uomini che le donne portano gli anelli per diversi motivi e in svariate situazioni. Nella tradizione medievale una delle funzioni dello scambio di anelli è quella di formazione di alleanze³¹. Nei nostri testi gli anelli sono simboli di amore e di fedeltà³², ma anche, come nel caso di *La Fresne* e di *Milun* di legami familiari e hanno il potere di far ricongiungere i personaggi³³. In *Milun*, infatti, l'anello che la madre dà al bambino quando si separa da lui alla nascita ha il potere vent'anni dopo di permettere al padre il suo riconoscimento durante un torneo: «al dei celui cunui l'anel». L'anello di cui si parla nel *lai* di Marie è quello che Milun decide di regalare alla figlia del barone come pegno d'amore subito dopo la sua dichiarazione; il prode cavaliere accetta l'amore della dama e «al message dona granz duns (...) anel de or», “al messaggero dà un grande dono (...) il suo anello d'oro” (trad. mia), che poi la dama appende al collo del bambino quando decide di separarsi da lui e di farlo allevare dalla sorella in Northumberland. Insieme a questo gli dà anche una lettera «escrit i ert le nun sun pere e l'aventure de sa mere. Quant il serat grant e creüz e en tele age venuz quë il sache reisun entendre, le brief e l'anel li deit rendre; si li cumant tant a garder que sun pere puisse trover», “con su scritto il nome del padre e della madre. Quando sarà grande e cresciuto e avrà raggiunto l'età della ragione, (mia sorella) dovrà dargli la lettera e l'anello con la raccomandazione di custodirlo con cura cosicché possa trovare suo padre” (trad. mia).

³¹ Sul valore simbolico dell'anello è interessante il *Lai de l'ombre* in cui un cavaliere cortese si innamora di una dama che lo rifiuta, ma con la quale decide di unirsi ad ogni costo mettendole di nascosto un anello al dito facendola così diventare la sua amante: «le valeur symbolique du fait est indépendante de sa volonté», Albert Gier, *L'anneau et le miroir: Le "Lai de l'ombre" ò la lumière de "Narcisse"*, Romanische Forschungen, 110 Bd., H. 4, 1998, p. 445.

³² Come ad esempio nel *lai* di *Eliduc* la dama decide di inviare al cavaliere un anello d'oro insieme a una cintura come pegno d'amore («drüerie»): «un anel de or li porterez e ma ceinture li durez!», Marie de France, *op. cit.*, p. 348, vv. 379-380.

³³ In *Yonec* l'anello è invece magico: ha il potere di far dimenticare al marito della dama il suo tradimento: «Un anelet li ad baillé, si li ad dit e enseigné: ja, tant cum el le gardera, a sun seigneur n'en membra de nule rien que fete seit, ne ne l'en tendrat en destreit», Marie de France, *op. cit.*, p. 246, vv. 415-420.

Nella novella 21 i due innamorati riescono a trovare il modo per incontrarsi segretamente e il gentiluomo decide di chiedere Rolandine in sposa. Il preambolo che fa nel suo lungo discorso mette in evidenza ancora una volta la sua condizione di inferiorità rispetto alla dama e il suo non essere non solo perfetto amante, ma anche marito: «Je sçay bien que je suis pauvre, et que vous ne sçauriez espouser gentil homme qui ne soit plus riche que moy. Mais si amour et bonne volonté estoient estimez ung tresor, je penserois estre le plus riche homme du monde (...) je vous serois mary, amy et serviteur toute ma vie»³⁴. Ancora una volta ci viene quindi descritto come un uomo povero che però può fare riferimento alla sua ricchezza d'animo. La povertà non spaventa o allontana Rolandine perché lei sa che il loro amore è voluto da Dio e non si interessa né dell'opinione del padre né di quella della Regina, «quant à Monseigneur mon pere, il a si peu pourchassé mon bien et tant refusé, que la loy veult que je me marie, sans qu'il me puisse desheriter». Dicendo questo Rolandine mostra come la sua elevata età rispetto a quella tradizionale di matrimonio secondo la legge le permette di ottenere in tutti i casi, anche sposandosi contro la sua volontà, l'eredità paterna. Allo stesso modo non si interessa del divieto della Regina perché «je ne doibtz poinct faire de conscience de luy desplaire pour obeyr à Dieu». Dio e il suo volere e potere sono tirati spesso in ballo per dare validità prima alla relazione e poi al matrimonio che avviene senza la presenza né di testimoni né di intermediari religiosi. Ciò che conta è il rapporto diretto che la coppia ha con la divinità che non può essere messo in discussione da nessuno. Rolandine nell'accettare l'amore eterno del bastardo però pone una condizione: «à fin que vous cognoissez que l'amityé que je vous porte est fondée sur la vertu et sur l'honneur, vous me prometrez que, si j'accorde ce mariage, de n'en pourchasser jamais la consommation, que mon père ne soit mort ou que je n'aye trouvé moyen de le y faire consentir»³⁵. Questa volontà di mantenere il matrimonio casto possiamo ipotizzare nasca dalla necessità dell'autrice di esaltare ancora di più le caratteristiche virtuose della protagonista della quale più volte ci viene detto che non ricerca dal suo rapporto un tipo di soddisfazione carnale. Può sembrare, infatti, incoerente che Rolandine in questo caso, dopo aver espressamente detto di non interessarsi al volere paterno, parli del padre per giustificare questa sua scelta, come se lui fosse un reale ostacolo all'incoronazione anche sessuale del

³⁴ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 306.

³⁵ *Ivi*, p. 307.

rapporto. In realtà il limite paterno è probabilmente solo un pretesto e la scelta nasce dalla volontà di una donna sicura della propria onestà e del suo rapporto con Dio. Dopo essersi giurati eterna fedeltà e aver espresso le loro promesse reciproche i due si scambiano gli anelli: «sur ces promesses, se donnerent chascun ung anneau³⁶ en nom de mariaige, et se baisèrent en l’eglise devant Dieu, qu’ilz prindrent en tresmoing de leur promesse»³⁷. La coronazione del loro amore avviene tramite l’unione matrimoniale e sappiamo come per Marguerite de Navarre «L’amour dans le mariage est exprimé dans le discours de la “parfaite amitié”, c’est-à-dire de l’amour divin qui unit deux âmes sur la terre. La sexualité st souvent évoquée, mais, dans l’amitié, la raison domine le corps, et cette raison est divine»³⁸. I concetti di “parfaite amitié” o di “parfaite amour” in questa novella rappresentano un ideale di amore basato sulla reciprocità del sentimento, al contrario invece dell’amore di stampo cortese o di quello petrarchista o di quello professato dalle teorie neoplatoniche, i quali invece insistono sul suo carattere eccezionale e gratuito. Questa relazione perfetta «implique nécessairement deux parties libres (aucune contrainte ne doit peser sur l’une ou sur l’autre) et qui ne peut se charger d’une quelconque valeur sans quoi la relation, déséquilibrée, pourrait ne plus relever de l’union amoureuse. L’amour réciproque apparaîtrait ainsi comme un échange « gratuit » qui vise, au sein du couple, une forme d’harmonie et de concorde fondées sur une entente sentimentale mutuelle»³⁹. Ma non dobbiamo dimenticare come queste espressioni di “parfait amour” sono qui fortemente legate anche al rispetto e alla centralità della volontà divina.

³⁶ «L’homme passe à trois doigts de sa femme l’anneau béni par lequel il l’épouse. Cet anneau détournera d’elle les assauts du démon ; il est remis, dit déjà la théorie ecclésiastique par amour et par fidélité, mais le geste réciproque n’apparaîtra qu’après le XVI^e siècle», Dominique Barthélemy, *Parenté*, in *Histoire de la vie privée*, tome 2, cit., p. 138.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Orest Ranum, *Les refuges de l’intimité*, in *Histoire de la vie privée*, tome 3, cit., p. 254.

³⁹ Cfr. Gautier Amiel, *Représentations et enjeux de l’amour réciproque dans l’Heptaméron de Marguerite de Navarre*, “Le Verger”, bouquet XX, janvier 2021, p. 2. Nonostante l’ideale amoroso che la regina rappresenta è essenzialmente costruito sulla reciprocità del sentimento e sul matrimonio, in realtà nell’*Heptaméron* possiamo percepire le tensioni e le contraddizioni sui discorsi sull’amore che caratterizzano la produzione poetica e filosofica del XVI secolo. Marguerite è influenzata ad esempio dai poeti neolatini che si ispirano a quelli antichi elegiaci che cantano amori disastrosi e impossibili, oppure dal petrarchismo, una corrente cui il poeta lamenta il suo amore per una dama inaccessibile perché irreali o idealizzata. Inoltre, il matrimonio è un soggetto importante dei dibattiti pubblici «un enjeu social ainsi qu’une réalité humaine intime. L’amour quant à lui, en matière d’affaires sociales du moins, ne constitue pas une règle qui commanderait à certains comportements. Les enjeux sociaux, patrimoniaux et économiques qui se jouent lors des mariages prennent le pas sur les sentiments amoureux des jeunes gens et ne laissent guère de place à l’expression de la volonté et des affections des futurs mariés. L’expression littéraire et philosophique de l’amour, quant à elle, informée par cette réalité sociale comme par d’autres

4. La casa, lo spazio dell'intimità, i governati

Una riflessione interessante di Danielle Régnier-Bohler riguarda il cambiamento dello spazio dal collettivo al privato nelle tragedie nelle opere letterarie del XIII secolo: «dans la *Châtelaine de Vergi* le pouvoir se compromet dans le drame privé, et si prédomine dans d'autres récits l'exaltation de la vie de cour et de la joie collective, l'intrigue se résout à une anecdote "privée". (...) L'épreuve du monde arthurien qui conjoignait amour et aventure, qui liait le héros à la communauté, cède la place au secret»⁴⁰. Dicendo questo vediamo come la tendenza nelle opere letterarie prima del XIII secolo è di rappresentare il dramma e la sofferenza dei protagonisti come una questione della comunità intera, non privata. Ritengo però che questa tendenza sia anticipata nel *lai* di *Laüstic*. L'amore tra i due vicini di casa si gioca tutto nello spazio del privato, non viene mai alla luce pur concludendosi tristemente. Il luogo della vicenda è solo uno prevalentemente: la camera da letto che con la sua finestra permette la conversazione dei due amanti: «des chambres u la dame jut, quant à la fenestre s'estut, poeit parler a sun ami de l'autre part»⁴¹.

Fin dall'inizio della novella 21 capiamo come la casa e le persone che la abitano giocano un ruolo importante nella vicenda. Perché è la loro assenza o presenza, la volontà di nascondersi da loro, la ricerca di solitudine che regolano i movimenti della protagonista. Rolandine è una delle «plusieurs» ragazze che stanno sotto la tutela e vengono educate dalla Regina di Borgogna. In questo mondo della casa è difficile ritagliarsi dei momenti per sé⁴². Nel Medioevo è complicato o quasi impossibile liberarsi

aspirations, n'est pas dénuée de tensions, pour ne pas parler encore de contradictions. (...) En plus de ces modèles sociaux, littéraires et philosophiques qui mettent en forme une pensée amoureuse complexe, l'*Heptaméron* dispose d'une variété d'inspirations et d'intertextes littéraires et philosophico-théologiques autant médiévaux qu'humanistes», *ivi*, p. 2-4. Nell'articolo, Gautier Amiel cerca di far capire quanto tutti i modelli di amore che fanno parte del bagaglio culturale di Marguerite la influenzino e non permettano di trovare un unico ideale che prevale sugli altri. Anche in questa novella se in un primo momento può sembrare che la scrittrice esalti un amore basato sulla reciprocità in realtà alla fine vediamo che si conclude drasticamente per la protagonista. Nonostante però l'amore con il bastardo non ha esito positivo, comunque alla fine Rolandine riesce a trovare nel matrimonio con un altro uomo completezza e legittimità. Il contrasto principale che la protagonista deve affrontare è quello tra la semplicità e spontaneità del sentimento e i limiti dell'espressione dello stesso che la società impone.

⁴⁰ Danielle Régnier-Bohler, *Fictions*, in *Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance*, tome 2, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1985, p. 314.

⁴¹ Marie de France, *op. cit.*, p. 258, vv. 39-41.

⁴² A proposito dell'intimità: «dans le passé, l'individu a, par ses émotions, ses gestes, ses prières et ses rêves, associé certains espaces e certains objets à son être, c'est-à-dire à l'intime de son être. Le souvenir-espace (notamment le jardin clos, la chambre, la ruelle, le cabinet ou l'oratoire) et le souvenir-objet (le livre, la fleur, l'habit, la bague, le ruban, le portrait ou la lettre) sont tout à fait particuliers (...) mais leur signification est codée et parfaitement compréhensible aux autres (...) La possession d'un objet partagé

dalla stretta del gruppo-famiglia, chi si isola è oggetto di dubbio o di ammirazione, quindi diverso rispetto al resto della comunità, perché l'isolamento di una persona rende tutto il gruppo vulnerabile⁴³. Nella società domestica è, infatti, difficile trovare degli spazi per sottrarsi agli altri. Nell'immaginario europeo dell'intimità alla fine del Medioevo alcuni luoghi sono considerati come particolarmente propizi alla ricerca di sé o all'incontro con altre persone, come ad esempio i giardini, lo vediamo in *Milun*: «Delez la chambre en un vergier, u ele alout esbanier, la justouent lur parlement Milun e ele bien suvent»⁴⁴ “accanto alla camera in un giardino, dove lei andava a passeggiare, la organizzavano i loro incontri spesso lei e Milun” (trad. mia). Tra i luoghi di intimità e relazioni segrete c'è anche la camera, l'ambiente della segretezza e dei piaceri, chiusa rispetto al mondo esterno⁴⁵, contrapposta invece alla sala, luogo della convivialità. La camera è il posto dove i protagonisti si rifugiano per scappare allo sguardo altrui e per esprimere il proprio dolore. In *Laüstic* quando il marito della dama uccide l'usignolo vediamo che glielo porge proprio dentro la camera: «as chambres [a] la dame vient» ed è nello stesso luogo che lei esprime il suo dispiacere. Il termine camera è citato più volte nel componimento, è infatti il microcosmo dove tutte le esperienze degli amanti avvengono, sia quelle più gioiose che quelle negative. Anche in *Milun* percepiamo da parte della protagonista la stessa agognata

n'exclut pas la possibilité de pouvoir accéder, grâce à lui dans le particulier d'une intimité», Orest Ranum, *cit.*, p. 211. Questa ipotesi si basa sull'idea nell'epoca Medievale ognuno possiede degli oggetti o reputa dei luoghi come intimi, ma che non sono tali profondamente perché riconoscibili a tutti. Nel nostro caso vediamo come i comportamenti di Rolandine, il mondo e i personaggi che la circondano spingono l'eroina, a causa dell'assenza di libertà, a nascondere la propria relazione a una società fatta di persone giudicanti e pericolose. I simboli e i motivi che popolano questi suoi movimenti segreti sono quelli medioevali, appunto delle lettere, degli anelli scambiati e dei luoghi separati dove possono avvenire gli incontri. Ed è proprio una lettera che alla fine fa scoprire alla Regina e alla sua corte il suo matrimonio con il bastardo. Questi simboli dell'intimità (come i pegni d'amore) appunto perché riconoscibili a tutti sono spesso nascosti e tenuti segreti.

⁴³ «Dans la société féodale, l'espace privé apparaît-il en réalité dédoublé, constitué de deux aires distinctes : l'une fixe, autour du foyer, enclose ; l'autre se déplaçant dans l'espace public (...) à l'intérieur de cette cellule mobile, la paix, l'ordre se trouvaient maintenus de la même façon, par un pouvoir de même nature, dont la mission était d'organiser la défense contre les agressions de la puissance publique (...) enfermait, retenait dans son intérieur les individus, les soumettait à la discipline commune (...) Et si vie privée signifie secret, ce secret, nécessairement partagé par tous les membres de la maisonnée, était fragile, vite éventé ; si vie privée signifie indépendance, cette indépendance était elle aussi collective» Georges Duby, *L'émergence de l'individu, in Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance*, tome 2, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1985, p. 504..

⁴⁴ Marie de France, *op. cit.* p. 270, vv. 49-53.

⁴⁵ É comune nell'opera di Marguerite la camera come luogo di violenza e stupro, come nella novella 10 quando Amadour cerca di violentare Floride: «mais Amadour, craignant d'ouyr sa response, qu'il sçavoit bien ne povoir estre que chaste et honneste, sans luy dire riens, poursuivit, avecq toute la force qu'il fut possible, ce qu'il cherchoit (...) elle appela tout hault ung gentil homme qu'elle sçavoit bien estre en la chambre avecq elle», Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 181.

ricerca di solitudine per poter esprimere liberamente la propria sofferenza, ma che ci dice non riesce a trovare perché: «mes jeo ne sui mie delivre, ainz ai asez sur mei gardeins veuz e jeofnes, mes chamberleins, que tuz jurz heent bone amur e se delitent en tristur»⁴⁶ “ma io non sono mica libera, anzi sono sempre circondata dai miei guardiani, vecchi o giovani o dai miei camerieri, che tutti i giorni odiano il perfetto amore e si deliziano della tristezza” (trad. mia).

La camera può anche essere il luogo di piaceri e divertimenti, come il bastardo della novella 21 che nella camera del principe suo parente finge di leggere un libro sulle avventure dei cavalieri della Tavola Rotonda, mentre in realtà si intrattiene con la sua amata parlandole dalla finestra di fronte. Nella camera durante la notte spesso non si sta soli, nel Medioevo la promiscuità è molto comune, la stanza, così come anche il letto sono spesso condivisi da più persone⁴⁷.

Nel mondo della corte esiste uno spazio riservato unicamente al femminile, che si oppone ai luoghi e al tempo esterni e marcandosi proprio per questa antitesi. Nella realtà del gineceo possiamo vedere la massima solidarietà tra le loro abitanti o la cattiveria più assoluta. Nella novella 21 noi sappiamo che Rolandine cerca a più riprese di evitare, fingendo emicrania o malattia, il gruppo femminile con il quale condivide la stanza, in modo tale che non possa venire a conoscenza dei suoi incontri segreti⁴⁸. Lo vediamo ad esempio all’inizio quando la governante intenta un piano per fare in modo che i due amanti possano incontrarsi in segreto: «Rolandine faroit souvent semblant d’estre malade d’une

⁴⁶ Marie de France, *op. cit.*, p. 276, vv. 144-148.

⁴⁷ Come accade ad esempio nella novella 69 della regina di Navarra in cui il marito, allergico alla moglie, inizia a dormire su un altro letto sempre nella stessa stanza e viene scoperto dalla moglie mentre la tradisce con la cameriera che ha il compito di tenere in mano la candela affinché i suoi padroni possano leggere qualche libro prima di andare a dormire («la lumière ou son absence permet dans les fabliaux substitutions et quiproquos (...) Dans l’image de la vie conjugale, l’usage de la lumière est parfois le signe d’une occupation de l’espace intime en fonction de la légitimité ou de l’illégitimité des amours», Danielle Régnier-Bohler, *cit.*, p. 353). Così come nella raccolta sono comuni esempi di fraintendimenti, inversione di ruoli, in cui alcuni personaggi giacciono con altri fingendo di essere altri o per errore (come la novelle 2, 8, 23, 48, 62).

⁴⁸ «Cerclé de frontières dans certains cas imposées, le gynécée peut être lui-même créateur de frontières, moteur d’une vigoureuse dialectique du dedans et du dehors qui peut féconder le champ collectif. Ici, le gynécée conquiert le statut d’une matrice souveraine. Visions contrastées, du XIII au XV siècle, de l’enfermement subi, rompu ou volontaire, le gynécée est toujours cerclé de parole, de malheur ou de pouvoir, mais il possède une tonicité qui – à travers la ségrégation même – le préserve, le reconstitue, l’érige en module inexpugnable de la société domestique», Danielle Régnier-Bohler, *cit.*, p. 347-348.

migraine où l'on craint fort le bruict; et, quand ses compaignes iroient en la chambre de la Royne, ilz demeureroient tous deux seulz, et là il la pourroit entretenir»⁴⁹.

Come ho sottolineato anche precedentemente un ruolo importante per il procedere della relazione tra i due protagonisti è giocato da uno dei personaggi che fanno parte della casa⁵⁰: la governante della ragazza, che viene definita «bonne vieille». Anche nel *lai* di *Milun* possiamo vedere personaggio in qualche modo simile a quello della novella, sempre con la funzione di aiutante. In questo caso però non ha il ruolo di garante dell'amore, ma di celare lo stato di gravidanza e il successivo parto della sua protetta: «une vielle, ki la garda, a kit ut sun estre geï, tant la cela, tant la covri, unques n'en fu aperceance en parole nē en semblance»⁵¹, “una vecchia che la protegge, alla quale ha confessato tutto il suo essere (la sua storia), tanto la nascose, tanto la coprì che nessuno se ne accorse né dalle parole né dall'aspetto” (trad. mia). Nello stesso *lai* ci sono altri personaggi che svolgono la funzione di aiutanti, come ad esempio il primo messaggero, «sun message» che fa in modo che a *Milun* arrivi la dichiarazione di amore della fanciulla. Anche in *Laüstic* è presente un personaggio-messaggero che fa recapitare l'uccello morto all'amante: «Un sun vatlet ad apelé, sun message li ad chargié, a sun ami l'ad enveié»⁵². Ma sono rappresentati anche dei valletti e servitori della casa che invece aiutano il marito nella sua vendetta contro l'uccello, osteggiando così gli amanti da qualsiasi incontro futuro, infatti «Il n'ot vallet en sa meisun ne face engin, reis u laçun, puis les mettent par le vergier ; ni codre ne chastainier u il ne mettent laz u glu, tant que pris l'unt e retenu»⁵³, “non c'era valletto nella sua casa che non fece macchinari, reti o lacci per poi metterli nel giardino; non c'era nocciolo o castagno dove non misero una corda o una colla, fino a quando non lo catturarono e legarono” (trad. mia). In questo caso il giardino è il testimone di un'ingiustizia nei confronti dell'animale, di una vera e propria caccia contro di lui, spinti dalla volontà di andare contro i desideri della donna che si vede privata del suo piacere più grande. L'usignolo infatti simboleggia l'amore dei due vicini di casa e la sua

⁴⁹ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 304.

⁵⁰ Anche nel *lai* di *Eliduc* vediamo che è un ciambellano a portare il personaggio al quale Guillaudun confessa e il suo amore e che la aiuta a conquistare il cavaliere, le consiglia, infatti, di fargli arrivare un messaggio insieme a un pegno d'amore: «envees i, su li mandez; centurè u laz u anel enveiez li, si li ert bel», Marie de France, *op. cit.*, p. 348, vv.356-358.

⁵¹ Marie de France, *op. cit.*, p. 274, vv. 90-94.

⁵² *Ivi*, p. 264, vv. 138-139.

⁵³ *Ivi*, p. 262, vv. 95-100.

morte la fine dello stesso. I valletti della casa decidono di seguire gli ordine del loro padrone e anche in questo caso diventano dei veri e propri assassini dell'amore, anche loro spinti, come i servitori in *Milun*, forse dall'odio o dalla gelosia verso le persone che gioiscono del proprio amore.

5. Simboli ovidiani. Piramo e Tisbe: la finestra e il muro

Anche in questi due *lais* vediamo emergere alcuni motivi che rimandano al mito di Piramo e Tisbe. Secondo Cesare Segre i temi ovidiani che ritornano nel *lai* di *Laüstic* sono: la vicinanza che fa nascere l'amore, «il muro divisorio e congiuntivo assieme» e l'«elemento di trepida sospensione, di prolungato desiderio»⁵⁴. I due innamorati come ho detto precedentemente sono vicini di casa e la moglie dell'altro cavaliere decide di accettare l'amore dopo le sue lunghe richieste e preghiere non solo per le sue grandi qualità («pour le bien quë ele oï»), ma anche «pur ceo qu'il iert pres de li»⁵⁵ «perché lui abitava vicino a lei» (trad. mia). È questa vicinanza appunto a spingere la dama ad offrirsi a questo amore ed è anche la causa della nascita del sentimento tra i due giovani delle *Metamorfosi*: «Notitiam primosque gradus vicinia fecit: tempore crevit amor»⁵⁶.

Lo spazio chiuso nell'opere letterarie medievali può indicare sia la chiusura rispetto al mondo esterno, ma anche l'interdizione, come il muro che separa i due amanti, comune sia all'opera ovidiana che al *lai* di *Laüstic*, nelle quali la parete è simbolo dei divieti istituzionali e sociali. La giovane donna e il suo amante vivono il loro amore nella proibizione e nella vicinanza⁵⁷. In Ovidio i giovani abitano in due case adiacenti con un muro in comune che, grazie a una piccola fessura, permette loro di comunicare, ma non possono vedersi, né toccarsi, né baciarsi. In *Laüstic* allo stesso modo non hanno altro ostacolo che un muro: «n'i aveit bare ne devise fors un haut mur de pierre bise»⁵⁸, ma un elemento aggiuntivo nel *lai* di Marie de France è la presenza di una finestra che permette

⁵⁴ Cesare Segre, *Piramo e Tisbe nel lai di Maria di Francia*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, 1961, t. II, p. 852.

⁵⁵ Marie de France, *op. cit.*, p. 258, v. 28.

⁵⁶ Ovidio, *op. cit.*, p. 134, «Fu grazie alla vicinanza che si conobbero e che la loro amicizia fece i primi passi. Col tempo, crebbe l'amore».

⁵⁷ «dans le *Lai du laostic*, la paroi devient l'emblème des interdits institutionnels et sociaux, à la limite du vraisemblable. La jeune femme et son amant vivent leurs amours dans l'interdit... et la proximité», Danielle Régnier-Bohler, *cit.*, p. 321.

⁵⁸ Marie de France, *op. cit.*, p. 258, vv. 37-38.

agli amanti non solo di comunicare, come nel mito ovidiano, ma anche di scambiarsi dei regali e soprattutto di vedersi: «delit aveient al veer, quant plus ne poeient aver»⁵⁹, “diletto avevano a guardarsi, quando più ne potevano avere” (trad. mia). La relazione viene vissuta dai protagonisti con intelligenza e prudenza e «mut se covrirent e garderent qu’il ne feussent aparceüz e desturbez ne mescreüz»⁶⁰ “molto si coprirono e stettero attenti affinché non fossero scoperto o disturbati o sospettati” (trad. mia). Una differenza che contraddistingue i due componimenti è, innanzitutto, che mentre in Ovidio i due giovani sono impossibilitati a incontrarsi e mantengono la relazione nascosta a causa del divieto paterno, nel *lai* il segreto deve essere mantenuto perché i due hanno una *liaison* extraconiugale. Un altro elemento di distacco tra l’intertesto e le *Metamorfosi* è il fatto che l’amore dei due protagonisti del *lai* è «un amore crepuscolare e malinconico, che sembra l’antitesi della giovanile impazienza, della tragica fine di Piramo e Tisbe»⁶¹. I due amanti in *Laüstic* sono inizialmente molto attenti a non farsi scoprire e a vivere nel segreto la loro relazione, fino a quando non arriva la primavera, la stagione in cui la natura inverdisce e i giardini rifioriscono⁶², il periodo in cui «ki amur ad a sun talent, n’est merveille s’il i entent» “chi desidera l’amore, non è un caso che ci si abbandoni”. Il riferimento primaverile di rinascita degli amori è presente fin dal titolo del *lai*, e la metafora naturale del periodo dell’anno in cui gli uccelli cantano il loro versi d’amore può essere vista come una chiave di interpretazione di tutto il componimento. Perché è

⁵⁹ *Ivi*, p. 260, vv. 77-78.

⁶⁰ *Ibidem*, vv. 30-32.

⁶¹ Cesare Segre, *art. cit.*, p. 846. Cesare Segre nota inoltre come la parte iniziale del *Laüstic* richiama quella del mito ovidiano, ipotizzando così la discendenza diretta dell’opera mariana dalle *Metamorfosi*. Per dimostrarlo utilizza come esempio la fonte privilegiata dell’autrice: i *Gesta Romanorum* in cui appare un simile episodio. Soltanto che in quest’ultimo testo l’incontro tra i due amanti non avviene a causa della vicinanza delle dimore, come, invece, accade nel mito e nel *lai*.

⁶² In questo riferimento alla primavera e all’amenità del tempo: «Lungement se sun entramé, tant que ceo vient a un esté, que bruil e pre sunt reverdi et li vergier ierent fluri. Cil oiselet par grant duçur mainent lur joie en sum la flur. Ki amur ad a sun talent, n’est merveille s’il i entent», Marie de France, *op. cit.*, p. 260, vv. 57-64 possiamo vedere un chiaro rimando alla poesia trobadorica nella quale il canto degli uccelli in primavera è un topos frequente. Tra i vari componimenti ricordiamo specialmente quello del primo trovatore, Guglielmo di Poitiers *Ab la douzor del temps novel*: «Ab la douzor del temps novel fueillon li bosc, e li auzel chanton chascus en lor lati segon lo vers del novel chan: adoncs estai ben q’on s’aizi de zo don hom a plus talan», Francesca Gambino, *Il mito di biancospino. Breve ricognizione sulla diffusione di un topos letterario*, in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2012. Questo richiamo è fin dall’inizio presente nel titolo del *lai* che l’autrice dice di aver ricavato dal folklore bretone, «Une aventure vus dirai, dunt li Bretun firent un lai: Laüstic ad nun, ceo ‘est vis, si l’apelent en lur país; ceo est russignol en franceis e nihtegale en dreit engleis» Marie de France, *op. cit.*, p. 256, vv. 1-6., il *laüstic* è l’usignolo. E sappiamo quanto il nome o il titolo è simbolo del significato più profondo che di un’opera o un componimento si vuole dare.

proprio in questo momento di rinascita e rigoglio naturale che i due amanti compiono un atto di *outrévidence*: decidono di aumentare la frequenza dei loro incontri. Loro non si possono vedere di persona: «a lur pleisir, kar la dame ert estreit gardee quant cil esteit en la cuntree»⁶³, “a loro piacimento, perché la dama era controllata quando lui (il marito) era fuori dal paese” (trad. mia), ma parlano tramite la finestra quando il marito non è in casa. Con l’arrivo della primavera però iniziano a darsi appuntamento tutte le notti: «quant la lune luseit e ses sires cuché esteit»⁶⁴, “quando la luna risplendeva e il marito era coricato”. E in queste notti insonni parlano e si guardano dalla finestra, senza aver bisogno di nessun’altra consolazione. Fino a quando il marito indignato per le sue continue sparizioni le chiede la ragione dei suoi spostamenti notturni e la dama risponde: «Il nen ad joië en cest mund ki n’ot le laüstic chanter. Pur ceo me vois ici ester. Tant ducement l’i oi la nuit que mut me semble grant deduit ; tant me délit e tant le voil que jeo ne puis dormir de l’oil»⁶⁵, “non c’è altra gioia in questo mondo che udire l’usignolo cantare. Per questo motivo mi vedi stare qui. Tanto dolcemente io lo ascolto la notte che mi sembra di provare un piacere immenso. Tanto mi diletto e tanto lo voglio ascoltare che non riesco più a chiudere occhio” (trad. mia). L’usignolo diventa quindi in questo componimento il simbolo del loro amore e il suo canto «è probabilmente un’espressione allusiva al piacere amoroso»⁶⁶.

Anche nella novella 21 vediamo come torna il motivo della finestra come simbolo di passaggio, di frontiera, garante della comunicazione tra gli innamorati. Alla corte del re di Bretagna arriva un giorno una parente vicina del bastardo insieme a suo figlio, un principe. A quest’ultimo viene assegnata una camera con una finestra che si affaccia alla stanza dove Rolandine alloggia assieme «toutes les damoiselles de bonne maison»⁶⁷. La

⁶³ *Ivi*, p. 258, vv. 48-50.

⁶⁴ *Ivi*, p. 260, vv. 69-70.

⁶⁵ *Ivi*, p. 262, vv. 84-90.

⁶⁶ Leo Spitzer dice a proposito dei simboli che la scrittrice inserisce nella sua opera e soprattutto degli oggetti-simboli (come ad esempio il caprifoglio e il nocciolo del *lai* di *Chevrefoil*) che l’«innalzamento dell’oggetto-simbolo a entità dotata di vita propria si realizza nel modo più suggestivo, più efficace e insieme discreto nel *Laostic*: già il fatto che l’uccellino appaia nel titolo, per giunta con un nome esotico che fa quasi l’effetto d’un nome proprio (quasi fosse il nome di quest’usignolo), attribuisce alla bestiola il ruolo di protagonista. Intanto quella che si potrebbe chiamare la “curva di sviluppo del simbolo” risulta sorprendentemente ricca di mutamenti: l’usignolo alla finestra della dama che di notte esce furtivamente dal letto maritale per andare dall’amante, all’inizio è un mero pretesto, ma è già al tempo stesso una sorta di pegno d’amore per gli amanti, che non “hanno” nulla l’uno dell’altra, tranne il “vedersi”» Leo Spitzer, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁶⁷ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 309.

ragazza non perde tempo e manda la sua governante ad avvertire lo sposo di questa situazione. Lui allora chiede il permesso al principe di poter andare nella sua camera con la scusa di voler leggere un libro «des Chevaliers de la Table ronde»⁶⁸. Questa specificazione può aprire una grande serie di interpretazioni. Tra queste si può immaginare che Marguerite voglia fare riferimento a tutta la tradizione cortese della comunicazione degli amanti tramite la finestra, come nel nostro *lai*, e in qualche modo con il finale non positivo dei due innamorati, anticipare e dare un insegnamento di cautela rispetto a tutti gli amori che per esistere devono essere tenuti nascosti o utilizzano stratagemmi o che soprattutto non sono approvati dalla società. Si può interpretare questa frase anche come un riferimento all'opera dantesca; sappiamo, infatti, che la regina conosce la *Commedia* e quando specifica che il libro che lo sposo di Rolandine legge è sui cavalieri della Tavola Rotonda non possiamo fare a meno di pensare a quel famosissimo libro del V Canto dell'*Inferno* in cui vengono narrate le avventure amorose di Lancillotto e Ginevra⁶⁹. Dopo aver scoperto la comunicanza tra le due finestre i due si mettono d'accordo per vedersi ogni giorno quando la corte si reca a cena ognuno nella propria camera per intrattenersi vicendevolmente. Mentre lui usa come pretesto la lettura, Rolandine finge di avere male a una gamba e non potersi muovere. Un giorno, però, la madre del principe si reca nella camera del figlio, vede il libro e si domanda: «comme les jeunes gens perdent le temps à lire tant de follyes»⁷⁰. Un valletto della camera si dice d'accordo e aggiunge che lo meraviglia ancora di più il fatto che non sia un giovane a leggerlo, ma lo sposo di Rolandine «bien saiges et aagez» per almeno quattro o cinque ore al giorno. A questo punto la madre del principe, spinta da curiosità, gli ordina di «se cacher en quelque lieu» quella sera nella stanza del figlio per spiare quello che fa, e lui «entendit plusieurs propos de l'amityé qu'ilz cudoyent tenir ben sure». Il giorno dopo racconta tutto e la signora decide di convocarli entrambi e minaccia Rolandine di raccontare tutto alla Regina. A questo punto i giovani sono costretti a interrompere le loro quotidiane visite e lui decide per qualche tempo di allontanarsi dalla corte.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante», *Inferno*, V Canto, vv. 137-138. Dante, *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-67. Anche questo libro, come quello che leggono Paolo e Francesca, è portatore di sventura: a causa sua i due sposi vengono scoperti e viene loro proibito di incontrarsi in quel modo.

⁷⁰ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 310.

Il tema di un servitore della casa al quale viene ordinato di spiare l'incontro tra gli amanti è un presente anche nella raccolta di Marie de France nel *lai* di *Yonec*. In questo racconto il marito vecchio e geloso della protagonista chiusa a causa sua dentro una torre nota che il volto della giovane moglie è cambiato ed è più raggianti⁷¹e, e la causa è l'amore e la relazione che ha con un uomo proveniente dall'altro-mondo che, sotto sembianze di uccello, si reca presso di lei quando il marito è assente per «de lui sun delit avoir»⁷². La loro relazione viene vissuta all'interno della camera della ragazza, nell'intimità e nel piacere più assoluto, fino a quando il marito, insospettito dall'aspetto luminoso della moglie decide di farla spiare dalla vecchia dama da camera che le fa sia da governante che da carceriera e le dice: «or vus estuet fere une rien: al matin, quant jeo erc levez e vus avrez les hus fermez, fetes semblant de fors eissir si la lessez sule gisir; en un segrei liu vus estez, e si veez et esgardez quei ceo peot estre e dunc ço vient ki en si grant joie [la] tient»⁷³, “ora voi dovete fare una cosa: al mattino, quando mi sarò alzato e voi avrete chiuso le porte, fate finta di uscire fuori, e lasciatela sola coricata; vi metterete in un luogo segreto, così guarderete e vedrete chi può essere e da dove viene colui che le porta una così grande gioia” (trad. mia). Si può notare la vicinanza tra i due testi in questo punto perché a entrambi i servitori viene ordinato di nascondersi in un luogo appartato della camera. Le dinamiche sono le stesse, l'unica cosa a cambiare è il sesso dei personaggi: nella novella è una donna che ordina al valletto di stare celato per spiare quello che fa il suo parente, nel *lai* è invece una governante (obbligatoriamente donna a causa della gelosia del marito) che spia la fanciulla. Entrambi però tradiscono il proprio protetto e decidono di confessare il loro segreto ai superiori. Ancora una volta vediamo i membri non aristocratici della corte che giocano nei nostri racconti il ruolo di antagonisti.

⁷¹ «pur la grant joie u ele fu (...) esteit tut si sembalz changez», Marie de France, *op. cit.*, p. 236, vv. 225-227. A proposito delle chiusure e prigionie vedi Jean-Marie Fritz, *Le clos et l'ouvert dans les Lais de Marie de France, Les possibles de la narration dans les Lais de Marie de France*, Actes de la journée d'étude organisée le 8 janvier 2019 l'Université de Toulouse II-Jean Jaurès, dir. Éléonore Andrieu, pp. 45-52.

⁷² *Ibidem*, v. 220

⁷³ *Ivi*, p. 36, vv. 244-252.

6. Altri simboli ovidiani. Il mito di Filomena e Procne: l'usignolo e la tessitura

Il *Laüstic*⁷⁴ nella mitologia greca è l'uccello nel quale viene tramutata Filomena dagli dei quando uccide, insieme alla sorella Procne, il figlio di quest'ultima per vendetta contro il marito. L'episodio di Filomena, Procne e Tereo è raccontato anche nelle *Metamorfosi*⁷⁵. Procne è la moglie di Tereo, re della Tracia, al quale un giorno domanda se può portare presso di loro la sua giovane sorella, Filomena. Tereo accetta e si reca dal padre delle giovani, Pandione, pregandolo di separarsi dalla figlia amata per condurla con sé in Tracia. Il re ateniese acconsente e Tereo e Filomena si mettono in nave assieme. Nel frattempo, però, una passione incontrollabile si impossessa del re della Tracia per la giovane vergine e, una volta attraccati, la prende con la forza, la rinchiude in una stalla, la violenta e infine le taglia la lingua per evitare che possa raccontare l'accaduto. Dopodiché torna dalla moglie e le annuncia la morte dell'adorata sorella. In realtà, Filomena si trova ancora prigioniera, vittima della concupiscenza del sovrano, e in questo stato di cattività, non potendo comunicare con la voce, decide di tessere su una tela bianca con caratteri di porpora tutta la storia e prega una donna di consegnarla alla regina. Procne, una volta venuta in possesso della tela, spinta da un'ira incontrollabile, decide di andare a salvare la sorella travestendola e camuffandola da baccante il giorno della festa triennale di Bacco. Rientrata nella reggia medita quale possa essere la giusta vendetta contro il marito. In quel momento vede venire verso di lei Iti, il figlio, e decide di ucciderlo con un pugnale nel ventre; poi Filomena, nonostante la prima ferita fosse sufficiente, conclude l'assassinio tagliandoli la gola. Dopodiché Procne decide di farlo cucinare e darlo da mangiare a Tereo. Il marito, durante la cena, scopre dalle parole di Procne e dalla testa del figlio gettata sulla tavola da Filomena l'orribile atto da loro

⁷⁴ Il *Laustic*, in francese *rossignol* è l'usignolo. «Fin dall'Antichità (...) fu considerato l'uccello canoro per eccellenza per il suo canto straordinariamente ricco di suoni, modulato in modo così vario e armonioso da non avere rivali», Alfredo Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, p. 275. Per questo motivo è associato frequentemente al poeta, «Nell'iconologia rinascimentale la musica era simboleggiata da una donna che suonava la cetra con una corda rotta sulla quale si posava una cicala, mentre aveva sul capo un usignolo, ai piedi un gran recipiente di vino e una lira col suo arco», *ivi*, p. 276. «L'usignolo che ama cantare senza che nessuno lo possa scorgere è anche il misterioso messaggero degli amanti che ammalia col suo canto facendo loro scordare i pericoli del giorno che sta per nascere. Pur cantando anche all'alba e in taluni casi durante tutta la giornata, è soprattutto legato alla notte, ma non è lunare (...) Per questo motivo è anche l'emblema degli amori pericolosi, dei piaceri adulterini, delle emozioni proibite», *ivi*, p. 278.

⁷⁵ Cfr. Ovidio, *op. cit.*, pp. 230-243, libro VI, vv. 412-674.

compiuto e, nel momento in cui si sta per scagliare contro le due sorelle, a entrambe vengono donate delle ali e trasformate in uccelli. Filomena diventa un usignolo e Procne una rondine. Infine, anche Tereo viene mutato in un upupa.

Il momento della trasformazione della donna in usignolo viene così descritto: «neque adhuc de pectore caedis excessere notae, signataque sanguine pluma est», “e dal suo petto ancora non sono svaniti i segni dello scempio: ha uno spruzzo di sangue sulle piume”⁷⁶. In francese sia moderno che medioevale questo tipo di uccello è chiamato *rossignol*, come viene detto anche da Marie de France nell’incipit del *lai*: «ceo est russignol en franceis»⁷⁷. Ciò che infatti caratterizza l’uccello è una colorazione rossastra del piumaggio che viene con questa tragedia spiegata da Ovidio. Nel nostro *lai* nel momento in cui il marito geloso fa catturare l’animale, «le col li rumpit», “gli rompe il collo” e lo getta addosso alla moglie sul cui petto lascia una piccola macchia di sangue proprio all’altezza del cuore, «sur la dame le cors geta, se que sun chainse ensanglanta un poi desur le piz devant»⁷⁸. La ripresa del mito ovidiano è qui evidente, innanzitutto perché in entrambi i componimenti è presente la stessa tipologia di uccello, e in secondo luogo perché una macchia di sangue viene a posarsi proprio sul petto delle due donne. In Ovidio il sangue è il segno della colpa e del crimine compiuto contro il bambino, e anche qui il sangue rappresenta sia la colpa del marito contro una creatura innocente, il suo atto, infatti, viene descritto come «trop vileins»⁷⁹, ma anche la fine dell’amore tra i due giovani.

⁷⁶ Ivi, p. 242-243, vv. 669-670. Il riferimento alla macchia di sangue che si posa sul suo petto è dal mio punto di vista essenziale e un chiaro rimando al mito ovidiano, perché nel resto della raccolta sono rare le scene violente (se non in *Bisclavret* quando alla moglie del lupo mannaro viene tranciato il naso e in *Equitan*), quelle sanguigne (se non in *Yonec*), quelle di guerre (ad esempio contro Mériadoc in *Guigemar* o in *Eliduc*) o quelle di combattimenti (se non in *Chaitivel*, o, brevemente, ma senza spargimento di sangue in *Milun*), cosa tra l’altro rara per la letteratura dell’epoca, specialmente quella ambientata nel mondo della corte dove guerre e tornei sono all’ordine del giorno.

⁷⁷ Marie de France, *op. cit.*, p. 256, v. 5. Dal *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*: «prov. *rossinhol* (d’où peut-être aussi a. ital. *rusignuolo*, *ausignuolo*, ital. mod. *usignuolo*, a. esp. *rossignol*, *rossinol*, esp. mod. *ruiseñor*, port. *rouxinol*, la diffusion du mot prov. étant sans doute étroitement liée au rôle du *rossignol* dans la poés. des troubadours), issu du lat. pop. **lusciniolus*, même sens, forme masc. tirée du lat. class. *lusciniola* (Plaute), dimin. de *luscinia* (cf. au xiii^es. les var. *lossignol*, *lorsignol* ds T.-L.). Le *r-* (cf. *roscinia* att. dans une gl. du vii^es.) vient soit d’une dissim. du *l-*, soit du croisement avec *russus* «roux», le *rossignol* ayant le plumage roussâtre».

⁷⁸ Ivi, p. 262-264, vv. 117-119.

⁷⁹ «La donna, che in barba al marito geloso escogita abilmente uno stratagemma (il canto dell’usignolo) per parlare col cavaliere dalla finestra, chiaramente non è colpevole di tradimento come lo è il *vilains*, il marito, che fa catturare l’usignolo e lo uccide (...) È il marito geloso, secondo Maria di Francia, a compiere il “tradimento”, non l’adultera innamorata! L’atto del marito è apertamente condannato (...) mentre gli innamorati immortalano il sentimento che li lega nel simbolo del loro amore, il corpo dell’usignolo,

Un altro elemento comune al mito ovidiano e al nostro *lai* è la tessitura. In entrambe le storie, infatti, la protagonista si trova a dover raccontare per non essere scoperta non tramite la voce o la scrittura, ma tramite un telo con sopra cucite le parole che narrano l'episodio. La protagonista di *Laüstic*, quando vede addosso a lei l'uccello morto, capisce che non può più incontrare il suo amato e per questo decide di inviargli il cadavere dell'animale insieme a un «piece de samit, a or brusdé e tut escrit, ad l'oiselet envelopé», “pezzo di stoffa in seta, sul quale ha ornato tutta la storia e con il quale ha avvolto l'uccellino”⁸⁰ (trad. mia). Anche in questo caso la filigrana ovidiana è lampante e dimostra ancora una volta quanto Marie de France conoscesse le *Metamorfosi*. La protagonista del *lai*, infatti, avrebbe potuto scrivere una semplice lettera per raccontare l'episodio, ma ha deciso di cucirla su un telo, sia perché così il messaggio è meno facile da decifrare, ma anche perché è il mezzo che Filomena, privata della voce, decide di utilizzare. Inoltre, avvolgendo il cadavere dell'uccello il telo diventa anche simbolo della loro storia, riparo e protezione per l'animale morto che non deve essere scoperto da nessuno. Fino all'ultimo i due amanti scelgono di non esporsi mai, di essere cauti e di fare di tutto affinché la loro storia rimanga solamente a loro e a nessun altro.

Anche nella novella 21 proprio in quella parte della storia (trattata nel paragrafo precedente) piena di riferimenti intertestuali al mondo medioevale vediamo come torna il motivo della tessitura. Rolandine, infatti, per garantire privacy agli incontri con il marito decide di tessere un lenzuolo che, appeso alla finestra, le permette di parlargli senza essere disturbata: «Elle se mist à faire ung lict tout de reseul de soye cramoisie, et l'atachoit à la fenestre où elle vouloit demorer seulle; et, quant elle voyoit qu'il n'y avoit personne, elle entretenoit son mary, qui povoient parler si hault que nul ne les eust sceu oyr»⁸¹. Il lenzuolo qui diventa simbolo di protezione, chiusura e nascondiglio. Perde un po' la valenza presente in Ovidio del tessuto come mezzo di comunicazione, ma acquisisce quella che invece è presente in *Laüstic* di oggetto che avvolge, separa e protegge.

conservato in uno scrigno prezioso. L'amore è stato, per così dire, ferito fisicamente e ucciso dal marito brutale, ma continua a vivere imperituro», Leo Spitzer, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁸⁰ *Ibidem*, vv. 135-137.

⁸¹ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, pp. 309-310.

7. Stratagemmi per comunicare: le lettere e i travestimenti

Gli amanti separati per motivazioni diverse trovano in tutti i componimenti di riferimento dei modi per comunicare, uno di questi è lo scambio di lettere. In *Milun*, quando i due innamorati sono costretti a separarsi dopo la nascita del figlio, l'eroe riesce a trovare un mezzo di comunicazione con l'amata tramite un cigno⁸², «un cisne avait k'il mut ama, la brief li ad al col lié e dedenz la plume muscié»⁸³, «aveva un cigno che ama molto, al quale lega la lettera al collo e la nasconde in mezzo al piumaggio». Milun comanda a un suo *esquier* "scudero" di portare l'animale fino alla casa dell'amata e di fare attenzione affinché venisse consegnato direttamente nelle sue mani in modo tale che nessun altro si sarebbe potuto rendere conto della lettera nascosta. Ancora una volta vediamo un fedele servitore della casa che si fa carico delle richieste del proprio padrone e che è il primo ponte di comunicazione tra gli amanti. Ricevuto l'uccello «entre ses mains» la fanciulla percepisce subito la missiva tra le piume sulla quale sono scritte «les grandez peines e la dolor que Milun seofre nuit et jur»⁸⁴. Attraverso questo uccello per vent'anni i due innamorati, nonostante la distanza, riescono segretamente a scambiarsi i loro messaggi d'amore. Anche in questo *lai* torna un animale alato come simbolo di comunicazione, messaggero dell'amore⁸⁵. Al cigno, uccello migratore, si attribuiscono nella tradizione letteraria le caratteristiche di mediatore soprattutto fra il mondo umano e l'altro mondo, come ad esempio nella popolare leggenda medievale del Chevalier au cygne⁸⁶.

⁸² Sulla simbologia del cigno sappiamo che veniva associato frequentemente all'arpa, quindi alla composizione musicale, entrambi anche simboli del viaggio mistico verso l'altro mondo, cfr. Alfredo Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, p. 132. Al cigno viene, fin da Platone, attribuito il potere di conoscere il momento della sua morte che viene anticipato dal canto più lungo e melodioso della loro esistenza. Il cigno nella mitologia greca è anche l'animale di frequenti metamorfosi o travestimenti (come quello del mito di Zeus e Leda). «Nella mitologia nordica e celtica il cigno è una creatura celeste. Venendo dal nord e ritornandovi simboleggia gli stati superiori dell'essere o angelici», *ivi*, p. 139. Infine, nella cristianità il cigno è simbolo cristologico di purezza incorruttibile.

⁸³ Marie de France, *op. cit.*, p. 278, vv. 164-166.

⁸⁴ *Ivi*, p. 282, vv. 235-236.

⁸⁵ Non dimentichiamo anche il piccolo cane che nella *Chastelaine de Vergi* permette all'amato di conoscere il momento propizio per entrare nella camera dell'amata, anche lui portavoce dell'amore.

Marie usa qui «un thème connu de la poésie populaire, déjà exploité à l'époque même de Marie par les troubadours Marcabru et Pierre d'Auvergne, celui de l'oiseau messenger d'amour, mais en le présentant sous une forme plus réaliste, comme variante du thème inépuisable de la ruse des amants», Ernst Høpffner, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁶ «le même motif se retrouve dans le conte gallois de Branwen, l'héroïne, injustement punie, élève un étourneau sous les ailes duquel elle dissimule des lettres à l'intention de son frère pour qu'il vienne la

Nella novella dell'*Heptaméron* Rolandine e lo sposo usano frequentemente le lettere per la loro comunicazione amorosa, fino a quando non vengono scoperti dalla Regina. Hanno ideato un complicato stratagemma che prevede il camuffamento delle lettere e la loro trasmissione tramite personaggi fidati. Uno di questi valletti fedele allo sposo incaricato della consegna delle lettere viene scoperto e torturato dagli uomini Regina di Borgogna per spingerlo a dire la verità: «le gecterent dedans le sac en l'eau»⁸⁷. La cattiveria della sovrana appare più e più volte estrema e senza limiti e l'ossessione per la ragazza è frequentemente rimarcata nell'opera. È la nemica assoluta dell'amore, colei che si contrappone in tutti i modi possibili per sventarlo, simbolo della società della corte. Rolandine quando si trova a dover fronteggiare la Regina però non si comporta in maniera sottomessa e umile, ma anzi risponde duramente alle accuse della regnante con una sincerità e una prodezza che in parte la allontanano dalla figura di donna-martire e devota rappresentata fino a questo momento.

Un altro mezzo utilizzato dai due sposi per incontrarsi senza essere scoperti è quello del travestimento, lui infatti più volte si traveste «en Cordelier ou Jacobin ou dissimulé si bien que nul le cognoissoit»⁸⁸. Ed è proprio così camuffato che le chiede di sposarlo in Chiesa, davanti a Dio. Questi travestimenti da uomini di Chiesa possono indicare una volontà di demistificazione del ruolo degli intermediari di Dio sia nell'unione matrimoniale che in generale nella religione e nei sentimenti delle persone. Alla fine, quando il marito scappa in Germania e lei rimane sola circondata solo da nemici del loro amore saranno sia gli uomini di Stato che quelli di Chiesa a cercare di convincerla a rompere il matrimonio, la Regina «fèrent parler à elle plusieurs gens d'Église et de Conseil, luy remonstrans, puis'il n'y avoit en son mariage que la parole, qu'il se pavoit facilement deffaire, ce que le Roy vouloit qu'elle fait pour garder l'honneur de la maison dont elle estoit»⁸⁹. Il loro amore e soprattutto il loro legame matrimoniale viene impedito da tutte le forme istituzionali dell'epoca, ma Rolandine non si arrende: «ce que Dieu avoit assemblé, les hommes ne le pavoient separer»⁹⁰.

délivrer (...) C'est également l'oiseau solaire d'Apollon (on a vu que Milon pouvait, à travers son nom, posséder des traits apolliniens)». Marie de France, *op. cit.*, p. 470.

⁸⁷ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 313.

⁸⁸ *Ivi*, p. 305.

⁸⁹ *Ivi*, p. 320.

⁹⁰ *Ibidem*.

8. Le morti come segni

In questo paragrafo vediamo come le morti naturali di alcuni dei personaggi sono portatrici di fortuna per i protagonisti⁹¹. In quasi tutta la novella 21 viene esaltato un tipo di amore basato sulla reciprocità del sentimento, ma l'intera società, come abbiamo visto, spinge affinché non ci sia una comunione tra matrimonio (ovvero un tipo di unione manifestato e valido socialmente) e amore, la novella è scritta «à faire passer les opposants à l'amour pour, totalement ou partiellement, responsables de l'issue tragique de ces histoires. L'autrice esquisse une légère, et bien éphémère, revalorisation de l'amour réciproque, présenté comme un idéal social et personnel, par opposition aux fautes et aux comportements condamnables de ceux qui s'opposent à sa réalisation»⁹². Ma, alla fine del racconto, vediamo che l'esaltazione dell'amore reciproco subisce un duro colpo, «le renversement de situation et l'abandon de Rolandine par son époux, auquel elle reste attachée jusqu'à ce qu'il meure, nuance cette vision idéale du mariage»⁹³. Infatti, Rolandine, esempio di caparbieta e fedeltà assoluta mantiene la sua promessa: sarà legata al suo sposo fino alla morte. Nonostante le insistenze esterne non abbandona il suo amato e non si fa sposare con nessun altro (al contrario ad esempio dell'amata di *Milun* alla quale «sis peres li duna barun» “suo padre le diede come sposo un barone”). Ma mentre lei, rinchiusa in una torre, con tutto il suo entourage contro (padre compreso), mantiene fede a questo giuramento, lo sposo, auto-esiliatosi per evitare di finire prigioniero del re inizia a scrivere delle lettere «changées et refroidies du langage accostumé»⁹⁴. Questo raffreddamento fa subito entrare in crisi Rolandine che manda segretamente in Germania un suo servitore per capire quale sia la situazione e viene a scoprire che il marito si è innamorato di un'altra donna ed è intenzionato a sposarla. Scoperto il suo tradimento Rolandine cade malata, ma «nonobstant qu'elle fust tormentée jusques au bout, si n'y eut-il jamais remede de luy faire changer son propos ; et monstra en ceste dernière tentation l'amour qu'elle avoit et sa très grande vertu»⁹⁵. Non medita vendetta e non rinuncia al

⁹¹ Nel caso, invece, della novella 10 la morte della moglie di Amadour, Avanturade avvenuta dopo una caduta dalle scale viene descritta dalla narratrice come «malheureuse fortune», infatti la sua morte non fa altro che accrescere la concupiscenza di Amadour nei confronti della sua amata Floride perché sa che così ha perso il mezzo privilegiato che gli permetteva di starle vicino.

⁹² Gautier Amiel, *art. cit.*, p. 14.

⁹³ *Ivi*, p. 15.

⁹⁴ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 321.

⁹⁵ *Ivi*, p. 322.

suo amore neanche in questo momento. Rolandine fino all'ultimo viene rappresentata come un esempio di resistenza contro tutto e tutti, fedele solo ai propri sentimenti e al patto che ha fatto con Dio. Il suo amore per lo sposo al posto di scemare aumenta tanto che si rende conto che «en son cueur seul estoit l'amour entier qui autrefois avoit esté departy en deux» e decide di rispettare la propria promessa: «de le soustenir jusque à la mort de l'un ou de l'autre»⁹⁶. A questo punto la narratrice spiega come la «Bonté divine» fatta di carità e di amore vede la sofferenza della ragazza e fa in modo che lo sposo muoia dopo pochi giorni. Il destino è venuto incontro all'amante sofferente sotto forma di morte improvvisa della persona ostacolo alla felicità. Una simile situazione si sviluppa anche nel *lai* di *Milun*. Dopo vent'anni di separazione il figlio della coppia è ormai cresciuto ed è diventato un prode cavaliere, imbattibile in qualsiasi torneo. Milun (fino a quel momento mai sconfitto) quando viene a sapere dell'esistenza di questo forte e prodigioso giovane decide di partecipare al suo stesso torneo. Il ragazzo è così forte che «ne s'i pot nul acumparer de turneer ne de juster»⁹⁷, ma Milun, mentre lo osserva, oltre a provare gelosia sente anche gioia e soddisfazione come se già prevedesse il legame che li unisce. Arriva il momento per il padre e il figlio coperti dall'armatura, quindi non visibili, di sfidarsi⁹⁸ e il giovane, disarcionando Milun, si rende conto che il suo avversario ha i capelli e la barba bianchi, subito si scusa, interrompe il torneo, e, nel momento in cui gli riporta il cavallo, il padre scorge e riconosce l'anello che ha al dito e gli chiede di raccontargli la sua storia: «Di mei cument ad nun tun pere! Cum as tu nun? Ki est ta mere?»⁹⁹. A questo punto avviene il momento del riconoscimento e ricongiungimento tra i due che decidono di imbarcarsi¹⁰⁰ insieme per tornare dalla madre e il figlio promette: «assemblerai vus e ma mere; sun seigneur que ele ai ocirai e espuser la vus ferai»¹⁰¹, “farò riunire voi e mia madre, ucciderò suo marito e vi farò sposare” (trad. mia). Ma il giorno

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Marie de France, *op. cit.*, p. 292, vv. 409-410.

⁹⁸ «l'épisode de la rencontre du père e du fils. Le thème apparait déjà dans la légende grecque: c'est Laius tué pas son fils (...) c'est encore Ulysse succombant aux coups de son fils inconnu Telegonus, qui était parti à la recherche de son père. La légende germanique racontait l'histoire poignante du vieux Hildebrand, obligé de combattre et de tuer de sa propre main son fils Hadubrand qui refusait de le reconnaître. Plus près d'elle Marie trouvait la donnée du combat que se livrent un père et un fils sans se connaître, dans la chanson de geste de Gormont et Isembart», Ernest Hœpffner, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁹ *Ivi*, p. 294, vv. 437-438.

¹⁰⁰ Infatti il torneo è avvenuto in Bretagna (l'attuale regione francese), mentre entrambi abitano in Gran Bretagna, il padre nel sud del Galles e il figlio ha vissuto dalla zia in Northumberland.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 298, vv. 500-502.

dopo arriva dalla madre la notizia che il marito è morto. La situazione che si presenta è simile a quella della novella di Marguerite, infatti, muore senza spargimento di sangue il personaggio che fa da ostacolo alla realizzazione dei protagonisti che si trovano per grazia divina liberati dal questo peso, e in entrambi i casi non ci viene detto molto delle cause del decesso. Le due morti sono unicamente funzionali allo sviluppo dell'azione, ma mentre nel *lai* il marito è stato citato due volte nel corso di tutta la narrazione, lo sposo di Rolandine è a conti fatti l'altro protagonista del dramma e stupisce in parte la rapidità con la quale viene liquidato. Dobbiamo però ricordarci che è lei la vera protagonista del componimento, la martire forte e sicura di sé che non smette mai di subire. In entrambi i testi la conclusione è un matrimonio; in *Milun* lui e la dama dopo il loro arrivo si sposano ed è il figlio che li «assembla». Nella novella «elle fut demandée en mariage par un gentil homme, du nom et armes de leur maison, qui estoit fort, saige et vertueux ; et estimoit tant Rolandine, laquelle il frequentoit souvent, qu'il luy donnoit louange de ce dont les autres la blasmoient, cognoissant que sa fin n'avoit esté que pour la vertu»¹⁰². Alla fine, la protagonista riesce, dopo il perdono del padre che capisce a fondo la sua virtù e le permette di uscire dalla sua prigione, a trovare un uomo che comprende le sue scelte e il suo stile di vita senza biasimarla e anzi apprezzandola per come è.

La manifestazione della grazia divina in favore a Rolandine non termina con la morte del primo sposo. In un rapidissimo epilogo ci viene detto che suo fratello (che appare qui per la prima volta) non è contento che lei ottenga parte dell'eredità paterna e dopo la morte del padre «luy tint de si grandes rigueurs, que son mary, qui estoit puisné, et elle, avoient bien affaire de vivre»¹⁰³. Ma Dio ancora una volta dimostra di poter tutto, perché un giorno il fratello muore improvvisamente e le lascia sia la sua parte di beni che quella di Rolandine che ha controllato fino a quel momento. Così lei diventa «heritiere d'une bonne et grosse maison, où elle vesquit saintement et honnorablement en l'amour de son mary. Et, après avoir eslevé deux filz que Dieu leur donna, rendit joyusement son ame à Celluy où de tout temps elle avoit sa parfaicte confiance»¹⁰⁴. Si conclude così la storia di Rolandine, una ragazza che, dopo trent'anni di maltrattamenti e sofferenze, riesce a ottenere grazie alla bontà divina, le massime soddisfazioni sociali per una donna

¹⁰² Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰³ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

dell'epoca: un buon marito, dei figli e una grande eredità, ma anche morali: è virtuosa, forte e sicura del suo rapporto con Dio. In questo personaggio non si può fare a meno di vedere il coronamento di tutti i desideri che sogna anche la nostra Marguerite. Sappiamo quanto per lei è importante l'unione matrimoniale, quando il suo primo matrimonio è stata un'esperienza negativa, con un uomo che non ama e non rispetta, diverso da lei in tutto. Nelle secondo nozze (anche lei superati i trent'anni) spera una situazione migliore, ma il giovane sovrano di Navarre non ricambia il suo forte sentimento; sogna un matrimonio fatto di fedeltà e rispetto reciproco che però non si realizza. Inoltre, sappiamo che per anni ha patito l'assenza di figli, specialmente con il primo marito, e la nascita di Jeanne, la sua primogenita, è per lei motivo di estrema gioia e soddisfazione personale. Insomma, la storia di Rolandine esemplifica, specialmente nella conclusione, tutti i traguardi di vita che una donna del XVI deve desiderare e anche la sua morte avviene sotto lo sguardo di Dio, nella serenità e nella felicità.

Come ho cercato di dimostrare in quest'ultimo capitolo l'amore, le relazioni e anche il matrimonio nelle nostre due epoche di riferimento devono essere vissute in segreto quando non approvate dal giudizio sociale. Ma tutti gli amanti trovano sempre i modi per potersi anche solo guardare, comunicare o frequentare, per questo motivo «l'espace collectif voit naitre vers la fin du XII siècle un réseau serré et secret des modes de communication: dons qui scellent les liens entre deux amants, gages d'amour». Tra questi pegni d'amore giocano un ruolo importante anche quelli che Danielle Régnier-Bohler definisce «Les objets d'enfermement» che prendono, valorizzati «le statut de précieux reliquaires, métaphores de secrets de l'amour courtois»¹⁰⁵, nel nostro corpus c'è un esempio di questi oggetti-reliquie: il piccolo sarcofago che nel *lai* di *Laüstic* l'innamorato crea per l'uccello ucciso, sentita la storia non agisce con villania, ma «un vasselet ad fet forgeér; unques n'i ot fer nē acer: tut fur de or fin od bones pieres, mut preciuses e mut cheres; covercle i ot tres bien asis. Le laustic ad dedenz mis; puis fist la chasse enseeler, tuz jurs l'ad fet od lui porter»¹⁰⁶ «fece forgiare un contenitore; solo che non in ferro o in acero: fu fatto tutto di oro fino con delle pietre, molto preziose e molto care; con un coperchio ben fissato. Mise l'usignolo dentro; poi fece sigillare la cassa e

¹⁰⁵ Danielle Régnier-Bohler, *cit.*, p. 332.

¹⁰⁶ Marie de France, *op. cit.*, pp. 264-266, vv. 149-156.

sempre se la portò con sé” (trad. mia). Il piccolo cofanetto diventa una metafora del segreto e dell’amore imperituro.

Conclusioni

1. Emersione dei richiami socio-culturali

Ho iniziato questo studio all'interno della vita e delle opere delle autrici con l'intento di riportare alla luce i tratti della scrittura femminile in due epoche così vicine per tante cose (come la *querelle des femmes*), ma estremamente lontane per altre. Ho cercato di rappresentare le situazioni sociali figuranti all'interno di componimenti letterari nelle quali le donne del Medioevo e del Rinascimento si trovano a vivere. Questo affioramento del dato sociologico è stata una delle chiavi della mia tesi, spinta dalla volontà di dimostrare che la letteratura è sempre e comunque voce di una società e delle sue esigenze e che quest'ultima rappresenta sì un mondo fittizio, ma non per questo meno reale e rappresentativo. Il mio lavoro è stato quello di far risaltare l'idea che gli elementi culturali e le ingiustizie sociali sono forza propulsiva nella letteratura e che, anche a distanza di secoli, appaiono comunque dei tratti comuni e vengono rappresentate le medesime ingiustizie o complicazioni o divieti o limiti.

2. Rappresentazioni del reale e la volontà di creare una catena esegetica

Ritengo che tra le due scrittrici rimangono e si possono trovare comuni visioni del mondo e di interpretazione del reale. In entrambe le opere si percepisce la volontà di costruire un teatro della realtà in tutte le sue forme ponendo al centro l'uomo, con i suoi sentimenti, turbamenti e colpi del destino, senza limitarsi a tratteggiare degli stereotipi o a chiudersi all'interno anche della propria sfera personale. L'emersione della personalità artistica è evidente sia in Marie che in Marguerite, ma comunque ambiscono a una costruzione universale di mondi finzionali; se così non fosse non riuscirebbero a colpire la sensibilità e la curiosità di noi lettori dopo così tanto tempo. Esse lasciano entrambe spazio alla libertà dell'interpretazione, la quale è addirittura esaltata e valorizzata esplicitamente nel *Prologo dei Lais*¹. Marie de France è consapevole di aver scritto per i

¹ Nel riferimento all'oscurità ed ermetismo volutamente ricercati all'interno di questa raccolta: «Li philosophe le saveient e par eus memes entendeient, cum plus trespasserunt le tens, plus serreient sutil de sens e plus se savreient grader de ceo k'i ert, a trespasser», Marie de France, *op. cit.*, p. 32, vv. 17-21.

posterì e che così come le opere del passato subiscono un processo di esegesi, anche le sue avrebbero continuato a riecheggiare a lungo. E io ho provato ad afferrare quest'eco offrendole una nuova prospettiva e un nuovo sguardo inusuale. Marguerite de Navarre non ha mai reso esplicito questo suo desiderio, ma dall'opera possiamo chiaramente vedere emergere lo sforzo di costruire un quadro quanto più stratificato e vario della sua propria realtà. Non fa emergere un punto di vista univoco ed è proprio la plurivocità dell'*Heptaméron* il suo elemento di forza.

3. I generi contano

A proposito della scelta di trattare dei componimenti che possono essere iscritti nel macro-gruppo delle forme brevi della narrazione ho cercato di dimostrare come questo genere letterario venga scelto dalle due autrici per una medesima necessità e che le due opere possono essere studiate in maniera comparatistica. La scelta della *brevitas* da parte di Marie de France e Marguerite de Navarre non è casuale, tutte e due vogliono dare voce e spazio a una determinata tradizione, a un passato letterario. Entrambe scrivono due raccolte non dimenticando mai i loro modelli preferenziali che vengono resi manifesti fin dall'inizio. La prima scrive con in mente i *lais* bretoni: «Les contes ke jo sai verrais, dunt li Bretun unt fait les lais»², la seconda con il *Decameron* boccacciano come fonte di ispirazione primaria: «je croy qu'il n'y a nule de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace»³. Entrambe, quindi, scrivono racconti con il preciso intento o di dar voce a una tradizione perlopiù orale o di rinnovare e manifestare il proprio attaccamento a un modello specifico.

L'utilizzo del racconto breve ha consentito alle due autrici di lavorare su temi conosciuti, su racconti già sentiti, orecchiati, su plot semplici e intuibili, lavorando a fondo sulla forma rappresentativa per destrutturarli e aprirli a contenuti nuovi mostrando come entrambe siano profondamente attente all'elemento umano, il vero concetto che le unisce radicalmente e che supera tutte le differenze tematiche ed espressive.

² Marie de France, *op. cit.*, p. 36, vv. 19-21

³ Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 89.

4. Il meraviglioso: un ostacolo teorico

Ho provato, inoltre, a mostrare che la più evidente differenza fra le autrici, l'uso del meraviglioso, fosse ininfluente rispetto al corretto confronto tematico-stilistico. Qui ho corso un rischio, perché nella critica sono tanti gli studiosi ad aver associato a Marie l'elemento del meraviglioso. Ho comunque trovato alcune linee che meritano, almeno, ulteriori approfondimenti. Nelle novelle affrontate il meraviglioso in Marie de France ha un carattere così smaccatamente simbolico che non riesce a occultare il realismo profondo dei gesti, dei caratteri, delle emozioni dei protagonisti. Viene messo in secondo piano rispetto alla potenza espressiva dei contenuti trattati e viene letto, dal contemporaneo, più come un tributo a uno stile che come un elemento sostanziale del testo. Rimanda certamente a un luogo dell'anima immediatamente intellegibile dal lettore di corte coevo dell'autrice, richiama topoi letterari consueti, ma non nasconde il profondo realismo delle tematiche affrontate. Realismo che troviamo abbondantemente nella regina di Navarra.

5. Le tematiche: preamboli

In questo lavoro ho tentato di spostare il focus su alcuni temi che ritengo maggiormente significativi, pur sapendo che questa scelta avrebbe reso manifesta la mia individualità e i miei interessi. Scegliere i temi corrisponde a dare un giudizio di valore, a dare più spazio ad alcuni elementi a discapito di altri. Quello che qui posso dire è che la scelta di quei motivi comuni è nata dalle medesime impressioni che questi mi hanno dato nelle due opere. Entrambe le autrici vivono in un momento storico-culturale in cui abbonda il dibattito sull'amore e sulla morale e la mia ipotesi iniziale è che due donne, entrambe confrontate con il genere del racconto breve, possono esprimere contenuti analoghi in due periodi diverse. Se cioè è più centrale l'epoca storica, il genere che esprime il racconto breve (poesia o prosa) oppure la comune sensibilità femminile.

Per affrontare l'ipotesi ho svolto una serie di studi preparatori. Ho confrontato le epoche e le società enucleando differenze e identità nella concezione della sessualità, del matrimonio, delle regole di trasgressione nel XII secolo e nel XVI. Ho trovato che, rispetto alla *querelle des femmes* sono stati fatti pochi passi, ma quest'ultima continua ad essere costruita su una generica critica all'istituzione matrimoniale percepita come

prigione. A questa critica vediamo nell'opera di Marguerite de Navarre il tentativo di opporre, invece, un'esaltazione di questa istituzione, mentre in Marie, all'egocentrismo (solitamente maschile) della pratica amorosa tradizionale di ispirazione provenzale si contrappone un'esaltazione della coppia come nucleo fondante e indistruttibile della pratica amorosa. La transizione da una società aristocratica e feudale a una società che valorizza ancora di più l'idea di patrimonio e di conseguenza il matrimonio come contratto per regolare le questioni di discendenza ha certamente rivalutato la dimensione personalistica, motivazionale rispetto all'unione ufficiale, ma certe dinamiche continuano ad essere presenti e soprattutto la condizione femminile rimane pressoché statica. La cortesia, ricettacolo di aspirazioni e desideri che si manifestano in un massimo ideale amoroso continuano a persistere, ma in entrambe le autrici vediamo anche una volontà di distruzione e di separazione con la tradizione del passato. Se l'idealizzazione della donna insita nell'«amore cortese» ha continuato ad echeggiare nelle opere coeve a Marguerite (come quelle che si rifanno al petrarchismo), vediamo un tentativo della regina di Navarra di costruire e rappresentare la sua personale visione del mondo, insicura e variegata, senza dimenticare però le ideologie e correnti a lei vicine che in un modo o nell'altro comunque emergono dalla sua raccolta.

5.1 Amore e adulterio

Ho cominciato, dunque, a trovare una prima conferma all'ipotesi che due donne di due tempi diversi, sorelle anche se protagoniste a livello molto diverso della vita culturale della loro epoca, possono individuare un grimaldello letterario per esprimere un punto di vista timidamente eterodosso rispetto alla letteratura loro coeva.

Ho trovato, dunque, una certa affinità tematica nel trattare i temi dell'amore, del tradimento, del ruolo femminile nella relazione amorosa e della gelosia. Tematiche esplicitate in maniera interessante e, in alcuni casi, inaspettata. Le differenze, certo, sono notevoli, ad esempio in Marie de France non troviamo la dimensione religiosa e moralistica tipica dell'evangelismo, ma una di tipo di verso e meno "invadente" rispetto all'opera della navarrese. In entrambe, però, emerge la punizione, spesso anche mortale, che colpisce gli amanti che decidono di seguire l'amore a discapito dei voleri o obblighi del mondo che li circonda. Le due portano avanti una visione della realtà spesso

disincantata, ma nei componimenti specifici che ho deciso di analizzare, anche vincente, seppure drammatica. Nel *lai* di *Lanval*, ad esempio, il protagonista riesce ad arrivare, nonostante il disinteresse del re, a trovare il proprio spazio di autodeterminazione. Anche nei componimenti dove gli amanti muoiono per amore vediamo la morte come una scelta dei singoli per perpetuare all'infinito il ricordo del loro sentimento e nella novella 70 la morte della dama è anche simbolo dell'esaltazione della virtù femminile.

5.2 Moralità e religione come approdi per la valorizzazione del femminile

Nell'opera di Marguerite de Navarre, specialmente nelle novelle che ho scelto di analizzare, vediamo emergere con forza una visione positiva dei valori considerati come lodevoli nella donna del XVI secolo: la castità, la fedeltà e la lealtà. Caratteri che si illuminano anche nella raccolta di Marie de France, ad esempio nel *lai* di *Milun* vediamo la volontà da parte degli amanti di mantenere vivo il loro amore anche con lo scorrere del tempo, ma è soprattutto in *Eliduc* che la femminilità si esplicita come esempio di grandezza d'animo e di indulgenza. È anche, infatti, il perdono uno dei caratteri tipici dell'essere donna virtuosa in entrambe le raccolte, mentre al contrario le antagoniste sono coloro che decidono di concentrare tutte le proprie energie nella vendetta; come abbiamo visto ad esempio in *Lanval* con il personaggio della regina Ginevra e nella novella 70 con la duchessa di Borgogna.

La virtù nelle due autrici è spesso anche religiosa. Così come Guidelüec del *lai* di *Eliduc* decide di abbandonare la sua propria identità di donna sposata per abbracciare quella di monaca, allo stesso modo anche Floride nella novella 10 si lascia alle spalle il secolo.

5.3 Temi inaspettati

Durante questa ricerca dell'elemento umano nelle due autrici ho trovato un tramite di eccezione: Ovidio. Anche lui attinge nelle sue *Metamorfosi* a temi archetipici che reinterpretava liberamente e che sono comuni anche a Marie e Marguerite. È stata la scoperta dell'elemento ovidiano a farmi credere con ancora più forza alla validità della comparazione, è stato un collante e un punto di incontro fondamentale per questo lavoro.

Nel corso della tesi ho visto emergere in più punti sia il mito di Piramo e Tisbe, sia quello di Filomena e Procne. La filigrana ovidiana è nelle due autrici, specialmente in Marie de France, uno strumento potente e ricco di suggestioni.

Un'altra agnizione estremamente interessante avvenuta durante la lettura dei componimenti che ho scelto di trattare è stato l'elemento naturale degli alberi della noce e della nocciola. Il fatto che Marguerite de Navarre nella novella 70 specifica la tipologia di albero sotto la quale si è nascosto il duca è sintomo di una precisa volontà e, di conseguenza, riferimento a una tradizione simbolica del noce. Un altro testo nel quale il nocciolo è centrale per la comprensione del senso stesso del racconto è il *Chevrefoil* di Marie de France, il quale, insieme al caprifoglio, sono la chiave interpretativa del componimento stesso. Il legame e l'utilizzo simbolico dell'albero nelle due autrici non vuole necessariamente significare una filiazione diretta, ma è un altro sintomo dell'esistenza di una comune catena intertestuale⁴.

6. Tracce di intertestualità: questioni aperte e dialoghi che continuano

L'intertestualità è «in teoria della letteratura, la rete di relazioni che il singolo testo intrattiene con altri testi dello stesso autore (*i. interna*) o con modelli letterari impliciti o espliciti (*i. esterna*), sia coevi sia di epoche precedenti»⁵. Ed è proprio seguendo questo principio che ho tentato nel mio studio di costruire dei ponti ed elementi di contatto tra due autrici che hanno vissuto e prodotto opere letterarie in momenti storici differenti.

La descrizione degli argomenti a favore di una tesi non esaurisce però le problematiche. Tanti fili si sono dipanati in questo lavoro, ma ancora tanto resterebbe da scoprire, ma nonostante ciò, spero di aver aiutato queste due grandissime autrici a comunicare fra di loro attraverso la mia voce. Mi piace immaginare di averle fatte dialogare. Quei dialoghi così importanti per Marguerite di Navarre, quasi più importanti del fatto raccontato. Quei

⁴ «I “detriti dell'enciclopedia”, sedimentati nella memoria di ciascun lettore, talvolta affiorano: un riferimento intertestuale può fungere da connettore con il passato per recuperare modelli precedenti e darne testimonianza, allacciando un filo rosso tra epoche e culture apparentemente distanti. La citazione diventa così ‘luogo della memoria’», Alice Bravin, *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, “Studi Slavistici”, XVI, 2019, 1, pp. 261-176.

⁵ Voce *Intertestualità* del *Vocabolario Treccani*, consultabile in rete al sito: [https://www.treccani.it/vocabolario/intertestualita/#:~:text=intertestualit%C3%A0%20s.%20f.%20%5Bder.,pubblicitario%2C%20poesia%2C%20fiaba\).](https://www.treccani.it/vocabolario/intertestualita/#:~:text=intertestualit%C3%A0%20s.%20f.%20%5Bder.,pubblicitario%2C%20poesia%2C%20fiaba).)

dialoghi che, giustamente, non si concludono con la conclusione di una tesi di laurea, ma continuano in chi l'ha scritta e in chi la legge.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

Alighieri, Dante, *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-67.

Bérout, *Tristan*, texte établi par Ernest Muret et revu par L. M. Defourques, Paris, Champion, 1947.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Utet, Torino, 1956

Bodel, Jehan, *La Chanson des Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz, 1989, 2 vol., t. 1.

Castiglione, Baldassarre, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Torino, Einaudi, 1965.

Chrétien de Troyes, *Chevalier au Lion ou Yvain*, édité par Pierre Kunstmann, Ottawa/Nancy, Université d'Ottawa / Laboratoire de français ancien, ATILF, 2009.

Chrétien de Troyes, *Conte du Graal (Perceval)*, édité par Pierre Kunstmann, Ottawa/Nancy, Université d'Ottawa, Laboratoire de Français Ancien; ATILF, 2009.

Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, traduction e note di Cristina Noacco, introduzione di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2016.

Érasme, *Éloge de la Folie et autres écrits*, textes choisis, présentés et annotés par Jean-Claude Margolin, traductions de Franz Bierlaire, Claude Blum et Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, 2010.

La Châtelaine de Vergy, édition bilingue de Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994.

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édition de Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2020.

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, introduction, choix de variantes et notes par Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Livre de Poche, 1999.

Marie de France, *Lais*, préface, traduction et notes de Philippe Walter, Paris, édition Gallimard, 2020.

Marie de France, *Les Fables*, édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Charles Bruncker, Peeters Publishers, Louvain, 1991.

Platone, *Simposio*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Milano, Mondadori, 2021.

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla con un saggio di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 2015.

Pyrame et Thisbé, édité par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000.

Thomas, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note a cura di Francesca Gambino, Modena, Mucchi Editore, 2014.

Fonti secondarie

Amiel, Gautier, *Representations et enjeux de l'amour reciproque dans l'Heptameron de Marguerite de Navarre*, "Le Verger", bouquet XX, Janvier 2021.

Auerbach, Erich, *La tecnica di composizione della novella*, trad. a cura di Raoul Precht, Theoria, 1984;

Auerbach, Erich, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964.

Bain, Emmanuel, *Le féminin, le voile et la honte dans le discours ecclésiastique (XII-XIII)*, "Clio. Femmes, Genre, Histoire", 47, 2018.

Balestrero, Monica, *Il lai di Lanval di Marie de France*, Roma, Aracne editrice, 2007.

Bloch, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Edition de Minuit, 1980.

Bravin, Alice, *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, "Studi Slavistici", XVI, 2019, 1, pp. 261-176.

Brugnolo, Furio e Capelli, Roberta, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci Editore, 2019.

Bührer-Thierry, Geneviève, Lett, Didier, Moulinier-Brogi, Laurence, *Histoire des femmes et histoire du genre dans l'occident médiéval*, "Historiens et géographes. Association des professeurs d'histoire et de géographie", Paris, 392, 2005, pp. 135-146.

Burgess, Glyn Sheridan, *Marie de France. Supplement n.1. an analytical bibliography*, London, Grant and Cutler, 1986.

Burgess, Glyn Sheridan, *Marie de France. Supplement n.2. an analytical bibliography*, London, Grant and Cutler, 1997.

Burgess, Glyn Sheridan, *Marie de France. Supplement n.3. an analytical bibliography*, with the assistance of Giovanna Angeli, London, Grant and Cutler, 2007.

Burns, E. Jane, *Courtly Love: who needs it? Recent feminist work in the Medieval french tradition*, "Signs", vol. 27, n.1, 2001.

Cattabiani, Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.

Cattabiani, Alfredo, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000.

Cazauban, Nicole, "*L'Heptaméron*" de Marguerite de Navarre, Paris, Sedes, 1991.

Cazauban, Nicole, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, Sedes, 1976.

Conte, Alberto, *Alle origini della novella in Italia: raccolte, modelli, tradizione testuale e codificazione del genere*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 1-42

Daumas, Maurice, *Au bonheur des mâles. Adultère et cocuage à la Renaissance 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007.

de Lajarte, Philippe, *Le tragique dans l'Heptaméron*, "Le Verger", bouquet XX, janvier 2021.

de Pace, Anna, *Galileo, Ficino e la cosmologia. Ordine, moti ed elementi in due diverse interpretazioni platoniche*, "Rivista Di Storia Della Filosofia", vol. 61, no. 3, 2006, pp. 469–507.

de Riquer, Martín, *La «aventure», el «lai» el «conte» en María de Francia*, in *Filologia Romanza*, 2, 1955, pp. 1-19.

di Benedetto, Arnaldo, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

Dion, Laetitia, *Histoire de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Duby, Georges, *La vita privata dal feudalesimo al Rinascimento*, Roma, Laterza, 1990.

- Duby, Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981.
- Duby, Georges, *Matrimonio medievale: due modelli nella Francia del dodicesimo secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1981.
- Dufournet, Jean, *Les relations de l'homme e de la femme dans le fabliaux: un double discours*, in *Femmes Mariages-Lignages XII-XIV siècles*, mélanges offerts à Georges Duby, Bruxelles, De Boeck Université, 1992.
- Eichel-Lojkine, Patricia, *Marguerite de Navarre. Perle de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2021.
- Febvre, Lucien, *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 1944.
- Ferguson, Gary, «*Veritable histoire*»: *l'Heptaméron et la Madaleine*, “Le Verger”, bouquet XX, 2021.
- Ferguson, Gary, *Désagrégations : des «mauvais déboires» de l'amour à l'h/Histoire au féminin*, in *Redonner voix à l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, réédition des Cahiers Textuel, n.10 et n.29, Paris, Hermann Éditeurs, 2021, pp. 223-237.
- Ferguson, Gary, *Mal de vivre, mal croire: l'anticléricisme dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, “Seizième Siècle”, n. 6, 2010.
- Ferlampin-Acher, Christine, *Piramus et Tisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants*, E. Bury, Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau, Les Belles Lettres, 2003.
- Foehr-Janssens, Yasmina, *Marguerite de Navarre, Heptameron, nouvelle 70 : une tradition féminine de la mort par amour ?*, in *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, sous la direction de Dominique Kunz Westerhoff, Genève, Georg éditeur, 2008, pp. 171-192.
- Foucault, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'Age Classique*, Paris, Librairie Plon, 1961.
- Fox, John C., *Marie de France*, “English Historical Review”, 25, 1910, pp. 303-306.

Frappier, Jean, *La struttura del lai*, in *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 111-124.

Fritz, Jean-Marie, *Le clos et l'ouvert dans les Lais de Marie de France, Les possibles de la narration dans les Lais de Marie de France*, Actes de la journée d'étude organisée le 8 janvier 2019 l'Université de Toulouse II-Jean Jaurès, dir. Éléonore Andrieu, pp. 45-52.

Gambino, Francesca, *Il mito di biancospino. Breve ricognizione sulla diffusione di un topos letterario*, in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2012.

Gambino, Francesca, *Sulla terminologia di alcuni "generi" della narrativa breve in antico occitano: conte, dictat, dictatem, faula, flabel, nova, novela*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 43-71.

Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Gier, Albert, *L'anneau et le miroir : Le "Lai de l'ombre" à la lumière de "Narcisse"*, *Romanische Forschungen*, 110 Bd., H. 4, 1998, pp. 445-455.

Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance, tome 2, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1985.

Hœpffner, Ernest, *Les lais de Marie de France*, Paris, Ed. Nizet, 1959.

Jonin, Pierre, *Le Roi dans les Lais de Marie de France : l'homme sous le personnage*, in "Essays in early french literature". Presented to Barbara M. Craig, edited by Norris J. Lacy and Jerry C. Nash, York, French literature publications, 1982, pp. 25-41 .

Jourda, Pierre, *Marguerite d'Angouleme Reine de Navarre (1492-1549), une princesse de la Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

Krawczyk, Darius, *Amour des débats, débats d'amour: discours amoureux dans le débats poétiques des Marguerite de Navarre*, "Le Verger", bouquet XX, janvier 2021.

Latimier-Ionoff, Adeline, *Lire le nom propre dans le roman médiéval*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Lecco, Margherita, *Sul racconto cornice nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 91-110.

Lefranc, Abel, *Grands écrivains français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1914.

Lefranc, Abel, *La vie quotidienne au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie Hachette, 1938.

Lehmkuhler, Karsten, *Le suicide dans l'histoire de la théologie : d'Augustin à Bonhoeffer*, "Études sur la mort", éditions Centre international des Etudes sur la Mort (CIEM), n. 150, 2016.

Leplongeon, Pauline, *Histoire culturelle de la noix et du noyer en Occident de l'Antiquité romaine au XVIIIè siècle*, Histoire, Université Paris sciences et lettres, 2017.

Lionetto, Adeline, *Le mariage à la renaissance ou le rêve humaniste d'un éros institutionnalisé*, "Camenae", n. 27, décembre 2021.

Lucken, Christopher, *L'aventure d'une autre loi : justice féérique dans le lai de Lanval*, in *Les possibles de la narration dans les Lais de Marie de France*. Actes de la journée d'étude organisée le 8 janvier 2019 à l'Université de Toulouse II-Jean Jaurès, sous la direction d'Éléonore Andrieu, pp. 23-44.

Malato, Enrico, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 3-45

Mancini, Mario (a cura di), *La letteratura francese medievale*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *La conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Mickel, Emanuel J. Jr., *Marie de France*, New York, Twayne Publishers, 1974.

Miernowski, Jean, *Le miracle de la Pentecôte à Serrance: cohérence narrative et vérité religieuse dans la septième journée de l'Heptaméron*, "Narrations brèves. Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk", Genève, Librairie Droz, 1993, pp. 177-196.

Nardi, Bruno, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma, 1983.

Nykron, Per, *Cortesia e borghesia: i fabliaux come parodia cortese*, in *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 159-170.

Ollier, Marie-Louise, *Les Lais de Marie de France ou le recueil comme forme*, in *La nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal (14-16 octobre 1982)*, publiés par Michelangelo Picone, Giuseppe di Stefano et Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 64-79.

Payen, Jean-Charles, *Lai, fabliau, exemplum, roman court*, in *Le récit bref au Moyen Âge: acts du Colloque des 27, 28, 29 avril 1979*, publié par Danielle Buschinger, Paris, Champion diffusion, 1980, pp. 7-24

Picone, Michelangelo *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Picone, Michelangelo, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989., pp. 119-154.

Ranum, Orest, *Les refuges de l'intimité*, in *Histoire de la vie privée sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby. De la Renaissance aux Lumières*, tome 3, Paris, Seuil, 1986, pp. 211-266.

Régner-Bohler, Danielle, *Fictions*, in *Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance*, tome 2, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1985, pp. 311-391.

Richards, Earl Jeffrey, *Les rapports entre le lai de Guigemar et le Roman d'Eneas*, in *Le récit bref au Moyen Âge : actes du colloque des 27, 28 et 29 avril 1979*, publié par Danielle Buschinger, Paris, Champion diffusion, 1980, pp. 45-56.

Root, Jerry, *Courtly love and the Representation of Women in the “Lais” of Marie de France and the “Coutumes de Beauvaisis” of Philippe de Beaumanoir*, “Rocky Mountain Review of Language and Literature”, vol. 57, n. 2, 2003, pp. 7-24.

Rychner, Jean, *I fabliaux: genere, stili, destinatari*, in *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, 147-158.

Segre, Cesare, *Piramo e Tisbe nel lai di Maria di Francia*, in “Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri”, Venezia, 1961, t. II.

Séguy, Mireille, *Le désir des lais*, “Revue des langues romanes” [En ligne], TOME CXVIII, n. 2, 2014, mis en ligne le 02 avril 2020, consulté le 22 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2769> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.2769>

Sienaert, Edgar, *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Champion, 1984.

Sozzi, Lionello, *La nouvelle française de la Renaissance*, Torino, G. Giappichelli, 1973.

Spitzer, Leo, *Saggi di critica stilistica: Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, con un Prologo e un Epilogo di Gianfranco Contini, Sansoni Editore, 1985.

Telle, Émile, *L'œuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes*, Genève, Slatkine Reprints, 2013.

Togoby, Knud, *La natura dei fabliaux*, in *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 141-146.

Toldo, Pietro *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana: Les cent nouvelles nouvelles, Heptameron, Les comptes du monde aventureux, Le grand parangon des nouvelles nouvelles, Les joyeux devis*, Ginevra, Slatkine, 1970.

Vincent-Cassy, Mireille, *Les relations de l'homme e de la femme dans le fabliaux: un double discours*, in *Femmes Mariages-Lignages XII-XIV siècles*, mélanges offerts à Georges Duby, Bruxelles, De Boeck Université, 1992.

Wetzel, Hermann H., *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 265-281.

Zanin, Enrica, *Lectio ou "passetemps"? strategies de lecture dans l'Heptaméron*, "Le Verger", bouquet XX, Janvier 2021.

Zumthor, Paul, *La brièveté comme forme*, in *La nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal (14-16 octobre 1982)*, publiés par Michelangelo Picone, Giuseppe di Stefano et Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8.

Dizionari e enciclopedie

AND, The Anglo-Norman Dictionary, In *Anglo-Norman Dictionary (AND² Online Edition)*. Aberystwyth University. Retrieved 22 June 2023, site web: <https://anglo-norman.net/>, data ultima consultazione 20/06/2023.

DEAF, Dictionnaire étymologique de l'Ancien Français, site web : <https://www.hadw-bw.de/deaf>, data ultima consultazione 20/06/2023.

DECT, Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes, responsable Pierre Kunstmann, LFA/Université d'Ottawa, ATILF/CNRS et Université de Lorraine, site web : <http://www.atilf.fr/dect>, data ultima consultazione 20/06/2023.

Dictionnaire La Rousse, Dictionnaire mondiale des littératures voce *Jacques Lefèvre d'Étaples*, site web : https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Jacques_Lef%C3%A8vre_d%C3%89tales/174796, data ultima consultazione 18/05/2023.

DMF, Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (*DMF 2020*). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>, data ultima consultazione 22/06/2023.

FEW, Französisches Etymologisches Wörterbuch, responsable Yan Greub, site web: <http://www.atilf.fr/FEW/>, data ultima consultazione 22/06/2023.

GDC, Godefroy Complément, Complément du dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, Frédéric Godefroy, 1895-1902, sous la direction de Hitoshi Pogurisu de l'Université de Wakayama, consultabile in rete all'indirizzo :<https://micmap.org/dicfro/introduction/complement-godefroy>, data ultima consultazione 22/06/2023.

GDLI, Grande Dizionario della lingua italiana, 1961-2002: Battaglia, S. (a cura di), UTET, 1961-2002, consultabile in rete all'indirizzo: <https://www.gdli.it/>, data ultima consultazione 30/04/2023.

Segre, Cesare, voce *Discorso*, in *Enciclopedia Einaudi*, 1982, p. 1056.

Segre, Cesare, voce *Finzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 209-222.

Segre, Cesare, voce *Generi*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XVI, Torino, Einaudi, 1982, p. 567.

TLFi, *Trésor de la langue française informatisé*, conception et réalisation par Jacques Dendien, ingénieur de Recherche CNRS, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, site web : <http://www.atilf.fr/tlfi>, data ultima consultazione 20/06/2023.

TLIO, *Tesoro della lingua italiana delle origini*, direttore Paolo Squillaciotti, consultabile in rete all'indirizzo: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/https://www.gdli.it/>, data ultima consultazione 30/04/2023.

Treccani, *Dizionario di filosofia*, voce *Niccolò da Cusa*, 2009, consultabile al sito web:[https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-cusa_%28Dizionario-difilosofia%29/#:~:text=Niccol%C3%B2%20da%20Cusa,\(o%20Nicola%20Cusano%3B%20lat.,o%201401%20%2D%20Todi%201464\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-cusa_%28Dizionario-difilosofia%29/#:~:text=Niccol%C3%B2%20da%20Cusa,(o%20Nicola%20Cusano%3B%20lat.,o%201401%20%2D%20Todi%201464),), data ultima consultazione 23/06/2023.

Treccani, *Enciclopedia dell'arte medievale*, voce *Ovidio*, di C. Rabel, 1998, sito web: https://www.treccani.it/enciclopedia/publio-ovidio-nasone_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/, data ultima consultazione 23/06/2023.

Treccani, voce *Cornice*, sito web: <https://www.treccani.it/vocabolario/cornice2/#:~:text=Con%20altro%20senso%20fig.%2C%20parte,3>, data ultima consultazione 23/06/2023.

Treccani, voce *Intertestualità*, sito web: <https://www.treccani.it/vocabolario/intertestualita/#:~:text=intertestualit%C3%A0%20s.%20f.%20%5Bder.,pubblicitario%2C%20poesia%2C%20fiaba>, data ultima consultazione 25/06/2023).

Treccani, voce *Onomastica*, consultabile al sito web: <https://www.treccani.it/enciclopedia/onomastica/#:~:text=Ramo%20della%20linguistica>

%20che%20studia,denominazione%20e%20loro%20caratteristiche, data ultima consultazione 22/06/2023.

Women and gender in the Medieval Europe, an Encyclopedia, edited by Margaret Schaus, London, Routledge, 2006.