



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

*Metamorfosi di avventure: esempi di riscrittura
nelle Continuations de Perceval*

Relatori

Prof. Alvaro Barbieri

Prof. Fabio Zinelli (EPHE)

Laureando

Andrea Tondi

n° matr. 1068645 / LMFIM

Anno Accademico 2014/2015

Sommario

1. Introduzione	p. 5
1.1 Tavola dei manoscritti	p. 7
1.2 <i>Prima Continuazione</i>	p. 8
1.3 <i>Seconda Continuazione</i>	p. 9
1.4 <i>Terza Continuazione</i>	p. 10
1.5 <i>Quarta Continuazione</i>	p. 11
1.6 Riscrivere per avanzare: le <i>Poetriae medievali</i> e le <i>Continuazioni Perceval</i>	p. 12
2. Nel cuore della foresta: la cappella diabolica	p. 19
2.1 La mano che oscurò il sole: analisi redazionale della <i>Prima Continuazione</i>	p. 23
2.1.1 Incipit narrativo	p. 23
2.1.2 Arrivo di Galvano alla cappella	p. 25
2.1.3 Entrata	p. 30
2.1.4 Apparizione della mano e sua azione	p. 32
2.1.5 Reazione alla mano	p. 36
2.1.6 Intervento conclusivo del narratore	p. 38
2.2 La scelta dell'eletto	p. 43
2.2.1 Arrivo di Perceval alla cappella: la cavalcata riflessiva	p. 43
2.2.2 Arrivo di Perceval alla cappella: l'albero illuminato.....	p. 48
2.2.3 Entrata.....	p. 51
2.2.4 Apparizione della mano e sua azione	p. 54
2.2.5 Reazione alla mano	p. 55
2.3 Una vittoria consapevole: la conclusione di Manessier	p. 61
2.3.1 Il braccio di ferro fra bene e male	p. 69
2.3.2 Avvicinamento di Perceval alla cappella	p. 70
2.3.3 Entrata	p. 74
2.3.4 Apparizione della mano	p. 76
2.3.5 Reazione alla mano	p. 77

3. Storia di una colonna infame	p. 87
3.1 Il preludio di Wauchier: il salvataggio di Bagomedés	p. 88
3.2 Il preludio di Gerbert: Agravain e Sagremor	p. 98
3.3 Il miglior cavaliere del mondo: la prova e l'incontro	p. 109
3.4 Il gioco degli inganni	p. 134
4. Conclusione	p. 151
5. Bibliografia	p. 155
6. Sitografia	p. 165

1. Introduzione

«C'est quand même mystérieux, un lieu. Il y en a qui sont muets pour certains hommes et trop loquaces pour d'autres. N'empêche, un lieu qui parle, ça ouvre un monde dont on était loin de soupçonner toute la portée. Chaque paysage qui nous correspond nous prolonge au-delà de nous-mêmes. Nous participons alors de sa beauté, de son mystère. Nous devenons, malgré nous, secrets comme une forêt [...] difficiles d'accès comme une montagne [...]. Il y a des lieux où la sensibilité de la terre se touche du bout du cœur: ce sont ce qu'on appelle des lieux sacrés ou magiques. Ce sont des centres d'aimantation pour les hommes qui ne savent le plus souvent pas pourquoi ils sont captés pour eux»¹.

Il raggiungimento, e la conquista, di luoghi-chiave è il fulcro dei romanzi cortesi, opere che parlano di una scalata verso l'iniziazione, verso un *exploit*. Può accadere per caso, durante una cavalcata in cerca di avventure; può essere voluto, magari dopo aver udito raccontare di esso dopo un ricco banchetto: in ogni caso, il luogo misterioso e, ad un primo impatto, spesso inspiegabile, è il centro gravitazionale del cavaliere errante, come ben sottolineato dall'estratto che abbiamo posto in apertura. Non ve ne sono mai abbastanza, in questa tipologia letteraria: il protagonista li cerca o li subisce uno dopo l'altro, a ritmo lento e disteso oppure sincopato e ravvicinatissimo. È Calogrenant stesso a dircelo, a chiare lettere, ne *Le Chevalier au Lion* (vv. 356-357):

«Je sui, fait il, uns chevaliers / Qui quier che que ne puis trouver»

È un continuo perpetuarsi di una *quête*. Ed ogni volta, c'è sempre la meraviglia che colpisce il cuore dell'eroe, ad ogni *aventure* fantastica che un autore ha pensato per lui.

Meraviglioso e fantastico: l'immaginario del mondo arturiano dipende da queste due parole. Roland Barthes, in *Introduction à l'analyse structural des récits*², ha spiegato, sulla scia dei Formalisti russi quali Tomachevsky e Todorov, che il tessuto narrativo è composto da due grandi classi di unità funzionali. Da un lato le vere e proprie «funzioni», cioè unità sintattiche che assicurano l'avanzare del racconto, il concatenamento delle azioni e la loro reale progressione; dall'altro gli «indici», unità di natura semantica e integrativa che nulla hanno a che vedere con lo svolgimento narrativo, ma che servono bensì a produrre effetti di senso. Da ciò deriva una distinzione fra racconto meraviglioso, nel quale le «funzioni» sono prevalenti, e racconto fantastico, dove domina l'atmosfera e gli «indici» giocano un ruolo determinante. Se il primo esige la trasparenza, il secondo predilige l'equivoco e l'ambiguità; se il

1 M. Mercier, *Lieux initiatique et espaces intérieurs* in «Question de», Albin Michel, 1986, n° 65.

2 R. Barthes, *Introduction à l'analyse structural des récits* in «Communications», n°8, 1966, pp.1-27.

meraviglioso vuole una denotazione diretta, il fantastico tenta di creare un'intensa espressività, senza svelare ogni singolo elemento in suo possesso. Ne deduciamo che il limite di quest'ultimo è quindi il bisogno di rinnovare costantemente le immagini impiegate, prima che il lettore possa riconoscerle all'istante. Per questo motivo, nella letteratura del Medioevo, il fantastico ha vita breve e subisce una rapida transizione verso il meraviglioso, in un processo di cristallizzazione topica che porta alla ripetizione. Tuttavia, tale processo non va visto in maniera negativa, anzi: la limitatezza del suo repertorio favorisce i collegamenti intertestuali, come ha sottolineato Dominique Boutet³. Così facendo, possiamo indagare come venga attuato il riutilizzo delle immagini, notare le variazioni, i cambiamenti radicali, la diversa collocazione delle stesse nelle opere in questione.

L'oggetto di questa analisi, che qui vogliamo presentare, è l'affresco del Graal, limitato alle cosiddette *Continuazioni Perceval*, e in particolar modo agli episodi de “La Cappella della Mano Nera” - definizione creata da William Roach, curatore dell'edizione critica per eccellenza di questi romanzi, e presente per ben tre volte - e “Il Monte Doloroso”, che abitualmente non viene considerato a sé stante ma inserito in un momento di passaggio che porta verso il Castello del Re Pescatore, presente due.

Possiamo considerare la ricerca del *Saint Vessel* come un grandioso palcoscenico teatrale, dove si rappresenta ogni volta una versione alterata o nuova di questa storia, di fronte ad un pubblico che qualcosa sa, qualcosa ricorda, ma sempre pronto a farsi stupire dalle novità pensate dagli autori della *mise en scene*. Il cuore del palcoscenico, illuminato dai faretto, è il centro dell'azione, dove sostano gli elementi più importanti: la spada spezzata, la processione del Graal, l'amata Biancifiore. Eppure, tutto all'intorno, esiste una penombra, un vero e proprio luogo di latenza delle forme dove l'eroe si immerge prima di uscire allo scoperto e affrontare l'*exploit* davanti al suo pubblico. Cos'è questo luogo nebbioso se non un preludio ai momenti di maggior rilevanza dove sostano impalcature narrative di sostegno ai muri portanti della vicenda?

Eccoci dunque allo scopo che ci proponiamo di perseguire: indagare come gli episodi da noi citati poc'anzi vengano riproposti di Continuazione in Continuazione secondo la triade centrale della retorica antica, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Quali sono le fonti mitiche e folkloriche utilizzate? Quale la disposizione degli argomenti in senso diacronico e sincronico? Quali figure di stile vengono impiegate, e come, con quali intenzioni? Tali sono le domande alle quali cercheremo di rispondere il più accuratamente possibile.

Prima però di incamminarci in questo viaggio è cosa buona fare il punto sugli strumenti a propria disposizione. In tal senso, vorremmo innanzitutto chiarire quali siano precisamente i

3 D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Honoré de Champion, Paris 1992, pp. 274-276.

materiali di cui ci occuperemo, il *corpus* d'analisi; in secondo luogo realizzare un piccolo *excursus* sui concetti che riteniamo fondamentali per questo lavoro, ovvero la riscrittura e la natura di una Continuazione.

1.1 Tavola dei manoscritti

- A Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 794 (secondo quarto del XIII sec.)
- B Bern, Burgerbibliothek 354 (secondo quarto del XIII sec.)
- C Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale et interuniversitaire 248 (primo quarto del XIII ec.)
- D Donaueschingen, Fürstenbergische Hofbibliothek, 97 (e Roma, Biblioteca Casanatense, A. I. 19) (1331-1336 ca.)
- E Edinburgh, National Library of Scotland, Adv. 19.1.5 (terzo quarto del XIII sec.)
- F Firenze, Biblioteca Riccardiana 2943 (secondo quarto del XIII sec.)
- G Black letter edition for Galiot du Pré (1530)
- H London, College of Arms, Arundel XIV (secondo quarto del XIV sec.)
- J London, PRO, E122/100/13B (fine del XIII sec.)
- K Bern, Burgerbibliothek 113 (metà del XIII sec.)
- L London, British Library, Add. 36614 (primo quarto del XIII sec.)
- M Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine H 249 (fine del XIII sec.)
- P Mons, Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut 331/206 (fine del XIII sec.)
- Q Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1429 (fine del XIII sec.)
- R Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr.1450 (secondo quarto del XIII sec.)
- S Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1453 (secondo quarto del XIV sec.)
- T Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12576 (fine del XIII sec.)
- U Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr.12577 (secondo quarto del XIV sec.)

V Paris, Bibliothèque Nationale de France, n.a. fr. 6614 (fine del XIII sec.)

Collezione privata, frammenti di Bruxelles (prima de Lannoy) (terzo quarto del XIII sec.)

Bruxelles, Bibliothèque Royale IV 852, nos.10-11 (terzo quarto del XIII sec.)

1.2 Prima Continuazione

Opera complessa e consistente di più sezioni differenti, questa Continuazione fu redatta, nel suo nucleo originario detto redazione Breve, prima della fine del XII sec. È conservata in undici manoscritti in antiofrancese (mss. AELMPQRSTUV) per intero, un frammento in due manoscritti nella medesima lingua (mss. J e Bruxelles IV 852), una traduzione in medio alto tedesco (ms. D); possiede anche una versione in prosa a stampa (G), del 1530.

Come mostrato da Roach nella sua monumentale edizione⁴ (e qui vi segnaliamo la corrispondenza tra la tradizione e la pubblicazione dello studioso), il testo presenta tre redazioni: Breve (mss. ALPRS, vol. III), Lunga (mss. EGMQU e Bruxelles IV 852, vol. II), Mista (mss. DJTV, vol. I). Se prendiamo come riferimento per il *Conte du Graal* l'edizione realizzata da Keith Busby⁵ (giunta fino al v.9234, «Si li demande qu'ele avoit»), la Continuazione si protrae fino al v. 15322 per la redazione Mista, oppure al v. 19606 per quella Lunga («Si com je vos contai orains»), mentre giunge fino al v. 9456 («Pale an fut et descoloree») nella Breve. Come già anticipato, quest'ultima è considerata la prima ad essere composta, con un limite *ante quem* fissato al 1200, e dunque precedente all'*Estoire del Saint Graal* di Robert de Boron. Le restanti redazioni si rivelano più difficili da collocare sul piano temporale: in ogni caso si possono datare al periodo precedente il 1230. Il loro scopo è quello di donare una maggiore soddisfazione al lettore, che avrebbe potuto ritenere la Breve inappagante nel suo sviluppo narrativo, e di riconnettersi anche riscrivendo le stesse scene al modello cristiano laddove il primo testo deviava in misura eccessiva.

La Continuazione si compone di sei sezioni in cui generalmente il protagonista è il nipote di Artù, Galvano. Tuttavia la natura di queste *branches* è fortemente discussa: secondo Matilda Bruckner⁶ il testo nella sua interezza presenta una grande compattezza narrativa, mentre per

4 *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, edited by W.Roach, American Philosophical Society, Independence Square, Philadelphia 1949, 5 voll.

5 Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal*, édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby, M. Niemeyer, Tubingen 1993.

6 Matilda T. Bruckner, *Intertextuality in The legacy of Chrétien de Troyes*, ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby, 2 voll., Rodopi, Amsterdam 1988, p. 251: «[First Continuation] is more than anything, simply a heterogeneous collection of independent Gauvain materials».

Roach queste avventure «sont complètes en elles-mêmes»⁷. Ecco dunque la lista delle sezioni, così intitolate a causa del protagonista o degli avvenimenti che recano:

- Guiromelant
- Brun de Branlant
- Carados
- Castello Orgoglioso
- Visita di Galvano al Castello del Graal
- Guerrehés

L'avventura della quale ci occuperemo trova breve spazio della quinta sezione, episodio tre, vv. 13003-73 in mss. TVD, vv. 17115-164 in mss. MQU, vv. 7019-62 in mss. ASP, vv.7039-94 in ms. L.

1.3 Seconda Continuazione

Anche in questo caso vi sono due redazioni (Breve e Lunga) ma, diversamente dalla *Prima Continuazione*, la *Seconda* presenta un innesto della più corta nella più consistente in un breve giro di versi. Attribuita a Wauchier de Denain⁸ (Gauchier de Dondain nel testo, ma con variazioni di *spelling* nei manoscritti), il quale scrisse numerose *Vies des Pères* e fu protetto dal conte di Fiandra Filippo (lo stesso di Chrétien per il *Conte*) e dalla nipote, la contessa Giovanna, ci viene tradita da undici testimoni (mss. AEKLMPQSTUV), dalla prosa del XVI sec. (G) e dalla versione in medio alto tedesco (D): curiosamente, il testo appare sempre a sé stante e separato dal romanzo originale, tranne che in un unico caso, il ms. K, in cui però è subito seguito dalla *Conclusion independente*, di 58 versi, che pone la parola fine alla storia, ma che pare essere confinata solamente in questo testimone, senza riflessi nel resto della tradizione.

Per quanto riguarda la datazione, si suppone composta nei primissimi anni del XIII sec., entro il 1210 e forse in contemporanea con l'*Estoire* del Boron, o pochissimo tempo dopo. Secondo il modello di Roach, il testo va da «D'aus deus le conte ci vos les» (v.9457 Breve; v.19608 Lunga) a «Et Percevaux se reconforte» (v. 32594). Dopo la parentesi di Galvano ritroviamo le

7 William Roach, *Les Continuations du Conte du Graal*, in *Les Romans du Graal au XIIe et XIIIe siècles*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Strasbourg, 29 Mars-3 Avril 1954 (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1956), pp.107-18 (p.113).

8 Ma vi sono molti dubbi a tal proposito: Maurice Wilmotte, sostenuto da Ferdinand Lot, ritiene che non appartenga a quest'autore e che pertanto si debba utilizzare la denominazione numerica per la Continuazione, piuttosto che legarla a uno scrittore specifico. Di conseguenza, la Prima Continuazione, attribuita a uno Pseudo-Wauchier, non avrebbe senso di chiamarsi tale; per approfondimenti, si vedano *Le Poème du Graal et ses auteurs*, Paris 1930, pp.58-73; F. Lot, *Romania* 57 (1931) pp.123-124.

avventure di Perceval dal punto in cui le avevamo lasciate, divise convenzionalmente in trentacinque episodi di varia durata e precedute da un passaggio introduttivo. Tuttavia, non si giunge alla fine della vicenda: infatti ci si lascia nel Castello del Re Pescatore, interrompendo la scena in corso. Nonostante ciò, questo è un punto cruciale per il nostro lavoro: come vedremo più avanti, i fili delle trame degli episodi in considerazione si intrecciano qui per poi intraprendere due differenti vie, la versione di Manessier e quella di Gerbert de Montreuil. Analizzeremo dunque i vv.19914-19936, 28239-408, 31580-32027 per l'episodio del Monte, mentre per la Cappella i versi che subito seguono, 32028-32156.

1.4 Terza continuazione

Scritta verso il 1225 sotto il patronato di Giovanna di Fiandra, l'opera di Manessier (che si nomina ai vv. 42657-42661)⁹ porta a conclusione la lunga *quête* di Perceval. Ci viene conservata in una sola redazione e in sette manoscritti di lingua antiofrancese (mss. EMPQUST), un frammento in V, la traduzione D e la prosa tardiva G. Si sviluppa dal v.32595, «Qui de l'aventure a te joie», al v.42668, «Cil qui errant par le chemin». A differenza della *Prima Continuazione*, quella di Manessier individua nel giovane gallesse l'unico cavaliere e conquistatore del Graal e dona finalmente il senso dell'avventura, provvedendo a rispondere a tutte le questioni lasciate aperte dai predecessori, in particolare Chrétien.

Anche in questo caso le sezioni sono sei:

- Prime avventure di Perceval
- Avventure di Sagremor
- Avventure di Galvano
- Seconde avventure di Perceval
- In cerca di Perceval
- Avventure conclusive di Perceval

Per quello che ci riguarda, rappresenta anche la conclusione dell'episodio della “Cappella della mano nera”, sviluppato ai vv. 32980-33079 e 37191-496, all'inizio della IV sezione.

⁹ W. Roach, *op. cit.*, vol. V, p.343: «Dame, por vos s'en est pené / Manessier tant qu'il l'a finé / Selonc l'estoire proprement, / Qui comença au sourdement / De l'espee sanz contredit.»

1.5 Quarta Continuazione

La Continuazione di Gerbert de Montreuil (probabilmente lo stesso del *Roman de la Violette*¹⁰) rappresenta un caso interessante: presente in due testimoni, T e V, in cui solo nel primo appare completa, si pone dal punto di vista narrativo tra la *Seconda* e la *Terza*, pur essendo contemporanea di quest'ultima, quasi sicuramente redatte l'una all'insaputa dell'altra¹¹. Pare che l'intento dell'autore fosse di concludere la storia, come suggeriscono gli elementi del testo (tra cui, prova decisiva, l'arrivo di Perceval al Castello del Graal dove tutto sta per essere finalmente svelato), ma il copista del ms. T ha deciso di eliminare l'ultima parte, presentando in sua vece gli ultimi quattordici versi della *Seconda Continuazione*¹² e permettendo così il formarsi di una perfetta sequenza di lettura senza interruzioni dal *Conte* a Manessier; per quanto riguarda V, il manoscritto è stato danneggiato a tal punto da risultare mutilo. L'ipotesi di Tether è che la Continuazione sia frutto di un particolare atelier, collocato a Montreuil, porto principale di Ponthieu, sulla costa nordorientale della Francia. Ci troviamo di fronte all'inserzione di un testo locale, preferito alla corrente versione di Manessier? Restando cauti, possiamo dire che vi è la possibilità, anche se questa non spiegherebbe il perché non sia stata trattata come interpolazione il lavoro del protetto della corte di Fiandra. L'alternativa sarebbe considerare Manessier come la migliore conclusione in circolazione, più soddisfacente e dunque tale da giustificare l'operazione attuata dal copista¹³.

In quest'opera dallo *status* poco chiaro, ma ricca di nuovi eventi, troviamo la ripresa del Monte Doloroso (in due luoghi, vv.899-1158 e 14362-556) : non si tratta però di una riscrittura atta a terminare l'avventura, come accade in Manessier per la Cappella, ma si assiste ad una rifunzionalizzazione del motivo, stravolgendone in parte la natura pur mantenendo intatto nelle parti fondamentali il suo *décor*.

10 Come indicato da Luciana Cocito in *Gerbert de Montreuil e il poema del Graal*, Fratelli Bozzi, Genova 1964, pp.1-24. La studiosa mostra come Kraus sia fortemente convinto dell'attribuzione delle due opere a Gerbert, basandosi sulla patina linguistica piccarda dei due romanzi: questa tesi viene smentita a favore di quella di Wilmotte, che rivaluta il fattore rimico. Ad essa si aggiunge il confronto tra diversi passi delle opere, come ad esempio il ritratto del protagonista della *Violette*, doppio di Perceval.

11 G. Paris, *Romans en vers du cycle de la Table Ronde*, in *Histoire Littéraire de la France*, 30 (Paris 1888), 1-270.

12 Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval, Quatrième Continuation*, édition critique par Frédérique Le Nan, Droz, Genève 2014 : « Li rois le voit, molt a grant joie, / Ses deus bras al col li envoie / Come cortois et bien apris; / Li rois li dist: “ Biaux dols amis, / Sire soiez de ma maison. / Je vous met tout a abandon / quonques je ai, sanz nul dangier; / Et des or vous avrai plus chier / Qu'en nul autre qui jamais soit”. / Atant revint cil a exploit / qui l'espee avoit aportee, / Si l'a prise et renvolepee; / En un cendal si le reporte. / Et perchevax se reconforte...».

Quindi il risultato finale è il seguente:

Conte du Graal + *Prima Continuazione* + *Seconda Continuazione* + Continuazione di Gerbert + ultimi 14 vv. della *Seconda Continuazione* + Continuazione di Manessier.

13 L. Tether, *The Continuations of Chrétien's Perceval, Content and Construction, Extension and Ending*, Norri J. Lacy, Cambridge 2012, pp-167-69.

1.6 Riscrivere per avanzare: le *Poetriae* medievali e le Continuazioni Perceval

Cosa modella la letteratura d'immaginazione nel Medioevo? Per rispondere a questa domanda Edmond Faral ha analizzato in *Les Arts poétiques*¹⁴ le cosiddette *Poetriae*, opere redatte a cavallo fra XII e XIII secolo.

Un esempio tra i tanti è il lavoro di Geoffroy de Vinsauf, o Galfrido di Vinosalvo (così chiamato per il *De vino et vitibus conservandis* a cui si attribuisce tradizionalmente), uomo di cultura nato in Normandia, educato a Santa Frideswide, nei pressi di Oxford, e in seguito legato al re inglese Riccardo I. Compose infatti la *Poetria Nova* tra il 1208 e il 1213¹⁵: si tratta di un breve testo di 2116 esametri, offerto a papa Innocenzo III (per il quale aveva scritto il *De statu curiae romanae*), che mira a fare ordine nell'immenso patrimonio esegetico che circondava la *Poetria Veta*, meglio conosciuta come l'*Ars poetica* di Orazio. Ad esso possiamo affiancare il *De arte prosayca, metrica et rithmica* (post 1229) di Giovanni di Garlandia, nato in Inghilterra nel 1180 ca., studente di Alano di Lilla, professore a Parigi e poi Tolosa, il *Laborintus* di Eberhard il Germanico (termine *post quem* 1213, *ante quem* 1280) e l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (1175), l'unico di questi testi a essere contemporaneo del maestro *champenois*.

Di cosa si tratta? Della condensazione di una pratica già in vigore da tempo e pensata per il pubblico delle *scholae*. Lo scopo di tutte queste *poetriae* è guidare il lettore, o per meglio dire l'allievo, verso la conoscenza di quel *savoir faire* pratico che permette la composizione di un testo, a partire sì dalla retorica classica ma aggiungendo nuova importanza alla *dispositio*, suggerendo l'apprendimento di metodi per *incipit* ed *explicit*, mostrando le tecniche di *amplificatio* e *abbreviatio*.

E quale esercizio migliore se non cominciare imitando dei modelli prefissati? Ad esempio, Bernardo di Chartres spiegava i testi mettendo in luce ciò che era semplice e conforme alle regole e donava ogni giorno degli esempi ai suoi ascoltatori nei quali cercava di riprodurre ciò che aveva illustrato. Partendo dal modello, si cercava di produrre un'infinita variazione su di esso, per lessico, sintassi e, in misura minore, immagini, che portava ad una progressiva smarcatura dallo stesso, indirizzando l'allievo verso una propria autonomia compositiva. L'artista, secondo il modello divino, deve fare riferimento all'archetipo, alla forma prima per eccellenza: è un *artifex*, un compositore che parte da qualcosa che già è, non da ciò che ancora non è¹⁶. Ne deduciamo che dunque le letture in classe non solo donano un sapere per la

14 E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Honoré Champion, Paris 1958.

15 Geoffroy realizzò anche la versione in prosa della *Poetria*, il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, nonché la *Summa de Coloribus Rhetoricis* (vd. Faral, *op. cit.*).

16 Geoffroy de Vinsauf, *op. cit.*, vv.50-54: « Non manus ad calamum apareceps, non lingua sit ardens / ad verbum:

propria formazione personale come conoscitore ed uomo, ma strumenti concreti da utilizzare. Scrive Giovanni di Salisbury, nel *Metalogicon* (I, 24):

«[...] Et quoniam memoria exercitio firmatur ingeniumque acuitur, ad imitandum ea quae audiebant, alios admonitionibus, alios flagellis et poenis urgebat. [...] Quibus autem indicebantur praeexercitamina puerorum in prosis aut poematibus imitandibus, poetas aut oratores proponebat et eorum jubebat vestigia imitari.»

E il Vinsauf nella *Poetria Nova* (vv.1705-1707):

«Rem tria perficiunt: ars cuius lege regaris;
usus, quem serves; meliores, quos imitaris.
Ars certos, usus promptos, imitatio reddit
artifices aptos, tria concurrentia summos»

Dunque *imitatio* come fulcro dell'apprendimento, nei due generi di prosa e poesia (come sottolinea il primo testo con un chiasmo, *prosis-poematibus / poetas-oratores*), a tal punto da essere insegnata anche sotto la minaccia di punizioni corporali. Ma per quale fine?

«Ut majores imitabatur, fierent posteris imitandus»

Imitare per essere imitati a propria volta in futuro, e non solo: essere capaci d'imitare i propri predecessori significa esserne anche degni. Non si tratta di scrivere, ma di copiare: non si pretende di essere gli autori delle proprie finzioni, ma di ricorrere ad una fonte preesistente, cui si è divenuti depositari per ascolto o lettura. Bisogna però fare attenzione: tutto ciò non si riduce a una mera piattezza mimetica, priva di una reale importanza e vuota nella sua essenza, ma conduce piuttosto a rivalutare un'opera al di là dei luoghi topici che l'hanno consacrata. Si percepisce la cristallizzazione delle immagini, come abbia già detto, ma si vuole riproporle con diverse sfumature e con cambiamenti atti a donare un senso differente da quello originario. È ciò che Jacqueline Dangel¹⁷ chiama «creazione imitativa di stampo soggettivo»: avere consapevolezza di ciò che è stato per determinare, secondo la propria visione del mondo, ciò che sarà.

Affidandoci nuovamente a Giovanni di Salisbury apprendiamo che il suo maestro, Bernardo di Chartres, era solito ripetere: «dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos

neutram manibus comitte regendam / fortunae. Sed mens discreta praeambula facti, / ut melius fortunet opus, suspendat earum / officium, tractaque diu de themate seum».

17 J. Dangel, *Imitation créatrice et style chez les Latins*, in G. Molinié-P. Cahné, *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque international*, Presse universitaire de France, Paris 1994, p. 99.

gigantium humeris insidentes»¹⁸. La metafora è conosciuta, ed è presto diventata il simbolo della *querelle* tra antichità e modernità: ai grandi classici dobbiamo un patrimonio grazie al quale possiamo guardare più lontano, dove essi non potevano vedere.

Ebbene, nel nostro caso, per la linea di ricerca che qui perseguiamo, il gigante è uno solo, Chrétien de Troyes. Originale e talentuoso, nella sua produzione si è sempre rivelato capace di raccogliere e sfruttare ciò che la tradizione aveva da offrirgli, ma sapendo rompere con ciò che precedeva, dando così vita a nuovi mezzi narrativi per trattamento dei personaggi, luoghi e tempi. Impose sui posteri il suo stile a tre livelli: la strutturazione dei materiali, la cernita degli stessi, la scelta lessicale. In altre parole, la trimurti centrale che ne ha fatto la sua grandezza: *conjointure*, verisimile e polifonia. La sua azione mitopoietica si riverbera nei secoli e sulle sue spalle i continuatori hanno dato vita a immani fatiche di molti cavalieri, oltre a quelle dell'eletto Perceval. Ciò che hanno creato a partire dal primo nucleo della vicenda è detto Continuazione: esaminiamo dunque la natura di questa particolare tipologia narrativa.

Leah Tether ha sottolineato come la parola “continuazione” si facilmente intuitiva nel senso corrente del termine: implica il non finito, l'incompletezza. Condizione *sine qua non* è la presenza dell'Ur-text, come lo definisce la studiosa, testo base che, come un tronco, fa scaturire molteplici rami. Può infatti accadere che, in origine, il destino ultimo dei nostri protagonisti sia sconosciuto, ma troppo affascinante per restare misterioso; oppure un tema, una prova cavalleresca può essere lasciata in sospeso o, peggio ancora, priva di senso. Roland Barthes l'ha affermato senza lasciare adito a dubbi: il fantastico fine a sé stesso non esiste nel Medioevo, e necessita sempre di una *senefiance*. In sostanza, conclude Tether, le Continuazioni vanno a completare il cosiddetto *Erwartingshorizont*, l'orizzonte d'attesa nato dalla tradizione in cui si inserisce l'opera nuova e che il pubblico percepisce nei confronti di una storia, mettendo ogni tassello al suo posto, garantendo la soddisfazione della curiosità iniziale, adempiendo ogni possibile potenziale romanzesco¹⁹.

Tra racconto e continuazione esiste un raccordo impercettibile, un vero e proprio contratto dove colui che prosegue scrive sotto l'influsso di un «script interieure». Bisogna essere capaci di impiegare gli stessi personaggi, conservando le loro caratteristiche affettive, famigliari e sociali e facendole sviluppare in modo lecito, senza stravolgimenti. Si può lavorare sul non detto, creando collegamenti fra gli avvenimenti, oppure ricorre anche al calco, per giungere

18 Giovanni di Salisbury, *op. cit.*, III, 4: «Fruitur tamen etas nostra beneficio precedentis, et sepe plura novit non suo quidem precedens ingenio, sed innitens viribus alienis et opulenta patrum. Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possim plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea ».

19 Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby, *op. cit.*, pp.224-5: « Chrétien's text offers a sepcific matière that can be reinvented by other romances who participate, like Chrétien himself, in an esthetic of conventionally which prizes re-writing above originality ex nihilo. The model of romance [...] maps out a set of potentials, which individual romances realize through their own variations».

alla fusione con il punto di partenza.

Per Bruckner è il grande gioco della contiguità, che conduce ai ben noti legami intertestuali, portatori delle variazioni di senso. Prendendo come spunto le premesse del *Conte du Graal*, tutti questi romanzi ne producono *de facto* un altro più interessato allo sviluppo che alla conclusione, e fanno trasparire la chiara volontà di cercare sempre qualcosa da aggiungervi prima della fine necessaria. Si tratta della vischiosa dicotomia tra desiderio di conclusione e resistenza ad essa. In altre parole:

«Not all aim to complete; some aim to prolong and some to duplicate»

Cosa invece non è una Continuazione? Non è un elemento di ciò che forma un ciclo, se ci vogliamo schierare contro Hilton e Bruckner, che definiscono in questo modo i testi del Graal. Il primo infatti ritiene che la forma ciclo sia costituita da testi indipendenti l'uno dall'altro e originali, i quali però rispondono alla volontà del redattore o dell'autore di stabilire una coerenza narrativa in sequenza; tuttavia, ammette lo studioso, le forme sono troppo varie per poterne creare un inquadramento preciso e coerente con sé stesso. La seconda invece, dal canto suo, è stata tra i primi ad usare il termine ciclo per definire il soggetto in questione, basandosi (in maniera limitante ed orientata, a dire il vero) sulle strutture meccaniche di Gerbert, sul “narrative loop” e sull’ “authorial relays”. La questione è poi stata ripresa da Gerritson, Lie, Hogetoorn Besamusca i quali hanno scritto in *Cyclification*²⁰:

«A cycle can be the end product of a gradual process of expansion as a result of which an original tale or romance is preceded by stories telling of previous events, or continued by sequels or continuations treating later developments. It can also be the product of a compiler who arranges or combines existing collection of works by the fact that events are presented in a linear sequence, that the principal characters throughout the cycle are identical or related to each other, and that cohesion between the constituent works is made clear by external or internal references.»

Leah Tether, e noi con lei, si trova in disaccordo con tale concezione, ritenendo piuttosto che una simile interpretazione della parola ciclo sia da attribuirsi alla *suite*, dove effettivamente i testi possono avere una loro propria autonomia narrativa, elemento che pare molto distante da ciò che è l'essenza della Continuazione²¹. In *Palimpsestes*²² lo stesso Gérard Genette sottolinea

20 *Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritson, Corry Hogetoorn and Orlanda S. H. Lie, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandlingen, Amsterdam 1994, pp.176-78. Si veda anche Etienne Gomez, *Les effets de cycle dans le cycle du Conte du Graal*, in *Les genres en question au Moyen Âge*, ed. Danièle James-Raoul, Eidôlon 97, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2012.

21 L. Tether, *op.cit.*, p.59

22 G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp. 181-83.

come quest'ultima sia definita dalla mancanza di una fine, mentre il *sequel* è lo sfruttamento di potenziali non ancora del tutto sviscerati, che conducono a nuove vie del racconto: l'esempio classico sono le *Suite del Merlin en Prose*²³.

Ancora Tether rimarca come la Continuazione non sia di un'unica specie, ma possa essere strutturata in modi differenti, esprimibili con un modello di studio che ora presenteremo brevemente.

La Continuazione è un genere che necessita di quattro requisiti fondamentali:

- 1) Risponde al non finito del testo base
- 2) Riprende la linea narrativa del testo base dove questa era stata lasciata
- 3) Conserva i protagonisti principali
- 4) Conserva la linea narrativa principale.

Stabilito questo punto di partenza, da esso si diramano due sotto-generi, l'*Estensione*, in cui il motivo principale della vicenda non è risolto, e la *Conclusione*, nella quale al contrario il motivo viene completato, anche se in modo insoddisfacente per il pubblico.

Lo schema si dirama ancora, identificando due sotto-categorie per ciascun sotto-genere:

Estensione: - *Prolungazione* (nessun avanzamento narrativo)

- *Interpolazione* (avanzamento narrativo incompleto)

Conclusione: - *Gratificazione misurata* (conclusione soddisfacente)

- *Gratificazione a breve termine* (conclusione non soddisfacente)

Vi sono da ultimo i *Modi* della Continuazione, in numero di tre:

- *Moralizzante*: utilizza la narrazione per parlare in modo morale di filosofia, politica, psicologia, religione etc.

- *Imitativo*: riprende molto da vicino il testo originario, assumendo a protagonista il suo eroe e adottando la sua linea narrativa

²³ N. Koble, *Jeunesse et genèse du royaume arthurien: Les "Suite" romanesques du Merlin en prose*, «Medievalia» 65, Paradigme, Orléans 2007.

- *Produttivo*: sfrutta il testo base per scrivere qualcosa di interessante dal punto di vista soggettivo; può conservare o meno l'eroe della vicenda e riprendere superficialmente la linea narrativa principale.

Gli episodi de “La Cappella della Mano nera” e de “Il Monte Doloroso” rispondono ad un intreccio fra gli ultimi due *Modi*, spostandosi continuamente fra elementi tradizionali ed innovatori. Possiamo dire di più: sfruttando la terminologia di Annie Combes e riadattandola al nostro interesse²⁴, assistiamo nel primo caso ad una «*réécriture assimilante*», in cui tutti gli aspetti della *merveille* tentano di mantenere una forte *conjointure*, benché vi sia un cambio di protagonista e la congruenza vacilli in alcuni punti; nel secondo caso vi è una «*réécriture différentielle*», dove l'eroe è il medesimo e la prova subisce una trasformazione evidente nella sua consistenza e nel suo senso ultimo.

Entriamo quindi ora nel vivo dell'analisi testuale, nel cuore di queste due avventure cavalleresche.

24 A. Combes, *Nouer les fils de la réécriture : une visite interpolée au château du Graal* in «Cahiers de civilisation médiévale». 47e année (n°185), Janvier-mars 2004. pp. 3-15. La studiosa francese infatti ha analizzato nel suo articolo la relazione fra il *Conte du Graal*, la versione Mista e quella Lunga della *Prima Continuazione* a proposito dell'episodio di Galvano presso il Re Pescatore, in particolar modo al livello dei manoscritti. Per *réécriture assimilante* intende l'avvicinamento della Lunga al *Conte* rispetto alla Breve; di contro, per *différentielle*, s'intende la ripresa della Lunga nella Mista.

2. *Nel cuore della foresta: la cappella diabolica*

La ricerca della propria identità spinge il cavaliere o il novizio, nel caso non sia tale, a compiere costantemente un movimento circolare tra i due poli gravitazionali che sorreggono il mondo: la Natura e la Cultura²⁵.

La prima, lo sappiamo, è il luogo in divenire, sfumato, indefinito come il sottobosco di una foresta. In esso si cerca, tra tutte le altre, la propria forma e si officia il rito della propria iniziazione, la quale permetterà il reintegro nella Cultura. Ma questa transizione non è a senso unico, né tanto meno definitiva. Manca infatti il quieto vivere, la *recreantise*, tra i valori cardine della Cultura: bisogna sperimentare lo spazio in prima persona, senza arrestarsi nel luogo che pare donarci conforto. Lo insegna la figura di Keu, con la sua malizia e le sue *pointes* polemiche ed aspre, che tanto lo fanno apparire anticortese (*Le Chevalier au Lion*²⁶, vv. 69-79):

Et Queuz, qui mout fu ramporneus,
Fel et poignans et despiteus
Li dist: “Par Dieu, Calogrenant,
Mout vous voi or preu et saillant,
et encor mout m'est bel que vous
estes li plus courtois de nous,
et bien sai que vous le quidiés,
tant estes vous de sens widiés;
s'est drois que ma dame l'otrit,
que vous aiés plus que nous tuit
de courtoisie et de proeche”.

Ce lo insegnano anche Erec e Ivano, uno troppo coinvolto dall'amore per la sua donna per compiere imprese, l'altro attirato nella serie di tornei che gli costerà il favore di Laudine proprio per la paura di perdere in valore.

25 A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècle)*, Librairie Droz, Genève 1992, p. 297: «Globalment, le roman arthurien s'articule sur “une opposition entre le monde policé et en quelque sorte normal de la court d'Arthur et une exteriorité marquée par la traversée de la forêt et de l'eau, ainsi que par le désordre social et parfois des transformations de l'ordre de la nature».

26 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion ou Le Roman d'Yvain*, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Librairie Générale Française, Paris 1994.

La necessità del movimento è sottolineata dalla stessa Cultura: la sua rappresentazione classica è la corte di Artù, figura d'equilibrio più che d'azione (almeno nei primi romanzi), che si sposta di città in città: Carduel, Callion... Ad essa si giunge per sfidare i campioni presenti, per rendere omaggio, per rimettersi come prigionieri dopo una sconfitta in singolar tenzone nelle mani del sovrano. È il centro di questo mondo: ma non è il solo.

I centri “culturali” assumono l'identità di ogni castello, fortezza, torre in cui l'eroe viene ospitato e rifocillato, curato se ferito, colmato di doni per la sua presenza o il suo intervento. Sono sì punti minori nella topografia arturiana, ma anche essenziali fari nelle brughiere percorse a cavallo; si vedano, sempre nello *Chevalier*, i vv. 188-199, dove appaiono una bretesca, un avamposto fortificato, vicino al quale sta il signore del luogo con l'astore in pugno, ritratto come se si trattasse di una piccola miniatura. In tal caso, il commento dell'eroe è chiarificatore (vv. 203-204):

«Je descendi, il n'i ot el,
que mestier avoie d'ostel.»

Il centro “civile” da cui l'eroe si allontana nella prima attestazione dell'episodio della “Cappella della Mano Nera”, ovvero nell'opera di un imprecisato Pseudo-Wauchier, mostra uno *status quo* particolare: si tratta di un gruppo di *paveillons*, presente allo stesso modo in tutte e tre le redazioni, tra cui spicca quello della regina, circondata da una nutrita schiera di cavalieri e dame a sua compagnia. La regalità è assente, e la corte, priva del punto di riferimento, la attende con ansia (vv. 12700-704²⁷):

Maint bon cevalier ot od soi
La roine qui atendoit
Son seignor qui venir devoit;
Molt estoient en bel sejour.

Senza addentrarci troppo in questi versi per noi solo di passaggio, possiamo dire che nei pressi dell'accampamento giunge un cavaliere sconosciuto in viaggio verso un'avventura, il quale in seguito si metterà sotto la protezione di Galvano dopo essere stato da lui convinto a fermarsi, per poi morire di lì a breve in circostanze misteriose, forse assassinato da Keu, sconfitto in duello dall'ospite, con un giavellotto. Nonostante la fugace comparsa sulla scena del romanzo, riesce a ottenere la promessa del nipote del re di portare a compimento la sua *quête* (vv.12859-867):

²⁷ Per questo preludeo, dato che si presenta identico in tutte le testimonianze tradite, i versi messi a testo fanno riferimento alla redazione Mista.

Sire, le vostre grant merchi,
Loialment vos creant et di
Que je vos en avanceraï
De trestot quanques je porrai.
S'il el monde fors moi n'avoit,
Par Jhesucrist qui le tout voit,
Si feroie je cest message;
N'i poëz avoir nul damage,
Se Dix me salve ma vertu.

Galvano dunque accetta questo *don contreignant*, senza conoscere quale sia la natura della missione che lo sconosciuto debba compiere, della quale ha spiegato solo l'estrema pericolosità, sottolineando il fatto che, a eccezione di sé medesimo, unicamente il cavaliere solare vi possa riuscire (vv. 12824-836):

Ha, sire, or soiez toz certains
Que se je retourner poisse
Por nul home, por vos feisse
Plus volentiers que por nul home,
Foi que doi Saint Pierre de Rome.
Mais, l'oïrre qu'ai enpris a faire
Ne puis a nul home retraire.
Et que vos en diroie plus?
Mais achievever ne le puet nus
Fors solement li cors de moi;
Neporquant si quit je et croi
Que vos bien l'achieveveriez,
Mais molt grant paine i ariiez.

Per ben tre volte assistiamo alla ripresa anaforica di «nul home», su cui il testo ribatte nel giro di pochi versi (vv. 12826, 27 e 30), come ad indicare l'esclusione di tutto il resto del consesso civile a favore dei soli interlocutori.

La redazione Lunga aggiunge un particolare interessante, ovvero che non vi siano cavalieri abili per questa prova «Qu'il n'en a un jusqu'a la mer» (v. 16955). E al mare Galvano arriverà, alla fine dell'episodio, ma con risultati inaspettati rispetto al punto di partenza.

Non si verifica solo la consegna di un'avventura: prima di passare a miglior vita il cavaliere chiede al protagonista di prendere (vv. 12888-893):

Or si prenez tot maintenant
Mes armes, si vos en armez
Et desus mon cheval montez,
Que tot droitement vos menra
Au grant besoig, ja n'i falra,
Que je devoie achieve, sire.

Non c'è alcun dubbio che questo sfortunato ospite, obbligato a tacere sul proprio viaggio, sia di matrice sovrannaturale: non rivela il suo nome, risultando così impalpabile e sfuggente, e fa un dono magico all'attore principale della vicenda, indirizzandolo verso l'avventura; quasi una sorta di Billy Bones dalla cui morte Jim Hawkins ottiene la mappa che conduce al tesoro del capitano Flint, ma non senza pericoli lungo la via. Siamo di fronte ad una figura figlia di una commistione tra le categorie proppiane di *aiutante* e *mandante*? Il narratore definisce lo sconosciuto, quasi assumendo il punto di vista di Galvano, «[...] celui qui n'est pas vilains / Ne orgueilleus, ne tant ne quant / Si come Keus aloit disant.» (vv. 12856-858, Mista). È palese che il siniscalco ne parli male, dopo essere stato da lui disarcionato, ma questi versi non possono che assumere un'aura sinistra una volta che saremmo andati in fondo alla nostra analisi. Sono parole effettivamente sincere, o piuttosto il cavaliere attira il figlio di Lot in una trappola mortale?

Dopo aver affidato il corpo del defunto, che si scopre molto piacente (per cui il personaggio sarebbe una sorta di *Bel Inconnu*, come l'eroe di Renaut de Boujeau), alla regina, Galvano si prepara a partire. Alla domanda di Ginevra sul perché agisca così, egli risponde (vv. 12976-986):

Certes, dame, nel vos puis dire,
Que je meismes nel sai pas;
Mais itant vos en di sans gas
Que ceste oirre m'estuet furnir,
Se j'en devoie ore morir,
Qu'au chevalier l'oi covenant.
Ne vos en sai rien dire avant,
Mais chist chevax mener me doit
La voie et le chemin tot droit,
Je ne sai ou, ne en quel terre,
Ne le besoing que je vois querre.

Galvano dunque diviene una vittima degli eventi: sa di non avere alcun potere sulla nuova cavalcatura, eppure si lancia nell'ignoto, come un *chevalier* deve fare, forte del suo valore

tipicamente mondano e dongiovannesco che lo rendono il sole di tutta la cavalleria arturiana. Sole che però, con questa avventura, verrà oscurato ben presto, spegnendosi contro una *merveille* che non saprà contrastare.

2.1 *La mano che oscurò il sole: analisi redazionale della Prima Continuazione.*

Abbiamo sondato il preludio narrativo: entriamo ora nel cuore dell'azione, in un'analisi che seguirà passo passo le tre redazioni (quattro, se consideriamo l'edizione Roach che divide in due la *Breve*) in maniera sincronica, per poterne cogliere i più piccoli cambiamenti e avere una visuale completa della prima versione dell'episodio.

Sei sono i punti focali della vicenda su cui ci baseremo, capisaldi che ci torneranno utili anche per la *Seconda* e la *Terza Continuazione*:

- Incipit narrativo
- Arrivo di Galvano alla cappella
- Entrata
- Apparizione della mano e sua azione
- Reazione alla mano
- Intervento conclusivo del narratore

2.1.1 *Incipit narrativo*

Si com raconte l'escripture,
cele nuis fu noire et obscure,
car il tona molt longuement
et plut et fist un si grant vent
que li arbre parmi fendoient.
Foldres espesement chaoient,
et si durement espartoit
que merveille est que ne moroit
mesire Gavains li gentieus.
Mais tant vos di que en toz lius
le salvoit sa grans loiautez
et sa grans debonairetez.
Et cele nuit demainement
le gari cil Diex qui ne ment,
iche sachiez bien vraiment.
(Mista, vv. 13003-17)

Seignor, la branche se depart
du grant conte, se Dex me gart;
des ore orroiz coment il fu
de ce qu'avez tant atendu.
(Lunga, vv. 17115-118)

Signeur, la brance se depart
del grant conte, se Dex me gart;
des or oroiz coment il fu
de ce c'avés tant atendu;
cil de Lodun le conte[ra],
qui cest rice romans dira.
(Breve1 vv. 7039-44)

Ce nos reconte l'avanture

(Breve2, v. 7019)

L'apertura dell'episodio si presenta d'aspetto differente ed estremamente vario. Come si può vedere, la redazione Mista dona grande spazio all'*incipit*, per un totale di 15 versi, inserendo fin dal principio il riferimento al modello, l'*escripture*. L'*auctoritas* diviene il primo elemento marcato dell'episodio, l'affermazione di veridicità rispetto all'incredibile storia che sta per essere narrata. L'espressione modale «Si com», “così come”, sottolinea il fatto che l'autore non sia altro che l'esecutore materiale della vicenda, senza però esserne la mente creatrice. Si avvera fin da subito quello che avevamo esplicito nell'introduzione al nostro lavoro: processi imitativi che guardano a un autore od a un gruppo di autori considerati fondamentali. Qui non viene specificata la natura della fonte, ma chiaramente si tratta di un *topos* della cosiddetta retorica degli inizi, presente in larga parte della letteratura medievale e pure nel nostro modello più prossimo, Chrétien de Troyes, in particolar modo il suo *Cligés* (vv. 18-26) :

Ceste estoire trovons escrite,
Que conter vos vuel et retreire,
An un des livres de l'aumeire
Mon signor saint Pere a Biauvez.
De la fu li contes estrez,
Don cest romanz fist Crestiens.
Li livres est mout anciens,
Qui tesmoingne l'estoire a voire;
Por ce fet ele maiuz a croire.

Rispetto a quest'ultimo estratto, il quale indica l'appartenenza della storia base del secondo romanzo del maestro *champenois* all'abbazia di San Pietro di Beauvais, mancano i riferimenti spazio-temporali: questa *escripture* rimane senza contorni definiti, eppure non perde in forza narrativa e credibilità, anzi. Può trattarsi infatti, conoscendo la cronologia delle versioni, di una rielaborazione in *amplificatio* della redazione Breve2, la quale, in modo conciso ed estremamente laconico, apre la narrazione sfruttando un singolo verso, il 7019, per poi gettare subito il lettore nel cuore dell'azione. Manca però il riferimento esplicito a un testo scritto e si preferisce piuttosto l'utilizzo della prosopopea, detta anche *fictio personarum*²⁸, dell'avventura, come se quest'astrazione per eccellenza delle imprese cavalleresche si ponesse qui a narratrice di sé stessa.

Consideriamo infine le redazioni Lunga e Breve1, che presentano all'incirca entrambe la

²⁸ Così la definisce Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, 2, 29, vd. http://www.latin.it/autore/quintiliano/istitutiones/!09!liber_ix#null; ultima consultazione in data: 08/06/2015.

medesima lezione: l'attacco è fornito da «Seignor» (vv. 17115 e 7039), con la chiamata in causa diretta del pubblico, coinvolto emotivamente in un momento della storia che si percepisce centrale e solenne. Segue infatti «la branche se depart del grant conte» (vv. 17115-116 e 7039-40): siamo di fronte ad un avvertimento offerto a coloro che ascoltano, invitandoli a prestare grande attenzione a ciò che sta per accadere. Siamo infatti sulla strada per la dimora del Re Pescatore, e lo stile deve necessariamente alzarsi: ci si sta incamminando verso il luogo cardine del romanzo e fulcro di *senefiance*. Chiude i primi due versi, in entrambi i casi, l'invocazione alla divinità, con la richiesta di protezione e aiuto per l'alta impresa verso la quale ci si accinge. Infine, la conclusione è nel segno della soddisfazione dell'attesa: il pubblico ha *tant attendu* questa parte, e dunque eccolo accontentato. Ma c'è di più: in Breve l'autore decide di presentarsi una seconda volta, e si identifica come *cil de Lodun*²⁹ (v. 7043), come già aveva fatto qualche migliaio di versi prima, dove era intervenuto a proposito del libro-fonte (vv. 5171-176):

Signeur, por Diu rendés le droit
 Volentiers que cis livres doit;
 Certes si ferois que cortois.
 Dites por l'ame au Lodois
 Une Paternostre trestuit,
 Que li contes ne vos anuit.

Ecco il medesimo stilema: il vocativo *Signeur*, l'appello al divino ma con intercessione del pubblico, l'interesse per la storia che sta per essere narrata, l'identità fondata sul luogo di provenienza, espediente comune a quest'altezza. L'autore chiede di rendere giustizia a questo libro, perché sarebbe atto cortese; libro che nei versi precedentemente citati figura come un *rice romans* (v.7044): egli riconosce dunque il valore della sua invenzione, ma chiede con una chiara *captatio benevolentiae* di essere accettato, letto, e possibilmente di non recare alcuna noia.

2.1.2 Arrivo di Galvano alla cappella

Toute la nuit entierement
 li gentius chevaliers erra
 si com li chevax le mena,

tant qu'il vint a une chapele
 en un quarrefor grant et bele
 qui enmi la forest estoit.

²⁹ Forse identificabile con Loudun, piccolo comune tuttora esistente e situato nel dipartimento di Vienne, nella regione del Poitou-Charentes.

Por l'oré qui mal li fasoit,
li tonnoires et li espars
qui li vienent de totes pars,
vient a l'uis, si le trove overt.
Et voit l'autel tot descovert,
qu'il n'i ot drap ne rien desus
que un chandelier tot sanz plus
de fin or trop bien fait et grant,
et un gros chiergie tot ardant
qui grant clarté laiens jectoit.

(Mista, vv.13018-13033)

La nuit fu molt lede et obscure,
lors chevaucha grant aleüre
si com li chevaux le mena.
Mesire Gauvains tant ala
qu'il vint devant une chapele,
en un quarrefor, grant e bele;
leanz un poi de clarté voit.
Li tens molt ocurciz estoit,
si plouvoit et fesoit fort vent
que pour tout l'or de Bonivent
ne poist il avant aler.

(Lunga, vv. 17119-129)

La nuis fu molt laide et obscure,
lors cevaucha gran aleüre
si con li cevas le mena.
Mesire Gavains tant ala
qu'il vint devant une capele,
en un quarefor, grant et bele;
laiens un poi de clarté voit.
Li tans si esforciés estoit
et de toner et de fort vent
que por tot l'or de Bonivent
ne poist il avant aler.

(Breve1, vv.7045-55)

Que cele nuit fu molt obscure,
et messires Gauvains erra,
si con li chevax le mena,
tant qu'il tora une chapele
an un quarrefor, grant et bele.

(Breve2, vv. 7020-24)

Centro della sezione è il movimento nello spazio che conduce verso la cappella, corredato dalla descrizione dell'edificio e dalle condizioni atmosferiche. È notte, come si dice concordemente (vv. 13018, 17119, 7045 e 7020): una notte oscura e difficile però, caratterizzata da pioggia sferzante e forte vento, che permette a stento di proseguire il viaggio. La redazione Mista presenta un notevole caso di *reduplicatio* riguardo questa eccezionale tempesta, che prima abbiamo taciuto e che ora qui analizziamo per motivi di pertinenza. Si assiste infatti ad una ripresa circolare della *descriptio* dell'*oré*, il cui nucleo di rotazione è proprio lo spostamento dell'eroe nello spazio fisionale e il suo arrivo alla meraviglia. Nel primo caso sono quattro gli elementi che risaltano: i verbi al passato remoto *tona* e *plut* e i due sostantivi, accompagnati da relativa azione verbale, *grant vent* e *foldres*, quest' ultime capaci di abbattere gli alberi all'intorno; nel secondo caso, dopo il vagare (*erra*) dell'eroe, vengono ripresi gli estremi della descrizione, precisamente con *tonnoires* e *espars*, a mo' di cornice, per richiamare l'essenziale. La ricchezza descrittiva è corredata dalla sua conseguenza:

Por l'oré qui mal li fasoit

La tempesta danneggia il cavaliere che la subisce e la sua natura violenta non può che richiamare alla memoria una più famosa, quella presente molteplici volte ne *Le Chevalier au Lion*. Là la sua prima presentazione al pubblico veniva offerta da Calogrenant, incitato al racconto dalla regina Ginevra dopo un sontuoso banchetto. Il giovane uomo ha appena versato

l'acqua della fontana di Bareton sullo smeraldo ed ecco (vv. 437-446):

Mais trop y en versai, che dout,
Que lors je vi le chiel derout:
De plus de quatorisme pars
Me feri es lais li espars
Et les nues tout pelle melle
Jetoient noif, pluie et graille.
Tant fu tans pesmes et fors
Que je quidai bien estre mors
Des fourdres qu'entor moi caoient
Et des arbres qui depechoient.

La chiusa dei versi si presenta molto simile a quelli da noi poc'anzi mostrati; inoltre si sottolinea la pericolosità delle precipitazioni, qui simbolicamente di natura triplice.

Ancora in *minuere* la lezione di Breve2, che nulla dice sull'*oré* che sferza la scena; dal canto loro invece Lunga e Breve1 vanno all'incirca di pari passo: la punta dei versi 17127 e 7053 è il *fort vent*, a cui viene accostato però prima l'imperfetto *plovoit* e poi l'infinito *toner*; in seguito, la chiusa della seconda sezione del testo recita sì che Galvano «ne poist il avant aler», ma nella Lunga l'autore decide di inserirvi un *impossibilia*, ricorrendo a uno degli stilemi tipici sulla ricchezza: qui si parla di «tout l'or de Bonivent», ricco ducato caduto però sotto il dominio della Chiesa per mano di Roberto il Guiscardo alla fine dell'XI sec., e dunque molto prima della composizione della *Prima Continuazione*; l'ipotesi più plausibile è che possa trattarsi di un'espressione consolidata più che di un vero e proprio riferimento storico dell'epoca corrente.

Ritorniamo all'azione che denota questa parte, l'avvicinamento del protagonista al luogo dell'avventura. Le redazioni si oppongono per coppie: Mista e Breve2 posseggono la medesima costruzione frasale e versale, in cui il verbo principale *erra*, dopo il modale *si com* già da noi considerato, è accompagnato da una congiunzione consecutiva che indica la fine del percorso; differentemente, Lunga e Breve1 offrono dapprima il senso della velocità del galoppo con *grant aleure*, poi la nota spiegazione modale, per inserire infine il verbo nella stessa congiunzione: sono dunque minimi spostamenti versali che non variano in alcun modo il soggetto in questione. Tuttavia le parole utilizzate non sono per nulla casuali: «tant'ala que» è infatti un sintagma noto nella letteratura romanzesca; lo scrittore giudica inopportuno raccontare ciò che succede nel viaggio, concentrandosi al contrario al suo punto d'arrivo e dando vita ad un vuoto compresso in pochissime battute, quasi ad indicare disinteresse per

esso. La situazione è stata già perfettamente delineata: siamo nel mezzo di una foresta colpita da un forte temporale; null'altro serve al lettore per creare nella propria mente la scena.

È il mezzo di trasporto che però pare veramente interessante, per quanto il testo ne parli qui in un solo verso, «si come le chevax li mena», e un poco in precedenza, nel discorso che Galvano fa alla regina motivando la sua partenza dai *paveillons*, dove si ribadisce esattamente il medesimo concetto. Non troviamo un cavaliere che cerca avventure, come nella più classica delle iconografie, ma un cavaliere trascinato in esse senza scampo. L'animale che l'eroe cavalca è chiaramente un essere fatato e psicopompo³⁰, doppio anonimo (come lo era stato già il suo vecchio padrone) del più famoso Gringalet³¹, il destriero del nipote del re e retaggio della mitologia equina del mondo indoeuropeo. L'acquisizione di tale montatura ci viene tramandata in due versioni differenti: la prima si trova nel *Roman d'Escanor*³² di Girard d'Amiens, dove Galvano cattura il cavallo nell'omonimo assedio, e il quale, malato d'anoressia, viene curato dalla maga Esclarmande; la seconda nei *Premiers faits du roi Arthur*³³, in cui appartiene a Clarion, re saraceno ed ha la peculiare caratteristica di non sudare mai anche dopo aver cavalcato per più di dieci leghe: Galvano, avvistata la bestia, desidera e riesce a farla sua. Si noti come in entrambi i casi il cavallo (e dunque presso Sassoni e Saraceni) sia ritenuto animale oltremondano; inoltre i personaggi ad esso legati, Esclarmande e Clarion, presentano la sillaba -CLAR-, riferimento al chiarore, tratto ferico per eccellenza, come lo è il bianco, presente per etimologia (dal celtico *gwyn*)³⁴ nella seconda forma del nome dell'animale, Guingalet. Nella *Prima Continuazione* è infatti definito al v. 3487 *blanc joeor*³⁵, e nel *Tristan* di Bérout era detto *Bel Joeor*³⁶: l'essenza di Gringalet quindi è anche *trickster*³⁷, come sembra suggerire la sua terza nomenclatura, Guilodien, dal verbo *guiler*, ovvero ingannare, prendere di sorpresa; terza possibile fonte è la radice grin-, presente nei dialetti occidentali francesi che posseggono un'alternanza -in- / -on- per -an-: si tratterebbe quindi

30 P. Walter, *Gauvain le chevalier solaire*, Éditions Imago, Paris 2013, p. 125 e ss.

31 L'animale possiede una caratteristica bicromatica significativa in tal senso: «Le palefroi que la teste ot / d'une part noire et d'autre blanche» (*Conte du Graal*, vv. 6822-23).

32 Girard d'Amiens, *Escanor*, éd. R. Trachsler, Droz, Genève 1994, 2 voll.

33 Contenuto in *Le Livre du Graal*, éd. et trad. sous la direction de Philippe Walter, Gallimard (La Pléiade), Paris 2001-2009, 3 t., tome deux.

34 Stessa radice etimologica per uno dei figli di Galvano, Guinglain, la cui madre è la fata Blanchemal, la cui storia è narrata ne *Le Bel Inconnu*: il cromatismo del nome lo lega, come il padre, al sole e al mondo sovranaturale.

35 Georges Dumézil ha mostrato nei suoi studi come il bianco sia il colore della casta sacerdotale, legato alle funzioni di sovranità politica, giuridica e religiosa, vd. aut. cit., *Rituels indo-européens à Rome*, Klincksieck, Paris 1954, pp.45-61. Lo stesso Tacito nella sua *Germania* sottolinea l'importanza degli equini per la vita religiosa comunitaria: «Et illud quidem etiam hic notum, avium voces volatusque interrogare; proprium gentis equorum quoque praesagia ac monitus experiri. Publice aluntur isdem nemoribus ac lucis, candidi et nullo mortali opere contacti; quos pressos sacro curru sacerdos ac rex vel princeps civitatis comitantur hinnitusque ac fremitus observant. Nec ulli auspicio maior fides, non solum apud plebem, sed apud proceres, apud sacerdotes; se enim ministros deorum, illos conscios putant» (aut. cit., *op. cit.*, cap. X)

36 Bérout, *Le Roman de Tristan*, éd. E. Muret, Champion, Paris 1947, v. 3997.

37 Come lo sono talune divinità, Mercurio ad esempio, ma soprattutto Wotan /Odino, psicopompo e capace di domare Sleipnir, il cavallo dalle otto zampe.

dell'aggettivo “grande”, altro elemento *fairy* per eccellenza. Possiede inoltre, sempre secondo la tradizione, un'intelligenza superiore che lo pone al di sopra del suo padrone, dirigendone la sorte; la sua natura è profondamente acquatica (come dimostra il folklore delle regioni nordeuropee, con il *puca* irlandese o il *kelpie* scozzese): vi vive nascosto all'interno durante il giorno, per poi uscirne la notte e portare sventura a chi sceglie di cavalcarlo, o ai viandanti che incontra lungo la via. Possiamo dunque accostare la scena ad una sorta di caccia infernale rovesciata, dove la vittima non fugge inseguita nei boschi ma è colei che conduce la cavalcatura, o meglio, ne è condotta.

Finalmente, dopo tanto cavalcare, si scorge qualcosa, *une chapele* situata in un *quarrefour*, e collocata in iperbato attorno ad esso con l'ausilio degli attributi *grant et bele*³⁸. Lo spazio della meraviglia si apre al cavaliere e da questi emerge *in primis* il simbolo sacro, laddove nel modello leonino la costruzione appariva «petite, mais ele est mout bele»; il cambio di aggettivazione pone al centro d'interesse l'edificio e lo stretto intreccio con cui l'autore la presenta insieme al crocevia è foriero di senso. Il terreno disboscato, come già nello *Chevalier*, è il campo in cui il pagano e il cristiano si commistionano fra loro, in un *mélange* inscindibile. Ha scritto Léon Denis³⁹:

«Notre Bretagne a été trop souvent décrite pour que je m'attarde à évoquer ses paysages. Terre de granit, avec ses forêts profondes, ses landes immenses, ses côtes déchiquetées que le flot, range incessamment, l'Armorique a été longtemps en Gaule le refuge des Druides, la citadelle du Celtisme indépendant. Puis, le Christianisme y a pénétré, mais, de même que les couches géologique se superposent sans se détruire, ainsi le fond primitif a persisté, sous les apports du culte nouveau. [...] Ils [les Druides] disaient que l'ordonnateur de l'immense univers ne saurait être enfermé entre les murailles d'un temple, que le seul culte digne de lui devait s'accomplir dans le sanctuaires de la nature.»

La compenetrazione delle credenze arriva a creare un tempio, la cappella, dentro un altro tempio, la radura, spazio libero nel cuore della foresta in cui si celebra e si manifesta il sovrannaturale. È il *templum* latino nelle sue due forme: dapprima lo spazio sul terreno creato dagli *augures* e da loro consacrato per i riti, poi il vero e proprio *aedes* fisico. La stratificazione è stata per secoli il fulcro della conversione operata dalla Chiesa verso i popoli pagani: famoso è il caso della colonizzazione cristiana dell'Inghilterra (iniziata nel 596), in cui papa Gregorio Magno chiese all'amico Agostino, poi arcivescovo di Canterbury, primo centro

38 Contro l'interpretazione di Sasaki, il quale lega gli attributi al *carrefour* e non alla *chapele*: tuttavia, il secondo aggettivo risulta al femminile per la rima con il sostantivo che precede e non può far riferimento ad un sostantivo maschile quale è il crocevia (vd. S. Sasaki, *Le mystere de la lance et la chapelle a la main noire dans trois Continuations de Perceval* in *Actes du 14e Congrès international arthurien* : Rennes, 16-21 août 1984, Presse universitaire de Rennes 2, Rennes, vol. 2 p. 537).

39 L. Denis, *Le Génie Celtique et Le Monde Invisible*, Éditions transatlantique, Acton Vale 2001, p.47 e 136.

inglese legato alla curia romana, e santo (morto il 26 maggio 604), di non imporre con la forza la vera fede, ma di avvicinarla e renderla accettabile attraverso un'opera di sincretismo religioso, accostando riti e mitologie locali, ancora legate alla natura e ai megaliti, all'ortodossia⁴⁰. Egli operò inoltre un tentativo di unificare la pratica culturale cristiana tra celti e anglosassoni, che si riduceva a ben poca cosa (rito battesimale, ciclo pasquale, tipologia di tonsura).

2.1.3 Entrata

Quant mesire Gavains ce voit,
si comenche lués a penser
qu'il s'ira laiens reposer
tant que li tans soit achoisiez
et li grans vens un po baissiez.
Lors se met ens tot a cheval,
(Mista, vv. 13034-39)

Lors entra enz par esconsser
tant que li tens fu acoisiez
et li forz venz fu abessiez.
Si tost com il fu enz entrez,
devant l'autel en est alez.
Un chandelier desus avait
qui un grant cierge sostenait,
ce m'est avis, tout embrasé;
leanz n'avait plus de clarté
fors de ce cierge solement.
(Lunga, vv. 17130-139)

Laiens entra par esconser
tant que li tans fu acoisiés
et li gros vens un poi baisiés.
Si tost com il fu ens entrés,
devant l'autel est droit alés.
Un candelier d'or sus avoit
qui un gros cierge sustenoit,
ce m'est avis, tot embrasé;
laiens n'avait plus de clarté
que del cierge tot seulement.
(Breve1, vv. 7056-65)

Dedanz avait molt grant clarté,
et il i antra par l'oré,
qu'il vantoit molt fort et plovoit
et molt durement esportoit.
An la chapele ot un autel,
onques nus hom ne vit itel;
coverz estoit d'un paremant
qui plus estoit noirs qui arremant.
Messire Gauvains s'est saigniez
et si ne s'est pas esmaiez.
(Breve2, vv. 7025-34)

Lo stretto rapporto derivativo fra Lunga e Breve1 si fa qui ancora più forte: stesso numero di versi e differenze redazionali quasi nulle, in cui l'unica variazione reale è dovuta all'inserimento al v. 7061 di Breve1 del complemento di materia *d'or*. La causa che spinge il cavaliere ad entrare nella cappella è subito posta in evidenza ai vv. 17131-132 e 7057-58, ovvero *tens* e *forz venz*: l'intento è quello di *esconser* (lat. ABSCONDERE), ovvero nascondersi, proteggersi dalla tempesta che imperversa all'esterno, opposto ad un interno (messo in risalto in due punti di entrambe le versioni, con *ens* ai vv. 17130 e 17133, 7056 e 7059) che sembra apparentemente tranquillo. Tranquillità che però non viene mai resa certa,

⁴⁰ Leighton D. Reynolds, Nigel G. Wilson, *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'Antichità ai tempi moderni*, Editrice Antenore, Padova 1974, pp. 89-91.

ricorrendo ad incalzanti congiunzioni e avverbi che donano dinamicità e tensione a tutto l'episodio: Galvano non perde tempo e, «si tost come il fu enz entrez», si dirige all'elemento d'arredo più ovvio e certo, l'altare, luogo sicuro per eccellenza, in cui viene conservato il Santissimo Sacramento. Ora, di questi non si dice alcunché, al di fuori di Breve2 (vv. 7031-32): «coverz estoit d'un paremant / qui plus estoit noires qui arremant». Il colore nero usato per i paramenti liturgici era riservato, secondo il modello in vigore prima della riforma voluta da Paolo VI, solamente al Venerdì Santo, giorno della morte in croce del Cristo, nelle commemorazioni dei defunti (ivi compreso il secondo giorno di Novembre) e nelle messe da requiem: in seguito tale scelta cromatica diverrà totalmente facoltativa, a favore del più comune viola o rosso (per la celebrazione della Settimana Santa). La scelta cromatica è decisiva, ma si consideri che durante tutto il Medioevo ad ogni singolo colore corrispondono due valenze opposte: in questo caso, il nero è il simbolo dell'umiltà e della povertà, e pertanto fu adottato come tintura dai benedettini, ma richiama anche le tenebre; consistenza cromatica che evidenzia l'assenza di luce, è il colore di Satana, a cui si aggiunge poi tutta la gamma dei cromatismi scuri, come il blu e il verde (il rosso verrà inteso come diabolico solo a partire dal secolo XII)⁴¹.

Al di sopra dell'altare si trova un *cierge*, un cero, già acceso con fiamma viva (rimarcato da *tout embrasé* e dal v.7025 di Breve2), unica fonte di luce sulla scena e sorretto da un candelabro, *d'or* specifica Breve1 (v.7061): allo stesso modo lo aveva presentato la Mista, ai vv. 13030-31, la quale però, come già nella sezione precedente, dimostra una certa tendenza all'anticipazione; prima la tempesta, ora la descrizione dell'interno della cappella. A questa differenza strutturale possiamo aggiungere due elementi insoliti. Il primo si trova ai vv.13035-36: la sostituzione di *entra* con *ira* e la circonlocuzione con la quale il protagonista esprime la sua intenzione ad entrare, ponendo il testo in maniera non banale (l'intenzione viene infatti fatta prevalere sull'azione); il secondo è ad esso legato, in quanto l'entrata è sì confermata e rappresentata, ma in una maniera blasfema: Galvano, come parecchi secoli più tardi il Nino Bixio di Verga in *Libertà*, entra a cavallo dentro l'edificio religioso (v.13039), fatto che lo pone in una posizione tracotante e che può essere presa come causa delle nefaste conseguenze che si verificheranno di lì a poco.

Di segno contrario e più pio appare invece il suo comportamento in Breve2, vv. 7033-34: entrando, il cavaliere si segna con il gesto di riconoscimento dei cristiani, ma la posizione dei versi sembra suggerire non un'azione di omaggio al luogo sacro, quanto uno scongiuro superstizioso di fronte all'ignoto e al timore.

41 M. Pastoureau, *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'Or, Paris 1989.

2.1.4 Apparizione della mano e sua azione

et esgarde amont et aval
et sus et jus, et destre et senestre,
si voit parmi une fenestre,
qui derriere l'autel estoit,
une main laiens entrer droit,
qui tant par iert noire et hideuse
c'ainc nus ne vit si merueilleuse;
le chiergie prist et si l'estaint.
Lors vint une vois, si se plaint
si tres durement, ce li samble,
que la chapele tote en tramble.

(Mista, vv. 13040-50)

Ne demora mie granment
que mesire Gauvains garda,
et vit une main qui entra
par un pertuis devers senestre,
mes Diex ne fist home terrestre
qui veist onques si hideuse
ne si grant ne si merueilleuse.
Le cierge prist, lores l'estaint.
Puis vint une voiz qui se plaint
si durement, si com moi semble,

que la chapele toute en tremble,
(Lunga, vv. 17140-150)

Ne demore mie granment
que mesire Gavains garda
et vit une main qui entra
par un boël devers senestre,
mais Dex ne fist home terrestre
qui ainc veist ausi hideuse
n'ausi grant n'ausi merueilleuse.
Le cierge prist lués, si l'estaint.
Lors vint une vois, si se plaint
si durement, si con moi samble,
que la capele tote en tramble,

(Breve1, vv. 7066-76)

Maintenant regarde sor destre
et vit parmi une fenestre
antrer une molt noire main,
qui avait anpoigné un frain
don trestoz les cierges estoit,
que point de clartez n'i remaint.
Trestuit li cierge ansamble estaingnent,
lors ot plusors vaiz qui se plain[gnent].

(Breve2, vv.7035-42)

Mista, Lunga e Breve1 descrivono l'apparizione e l'azione dell'antagonista, la mano, nello stesso giro di versi. Persistendo il legame fra le ultime due, la concordanza tra tutte parte rispettivamente dai vv. 13047, 17147, 7073: la coppia sequenziale è composta dalle forme del passato *prist* (prese) e *estaint* (spense), contenuti nei versi sopra segnalati, in cui il soggetto è il cero. Fanno seguito gli avverbi temporali *lors* e *puis*, che introducono il lamento della voce, forte (*durement*, vv. 13049 con aggiunta di *tres*, 17149, 7075): qui Mista e Breve1 si pongono contro Lunga per la correlazione *lors...si*: tuttavia, il rapporto redazionale torna alla norma consolidata già al verso successivo, dove Mista copre la punta del v. 13049 con la zeppa «ce li samble», riferita al cavaliere e donando la sua personale sensazione uditiva (con una vaga prospettiva onirica in cui il sembrare conferisce contorni poco definiti a ciò che si vede, facendo dubitare del reale accadimento degli eventi), mentre Lunga e Breve1, ai vv. 17149 e 7075, dicono «si com moi semble», riallacciandosi al narratore e non all'eroe ed identificandosi come classico riempitivo versale.

Prima che queste tre redazioni si mostrino concordi, assistiamo ad una nuova diffrazione degli elementi scenici: in Mista Galvano era entrato a cavallo, come abbiamo già detto, e comincia a osservare ogni angolo dell'edificio, coprendo la possibilità visiva in tre coppie antitetiche: al

v.13040 «amont et aval», poi al v. 13041 la *reduplicatio* del medesimo concetto con «sus et jus», per poi proporre un cambiamento direzionale con «destre et senestre» (necessario per la rima seguente con *fenestre*). Tra tutti i punti di riferimento offerti, ecco che *parmi*, avverbio di luogo che esprime esattamente il mezzo e suggerisce la centralità, appare l'orribile mano, la quale entra da una finestra dietro l'altare, quindi a stretto contatto con il seggio della divinità. In questo caso Lunga e Breve1 si avvalgono di un'estrema *abbreviatio*: rifacendosi allo stile rapido e conciso che attraversa tutto il brano, i vv. 17140 e 7066 indicano con la negazione *ne...mie* e l'avverbio *granment* una veloce transizione dall'ingresso all'apparizione, facendo così cadere il particolare contemplativo di Mista, ridotto al semplice passato *garda* di «mesire Gauvains», verbo che però esprime in misura maggiore il senso di attenta vigilanza che il semplice *voir*, dal valore più fisico.

Si continua in questo *minuere* con l'ingresso dell'antagonista, con *entra* (secondo uso marcato, dopo quello con Galvano), arricchito dalla Mista con *laiens* e *droit* (v. 13044): non vi è una vera e propria finestra, ma un più piccolo *pertuis*, pertugio, posto a *senestre* (v.17143, 7069⁴²): la dritta via verso l'avventura ha condotto l'eroe di fronte ad una prova "sinistra", fortemente allusiva della sua essenza infernale.

Questa mano viene accompagnata da tre aggettivi: *hideuse*⁴³, *merveilleuse*, *grant/noire*. I primi due sono presenti in tutte e tre le redazioni, in quanto rimanti fra di loro e utili in punta di verso; per quanto riguarda il terzo, Mista preferisce la lezione cromatica, evidenziando la natura certamente diabolica e facendola cogliere al pubblico, mentre Lunga e Breve1 scelgono il meno qualificante *grant*, suggerendo l'oltremondanità ma senza risolvere il dubbio fra diavoleria e artificio divino. Alla triade aggettivale si aggiunge l'iperbole, in cui *nus*, nessuno, oppure *home terrestre*, uomo vivente sulla terra, qui perfettamente interscambiabili, hanno mai visto tale *merveille* (vv. 13046, 17144-45, 7070-72).

A Mista, Lunga e Breve1 si oppone Breve2. La rapidità dell'azione viene sì conservata con *maintenant* al v.7035, ma già alla fine dello stesso troviamo *destre* e non *senestre*, che annulla ogni possibile indicazione demoniaca, spostando l'asse sull'ortodossia religiosa o semplicemente banalizzando; il pertugio ritorna ad essere finestra (v.7036), mentre la mano è semplicemente molto nera e nulla più, ma impugna *un frain*, cioè delle redini, *lectio singularis* che funge da collante di tutto l'episodio: si stabilisce così un rapporto chiaro fra la cavalcatura e il luogo, ponendo l'accento sul senso di trappola mortale per cui è stato

42 Qui la lezione è *boël*, usato abitualmente per le interiora degli animali, e in questo caso posto come lezione metonimica nel testo. http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=boyau;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR MENU=2;s=s15383b38;LANGUAGE=FR; ultima consultazione in data: 05/06/2015.

43 La radice etimologica probabile è il lat. HISPIDOSUS, con suffisso -eux, -euse dell'antico francese. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/hideux>, ultima consultazione in data: 05/06/2015.

concepito, e rivelando all'ascoltatore/lettore che l'anonimo cavaliere morto tra le braccia di Galvano non ha fatto altro che ingannare il protagonista, anche in punto di morte. Si può così dubitare sull'accusa del nipote del re nei confronti del siniscalco Keu che, per quanto invidioso, non avrebbe avuto alcun movente per compiere un fatto grave come l'omicidio, essendo egli figura avvezza ai disarcionamenti contro i campioni sia della corte che non appartenenti ad essa⁴⁴; come risuonano prive di fondamento le lodi che Galvano aveva tessuto dell'ospite pur senza conoscerlo affatto.

Ultima differenza, ma non meno importante, è la quantità: infatti, se Mista, Lunga e Breve1 concordano affermando la presenza di uno solo cero e una sola voce che esprime lamenti, Breve2 moltiplica tali elementi con l'avverbio *ansamble* per *li cierges* (v. 7041) e l'aggettivo indefinito *plusors* per *le vaiz*; è un processo di *amplificatio* che non sfrutta l'aumento delle parole nel testo, ma lo rende attraverso mirate scelte lessicali. Quindi, pur essendo più contenuta, Breve2 riesce sapientemente a creare l'atmosfera giusta in cui immergere chi ascolta. Il piano visuale è qui quello più sfruttato, essendo proposta un'iterazione dei ceri ai vv. 7039 e 7041, mentre il verso tra essi collocato dichiara la totale oscurità provocata dall'azione della mano (v.7040, «que point de clartez n'i remaint»), in antitesi con quanto si era affermato sopra, nella sezione precedente: se infatti Lunga e Breve1 riportavano «leanz n'avait plus de clarté / fors de ce cierge solement» (vv. 17138-39 e 7064-65), riducendo la fonte di luce a poca cosa, Breve2 dona maggior luminosità fin dalle prime battute «Dedanz avait molt grant clarté» (v. 7025); avviene pertanto un vero e proprio crollo della capacità visiva, meno efficacemente rappresentato nelle altre versioni.

E se di efficacia rappresentativa si vuol parlare, e resa credibile degli eventi di fronte all'incredulità del pubblico, bisogna considerare l'altro elemento amplificato, la voce. Mista, Lunga e Breve1 ne ammettevano la presenza unica: la capacità di far tremare tutto l'edificio (che, lo ricordiamo, viene detto grande ai vv. 13022, 17124, 7049, come pure in Breve2, v. 7024) viene espressa dalla potenza sottintesa della stessa, nel testo non esplicitata e dovuta proprio alla conseguenza che lettore e cavaliere scoprono loro malgrado. Invece, in nome di un realismo più marcato, l'autore sceglie la pluralità, modo non casuale di fronte a ciò che trascende il quotidiano. Così avevano scelto Chrétien de Troyes per l'*exploit* d'Ivano e il monaco Benedeit per la Navigazione di San Brandano, dove il coro d'uccelli cantava all'unisono in modo armonico:

Et trestuit li oisel chantoient

⁴⁴ Anche se, bisogna ammetterlo, la figura del siniscalco cresce in malvagità di opera in opera, fino al culmine che viene raggiunto nel *Perlesvaus*, dove uccide il figlio di re Artù: vd. *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*. Texte établi, présenté et traduit par Armand Strubel, Librairie Générale Française, Paris 2007, pp. 704-706.

Si que trestuit s'entracordoient;
Mais divers chans chantoit chascuns,
C'onques che que cantoit li uns
A l'autre canter n'i oï.

L'esempio è di matrice celestiale, e infatti Dante, nel canto I del suo *Paradiso*, parlerà di una musica prodotta dall'accordo fra le sette note, ciascuna emessa da un Cielo differente, senza che vi sia dissonanza alcuna (*Par.*, vv. 76-84):

Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l'armonia che temperi e discerni,
parvemi tanto allor del cielo acceso
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
lago non fece alcun tanto disteso.
La novità del suono e 'l grande lume
di lor cagion m'accesero un disio
mai non sentito di cotanto acume.

Di contro il mondo ctonio non può che esprimersi nel dominio uditivo che con il rumore orribile e indistinto, roco e spiacevole; l'apparizione dello sposo di Laudine e custode della fontana di Baretton era infatti preceduta da:

Tant y fui que j'oï venir
Chevaliers, che me fu avis;
Bien cuidai que il fussent dis,
Tel noise, tel fraint demenoit
Unz seuz chevaliers qui venoit.

Esclados, dal capello rosso e le armi nere, *dramatis personae* già sovranaturale prima del matrimonio con un essere *fairy*⁴⁵, irrompe in un fracasso demoniaco ed assordante che meraviglia il povero Calogrenant, prima di essere prontamente abbattuto dal nuovo arrivato: allo stesso modo le grida riverberano la loro potenza sulle mura della cappella, per poi agire sull'eroe.

⁴⁵ Come dimostrato da P. Walter, *Canicule: essai de mythologie sur "Yvain" de Chrétien de Troyes*, préf. De M. Zink, SEDES, Paris 1988.

2.1.5 Reazione alla mano

Li chevax fronche et saut d'air,
si que a poi ne fist chair
tot envers monseignor Gavain.
Il lieve sus sa destre main,
si se saigne, puis s'en ist fors.
Et li mals tans s'acoisa lors
et la grans pluie remest tote,
que puis ne venta ne plut goute,
ains devint la nuis clere et pure;
s' s'en torne grant aleure.

(Mista, vv. 13051-60)

et li chevax saut si d'air
qu'a poi que il ne[l] fist chair.
Mesire Gauvains sailli hors
et son chemin acueilli lors
molt tost et molt delivrement
parmi l'oré, parmi le vent.

(Lunga, vv. 17151-156)

et li cevas saut si d'air
que par un poi ne fist cair
monsignor Gavain. Lués saut hors,
et il raquiut son cemin lors
molt tost et molt delivrement
parmi l'oré, parmi le vent.

(Breve1, vv. 7077-82)

Et quant li chevax les oi,
molt duremant s'an esfrei,
et sailli fors de tel air
par po Gauvain ne fist cheir;
mes il s'est molt tres bien tenez.
Fors de la chapele est issuz
li nies le roi sor le destrier
et comança a chevauchier.

(Breve2, vv. 7043-50)

Eccoci al momento cruciale. La mano è entrata in scena, e ha adempiuto al suo compito: cosa farà il protagonista? La risposta è tanto semplice quanto disonorevole: una rocambolesca ed istantanea fuga. La prima reazione è quella del cavallo, che si imbizzarrisce per il rumore⁴⁶: lezione comune è il *saut d'air* dei vv. 13051, 17151, 7077 (variante di Breve2, «sailli fors de tel air», v. 7045), a cui Mista aggiunge come antecedente coordinato *fronche*, dal germanico *HRUNKJA, digrignare i denti, storcere il naso (verbo denominale dall'omonimo sostantivo femminile), mentre Breve2 propende per un significativo *esfrei*, dal lat. volg. *EXFRĪDARE, indicante il tumulto interiore che promana verso l'esterno (quasi come se il cavallo fosse una persona dotata di sentimenti), rinforzato dall'avverbio *duremant* e legato alla temporale del verso precedente, in cui il verbo principale è il passato *oi*, da *ouir* (intedere, ascoltare), in modo da porre chiaramente al lettore la sequenza precisa delle azioni e mostrare come l'imbizzarrimento sia causato dal terribile suono, per quanto si sia suggerita costantemente la relazione tra animale e presenza diabolica. Terzo elemento interessante di Breve2 è l'uso del verbo *saillir* (dal lat. class. SALĪRE, per un movimento ascendente o discendente) qui sempre alla forma passata *sailli* (seguito dalla preposizione *fors* e un complemento di modo): il cavallo ha paura e si leva sulle due zampe posteriori, compiendo uno spostamento dal basso

⁴⁶ Stratagemma narrativo tipico della rappresentazione diabolica. Ad es., in *La guerra d'Attila*, il capo unno possiede un elmo che emette suoni che spaventano i cavalli dei nemici nonostante i tentativi dei cavalieri di resistervi (c. IV, vv. 436-438): «lor le vait a ferir et les indoviner / qu'el avoit sus l'agus de l'eume, fist tel crier, / que le çival Forest schivoit cel afer» in Niccolò da Càsola, *La guerra d'Attila*, con introduzione, testo, note e glossario di Guido Stendardo, Libro I, Società Tipografica Modenese, Editrice in Modena 1941, a. XX.

verso l'altro proprio dell'etimologia verbale. Di contro Lunga, distaccandosi da Breve1 che non lo inserisce a testo, ne decide l'utilizzo al v. 17153 per Galvano, preferendo l'altro significato, quello di uno spostamento nello spazio da un punto iniziale (qui l'interno della cappella) ad un punto finale (*son chemin* al v. 17154).

Il cavaliere, colto di sorpresa dalla sua montatura, riesce a fatica a reggersi al di sopra di essa: i vv. 13052, 17152, 7078 e 7046 sono quasi completamente concordi fra loro, salvo che per lo *status* dell' oggetto (l'eroe), sottinteso in Lunga, posticipato in Mista e Breve1, inserito a fianco del verbo in Breve2. Tuttavia, se Lunga e Breve1 scelgono la laconicità, per cui Galvano fugge subito senza fare alcunché (vv. 17153-154, 7079-80), Mista afferma che «Il lieve sus sa destre main / si se saigne, puis s'en ist fors» (vv. 13054-55), a mo' di congedo, mentre in Breve2, in cui il segno della croce era posto poco dopo l'entrata e alla vista dei paramenti color dell'inchiostro, si dice che il nipote del re riesce a reggersi *molt bien* in sella (v. 7047).

Da ultimo, la vera e propria ripresa del viaggio: diffrazione notevole anche in questo caso, ma ricca di elementi utili per il confronto che seguirà con *Seconda e Terza Continuazione*. Il *couplet* riportato da Lunga e Breve1 è magistrale e potentemente evocativo (vv. 17155-156, 7081-82):

molt tost et molt delivrement
parmi l'oré, parmi le vent.

La struttura in parallelismo, rafforzata dalla prima endiadi di avverbi, da l'idea di una fuga estremamente repentina, spaventata e senza posa, mentre il cavaliere si getta sul suo cammino incurante delle pessime condizioni meteorologiche (qui identificate in due soli e significativi elementi) che precedentemente l'avevano costretto a trovare un riparo, poi rivelatosi fatale. Il ritmo è martellante, con accenti prima distesi ai vv. 17155 e 7081, di 2° e 8°, e poi più intesi nel verso seguente, con marcatura di 2°, 4°, 6° e 8°.

E se Breve2 tace a tal proposito, chiudendo con un semplice «comança a chevauchier» (v. 7050), Mista sceglie invece di far cessare la tempesta, motivo che sarà ripreso poi da Wauchier de Denain (vv.13056-59):

Et li mals tans s'acoisa lors
et la grans pluie remest tote,
que puis ne venta ne plut goute,
ains devint la nuis clere et pure;

2.1.6 Intervento conclusivo del narratore

Les grans merveilles qu'il trova,
dont maintes fois s'espoanta,
ne doit nus raconter ne dire.
Cil qui les dist en a grant ire,
que c'est del secroi du Graal;
s'en a grant anui et grant mal
cil qui s'entremet del conter,
fors si come el doivent aler.
Por voir vos di qu'il chevalcha
tote nuit puis, c'ainc ne fina,
en doel, en ire, et en paor,
tresqu'al matin qu'il vit le jor
qu'il esliara. [...].

(Mista, 13061-73)

Les granz merveilles qu'il trova
toute nuit, si comme il erra,
ne lest pas a nul home dire;
et cil qui ert en grant desire,
que c'est de l'uevre du Graal,
si fet grant perchié et grant mal
cil qui s'entremet du conter
fors si conue il doit aler.
Mesire Gauvains chevaucha
Tote la nuit, on ne fina,
En duel, en ire, et em peor,
tant que vint el demain au jor.
(Lunga, vv. 17157-168)

Les grans merveilles qu'il trova
tote nuit, si com il erra,
ne laist pas a nul home dire;
et cil quis dist en a grant ire;
car c'est del secré del Graal,
si fait grant orguel et grant mal
cil qui s'entremet del conter;
fors ensi com il doit aler.
Mesire Gavains cevauca
tote la nuit, ainc ne fina,
en duel, en ire et en paor,
tant que vint el demain au jor.

(Breve1, vv. 7083-94)

Mes les mervoilles qu'il trova,
don maintes foiz s'espoanta,
ne doit nus hom conter ne dire;
tost li porroit torner a ire,
que c'est li segrez del Graal.
Avoir an porroit poinne et mal
qui s'antremetroit del conter,
fors si com il devroit aler.
Messire Gauvains chevaucha
Tote la nuit, ainz ne fina,
an duel, an ire et an peor,
tout que il vit au main le jor.

(Breve2, vv. 7051-62)

Siamo alla conclusione: l'episodio volge al termine e il narratore onnisciente decide di ammonire il proprio pubblico e aumentare il brumoso alone di mistero che aleggia sopra la prova ormai incompiuta. Benché il senso di tutte le redazioni sia il medesimo, vi sono alcune diverse lezioni: comune a Mista, Lunga e Breve1 è l'*incipit*, che risulta però modificato da Breve2, la quale aggiunge in apertura la congiunzione *mes* e toglie l'aggettivo amplificativo *grans* (v. 7051) per non creare un verso ipermetro. Segue l'opposizione fra le coppie Mista-Breve2 da una parte e Lunga-Breve1 dall'altra per i due seguenti versi: nel primo caso abbiamo una relativa introdotta da *dont*, con punta di verso *espoanta* (lat. volg. *EXPAVENTARE) con pronome riflessivo legato al soggetto in questione, Galvano; l'eroe fugge dalle meraviglie che gli hanno incusso timore *maintes fois*, inserito per rimarcare la loro potenza, e che nessuno deve mai permettersi di raccontare ad altri (lieve variazione di Breve2 rispetto a Mista: a *nus raconter* si preferisce *nus hom conter*). Nel secondo caso si preferiscono i complementi di tempo e causa, a cui fa seguito l'ovvia interdizione.

Ammonire promettendo terribili conseguenze a chi infrangerà il tabù: è questo il fulcro dell'ultima sezione dell'episodio. Si individua subito un generico referente, *cil qui(s)* ai vv.

13064, 17160, 7086, di Mista, Lunga e Breve1: come suo solito, Breve2 si discosta dal percorso comune, ed elimina il pronome relativo collegando il verso 7054 al *nus hom* precedente. Tuttavia, stavolta è Lunga che sceglie una soluzione differente: se la punta del verso da noi appena considerato contiene «en a grant ire» in Mista e Breve1, «porroit torner a ire» in Breve2, con senso causa-effetto, l'ultima redazione recita «ert en grant desire», permettendo la fluidità del discorso attraverso ciò che segue e non interrompendo la narrazione in maniera brusca e continuata.

«Que c'est li segrez del Graal» (v. 7055 in Breve2, 7087 Breve1 e 13065 Mista): la causale irrompe potente nel testo, offrendo un elemento che modifica la percezione degli avvenimenti appena trascorsi e permettendo una loro rilettura sotto la luce di un'alta *senefiance*. Sono i segreti del *Saint Veissel*, non sono fatti per l'uomo comune, per chi è e per chi agisce come Galvano, un cavaliere troppo mondano per questa *quête*. E infatti allo stesso modo si era espresso l'anonimo cavaliere (vv.19953-954 Lunga):

L'uevre que j'ai emprise, sire,
Ne me lait a nul home dire.

Una notevole modifica a ciò sono i versi 17160-161 di Lunga, dove *segrez* è sostituito da *uevre*: le altre versioni affermavano che colui il quale ne avesse parlato, infrangendo l'interdizione, ne avrebbe avuto gran danno, perché si tratta dei segreti del Graal; qui invece si sottintende il verbo *dire* legato al rimante *desire* (il desiderio di raccontare), dato dal fatto che si è di fronte ai segreti del Graal; la divergenza è dunque donata dalla collocazione della causa: nelle tre redazioni Mista, Breve1, Breve2 la causale è correlata al sostantivo *ire*, mentre in Lunga al sostantivo *desire*.

L'ultimo atto dell'avvertimento offerto dal narratore devia da ciò che lo aveva preceduto. Fino ad ora pareva un espediente tipico del tacere a cui avrebbe fatto seguito in un secondo momento una spiegazione (e così sarà): invece ai versi 13066-68, 17162-164, 7088-90, 7056-58 si esce dall'espedito narrativo creatore di *suspence* e l'interdizione si fa concreta, reale, letteraria. Ne avrà gran male colui che la racconterà (questa storia) diversamente da come deve andare: sono parole che lasciano adito a pochi dubbi e con cui l'autore esorta possibili colleghi/rivali a non deviare dall'ipotetico dettato canonico previsto per tutta la complessa vicenda. È dunque con un intervento meta-narrativo e una lunga, estenuante cavalcata di Galvano fino all'alba, durata tutta la notte per la paura provata, che l'episodio si chiude, tacendo definitivamente le sue conseguenze, almeno per quanto riguarda il nostro eroe.

Prima di procedere però, crediamo sia necessaria qualche riflessione su ciò che abbiamo

appena scandagliato a fondo. L'avventura non è una creazione *en passant* dell'autore, un mero espediente narrativo di transizione: racchiude invece un senso profondo, fortemente connesso con il personaggio che la vive sulla propria pelle, fallendo qui, ma forse riuscendovi in un ipotetico finale mai scritto. Galvano è il cavaliere solare (*Le Chevalier au Lion*, vv. 2402-10):

Cil qui des chevaliers fu sire
et qui sort toz fu reclamez
doit bien estre solauz clamez.
Por monseignor Gauvain le di,
que de lui est tot autresi
chevalerie anluminee,
come solauz la matinee
oeuvre ses rais, et clarté rant
par toz les leus ou il s'espant.

Il *milieu* notturno e temporalesco ne costituisce il *pendant* negativo, in cui la sua essenza stessa viene sovvertita. La sconfitta a cui va in contro, immersa in un vero e proprio nubifragio, trova riscontro in quella del Ponte Sott'acqua de *Le Chevalier de la Charrette*, in cui il passaggio si trova nel fiume esattamente tra il fondo e la superficie⁴⁷: il nipote del re è il sole, e per la cosmologia medievale, durante la notte, questi passa sotto la terra e sotto le acque dell'altro emisfero. Il raggiungimento del nord all'apice del percorso, prima che si vada verso il mattino, come ha suggerito Christian Guyanvarc'h⁴⁸, è l'ingresso nell'oltremondano, laddove stanno gli esseri mitici e i morti con loro: in irlandese infatti *ichtar* indica il basso e anche il settentrione, così come doppiamente valente è il termine *tuas*, alto e sud. Se, come vuole tutta una tradizione consolidata che però Chrétien non raffigura precisamente nei suoi romanzi, Galvano raggiunge la potenza massima a mezzogiorno⁴⁹ (motivo per il quale lo zio, Artù, fissa i tornei in modo da favorire il nipote), possiamo dedurne che il culmine delle ore

47 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Catherine Croizy-Naquet, Champion Classiques, Honoré Champion, Paris 2006, vv. 656-663: «Li uns a non li Pons Evages, / por ce que soz eve est li ponz, / et s'a des le pont jusqu'au fonz / autant desoz come desus, / ne de ça moins, ne de la plus, / einz est li ponz tot droit enmi, / et si n'a que pié et demi / de lé et autretant d'espés».

48 P. Walter, *op. cit.*, pp. 96-97.

49 La *Prima Continuazione* ne riporta degli esempi: è il caso dello scontro con Guiromélant, amante della sorella di Galvano, Clarissant («Ensamble se conabatent tant / que vint a ore de midi. / Por voir le vos tesmon e di, / si tost con l'ore trespasa, / a monsignor Gavain doubla / sa force lués et sa valeur. / La lasté pert et la chaleur, / que li midi passa en es. / assez fu plus frois et plus fres / qu'il n'ot esté a l'assembler.» vv. 902-911). Tale caratteristica è anche mostrata come ereditaria, con il figlio illegittimo concepito con la damigella di Lis, Lionel, vv. 5075-85: «Par maintes fois les i tendoit / por son ombre qu'il i veoit. / Quant vers lui les voit venir, / encontre se lançoit d'air: / ja si ne trencast li aciers / qu'il ne preist mot volentiers, / qu'aussi com en un mireor / s'i miroit contre la luor / des espees que cil tenoient / qui ocire s'entrevoiloient; / lor esgardoit et puis rioit». Il nome del bambino, che qui assiste allo scontro fra il padre e lo zio Guingambresil, che vuole vendicare la perdita d'onore della sorella (fata, e la cui parentela emerge dall'appellativo) suggerisce la natura estiva della stirpe del figlio di Lot, un vero e proprio cavaliere leonino.

notturne sia il punto di maggior debolezza, giustificando l'inaspettata fuga e il crollo delle aspettative che il lettore pone sulla figura protagonista.

Non solo: altro elemento che condiziona la scena è il destriero, di cui abbiamo già mostrato i retaggi tradizionali presso alcuni popoli europei e non, che allo stesso modo è solare come il suo cavaliere.

L'aspetto luminoso è stato raccontato da Gervais di Tilbury nei suoi *Otia Imperialia*⁵⁰:

«Il est en Angleterre une sorte de démon qu'on appelle dans la langue du pays le Grant⁵¹: il ressemble à un poulain d'un an, dressé sur ses pattes de derrière, les yeux scintillants. Ce genre de démon apparaît très souvent sur les places au plus chaud de la journée, ou vers le coucher du soleil, et chaque fois qu'il apparaît, il annonce un incendie à venir dans cette ville ou ce village»

Si pensi al carro del sole di Apollo, per citare l'esempio classico: ebbene, anche nel folklore celtico il cavallo fatato è legato a questo ciclo, in un continuo entrare e uscire dall'acqua (tratto ferico in tutte le sue forme: una fonte, uno specchio...) e capace, nel suo tragitto ineluttabile, di trascinare con sé i malcapitati che osino prenderlo, incapaci di sopravvivere alle condizioni in cui l'animale vive. È il mezzo di trasporto capace di superare la barriera liquida che divide due mondi vicini ma che per entrare in contatto necessitano di un tramite, come il cavallo anfibio del lai bretone *Tydorel*, il quale permette al suo cavaliere di muoversi liberalmente tra un regno sommerso e il mondo quotidiano degli esseri umani; è il *nuitons* di Gervais, l'equino marittimo legato al dio Poseidone, che nella sua tradizione si intreccia e confonde al *portuns*, il demone del dio *Portunus*, custode dei porti⁵².

Henri Dontenville nelle sue ricerche sul folklore di Francia ha trovato un cavallo-fantasma che reca il nome di Galvano, mentre in altri luoghi si chiama *Bayart*, *Blanque Jument*. Ma quello decisivo per noi è *le Cheval Malet*, tipico del Basso Poitou:

«Un cheval blanc que l'on pouvait rencontrer dans un bois, appuyé contre un arbre. Si l'on avait l'imprudence de monter sur lui, il partait aussitôt au grand galop et filait droit sur la Vienne, où il noyait sa victime»⁵³

L'autore si era definito di Lodun, che si trova esattamente nel dipartimento della Vienne: l'inserzione dell'episodio non è casuale e l'inchiesta del Dontenville dimostra come siano conoscenze radicate nel territorio ormai da secoli, che vengono a galla a livello di produzione

50 Gervais di Tilbury, *Le Livre des merveilles. Divertissements pour un empereur*, (troisième partie), trad. A. Duchesne, Les Belles Lettres, Paris 1992.

51 Come nota Walter, *op. cit.*, p.93, l'onomastica richiama il cavallo di Siegfried, Grani, ma anche Grannus, nome gallico di Apollo e infine l'aggettivo "grande".

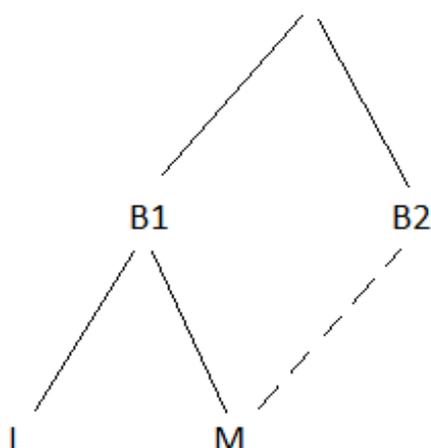
52 P. Walter, *op. cit.*, p.138.

53 R. Mineau e L. Racinoux, *La Vienne légendaire et mythologique*, Brissaud, Poitiers 1995, p. 127.

letteraria, ma inquadrata in un modello da noi citato a più riprese, in modo esplicito o elusivo, ovvero *Le Chevalier au Lion*.

Per quanto entrambi gli episodi costituitisi sul *décor* considerato siano di ovvia matrice comune, non si può non creare una relazione fra le due opere, specie se si immagina a Chrétien come *auctoritas* suprema della storia. Prima il carattere temporalesco e in seguito l'arrivo; i due contendenti scendono in campo come in singolar tenzone: il modello è il duello Esclados Le Roux / Ivano (o anche Calogrenant prima di lui), in cui i cavalieri appaiono uno alla volta sul luogo fatale dello scontro; prima l'eroe, che cavalca verso la prova, la quale viene prontamente identificata, poi lo sfidante, o meglio, il protettore della *merveille*, che si erge a suo difensore.

Stante l'*exemplum* cretiano e le sue notevoli varianti realizzative qui visionate, possiamo tracciare uno schema che ci permetta di comprendere i rapporti fra tutte le redazioni⁵⁴:



In queste pagine abbiamo dichiarato e verificato un legame costante fra Breve1 e Lunga, un asse di sviluppo narrativo che chiaramente si rifà alla cronologia della composizione, come da noi spiegata all'inizio del nostro lavoro. Assodato questo, possiamo notare come Mista opti per una marcata *amplificatio*, aggiungendo elementi ed espressioni stilistiche che arricchiscono il testo: ne sono esempi l'incipit ampiamente sviluppato oppure la sezione 5, la reazione alla mano, dove questa redazione inserisce maggiori elementi; inoltre si adotta una dispositio differente rispetto a Lunga, Breve1 e Breve2, evidenziandone la portata originale (i due casi più importanti sono la prolessi della tempesta e dell'interno della cappella). Dal canto

⁵⁴ Il grafico è valido solo per questo episodio, a fini esplicativi: non va dunque considerato come aiuto alla tradizione manoscritta per l'interezza della *Continuazione*.

suo Breve2 sceglie di muoversi in senso totalmente opposto, in minuire e con lectiones che si scostano dal testo vulgato: uno su tutti è il caso dei *frain* impugnati dalla mano. Tuttavia Breve2 non soffre di un isolamento completo dalla tradizione, ma pare che, per l'episodio da noi considerato, funga da modello di contaminazione per Mista: il rapporto testuale emerge senza dubbio nella sezione 6, quando viene presentata l'interdizione a parlare.

Da questo complesso intreccio attinge a piene mani Wauchier de Denain, senza compiere scelte univoche, ma sfruttando al contrario tutte le possibilità narrative che lo hanno preceduto.

2.2 *La scelta dell'eleto*

Ecco dunque il secondo atto dell'analisi: abbiamo indagato a fondo le quattro prime redazioni, ora possiamo occuparci del testo trådito dalla *Seconda Continuazione*. Per farlo, ci avvarremo ancora della divisione in sezioni, le quali però saranno in numero di quattro, a differenza delle precedenti: infatti gli interventi diretti del narratore, di colui che, fuori campo, conosce ogni cosa, cadono, e lasciano spazio all'azione e alla riflessione del soggetto. Dunque frazioneremo il testo in:

- Arrivo di Perceval alla cappella (divisibile a sua volta in: Cavalcata riflessiva e Albero illuminato)
- Entrata
- Apparizione della mano e sua azione
- Reazione alla mano

Come si può vedere, abbiamo preferito presentare il primo punto in due sotto-sezioni, necessarie vista la consistenza dei versi oggetto d'esame e che già mostrano le prime novità che la *Continuazione* ci offre.

2.2.1 *Arrivo di Perceval alla cappella: la cavalcata riflessiva*

Erré a tant qu'a miedi
tote la grant sante batue.
Un estorbeillon d'une nue

conmança l'air a tormenter;
 si duremant prist a toner,
 a espartir et a plovoir
 qu'a poines pooit point veoir
 Percevaux por lou grant oraige.
 Totes les bestes dou boischaige
 por la tempeste fremissoient,
 et li plus grant arbre froissoient
 par la forest de totes parz.
 Jusqu'a none ne sont esparz
 ne l'oraiges ne li vant.
 Percevaux erre duremant,
 ainz par lou fort tans nel lessa;
 tant a erré qu'il anuita.
 Et quant la lune fu levee,
 la nuiz remest si espierree
 et si souef et si serie,
 c'onques mes nus hom an sa vie,
 des l'eure qu'i[l] nasqui de mere,
 ne vit mes nuit autresi clere.
 Les estoilles cler reluisoient
 qui ou trosne resplandisoient
 si qu'an pooit veoir chascune.
 Percevaux erroit a la lune,
 qui molt estoit et belle et gente.
 Trestot son cuer met et s'antante
 am panser a ce qu'i[l] vit la,
 quant li boens rois le herberja,
 o il vit la lance qui seigne.
 Et plus ancor estoit an peigne
 quel chose li Graaux estoit,
 que il leanz veü avoit,
 qui si ert biaux et glorieux;
 li riches Graaux precieux,
 que nus hom parler n'an devoit
 se toz les biens dou mont n'avoit.
 Lors s'afiche que, s'i[l] trovoit
 jamés l'ostel, il anquerroit
 au roi tote la verité.

(vv. 32028-69)

L'episodio si apre con una formula classica: *erré a tant que..*. Ne avevamo già parlato, è lo stilema riassuntivo caro a questa letteratura, con il quale si abbrevia il vagabondare del cavaliere per catapultarlo nel cuore dell'azione. Eppure, se di erranza si parla e ben conosciamo cosa ci aspetta al termine di essa, quale è il punto di partenza del protagonista? Galvano aveva assunto su di sé la missione dello sconosciuto giunto presso i padiglioni della regina Ginevra, luogo che avevamo definito "culturale": ebbene, anche Perceval parte da un luogo non dissimile, la tenda della Damigella del Monte Doloroso, sede di una colonna meravigliosa capace di consacrare il miglior cavaliere al mondo con la sua prova, nonché oggetto del nostro presente lavoro nella seconda parte dello stesso. I dettagli del congedo fra i due saranno proposti successivamente; per ora basti sapere che la dama indica all'eroe la strada per giungere al Re Pescatore, una vera e propria dritta via per l'avventura (vv. 32020-

22):

Ne saiez pas de riens doutous,
la sante vos manra tout droit,
se vos chevauchiez a exploit.

In un rapido giro di versi la *sante* è stata già percorsa nella sua interezza (vv.32028-29). Il limite temporale di questo traguardo si trova alla punta del verso d'apertura, *miedi*: nella *Prima Continuazione* il nipote del re cavalcava di notte, mentre qui Perceval compie il suo percorso di buon mattino, raggiungendo la sua fine al culmine della potenza solare. A nostro parere non è affatto un caso che Wauchier si concentri su questo dettaglio, stornandolo rispetto al modello precedente ma mantenendo una linea folklorica ben precisa, quella del rito canicolare, come lo definirebbe Philippe Walter.

Il cammino è stato compiuto, ed ecco che entra in scena l'elemento perturbativo della tranquillità rappresentata: *l'estorbeillon* (lat. volg. *EX-TURBĀRE), accompagnato dal complemento di specificazione, sempre al v. 32030, *d'une nue*, ad indicare il formarsi di un vero e proprio vortice d'aria che spazza la scena. A questo verso nominale infatti segue quello contenente il verbo principale, *comança*, a cui è legata la struttura preposizione + infinito *a tormenter*. La tempesta si dispiega in tutta la sua potenza e i vv. 32032-33 la offrono nella sua interezza, con tre infiniti in *tricolon*, *toner* (in rima e in paronomasia isofonica con *tormenter*, a intensificare l'espressività), *espartir* e *plover*, e un avverbio, *duremant*, a sottolineare la difficoltà del momento. La natura delle precipitazioni è tale che la capacità visiva viene ridotta ai minimi termini (v. 32034): l'autore decide di evidenziare questa carenza in un modo singolare, ricorrendo nuovamente alla paronomasia (ma in questo caso sia isofonica, *poist* e *point*, che apofonica se si considera l'intero verso) e all'anafora di *-p-*, *-o-*, e del dittongo *-oi-*. Il senso della vista viene così messo al centro dell'attenzione fin da subito, meglio di quanto aveva fatto lo Pseudo Wauchier con il contrasto bicromatico tra la *nuit lede et obscure* e la *clarté* racchiusa nell'edificio: non sono rilevanti gli elementi del *décor*, ma bensì quello che il nostro protagonista è in grado di fare. E infatti il v. 32035, che culmina in *oraige*, inserisce come prima parola il nome del cavaliere, soggetto dislocato della relativa apertasi al verso precedente. Egli è letteralmente immerso nei vari elementi atmosferici che si possono verificare, disposti con sapienza retorica, a dimostrazione per i lettori/ascoltatori che il poeta possiede una grande abilità compositiva, connotata da uno spiccato gusto per le descrizioni naturalistiche. Il confronto con la *Prima Continuazione* è possibile, dove il v. 7055 di Breve1 recitava «ne poist il avant aler»: se qui abbiamo la negazione accompagnata da un verbo all'imperfetto indicativo che esprime possibilità a cui si aggiunge l'infinito, nella *Seconda*

individuuiamo un'espressione modale (*a poines*), il medesimo tempo verbale, un avverbio (*point*) e ancora una volta l'infinito presente. Di fronte all'impossibilità Wauchier mitiga e presenta in sua vece la difficoltà, ma ponendo in antitesi, forse intenzionalmente, le punte dei versi: da una parte il movimento, azione basilare nello spazio; dall'altra la vista, che qui assurge a vero fulcro dell'episodio.

La scena della tempesta però continua, arricchendosi di dettagli: la paura si riverbera anche negli animali (*bestes dou boischaige*⁵⁵) al v. 32036, di nuovo solo nominale e legato al successivo in cui vi è collocato il verbo, *fremissoient*, e il complemento di causa, *por la tempeste* (il cui inserimento denota l'insistenza lessicale sul concetto). Si verifica un secondo contatto con il modello ai vv. 32038-41: in primo luogo l'elemento vegetale, in cui gli alberi sono scossi e danneggiati dalle forze del cielo, come ai vv. 13005-7 di Mista («car il tona molt longuement / et plut et fist un si grant vent / que li arbre parmi fendoient») e che qui ripresentano per la terza volta una paronomasia (apofonica) tra le rime *fremissoient* e *froissoient*; in secondo luogo il verso 32041, la cui struttura parallelistica è un chiaro calco al v. 7082 di Brevel e al v. 17156 di Lunga («parmi l'oré, parmi le vent»). Infine, chiude la scena della precipitazione una terna di versi di natura iterativa: se prima Perceval non poteva vedere, ora fa fatica ad avanzare ma, aggiunge l'autore, prosegue senza demordere («ainz par lou fort tans nel lessa» v. 32043) e il tempo scorre velocemente, tanto che *anuita* (v.32044): circa otto-nove ore condensate in 17 versi, aperti e chiusi dall'indicazione cronologica, e nel cui mezzo se ne inserisce una terza (*jusqu'à none* del v. 32040).

Ben presto la disforia finisce, per lasciare posto all'euforia. Non è un canto di gioia fatto di cinguettii concordi, ma una pacata brillantezza lunare che rinfranca il cavaliere (32045-47):

Et quant la lune fu levee,
la nuiz remest si espieree
et si souef et si serie,

Remest, dice il testo: la notte entra in uno stato rivelato da un nuovo *tricolon* di elementi equivalenti (e quindi senza movimenti lessicali che accrescerebbero il ritmo al di là delle intenzioni di senso) *espieree*, *souef* e *serie*, accompagnato dall'avverbio modale *si*. È a tal punto straordinaria che:

c'onques mes nus hom an sa vie,
des l'eure qu'i[l] nasqui de mere,
ne vit mes nuit autresi clere.

55 Variante *bocage*, di derivazione dialettale della Francia occidentale a partire da *bois* con suffisso *-age*.
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/bocage/0>, ultima consultazione in data: 05/06/2015.

L'iperbole segnala che il protagonista, Perceval, non è un uomo comune, ma il prescelto, colui che svelerà i segreti del Graal e porterà a nuovo splendore tutta la *Terre Gaste*. Dopo l'esplosione degli elementi perturbatori, ecco qui il dispiegarsi di una luce affettuosa: il processo iterativo è il medesimo, il lettore è quasi soffocato dall'abbondanza di descrizioni e martellamenti anaforici. La descrizione, che si chiude al v. 32055, presenta in *incipit* ed *explicit* il sostantivo *lune*, prima accompagnato da una notte riccamente aggettivata, poi qualificata ella stessa, con *belle et gente* (come una donna dalle virtù fisiche e morali): tra questi poli vi sono le stelle (v.32051, *estoilles*) che brillano (aggettivo *cler* utilizzato in senso avverbiale) nel firmamento, qui detto *trosne*⁵⁶, ovvero troni, come la schiera angelica della prima gerarchia (in ebraico *ophanim*) presentata da Dante per il cielo di Saturno. Si fuoriesce dal *décor* oscuro dell'*oré* per giungere alla perfetta percezione di ogni singolo elemento (v. 32053):

si qu'an pooit veoir chascune.

Ogni luminaria minore, accanto a quella maggiore, è presente agli occhi del cavaliere, e crea un clima soffuso e pacato, tale da indurre l'eroe a entrare in uno stato contemplativo profondo. Perceval si immerge in una condizione fortemente onirica, un trasogno a cavallo che lo conduce verso l'avventura, negli stessi modi di Lancillotto: tuttavia, i pensieri assumono la forma dell'ansia e del rammarico, perché l'oggetto misterioso fulcro di elucubrazioni è il Graal. I vv. 32056-69 sono un breve compendio essenziale della vicenda: l'ingresso nel flusso di pensieri è dato dalla correlazione tra «mettre le cuer» e «s'antanter am panser»; la direzione è indicata da *la*, avverbio di luogo che sottintende il Castello, rappresentato metonimicamente da ciò che vi è successo (l'ospitalità, con il passato *heberja*, e la processione, con il verso 32059). Siamo in un crescendo di sentimenti: non solo la mente ha un unico punto fisso, ma prova pena, una vera e propria stretta per il *Saint Veissel*, detto *quel chose*. Dopo la scelta dell'indefinito, che avvolge il piatto sacro in una bruma misteriosa, l'autore decide di donargli alcuni attributi: per farlo, sceglie una presentazione quasi da orefice, realizzando un'incastonatura aggettivale con *biaux, glorieux, riches* e *precieux* (vv.32063-64), disposti parallelamente e in omoteleuto, a circondare il sostantivo di riferimento ed esaltarlo nella miglior forma possibile. Non pago, Wauchier sfrutta ancora una volta l'*amplificatio*, risultando ridondante ma terribilmente efficace: là alla dimora del Re Pescatore Perceval era stato ospitato per una notte; là aveva visto la processione, i candelabri, la lancia di Longino; là dentro (*leanz*, v. 32062) aveva visto il Graal (è la terza accezione su questa specifica capacità sensoriale, ma non sarà l'ultima). Il complemento di luogo si concretizza finalmente al v. 32068, con *ostel*: non qualcosa di generico, ma proprio il Castello del re, come

⁵⁶ Secondo l'interpretazione di E. Droz e H. Lewicka in *Le Recueil Trepperel* e presentato nel *compte-rendu* scritto da F. Lecoy in *Romania* 84, 1963, p. 414.

suggerito dall'articolo definito (*le*), in cui Perceval potrà «anquerre tote la verité»; la coscienza che questa sia la sede della *senefiance* è presente nell'eroe e si manifesta nell'avventura che precede il suo ingresso nel luogo fatale.

Tuttavia, pure in questo caso è posta un'interdizione, precisamente ai vv. 32065-66, dunque prima che l'avventura di compia:

que nus hom parler n'an devroit
se toz les biens dou mont n'avoit.

Il testo appare sulla falsariga della versione precedente: esiste una precisa condizione per parlare del Graal, e questa non deve essere trasgredita, nonostante qui la minaccia non sia esplicita, né abbia riferimenti esterni alla vicenda. Non vi sono altri autori che potrebbero deviare dalla verità, e l'avvertimento rimane circoscritto al romanzesco.

2.2.2 Arrivo di Perceval alla cappella: l'Albero illuminato

An ce qu'il iert an ce pansé,
devant soi garde, s'a veü
auques loing un arbre ramu
enmi sa voie droitemant.
Et si avoit, mon escient,
sus l'arbre plus de mil chandoilles
autresi cleres con estoilles,
ce li sambloit an sa samblance;
si an ot sus chascune branche
o dis o quinze o vint ou trente.
Et Percevaux sanz nule atente
vet vers l'arbre, se li est vis
que de chandoilles soit espris;
mais tant com plus i aprochoit,
la grant clarté amenuisoit
et aloit a declinamant.
Percevaux erroit duremant,
desi qu'a l'arbre ne fina.
Quanr il [i] vint, ainz ne trova
chandoille, clarté ne riens nee;
mais une chapelle a trovee
ensus de l'arbre un seul petit.

(vv. 32070-91)

Il trasogno continua e il v. 32070 costituiscono una formula durativa, rimarcata dall'anafora *an ce*: benché la mente di Perceval aneli a ben altro, egli non perde alcun contatto con la realtà. La riproposta del concetto serve a sottolineare anche la differenza fra un là, il Castello, e un qui presente, entrambi però fortemente legati: Perceval, dopo la prova, approderà infatti

nuovamente alla dimora del re.

«Devant soi garde, s'a veü»: il cavaliere si muove in un universo colmo di presenze latenti, che appaiono fugaci ed improvvise al soggetto solo in alcune determinate condizioni fisiche o psicologiche. Qui è il pagano che irrompe davanti agli occhi, con un albero *ramu*, frondoso come il *biaus pins* del v. 412 dello *Chevalier au Lion*, sebbene là vi fosse una connotazione più marcata ma entrambi condividano la posizione spaziale: «enmi sa voie droitemant» fa eco al v. 374, nel pieno del discorso del custode dei tori:

tout droit la droite voie va

Come se viaggiassero su vettori che incanalano le *quêtes*, il gallese e il cugino d'Ivano vengono attirati irresistibilmente verso la prova, senza deviare mai da essa, e finendo per confrontarvisi necessariamente.

In questa notte di disforia ed euforia, un faro splende sulla terra, così come lo è per il cielo la luna: ciò costituisce fonte di altro stupore. L'albero è ricoperto iperbolicamente da *mil chandoilles* (v.32075), la cui potenza (visiva!) viene espressa dapprima con questa figura di stile, poi da un partizionamento delle stesse per ramo basato sui multipli di cinque (v.32079):

o dis o quinze o vint ou trente

Il tutto e il singolo elemento vengono presentati in sequenza per impressionare il lettore, ricorrendo anche a una similitudine, al v.32076, per cui queste candele sono chiare come stelle. È un continuo gioco di specchi e d'iterazioni, quello che realizza Wauchier in questo passo: le stelle del cielo, sparse per la volta celeste e caratterizzate dall'*enumeratio* con la quale ognuna di esse risulta visibile, vengono concentrate all'improvviso in un unico punto terrestre, come se si condensassero istantaneamente lì, in una colonna altissima, davanti all'incredulo eroe. Si tratta di un fiammante *axis mundi*:

«Cet Arbre, qui s'étend aussi loin que le ciel, monte de la terre aux cieux. Plante immortelle, il se dresse au centre du ciel et de la terre; ferme soutien de l'univers, lien de toutes choses, support de toute la terre habitée, entrelacement cosmique»⁵⁷

Eppure la posizione autoriale non è definita e crea con alcune soluzioni stilistiche un'atmosfera sfumata: nulla è netto, nulla è oggettivo, ma tutto è *mon escient*, “a mia conoscenza”. Lo scrittore si chiama in causa, afferma che ciò che si legge o si ascolta è quello

57 H. de Lubac, *Catholicisme: Les aspects sociaux du dogme*, Paris, 1947 p. 407-9

che lui conosce. La stessa similitudine con le *estoilles* non è resa certa, ma le *chandoilles* sembrano nel loro aspetto agli astri del cielo, fatto rimarcato dalla figura etimologica e dall'allitterazione del suono /s/. La forza evocativa del passo aumenta: Perceval, posto all'apertura del v. 32080 per richiamare in causa il soggetto dopo la parentesi della *visio*, non indugia, decide di andare verso l'albero e gli sembra (il verbo è *voire*, ma utilizzato con questo significato) che sia illuminato (*espris*) da candele: ci troviamo di fronte ad un'epanadiplosi di senso, in cui il *focus* della scena passa dal narratore al protagonista; tale passaggio suggerisce la veridicità della visuale, confermando quello che è stato detto poc'anzi. Wauchier propone al pubblico la sua versione dei fatti (*mon escient*), salvo poi mostrarla come l'unica possibile e verace facendola confermare al cavaliere che la vive. L'autore gioca con chi lo intende e ricorre a strutture lessicali che permeano fortemente il testo: per ben cinque volte in 20 versi (32072, 75, 81, 87, 91) ricorre la parola *arbre*, mentre l'impalcatura scenica prevede in un primo tempo l'ingresso dei soli rami (v.32072), poi coniugati con l'elemento luminoso delle candele (vv. 32078-79), ed infine presentando solo quest'ultime (v.32082)⁵⁸.

Dunque il cavaliere si avvicina alla grande fonte di luce ma, meraviglia nella meraviglia (vv. 32083-85):

mais tant com plus i aproichoit,
la grant clarté amenuisoit
et aloit a declinamant.

Il moto a luogo, in cui la *suspence* del racconto cresce insieme alle attese del pubblico per quello che sta per accadere, è inversamente proporzionale alla magnifica visione: proprio quando sembra che qualcosa stia per compiersi, la *merveille* scompare a poco a poco, come sottolineato dall'endiadi finale. Il fuoco che sembrava ardere l'albero tanto pareva potente si riduce ad un lumicino con due imperfetti, il primo semplice, il secondo in costruzione verbale con un avverbio. Torna l'oscurità, il cono di luce si restringe fino ad estinguersi: il cammino risulta comunque arduo, lo si percorre con la difficoltà del solito avverbio *duremant* (v. 32086) ma conosce una fine. Il vagare dell'eroe conosce la sua concentrazione in un punto solo nello spazio; tutto è silenzio e buio e le luminarie sono sparite (v. 32089 «chandoille, clarté ne riens nee», con un movimento in cui si indica produttore, prodotto e negazione di entrambi). Il campo visivo si restringe al massimo: sparisce l'albero e ciò che aveva causato nell'animo del cavaliere, e appare *une chapelle*, collocata sotto di esso (vv. 32090-91). Il

58 Come notato da Brugger in *The Illuminated Tree in two Arthurian Romances*, New York 1929, p. 12, il passo può essere confrontato con i vv. 1512-1518 di *Durmart le Gallois*: « Sachiés que cis arbres estoit / tos chargiés de cleres chandoilles / ausi luisans ke sunt estoilles. / Des le pié desi an copier / ne poist nus sa main tochie / fors desor chandeilles ardans / dont la forès est reluisans ». Questi sono chiaramente epigoni del testo qui in analisi, seguendo la critica di G. Paris in *Histoire littéraire de France*, XXX, 1888, p. 144.

centro dell'episodio è stato raggiunto e da qui parte per una nuova apertura progressiva.

2.2.3 Entrata

Onques mes plus belle ne vit,
ce li samble, ne miaux asise;
enz vit une chandoille esprise
par l'uis qui est overz arriere.
Descenduz est; lez la mesiere
est ses chevaux toz cois remez.
Il est an la chapelle antrez,
amont esgarda et aval;
onques n'i vit home mortal,
fame ne autre riens vivant,
mais sus l'autel, mien escient,
gisoit uns chevalier ocis.
Sus lui ot estendu et mis
un riche samit de color,
o il avoit d'or mainte flor;
de devant uns cirges ardoit
ne plus ne mains n'an i avoit.
Percevaux molt fort se merveille,
duremant escoute et oroille
se il orroit venir nului.
Longuement sofri cest annui,
car a anuiz leanz estoit
et a anviz s'an departoit.
En ce qu'il iert an ce pansé,
a veü une grante clarté,
c'onques ne sot dans elle vint.
An la chapelle adonc se tint
Percevaux eoiz, si esgarda
la clartez, tant que s'an ala
et qu'il ne sot qu'elle devint.

(vv. 32092-121)

La cappella è bella, come già ricordava la *Prima Continuazione* (vv. 13022 Mista, 17124 Lunga, 7050 Breve1, 7024 Breve2), ma qui è la più bella fra tutte quelle viste dal protagonista: Wauchier si ricorda dei fatti precedenti, ed opta per una netta eccezionalità della costruzione, ma non fa uso di aggettivi che ne qualifichino la taglia, preferendo piuttosto enunciare la solidità costruttiva con «ne miaux asise» al v. 32093. Ora la prospettiva è nelle mani di Perceval, dunque non ci stupisce la scelta della zeppa «ce li samble»: gli occhi del cavaliere sono quelli con cui procediamo nell'episodio, sentendoci immersi con lui nell'ignoto che lo circonda. Dopo il buio completo, qualcosa attira la sua attenzione (v. 32094):

enz vit une chandoille esprise

C'è una fonte di luce all'interno dell'edificio, precisamente identificata come candela. La moltitudine sfavillante che aveva attirato il giovane gallese si fa singolarità, laddove il testo precedente suggeriva con *clarté* e confermava in un secondo momento con *cierge*. Altro fatto di segno contrario è l'atteggiamento del cavaliere. Galvano in Mista entra sul suo destriero (v. 13039):

Lors se met ens tot a cheval

Qui, forse con un leggero tono ironico, si vuol sottolineare l'esatto opposto. L'antitesi è realizzata in due momenti: il primo, la discesa («Descenduz est»), sarebbe di per sé stato sufficiente alla comprensione del lettore, ma il bisogno di distacco dall'immorale comportamento del figlio di Lot è vivo e forte e necessita di un elemento secondario come la perfetta definizione del luogo in cui si lascia la propria cavalcatura («toz cois» e non dotata di volontà propria), qui una *mesiere*, cioè una muraglia.

Perceval varca la soglia al verso 32098: scruta senza indugi al suo interno, nelle due direzioni opposte, *amont* e *aval*, separate dall'inserzione del passato *esgarda*. L'antitesi è un'*abbreviatio* dei vv. 13040-41 di Mista, che recitava:

et esgarde amont et aval
et sus et jus, et destre et senestre,

Qui appare in posizione prolettica e non fungendo da passaggio chiave per l'entrata in scena dell'antagonista. Segue infatti la descrizione degli interni, preceduti però dalla constatata mancanza dell'elemento umano: Wauchier propende per un'anticlimax ai vv. 32100-101, con *home mortale*, *fame* e *autre riens*, passando dalla figura più importante al nulla.

Nuova inversione del punto di vista: il narratore inserisce ancora la zeppa *mon escient*, prendendo le redini della *descriptio*, concentrata sull'oggetto principale della cappella, l'altare. La nuda semplicità delle diverse redazioni della *Prima Continuazione* scompare, lasciando spazio al fasto macabro in cui ciò che subito salta all'occhio è il cavaliere ucciso (non solamente morto), campanello d'allarme per il protagonista. Se con Galvano la rapidità del passo non concedeva alcun senso di quiete, questo avviene qui per mezzo del contenuto dell'edificio. Lo splendore permea però l'elemento *horror*: il cadavere infatti è ricoperto da una preziosa stoffa di seta (*samit*, v.32105), arricchita da molti fiori dorati, che consentono il rifrangersi della luce prodotta del *cierge* (unico, come indicato dall'articolo indefinito *uns*). La presenza del paramento è chiaramente mutuata da Breve2, benché là sia di colore nero: si tratta ovviamente di un dettaglio finemente rielaborato, come già mostrato per altri, con un

gusto quasi da oreficeria.

Qui termina l'*ekphrasis*, con una precisione quasi matematica: l'autore, per quanto a sua conoscenza, ha illustrato perfettamente il contenuto del luogo, senza omettere alcunché; il senso di sfumato, di onirico che prima si era realizzato in questo stilema, cade nel segno opposto e si converte nella sua negazione. Il cavaliere non può che provare meraviglia, espressa solo ora dopo tutto ciò che ha potuto osservare di magnifico ma terribilmente incomprensibile: eppure, nonostante il sentimento, non perde la facoltà razionale e il controllo di sé ma *escoute et oroille*, presta attenzione, tende l'orecchio in modo intenso, come suggerisce un'altra accezione del ben noto avverbio *duremant*, per intendere il possibile arrivo di qualcuno o qualcosa. I versi 32109-111 costituiscono una vera e propria chiave di volta: il *tricolon escoute, oroille, orroit*, iterazione della medesima azione ma in forma sinonimica (da *ecouter, oreiller e ouir*) sposta l'asse dell'episodio, avvertendo il lettore che la consuetudine visiva sta per lasciare il campo ad un'altra capacità sensoriale, l'udito, senza però abbandonare del tutto il pubblico.

La creazione della *suspence* è lo scopo della vicenda: Wauchier non svela subito le sue carte, ma preferisce farci immergere nella mente del protagonista. Il silenzio domina la scena, il senso di tranquillità non può dimorare nel cuore dell'eroe a causa della presenza inquietante del cadavere e Perceval è obbligato a rimanere all'erta, senza abbandonarsi alla stanchezza e al riposo, mentre fuori scorre la notte.

En ce qu'il iert an ce pansé,
a veü une grante clarté,

L'eroe entra per la terza e ultima volta in *trance*: possiamo constatare che sembra veramente un passaggio obbligato per accedere all'oltremondano. Prima fu il pensiero del Graal, poi l'albero delle candele: ora s'apre l'ultimo atto. Lo sprofondamento nel flusso di coscienza termina quando giunge la percezione della *grand clarté* (v. 32116): la luce era così illustrata anche in *Mista* v. 13033 e *Breve2* v. 7025, con la medesima coppia aggettivo + sostantivo, ma l'autore mira a stupire il pubblico, non a rinarrare in modo piatto e senza nerbo. Ecco spiegata la funzione del v.32117, «c'onques ne sot dans elle vint»: la fonte diretta è eliminata (il *cierge*), la candela si fa doppio di essa con minor importanza e il senso del verisimile viene a mancare a favore di un palese sovrannaturale. L'attenzione di Perceval è stata attirata: egli esce dalla sua condizione trasognata e sfrutta i due sensi necessari per la prova, udito (*eoiz*) e vista (*esgarda*, v.32119), posti finalmente in equilibrio fra di loro nel medesimo verso. Il testo ribatte ancora l'ignoranza del nostro (v. 32121):

«et qu'il ne sot qu'elle devint»

Non vi sono più giustificazioni per il gallese: la concentrazione della mente, la sua estraneità al mondo reale (od oltremondano) sono ricordi lontani; lui è lì, vivo e presente, l'orecchio teso e l'occhio attento, ma la sua natura di semplice uomo non iniziato al mistero della *côte* non gli permette di andare al di là, di sapere cosa lo aspetta.

2.2.4 Apparizione della mano e sua azione

Adont après ce si revint
uns escroiz, qui tel noise fist
qu'i[l] li fu avis que cheist
la chapelle et debrisant toute.
Une noire main jusqu'au coute
s'aparut derrieres l'autel,
la chandoille qui ardoit cler
estoint, isi qu'i[l] n'i vit goute.

(vv. 32122-129)

L'esordio dell'antagonista è segnato da un suono, anzi, un tremendo rumore capace di inondare la sala con un fracasso assordante che esplose senza preavviso: l'effetto immediato è il senso di crollo imminente dell'edificio, secondo il modello in *Mista* (vv. 13048-50), *Lunga* (vv. 17148-150) e *Breve1* (vv. 7074-76). Come possiamo ben notare, il particolare viene dislocato all'inizio dell'apparizione e non come suo ultimo elemento, in modo anastrofico, per ricalcare la sequenza dei verbi *eoiz/escgarda*. Il romanzo leonino assurge a vero termine di paragone: l'episodio illustra al lettore/ascoltatore una lunga preparazione, fatta di molteplici indicatori sulla via (qui la tempesta, la notte chiara, l'albero, gli interni della cappella, mentre là vi erano il nobiluomo con l'astore, il guardiano di tori e il *décor* di Bareton) al cuore della prova, decisamente ridotta rispetto al fascinoso preambolo che l'ha annunciata. L'apparizione di Esclados le Roux portava al muto combattimento, in cui i contendenti comprendevano la necessità del momento senza comunicare: subito s'ingaggiava battaglia, senza tentennamenti; allo stesso modo, l'apparizione della *noire main* (*jusqu'au coute*, cioè fino al gomito: l'antagonista prende forma pian piano nella sua breve storia letteraria) buca la scena in un rapido giro di versi, e agisce senza indugi.

Minuere e amplificatio: il racconto oscilla costantemente fra i due poli, senza mai propendere per uno solo di essi, ma alternando con grande frequenza. Tutta questa seconda parte soffre, se ci si passa il termine, di tachicardia: l'autore, una volta giunto al centro di ogni cosa, decide

che non è più il tempo della contemplazione, ma quello dell'azione. Dunque comparsa concisa ma precisa di tutto ciò che serve: il rumore fastidioso, poi la mano, infine il gesto, l'estinzione della fiamma ai vv. 32128-129. Cala nuovamente il buio, per la seconda volta: il ritmo accelera, gli avvenimenti si ripetono ciclicamente assurgendo l'antitesi disforia/euforia a muro portante dell'episodio. Ora, però, tocca a Perceval.

2.2.5 Reazione alla mano

Percevaux, qui s'antante ot toute
a Dieu et a ce qu'i[l] creoit,
que riens fors Dieu n'i antendoit,
en son cuer molt se merveilla
de ce qui est avenu la;
mais par ce ne fu esbais.
Pieç'a qu'il eüst esté pris,
s'an mal eüst s'antencion;
car plus annieuse prison
que il n'avoit illuec eüe
avoit il mainte foiz veüe,
mais seüis est plus que nus hom.
Clarté se de la lune non
ne vit, et ce vit il la fors,
car il ne vit antor lou cors
ne plus que feist an un puis.
Illueques ne demora puis,
de la chapelle s'an torna.
Et bien mienuiz aproicha,
a son cheval vient et si monte,
dieu prie que de mal ancontre
le gart par sa grant seignorie.
Tost a la chapelle esloignie
et l'arbre ausis, don je vos dis.
En son coraige est molt pansis
des mervoilles qu'il a veües,
qui il estoient avenues.

(vv. 32130-156)

Il nome del protagonista risuona in apertura di sezione. È il suo momento, quello in cui deve mostrare la reazione al mirabile che gli si staglia innanzi. Come la *Seconda Continuazione* ci ha insegnato, il rapporto con l'Oltremondano si basa sull'immersione della propria coscienza: qui però non vi è riflessione verso di sé, bensì l'alta aspirazione verso la divinità, celata sotto orripilanti creazioni⁵⁹ e identificata prontamente come matrice della *visio*, la quale viene rappresentata dalla coppia Dio Padre e Dio Figlio, il primo esplicitato, il secondo suggerito dalla perifrasi al v. 32130.

⁵⁹ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, tome II, Honoré Champion, Paris 1991, p. 689.

Il gioco linguistico e anaforico è sottile: affidarsi a Dio in momenti di pericolo è pratica comune, come lo è proteggersi con segni o gridando nomi “santi”, ma qui ci troviamo di fronte a qualcosa di paragonabile a uno degli episodi cardine dei Vangeli. Perceval, *alter Christus*, è il Figlio dell'Uomo che, nel giardino del Getsemani, teme il suo destino, eppure lo accetta (Mt 26,42; Lc 22,42):

Pater mi, si non potest hoc transire, nisi bibam illud, fiat voluntas tua

Questa diviene la spiegazione che motiva i sentimenti del protagonista ai vv. 32133-135: la meraviglia scende nel cuore dell'eroe, lo riempie ma, nonostante ciò, non è *esbais*⁶⁰. Ad una prima occhiata il passo potrebbe sembrare di difficile comprensione: risulta infatti che l'accezione più comune per i due verbi sia la stessa, l'essere stupiti; tuttavia sussiste una leggera differenza: con la punta del v.32133 s'intende il vero e proprio stupore, quasi fanciullesco, mentre con quella del v. 32135 si indica la paura, il fremito d'angoscia che colpisce l'anima di fronte all'irrazionale. Ecco quindi che i piani di referenza dell'individuo cambiano drasticamente dalla *Prima* alla *Seconda Continuazione*; come ha detto Francis Dubost⁶¹:

«[...] Perceval n'éprouve pas la moindre peur, car il rapporte immédiatement à Dieu les merveilles dont il est témoin. Gauvain les avait situées en verticalisation basse, dans le domaine diabolique; Perceval contr toute apparence les réfère à la verticalité haute, ainsi qu'on doit faire de toute chose. Animé de telles dispositions, le héros est totalment réfractaire au fantastique de l'événement».

La capacità di Perceval di resistere all'orrore viene ribadita nei versi successivi (32136-141): l'ultimo, in particolare, dimostra la sua eccezionalità, utilizzando *seüis*, da *soloir*, “essere solito”, per evidenziare la *fortitudo* del cavaliere, abituato alle prove più complesse e alla *annieuse prison* più che nessun altro. *Nus hom* è il termine di paragone, terzo allarme lessicale (dopo i versi 32048-49 e 32100-101) con cui l'eroe viene segnalato come *ex grege*.

Ci troviamo dinnanzi ad un re-indirizzamento di tutta la prova, realizzato con un processo in cui l'autore “aggiusta il tiro” scegliendo il soggetto più consono per affrontarla, l'eletto Perceval contro il cortese Galvano, ma stabilendo un nuovo punto di partenza, con interruzione dei fatti pregressi. Perciò il protagonista, benché esprima una reazione di segno positivo rispetto a quella del suo sfortunato predecessore, non può che andarsene senza porre fine alla *mauvaise cõtume*, creando un antefatto che preannuncia la futura vittoria.

60 Forma composta col prefisso *e- dell' a. fr. *baer*, poi con cambiamento di coniugazione per influsso dell'aggettivo *baif*, stupito. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9bahir>; ultima consultazione in data: 05/06/2015.

61 F. Dubost, *op. cit.*, *ibidem*.

È ciò che si evince dalla fine dell'episodio: alla vista della mano, ai sentimenti che si prova per essa, fa seguito la *descriptio* dell'unica fonte di luce rimasta, la luna (v.32142). Il buio assoluto lo avvolge, attanagliandolo con la sua impossibilità di sapersi situare nello spazio: senza punti di riferimento, Perceval non può che fare una sola cosa (vv.32146-147):

Illueques ne demora puis,
de la chapelle s'an torna.

Non è una fuga, non c'è timore: esiste solo la constatazione di non poter sciogliere la situazione in modo diverso, se non ritirandosi a testa alta per questa volta. Il cavaliere raggiunge il suo destriero, vi sale e prega Iddio che lo protegga grazie la sua forza (vv. 32149-151) ma tutto questo avviene con tranquillità, senza che vi sia tensione alcuna, neppure nel ritmo versale. Lo scacco di Galvano risuona nella mente del lettore/ascoltatore: Wauchier introduce, forse proprio a questo scopo, il v. 32148 «et bien mienuiz aproicha», in primo luogo per segnare lo scorrere del tempo, ormai prossimo alle dodici ore a partire dall'inizio della narrazione; in secondo luogo a sottolineare ancora di più come il nipote del re fugga via nel cuore della notte, notte che si rivela terribile e tempestosa. Di contro Perceval non ha un cammino faticoso davanti a sé: *tost*, recita il v. 32152, ma è una velocità contenuta rispetto al modello, descrittiva del moto che si propaga a partire da un nucleo dotato di grande forza centripeta, «la chapelle [...] / et l'arbre ausis, don je vos dis». Gli occhi del narratore tornano alla fine: il suo punto di vista non è espressione di avvertenze, ma una *clôture* di tutta la scena, che volge al declino. Questo *explicit* si rivela disteso, riflessivo (vv.32154-156):

En son coraige est molt pansis
des mervoilles qu'il a veües,
qui il estoient avenues.

Il gallese è entrato nell'avventura immergendosi nella propria mente, ed ora vi fuoriesce allo stesso modo. Qui Wauchier si rivolge al proprio pubblico, chiedendogli di meditare con l'eroe sulla natura della *visio*, su di una prova che, piano piano, prende sempre più forma e si indirizza verso un percorso ben preciso: un giorno, questo si percepisce per certo, Perceval tornerà in questo luogo, come una falena attirata dalla fiamma, ma consapevole di ciò che è stato e pronto ad affrontare il pericolo.

Il percorso che Wauchier, e in seguito Manessier, delinea è quello della procrastinazione e della laconicità: l'avventura diviene l'anticamera a qualcosa di maggiormente importante, il Castello del Graal. Due sono le figure che il giovane cavaliere incontra sul suo cammino

appena lasciata la cappella: la prima è un gruppo di cacciatori annunciati dal rumore prodotto dai propri cani, i quali lo indirizzano alla dimora del re (i *quatre veneor* del v.32181); la seconda, al contrario, è un'apparizione sfavillante e ricca di dettagli (vv. 32200-203):

Lors vit venir une pucelle,
qui droit ancontre lui venoit;
molt richemant vestue estoit
d'un samit ynde a fleur d'argent.

La dama *fairy*, «sus un grant palefroi baucent»⁶² (v.32204), chiede al protagonista dove abbia trascorso la notte: questi risponde di averla passata nella foresta, e narra della meraviglia che ha osservato, con un breve *resumé* dei punti essenziali (vv. 32220-231):

Lors li conte sanz nul arest
de l'arbre et de la grant clarté;
Et conmant il avoit esté
en la chapelle ou iert li cors
dou chevalier qui estoit morz,
et conmant il an iert issuz
et a son cheval revenuz;
de la clarté et de l'escrois
et de la main o les noirs dois,
qui le cirge estaint maintenant,
dont n'i remest clarté luisant
ne tant ne quant an la chapelle.

Il primo elemento del *décor* a essere citato è l'albero: la tempesta infatti, benché mantenga intatta la sua natura di barriera liquida, non viene legata a nulla di eccezionale al momento ed assumerà nuovo status solo con Manessier; fa seguito, alla punta del verso 32221, la parola *clarté*, a indicare la meravigliosa fonte di illuminazione. Conscio del pericolo di tediare il pubblico nel ri-narrare, seppur brevemente, i fatti testé accaduti, l'autore sceglie di non procedere in ordine cronologico, ma utilizza un *hysteron proteron* per i versi 32222-231: se fino al v. 32226 la sequenza è rispettata, dal verso successivo si fa un passo indietro, gettando una nuova occhiata al contenuto della prova, e al motivo per cui l'eroe è «a son cheval revenuz». Anche in questo caso non si perde l'occasione di sottolineare la rilevanza della capacità visiva: la stessa *clarté* torna per ben tre volte in dodici versi (32221, 32227, 32230), e

62 Ancora una volta, il *topos* dell'essere femminile di natura oltremondana si esprime con un ricorso agli elementi classici: apparizione improvvisa ed elegante e uso del palafreno, il quale è caratteristicamente connotato dall'aggettivo grande e da *baucent*, cioè chiazzato di bianco e nero. Per altri riferimenti, vedasi p. 28.

la chiusura si pone sulla sua assenza ricorrendo alla negazione negli ultimi due. È un martellamento costante che qui, in un brevissimo giro di parole, trova una delle sue massime espressioni in *minuere* dopo un'intera *amplificatio* che si riverbera nell'episodio.

Perceval, l'abbiamo detto, ignora, ma nella sua ignoranza non ha dubitato neanche per un momento del fatto che si tratti di una prova legata a Dio. L'intuizione della sua anima trova conferma nelle parole che seguono, e che la damigella pronuncia dopo aver ascoltato qualcosa che in verità lei conosce molto bene (vv. 32232-235):

“Certes, ce dit la damoiselle,
sire, ce est senefiance
que dou Graal et de la lance
savroiz par tens la verité”.

Il giovane è sulla buona strada ma deve saper aspettare. Tutto sarà conosciuto *par tens*, a tempo debito, perché ciò che ha visto è legato al più alto mistero del mondo, il segreto del *Saint Veissel*. Alla meditazione personale corrisponde dunque l'invito a saper pazientare fino all'ottenimento della chiave, dell'esplicazione finale che donerà un significato a ogni cosa. Tuttavia Perceval non è ancora pronto, conserva ancora la sua indole da gallese irruento e poco galante tipica degli inizi, nonostante abbia sperimentato molteplici avventure e visto luoghi differenti: la curiosità smaniosa lo spinge ad interrogare il Re Pescatore, a voler sapere tutto e subito. Questi, come un dolce padre fa con il figlio, ascolta e sospira («Li rois l'oi, si soupira», v. 32346), chiedendo cosa abbia visto negli ultimi giorni; fra tutte le avventure ecco che riemerge quella della cappella, a ondate via via crescenti: dapprima i vv. 32318-32329, poi i vv.32349-364, e infine i vv. 32378-385. Il cavaliere incalza il povero sovrano in modo quasi infantile, alternando ciò che più gli preme con altri elementi incrociati sulla via, accanendosi su di un mistero che vuole sciogliere a tutti i costi sfruttando la disponibilità dell'uomo (vv.32382-385):

“Sire, qui les paroles voires
m'an droit, voir, liez an seroie;
et si avroie molt grant joie,
qui tout lou me vorroit conter”.

Quando poco fa abbiamo concluso l'analisi del testo, avevamo illustrato come la prova non sia altro che un re-indirizzamento del primo modello, in cui si attua il cambio di protagonista. Non sappiamo e mai sapremo quali intenzioni avesse Wauchier nei confronti dell'*aventure*, in

quali modi intendesse proseguirla e concluderla: certo è che ci sarebbe stato senza ombra di dubbio un secondo momento risolutivo dopo molto peregrinare. Il testo della *Continuazione* esprime quindi il bisogno di prendere tempo, di non svelare istantaneamente le sue carte, di creare la *suspence* necessaria al pubblico per gustarsi al meglio la soluzione della vicenda: non stupisce dunque che il Re Pescatore risponda così al discorso del cavaliere (vv. 32387-390):

Li rois li dist: “Bien lou savroiz,
mais un petit ainz mangeroiz;
si an seroiz plus liez assez,
q'annuit avez esté lassez”.

Eppure, pochi versi più tardi, sembra essere già arrivato il momento della verità (v.32439):

Li rois li dist: “Biaux doz amis,
molt grant chose m'avez requis,
mais tout le voir vos conterai”.

Il re dona a Perceval la risposta ad una sola delle sue molteplici questioni, quella riguardo il bambino sull'albero; poi introduce la cappella, richiamando ancora tutti gli elementi essenziali e aggiungendovi la meraviglia della lancia che sanguina, e prontamente nega qualsiasi spiegazione su di esse, rifugiandosi in un silenzio blindato ed inamovibile, ma sempre celato dalla cortesia che lo contraddistingue (vv. 32496-501):

[Della cappella e della lancia]
“Ne m'orroiz conter ne bien ne mal,
devant que vos mangié avroiz
et un petit haitiez seroiz.”
Atant a laissié lou parler.
Li rois ne l'e[n] vost plus conter
an nule guise a celle foiz.

Notevoli disseminazioni testuali che guidano il lettore verso la *Terza Continuazione*, in un vorticoso crescendo di tensione che però cede all'improvviso con la fine del romanzo, il quale si chiude con il famoso verso 32594: «Et Percevaux se reconforte».

2.3 Una vittoria consapevole: la conclusione di Manessier

Il picco narrativo posto alla fine della *Seconda Continuazione* assurge a vero *turning point* del motivo in corso d'analisi. Il lettore sa che sta per conoscere la *senefiance* di uno dei passi più brumosi di tutta la vicenda, ma sfortunatamente Wauchier non è riuscito a donarcela. In suo soccorso giunge però Manessier il quale, conscio di non poter rimandare ancora a lungo il tanto agognato chiarimento, decide di aprire il suo lavoro proprio con esso, sciogliendo tutta la *suspence* accumulata dal predecessore⁶³. Ci troviamo di fronte ad una finissima *conjointure*: non solo l'avventura (certamente secondaria rispetto al mistero del Graal, ma oseremo dire equivalente come potenza narrativa) viene richiamata in causa, ma questo viene fatto nel modo in cui Wauchier ci aveva testé abituato: la procrastinazione.

Tuttavia, come dicevamo, tale processo qui deve necessariamente cadere per non tediare oltre il lettore, che si identifica strettamente in Perceval. È tardi, la serata volge al termine: il cavaliere nella *Seconda Continuazione* aveva posto tre questioni, il bambino sull'albero, la lancia che sanguina, la cappella. Alla prima il re aveva prontamente dato spiegazione; alla seconda ne dona una nei primissimi versi della *Terza*: manca solo una risposta, e il pubblico lo sa. Il sovrano però, vista l'ora avanzata, tenta nuovamente di rinviare il tutto (vv. 32974-979):

“Jhesu Crit vos gart de meschief,
fait li rois qui molt l'avoit chier,
s'i[l] vos plait, or iroiz couchier,
car li tens est pieç'a passez
et si estes, ce cui, lassez,
s'avriez de repos mestier”.

Questo continuo gioco dell'attesa, in cui le giustificazioni del Re Pescatore mutano di contenuto ma non perdono né in efficacia né in intensità e frequenza, elevano il motivo a cuore pulsante di due romanzi. Perché d'altronde affannarsi tanto per un'avventura se questa non risulta gradita a chi ascolta o densa di significato? E infatti il lettore incalza il regale con le parole dell'eroe, in cui emerge ancora il rapporto padre e figlio fra i due attanti (vv. 32980-993):

“Certes, sire, dormir ne quier,
devant que vos m'aiez conté

63 Come si chiede Kittredge, «Did he know the whole story, left incomplete by Gaucher, or was he simply inventing a *dénouement*?». G. L. Kittredge, *Arthur and Gorlagon*, in *Harvard Studies and notes in philology and literature*, vol. VIII p.229.

des chandoilles la verité
 que ataichiee[s] vi a l'arbre,
 et de l'autel qui ert de marbre,
 qui estoit dedanz la chapelle,
 et que li chevaliers espelle
 que sus l'autel vi estendu;
 molt ai au savoir antendu.
 Et dou cirge et de la main noire
 qui l'estaint, me dites la voire;
 et de l'escroiz et de l'espart,
 ainz que je de ci me depart,
 vorroie savoir volantiers”.

Perceval oppone un cortese ma netto rifiuto: la stanchezza è scacciata dalla brama di conoscenza. La sequenza cronologica, in questa nuova e breve ri-narrazione del motivo, è rispettata, con le candele sull'albero (vv. 32983-984), l'altare (v. 32985), il cavaliere morto stesovi al di sopra (vv. 32987-988): l'*accumulatio* degli elementi del *décor* culmina in un verso 32989 enfatico e, per certi aspetti, liberatorio, «molt ai au savoir antendu». Pubblico e protagonista, uniti in un unico pensiero ed un'unica espressione verbale, dichiarano il loro bisogno di sapere, potente, indicato dall'avverbio *molt*, e per il quale presteranno la massima attenzione, volgendo le orecchie all'indirizzo di colui che potrà colmare questa lacuna (participio passato *antendu*). La requisitoria non cessa e, ad un ampio spazio dettagliato e chiuso dal primo invito a parlare, fa seguito una consistente *abbreviatio* di struttura parallela con cui si accelera il discorso nella sua parte finale e si introducono altre due esortazioni gentili ma decise: dapprima *cirge* e *main noire* (v. 32990) di cui bisogna dire la verità (v. 32991), poi, in chiasmo con questi per campo semantico e rappresentazione topica, *escroiz* e *espart*, che risuonano grazie all'allitterazione e di cui il cavaliere «vorroie savoir volantiers» (v. 32993). La forza martellante del concetto, la *dispositio*, l'uso delle figure di stile: tutto volge all'insistenza irrefrenabile della curiosità, in una climax ritmica a cui il Re Pescatore è chiamato a porre fine con la rivelazione decisiva (vv. 32994-997):

Li prodom qui toz fu antiers
 a sa volenté aemplir,
 li dist qu'il vorra acomplir
 som plaisir et sa volenté.

Si parte dal primo *focus*, quello che agiva in funzione di faro, l'albero illuminato (vv. 32998-33019):

“De l'arbre orroiz la verité,
 fait li rois sanz delaiemant,
 c'est li arbres d'anchantemant,
 illueques les fees s'asamblent.
 Les clartez qui chandoilles samblent
 a ceus qui de bien loinz les voient,
 ce sont les fees qui desvoient
 iceus, ce sachiez sanz doutance,
 qui n'ont vers Dieu nule creance.
 Et quant pres de l'arbre venistes,
 ice que nule riens veistes
 demostre, no voil eschiver,
 que vos deviez eschever
 les mervoilles de ceste terre.
 Et qui lou voir an viaut anquerre,
 jamés li arbres n'iert trovez
 ne veuz dont oi avez,
 ne de l'aubre ne des chandoilles
 n'orra jamés nus hom nouvelles,
 car vos les dames an chaçastes
 par ce que l'arbre aproichastes;
 jamés nus n'an orra parler”.

Verité, voire: il testo ci getta nel cuore della *senefiance*, alzando la coltre brumosa una volta per tutte «sanz delaiemant», senza tardare, con una spiccata vena ironica che ammicca al lettore. Si compone il grande gioco degli specchi: alla fine della *Seconda Continuazione* il sovrano chiedeva per tre volte cosa l'eroe avesse visto sulla via; ora che questi desidera esserne ragguagliato, il *prodom* si lascia incalzare a più riprese, mostrandosi piuttosto reticente a condividere le sue informazioni. Il primo passo verso la conoscenza totale è l'albero, proposto due volte in apertura (vv. 32998 e 33000), con complemento di specificazione «d'anchantemant» che gli dona immediatamente la qualifica sovranaturale. La verticalità dell'oggetto funge da catalizzatore dell'oltremondano, attirando i suoi abitanti, *les fees* (v.33001), su di esso (avverbio *illueques*). Possiede veramente le migliaia di candele dei vv. 32075-79? No, queste non sono altro che un effetto ottico (il verbo *sambler* presente diverse volte nell'episodio lo faceva intuire) prodotto dagli esseri *fairy*, utile a sviare coloro che non credono in Dio⁶⁴. Sono degli *ignes fatui*, o *Irrlichter* in tedesco⁶⁵, che però non

64 E. Brugger, *op. cit.*, p. 38

65 J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, 4a ed. a cura di Elard Hugo Meyer, F. Dummler, Berlino 1875-1878, 3 voll. , p.764.

compiono alcun movimento ma restano bensì fermi in attesa che qualcuno vi si avvicini: stando a Brugger l'esplicazione di Manessier trae la sua origine dalle parole della damigella apparsa alla fine della *Seconda Continuazione* (vv. 34365-366):

Vous i serés demain matin,
se ne laissiés vostre chemin.

Non siamo però d'accordo con la tesi dello studioso secondo cui l'albero illuminato sia un ostacolo (pienamente superato) utile a provare la perfezione e la santità del protagonista⁶⁶: si è ancora ben lontani da un eroe senza macchia, “finito” in un certo senso, senza evoluzione, dal momento che Manessier chiude molte sottotrame necessarie all'avanzata dello *status* del nostro; solo alla fine di esse, sconfitti anche gli ultimi nemici, la *quête* può veramente dirsi conclusa.

«Ce sachiez sanz doutance»: non si tratta di menzogne o di favole, ma di retaggio pagano nascosto nella foresta che allontana, con la sua bellezza demoniaca, dall'ortodossia della fede. Ma «la grant clarté amenuisoit / et aloit a declinamant» (vv.32084-85) fino a che ogni luce spariva completamente, se ben si ricorda: questo è il segnale chiave che indica il destino di Perceval, benché non risulti essere il fulcro di tutto l'episodio. Infatti l'impossibilità della *visio* dimostra, come afferma il Re Pescatore (v. 33009), il quale parla senza nascondere nulla (ma solo dopo essere stato fortemente spinto ed incoraggiato a ciò dal protagonista) (v. 33010-11):

Que vos deviez eschever
les mervoilles de ceste terre.

Il futuro vincitore del Graal e re della fu *Terre Gaste* finalmente sa di essere il prescelto, colui che riuscirà a *eschever*, a portare a compimento, i *mirabilia* del luogo: in altre parole, abbattere le vecchie tracce pagane, eliminare ogni *mauvaise cõtume*. Il suo avvicinamento all'albero è stata la prova della sua sorte, ma non solo: è essa stessa un'avventura compiuta (precedente una ancora da terminare in una modalità che sarà presto svelata), tanto che l'eroe risulta essere l'ultimo uomo ad averla potuta osservare; ha scacciato i suoi abitanti, mai più si presenterà ad altri, né mai si udirà d'essa (v. 33019):

jamés nus hom n'an orra parler

66 E. Brugger, *op. cit.*, p. 40.

Mai più: e infatti dell'albero sparirà ogni traccia all'ultimo ritorno presso la cappella, perché ha già svolto la sua funzione ed è tornato ad essere uno fra i tanti che circondano il crocevia della foresta.

La reticenza del sovrano però persiste, situandolo in una situazione ambigua. Si arresta un momento e invita al riposo:

“Or est tens de couchier aler,
si vos reposerioiz un po”

La formula utilizzata è la medesima, per quanto riguarda il contenuto, dei vv. 32976-979: invito a dormire, a scacciare le fatiche con il sonno; all'indomani sarà data risposta a ogni questione. Ma stavolta Perceval non è più il rozzo gallese degli inizi, sa quali sono state le conseguenze del silenzio e non è intenzionato a far sì che accada di nuovo; sprona quindi l'ospite affinché parli ancora (vv. 33022-25):

“Ha! Sire, foi que doi Saint Po,
fait Percevaux, ainçois orroie,
se annuier ne vos cuidoie,
et de la chapelle et dou cors”.

Alla luce dei fatti una questione qui si pone: il re è veramente interessato a donare al suo *biaux douz amis* (v. 32949) le informazioni necessarie al suo futuro cammino e al percorso passato? Certamente sì, ma rende il tutto non facilmente fruibile, non offerto su di un piatto d'argento: il cavaliere non è un oggetto, un essere passivo da riempire di sapere, ma il soggetto per eccellenza; per quanto il sovrano sia la figura chiave per il suo *exploit*, solo lui, l'eroe, può muoversi in questa direzione, dimostrando di meritarsi il suo destino, di esserne il suo fattore, e tale scelta è fortemente connessa con la prova in analisi.

L'insistenza dona i suoi frutti: l'ospite accontenta il giovane e narra l'antefatto storico della meraviglia, un vero e proprio episodio di cronaca nera (vv. 33026-33055)

“Et je vos conterai ancors,
fait li rois, quanque vos voudroiz;
en covant l'ai et il est droiz.
La chapelle dont demandez,
puis qu'a dire le conmandez,
fist faire, nou tenez a faille,
Branguemore de Cornuaille,

qui fu mere au roi Pignogrés
 qui tant fu felons et angrés.
 An la chapelle devint none,
 sam plus, de prime jusqu'a none.
 Plus n'i fu, illueques morut,
 car Pignogrés i acorut,
 son filz, qui lou chief li copa,
 don trop malemant s'ancorpa.
 Si tost com il l'ot aterree,
 souz son autel fu anterree;
 Einsint sa vie trespasa.
 Onques puis nul jor ne passa
 n'i fust ocis un chevalier.
 Puis an sont mort quatre millier
 par la main qui les devancist,
 ne nus ne set qui les ocist,
 fors que la main sanz nule doute
 que vos veistes jusqu'au coute,
 dont le cuir est et noir et taint;
 c'est celle qui le cirge estaint.
 Celle main et l'escroiz qui chiet
 les ocist, ainsins leur meschiet,
 que nul autre n'i met la main".

La risposta si articola in tre punti salienti: passaggio introduttivo, dinamica del matricidio, conseguenza meravigliosa. Il primo, il passaggio, occupa lo spazio di soli tre versi, 33026-28 e il suo scopo è confermare quanto anticipato poco fa: il silenzio del Re Pescatore è un invito implicito a chiedere ancora una soddisfacente spiegazione, offerta come dono dall'ospite a colui che è ospitato. Il lessico parla chiaro: «*quantque vos vodroiz*», “tutto ciò che vorrete”, «*en covant l'ai*», “l'ho promesso” e «*il est droiz*», “è giusto”, formano un *tricolon* significativo, teso proprio a ciò, come il seguente v. 33030, «*puis qu'a dire le conmandez*», dotato di un'accezione un poco più forte. Non lo si metta in dubbio: tutto ciò è vero, senza alcuna deviazione dalla realtà dei fatti, tiene a precisare il re senza mai stancarsi.

Si passa poi alla narrazione vera e propria, caratterizzata da forte *abbreviatio* sui suoi elementi salienti (vv. 33029-43): da essa apprendiamo che l'edificio è stato commissionato da Branguemore di Cornovaglia, madre del re Pignogrés (e dunque regina a sua volta), definito dalla dittologia *felons / angrés* (v. 33034); la donna si fa suora al suo interno, ma solo per un breve lasso di tempo, «*de prime jusqu'a none*», ovvero dalle sei di mattina fino alle tre del

pomeriggio⁶⁷ (vv. 33035-36): come si vede, il *couplet*, rafforzato nella sua efficacia uditiva e visiva dalla rima equivoca, dona al contempo precisione informativa e fervente curiosità al lettore. Subito, al verso successivo (v. 33037), la motivazione di questa consacrazione temporanea:

Plus n'i fut, illueques morut

L'epifonema scelto dall'autore, giocato sulla vocale *-u-*, dichiara la rapidità degli eventi: la fine della regina però non è naturale, ma ottiene un chiarimento dalla seguente causale introdotta da *car* e dalla relativa ad essa collegata (vv. 33038-39): è stato il figlio che, una volta giuntovi dentro, ha decapitato la madre, in quanto pagano. Il giudizio di chi scrive è insindacabile e ferreo, «dout trop malemant s'ancorpa» (v.33040): il re fellone, come tutti i pagani, ha agito coprendosi di una grande colpa e mancando di carità cristiana verso Dio e gli uomini, sia avendo ucciso la madre, poi sepolta sotto l'altare, che compiendo un'empietà in un luogo santo.

Tale misfatto porta al terzo punto della risposta, la conseguenza, che non può che rivelarsi negativa con siffatte premesse (vv. 33044-55): l'infausta essenza della possessione demoniaca è resa grazie all'iterazione costante degli elementi testuali, in una spirale ricca d'*amplificatio*. Innanzitutto si mostrano le vittime: il fatto di sangue non risulta così a sé stante, bensì capace di prendere molte vite di prodi cavalieri, una per ogni giorno che passa (vv. 33044-45):

“Onques puis nul jor ne passa
n'i fust ocus un chevalier”.

Il messaggio non è reso esplicito, ma viene espresso da litote, la figura del negativo: e su questa falsariga procedono i restanti versi, per mezzo di un segno contrario, non positivo, oscuro. Da *un chevalier* si arriva, nel verso successivo, a *quatre millier* di questi, con un salto improvviso, un'esplosione di morti che termina con il complemento d'agente del v. 33047.

Chi ha fatto tutto questo? Una mano, anzi, la mano, che prima li ha sconfitti e poi uccisi (*devancist / ocist* dei vv. 33048-49): è stata lei e lei sola a fare questo, ed è la stessa che Perceval ha potuto vedere là, identificata dal suo aspetto («cuir noir et taint», v. 33051) e dalla sua azione (v.33052) in modo preciso, senza aggiungere né togliere alcunché (v. 33055). Ciò

⁶⁷ Il passaggio sembra legarsi alla passione di Gesù Cristo in queste sue movenze: il periodo infatti in cui Brangemore resta nella cappella è precisamente quello narrato da Giovanni e dagli altri Vangeli sinottici, in cui all'alba (ora prima) il Messia è condotto da Pilato e in seguito da Erode, fino alle tre postmeridiane (ora nona), in cui muore in croce. Inoltre il delitto è quello del parente più prossimo, che ha dato la vita all'omicida, così come gli Ebrei hanno ucciso il loro padre, Dio; da ultimo si consideri il lessico, in particolare il *felons*, attribuito ai mussulmani ma anche ai Giudei a causa del deicidio.

che il sovrano dice è sempre «sanz nule doute», e la straordinarietà del narrato viene resa ordinaria: nessuno di questi prodi eroi sa chi altri, oltre ad essa, ha posto fine alla loro vita. Il ritmo martellante del negativo si addensa in tutti questi versi finali: è una successione di *nul, ne, nus, nule* che scarica la sua tensione sulla seguente domanda di Perceval.

Egli si rende conto che ciò che ha ascoltato è una meraviglia incredibile eppure reale, ma ne è attirato, non spaventato (*ne fu esbais* v. 32135), e desidera sapere come si possa sconfiggere un così macabro rituale, pur non esponendosi in prima persona: la sua richiesta è di soggetto indefinito, reso dall'impersonale *on* del v. 33060 e dal relativo indefinito *qui* del v. 33063. Tuttavia è a conoscenza delle conseguenze positive che nascerebbero da un tale gesto (contrapposte a quello empio di Pignogrés): colui il quale riuscirà ad abbattere la *côteume* avrà *grant gaaign*, un grande guadagno che sarebbe meglio interpretare, viste le circostanze, con un profitto spirituale.

Il Re Pescatore sta al gioco del cavaliere, ammiccando e rispondendo a tono: dopo il vocativo di rito del v. 33064, egli apre un'altra relativa indefinita con *qui*, descrivendo in ogni suo dettaglio i passaggi da compiere per scacciare la mano; ciò che sta per raccontare sono le mosse di un duello all'ultimo sangue, uno scontro mortale che il testo apre e chiude con il verbo *combattre* ai vv. 33064 e 33077. In primo luogo il mezzo di realizzazione, il *voille blanc*, velo bianco, custodito in un tabernacolo⁶⁸ e protetto da *l'anemis* (vv. 33066-68): ecco spuntare una precisazione sulla mano. Se fino a questo punto pareva implicito, non svelato, ora lo si afferma a chiare lettere: l'avversario non è una *merveille* qualunque, è il diavolo in persona, il nemico per antonomasia, «celle persone maleoite» (v.33069). L'anafora *Et puis / Et puis* (vv. 33066 e 33070) segnala l'ordine da seguire: dopo il velo si deve far ricorso all'acqua consacrata (*beneoite*, in antitesi con l'aggettivo posto in punta del verso precedente), necessaria per allontanare, da gettare in tutte le direzioni, secondo suggerimenti lessicali ben precisi quali la rima ricca *trestor / antor* (vv. 33071-72), le allitterazioni di *-a-*, *-n-*, *-r-*, *-t-*, il *tricolon* conclusivo formato dal particolare (*autel* e *cors*, in endiadi in quanto punto unico dello spazio) e dal generale (*chappelle*). Purtroppo il semplice rito abbisogna di due condizioni fondamentali per essere realizzato con successo, in quanto non meccanico: serve una notevole fiducia nel divino, che Perceval ha già mostrato ai vv. 32130-132 e grazie alla quale non accadrà nulla di male a chi compirà il gesto (v. 33075), unita al coraggio eroico (*hardiz*, v. 33076) e al valore cavalleresco (*grant prouesce*, v. 33079).

Qui si chiude il lungo antefatto del Castello del Graal, foriero di informazioni necessarie allo

68 Secondo l'interpretazione di *aumaire* donata da Sébastien Douchet in *Voir son désir et le diable: les fenestres dans les Continuations du Conte du Graal*, in *Par la fenestre: Études de littérature et de civilisation médiévales*, réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Actes du 27^e colloque du CUER MA 21-23 février 2002, Seneffiance n° 49, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 137.

scioglimento della prova. Perceval accetta infine il consiglio del sovrano e si prepara al riposo: l'indomani ripartirà per una nuova cavalcata e una nuova avventura; poi, il romanzo tacerà di lui, preferendogli Sagremor e Galvano, fino allo scontro fatale con la mano diabolica, all'incirca quattromila versi più tardi.

2.3.1 Il braccio di ferro fra bene e male

Il momento *clou* della *Continuazione* è l'ultimo e decisivo ritorno del protagonista al tanto noto *décor*. Per quest'ultima parte, come abbiamo fatto per le altre, ci avverremo di sezioni testuali che aiutino a comprendere ed analizzare l'accaduto; riprendendo alcune formule consolidate tali che si possano effettuare delle corrispondenze, ecco di quali ci occuperemo:

- Avvicinamento di Perceval alla cappella
- Entrata
- Apparizione della mano
- Reazione alla mano

L'ultima sezione è di gran lunga la consistente, dovendo porre la parola fine all'episodio: per questo motivo, ne vedremo dapprima solo una piccola parte, mentre la restante sarà oggetto di studio più rapido, dato che si tratta di una porzione testuale completamente nuova e senza precedenti. Inoltre, anche qui, come nella *Prima Continuazione*, esiste un passaggio introduttivo, breve e costruito su di un parallelismo (vv. 37141-142): se là si parlava della «branche du grant conte» (vv. 17115-116 Lunga), qui il soggetto è costituito da due cavalieri, in quanto si cessa di parlare del primo, Galvano («Ici de Gauvains vos lairons»), per ritornare sul secondo, Perceval («et de Perceval vos dirons»), il quale, dopo il terribile scontro verificatosi nel secondo episodio della *Continuazione* individuato da Roach, ha dovuto fermarsi in un castello per guarire le proprie ferite; ora il cavaliere, curato da una fanciulla, è pronto a partire, ma prima di essere congedato questa *pucelle* gli dona armi e armatura di ricchissimo pregio, fabbricate in una terra esotica quale l'Egitto da quattro fanciulle (vv. 37169-180):

Celle qui molt s'abandona
a lui servir, si li dona
unes armes riches et belles,

dont d'or et d'argent sont les meles,
legieres et fors et dougiees.
An Egypte durent forgiees,
molt furent et forz et tenanz;
quatre pucelles avenanz
le[s] forgierent a grant deduit.
N'avoit ancor pas jors plus d'uit
que d'Egypte li anvoierent
les pucelles qui le[s] forgierent.

Rivestito ed armato di tutto punto di strumenti da guerra nati dalla commistione fra meraviglioso orientale e fantastico bretone, il cavaliere comincia finalmente il suo viaggio.

2.3.2 Avvicinamento di Perceval alla cappella

Chevaucha celle matinee
tant que pres [fu] tierce sonnee,
que onques ame n'ancontra.
Dedanz une forest antra
et erra tant qu'a basse none;
tant chevaucha, tant esperone
que a l'issue dou bois vint.
Quant il an fu hors, si avint
que li ciaux amont oscurci
et li airs antor lui merci.
Et lors conmança a vanter
et ciel et airs a tormanter,
n'an fu pas suens li jeus parti.
Il tona, plut et esparti,
queurent estorboillons et poudres,
dou ciel chient pierres et foudres
si granz et si espesemant
com s'il fust jors de finemant.
Granz cox an reçut li chevaux,
si fist meismes Percevaux;
n'osa pas tenir l'oil overt,
de son escu se fu covert,
et les pierres qui sus cheoient
une si grant noise faisoient

que c'iert mervoille a escouter.
 Molt fist cil tans a redouter:
 chient foudres, volent esparz,
 qu'il sambloit que de toutes parz
 fust li ciaux et li a[i]rs espris,
 si ne sai ou Diex avoit pris
 ce qu'il getoit a tel angoisse.
 Ce que la foudre ataint defroisse,
 li bois versoient tot antor;
 recet, fortesce ne tor
 ne vit de nul sens Percevaux;
 molt se desroie ses chevaux.
 Por la temoilte et por la noise
 ne set li vasaux o il voise
 qui de son escu se covri.
 (vv. 37191-229)

L'*ouverture* del brano è nel segno tipico della tempesta, qui esasperatamente amplificata rispetto alle versioni precedenti: ben 38 versi solo di *descriptio* dell'*oré*, contro i 2 versi di Breve2, gli 8 di Mista, gli 11 di Lunga e Breve1 e i 17 di Wauchier. Si noti in primo luogo la collocazione cronologica: con Galvano si era verso sera, mentre con il primo tentativo del gallesse il testo indicava l'inizio della tempesta a mezzogiorno; qui di contro si dona una prima coordinata temporale, ai vv. 37191-193, spiegando che il cavaliere, partito di buon mattino (*matinee*), non incontra anima viva (*ame*) fino alle nove passate (*tierce sonee*). Segue un salto di natura indefinita, in cui il narratore nasconde il computo preciso dello scorrere del tempo: è l'entrata nella foresta del v. 37194, il luogo informe dove le convenzioni spariscono, dove la Natura vince sulla Cultura. «Tant chevaucha, tant esperone»: l'anafora dona il ritmo dell'avanzata, della cavalcata alla cieca, che necessariamente termina laddove vi sia qualcosa di rilevante. Ecco dunque, come già nelle redazioni precedenti, la presenza di un *que*, il segnale che avverte il lettore/ascoltatore della fine dell'ordinario: a «l'issue du bois» il cavaliere esce da un ambiente a lui molto familiare, ne perde in un certo senso la protezione, l'idea di chiusura ermetica verso l'esterno e diviene preda degli eventi. Il primo dettaglio (vv. 37199-200) è posto in endiadi per il contenuto ma in antitesi per la collocazione spaziale: *oscurci / nerci* infatti possiedono il medesimo significato, quello dell'oscurità, del virare verso tinte fosche mutuato dalla *Prima* (Mista v. 13004; Lunga vv. 17119, 17126; Breve1 v. 7045; Breve2 v. 7020) e non presente nella *Seconda* (dove i giochi di luce coinvolgevano solamente l'albero e la cappella), ma vengono legati rispettivamente al «ciaus amont», localizzato al di sopra del protagonista, e all' «air antor de lui», cioè attorno a lui. Questo contrasto fra qui e là

offre l'idea di completezza grazie all'*enumeratio*, decisamente più efficace che la sua semplice e netta rappresentazione lessicale in una singola parola. Dopo il cromatismo Manessier situa la prima vera azione degli elementi atmosferici (vv. 37201-202):

Et lors conmança a vanter
et ciel et airs a tormanter,

Si paragonino ai vv. 32030-31 della *Seconda Continuazione*, «Un estorbeillon d'une nue / conmança l'air a tormenter»: risulta evidente la riproposizione quasi completa del secondo verso del *couplet*, a cui si aggiunge l'uso del passato *conmança* per il fenomeno del vento, che nella *Prima* era semplicemente definito *fort vent* (Lunga v. 17127; Breve1 v. 7053), in Mista con variante *grant* al verso 13006 mentre in Breve2 v. 7027 si preferiva l'imperfetto *vantoit* alla controparte sostantivale. Lo scatenamento delle future precipitazioni non offre alcuna scelta al cavaliere, il quale viene attirato in questo vortice contro la sua volontà: da notare il fatto che qui il testo faccia riferimento, nel creare l'immagine, al cosiddetto *jeu-parti*⁶⁹, sottogenere lirico nel quale due contendenti assumono posizioni opposte in materia d'amore; non esistono mezzi termini e l'eroe, volente o nolente, deve subirla.

Segue in terza posizione la triade classica del temporale, qui al passato, *tona, plut, esparti* (v. 37204), che certamente raccoglie gli elementi portanti della precipitazione ma diviene figlia del *tricolon* della *Seconda Continuazione* «si duremant prist a toner, / a espartir et a plovoir» (vv. 32032-33) e, ancor più addietro, de *Le chevalier au lion* (v.401 «plovoir, toner, et espartir»), in cui le sensazioni si propagano nel campo uditivo, visivo e tattile, la quale, tuttavia, tace sulle *foudres*, qui al v. 37206, del modello precedente offerto da Mista (v. 13008, «Foldres espesement chaoient»). Quest'ultima infatti propone un *tricolon* differente (vv. 13005-6) con la sostituzione dei lampi a favore del vento, lampi che tuttavia vengono semplicemente dislocati un poco più tardi, al v. 13009: le restanti testimonianze di *Prima* presentano solo dittologie, per cui Lunga ha pioggia e vento (v. 17127), Breve1 tuoni e vento (v.7053), Breve2 vento e pioggia (v. 7027).

Si entra finalmente nella parte più terribile della tempesta, così violenta da far credere a Perceval di essere giunto al giorno del Giudizio Universale (v. 37208):

com s'il fust jors de finemant

Una possibile suggestione può provenire dall'Apocalisse di San Giovanni, 8,7 e 11,19:

⁶⁹ Manessier, *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Marie-Noëlle Toury, avec le texte édité par William Roach, Honoré Champion, Paris 2004, p. 233.

Et primus tuba cecinit. Et facta est grando et ignis mixta in sanguine, et missum est in terram: et tertia pars terrae combusta est, et tertia pars arborum combusta est, et omne fenum viride combustum est.

Et apertum est templum Dei in caelo, et visa est arca testamenti eius in templo eius; et facta sunt fulgura et voces et terraemotus et grando magna.

Il vortice d'aria si fa più intenso e fastidioso, con l'aggiunta di polvere (*poudres*, indicata in endiadi al v. 37205) e, oltre alla pioggia incessante, cadono dal cielo «pierres et foudres»: stante l'onnipresente modello leonino, si tratta di un *minuere* (in numero ma non per natura eccezionale) della triplice precipitazione del v. 442 «jetoient noif pluie et fors», a cui seguono tra l'altro le folgori che cadono intorno a Calogrenant (v.445), qui riproposte una seconda volta al vv. 37222-223, «Ce que la foudre ataint defroisse / li bois versoient tot antor», con cui si indica la potenza letale e distruttiva.

Lo stupore per le disgrazie e le difficili condizioni che attorniano il protagonista viene espresso dal narratore ai vv. 37220-221: il momento è rappresentato da «tel angoisse», e chi parla si mostra basito su dove Dio abbia trovato un soggetto cui far patire tutto ciò. È il dilemma di Giobbe, in cui il giusto viene caricato di sofferenze per evidenziare la forza d'animo e la fede: chi se ne chiede il motivo è però una voce esterna, che decide autonomamente d'intervenire per sottolineare il passaggio. L'affidamento nella divinità di Perceval nella *Seconda Continuazione* (vv. 32130-132) viene così messo a dura prova nella *Terza*: l'intento è di raccontare un percorso in cui condizioni e antagonista cercano di minare i fondamentali del cavaliere per farlo desistere, seppur invano.

Siamo in una congiuntura estremamente mortale, in cui il gallese necessita di protezione senza la possibilità d'ottenerla: il *tricolon* del v. 37224, *recet, forteresce* e *tor*, suggerisce tipologie d'edificio che sarebbe possibile trovare in un ambiente del genere e di natura strettamente civile e laica, ma viene negato dal successivo verso 37225 grazie alla presenza della congiunzione *ne* e dell'indefinito *nul* legato al sostantivo *sens*; i sensi umani, così importanti nel precedente testo di Wauchier, qui non risultano efficaci, lasciando perduti in balia degli eventi, mentre il cavallo s'imbizzarrisce ancor prima che il nemico entri in campo. E se con il destriero di Galvano il motivo della paura dell'animale era l'orribile voce, qui è il suono eccezionale dell'*oraige* (anticipazione e preludio delle articolazioni dell'*annemi* che si fanno vero e proprio discorso), capace di porre un freno, se unito alla tempesta, al movimento: Perceval non sa dove andare (v. 37228).

2.3.3 Entrata

Un petitet les iauz ovri
et vit, si con li ciaux se part,
une chapelle d'autre part,
s'a lou chief dou cheval torné.
Tant a point et esperoné,
comme celui qui molt se doute,
que an la chapelle se boute,
lediz et batuz et moilliez.
Quant il fu anz, molt an fu liez;
a pié maintenant descendi,
que n'i demora n'atandi.
A soi meismes pans et dit
que, se Damedieus li aist,
onques mes tans ne vit autel.
Adonc regarda vers l'autel
et vit que sus couchiez estoit
un chevalier qui morz estoit,
et delez ot un cirge ardant.
(vv. 37230-247)

Tutto ciò che circonda costringe l'eroe a chiudersi in un'oscurità interiore che può essere rischiarata solamente da una luce sovranaturale: il cavaliere apre un poco gli occhi mentre si ripara con lo scudo (vv. 37231-233) e vede dalla parte opposta una cappella grazie ad un lampo improvviso che si manifesta in cielo. A tal punto è chiaro come la *Seconda Continuazione* sia una parentesi pacata, nell'ambiente naturale e nella superiore forza di Perceval⁷⁰: nel passo in analisi invece si regredisce, ci si avvicina allo spaesamento di Galvano e all'improvvisa apparizione in scena di quella che sembra l'ancora di salvezza. Eppure vi è una sostanziale differenza: se nella *Prima Continuazione*, nonostante il difficile cammino, la cavalcata era imperterrita e senza deviazioni, sicura verso il suo punto d'arrivo, nella *Terza* ciò non avviene in quanto l'eroe è *artifex* del suo destino, non trascinato da esso; la crisi della collocazione spaziale è ciò che mette in ginocchio l'identità del soggetto, prima che questi si rialzi e trovi la sua via. Per questo motivo è concesso il girovagare sincopato ed impreciso: l'arrivo del sovranaturale mostra quale via prendere, dove fare il proprio *exploit*. La cavalcata accelera improvvisamente, una grande *aleure* del primo testo donata però dal soggetto e non dal mezzo di trasporto: alla fine c'è comunque il conforto, il bisogno di riposo.

70 F. Dubost, *op. cit.*, p. 688-9.

Infatti in Mista si leggeva (vv. 13036-37):

qu'il s'ira laiens reposer
tant que li tans soit achoisiez

Tuttavia Manessier non dimentica il passato e lancia una piccola *pointe* polemica a Galvano (37234-235):

Tant a point et esperoné,
comme celui qui molt se doute

L'autore sa che il suo personaggio mostra un timore (*se doute*, con uso assoluto del riflessivo) che non aveva alcun precedente se non quello del figlio di Lot e ci tiene a sottolinearlo antepoendolo all'avventura, facendo sì che la cavalcata impetuosa non sia una fuga ma un avvicinamento. Lo sforzo estremo dell'eroe appare con *se boute*, v.37236: avanza a denti stretti, benché il tempo lo abbia reso, con un'anticlimax, *lediz*, *batuz* e *moulliez*, ovvero ferito, colpito e zuppo d'acqua; ma la tensione e la sofferenza sono presto sciolte. Al verso successivo infatti Manessier ci consegna un altro epifonema decisivo, che segna il passaggio della soglia e il cambiamento delle condizioni ambientali e psico-fisiche; lo crea ricorrendo all'anafora di *fu*, alle allitterazioni di *-an-*, del gruppo nasale/vocale posteriore, di quello laterale/vocale anteriore, all'omoteleuto di *-z-* e sfruttando gli accenti metrici di 1° 4° 5° 8°, con parallelismo fra emistichi. Il cavaliere non perde certo tempo, e subito scende da cavallo: l'urgenza del riparo trova espressione nella dittologia del v. 37238, resa dalla congiunzione *ne* e dai verbi *demora / atandi*. Eppure questa fretta rende distratto Perceval, al punto tale che ci viene mostrato un suo pensiero errato; la riflessione interiore prima della meraviglia è necessaria («a soi meismes pans» v. 37239) ma questa paura che ha attanagliato il cavaliere, diversamente dal testo precedente, lo conduce ad ingannarsi sulla natura della *visio* (vv. 37239-241):

[.....] et dit
que, se Damediex li aist,
onques mes tans ne vit autel.

Per la verità l'ha già visto, ma ancora non ricorda, nonostante l'invocazione all'Altissimo: è una graduale riscoperta di un'avventura, un passo dopo l'altro, elemento dopo elemento. Segue infatti l'interno dell'edificio sotto il segno della *brevitas*, per cui si tenta un ultimo richiamo

del *décor* consolidato alla mente di chi ascolta: in quattro versi i tre oggetti centrali, altare (v. 37244), cavaliere morto (vv. 37245-246), cero (v. 37247). Tutto è pronto per l'antagonista.

2.3.4 Apparizione della mano

Lors vit, n'ala gaires tardant,
que d'une fenestre se boute
une main noir tant qu'au coute,
qui molt estoit hideuse et tainte;
icelle a la chandoille estainte.
Des que li cirges fu estainz,
devint li ciaux orible et tainz;
il ne vit leanz goute plus,
ne plus que s'il fust an un puis,
bien cuida estre deceuz.
(vv. 37248-257)

La velocità dell'azione viene riproposta in apertura di sezione, al v. 37248, con una parentetica dove troviamo la costruzione verbo di movimento + gerundio di *tarder*, il quale è preceduto da un avverbio di senso negativo (*gaires*, “affatto”). L'oggetto di *vit* giunge al verso seguente, con una proposizione per l'appunto oggettiva: non appare subito però, ma viene preannunciato da ciò che compie, ovvero l'apparizione sulla scena, curiosamente rappresentata con un verbo da poco incontrato, *se boute*. La scelta non è casuale e vuole dimostrare al lettore più attento come, con un tocco d'ironia, si sia giunti veramente alla stretta finale: perché aspettare ancora? Ecco i contendenti pronti per il duello che inizierà fra qualche istante, sembra suggerire il narratore.

Il nemico si rivela nella forma usata precedentemente: non solo la mano, ma anche un braccio che si concretizza fino al gomito («*jusqu'au coute*», qui al v. 37250 e nella *Seconda* al v. 32126), caratterizzato da *tricolon* aggettivale (*noir, hideuse, tainte*) che costituisce un ritorno al modello iniziale della *Prima Continuazione* (laddove quella di Wauchier manteneva la semplice caratterizzazione *noire* condivisa anche da Breve2), sebbene con caduta dell'aggettivo *grant* per Lunga e Breve1 e *merveilleuse* in Mista, Lunga e Breve1, innovato nel passo in questione con *tainte*, a formare una corona cromatica attorno all'orrore di *hideuse*. La discesa dell'oscurità viene proposta in due tempi di diversa lunghezza: dapprima, in un unico e significativo verso (37252) introdotto dal pronome relativo *icelle*, l'atto fisico dell'estinzione della fiamma; poi, dalla seguente temporale fino al v. 37257 che chiude la

sezione, l'effetto che il gesto produce. Nella *Prima* e nella *Seconda Continuazione* questi era accompagnato dalle grida: qui, al contrario, si offre un collegamento fra cielo e terra, fra tutto e uno: come l'albero illuminato di Wauchier era la resa in un unico punto spaziale dell'immensa volta celeste stellata, così il buio dentro la cappella viene uguagliato da un «ciaux orible et tainz» (l'ultimo aggettivo è il medesimo usato per la mano in punta di verso). La sensazione donata è quella della cecità totale, impossibile da scalfire, che i versi 37255-256 rimarcano con *goute* e *puis*, di cui il primo si rivela eco del v. 32129 della *Seconda Continuazione*. Anche a minima distanza l'occhio non scorge nulla, e questo ostacolo fisico produce un sentimento nel cavaliere (v. 37257):

bien cuida estre deceuz.

Nella sua traduzione, Marie-Noëlle Toury⁷¹ ha tradotto questo passo con «et il comprit qu'on se jouait de lui»: il tono di questa traduzione appare forse troppo scherzoso, in quanto non siamo di fronte ad una derisione ma bensì ad un momento in cui il protagonista capisce di essere caduto in un pericolo maggiore e mortalmente più elevato di quello precedente. È infatti la comprensione della vera natura di ciò che lo circonda che permette a Perceval di ricordarsi ciò che è già stato.

2.3.5 Reazione alla mano

Et lores s'est aparceuz
 qu'autre foiz ot leanz esté,
 n'avoit encore c'un esté.
 Et bien aparçut et bien voit
 qu'a la main combatre devoit.
 De neant ne se merveilla,
 De combatre aparaila,
 mais si fu li leus noirs sanz doute
 qu'il ne pot leanz veoir goutte.
 Mais a la clarté de l'espart
 veoit la main et celle part
 molt isnellemant s'avança.
 (vv. 37258-269)

71 vd. nota 69, p. 339

Le tenebre della mente lasciano spazio alla luce con la punta del v. 37258, *aparceuz*, la percezione del pensiero: improvvisamente ci si rende conto, con un *dejà-vu* consapevole, di essere già stati in quel luogo, “non era ancora un'estate”. Quello che abbiamo suggerito per la *Prima Continuazione* trova conferma qui con il v. 37260 e cioè che la prova della cappella sia di natura canicolare: là era la figura del cavallo, e il sottobosco folklorico ad esso legato che ce lo faceva intuire; qui è l'esplicazione a chiare lettere. Non siamo in un mondo senza cronologia: vi sono i riferimenti alle ore per lo scorrere giornaliero del tempo e indizi più nascosti per la stagione; questo verso colloca precisamente l'episodio in questione e il modello precedente, senza ombra di dubbio.

La comprensione interiore si unisce al senso della *visio* al v. 37261, con una dicotomia fra *aparçut* e *voit*, in un'unione d'intenti che si concretizza nel prossimo *combattre*. Ma ciò che rappresenta il cuore di tutta l'avventura, il momento tanto atteso fin dalla sua prima apparizione, è il *couplet* di versi seguenti, 37262-263:

De neant ne se merveilla,
De combatre aparaila

Riproponiamo qui altri due passi tratti dalla *Prima* (Lunga, vv. 17151-152) e dalla *Seconda Continuazione* (vv. 32133-135):

et li chevax saut si d'air
qu'a poi que il ne[] fist chair.

En son cuer molt se merveilla
de ce qui est avenu la;
mais par ce ne fu esbais.

Risulta evidente la climax che essi formano: il primo elemento è la paura irrazionale, data dal passaggio metonimico fra cavaliere e cavallo, che si imbizarrisce e induce il suo padrone ad abbandonare il luogo; il secondo è la *merveille*, lo stupore, a cui manca il lato timoroso (*esbais*); nel terzo anche la meraviglia cade e lascia all'eroe la libertà d'azione per prepararsi al combattimento. È stato compiuto un cammino di consapevolezza, che ha eliminato dall'animo del protagonista ogni possibile remora sulla prova postagli dinnanzi: ora è chiamato, secondo i modi enunciati dal Re Pescatore, a porvi fine una volta per tutte e appagare la curiosità del pubblico, che si protrae da migliaia di versi.

Da qui in poi procederemo per punti salienti, data la lunghezza del combattimento fra il demonio e l'eroe: in questo momento termina la riscrittura propriamente detta, e ciò che leggeremo sarà materia nuova, secondo i modi suggeriti dal sovrano del Graal.

Il primo tentativo di assalto, puramente fisico e guerriero, fallisce (vv. 37270-274):

Lou glaive qu'il tint li lança
mais la main par tres grant angoisse
a sa[i]si lou glaive et lou froisse;
et Percevaux ariers se trait,
qui dou fuerre l'espee tret.

L'impulso aggressivo si infrange con la potenza diabolica: il cavaliere affronta lo scontro come se il suo duellante fosse un pari, utilizzando la lancia come primo mezzo offensivo. È la prima arma alla quale si ricorre, sfruttando un impatto frontale a cavallo: il contesto però è ben diverso e questa si rivela inefficace; Manessier gioca con il lettore basandosi sul duello equestre, mostrando, come di consueto, il passaggio alla spada solo una volta che le lance risultino spezzate. In aggiunta, Perceval è costretto a cedere fin da subito terreno («ariers se trait», v. 37273), rimanendo interdetto per l'accaduto. Sicuro di sé a causa del fallimento del nostro, il diavolo prende forma per incutere ancora più timore (vv. 37278-280):

Si vit une teste venir
hors d'une fenestre a droiture
et paroit tant qu'a la çainture.

Parallelamente all'avanzamento dei sentimenti del protagonista presentati poc'anzi, l'autore ricorre al medesimo meccanismo per la rappresentazione diabolica: il primo nucleo, la mano, veniva amplificata ad un braccio con Wauchier e, infine, viene qui legata ad un corpo vero, con un'inquadratura a mezzo busto che, dantescamente, mette in scena Satana “dalla cintola in su”. Non solo, la *mise en scene* prevede anche una relazione causa / effetto che aggiunge continuamente nuovo materiale agli occhi del lettore: l'apparizione risulta così *in nuce*, non pienamente dispiegata; lo sarà alla seguente azione del gallese. Questi infatti, fallendo anche i tonfi e i fendenti realizzati con la sua lama (vv. 37275-277) e ricevendo in risposta sul viso un tizzone infuocato, opta per l'arma spirituale del credente, il segno di croce (vv. 37289-293):

[...] Formant le redouta,
lieve sa main, si se saigna
et fist, tres bien le vos devis,
anmi son fronc, anmi son vis
le signe de la voire croiz.

Il gesto, accompagnato dall'invocazione a Dio e ai santi, sortisce il suo effetto: come il

cavaliere si riveste della propria spiritualità, così il nemico lo fa con la propria diabolicità (vv. 37302-306):

Un grant deable tot ardant
de feu, et ot lou bras plus taint
et plus noir que charbon estaint.
Bien sot, et bien resambloit estre,
que c'iert la main de la fenestre.

L'aggettivazione che abbiamo incontrato si espande a tutto il soggetto: il *deable* è *grant* (mutuato da Lunga e Breve¹) e il suo braccio, metonimicamente rappresentativo, è ancora una volta *taint* e *noir*, con comparazione di maggioranza rispetto a *charbon* (carbone). È un continuo specchiarsi di azioni, colpo su colpo come propone una certa rappresentazione duellistica (contrapposta al colpo portato a segno simultaneamente): agli attacchi delle *armes chevaleresques*⁷² di Perceval corrisponde il tizzone di Satana; al grido dell'eroe, l'*escroiz* (v. 37294) proveniente dal cielo, cui fa seguito la saetta che squarcia la cappella. Ciò che si crea in questo modo è la *fenêtre ardente* di Sébastien Douchet⁷³:

«Le choix de la fenêtre comme lieu d'apparition du démon n'est pas anodin. D'un point de vue symbolique, elle est un lieu de faiblesse dans l'architecture: espace de pénétration, elle ouvre le monde clos de l'édifice à l'extérieur et met en péril son intégrité. Mieux qu'en tout autre endroit, c'est à la fenêtre que le diable peut insidieusement venir se lover et hanter des lieux sacrés»

Quando la vera forma dell'avversario viene svelata, inizia il vero combattimento. Entrambi i contendenti sanno qual è l'oggetto magico che può rovesciare le sorti del duello, il velo nel tabernacolo⁷⁴ (vv. 37307-37310):

Lors s'est dou voille aparceü,
ne vost pas estre deceü,
qui dedanz la fenestre git
si con li Rois Peschierres dist.

Il movimento verso l'oggetto chiave produce la terza *amplificatio* dopo quella della tempesta e dell'antagonista: la *voiz* orribile, che aveva spaventato il cavallo di Galvano nella *Prima*

⁷² F. Dubost, *op. cit.*, *ibidem*.

⁷³ S. Douchet, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁴ Come illustrato da Douchet (vd. nota 68), per *fenestre* non si intende la finestra da cui entra la mano, secondo l'interpretazione erronea di Mary-Noëlle Toury, ma il *sancta sanctorum* di un edificio religioso; la stessa valenza può essere attribuita al termine *aumaire*.

Continuazione e che aveva annunciato la mano nella *Seconda*, qui muta in parola articolata, vero discorso intimidatorio pronunciato in due frangenti differenti (vv. 37314-318; 37347-356).

Li dist: “Vasaux, grant hardemant
feistes quant ceanz antrastes.
Saichiez que mar i arrestastes;
je vos ocirrai de ma main
et sus l'autel gerroiz demain”.

Il primo atto è nel segno della paura della morte, esplicitata nel *couplet* conclusivo. Il diavolo gli si rivolge con un vocativo generico *vasaux*, ad indicare il riconoscimento di uno *status* differente da quello di un *vilans*, ma pur sempre generale nella massa degli *iuvenes* che cavalcano nel mondo arturiano. L'assassino infernale annuncia il mezzo con il quale toglierà la vita all'eroe, *ma main*; riprendiamo ora un passo messo a testo all'inizio dell'analisi della versione di Manessier (vv. 33046-49):

“Puis an mort quatre milier
par la main qui les devancist,
ne nus ne set qui les ocist,
fors que la main sanz nule doute”.

Ciò che era soggetto diviene così mezzo del misfatto; ciò che era l'omicida, si trasforma nell'arma del delitto: gli altri quattromila cavalieri sconfitti e uccisi non hanno saputo mai a chi appartenesse l'arto e, come il pubblico fino a ora, hanno creduto che fosse a sé stante; qui invece si dimostra il superamento del limite umano e sostanzialmente mondano dell'eroe, capace di vedere oltre, attingendo all'aldilà invisibile ai non iniziati. Perceval sa chi lo ucciderà: lo ha di fronte, magnificamente orripilante nella sua diabolicità. Il protagonista però reagisce per antitesi, rispondendo con il silenzio («Percevaux nul mot ne li sone», v. 37319) e un nuovo segno di croce, mostrando una profonda calma dell'anima.

Comincia la svolta: non è più il nostro ad indietreggiare, ma il demônio («Et li deables saut ariere», v. 37323), messo letteralmente al muro nel verso seguente. Alla folgore infernale che aveva devastato la cappella fa eco la folgore divina (vv. 37332-335):

Li cox de la foudre chai
si orrible[s] et si tres lez
que nus hom, por qu'i[1] fust delez,

ne demorast que morz ne fust.

Ed ecco che ora la scena assume veramente tratti apocalittici, in cui tutto l'edificio brucia ed il lessico, nei vv. 37337-339 insiste particolarmente su questo punto, con la sequenza *feus / esprist / anflamba*. Il protagonista, che prima «de neant se merveilla», ora (v. 37340) «de riens ne s'esbaist»: lo stupore era superato grazie alla conoscenza, la paura invece lo è per mezzo della fede. Il *coté* negativo del sentimento è stato appianato dopo quello positivo: Perceval decide allora di ritentare la conquista del velo, ma la voce parla per la seconda volta (vv. 37347-356):

“Percevaux, lesse ton desroi,
ne croi pas le Pescheor Roi;
se tu lou croiz, que fox feras.
Va t'an tost ou tu ja morras,
maint an ai ceanz abatu
qui a moi se sont combatu.
Ceanz ai mort chevalier maint,
chascun jor uns an i remaint;
or gardes que si bien te meignes
que tu avec aus ne remeignes”.

Indubbia è la *variatio* rispetto alle parole precedenti, con l'iterazione del pericolo della morte (già pienamente sviluppato e riproposto nelle sue nozioni fondamentali, qui marcato fonicamente con allitterazione di *-c-*, ad es. *croi, croiz, ceanz, chevalier, chascun*) a cui però s'aggiunge il tentativo di minare la fiducia nella fonte d'informazione del giovane eroe. Perduta infatti la sicurezza delle sue conoscenze, il cavaliere risulterebbe facilmente annientabile sul piano materiale: è un vero e proprio discorso al contrario, in cui il diavolo dichiara folle (v. 37349) l'affidamento al sovrano del Graal e presentando come unica soluzione la fuga.

Nuovo silenzio del protagonista, mentre il nemico abusa di una facoltà tipicamente umana, il linguaggio, mescolando retorica e minacce in un insistente, e convincente, connubio: tacere diviene così l'unico mezzo per estinguere il potere di Satana, evitando abilmente di porsi sullo stesso piano, al di sopra del quale ci si ritroverebbe inevitabilmente sconfitti. Doppio tentativo di presa dell'oggetto chiave, doppio discorso, doppio silenzio: a rompere tale parallelismo è il corpo a corpo fra gli sfidanti, giunti ai ferri corti, anzi cortissimi, ovvero il nudo braccio di ferro. *L'annemi* non può che afferrare Perceval «par la main senestre»⁷⁵ (v. 37363), nel lato

75 F. Dubost, *op. cit.*, p.693.

manco, l'unico che possa attaccare: l'animo guerriero dell'eroe ricorre ancora alla spada ma, all'evidente inutilità dei colpi (v. 37368), capisce che resta solo una cosa da fare (vv. 37381-384):

Mais cil qui an Dieu ot fience
de l'espee sanz demorance
fist de la croiz signe an sa face,
que l'anemi mau ne li face.

Al terzo segno di croce, quasi applicando un vero esorcismo, Perceval vince il diavolo in modo definitivo. Il testo ci propone la caduta di un'ultima folgore ai vv. 37388-391, definita dal *tricolon perilleuse, orrible, merveilleuse*: non ci vogliamo discostare dall'interpretazione della natura del fenomeno atmosferico offerta da Dubost, che la vorrebbe nuovamente (e a ragione) di natura divina, dopo quella rivelatrice della vera forma diabolica e definita di tale origine a chiare lettere (vv. 37228-230), anche grazie ai vv. 37402-405; tuttavia l'uso dell'aggettivazione si dimostra diabolico, in particolar modo negli ultimi due elementi, così vicini agli attributi dell'ormai fu mano nera da essere quasi inequivocabilmente legati ad essa: l'entrata in scena della vera forma, dopo il primo segno di croce, necessita di uscita del medesimo livello dopo il terzo; nel mezzo, la seconda croce e la seconda saetta fungono da *turning point* per le sorti del nostro eroe. Secondo lo studioso, Dio si rivela capace di utilizzare le stesse armi delle potenze inferi, ma di forza superiore.

La scomparsa del demonio (ricordiamolo, non definitiva nel romanzo: infatti Satana tornerà alla carica in un breve giro di versi) ottenuta nei modi sopra detti si traduce in una situazione insostenibile per il cavaliere, in un violentissimo scoppio che fa perdere i sensi a Perceval (vv. 37392-393):

A Perceval tost la veue,
et chai ou mostier pasmé.

Stordito, crollato al suolo presso l'altare mentre tutto brucia, il gallese rimane per lungo tempo in questo stato. Ripresosi, compie due gesti degni di nota: il primo è l'utilizzo del velo, bagnato di acqua benedetta, con il quale estingue l'incendio nella cappella, mentre, al contempo, la tempesta decresce fino a cessare del tutto; il secondo è un atto di pietà nei confronti del morto steso sul freddo marmo: ogni tentativo di riconoscimento è vano ma la carità cristiana di Perceval lo spinge a donargli una vera sepoltura. Qui termina l'episodio, che scivola nella parentesi tranquilla del cimitero in cui saranno posti i resti dell'uomo: eppure, c'è

ancora spazio per alcune considerazioni conclusive.

Possiamo infatti ricondurre tutto l'episodio ad un *topos* frequentemente utilizzato nei romanzi di lingua anticofrancese, l'*atre périlleux*⁷⁶, il cimitero fantastico e pericoloso: gli elementi che delineano questa appartenenza sono tre. Il primo è la *clôture*, la chiusura dello spazio nei confronti di quello che sta fuori; come ha scritto Dubost, la barriera, sovente di pietra, può oscillare fra il proteggere i morti dai vivi, rispettando la quiete ultima, o viceversa, in quanto luogo passibile di infiltrazioni demoniache. L'aveva detto Douchet, la finestra è la frattura che permette al diavolo di penetrare in un luogo santo, di farlo suo strappandolo alla luce del divino, ma non solo: accanto a questa possibilità, ampiamente sfruttata nel nostro episodio, vi si accosta la presenza del cadavere non sepolto, presenza orrificata che lega il demonio alle pratiche negromantiche; presenza peggiorata dal fatto che il cavaliere che ha affrontato la prova prima di Perceval è stato ucciso, ed è quindi il prodotto di un omicidio in un luogo sacro, e perciò atto blasfemo, come un peccato originale che si tramanda da Brangemore in avanti. Il secondo elemento di richiamo è lo spazio notturno, verso il quale Galvano e poi il giovane gallese si avvicinano. L'oscurità può non essere presente fin dall'inizio, ma viene anticipata proletticamente dalla tempesta, che rende il cielo scuro e minaccioso, trasformando il giorno in notte prima che il sole tramonti.

«La violation du mort par le vivant est un acte de la nuit, l'acte de la suprême audace, si l'on tient compte du fait que ce mort est la plupart du temps une morte».

La notte è quindi il momento di trasgressione per eccellenza, del coraggio sfrontato verso il proibito: il nipote di Artù lo scopre e cede alla paura, l'eletto del Graal lo incontra e lo rinvia a tempo debito, salvo poi compierlo con integrità d'animo. Il terzo ed ultimo elemento è il comportamento dell'"infestazione diabolica, nera, laida e/o infuocata, ma sempre capace di emettere grida spaventose e inumane: certo, la *Terza Continuazione* modifica questo dato a favore di una parola articolata e retoricamente sostenuta, ma bisogna considerare l'eccezionalità del momento e la raffigurazione iconologica degli attanti. Se Perceval assume su di sé le caratteristiche salvifiche del Cristo, possiamo rileggere il discorso come una sorta di tentazione che Satana propone al Figlio dell'Uomo: là era tentazione dell'onnipotenza, qui tentazione di facili cedimenti ad una vita senza rischi.

La domanda conclusiva è: quale è la funzione narrativa dell'episodio? Il solito Dubost ha scritto che l'accesso al Graal viene, in questo episodio, protetto per mezzo della mano del diavolo, un «*obstacle fantastique*» che «*empêche l'homme d'aller vers le Graal*» o quanto

76 F. Dubost, *op. cit.*, pp. 410-425.

meno ne ritarda l'approccio. Noi ci troviamo in disaccordo con il concetto di impedimento dal momento che entrambi i protagonisti giungono al Castello e vedono il *Saint Veissel*; più che ostacolo fantastico o prova d'ingresso, la cappella è una *mauvaise cõtume* da abbattere: Perceval nella *Seconda Continuazione* infatti non cede moralmente alla visio, eppure non la distrugge, accedendo comunque alla casa del Re Pescatore. La presenza diabolica deve essere spazzata via e solo allora si potrà godere del Graal: la cappella, in fondo, non è altro che, unita al precedente Monte Doloroso, la prima metà della pietra di volta di una struttura più ampia che attraversa tutte e quattro le *Continuazioni*.

3. *Storia di una colonna infame*

Passiamo ora al secondo episodio che ci riguarda, detto del Monte Doloroso dal luogo in cui si svolge. Abbiamo optato, nell'intitolare questa sezione, per un piccolo omaggio al famoso saggio storico di Alessandro Manzoni, concentrandoci non tanto sulla riuscita della prova cavalleresca nella quale si cimenterà il solo Perceval, quanto sugli effetti negativi che si propagano da essa in tutto il mondo arturiano: come nell'opera dello scrittore milanese, qui la colonna porta a conseguenze ignominiose alle persone che ne hanno a che fare, direttamente o indirettamente.

La prova, presente nella *Seconda* e nella *Quarta Continuazione*, si compone in entrambi i casi di un preludio, che mostra le vittime dell'oggetto incantato, e di una *aventure tout court*, in cui l'eroe l'affronta da solo, vincendo (con una piccola riserva che spiegheremo più avanti). Per efficacia di analisi proporremo i primi uno dopo l'altro, cui faranno seguito le scene principali con la medesima collocazione: si tratta in fatti di una *riscrittura dissimilante*, il cui *plot* narrativo cambia in larga parte da una versione alla successiva, pur mantenendo coordinate che la identificano precisamente; non esistendo dunque micro-sezioni comparabili del testo, abbiamo scelto questa soluzione d'analisi. Intersecheremo quindi il testo base di Wauchier con la rielaborazione di Gerbert, senza però presentarli nella loro interezza, fatto che appesantirebbe in maniera eccessiva il nostro lavoro, ma offrendoli piuttosto per passaggi rilevanti.

Tuttavia, prima d'addentarci nell'avventura, una domanda si pone: qual è il primo germe di questo "monte dei dolori"? Secondo G. Bertin⁷⁷ l'attestazione incipitaria va ritrovata nella risposta al discorso della *Dameiselle hideuse* del *Conte du Graal*: dopo aver severamente rimproverato Perceval per non aver posto la domanda, la fanciulla propone due sfide, il *Chastel Orgueilleus* e *Montesclere*, per le quali si offrono rispettivamente Guiflez e Galvano; interviene da ultimo un terzo cavaliere (vv. 4700-702):

"Et ge sor le Mont Perilleus,
dist Kahedins, monter irai
et jusque la ne finerai. "

Questo toponimo, *Mont Perilleus*, non risulta affatto nelle parole della sfidante e aleggia

⁷⁷ G. Bertin, *La Quête du Saint Graal et l'imaginaire: essai d'anthropologie arthurienne*, éditions Charles Corlet, Condé-sur- Noireau 1997.

senza legami nel testo: da qui, come afferma lo studioso, si sviluppa l'episodio di cui ci occupiamo; se veramente l'avventura si identifica in questi versi, possiamo allora considerare Kahedins come il capostipite di molti sfortunati cavalieri che la colonna ha portato alla follia, fino all'arrivo dell'eletto. Questo giovane ignoto però scompare subito, assorbito dalle scelte compositive della *Seconda Continuazione*.

3.1 Il preludio di Wauchier: il salvataggio di Bagomedés

Tout ce me covient a lessier,
a Perceval voil repairier,
qui lou grant chemin a laissié
que celle li a anseigné,
qui vet au boen Roi Pescheor.
An autre voie prist son tor,
qui durement estoit erbose
et espinouse et anniose;
tout lou jor antier chevaucha.
Onques chevalier n'ancontra,
ne meschine ne damoiselle,
a qu'il apreist novelle,
tant que fu pres de l'anuitier.

(vv. 28239-251)

Il ritorno a Perceval è segnato fin dal principio da un allontanamento dalla retta via che conduce al Castello del Graal, chiaramente una strada verso la salvezza che non casualmente è definita *grant chemin* (v. 28241): invece l'eroe si perde nella sua selva oscura ai vv. 28245-246, con il *tricolon erbose, espinouse, anniose*, marcato da allitterazione ed omoteleuto e disposto in climax ascendente: il primo elemento ne presenta l'aspetto naturalistico, il manto erboso che il cavallo calpesta; il secondo aggiunge un tocco disforico, minaccioso, in cui si comincia ad avvertire il senso del pericolo che l'immagine dei rovi può donare; infine il terzo aggettivo esplicita a chiare lettere il rischio concreto di quel sentiero: un danno tanto fisico quanto morale. I segnali lessicali comunicano un imminente senso di incombenza e il fondale sul quale si transita è completamente svuotato dei suoi attanti usuali (vv. 28248-249): né *chevalier*, né *meschine* (ancella) né *damoiselle* in questo deserto che dura un giorno intero fino a sera. La figura umana risulta strettamente necessaria, come un punto cardine nel disordine della Natura, capace di indirizzare con il mezzo che la contraddistingue: la parola (v. 28250). L'atto di *apprendre novelle* consente al soggetto di non cadere in un'erranza senza senso, lasciata completamente al puro caso; tuttavia, la mancanza del linguaggio appare fin da subito sintomatica di quello che sta per accadere: la capacità di comunicare si erge a chiave di

lettura di tutto il brano. All'improvviso la monotonia si rompe e lo straniante entra sulla scena (vv. 28252-259):

Donc primes vit un chevalier
c'on avoit par les piez pandu
a un arbre grant et ramu;
ancor estoit tresto armez,
et ses destriers est aresnez
a une branche delez lui.
Molt ot li chevaliers d'annui
soufert deus jors qu'il ot pandu.

La locuzione avverbiale posta in apertura ben rende il colpo di scena: nel largo e piatto panorama un punto singolo attira l'attenzione del protagonista: è un *chevalier*, la prima delle figure che si dicevano mancanti nello spazio. Eppure questi non è sul suo cavallo, ma si trova legato per i piedi e appeso (*pandu*, disposto in anadiplosi ai vv. 28253 e 28259 a incorniciare il passo) a testa in giù ad un albero, come l'Appeso degli Arcani Maggiori dei Tarocchi (detto anche il Traditore). Esiste un'immensa tradizione iconografica e letteraria per questa raffigurazione: ne sono esempi da un lato un piatto in maiolica, frammentario e lacunoso, conservato presso la Collezione Ceramica del Museo del Palazzo Malatestiano di Fano, il *Giudizio Universale di Giuseppe Salerno, del 1629*, in un particolare dell'*Inferno presente nel Duomo di Gangi a Palermo* e la carta *Juda traditor* tra quelle Visconti in custodia alla Yale University Library; dall'altro una testimonianza del Muratori nei suoi *Annali d'Italia*⁷⁸, il quale racconta la condanna inflitta dall'Antipapa Giovanni XXIII a Muzio Attendolo Sforza nel 1412, a causa di un'alleanza di questi con il re di Napoli Ladislao. Non solo: un altro preciso riferimento si trova nel *Triumpho di Fortuna*⁷⁹ di Sigismondo Fanti, dove la Sibilla Cumana dice (carta LXII v., XVI quartina):

“Se inhumano serai, o traditore
A Signori, o parenti in fatto o in detto
Senza cagion privo d'ogni rispetto
Te veggio in aer terminar tue ore”.

L'uomo appeso diventa l'oggetto della relativa che si apre al v. 28253, il cui soggetto, lasciato qui all'indefinito *on*, sarà poi reso concreto nei versi seguenti. Ciò che si vede è opera di qualcuno che ha fatto atto di infamia contro il guerriero ancora senza nome. La situazione è

⁷⁸ L.A. Muratori, *Annali d'Italia, dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749*, compilati da Lodovico Antonio Muratori, Società tipografica de' classici italiani, Milano 1818-1820, vol. 15.

⁷⁹ *Triumpho di Fortuna*, di Sigismondo Fanti, ferrarese. Impresso in la inclita città di Venegia per Agostin da Portese, nel anno 1527 nel mese di genaro.

altamente disdicevole e ricca di dolore: il pover' uomo soffre *molt annui* (v. 28258), con ripresa in punta di verso dell'ultimo elemento del *tricolon* al v. 28241, in un affanno dapprima fisco, causato dal peso e dalla costrizione dell'armatura che ancora indossa (v. 28255) e che dura già da due giorni, e morale in un secondo tempo; al fianco del malcapitato vi è il suo destriero, legato ad un ramo.

Come avevamo visto per la cappella, il protagonista concentra la sua attenzione in un unico punto del *milieu* che lo circonda, quello che suscita la meraviglia nel quotidiano ed usuale, per poi avvicinarvisi a prenderne contatto (vv. 28260-265):

Percevaux l'a de loing veu,
si s'an mervoille qu'estre puet
des tranchanz esperons esnuet
le bon destrier qui tost li va,
jusqu'au chevalier ne fina
qui la pandoit et si l'esgarde.

Il progressivo avvicinarsi alla vittima di un simile trattamento è scandito dal poliptoto di *pendre*, in due participi passati (vv. 28253, 28259) e un indicativo imperfetto (28265), ma questa cavalcata nasconde anche una forza magnetica che attira il cavaliere verso l'incomprensibile: quel *mervoille* (v.28261) infatti non è riferito a ciò che Perceval vede, fatto rimarcato alla fine del passo con il presente indicativo *esgarde*, ma alla constatazione che il *bon destrier* utilizza una grande *aleure*, se vogliamo rifarci alla terminologia dell'episodio precedente, per giungere fino all'uomo senza che sia spronato («des tranchanz esperons esnuet», v. 28262). Questi, dopo un brevissimo istante di contemplazione da parte del gallesse, comincia subito a parlare, comunicando il suo tormento (vv. 28266-271):

Et cil de parler ne se tarde,
ainz li prie qu'i[l] ait,
nou mete mie an lonc respit;
car s'uns petitet atardoit,
jamés aidier ne li porroit,
tan[t] est de grant dolor chargié.

La costruzione del discorso indiretto fa uso di una struttura chiastica, per cui i quattro versi centrali infatti sono giocati sui concetti di aiuto e tempo: il v. 28267 si apre con un avverbio di natura correttiva, *ainz*, grazie al quale il *parler* precedente si tramuta in una preghiera di soccorso (*prie, ait*); segue una negativa, segnalata da *nou / mie*, in cui si inserisce l'idea di un lasso cronologico che non deve verificarsi e redatto nella forma poetica del lungo respiro (*lonc respit*): il soccorritore deve agire subito, quasi senza fermarsi nemmeno a pensare in che modo. Il motivo? L'apodosi del v. 28269, ove la respirazione profonda diventa breve attimo

(*petitet atardoit*), legata alla causale introdotta da *car* e di valore negativo, in cui si ritrova ancora un poliptoto, quello del verbo *aider*, sorretto dal servile *porroit*. La fine che la vittima pronostica è dovuta al *grant dolor* di cui è caricata, costituito sia dal *coté* fisiologico, ovvero la morte per ictus cerebrale che giungerebbe in una posizione del genere, sia dalla morte della fama personale, di cui parleremo più avanti.

Il soccorso di Perceval non tarda ad arrivare, come da richiesta (vv. 28272-281):

Molt pres de lui s'est aprochiez
cil qui franc cuer a et loial;
despondu l'a de son cheval,
entre ses bras l'a receu
et an l'anvers de son escu
l'a couchié et a terre mis.
Puis est dejuste lui asis,
le hiaume bruni li deslace,
desarmee li a la face
par ce que refroider le veust.

La distanza è stata quasi interamente annullata rispetto al v. 28260: la figura dell'eroe assume ora tratti salvifici, meno messianici e gloriosi e più prossimi al Buon Samaritano, come indica la perifrasi del v. 28273 in cui la coppia aggettivale circonda il sostantivo di riferimento, *cuer*. Perceval compie un serie di azioni dettate dalla carità cristiana, ricche di una dolcezza infinita, a cui sono dedicati i vv. 28274-277: lo scioglimento del cavallo, il prendere l'uomo fra le braccia (quasi un'immagine da pietà michelangiolesca), posarlo nella parte concava dello scudo (la medesima cura di Ivano per il suo leone) perché rimanga sdraiato. Infine la parte più importante, l'elmo (*hiaume bruni*): la centralità del momento è sottolineata dall'allitterazione di *des-* ai vv. 28279-280; il motivo è semplice: l'uomo ha bisogno di aria fresca prima che venga soffocato dal calore. Liberato dalla gabbia di ferro che lo avrebbe condannato a una morte terribile, il malcapitato può finalmente parlare e ringraziare il suo salvatore (vv. 28282-292):

Cil qui de grant dolor se deust
a un molt grant soupir geté;
le chief a tout amont levé,
les iouz ovri, si li dist: «Sire,
Dieux qui par nos souffri martire
vos doint bone vie et honor;
gitié m'avez de grant dolor
et randue m'avez la vie.
Ne sai que je plus vos an die,
vostre[s] homs suis tot ligemant
a toz les jors de mon vivant»

Il passaggio da un attante all'altro è scandito ancora da una perifrasi redatta sotto forma di

relativa indefinita; si noti poi la particolare insistenza lessicale, spesso per mezzo dell'anafora, sulla sofferenza: oltre all'occorrenza già individuata al v. 28271, ne ritroviamo altre due di *grant dolor*, ai vv. 28282 e 28288; alla prima di queste fa *pendant* il parallelismo con il verso successivo, *grant soupir*. Si percepisce davvero lo sforzo che la vittima mette nell'articolazione del linguaggio, per cui ogni singola azione è descritta accuratamente (vv. 28283-285): il sospiro, il capo che si leva verso l'altro, l'apertura degli occhi; solo a tal punto il discorso può cominciare. Il dialogo che qui si apre è nel segno del divino (vv. 28286-287): il dio cristiano colmi di ogni bene Perceval, perché questi ha «randue la vie» al suo interlocutore togliendolo da una grande sofferenza; se vogliamo restare prossimi ai Vangeli, qui il gallesse assume il ruolo di Cristo risuscitante Lazzaro. L'esser riportato alla vita segna un obbligo ineludibile per il beneficiario: egli è del suo *Sire, tot ligemant*, creando così un rapporto vassallatico fra i due come sancito dal diritto feudale.

Il passaggio alle parole dell'eroe, in discorso indiretto, si attua ancora con uno sguardo (v. 28293), dal momento che il contatto visivo costituisce una delle chiavi d'accesso principali al mondo meraviglioso che circonda il soggetto. La domanda che si formula comprende due elementi, il nome e l'ultima avventura accaduta, che danno vita alla carta d'identità del cavaliere romanzesco (vv. 28295-297):

et si li demande son nom
et qu'i[l] li die l'achaison
por quoi ce li est avenu

L'uomo risponde senza esitare (v. 28299):

qu'il iert Bagomedés l'amez

Ora conosciamo il nome del malcapitato. Si tratta di un'altra ortografia per Bagdemagus, re di Gorre e padre di Meleagant, il rapitore di Ginevra ne *Le Chevalier de la Charrette*: è dunque un nemico giurato di Artù ma alla morte del collerico figlio, grazie all'amicizia con Lancillotto, entra a far parte della Tavola Rotonda⁸⁰. Nonostante abbia compiuto azioni violente, come la deportazione degli abitanti di Logres verso Gorre alla morte di Uter, è un personaggio meno impulsivo e più posato rispetto alla sua prole, fatto che giustifica la qualifica positiva che qui si dona, “l'amato”, capace di scacciare ogni dubbio sul merito del trattamento ricevuto. Per mano di chi? La risposta giace nei versi successivi (vv. 28300-321):

Sire, fait il, or m'antandez:

80 C. W. Bruce, *The Arthurian Name Dictionary*, Garland Publishing, New York and London 1999, p. 54.

j'aloie au grant Mont Doleroux.
 Par celle foi que je doi vous,
 je vos dirai la verité.
 An ce bois ci ancontrai Ke,
 le senechal lou roi Artu[r];
 trois chevaliers armez et dur
 estoient a lui a cheval,
 qui molt ierent preu et vasal.
 Dou grant Mont Doleroux venaient,
 tuit quatre hors dou sens estoient,
 par ce que lor chevaux menerent
 outre les croiz et aresnerent
 el Mont Dolereux au piller.
 Bien an avez oi parler,
 ce croi je, de la grant mervoille
 a qui nule ne s'aparoille:
 que chevalier ne puet lier
 cheval, palefroi ne destrier
 a un anel, a un piller
 qui duremant fait a loer,
 s'i[l] n'est li miaudres de ce mont.

Il racconto inizia e subito si riceve la coordinata spaziale: la direzione è una, precisa, il *Mont Doleroux*, verso cui muove il soggetto per tentare, come si può supporre, di vincere la prova. L'aggettivo qualificativo che accompagna il nome è denso di significato, per cui la sofferenza fisica si intreccia con quella morale: piccoli indizi erano stati disseminati qua e là, come avevamo già sottolineato, e ve ne saranno ancora nei versi che seguiranno; è una costellazione lessicale che parla al lettore, comunicandogli la *senefiance* di tutto il brano.

Ai versi 28304-308 entrano in scena gli antagonisti: il primo è Keu, «le senechal lou roi Artu[r]», accompagnato da tre cavalieri a cui vengono attribuiti due coppie di aggettivi, *armez / dur* per le qualità esteriori, *preu / vasal* per quelle interiori. La via che questi percorrono è però di segno contrario: essi infatti provengono dal monte e hanno preceduto Bagomedés nel tentativo di riuscita, ma hanno fallito. Ecco che dunque suona il segnale di pericolo per il cavaliere che viaggia in solitaria al v. 28310:

tuit quatre hors dou sens estoient

La ragione è presto detta: chi narra l'accaduto ben conosce la prova, senza però mai esserci stato, ma solo per averla udita da altri. La colpa di questi quattro novelli cavalieri dell'Apocalisse è quella di aver condotto i loro cavalli oltre le croci e averli legati alla colonna che sta sul rilievo; la *merveille* possiede quindi una sorta di *clôture* superabile a proprio rischio e pericolo, ed è delineata ponendo il *focus* sull'oggetto chiave della stessa, la cavalcatura. Tutto viene rappresentato nei suoi punti essenziali: il *décor* (*croiz, piller*), l'azione (*menerent, aresnerent*), l'effetto (*hors dou sens*). Eppure Bagomedés non manca di riprendere una formula più classica nell'indicare questa *aventure*, proposta nei vv. 28317-321,

ricalcandola sulla primissima attestazione che Wauchier ci aveva offerto ai vv. 19917-922:

qu'au grant pui dou Mont Dolerox
avoit un piller merveillox;
s'avoit molt cros en ce piller,
ne nus n'i pooit aresner
son cheval, ainsins avenoit,
se trop boens chevalier n'estoit.

Bien an avez oi parler,
ce croi je, de la grant mervoille
a qui nule ne s'aparoille:
que chevalier ne puet lier
cheval, palefroi ne destrier
a un anel, a un piller
qui duremant fait a loer,
s'i[1] n'est li miaudres de ce mont.

Rispetto all'introduzione del motivo possiamo notare fin da subito una differenza sostanziale: la doppia presentazione della dinamica della prova permette all'autore di offrire in un passo centrale come il salvataggio di Bagomedés un elemento aggiuntivo del *décor*, le croci, mentre dapprima tutto era concentrato solo sulla colonna: quest'innovazione viene inserita senza alcuna enfasi, come se si trattasse di un'informazione naturalmente conosciuta, e per questo capace di stupire il pubblico grazie alla carica dell'inatteso. Inoltre la seconda attestazione viene arricchita con un processo di *amplificatio* del modello originario in ogni suo passo: la *molt cros* (v. 19919) è notizia che sicuramente il protagonista ha inteso (v. 28314), il *piller merveillox* del v. 19919 diviene «la grant mervoille / a qui nule ne s'aparoille» (vv. 28315-316), *nus* (v. 19920) si tramuta nel più preciso *chevalier* (v. 28317), l'oggetto muta nel *tricolon* «cheval, palefroi ne destrier» (v. 28318), il verbo, *aresner* (v. 19920), viene sostituito dal sinonimo *lier* con aggiunta del complemento di luogo a cui la cavalcatura deve essere legata, *anel* (v. 28319); infine, «trop boens chevalier», la qualifica che conduce alla vittoria, diviene protasi all'indicativo presente (v. 28322): non basta essere capaci, bisogna essere i migliori in assoluto.

Ecco che dunque, all'anacoluto tra cause ed effetti, fa seguito la vera e propria narrazione della disavventura di Bagomedés. Ciò che marca l'incontro / scontro fra le due parti è, ancora una volta, il linguaggio: i cammini si incrociano e se da una parte i quattro cavalieri avanzano *descié*, incapaci d'articolare «nes une rien», il nostro risponde loro con la cortesia e la parola, ovvero il saluto, donato «molt bien / si con l'on doit predome fere». La ragione si contrappone all'animalità più brutale, venendone sopraffatta; a nulla vale la comunicazione con chi non la può intendere e infatti (vv. 28329-346):

Kex, qui toz jors est de mallaire,
et li autre troi m'asaillirent
et de mon cheval m'abatirent.
Ne sai que je plus vos aconté;
tant me firent et lait et honte
que nus raconter ne porroit.
Et Kex, qui plus mestres estoit
et qui plus iert de toz vilains,
me lia les piez et les mains,

c'onques ne poi avoir merci,
et a ce chasne me pandu
si fortement con vos savez
et con vos ci trové m'avez.
Et se vos ne fusiez venuz,
je fusse mors et confonduz;
vostre merci, gari m'avez.
Or me dites o vos alez,
le non de vos et qui alez querre.

L'aggressione viene presentata una climax ascendente il cui punto cardine è la figura di Keu: possiamo infatti ben notare come l'autore abbia attribuito solamente agli altri tre cavalieri degli aggettivi di valenza positiva, mentre per il siniscalco si dice qui che è *toz jors... de mallaire*, cioè scortese in ogni momento, come da caratterizzazione tipica. Ebbene, il livello di negatività non può che aumentare in questo personaggio, sino a condurlo verso una malvagità superiore rispetto a quella dei compagni. Keu diviene quindi il capo naturale del piccolo gruppo, prendendo l'iniziativa nel donare infamia al malcapitato: da *mallaire* si passa al «plus mestres estoit / et plus iert de toz vilains» (vv. 28335-336). Ciò che si verifica è sotto il segno della laconicità, taciuto perché troppo carico di vergogna; all'abbattimento da cavallo fanno seguito queste parole (vv. 28332-334):

Ne sai que je plus vos aconté;
tant me firent et lait et honte
que nus raconter ne porroit.

L'eccesso mantiene il carattere di un'endiadi sostantivale, *lait* e *honte* innominabili; null'altro è dato sapere al di fuori dell'inizio dello scontro e della sua fine, operata sempre da Keu (vv. 28339-341):

et a ce chasne me pandu
si fortement con vos savez
et con vos ci trové m'avez.

«L' uomo capovolto, cioè l'uomo che ha perduto lo stato eretto, ha perduto tutto ciò che simboleggia e sottintende lo slancio verso l'alto, verso il cielo, verso lo spirituale, egli non risale più l'asse del mondo in direzione del polo celeste e di Dio; al contrario s'infossa nel mondo animale e nelle tenebrose regioni inferiori»⁸¹

Questi uomini hanno perduto la loro umanità e rendono simili a loro tutto ciò che incontrano sul loro cammino, pervertendo il senso naturale delle cose e mietendo delle vittime, come

81 G. de Champeaux, S. Stercks, *Simboli del Medioevo*, Milano 1981.

questo sfortunato cavaliere.

Il cavaliere chiude la spiegazione sul proprio trascorso ribadendo per l'ultima volta i duplici effetti del monte con il v. 28343: l'arrivo provvidenziale di Perceval ha evitato a Bagomedés di essere «mors et confonduz», cioè di perdere la vita e di essere umiliato, marcando una possibile uscita dal consesso degli esseri viventi oltre che da quello sociale; dall'eletto egli è stato *gari*, difeso da un simile rischio mortale.

La domanda di Perceval è stata ora soddisfatta e viene riproposta tale, con una proiezione verso il futuro (vv. 28345-346):

Or me dites o vos alez,
le non de vos et qui alez querre.

Ecco la medesima struttura che funge qui da chiave di volta, ovvero l'unione di nome e avventura, proposta qui non tanto come passato ma come *quête*. Richiamiamo alla memoria il celebre passo de *Le Chevalier au Lion*:

Et tu me deveroies dire
Ques hom tu es et que tu quiers.
- Je sui, fait il, uns chevaliers
Qui quier che que ne puis trouver;
Assés ai quis et riens ne truis.
- Et que vaurroies tu trouver?
- Aventures pour esprouver
Ma proeche et mon hardement.

Come si può vedere, il modello identificativo trova in questo punto un'altra attestazione, segno della sua ricorrenza; allo stesso modo la ricerca delle *aventures* è legata al verbo *esprouver*, la verifica delle qualità personali, che nel caso dei tre cavalieri compagni di Keu non si sono rivelate sufficienti (come sottolineano, verso la fine del passo, i vv. 28395-398: «Percevaux sa voie acailli / tot droit vers le Mont Dolerox, / ou maint chevalier corajous / avoit esté au grant destroit»). Perceval si era già espresso in termini simili, nei pressi della prima descrizione della prova sopra citata (vv. 19923-929), mentre qui ritorna all'impiego del discorso indiretto (vv. 28347-354):

Quant Percevaux dire l'oi,
si dist: «Voir Diex, que faz je ci?
Certes, jamés ne finerai
devant que la venuz serai;
car se j'i pooie venir,
dont savroie je sanx mentir
se seroie boens chevalier».

Percevaux dist que par la terre
vet par aventures trouver,
car molt se vorroit esprover.
Lors se nomme sanz demorance
et dist que il vet sans doutance

au Mont Dolereux au piller
par savoir et par esprover

se ia boens chevaliers sera.

«Au Mont Dolereux au piller»: l'endiadi del v. 28352 assurge a stilema direzionale, presente per ben due volte nel brano in questione (l'altra è al v. 28313) e con un'attestazione anche nella scena principale (v. 31779), verticalità artificiale costruita sopra una verticalità naturale alla quale si tende per *savoir* e *esprover*, ovvero il conseguimento di una conoscenza teorica e pratica insieme della propria bontà di cavaliere. Come già largamente dimostrato da molti romanzi fin dai tempi di *Erec et Enide* e *Le Chevalier au lion*, il soggetto necessita, per vivere all'intero della società rappresentata dal mondo arturiano, di un perfetto equilibrio fra le varie componenti morali e materiali: tuttavia, e qui lo anticipiamo, il Monte Doloroso di Wauchier affida a Perceval il titolo di miglior cavaliere sul versante mondano, surclassando Galvano, ma non su quello spirituale.

A ces paroles anuita,
molt fu la nuiz belle et serie;
et l'erbe fresche qui verdie
paissent li cheval a leur piez,
tant que li jors est esclairez
et li solauz fu esclarciz.

Il breve notturno (vv. 32855-360) prepara il congedo degli attanti: è un momento di pace in un mare d'erba fresca, mentre la notte risulta limpida e tranquilla. Al mattino che segue Bagomedés si sente subito meglio (vv. 28360-361) e, una volta pronti ed armati, i due cavalieri si salutano: nei versi che chiudono il brano l'uomo salvato dal gallese rimarca ancora, per ben due volte, la sua disponibilità a correre in aiuto dell'eroe secondo ciò che a lui piacerà (v. 28367, in cui lo scambio di *servise* è vicendevole, e vv. 28388-390). Il fatto che più colpisce è la messa a testo delle intenzioni di chi è stato salvato (vv. 28368-372):

Bagomedés dist Perceval
que a la grande cort roial
s'an ira, droit a Callion,
par rester Ke de traison,
car il est molt ses anemis.

La prolessi collocata a questa altezza, seguita dall'intervento del narratore ai vv. 28399-409, annuncia e giustifica l'imminente parentesi che svia solo temporaneamente dal protagonista consueto per una lunghezza di circa tremila versi, creando così una sapiente *suspence* sciolta solo con gli avvenimenti del Monte:

De Perceval ici androit
se test li contes un petit,
tant que d'autres vos aie dit:
com Bagom[e]dés exploita,
qui a la cort lou roi ala;
et conmant messires Gauvains,
Briens des Illes et Yvains
et bien quarante compeignon,
dont chascun fu de grant renon
et chevalier preu et loial,
alerent querre Perceval.

3.2 Il preludio di Gerbert: Agravain e Sagremor

Diamo uno sguardo ora al primo atto del Monte Doloroso nella *Terza Continuazione* (vv. 910-919):

Toute jor tant con li jors dure
Oirre mesire Perchevaus
Par plains et par mons et par vaus,
Tant que ce vint une vespree
Qu'il choisist en mi une pree
Un arbre ou avoit deus puceles
Qui molt erent plaisans et beles;
Mais molt furent en grans destreces
Que chascune fu par les treches
Pendues a l'arbre ramé.

Gerbert, convenzionalmente, crea un incipit basato sull'erranza: questa viene rappresentata nel testo dalla formula durativa dal verso d'apertura, caratterizzata dall'allitterazione di *-t-* e dal poliplotto di *jor*, e che confluisce poi nella successiva principale, costruita sopra un presente storico di *errer*, dalla forte valenza iconica. Il complemento di luogo (v. 912) costituisce un *tricolon* dotato di una particolare *dispositio*: dapprima il paesaggio più vicino al livello del mare, le *plains*, poi quello più lontano, *mons*, e infine il mediano, le *vaus*. L'elemento spaziale lascia però posto al riferimento cronologico preciso ed istantaneo, *une vespree* (v. 913): in questa sera che ormai si avvicina Perceval arriva in un prato in cui esiste un solo oggetto d'arredo ambientale, che subito cattura la sua attenzione, *l'arbre*. Ecco il primo contatto fra modello e riscrittura: il vuoto assoluto che circonda il cavaliere viene colmato all'improvviso ma in lontananza, permettendo al soggetto di approcciarvisi in modo graduale; questa irruzione è la medesima, anche nell'aggettivo qualificativo, *ramé* (v. 919) / *ramu* (v. 28254). Il

rischio di monotonia viene subito però abilmente evitato: non è un cavaliere capovolto quello che pende dai rami, bensì due *puceles* «plaisans et beles», sospese dolorosamente per le trecce. Il curioso e terribile supplizio trova la sua radice nella concezione che della capigliatura, soprattutto quella femminile, aveva la morale cristiana, in quanto simbolo di seduzione e dunque di perdizione dell'anima. Le trecce non risultano coperte, fatto che evidenzia lo stato nubile delle fanciulle, sicuramente *amies* di qualche cavaliere, e paiono malridotte, come nell'episodio della *Male Pucele* del *Conte du Graal*, tagliate alla fanciulla che chiede udienza al re ne *Le Chevalier aux deus epées*, oppure completamente rasate fino a rendere calva la portatrice, ad es. *La Demoiselle du Char* nel *Perlesvaus*, allegoria della sofferenza del Re Pescatore e dello stato della *Terre Gaste*⁸². Al di là dell'atto fisico e violento, tirare i capelli è caricato di un forte patetismo nei cicli epici medievali⁸³ capace di indicare la profonda sofferenza morale nella quale l'individuo è immerso: il dolore si mostra ancora una volta ambivalente, esterno e interno, come con Bagomedés, che pativa *grand annui*.

L'inquadratura si sposta verso un secondo punto d'interesse (vv. 920-939):

Deus chevaliers qui sont armé
 Vit Perchevaus, qui se combatent
 Si durement qu'il s'entrabatent
 A terre menu et sovent,
 Et se fierent plus tost que vent
 Des brans molus par mi le chief.
 Molt soffrent andoi grant meschief
 Car ne reposent pas ne eure,
 Ains cort li uns a l'autre seure
 Si fort et de si grant air
 Que il font par pieches chair
 Et les elmes et les escus;
 Mais nus n'en puet estre vencus,
 Ains se combatent en tel point
 Li uns a l'autre que de point
 Ne mort ne paine ne mehaing,
 Et s'a esté loiaus compaing,
 Li uns a l'autre molt amé,
 Et or se sont si entamé
 Que en mains lius li sanz lor salt.

Fa la sua comparsa il *pendant* delle vittime, *deus chevaliers*, oggetto a cui è legata la brevissima relativa seguente sull'essere in armi e collocato in anacoluta rispetto al verbo principale e al soggetto, posti al v. 921: il riguardo per questi ultimi è manifestamente

82 A. Berthelot, «*Fortune est chauve derriere et devant chevelue*»: les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal, in *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen âge: actes du 28e Colloque du CUER MA, 20-21 et 22 février 2003, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2004*, pp. 23-33.

83 C. Bouillot, *La chevelure: la tirer ou l'arracher, étude d'un motif pathétique dans l'épique médiéval*, in *op. cit.*, pp. 35-45.

maggiore che per le due fanciulle, in quanto essi sono la causa della *destreces* in cui esse sono imprigionate. I primissimi versi sono iconici: vi sono infatti due relative in punta di verso, una qualificativa dell'abbigliamento, l'altra dell'azione che iterano, con anafora dell'indefinito relativo *qui*; con il verbo di quest'ultima, *combatent*, rima il successivo *entrebatement*, in *enjambement* con il complemento a luogo *a terre* (v. 923), mentre l'aggiunta di *durement* nel primo emistichio del medesimo verso produce un omoteleuto che dona un forte senso ritmico. Il mezzo attraverso il quale i due si danneggiano vicendevolmente è collocato al v. 925, *brans molus*, degli spadoni taglienti (come suggerisce l'etimologia del sostantivo, antico franco *brand*, sinonimo di *epee*) preceduti dal verbo *fierent* (lat. FERIRE) inteso come scambio di colpi e dal complemento di modo «plus tost que vent», capace di modellare una scena di grande aggressività, folle e pertanto senza posa alcuna: chi perde il senno infatti viene affetto da una sorta di iperattività, molto simile a quella descritta nell'*Orlando Furioso* di Ariosto (XXIII, 273-280):

In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso.
Di tor la spada in man non gli sovenne;
che fatte avria mirabil cose, penso.
Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse.

Ma, mentre il paladino del ferrarese, dopo il primo acchito di rabbia, riposava per tre giorni su di un prato senza mangiare né bere, i cavalieri in questione non si danno un attimo di tregua, in vortice di violenza senza fine espresso dal v. 927: la mancanza di una battuta d'arresto nel duello ha come effetto il *grant meschief* (v. 926) il fatto riprovevole di cui i due uomini soffrono. In un primo tempo si esalta il lato fisico: ai già citati versi sui *brans* si aggiungono i v. 928-31, dove si esplicano i danni, recati e allo stesso tempo ricevuti, attraverso l'*hysteron proteron* «chair / Et les elmes et les escus» (vv. 930-31) grazie al quale l'ultima parte lesa viene posta in prima posizione, a cui fa seguito un polisindeto rappresentativo di due elementi base del kit difensivo del cavaliere, elmo e scudo. Se ben notiamo anche questi paiono invertiti temporalmente nella medesima maniera: infatti è lo scudo il primo luogo d'impatto dell'arma nemica (specie se lancia), suscettibile, per questa ragione, di andare subito in mille pezzi; l'altro invece, l'elmo, è posto a difesa del capo, luogo chiave della tradizione celtica: mozzarlo significa infatti sconfiggere definitivamente il

proprio nemico, impedendogli definitivamente di agire: Ivano non vi era completamente riuscito nello *Chevalier*, assestando però un colpo fatale a Esclados⁸⁴ e costringendolo alla fuga; così Galvano, in *Ser Gawain and the Green Knight*⁸⁵, decapitava l'avversario senza averne la meglio, proprio perché incarnazione della morte stessa, simboleggiata anche dal colore delle sue armi, il verde.

La seconda parte del testo riportato si concentra per contro sul dolore morale: nessuno dei due può essere sconfitto dall'altro benché non risparmino le loro energie in tal senso e non evitino di cercare, in climax discendente, *mort, paine, mehaing* (v. 935): tutto ciò è profondamente disdicevole, dal momento che essi sono *loiaus compaing* che si amano e rispettano molto fra loro (vv. 936-37).

Quant Perchevaus voit lor assaut
Erranment broche cele part,
En talent a quel es depart.
Mais tant sont cil las et ataint
Que por poi que ne sont estaint:
A terre sont andoi versé
Tout sovin et tout enversé:
N'i a celui pasmez ne fust;
Ausi choi gisent con doi fust,
Chascuns samble estre issus de vie.
950Perchevaus, qui avoit envie
Et del oir et de savoir
De lor aventure le voir,
A l'arbre vint, plus n'atendi,
Les deus puceles despendi.

Vista la situazione (v. 940), il nostro eroe si avvia nella loro direzione con un colpo di speroni, con il desiderio di separarli. Ma quelli sono ormai allo stremo, come si poteva intuire dai versi precedenti: la serie di ferite li ha resi *las* e *ataint* (v. 943), stanchi e sfiniti, tanto da renderli *estaint*: l'immagine che qui si cela è quella della fiamma che a poco a poco si spegne, così come l'ardore guerriero dei due amici e la loro stessa vita, che si affievolisce piano piano. Infatti, afferma il v. 945, giacciono a terra *versé*, distesi nel modo in cui si esprime l'endiadi (legata all'anafora di *tout*) del seguente verso, *souvin et enversé*, cioè supini, inerti «con doi fust», come due pezzi di legno⁸⁶. Il lessico ci comunica il grande sovvertimento della natura di questi cavalieri: sono diventati altro da quello che erano, delle mute ed aggressive bestie

84 C. de Troyes, *op. cit.*, vv. 860-874.

85 *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, a cura di P. Boitani, con un saggio di Ananda K. Coomaraswamy, Adelphi, Milano 1986.

86 La similitudine rappresenta con efficacia l'alterità in cui i due sono caduti: si pensi solamente al canto XIII dell'*Inferno* di Dante, con la figura famosa di Pier delle Vigne: là il peccato gravissimo del suicidio era condannato facendo perdere la forma umana; qui, la follia che essi hanno compiuto, assieme alle sue conseguenze, e che fra poco sarà svelata, ha condotto alla medesima sorte.

prima e ora esseri inerti come i vegetali, in un procedere costante della degradazione. Sta all'eroe salvarli, come Bagomedés: l'unica via però percorribile è la parola, la comprensione del motivo scatenante della follia. Il conoscere attraverso l'ascolto (*oir et savoir* del v. 951) diviene così il mezzo di interpretazione di ciò che è stato visto; l'oggetto del desiderio di Perceval è «de lor aventure le voir» (v. 952) e per intenderlo deve necessariamente rivolgersi alle uniche persone capaci ancora della facoltà di parola, le *deus puceles*, pietosamente liberate dal supplizio.

Celes pleurent et font grant doel
Qui volsissent morir lor wel,
Et Perchevaus les esgarda,
Molt belement lor demanda
Lor aventure et lor meschief.
L'une respont: "De chief en chief
Vous en dirai, sire, le voir,
Puis que vous le volez savoir.
Sire, sor le Mont Dolerous
A un piler maleurous
Que Merlins par enchantement
Fist jadis anciennement,
Et si l'asist desor cel mont.
Cil Dieus qui estora le mont
Confonde celui qui l'i mist,
De grant malisse s'entremist.

La manifestazione della sofferenza procurata dal contesto non tarda ad arrivare: in questo senso agiscono i vv. 955-56, in cui lacrime e grida si mischiano. Nonostante la scena straziante, l'occhio benevolo di Perceval, che appare con l'usuale passato *esgarda* (v. 957), si posa dolcemente (*belement*) sulle malcapitate: alla presa di coscienza della *visio* fa seguito il chiarimento del pregresso, per cui l'*aventure* neutrale viene coordinata con l'elemento negativo, il *meschief* (v. 959), ovvero la cattiva sorte, passaggio obbligato date le circostanze. Come nel preludio precedente, anche qui si risponde alla topica interrogativa dell'identificazione attraverso l'azione, subita o compiuta che sia. Manca però la richiesta del nome, posposta e non indirizzata a coloro che parlano in questo momento: le fanciulle si dimostrano così doppio dei loro cavalieri, voce di quelli che non possono più parlare, offrendo un'esplicazione che non sarebbe ottenibile in altro modo. Tuttavia, la perdita della propria singolarità non significa mancanza di precisione: prende la parola una delle due, esordendo con un «de chief en chief» (v. 960), complemento di modo che contorna il resoconto e a cui s'accompagnano il verbo *dire* al futuro indicativo e l'oggetto, *le voir* (v. 961). "Fidatevi messere", sembra voler suggerire la fanciulla, "tutto quello che seguirà è aderente alla realtà delle cose": Perceval si mette così nelle mani di una sconosciuta, ben coscio che il proprio dovere, come cavaliere timorato di Dio, è quello di aiutare i più deboli, specie fanciulle in

pericolo o insidiate dai malvagi. In primo luogo, ecco la coordinata spaziale, ai vv. 962-63, *Mont Dolerous / piller maleurous*, posti esplicitamente in punta di verso come segno marcatore; a questa colonna è correlata l'oggettiva dei vv. 964-65: emerge così un'informazione nuova rispetto a Wauchier, grazie alla quale veniamo a conoscenza del creatore di tale artefatto, Merlino. All'*enchanteor* per eccellenza sono riferiti il verbo *faire* al passato, *fist* (v. 966), che aiuta una collocazione cronologica rinforzata dall'avverbio di tempo *ancienement*, e il complemento di mezzo, «par enchantement» (v. 965), attraverso un incantesimo. Consigliere prima di Uter e poi di Artù, questa figura sempre a cavallo fra ortodossia e diabolicità riceve una maledizione indiretta da parte della narratrice:

Cil Dieus qui estora le mont
 Confonde celui qui l'i mist,
 De grant malisse s'entremist.

L'anatema, comprendente l'evocazione a Dio onnipotente e creatore affinché faccia giustizia, si caratterizza per un fine gioco di suoni, in particolare per l'anafora di *-l-*, *-r-*, *-m-*, *-s-*, la rima inclusiva dei vv. 969-70 e per il pronome relativo indefinito «celui qui», *variatio* del sostantivo *testé* presentato e anche formula di scongiuro in quanto discorso negativo (mentre prima il tutto era senza alcuna connotazione). La colpa di Merlino è la sua *grant malisse*, ovvero la sua disposizione a fare del male gratuito a persone innocenti, e per questo motivo Dio lo deve sconfiggere, rendere al silenzio: è l'altro significato che il verbo *confondre* esprime, lo stesso utilizzato da Bagomedés nelle proprie parole (v. 28343), ad indicare il timore per le conseguenze del gesto di Keu e dei tre cavalieri folli; scompare il senso di umiliazione tipico di una società guerriera per far posto alla brutalità del giusto sull'empio.

L'opera del mago è raffigurata concisamente dai versi 971-73:

Quinze crois trestout entor a,
 Un anemi i estora
 Qu'il a enmuré la dedens.

Nuovamente appare la corona di croci, non meglio specificata, attorno alla pietra maggiore, dentro la quale vi è stato posto (*enmuré*) un *anemi*, cioè uno spirito malvagio e di natura diabolica; vi è quasi un senso di *clôture* che delimita ciò che gli uomini possono varcare oppure no, come nell'episodio della cappella nella prima parte di questo lavoro: in questo caso però, fuori da ogni dubbio, sono gli esseri umani l'oggetto della protezione delle croci, che

costringono a raggiera il *piller*-prigione del demone. Tuttavia, essendo una *mauvaise cõtume*, la soglia è varcata dai più valorosi che desiderino sconfiggerla.

Come agisce questa colonna infame? È presto detto (vv. 974-92):

Quant nus demande: “Quist laiens?”
Ja tant n’ert sages ne senez
Que tantost ne soit forsenez
S’il n’est del mont li plus hardis
Et par drois fais et par drois dis.
Cil doi chevalier i alerent
Et a cel piler apelerent
Et demanderent: “Quist laiens?”
Maintenant issirent del sens
Et tot lor memoire perdirent
Et a cest arbre nous pendirent
Par les treches, si con veistes,
Quant vous orains nous despendistes.
Ses amiemes par druerie,
Et se sont mort par derverie,
Et si estoient bon ami
N’a pas encor mois et demi;
Ochis se sont et depechié
Par anemi et par pechié.

La risposta si articola in due punti salienti, la presentazione delle condizioni generali della prova e la sua calata nel particolare: il primo occupa i versi 974-78, mentre il secondo i versi 979-92. Ciò che scatena la follia è una domanda, «Quist laiens?», “Chi c’è là dentro?”, proferita da un pronome generico come *nus*, qui in senso positivo, a cui fa subito seguito la condizione che permetterebbe la vittoria nei quattro versi in successione: dapprima lo *status* del cavaliere, dato dall’endiadi *sages / senez*, espressione del medesimo concetto, la commistione di conoscenza, intelligenza e prudenza; poi il rischio, l’uscita di senno («ne soit forsenez»), improvvisa come segnala l’avverbio *tantost*; terzo elemento è l’eccezione che può verificarsi ad un evento così capace di mietere vittime, «S’il n’est del mont li plus hardis / Et par drois fais et par drois dis», il coraggio in opere e parole, con anafora di *par drois*, “per diritto”. Nel verso successivo ecco il passaggio alla circostanza precisa, segnalato dalla locuzione «cil doi chevalier» (v. 979) che permette il restringimento di campo: ad essi sono legati tre verbi che esplicano la progressione delle azioni, *alerent*, *apelerent*, *demanderent* (vv. 979-81), ovvero l’avvicinamento, l’interpellare, l’interrogazione. Si tratta di una climax ascendente che culmina con l’iterazione della domanda fatale, «Quist laiens?». La curiosità dei cavalieri rimane però inappagata: non hanno infatti adempiuto alle condizioni necessarie d’accesso, e per questo (vv. 981-82):

Maintenant issirent del sens
Et tot lor memoire perdirent

Il contrappasso per tale *hybris* è la perdita delle facoltà razionali e della memoria: si viene completamente snaturati, sprofondando ad un livello ferino ed abietto. Il *douleur*, fisico e morale, colpisce chi ha osato e chi è nelle sue prossimità, le fanciulle: «Et a cest arbre nous pendirent / par les treches». Sembra un'azione istantanea, stando al racconto: tuttavia siamo solo all'inizio del romanzo e al *Mont Doulereux* Perceval giungerà solo tredicimila versi più tardi, passando di incontro in incontro, di meraviglia in meraviglia. Certamente la distanza versale non implica di per sé una distanza geografica: tuttavia Wauchier era stato più attento nella collocazione delle scene all'interno della sua opera, giustificando il mancato approccio subitaneo alla montagna con la parentesi delle avventure di Bagomedés, uno dei due attanti del preludio; la ramificazione del racconto permetteva quindi di offrire al lettore un senso di verisimiglianza narrativa: l'incrocio dei vettori direzionali del malcapitato con quello del siniscalco poneva l'incontro in un luogo molto prossimo al punto di arrivo; qui questo non si verifica, in nome di una *suspence* narrativa forse giustificabile con la riscrittura dell'episodio: bisogna creare un nuovo orizzonte d'attesa, e per fare ciò si ricorre alla procrastinazione della fine.

L'ultima parte del discorso della *pucele* è dedicato alle implicazioni morali dell'accaduto: la struttura a cui si ricorre è il parallelismo in *amplificatio*. Dapprima infatti troviamo un solo verso di segno positivo, cui fa seguito uno negativo, strettamente connessi dal sistema rimico:

Ses amiemes par druerie,
Et se sont mort par derverie

La rima *druerie / derverie* (rispettivamente dal germanico *DRUTO e dal composto lat. volg. *REEXVAGARE⁸⁷) ricca e quasi paronomastica, rappresenta epifonicamente il mutamento dei soggetti in questione: da una parte il passato remoto *amiemes* (da *aimer* o *admirer*) unito al complemento di mezzo con *par*, dove questi indica una relazione affettiva privilegiata; dall'altra l'indicativo presente passivo di *morir*, usato in senso transitivo, la cui causa è ancora una volta proposta dal medesimo complemento, che qui però significa follia *tout court*. Il

87 http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=desverie;XMODE=STELLa;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRI R MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR; ultima consultazione in data: 29/05/2015.

gioco di corrispondenze prosegue con il *couplet* dei vv. 989-90:

Et si estoient bon ami
N'a pas encor mois et demi

L'inserzione del dato cronologico permette di inquadrare l'infausto evento all'interno della narrazione, venendo in soccorso alle considerazioni poc'anzi espresse. Il «mois et demi», e dunque circa quaranta giorni, costituisce il lasso di tempo per tutta la durata del quale le ragazze hanno subito il supplizio e i cavalieri hanno duellato? Agli occhi di un lettore moderno parrebbe certamente inverosimile, soprattutto alla luce di due fattori: in primo luogo, il dato potrebbe trattarsi di una zeppa di Gerbert, utile solo a procurare la rima, come già mostrato in altro luogo⁸⁸, frutto di un processo di accrescimento e/o di convenzionalità che attraversa una sorta di atemporalità generica del mondo arturiano; in secondo luogo il riferimento sarebbe sì generico ma non implicherebbe in alcun modo la successione obbligata degli eventi. Ciò che conta davvero in questo punto è l'attestazione di amicizia fra i due malcapitati, messa in antitesi con i versi 991-92:

Ochis se sont et depechié
Par anemi et par pechié.

Il motivo del danno reciproco si ripropone in *variatio* con il participio passato *ochis*, al quale si coordina lo stesso tempo verbale di *dépêcher*: al senso di morte che traspariva dalla perdita di coscienza di pochi versi sopra si aggiunge quello del distacco, per contrapposizione con il concetto di *druerie*; è proprio questo il significato di *depechié*, l'allontanamento: da cosa? Dall'identità umana in generale, dall'amore che li lega, dal rispetto per i più deboli rappresentati dalle fanciulle. Questa volta però *par* introduce un complemento di causa, duplice in quanto esterna ed interna: se infatti lo *status* di follia è prodotto dall'*anemi*, sempre pronto a dividere gli uomini, non si può certo negare che la colpa sia anche dei due cavalieri, che qui trova realizzazione nel dispiegamento della tracotanza, da noi già anticipata. Ci si attiene dunque ad una particolare visione del mondo: il diavolo è sì il principe del male, ma può operare perché gli uomini gli lasciano uno spazio nel loro animo, spazio dovuto alla debolezza intrinseca della

⁸⁸ vd. L. Cocito, *Gerbert de Montreuil e il poema del Graal*, Libreria Editrice M. Bozzi, Genova 1964: la studiosa fa notare come, quando all'inizio del romanzo Perceval spezza la sua lama contro la porta della cinta muraria bianca e rossa che trova sul suo cammino, il fuoriuscito eremita lo avverte che, a causa di ciò, dovrà vagare ancora sette anni e mezzo prima di trovare il *Saint Veissel*: l'aggiunta "et un demi" sarebbe interpretata come zeppa. Tuttavia a noi è parso strano l'effetto di modifica di questo simbolico lasso temporale, i sette anni: se, al contrario, ci basiamo sul computo dei mesi, possiamo convertire la cifra in "novanta", moltiplicazione tra altri due simbologie numeriche.

nostra natura fin dal peccato originale. L'insistenza sul prigioniero del *piller* e sui suoi effetti conduce passo passo la vicenda di Gerbert nel campo del teologico, distaccandosi da un neutrale e conciso *coté* laico che Wauchier là rappresentava.

Dist Perchevaus: “Ma douce amie,
Or me dites, ne vous poist mie,
Lor nons; et si ne vous anuit,
Car ançois que voiez la nuit
Sera chascuns bien en son sens,
Se j'onques puis par nul assens,
Par si que chascuns ne soit mors.
- C'est, sire, li preus Saigremors,
Et li autres est Agrevains
Qui n'est d'armes faintis ne vains:
Molt se soloient entramer”.

La risposta dell'eroe, dal v. 993, è composta da una gentile richiesta che pone fine alla *retardatio nominis* (brevissima, fino al v. 995) e all'esplicazione del proprio intento (vv. 996-99). Perceval, utilizzando abilmente la *captatio benevolentiae* «ma dolce amie», richiede l'informazione complementare al racconto dell'avventura, il nome di chi l'ha vissuta: i due cavalieri stanno quindi per essere identificati nella cerchia delle conoscenze arturiane e il risultato non mancherà di soddisfare e stupire i lettori. Poi, in un secondo momento, rassicura la giovane: la sua intenzione (*assens*, v. 998) è quella di ridonare la lucidità (*sens*, v. 997) a coloro che l'avevano perduta, non appena questo sia possibile (con l'immagine del “prima che cali la sera”); i versi scorrono sotto lo scandire delle assonanze di *-n-*, *-e-*, *-s-*, a cui si aggiungono in chiasmo la doppia rima ricca *anuit / nuit* e *sens / assens*.

Il disvelamento è compiuto: i due sconosciuti vengono definiti come «li preus Saigremors» (il cui attributo usuale è *li desreez*, detto di una persona sregolata ed incontenibile) e Agrevains. Entrambi sono cavalieri della Tavola Rotonda: il primo è citato nel *Cliges*, ne *Le Chevalier au lion* e nel *Conte du Graal* di Chrétien, nonché nel *Perlesvaus*, nel *Livre de Caradoc* e in Manessier; il secondo, fratello di Galvano e dunque nipote del re, acquisisce maggior importanza nel ciclo Post-vulgata, dove denuncerà il rapporto tra Lancillotto e Ginevra: per quanto riguarda i primi romanzi bretoni, appare nel *Conte du Graal* anch'egli, dove si nomina da sé l'*Orgueilleux*, e in *Caradoc*, dove si dice sia più vanitoso del siniscalco Keu. Va da sé che, di fronte a due personaggi di tale statura, non si possa affatto dubitare della loro tendenza alla tracotanza: non sono certo personaggi umili o modesti e per questo sono stati puniti con la follia, per aver creduto di elevarsi a migliori del mondo; Perceval invece, stando sul cammino che conduce alla perfezione tanto mondana quanto spirituale, sarà il prescelto di questa prova.

Nonostante ciò, il valore dei due è notoriamente riconosciuto da tutti: per questo la *pucele* può affermare che, nel campo delle armi e quindi del combattimento, non sono né *faintis* né *vains*, semplice endiadi in litote che sottolinea il loro valore genuino. L'hanno dimostrato in molte occasioni, e ora l'uno contro l'altro: è questo il non detto che si cela nell'ultimo verso (1003), «Molt se soloient entramer» che esplicita il loro rapporto affettivo, la *druerie*, con il ricorso al parasintetico *entramer*, capace attraverso la sua forza iconica di evidenziare il legame fra i due baroni di Artù.

Quant Perchevaus les ot nomer,
Erranment met pié fors d'estrier,
Descendus est sanz detrier;
Son brief prent, que plus n'i atent,
Sor le chief Agrevain l'estent
Et il lors en son sens revint.
A Saigremor maintenant vint,
Puis li a estendu le brief
Tot erranment desor son chief:
De sa derverie est garis.

Fraasi breve, concise e puntali segnano l'azione di Perceval nei vv. 1004-13 una volta ottenute tutte le informazioni di cui aveva bisogno: il testo itera in tre occasioni la velocità del movimento, con l'avverbio *erranment*, l'infinito *detrier* (accompagnato da *sanz*) e la subordinata «que plus n'i atent»; allo stesso modo l'agire viene scandito dai passaggi che il cavaliere compie, ovvero l'ascolto, l'abbandono delle staffe e la discesa. Qual è il mezzo di salvezza del gallese? Un *brief*, «petit root, tout a compas» (v. 239), donatogli centinaia di versi prima, all'inizio della narrazione, da un eremita rinchiuso in una cinta muraria bianca e rossa. Di questo amuleto protettivo avevamo ampiamente parlato nella nostra tesi triennale⁸⁹ e non desideriamo qui approfondire in modo eccessivo l'analisi dell'oggetto; basti sapere che, come dice il religioso all'atto della consegna (vv. 249-55):

“Vassal, dist il, soiez toz fis
Que ja ne serez desconfis
Par anemi ne decheus,
Ne nus hom tant soit desceus
Ne fors du sens, s'il a le brief
Estendu par desor son chief,
Que tantost ne soit en son sens”.

89 A. Tondi, «A modo di uno brieve»: studio sulle connotazioni magico-religiose e sulla funzione narrativa del brief nella letteratura antiofrancese, discussa in data 19/06/2013 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore prof. A. Barbieri, pp. 56-98.

Ecco l'efficacia curativa che ci riguarda da vicino: la protezione che l'oggetto offre è sia per sé stessi quanto per chi ne è bisognoso; da notare inoltre il fatto che la difesa sia specificamente contro *anemi*, dove il nemico per eccellenza è per l'appunto Satana. Questo eremita quindi fa parte di quella cerchia di personaggi che incoraggiano e aiutano il protagonista secondo le categorie di Propp, cerchia che comprende in maggioranza fanciulle eteree che vagano in solitudine incrociando il loro cammino con quello dell'eroe. Dunque il nostro non esita e, grazie al poliptoto di *etendre* (*estent, a estendu*, v. 1008 e 1011), guarisce i due, elencati secondo un' *inversio* rispetto alla presentazione precedente. Per ciascuno dei due l'autore pone l'accento su un fatto particolare: con Agravain si sottolinea il ritorno «en son sens» (v. 1009), alla propria razionalità; con Sagremor l'allontanamento dalla *derverie* (v. 1013). La rappresentazione rispettivamente di salute / malattia permette così una *variatio* che modula l'andamento testuale, facendo cadere ogni possibile ridondanza che potrebbe nascere da iterazioni frequenti del medesimo gesto.

3.3 Il miglior cavaliere del mondo: la prova e l'incontro

Quando finalmente, dopo molto peregrinare, si giunge al cuore dell'*aventure*, la *merveille* si mostra all'eroe e al lettore ricorrendo al senso della vista, che permette la descrizione e la delimitazione dell'oggetto rappresentato (vv. 31580-595):

Et Percevaux a mis son frainc,
montez est, si chevauche seus
tant que sus le Monz Dolereus.
Le piller prist a esgarder,
et l'oeuvre qui fait a loer;
de cuevre estoit faiz et bastiz
et sororez, ce m'est avis,
si ert trestoz d'uevre pollie,
de haut avoit une traitie.
Quinze croiz avoit tout antor;
n'i a celle n'ait de longor
douze toises a tout le moins.
Je ne cuit c'onques homs humains
veist mes ovre autresi belle,
si con li contes nos espelle,
qui a Fescamp est toz escriz.

Salta subito all'occhio l'utilizzo della medesima espressione del v. 28322 («qui duremant fait a loer») per il v. 31584, dove *oeuvre* diviene sinonimo di *piller*, con una collocazione versale che rimanda all'endiadi. Come detto più volte, la meraviglia si guarda: è per questo motivo che, fin dal principio dell'attenta osservazione («prist a regarder», v. 31583), ci troviamo alle spalle di Perceval, a seguire il suo sguardo curioso e attento ai dettagli. Dopo la constatazione della sublime opera, il v. 31585 ci offre il complemento di materia, *de cuevre*⁹⁰, cioè di rame, legato ad un *tricolon* di versi in sinonimia, *faiz*, *bastiz* e *sororez*; a circondare a mo' di corona il pilastro Wauchier inserisce un altro verso, il 31587, contenente l'iterazione sull'ottima fattura, come suggerisce l'aggettivo *pollie*. Alle caratteristiche estetiche e materiali fanno seguito quattro versi (31588-591) sui dati spaziali: il primo ci dona l'altezza, relegata, attraverso un anacoluto, ad una semplice e generica considerazione, per la quale la colonna risulta essere lunga “per un tratto”; per contro, gli altri tre versi si concentrano sugli elementi che circondano l'oggetto principale, offrendo dettagli più precisi e capaci di creare l'immagine del sito: si tratta di quindici croci disposte *tout antor*, (si confronti con il v. 971 di Gerbert: quest'ultimo realizza un calco con una leggera *variatio*) poste ad una distanza di almeno *douze toises* (unità di misura del valore di circa sei piedi)⁹¹ dal centro. Il luogo non ha quindi una conformazione casuale, ma è stato attentamente costruito e pensato da qualcuno, qualcuno che ha sprecato energie e risorse per esso, qualcuno che l'ha reso talmente incredibile da far affermare al narratore:

Je ne cuit c'onques homs humains
veist mes ovre autresi belle

Ci troviamo di fronte ad un *mirabilia*, come la notte di Perceval prima della cappella, che cronologicamente seguirà a breve nel testo di Wauchier. Nessuno, al di là dell'eletto: è questo ciò che sembra voler comunicare l'autore con queste continui stilemi. Ma, se la cappella della mano era tenuta nascosta in una colte brumosa fin dalla *Prima Continuazione*, qui si rivela che la conoscenza della prova risale a tempi più antichi, la cui testimonianza è conservata dal *contes* presente a *Fescamp*. Come già per l'avventura precedente, anche qui ritorna il *topos* del libro fonte: colui che racconta la storia non ne è il suo inventore, ma riprende solamente ciò

90 Il sostantivo deriva dal nome Cipro, dell'omonima isola, centro, nell'antichità, di produzione ed esportazione del rame, in lat. AES CYPRIUM, da cui poi *cuprum, fonte del simbolo attuale in chimica per questo metallo, Cu (vd. Enciclopedia Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/rame_%28Enciclopedia_dei_ragazzi%29/, ultima consultazione in data 16/05/2015).

91 http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=toise;XMODE=STELLA;FERMER::AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR; ultima consultazione in data: 29/05/2015.

che ha letto e udito da *auctoritas* riconosciute. Tuttavia, il testo procede, ed offre altri dettagli al *décor* del monte (vv. 31596-605):

Percevaux est toz esbaiz
de regarder les granz mervoilles.
Des quinze croiz ierent vermoilles
les cinc; les autres cinc sont blanches,
plus que nois cheue sus branches.
Les autres, ce sai de seur,
sont de bones colors d'azur;
ainz n'i ot taint fors de nature.
Faites furent de pierre dure,
qui a toz jors mes durera.

Alla presentazione del *pillier* centrale e del suo cerchio protettivo (con la sua ambivalenza a cui abbiamo già accennato), il soggetto umano non può che rispondere con lo stupore (*toz esbaiz*) per queste *granz mervoilles*. È il sussulto dell'animo dell'eroe, ingenuo fino al conseguimento della spiegazione, come si verifica per la Mano nera. I particolari però non si fermano qui: si inserisce l'elemento cromatico, perfettamente e simbolicamente tripartito in *vermoilles* (v. 31598), *blanches* (v. 31599), *azur* (v. 31602); il sostantivo di riferimento è *croiz*, le croci e si gioca con i suoni per rendere il passaggio memorabile all'orecchio del lettore, con un profluvio di effetti retorici: ben due rime paronomastiche, *mervoilles / vermoilles* (vv. 31597-598) e *blanches / branches* (vv. 31599-600), l'anadiplosi di *cinc* al v. 31599 unito all'*enjambement* del verso precedente, la similitudine poetica «plus que nois cheue sus branches» al v. 31600, l'iperbole del v. 31603 «ainz n'i ot taint fors de nature», ed infine le molteplici allitterazioni, tra cui spiccano quelle di *-s-*, *-a-*, *-c-*, *-z-*, e del dittongo *-oi-*.

Abbiamo raccolto tutti gli elementi in questi versi, ed ora possiamo chiedercelo: quale è la natura profonda di questa costruzione e della sua collocazione? Il tutto pare una reminiscenza dei monti di pietra di matrice celtica, nei modi chiarificati dai *Mirabilia* dello Pseudo-Nennius⁹², dove si parla ad esempio di Cairn Cabal (oggi Cairn Gafallt) in Galles, luogo in cui Artù assemblò una montagna di pietre sotto quella che riportava l'orma del suo cane. Cairn designa infatti l'ammasso di pietre spesso legato alle camere funerarie: esso risale ai riti preistorici consistenti nell'accumulazione di pietrame. Questa vecchia parola celtica possiede dei sinonimi, *montjoie* oppure il termine *golgol* in ebraico: il *Mont Dolereux* diviene così un luogo di dolore vero, in un profondo sincretismo tra pagano e cristiano, un sito in cui si commistionano le credenze suddette e la tradizione legata all'ortodossia religiosa, secondo la quale il Golgota (luogo del cranio) sarebbe il punto di sepoltura di Adamo, che emerge nelle

92 F. Lot, *Nennius et l'Historia Brittonum* in «Revue de folklore français», 2, 1931, pp. 70-72.

rappresentazioni come teschio ai piedi della croce. Perceval ascende verso una croce che diventa colonna portante, centro catalizzatore. Di cosa? Delle sue aspirazioni, ma solo parzialmente: con Wauchier è il valore mondano ad avere la meglio, a prevalere sulle altre implicazioni, pur non trascurandole ma anzi, sottolineandole. Quello che il gallesese si accinge a compiere è un culto; come ha detto Dom Gougaud⁹³:

«Les mégalithes ne consistent pas seulement en sepultures, mais aussi en monuments consacrés au culte. Les plus importants sont les cromlechs, ou cercles de pierres au centre desquels s'élevaient généralement un grand menhir».

Svolgere il rito, qui legare la propria cavalcatura al monolite centrale, implica un riconoscimento di una cratofania litica: molteplici siti archeologici sono la dimostrazione di come queste pratiche fossero estremamente radicate nel territorio, e pertanto capaci di penetrare nella letteratura come richiamo storico o fascinoso. Si pensi al sito di Carnac, luogo preistorico nel sud del Morbihan, vicino Rennes, il cui nome gallo-romano significa “dominio della montagna di pietre”, oppure alla Pietra di Fâl, la pietra magica della sovranità posta nel sito di Tara, nella contea di Meath in Irlanda, detta *Lia Fáil* (in lat. *Saxum fatale*), pietra del destino a cui è legata senza ombra di dubbio l'avventura del Seggio Periglioso narrata proprio da Gerbert de Montreuil nella sua Continuazione. Il riconoscimento di potenza non può però trascendere la pericolosità insita all'oggetto che, lo ricordiamo, è rivestito di un metallo, il rame: questo elemento viene infatti considerato molto vicino al diabolico in quanto prodotto ctonio rielaborato dal fuoco (e il più dannoso fra tutti è il ferro, detto *ferrum dolosissimum* nel *Liber de natura rerum* di Thomas de Cantimpré⁹⁴) e pertanto nemico del legno, materiale vivente e santificato dall'esempio della Santa Croce; di contro la pietra viene semplicemente considerata inerte ed eterna. L'aspetto complessivo del *décor* assume quindi già da questo punto di vista un'aura sinistra, indice di possibile *deablie*.

In questo episodio resta saldo il punto centrale, ma cambiano quelli che lo circondano: i cerchi di menhir più piccoli, spesso in numero di due ma soprattutto tre, si tramutano in croci, assorbendo l'interpretazione cristiana; non più uno spirito comune è il prigioniero del *pillier*, ma è lo spirito malvagio per eccellenza, il Diavolo. Questa sintesi tra mondi trova però un corrispettivo storico e archeologico in qualcosa di veramente esistente, la croce celtica, la quale, dopo l'introduzione del cristianesimo in Irlanda e Scozia (VI sec.), venne adattata al

93 D. Gougaud, *Les Chrétiens celtique*, Lecoffre, Paris 1911, p. 144.

94 T. de Cantimpré, *Liber de natura rerum: editio princeps secundum codices manuscriptos*, W. De Gruyter, Berlin, New York 1973, p.378.

quella latina e si caricò, al modo dei *calvaires* bretoni, di numerose incisioni, anche se non vi sono testimonianze né per l'Inghilterra né per l'Armorica; esse fanno riferimento alla tradizione dei menhir e dei *lechs* gallici, i famosi *simulacra* di cui parla Cesare, colonne di pietra e legno a mo' di effigie di Lug, il corrispettivo di Mercurio. La tripartizione cromatica, secondo i colori primari individuati da Michel Pastoureau, rosso, bianco e blu (qui in variante rispetto al nero), consente l'espressione visiva della sacralità, la quale necessita di una sede degna di manifestarsi, come lo è la montagna.

Simbolo di costante confronto per l'uomo con la sua altezza e presenza opposte alla fragilità e alla precarietà, è, come ha dimostrato James-Raoul⁹⁵, appello alla scoperta, all'eroismo, all'*exploit*, una vera e propria promessa di gloria e consacrazione che il nostro cavaliere cerca fin dal primo racconto dell'avventura. È la casa degli dei, il *Sid*, dall'indoeuropeo *SED-, con valore di seggio, collina: per contro, la montagna è anche il luogo dell'orgoglio umano e degli idoli, prodotti di un paganesimo antico, dimora di giganti (e infatti Harpin, nello *Chevalier au lion*, è detto *de la Montagne*, e allo stesso modo Fergus, nell'omonimo romanzo, ne combatte uno sul suo *Mont Doleroux*⁹⁶), esseri serpentiformi e spiriti. Sta al cavaliere qui protagonista spostare l'asse dal negativo al positivo, dimostrando di essere il migliore al mondo; ecco dunque che compie il primo passo per la sua riuscita (vv. 31606-613):

Perevaux les croiz trespassa
qui molt ierent de grant biauté,
le piller a molt esgardé
qu'i[l] voit haut et doré molt bel,
si voit ataichié un anel.
Ne sai s'il iert d'argent ou d'or,
mais il valloit tot le tresor
q'an poist an une tor metre.

L'ultimo elemento mirabile del *décor* appare al v. 31610 grazie all'occhio indagatore di Perceval: si tratta di un *anel*, la cui unicità è rimarcata dalla struttura versale. Infatti il nostro varca la soglia al v. 31606, costituita dalla croci a cui si attribuisce *gran biauté* (v. 31607), ripresa del v. 31593 (*autresi belle*): il *focus* si sposta poi sul centro, il *piller*, osservato a lungo (*molt*), a cui è legata una relativa al verso successivo contenente tre attributi, *haut*, *doré* e *molt bel* (v. 31609); grazie alla congiunzione *si* e l'anafora del verbo *voire* si sposta l'attenzione su un elemento della colonna, l'anello per l'appunto. Gli ultimi tre versi del passo riportato (vv. 31611-613) ne definiscono la materia, oscillante tra *argent* e *or*, e la grande preziosità,

95 *La montagne dans le texte médiéval: entre mythe et réalité*. Textes réunis par Claude Thomasset et Danièle James-Raoul, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2000, pp. 260-273.

96 Guillaume Le clerc, *The Romance of Fergus*, edited by W. Frescolin, W. H. Allen, Philadelphia 1983, vv. 4455-4830.

quantificata con un numero di beni pari a quelli stipabili in una torre. Wauchier gioca dunque con le inquadrature, restringendo a più riprese il campo visivo sul particolare contenuto in un insieme più ampio, sempre di natura circolare. L'anello non è posto casualmente su quel pilastro: in quanto *Sid*, la montagna è il luogo dei legami magici che si estrinsecano tramite oggetti materiali, catenine, braccialetti e anelli. In questo modo si crea dinnanzi agli occhi del lettore una sorta di tempio celebrativo del valore cavalleresco, fulgente nei suoi colori e nella sua preziosità: l'occhio dell'eroe diventa il mezzo con cui chi ascolta può comprendere la solennità dell'atto in corso.

Il momento è giunto, ed ecco che si offre per la terza volta la condizione di accesso alla prova dopo gli esempi dei vv. 19917-922 e 28317-321 (vv. 31614-27):

Anviron ot escrit an letre,
an une liste d'argent fin,
qui ce disait an son latin,
sanz mot de nul autre langaige,
que nus chevalier par outraige
n'aresne au piler son destrier,
s'il ne se puet apareillier
au mellior chevalier dou mont,
de toz iceus qui ore i sont.
Mais Percevaux nou savoit lire,
si l'avoit il bien oi dire
au chevalier qui lou bouta
desoz lou maubre qu'i[l] trova,
si li dist toutes les devises.

Parlavamo poco fa della centralità del linguaggio ed ecco che il testo che il menhir cerca di comunicare con l'unica voce possibile, la scrittura: essa appartiene alla categoria delle scritture meravigliose di Anita Guerreau-Jalabert⁹⁷ e si presenta «an liste d'argent fin» (v. 31615), con proseguimento del motivo della preziosità che contraddistingue il tutto, e collocata *anviron* (v. 31614), all'intorno, quindi verosimilmente si tratta di una sequenza di *letre* posta sulla circonferenza della colonna. Interessante e ambiguo è invece il problema della lingua del testo scritto, il quale propone «[...] an son latin / sanz mot de nul autre langaige» (vv. 31616-617) il contenuto dell'avventura; ora, vi sono due possibili interpretazioni fraposte: la prima consisterebbe nell'intendere *latin* come sinonimo di lingua, secondo una lunghissima tradizione che attraversa tutta la letteratura medievale (come gli uccelli che cantano “nel loro latino” nel romanzo di Ivano); la seconda invece nel percepire tale parole nel senso proprio di lingua latina: così facendo si giustificerebbe il verso che

97 A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècle)*, Libraire Droz, Genève 1992, p. 80-81.

segue, proponendo un testo senza alcun prestito linguistico. In entrambi i casi però, sia che ci si trovi di fronte alla lingua di Roma o che si tratti di un *medium* comunicativo non meglio specificato (Una lingua per iniziati? Una parlata locale?), ciascuna delle due possibilità rimane affascinante ed un'ipotetica disambiguazione non può trovare luogo nemmeno con i versi successivi (vv. 31623-624), in quanto Perceval «nou savoit lire», non lo sapeva leggere quel testo, ma l'aveva solamente appreso da un cavaliere *felon* incontrato in precedenza sul proprio cammino. Il giovane gallese assume così la qualifica di *illitteratus*, di colui a cui manca un'istruzione scolastica basica e che fa affidamento esclusivamente sulla comunicazione orale tipica delle società tradizionali: è una prova di iniziazione quella che qui si svolge, una prova delle proprie qualità personali; il non saper leggere o il non poterlo fare accresce il mistero della colonna, la rende sovranaturale solo grazie al fatto di risultare incompresa.

Il contenuto della *scripture* si allinea agli altri già presentati, ma con tre piccole variazioni: la prima si trova al v. 31618, «par outrage», certamente interpretabile come zeppa per creare la rima con il precedente *langaige*, ma il cui senso (traducibile con il complemento di causa “per temerarietà”) ben si inserisce a questo punto della narrazione, ove si reitera il possibile pericolo che il nostro sta correndo (cadere nella follia) e dopo che sono stati presentati come vittime del *piller* proprio due cavalieri tracotanti, Sagremor e Agravain; la seconda è l'utilizzo di *mellior* al v. 31621 dopo *miaudres* e *trop boens*: se il discorso di Bagomedés già indirizzava la prova verso il miglior cavaliere del mondo e non ha uno bravo ma poco emergente dalla massa, qui si pone solo una *variatio* del caso, regime nel punto considerato, soggetto nella seconda attestazione. Da ultimo giunge un chiarimento cronologico: l'eccezionalità dell'uomo destinato a vincere non è affatto atemporale, in quanto la colonna è stata edificata per uno scopo ben preciso che verrà narrato di qui a poco: pertanto si aggiunge in chiusura del passo il v. 31622, «de toz iceus qui ore i sont», grazie al quale Perceval diventa letteralmente il cavaliere del momento, rompendo la leggendarietà di un unico eletto.

Descenduz est et si a prises
 ses resnes, si les a noees.
 Qant en l'anel furent boutees,
 tout quoi a lessié son destrier.
 Son escu ala apuier
 lez lou piller que je vos di,
 et sa lance trestot ausi,
 qui fer d'acier avoit tranchant.
 Toz cois se tint an son estant,
 son hiaume oste par escouter,
 par oir et par esgarder
 se il verroit nule nouvelle.

E così si compie finalmente il rito nei versi 31628-631: nuovamente Wauchier ricorre agli artifici retorici per marcare la sua scrittura, grazie all'anafora di *si* nei primi due versi a cui si aggiunge l'effetto fonico dell'allitterazione di *-s-*, *-e-* in particolar modo. Il primo *couplet* trova il suo centro nelle *resnes* (v. 31629) le briglie della cavalcatura, attorniate dal passato prossimo di *prendre* (*a prises*) e da quello di *noer*, posti entrambi in punta di verso; il secondo, per contro, apre un importante momento di stasi che dura fino al v. 31639 con una temporale introdotta da *qant*. Il primo avviso di tranquillità precedente un'ipotetica tempesta è il v. 31631, in cui si afferma che il *destrier* dell'eroe è *tout quoi*, completamente calmo: nulla pare succedere all'istante e quindi Perceval rinuncia, forte di questa sicurezza, alle armi d'offesa e difesa, l'*ecu* (v. 31632) e la *lance* (v. 31634, cui si lega la relativa contenuta al v. 31635 che illustra il materiale di fabbricazione) appoggiati proprio contro la colonna. Tuttavia non rinuncia all'armatura, fatto che avrebbe richiesto l'aiuto di qualcuno uscendo dalla finzione narrativa ma anzi, compie un gesto altamente simbolico: «son hiaume oste par escouter / par oir et par esgarder» (vv. 31637-638). L'apertura della celata dell'elmo ricalca quella compiuta da Perceval al v. 28279 come atto di carità per Bagomedés: la liberazione dal mezzo protettivo permette di entrare in contatto con l'*aventure*, sia in via indiretta, come nel caso del malcapitato cavaliere, sia in via diretta, come in questo momento. Il gallese apre così una porta verso la *merveille*, si dispone alla comunicazione con essa, simboleggiata dal *tricolon escouter, oir ed esgarder*, terna già da noi conosciuta con la Cappella della Mano nera: riprendendo brevemente ciò che abbiamo spiegato, *escouter* diventa, nel passo, un generico verbo di percezione, distinto nel verso successivo nel canale uditivo ed in quello visivo, allo scopo di *captare nule nouvelle* (v. 31639), un qualche cambiamento nel mondo circostante dopo l'azione. Lo stato d'animo del soggetto è espresso dall'aggettivo *cois* (v. 31636) accompagnato dall'avverbio intensivo *toz*; si noti come la formulazione riprende quella di pochi versi precedente, il *tout quoi* attribuito alla montatura: cavallo e cavaliere vengono così indissolubilmente legati, a dimostrazione del loro necessario rapporto di convivenza: Perceval ha fissato alla colonna una parte di sé, il mezzo che lo porta verso l'ignoto, verso ciò che lo rendono cortese e prode.

L'attesa viene ripagata e una nuova figura emerge dal fondale scenico, una *pucele* (vv. 31640-653):

Ez vos atant une pucelle
chevauchant une blanche mule.
Onques ancor an terre nule,
ne pres ne loing, bien le puis dire,
n'oi homs ne fame descrire

plus bel ator que elle avoit.
Desus sa blanche mule estoit,
et si vos di de sa biauté
q'an tout le plus lonc jor d'esté
ne l'avroie je pas descrite,
ne an un autre tote dite.
Por ce ne vient il miauz tesir,
que je deisse por plesir
chose que l'an tenist a fable.

L'apparizione improvvisa si rivela un banco di prova per l'abilità descrittiva del narratore: dopo il *couplet* iniziale che segnala il movimento del personaggio nello spazio al di sopra di una *blanche mule* (v. 31640) lo sguardo si sposta sulla ragazza; tuttavia Wauchier si allontana dal consueto canone della *descriptio puellae*, che vorrebbe rispettata una sequenza di elementi dall'alto verso il basso, per concentrarsi piuttosto su un unico aspetto, il vestito. Il termine viene posto solo al v. 31645 e possiede un preludio di tre versi dove la coordinata spaziale diviene temporale, trasformandosi in un *adynaton*: l'anafora della negazione *ne* unita all'infinito *nule* per *terre* al v. 31641 fungono da segnali specifici che, aggiunti alle *personae homs e fame*, proiettano la *visio* nell'oltremondano, fondata sulla certezza di cui fa sfoggio chi parla. Alla bellezza di ciò che si indossa fa seguito quella intrinseca dell'essere femminile a partire dal v. 31646: *sa biauté* viene ora rapportata alla convenzione cronologica in due tempi diversi, posti in *amplificatio*, il *jor d'esté* e *un autre* (v. 31648 e 31650). La seconda iperbole sposta l'asse sul narratore stesso: se con l'*ator* la descrizione veniva da soggetti esterni a sé stesso, ora l'esplicazione dei dettagli sulla dama potrebbe essere di sua produzione ma, per *descrire* e *dire*, non basterebbe un lasso di tempo davvero consistente come il giorno più lungo del periodo estivo moltiplicato per due, ovvero due solstizi consecutivi. Il terzo movimento del testo riportato è una presa di coscienza di Wauchier: l'impossibilità di rappresentare l'oggetto del suo discorso nell'estetica artificiale e poi natura (veste e bellezza) porta l'autore a delle scuse preventive verso il suo pubblico, dichiarando il rischio di menzogna insito in ciò che si racconta; egli non vuole dire cosa che possa risultare *fabula*, finzione eccessiva che spinge a dubitare della sua veridicità solo per donare piacere a chi ascolta le lodi di questa incredibile donna. Il verso seguente si rivela, dopo questa costante *progressio*, altamente iconico (v. 31654):

La damoiselle esperitable

Charles Mela⁹⁸ ha proposto alcune riflessioni sul senso dell'aggettivo qualificativo sopra riportato, analizzando brevemente tutta la scena da un punto di vista prettamente religioso, secondo alcuni elementi che faranno presto seguito: *esperitable* (lat. EX-SPIRITUS, epiteto utilizzato usualmente per Dio, Gesù Cristo o la Vergine⁹⁹) sarebbe quindi da intendere come spirituale, di matrice divina, un attributo che lo studioso ritiene coerente con il destino di Perceval, il quale ella adora come un santo sull'altare (vv. 31686-690). In verità questa interpretazione non tiene conto di due fattori: il primo è il duplice senso di *esperitable*, che più genericamente ha il valore di “sovranaturale”; il secondo è l'espressione verbale inserita nei versi incriminati, *devroit*, terza persona singolare dell'indicativo condizionale di *devoir*: trattandosi di un discorso diretto in cui la voce che parla dice “io”, non può certo riferirsi alla ragazza, bensì a «toz li mans» collocato nel medesimo verso. Come abbiamo già ricordato, il passo si dimostra altamente laico e la stessa *pucele* rivelerà una discendenza tutt'altro che divina o spiritualmente ortodossa; cade dunque l'idea di Mela secondo la quale chi affronta la prova per desiderio di gloria «sans être hissé jusqu'à la sainteté»¹⁰⁰ è destinato alla follia: chi l'ha provata nel testo di Wauchier era già predisposto alla caduta in quanto aderente a quella schiera di personaggi lontani dalla moderazione, Agravain, Sagremor, Keu. La controprova si ottiene con la già analizzata avventura successiva, la cappella: se davvero Perceval fosse arrivato, con il monte, al culmine del percorso spirituale, come potrebbe non aver vinto sul Diavolo?

Ritorniamo alla sequenza dei fatti. Una volta scesa dalla mula (vv. 31658-671):

De Dieu qui onques ne manti
 molt hautement lou salua,
 et au saluer l'anclina
 de bon cuer et molt humblemant.
 Percevaux son salu li rant,
 qui de li veoir s'esbaist.
 La damoiselle plus ne dist,
 ainz est alee sans targier
 jusque devant le bon destrier
 qui ataichiez iert a l'anel,
 si [li] conmance a son mantel
 aplanoier et col et teste,
 et faire merveilleuse feste
 comme celle qui iert cortoise.

98 C. Mela, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Éditions du Seuil, Paris 1979, p. 41 e ss.

99 http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=esperitable;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR; ultima consultazione in data: 29/05/2015.

100 C. Mela, *op. cit.*, *ibidem*.

Il primo contatto con l'essere *fairy* si rivela positivo: questi saluta il cavaliere (vv. 31658-661) nel nome di Dio, elemento incipitario e simbolo di verità, come suggerisce la negazione del mentire (v. 31659, «onques ne manti»); la ragazza sembra volersi dunque collocare fin da subito in un contesto positivo, capace di conquistare la fiducia del cavaliere anche con il sostegno di una palese *captatio benevolentiae*, sottolineata dai due avverbi *hautement* e *humblemant* (vv. 31659 e 31661) e dal modale «de bon cuer». Il gallesse risponde cortesemente, come gli è stato insegnato: tuttavia il saluto non implica un'accettazione istantanea della *visio*, che lascia esterrefatti (*esbaist*, v. 31663). Sul sentimento di stupore avevamo discusso nella prima parte del lavoro, ed è curioso notare come sia il medesimo che egli prova davanti alla Mano nera, senza però che vi sia alcuna traccia di paura: è un segnale importante che evidenzia una legame fra i due episodi. La conversazione, redatta in discorso indiretto, si interrompe però qui: la damigella infatti ignora *sans targier* (v. 31665) il giovane e si dirige verso il suo *bon destrier* (v. 31666), accarezzandolo nella sua interezza (*tricolon mantel, col, teste* vv. 31668-669); l'atto di fare «merveilleus feste» la designa inequivocabilmente come persona *cortoise* agli occhi del narratore mentre di tutt'altro avviso appare Perceval (vv. 31672-680):

Percevaux lo voit, si l'am poise;
 honte li est que damoiselle
 qui tant est avenanz et belle
 mete la main a son cheval.
 Reproiche an cuide avoir de mal,
 car chevalier ne doit souffrir
 belle dame de ce servir;
 car elle set savant bien faire
 tel servise qui miauz doit plere.

Il giovane soffre interiormente per ciò che vede, credendo che sia sconveniente, come indicano i due termini chiave posti nel *couplet* dei vv. 31672-673, il verbo *poise* e il sostantivo *honte*: il fastidio è accresciuto dall'aspetto ragguardevole della nuova arrivata, raffigurato dalla dittologia «avenanz et belle» che fa da pendant alla *biauté* del v. 31647. In realtà egli si inganna con questo pensiero: è una piccola macchia sulla prossima perfezione cavalleresca e la voce narrante non esita a segnalarlo ai lettori a partire dal v. 31676 e dalla doppia causale introdotta da *car* che ne segue, dove la prima assume l'intento di un monito generale grazie ai sostantivi generici *chevalier* (v. 31677) e *belle dame* (v. 31678), attanti e poli di riferimento del mondo cortese, e la seconda si cala nel contesto con il pronome determinativo *elle*; il tutto viene legato strettamente insieme dalla figura etimologia dell'oggetto in questione, il *servir / servise* che tanto spiace, ma che in realtà «miauz doit plere» (v. 31680). Perceval infatti non

comprende la *senefiance* dell'accaduto: ha superato una prova in modo completamente ignaro, senza rendersene conto; l'atipicità del momento risalta dal fatto che non c'è stato alcuno scontro rispetto alle attese, nessun attimo di confronto con qualcosa di superiore o terribile. Il contesto pacifico stordisce l'eroe, lasciandolo interdetto: raccogliendo tutti gli elementi è facile capire invece come la dama riceve qui un'attestazione della propria identità *fairy* grazie alla relazione gioiosa con il mondo equino, da noi esposta a più riprese, all'ineffabilità della sua persona, alla scelta del bianco come contrassegno del chiarore meraviglioso.

Al tentativo del cavaliere di distoglierla da un lavoro per stallieri (vv. 31681-683), la fanciulla risponde con le parole anticipate poco fa (vv. 31686-701):

“Sire, fait elle, bien le sai,
de voir sans doute et san cuidier,
que vo cors et vostre destrier
devoit toz li mans aorer
et souploier et ancliner
maiez que tel saint faint l'an autel,
que l'an ne porroit pas autel
chevalier an trestot le mont
trover, que vos desus le Mont
Dolereux avez aresté
vostre cheval et aresné
a l'anel qui pant au piler.
Or si vos poez bien vanter
Que vos plus grant honor avez
que chevalier de mere nez
eust onques jor de sa vie”.

La certezza trasuda dalle parole della giovane: prima l'invocazione della divinità, ora l'endiadi «sans doute et san cuidier» (v. 31687) che anticipa il *tricolon* preso in esame da Mela *aorer*, *souploier* e *ancliner*, in climax discendente. Se concentriamo il nostro interesse sull'aggettivo *faint* (v. 31691), posposto a *tel saint*, ciò che aveva detto lo studioso cambia notevolmente di prospettiva: al di là di un'adorazione per l'eletto del Graal, da noi smentita, possiamo vedere come l'ortodossia religiosa venga scartata a favore del concetto di idolatria, una strada di natura esclusivamente pagana, in quanto l'aggettivo proviene da *feindre*, cioè fingere, dissimulare. Infatti il «plus grant honor» di cui si parla è quello agli occhi del mondo, il più grande «que chevalier de mere nez / eust onques jor de sa vie» (vv. 31700-701), termine di paragone che rievoca, ancora una volta, il prossimo episodio. L'atto di *aresté* e *aresné* (posti entrambi in punta di verso con gioco paronomastico) il cavallo all'anello della colonna riceve così anche una consacrazione verbale da questo nuovo e sconosciuto personaggio, il primo dopo il superamento della prova e chiaramente legato ad essa: ma non è ancora il tempo di

conoscerne l'identità. Il breve scambio di battute che segue rafforza la dichiarazione della *dameiselle* (vv. 31702-709):

“Certes, fait Percevaux, amie,
vos dites ce que vos vollez,
mais de meillors an a assez
em plusor leus que je ne soie.
Certes, grant outrage feroie,
se je me tenoie au meillor”.
“Sire, fait, elle, vostre honor
dites, si faites que cortois”.

La modestia di Perceval, che controbatte affermando l'esistenza di una nutrita schiera di uomini più valorosi di sé stesso (v. 31704-705), lo porta a distaccarsi dal pericolo dell'*outrage*, nel senso di danno morale verso coloro che gli sono superiori: è proprio questo atteggiamento che però conferma l'idea della fanciulla, la quale risponde che solo un cortese parlerebbe in tal maniera; inoltre, il nostro si allontana dall'*outraige* del v. 31618, biasimo dei cavalieri soccorsi.

Segue ora una notevole porzione di testo (vv. 31710-749), che non riportiamo in quanto priva di reale interesse ed utile solo ad una transizione di scenario, dal monte alla distesa erbosa dove vi sono i *paveillons* della fanciulla. Qui, cavalieri, dame e giovani li accolgono festosi (v. 31722-725) ed un banchetto è presto allestito (vv. 31732-737; i dettagli sono taciuti in quanto il cibo è un argomento basso e sconveniente per un *romans* di tale livello): cala poi la notte e, in questo contesto serale, Perceval e la *pucele* stanno seduti fianco a fianco, in disparte; inizia così il dialogo finale dell'avventura, denso di elementi rivelatori capaci di donare, finalmente, una risposta (vv. 31750-756):

Percevaux a mis a reson
la damoiselle et si li prie
que, s'il li plait, elle li die
le non de li et dom estoit,
et por qu'illuec tandu avoit
som pavaillon lez la monteigne,
qui tant [est] horrible et estraigne.

La richiesta rientra nei canoni a cui si attiene Wauchier, ovvero l'unione del nome e dell'avventura passata, nel modo in cui era già stato caratterizzato lo scambio di battute con Bagomedés: qui l'antefatto è il motivo che ha spinto la giovane ad installarsi con il suo seguito

presso la montagna, detta «orrible et estraigne» (v. 31756); il giudizio negativo dell'eroe si basa in questo punto non su ciò che gli è accaduto, ma sulla tradizione precedente che egli ha raccolto per via orale. La risposta arriva prontamente (31757-761):

Celle respont: “Biaux jentix sire,
de ce vos cuit je molt bien dire
le voir a petit de raison:
je ai la Damoiselle a non
dou grant pui dou Mont Dolerox”.

L'essere *fairy* agisce ancora una volta con gentilezza, apostrofando Perceval con la formula di *captatio benevolentiae* «biaux jentix sire» (v. 31757), affermando di voler dire «molt bien / le voir» (vv. 31758-759): è l'ennesima attestazione di veridicità, che giunge pian piano ad un notevole livello di saturazione nell'insieme del testo. Ma la rivelazione decisiva si trova alla fine del passo riportato: la ragazza infatti non possiede nome proprio (o non ne è a conoscenza?) ma è detta «Damoiselle [...] dou grant pui dou Mont Dolerox» (vv. 31760-761), nomenclatura che la lega al luogo di residenza, rendendola connaturata con esso. Il percorso iniziato con la presentazione fattane da Wauchier e proseguita con l'aggettivo *esperitable* trova qui la sua conclusione: la giovane donna è l'indefinito per eccellenza, l'apparizione di qualcosa oltre che l'uomo non può definire, ma può solo cercare di delimitare grazie a fattori esterni, come la coordinata spaziale. Rimane da scoprire il perché della sua presenza (vv. 31762-784):

“Un chastel ai ci pres de nos,
dela ce mont, molto bien asis;
mais il a pres de quinze dis
que je me vins ci herbergier,
car uns vallez me vient nocier,
ancor n'a pas grant tens passé,
qu'il avoit a la cort esté
am Bretagne lou roi Artu.
Ce jor meismes qu'il i fu,
i vit il monseignor Gauvain,
Girflez li filz Do et Yvain
et Lancelot et Sagremor
et lou vallet au Cercle d'Or,
qui tant est coraijeus et fiers,
et bien quarante chevaliers,
des meillors qu'an la cort estoient;
et fiercerement qu'il vondroient
au Mont Dolereux au piler.
Por ce fis je ci apoter
mom pavailon et ci fichier;
veoir voloie repairier
les bons chevaliers esleuz,

que je vos ai amontez”.

La *Damoiselle* possiede un castello nelle vicinanze, oltre la montagna (vv. 31762-763): tuttavia ha scelto di trasferirsi con le tende nelle sue prossimità da quindici giorni (v. 31764) perché sta per sposare *uns vallez* (v. 31766), un giovane uomo a noi sconosciuto (Che si tratti di Perceval? Non è dato saperlo a causa della mancanza di una vera conclusione), il quale è stato alla corte di Artù, dove ha potuto vedere i grandi campioni del re e che ha spinto questi a raggiungere la prova (secondo una raffigurazione epifonetica diffusa nel testo, «au Mont Dolereux au piller», v. 31779). Per atto di carità ella è dunque giunta qui, per dare alloggio e conforto ai «bons chevaliers esleuz» sopra elencati (nell'ordine, Galvano, Girflez, Ivano, Lancillotto, il ben noto Sagremor e l'ignoto giovane dall'Anello d'oro¹⁰¹).

Ecco infine la domanda sulla *senefiance* della colonna (vv. 31785-788):

Dame, fait il, bien vos an croi.
Mais, se il vos plait, dites moi
dou piller la reson certeine,
si ne vos soit travaux ne peine.

L'accettazione delle parole dell'ospite, siglata da «bien vos an croi» spinge Perceval ad andare più a fondo, a chiedere la *reson certeine* (v.31787), etimologicamente la giustificazione dell'esistenza di tale oggetto (e quindi la verità su di esso): lo fa con la consueta cortesia di cui è stato riconosciuto maestro, secondo le formule ottative «se il vos plait» (v. 31786) e l'ultimo verso nella sua interezza, ove pone in endiadi *travaux* e *peine*. La dama inizia così un lungo racconto a più cornici narrative che prende le mosse molti anni addietro, all'altezza della nascita di re Artù (vv. 31789-795):

Volantiers, sire, or n'escoutez;
li contes sera tost finez.
Sire, fait elle, or m'antandez:
li rois Artus, quant il fu nez,
fu la plus belle creature
c'onques adonc feist Nature,
que trestout i mit som pansé.

L'autore, nel racconto delle origini del re, riadatta il *topos* della Natura *alma mater*, la cui

¹⁰¹Questa figura appare in una mezza dozzina di romanzi senza però mai essere identificata con precisione, vd. C. W. Bruce, *op. cit.*, p. 485.

génie razionale permette la creazione del mirabile, secondo una suggestione platonica già tipica del secolo XII in testi come il *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre o le commedie elegiache con questi contenute nel famoso codice boccacciano Hamilton 390: infatti ecco che il concetto astratto, qui personificato, utilizza per la nascita del futuro regale *som pansé*, un *mélange* di cura ed intenzione che portano alla «plus belle creature» (v. 31793).

La venuta al mondo assume tratti da toni fiabeschi, come se fossimo dinnanzi ad un racconto dei Grimm (vv. 31796-805):

Lou roi son pere fu conté
que trois dames ot a son nestre.
Celle qui plus se fesoit mestre
dist qu'il avroit sans et valor
et pris et proeusce et honor,
et de toz biens greignor planté
que nus hom de crestienté.
Quant Uterpandagron l'oi,
dedanz son cuer s'an esjoi
si con de son fil devoit fere.

Tre dame sono presenti in quel momento, stando a ciò che viene detto a suo padre, re Uter, il quale non può essere di fianco al figlio in quanto concepito in una peccaminosa relazione adultera con Ygerne: il sovrano nasce dunque alla presenza di una triade ferica in cui spicca una figura rispetto alle altre due, di valore ancillare; questa infatti è definita «Celle qui plus se fesoit mestre» (v. 31798) e parla per tutte proponendo un'*accumulatio* delle qualità che il giovane dimostrerà nel corso della sua vita (vv. 31799-801), *sans, valor, pris, proeusce, honor, toz biens*, in cui gli elementi sfumano l'uno nell'altro. L'iperbole finale lo designa certamente come il più grande, indicandolo come il migliore in tutta la cristianità: Wauchier fa uso abbondante di questi stilemi esclusivi, volti a sottolineare l'eccezionalità del personaggio in questione; qui pare quasi che il re entri in concorrenza con Perceval, ma in realtà non vi è affatto questo rischio: la straordinaria natura dei due non è in conflitto l'una con l'altra in quanto il sovrano è il punto cardine e fisso nel cosmo bretone, mentre il gallese è la perfezione errante, capace di muoversi nello spazio. Artù e l'eletto del Graal diventano così l'uno il corrispettivo dell'altro nel loro campo d'azione, che non si intersecano.

Uter si dimostra felice per il futuro del figlio (v. 31803-804). D'improvviso si compie un'ellissi temporale, che ci proietta in avanti in un meglio non specificato *jor* (v. 31806), mentre il sovrano della Tavola Vecchia si trova nella foresta di Glaincestre¹⁰² (v. 31807), presso

102 Oggi Gloucester, capoluogo dell'omonima contea nel Sud-Ovest dell'Inghilterra. Il nome gallese della città era *Caerloyw*, dall'unione di *Caer*, castello, e *loyw*, lucente: l'elemento luminoso risulta qui indice di un territorio *fairy*.

una sua dimora, forse di caccia. Si apre così la seconda cornice narrativa, grazie all'incontro che l'uomo fa con una seconda fanciulla misteriosa (vv. 31810-813):

L'eue et la pree regardoit
et la forest qui molt iert belle;
devant lui vit une pucelle
qui molt estoit de riche ator.

La bellezza della natura (nei tre dettagli chiave, *eue*, *pree* e *forest*) introduce l'apparizione improvvisa, senza movimento alcuno, della donna, la quale viene caratterizzata dal medesimo elemento della prima narratrice, un *riche ator* (v. 31813), che la colloca nella stessa categoria d'appartenenza. Non vi è saluto tra i due personaggi: la *pucelle* inizia subito, a sua volta, un racconto, posto anche in questo caso in una temporalità generica, delimitata vagamente da *l'autre jor* (v. 31814). Anche la fanciulla epifanica narra di un incontro, quello verificatosi con una terza *pucelle* (vv. 31818-819):

Enmi une molt belle pree,
sus lou ru d'une fontenelle

Il *décor* esposto ricalca quello del presente della narrazione, con un'unica variante: mentre il re stava fermo alla finestra al momento della *visio*, la fanciulla apparsa è rappresentata nell'atto di cavalcare (v. 31816). Ci troviamo dinnanzi ad un grande gioco di scatole cinesi, nel quale ognuna richiama la precedente offrendo solo poche sfumature differenti. Le due donne cominciano a parlare di *mainte chose* (v. 31823) e, alla conclusione dello scambio verbale, la sconosciuta rivela quanto segue (vv. 31825-828):

si me dit c'un fil aviez
qui molt seroit ancor proisiez
et redoutez plus que ses peres
qui rois estoit et ampererres.

Nulla è dato sapere sull'identità dell'interlocutrice, ma essa ci dona una seconda conferma dell'eccezionale nascita di Artù. Si chiudono così la terza e la seconda cornice, rispettivamente con «Atant se tut» (v. 31829) e «Tant vos quis c'or vos ai trové, / or le vos ai dit et conté, / por ce que l'anfant avez chier, / qu'a mainte gent avra mestier!» (vv. 31831-834). Unica narratrice

rimasta è la “Damoiselle del Mont Dolereus”, che prosegue svelando ciò che è veramente decisivo ai fini dell'episodio, la creazione della Colonna: Wauchier ne comprende l'importanza e ritarda il più possibile in un crescendo di *suspence*. Alla presenza del re e della seconda fanciulla vi è anche il *devin* di Uter, Merlino, al quale è chiesto un parere su ciò che ha udito; egli non fa altro che confermare il tutto, producendosi nel terzo panegirico del nascituro (vv. 31844-853):

Sire, dist Mellins, je sai bien
qu'il sera plains de grant prouesce,
et si ert de greignor largesce
que ne soit nus crestiens hom.
Maint roi, maint prince, maint baron
retendra il de sa mesnie,
s'avra tiex cent de compeignie
qu n'ierent pas d'armes poior
pour souffrir un greignor estor.
Ne vos an poist mie, biau sire.

Confortato dalle parole del mago, il re si ritiene soddisfatto, anche se tuttavia una questione rimane ancora irrisolta: dopo aver tanto parlato di valore, prodezza e coraggio della sua discendenza, come può fare a valutare tutte queste caratteristiche in altri uomini (vv. 31859-866)?

Li rois Merlin conmande et prie
que il une chose li die,
s'i[1] la set, por la soue amor:
conmant le chevalier meillor
porroit connoistre de sa terre,
s'i[1] lou voloit cerchier et querre,
por souffrir estor et bataille,
et qui de toute riens maiuz vaille.

La richiesta, causa prima e scatenante di tutti gli avvenimenti futuri, sfrutta a piene mani gli artifici retorici, in quanto fondamentale ai fini del racconto: ecco allora al v. 31859 la *dispositio* soggetto + complemento di termine + verbo capace di mettere in risalto gli attanti, nonché l'utilizzo delle dittologie verbali «conmande et prie» al medesimo verso e «cerchier et querre» al v. 31864 e quella sostantivale «estor et bataille» (rispettivamente dal germanico *STURM e dal lat. volg. BATTUALIA, derivativo del lat. BATTUERE¹⁰³) al v. 31865; si fa

103 <http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?>

[LEM=estour;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=estour;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;)
<http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?>

ricorso anche alle figure di suono: ne è un esempio l'allitterazione costante di *-r-*, *-c-*, *-ch-*, *-oi-*. Eccoci quindi faccia a faccia con il momento fatale (vv. 31867-881):

Merlins dit que bien li droit,
mesque respit li requeroit
seulement tant qu'a quinze dis.
Li rois respont que li respis
li fust otroiez bonemant.
De la cort tot delivremant
issi Merlins sans atargier,
si amprist tant a chevauchier
et par bois hauz et par monteignes
et par bruieres et par plaines
et sus et jus et ça et la
que ce grant tertre ci trova.
Si conmança tant a ovrer
qu'il fist les croix et le piller
par sens, par art de nigromance.

Merlino si mostra favorevole alla richiesta ricevuta, ma chiede un lasso di tempo di quindici giorni (*quinze dis*, v. 31869, che qui pare un *delay* tipico, cfr. v. 31764). Concessogli, l'uomo si congeda: Merlino assume in questo momento i tratti caratteristici dei cavalieri erranti, dal momento che abbandona la corte *tot delivremant* (v. 31872) e *sans atargier* (v. 31873), quasi mosso da un'insaziabile bramosia di *aventure*; tuttavia, ed è il discrimine fondamentale, egli non cerca una prova, ma la crea. Dove? Nel luogo che si trova alla fine dei vettori di movimento di cui avevamo già parlato in precedenza; l'individuazione dello spazio necessario e adatto alla costruzione della meraviglia necessita di un'indagine approfondita¹⁰⁴, redatta con frequenti alternanze fra ascesa e discesa grazie all'artificio della climax, il cui passo è segnato dall'anafora di *par*: ecco dunque i *bois hauz* e le *monteignes* (v. 31875), per poi calare verso *bruieres* e *plaines* (v. 31876), rimontare con *sus*, ridiscendere con *jus*, coprire ogni anfratto possibile nel polisindeto «et ça et la» (v. 31877), fino a giungere alla *grant tertre*¹⁰⁵ (v. 31878), luogo mediano per eccellenza e *terminus* secondo la radice etimologica¹⁰⁶. Una volta trovato il posto ideale, crea *croix* e *piller* (v. 31880) per mezzo del *sens*, le sue conoscenze, e soprattutto «par nigromance», con un restringimento del *focus* della questione che sposta l'asse della

[LEM=bataille;XMODE=STELLA;FERMER::AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf::ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR](#); ultima consultazione in data: 29/05/2015.

104 I versi in questione risultano così un'*amplificatio* di tipici stilemi cortesi sul movimento spaziale, vd. *Erec et Enide*, vv. 2263-64: «de forez et de praeries, / de vignes, de gaaingeries»; *Yvain*, vv. 763-764: «par montaignes et par valees, / et par forez longues et lees».

105 Stando al significato proprio *tertre* significherebbe collina: tuttavia James-Raoul ha dimostrato come in alcuni casi il sostantivo possa indicare anche la montagna, riagganciandosi così alla definizione iconica di *Mont Doloureux* (vd. D. James-Raoul, *op. cit.*, *ibidem*).

106 <http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?>

[LEM=tertre;XMODE=STELLA;FERMER::AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf::ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR](#); ultima consultazione in data: 29/05/2015.

mirabilia nel negativo: Merlino è un personaggio che vive sempre in controluce, conteso fra il bene e il male fin dalle sue origini (è figlio di un *incubus*, demone notturno, e di una donna) Viene così confermata la paternità della colonna che avevamo letto in Gerbert: nel modello, Wauchier la pone nella scena chiave, mentre l'autore di Montreuil aveva agito proletticamente, per motivi che indagheremo. Ciò che il testo ci presenta è dunque uno dei *perrons* dell'*enchanteor*, secondo una fortunata tradizione medievale: abbiamo trovato una fonte, nella ricerca di una traccia di essa, nei cosiddetti *Cantari di Carduino*, il cui sottotitolo, nell'edizione Rajna, recita «giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combatterono al Petrone di Merlino»¹⁰⁷: nell'introduzione al breve frammento il celebre filologo attesta l'esistenza di sei grandi pietre afferenti al mago, di cui tre riguardanti il combattimento fra i due eroi, uno posto in Cornovaglia, uno nella Valle Scura, uno a Norgales (XVII-XXII):

Dicieva Lionello: O cavaliere,
per re Artù vi fa comandamento
che voi non vi dogiate più fedire
a pena della vita e tradimento.
Dicie messer Tristano: I' vo' sapere
da lui in tuo presenza il saramento
che al petron Merlin degia venire
anzi otto giorni a battaglia fenire.

Palamidesse sigliele inpalmoe
d'andare al petrone alla battaglia,
e l'uno ell'altro sisi contenoce;
ciascun pigliò suo via perlla boscaglia.
Palamidesse a medicar s'andoe
al castel di Dinasso in Cornovaglia,
e più di sette di stette fedito,
adolorato, tutto isbigottito;

Dicie Palamidesse nel suo cuore:
Omé! Tristan, convenimti mentue;
tanto son pien di doglia e di dolore
ch' alla battaglia non potrò venire.
Si n'ai conquise col tuo gran valore
che punto nonn'ò forza né ardire.

No lascio per paura né posanza.

E Lancielotto andava alla ventura
e al petron Merlino fu arrivato.
Guatovi suso e vide una iscrittura,
lettere d'oro v'era lavorato;
e sì diciea che per isciagura
dovean combatter due in su quel prato,
i miglior cavalier di tutto il mondo:
ciascun di vita sua avrà gran pondo.

Dicieva Lanc[i]elotto: In fede mia
i' vo' ciercando giostre in ongni lato;
i' nommi partirò se io inpria
quivi non vegia far questo mercato.
Forse che'l mio figliol Galasso fia,
over Tristano cavalier pregiato.
S'è fuser che faciesaro battaglia
e io gli spartirò, se Dio mi voglia.

E puosesi a posar per me' il petrone
ello destriere legava a un pino;
e'l buon Tristano venia al paragone

¹⁰⁷ *I cantari di Carduino, giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combatterono al Petrone di Merlino.* Poemetti cavallereschi pubblicati per cura di Pio Rajna, presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1873.

e vide Lancielotto in sul camino.
Gridava forte: Cavalier fellone;
credè che fusse Palamides paino;

diciendo: Tu ti mostri ai gagliardo:
a darti morte non sarò codardo!

Come si può notare dai versi sopra riportati, il “pietrone” può sì variare di posizione nello spazio, ma mantiene intatte le caratteristiche meravigliose (la scrittura dorata) e quelle negative (lo scontro erroneo fra due campioni) che si propagano nel mondo creando ingenti danni. Mela¹⁰⁸ vi ha scorto un'eco di Stonehenge e del mito secondo il quale il mago creò il famoso luogo rituale inglese in una sola notte, facendo volare molteplici pietre attraverso il mare.

Rimane un'ultima questione a cui donare una risposta: qual è il legame fra il monte e la ragazza? Ecco che dunque il testo propone uno stacco repentino, abbandonando per un momento la vicenda del *pillier* per dedicarsi ad altro (vv. 31882-887):

Ma mere iert adonc an s'anfance,
que plus de vint anz n'avoit mie.
Elle i sorvint, si fist folie,
que ne se pot de lui torner
quant elle s'an cuida raler,
ainz fu s'amie a son voloir.

Il nuovo personaggio che fa qui una breve comparsa è la madre (*ma mere*) di chi parla e, in questa narrazione, collocata nel passato, «an s'anfance», complemento di stato in luogo figurato che possiede una duplice funzione: la prima è quella tradizionale della segnalazione di un periodo della vita, e infatti al verso successivo (v. 31883) si dice che non aveva ancora superato i vent'anni; la seconda è, per contro, di natura caratteriale: la donna è presentata nell'età delle scelte avventate ed incoscienti. Quindi è ben comprensibile il v. 31884, iconico nella sua semplice ineluttabilità: ella venne al monte e compì perciò una follia («si fist folie»), trasformandosi in prigioniera del mago «a son voloir» (v. 31887) e sua *amie*. La natura amoroso-costrittiva della relazione fra i due viene qui solo accennata, senza che vi sia possibilità vera di comprenderne i limiti. Molti sono gli interrogativi che si potrebbero porre: per quale motivo la madre della fanciulla si è recata al monte? È stata solo una forma di trasgressione per cui ha subito questa “punizione”? Ha accettato la presenza del mago, come sembrano suggerire i vv. 31885-886, fino a che la situazione è cambiata e lei non ha potuto rescindere i legami con l'uomo? Purtroppo sono solo ipotesi a cui fra poco aggiungeremo un

108 C. Mela, *op. cit.*, *ibidem*

ultimo elemento che getta ombre inquietanti sulla vicenda ma senza donare una soluzione definitiva.

Wauchier decide di procedere secondo una modalità tutt'altro che lineare: gioca con linee narrative, le suggerisce, dissemina indizi ma non procede per blocchi, preferendo invece intersecare gli avvenimenti per calamitare l'attenzione del pubblico. Ecco spiegata l'interruzione del racconto sulla madre per far ritorno alla colonna (vv. 31890-903):

Quant li termes vint qu'i[l] devoit
raler a Uterpandagron,
si lou trova a Callion,
qui siet an la terre de Galles.
La li conta il an ses salles,
voient cent chevaliers ou plus,
et s'i ot rois, contes et dus,
qu'il avoit trové un piller
ou nus ne porroit aresner
son cheval, se li miaudres non
de trestote sa region.
Li rois l'oi, molt an fu liez,
plusors bons chevaliers proisiez
i mena qui i[l] meschei.

Merlino torna dunque da re Uter, il quale si trova a Callion, in Galles, attorniato da una folta corte, composta dall'*accumulatio cent chevalier, rois, contes, dus* (vv. 31895-896) ma le parole che egli pronuncia tramite discorso indiretto costituiscono un elemento centrale per il nostro episodio: il mago non racconta infatti di aver creato una prova secondo le intenzioni espresse dal sovrano, ma di aver «trové un piller» (v. 31897). L'autore inserisce così un colpo di scena notevole, per cui l'incantatore corrisponde all'immaginario del *trickster*, mai realmente veritiero, capace di mentire senza alcun problema a chi aveva riposto in lui la massima fiducia (v. 31856-858). L'uomo tanto biasimato, a ragione, dalla fanciulla appesa per le trecce in Gerbert dichiara così il meccanismo della prova, donandoci una quarta attestazione, contenente, anche in questo caso, una piccola variazione: gli elementi lessicali richiamano sia la prima attestazione (v. 19920, per *dispositio* con utilizzo di un tempo verbale differente di *pouvoir*) che la seconda (per *cheval* e *miaudres*, v. 28319 e 28322) ma se al v. 31622 (e quindi terza apparizione) era posta la coordinata temporale (il migliore di tutti i cavalieri che ora sono al mondo), qui, al v. 31900 vi è collocata quella spaziale, *sa region*, in riferimento al dominio di re Uter. La progressione in climax che avevamo illustrato subisce un arresto dovuto all'inserzione di questo notevole flashback, il quale si mette in linea, a ben vedere, con la stessa: nonostante ciò, la conseguenza ineluttabile di ciò che è stato eretto

appare nel *couplet* finale, a ricordare come in realtà la prova non abbia fatto altro che mietere vittime senza però proclamare alcun vincitore; se da una parte il v. 31902 viene costruito sul solo sostantivo *chevaliers*, attorniato da un aggettivo numerale e due qualificativi che lo incorniciano (rispettivamente *plusors*, *bons* e *proisiez*), il verso successivo gioca sul tema del fallimento attraverso l'allitterazione di *-m-*, *-e-*, *-i-*, in cui *mena* e *meschei*, entrambi al passato, fungono da contrappesi delle estremità versali. Termina qui la narrazione delle origini: tuttavia resta aperta l'altra linea del racconto, testé sanata (vv. 31904-909):

Merlins de la cort se parti,
 si vint manoir avec ma mere
 et tant i fist qu'i[l] fu mes pere;
 de ce ne me devez mescroire,
 que contee vos ai l'estoire
 si voire comme Paternostre.

L'inquietudine accennata sopra prende forma: una volta lasciata la corte, Merlino torna dalla madre della ragazza e «tant i fist» (v. 31905) che divenne suo padre: non ci sono prove per delineare come violento (al limite dello stupro) l'atto sessuale che, tacitamente, si consuma; in ogni caso la ragazza figlia del rapporto non si pone alcun problema, l'accetta di buon grado e prega al cavaliere di crederle. Qui Wauchier colloca una delle chiavi di lettura fondamentali di tutto l'episodio, i cui frammenti abbiamo disseminato lungo tutta la nostra analisi: avevamo parlato della centralità del linguaggio, di come la comunicazione fosse importante fra ogni attore sulla scena e fra questi e il *perron*; ecco che ora la domanda che la *pucele* sembra volgere al lettore è: a chi vuoi credere? Chi merita la tua fiducia? D'altronde, come può Perceval dare credito alla figlia di un ingannatore nato? È per questo che il testo è stato disseminato di segnali lessicali afferenti al campo semantico qui in questione, solo per giungere a questo momento. La fanciulla fuga ogni dubbio sulla sua integrità morale chiamando in causa (nuovamente, come ai vv. 31658-659) la divinità, nella fattispecie tramite la preghiera che invita a donarle il nome di padre (*Paternostre*). Non solo: per consolidare la propria posizione offre anche un esempio negativo che si sviluppa da un'interrogazione della quale ella già conosce la risposta (31910-915):

Or n'i a plus, la nuiz est nostre,
 s'irons dormir et reposer;
 mais ainçois vois voil demander
 qui la voie vos anseigna,
 quant vos vos adieçostes ça.
 Dites lou moi, biaux sire chiens.

Il tema della stanchezza e dell'avvento della notte, che Manessier riprenderà nel già analizzato dialogo con Perceval, ritorna qui nelle stesse modalità: tuttavia è la fanciulla che rimanda per un poco il momento del riposo con l'ultima curiosità. Perceval narra dunque della disavventura grazie alla quale ha conosciuto la via da seguire: questa gli è stata infatti segnalata da *uns chevaliers* (v. 31916) particolarmente *fellons* (vv. 31919-923):

qui crioit molt tres duremant
et reclamoit escordemant
Dieu et ses sains et lor aie,
et ma dame Sainte Marie
qui est mere de pieté.

Wauchier sfrutta per questo personaggio l'artificio della *captatio benevolentiae* diretta verso l'eroe e il pubblico tutto: a questo scopo sono posti ai vv. 31919-920 in punta di verso gli avverbi intensivi *duremant* e *escordemant*, in climax ascendente come i verbi ad essi legati, *crioit* e *reclamoit*; vengono poi proposti due versi esclusivamente nominali, il primo in climax discendente, *Dieu, sains* e *aie* (v. 31921), e il secondo centrato solo su *Marie* (v. 31922), preceduta dagli aggettivi qualificativi *ma dame* e *sainte*: chiude il passo la relativa riferita a questo soggetto femminile, la quale permette il formarsi di un'allitterazione di *-m-*, *-a-*, *-e-* nel *couplet* conclusivo. Quello che appare, a tutti gli effetti, come un pover'uomo è imprigionato in una fossa coperta da un lastrone di marmo: Perceval lo solleva, permettendogli di uscire ma (vv. 31932-938):

Mais il nou fist, ainz m'abati
an la fosse tout estordi;
ne soi onques conmant ce fu.
Li marbres de si grant vertu
rechai sus moi sans mentir
que n'an cuidai james issir,
che sachiez, a jor de ma vie

Il protagonista è stato ingannato e fatto cadere in trappola, come un antesignano del boccaccesco Andreuccio da Perugia; l'uomo però non riesce a fuggire a cavallo della mula di questi, fa uscire il cavaliere riprendendo il suo posto e presentandogli per contro una prova (vv. 31949-953):

Puis antra anz et si me dit,
se conquerre voloie honor
donc alasse droit sanz retor
au Mont Dolereux au piller;
ainz puis ne vost moi parler.

La ragazza chiarisce ogni dubbio: il malvagio cavaliere non si è reso traditore in questo caso isolato, anzi «[...] maint haut home a afolé / et desrobé an larrecin, /qui trespassoient lou chemin» (vv. 31963-965) e la chiusura dell'episodio non può che essere nel segno del biasimo e della certezza della punizione futura di un tale individuo (vv. 31972-975):

Certes, belle, fait Perceval,
donques fait il assez de mal;
se Dieu plait et Saint Esperite,
ancor an avra sa merite.

Giunge così la notte, e con essa il riposo, fino al mattino seguente, quando Dio fa risplendere il sole (vv. 31993-995). I due attanti si salutano: Perceval illustra le sue intenzioni di viaggio, raggiungere il Re Pescatore, e la *dameiselle* gli indica il buon cammino (vv. 32024-26):

Atant le let, congié demande.
Percevaux a Dieu la conmande,
qui de li molt tost se parti.

Sfortunatamente per il cavaliere, la strada per il castello è sbarrata da un'orribile *mirabilia*, la Cappella della Mano nera.

3.4 Il gioco degli inganni

Gerbert de Montreuil decide di cambiare rotta e spostare l'asse dal *coté* laico a quello religioso, incanalando la prova in ben altra direzione: dona quindi vita ad una *réécriture différentielle*, nonostante le premesse fossero molto vicine a quelle descritte da Wauchier. Tuttavia la rottura non appare mai evidente, ma sempre dolce e caratterizzata dalla ripresa di elementi del predecessore, come nel caso dell'incipit del brano relativo al cuore dell'avventura

del monte (vv. 14342-346):

Perchevax ne volt retourner
par riens qu'il oie ne qu'il voie,
ainz chevalche une estroite voie,
plaine d'espines et de ronches
qui molt li faisaient angoisses;

I versi in questione richiamano fortemente i vv. 28244-46 della *Seconda Continuazione* (ma si tratta del preludio e non della scena principale) e rispetto ai quali la *voie* passa da generica deviazione (*autre*) a estroite (v. 14344), perdendo il *tricolon* foneticamente incisivo che l'accompagnava (*erbose, espinouse, anniose*) a favore della dittologia *espines* e *ronches* (v. 14345) che la caratterizza con la medesima natura, e mantenendo sostanzialmente la stessa sensazione offerta, l'angoscia claustrofobica (v. 14346).

La conservazione dello spazio fa *pendant* a quella del tempo: come già nel modello precedente (v. 28247), il viaggio dura tutta la giornata (vv. 14347-348):

et Perchevax adés endure,
qui oirre tant con li jors dure,

Se però Wauchier parlava dell'*anuitier* (v. 28251), Gerbert offre un riferimento cronologico differente, «tant qu'il fu pres de none basse» (v. 14349), parlando piuttosto di un tardo pomeriggio nel quale «c'une grant montaigne trespasse» (v. 14350). L'arrivo al luogo designato e l'approccio alla colonna apparivano con delicatezza nel modello; nella *Terza Continuazione* invece l'elemento negativo irrompe sulla scena con brutalità (vv. 14351-357):

Lors ot un cri lait et hideus;
après celui en roi deus
ausi hideus con li premiers.
De mal faire estoit constumiers
cil qui les cris avait jectez,
et sachiez bien, c'est veritez,
qu'or mal faire est tote s'entente.

L'apertura è offerta dall'avverbio temporale *lors*, che introduce l'elemento perturbante, un *cri*, un grido, qualificato da una coppia aggettivale che ben conosciamo, «lait et hideus» (v. 14351), la quale si propone come sinistro segnale di ciò che accadrà. L'orrore acustico si

reitera prontamente già al successivo verso 14352 («en roi deus»), con anafora del termine *hideus* a sua denotazione: in un brevissimo spazio l'utilizzo costante dell'omoteleuto *-deus* prolunga il sentimento d'ansia che emergeva fin dall'inizio. L'autore, dopo il primo indizio lessicale, decide di cancellare ogni traccia di sorpresa e traccia un profilo preciso e chiaro della fonte sonora (v. 14355): in esso si scorge l'anadiplosi di *mal faire* (vv. 14354 e 14357), del quale l'individuo è *constumiers*, abitudinario, e in cui ripone tutti i suoi sforzi; fuor di perifrasi, il lettore esperto comprende a questo punto che si tratta di Satana: la *suspence* non è più data dall'ignoto, ma dalla perfetta conoscenza del futuro, dell'avversario che l'eroe dovrà affrontare (vv. 14358-363).

Perchevax s'en va sanz atente
vers les cris qu'il ot entendus;
quant jus del mont fu descendus,
lors estuit cois sor son cheval
et regarde amont et aval,
mais onques n'oi creature.

La prova subisce un dislocamento: non più sulla cima del monte, come il modello proponeva e, allo stesso modo, il preludio della medesima *Continuazione*, ma al di là, superando quindi l'elemento verticale, secondo il suggerimento che ci veniva già da *trespasse* del v. 14350 e qui dal v. 14360. La vicinanza a Wauchier si manifesta però al verso seguente tramite l'aggettivo *cois* (v. 31636 e ss., con apertura della celata dell'elmo per l'ascolto) e l'azione dello sguardo che si sposta «amont et aval» (v. 14362): si passa così dalla *visio* al dominio dell'udito. L'attenzione che Perceval pone verso il mondo che lo circonda non viene però ripagata: egli non riesce a percepire *creature* (v. 14363), a capire chi necessita del suo soccorso. Risulta pertanto comprensibile il breve monologo seguente (vv. 14364-367):

Ainc mais n'oi tele aventure,
fait il, si m'ait Jhesucris,
ceste part oi je les cris,
si ne voi riens; molt me merveil.

Si estrinsecano così i pensieri del cavaliere a favore del pubblico, mostrando il moto interiore che mette subbuglio nel soggetto: lo stupore della novità (v. 14364), ciò che è stato inteso (v. 14365), la mancanza di elementi visivi e il conseguente sentimento (v. 14367). È proprio tale mancanza a venire subito colmata: se nel deserto dei prati di Wauchier Perceval scorgeva l'albero di Bagomedés in lontananza, per Gerbert appare invece all'improvviso (vv. 14368-

369):

Un perron de marbre vermeil
vit devant lui desoz un arbre.

La verticalità raddoppia, compiendo un processo sincretico dei due catalizzatori del meraviglioso fin qui osservati. L'aspetto cromatico non viene trascurato: l'aggettivo proposto è *vermeil* per il complemento di materia del *perron*, *marbre*, marmo. Si attua una divergenza rispetto al modello: se là il rame (*cuevre*), metallo dalle sfumature rossicce, poteva rappresentare la regalità che avrebbe avvolto il vincitore della prova, qui invece il colore cade nel suo esatto contrario, le fiamme dell'inferno (antitetiche a quelle pentecostali), un'interpretazione che non sarebbe possibile senza l'anticipazione del nemico.

Perchevax s'en vait vers le marbre;
descendus est, molt est pensis,
puis est sor le perron assis
et reclaime Dieu et saint Pierre.

Grazie al v. 14372 apprendiamo che la grande pietra non si sviluppa particolarmente in altezza e consente al protagonista di sedersi sopra. La condizione nel quale questi si racchiude è quella dell'interiorità, resa dall'aggettivo *pensis* (v. 14371); stiamo per immergerci nella meraviglia: l'eroe è pronto e, come elemento aggiuntivo, invoca le più alte sfere celesti, *Dieu* e *saint Pierre*, chiara *reduplicatio* tematica dopo il *Jhesucris* del v. 14365. Ed ecco che qualcosa accade (vv. 14374-380):

Atant oi dedens la pierre
une chose qui prist a dire:
“Ha! gentix hom, car m'oste d'ire
et del torment ou je suis mis!
Et si te di, biax dols amis,
que je sosfre tormens trop fors,
et tu m'en pues bien traire fors”.

Una voce geme dall'interno, proveniente da *une chose* (v. 14375) non meglio specificata: le parole che dice vengono pronunciate con dolcezza e persuasione, unendo una chiara *captatio benevolentiae* al bisogno immediato di soccorso che deve porre fine al dolore imposto da altri.

La prima istanza viene colmata dai due appellativi «gentix hom» (v. 14376) e «biax dols amis» (v. 14378), capaci di identificare l'essere come cortese e tutt'altro che villano, mentre la seconda viene resa dal poliptoto di *torment* (vv. 14377 e 14379), la cui prima attestazione è posta in coordinazione con *ire* (v. 14376), ovvero il sentimento di rabbia per la prigionia non voluta, e dall'iterazione sinonimica *oste / traire fors* (vv. 14376 e 14380) a formare una sorta di epanadiplosi. Il cavaliere rimane basito per l'accaduto (vv. 14381-395):

Perchevax, quant la vois entent,
 sus est salis, plus n'i atent.
 Au perron s'en va acouter,
 puis dist: je ne t'en puis oster,
 car chis perrons est toz massis,
 et si sui durement pensis
 ou par ent tu laiens entras,
 que ja, par foi, fors n'en istras
 se tu ne m'ensaignes l'afaire
 coment je le porroie faire.
 Et quant je t'en avrai osté
 de trestote la poesté
 que Diex a, te conjur par voir
 que me feras savoir le voir
 qui tu iez et de coi tu sers.

La prima reazione ovviamente è un sussulto di sorpresa («sus est salis», v. 14382), seguita però da una predisposizione alla carità cristiana verso gli afflitti, dovuta anche, oltre ad una posizione tipica dell'eroe, al discorso che ha potuto ascoltare. Tuttavia la situazione si carica di un aspetto straniante che lo stesso Perceval esprime nelle sue parole: egli infatti si giustifica, a ragione, di non poter aiutare prontamente il malcapitato a causa del «perrons [...] massis» (v. 14385), troppo pesante per essere sollevato e fonte di dubbi sulla cattura dello stesso. Il cavaliere si trova così dinnanzi ad un *mirabilia* che non sa affatto spiegare e attende istruzioni («se tu ne m'ensaignes l'afaire», v. 14389) da chi vi è coinvolto per poterlo sciogliere: l'espressione lessicale utilizzata non a caso è *pensis* (v. 14386), l'aggettivo tipico per tali situazioni; la discesa nel pensiero profondo permette al protagonista di porsi in modo favorevole ad ogni possibile chiarimento situazionale. La promessa di salvataggio arriva però con l'ingiunzione di verità: l'idea viene rafforzata in un primo tempo dall'invocazione del divino, posta i vv. 14392-393, e in seguito dalla rima equivoca *voir* dei vv. 14394-395, nonché dalla scelta di *conjur* (v. 14393), carico della forza di un giuramento. La domanda reale arriva solo alla conclusione (v. 14395) e si compone di due parti, come mostrato già negli altri incontri realizzati da Perceval, soprattutto con il padre di Meleagant: il nome («qui tu ierz») e l'avventura passata, qui tramutatasi in scopo («de quoi tu sers»); da quest'ultima richiesta

possiamo dedurre che il protagonista abbia intuito di essere al cospetto di un essere di natura non umana e che il suo atteggiamento si riveli pertanto prossimo alla sofferenza ma leggermente distaccato.

“Ce ferai mon, ce dist li sers,
mais oste moi de cest martire.
Or vien avant et si t'atyre
et si m'osteras ceste broche
qui tres parmi le cors me broche
si que remuer ne me puis,
si verras qu'il avenra puis”.

La rima etimologica ed equivoca *sers* (lat. SERVUS, qui nel senso però di “prigioniero”) consente il concatenamento del dialogo. L'infelice esprime tutta la sua fretta di liberazione con il v. 14397, trasformando il tormento in un vero e proprio *martire*, scelta che si rivela essere uno scimmiettamento della storia cristiana anche nelle indicazioni donate al suo salvatore: l'oggetto che impedisce la fuoriuscita dal *perron* è *ceste broche* (v. 14399), un chiodo che tormenta la voce «parmi le cors» (v. 14400), complemento di luogo che dona una reale fisicità al suono, e che rende impossibile il movimento (*remuer*, v. 14401), tutti indizi che rimandano alla crocifissione di Cristo; fatto questo, il giovane gallese potrà ben vedere cosa accadrà dopo. La densità di rime equivocate segnala l'importanza del passo, caratterizzato da duplicità: è il momento del supremo inganno, con il quale l'ignaro Perceval si ricopre di una sorta di peccato originale (vv. 14403-417):

Perchevax vers la pierre va,
une broche de fer trova
ausi deliie c'une greffe.
Or ne le tenez mie a besfe,
car plus deliie estoit assez.
Perchevax est avant passez,
fors du perron la broche trait,
et lors vit issir tot a trait,
par le petit pertruis, un ver;
mais bien nous tesmoignent chist ver
qu'il ot bien de lonc une taise.
Plus tost que quarriax ne destaise,
s'en va li vers, mais si avint
c'onques ne sot que il devint
Perchevax, dont esbahis fu.

Il chiodo, novello frutto dell'Eden, perde la sua genericità, resa dai due *couplet* dei vv. 14404-407: viene aggiunto il complemento di materia *de fer* e l'autore si sofferma sulla forma

dell'oggetto, quasi al limite del ridicolo; si tratta infatti di un chiodo sottile (*deliie*) come *une greffe* (v. 14406), un germoglio, concetto ribadito nei versi successivi con tono di difesa per la sua minuscola costituzione. Gerbert disegna un avvicinamento progressivo a questo centro fatale di *ferrum dolosissimum*, iniziando dal v. 14398 («Or vien avant et si t'atyre») e proseguendo con i vv. 14403 e 14408: la mano dell'eroe toglie la *broche* (v. 14409) e ciò che segue accade in tutta velocità, senza che egli possa rendersi conto delle conseguenze. Riesce tuttavia a veder uscire attraverso il buco (*petit pertruis*, v. 14411) appena creatosi un *ver*, al senso proprio un lombrico, ma etimologicamente legato anche al danno ipocrita e sotterraneo e al rimorso¹⁰⁹: questi possiede una lunghezza di una *taise* (v. 14413), unità di misura che Wauchier aveva utilizzato per la colonna (lunga sei), che d'altro canto non impedisce affatto un fuga repentina, paragonata da Gerbert, secondo una metafora militare, alla velocità di un *quarriax* scagliato (v. 14414), un quadrello da balestra. E se dapprima il moto interiore di Perceval è di puro stupore («dout esbahis fu», v. 14417), di diverso spessore è quello che prende il suo posto (vv. 14418-427):

Mais il vint l'air si plain de fu
 qu'il samble, et bien li est avis,
 qu'ens el fu doie ardoir toz vis,
 et ot et toner et venter.
 Il samble bien qu'acroventer
 doie le chiels dusque en abisme.
 Paor ot, n'en ot pas le disme;
 bien sot par voir et par perchut
 qu'Anemis l'avait dechut,
 si en est dolens et doutans.

Il tempo atmosferico, per conseguenza negativa del gesto, cambia rapidamente, assumendo tratti apocalittici già presentati nella tempesta della Cappella della Mano nera: il primo elemento che viene offerto al lettore è il fumo che invade l'aria circostante (v. 14418), un afflato infernale che ha la caratteristica di far percepire bruciore (*ardoir*, v. 14420) a chi ne viene in contatto; il secondo è dato da due fenomeni ben noti al v. 14420, *toner* e *venter*, coppia topica dell'*orage*; il terzo è dato dalla vera e propria immagine da *finis mundi*, la caduta del cielo (*chiels*) fino alle profondità più remote, qui dette *abisme*, l'abisso, reso attraverso la rima inclusiva del v. 14421 *acroventer* (da lat. volg. CRĒPANTĀRE). Tutti i frammenti sono ora riuniti e l'angoscia guadagna spazio nel cuore dell'eroe, il quale prova paura (*paor ot*, v. 14423, rafforzato dal costrutto seguente con negazione e *disme*, la decima

¹⁰⁹ <http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?>

[LEM=ver1;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR MENU=2;s=s0b1a1c38;LANGUE=FR;](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=ver1;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR MENU=2;s=s0b1a1c38;LANGUE=FR;) ultima consultazione in data 26/05/2015.

parte, ad amplificare il concetto) ma, nel terrore, comprende cosa significa tutto ciò che lo attornia con grande lucidità: per questo il testo riporta la dittologia «par voir et par perchut» (v. 14424), seguito dall'oggettiva del v. 14425 dove finalmente si fa il nome del Diavolo, *Anemis*, che è stato l'artefice della *dechut* del cavaliere e riuscendo a produrre in lui afflizione e timore (*dolens e doutans*, di comprovata efficacia sonora per mezzo delle numerose anafore, v. 14426).

Mais ne dura mie cil tans,
par le mie escient, je quit,
tant que on eust un oef quit.
Quant Perchevax vit le tans bel,
sor le marbre, desoz l'aubel,
s'asiet, prent soi a sovenir
du vermisse; lors vit venir
une beste qui teste ot d'ome,
mais li cors ot de serpent forme.

Tutto cessa all'improvviso: la discesa dell'inferno nel mondo degli uomini non è che un breve attimo che sfrutta, come termine di paragone, la pratica culinaria della cottura delle uova, facile e veloce per sua natura (v. 14429). Si pone così in antitesi il diabolico *cil tans* del v. 14427 al *tans bel* del v. 14430 che consente al cavaliere di far ritorno alla situazione iniziale, la posizione seduta al di sopra della grande pietra (v. 14431, «sor le marbre, desoz l'aubel»). Il ritorno al punto di partenza costituisce per Perceval un momento di riflessione interiore, una meditazione *post-merveille* resa dalla costruzione riflessiva «prent soi a sovenir» (v. 14432), il cui oggetto viene dislocato al verso successivo, il *vermisse* (con diminutivo in verità di segno contrario all'effettiva lunghezza dell'essere, certamente non scarsa). La contemplazione del breve frammento visivo che ha potuto cogliere funge da legame all'apparizione sulla scena di una *dramatis persona* nuova o presunta tale, siglata dal *couplet* dei vv. 14433-434: l'oggetto del costruito verbo principale + ausiliario *vit venir* è *beste*, termine che già connota il personaggio verso il basso, ponendolo al di sotto del livello umano; a questo vengono aggiunti due elementi caratteristici tramite una relativa introdotta da *qui*, la «teste d'ome» e, in seguito, «cors de serpent forme», con rima imperfetta. La strana chimera non preannuncia nulla di buono, soprattutto per quanto riguarda il resto della sua corporeità al di là del semplice viso (vv. 14435-457):

A Percheval sans arester
a dit: "Je me vieg aquiter,
demande che que tu volras,

car du pooir me conjuras
 celui che mi cria et fist
 mais li grans orgueus nous desfit
 de che qu'il nous cria si biax,
 mar le pensa Luciabiach.
 Dix li Pere s'en correcha,
 qui en torment nous trebucha
 jus de ses saints chiels glorieus
 ou jamais n'enterra orgueus.
 Et puis ore que tu m'ostas
 de cel perron ou tu estas,
 ai je une chité gastee
 et la terre si desertee,
 une jornee tot entor
 n'a vile ne chastel ne tor
 ou demoré ait un estruit
 que n'aie fondu et destruit.
 Bien le verras en cest voiage,
 que tu morras de fain a rage
 se tu maintiens plus ceste voie".

Il *monstrum* si offre di esaudire i desideri di Perceval in quanto investito *du pooir* (v. 14438) da un essere superiore che gli ha dato vita («celui che mi cria et fist», v. 14439). La domanda fa eco alle lusinghe che, nel Nuovo Testamento¹¹⁰, Cristo riceve da parte del Diavolo dopo quaranta giorni di digiuno nel deserto: la triplice tentazione (cibo, ricchezza, divinità) si fonde in un volere generico che, se accettato, diverrebbe mortale. L'abbraccio letale che viene proposto è quello con il demonio¹¹¹, ma è un particolare che emerge solo qualche verso più tardi: infatti l'essere continua prontamente il suo discorso con la caduta delle schiere angeliche traditrici, fatto verificatosi a causa del *grans orgueus* (v. 14440), l'immensa superbia di chi li credè (la voce parla di tutta la sua categoria e non solo di sé stesso) così *biaux*: la rima inclusiva nel successivo verso ci rivela che il soggetto è *Luciabiliaux* (v. 14442), Lucifero, primo degli angeli. La reazione dell'Onnipotente (*Dix li Pere*) non tarda ad arrivare e si colloca ai vv. 14443-446: il duplice gesto dell'ira divina e della cacciata risulta evidenziato tramite la collocazione in punta di verso dei due passati *correcha / trebucha*, quest'ultimo legato per allitterazione di *-t-*, *-e-*, *-r-* al vicino *torment*. Seguono due movimenti: il primo è verticale, dall'alto verso il basso, al v. 14445, introdotto dall'avverbio *jus* e che trova il suo complemento di moto da luogo in «ses saints chiels glorieus», in cui il sostantivo è incorniciato dagli aggettivi e dove il complesso viene marcato foneticamente da *-s-*. Il secondo movimento è invece orizzontale: lo rende il futuro *enterra* (v. 14446) preceduto dalla negazione *ne* e con il soggetto posto per *inversio* alla fine, *orgueus*. Il testo ribadisce così il

110 Vd. Mt, 4, 1-11; Lc, 4, 1-13; Mr, 1, 12-13.

111 L'iconografia che qui si vede è tipica delle miniature medievali, specie nelle scene del Peccato Originale; vd. P. Ménard, *Le diable emprisonné au Moyen Âge: réflexions sur un motif de conte*, p. 406 in «*Ce est li fruis selonc la letre*». *Mélanges offerts à Charles Méla*, textes réunis par O. Collet, Y. Foehr-Janssens et S. Messerli, Honoré Champion, Paris 2002.

peccato di Satana, innalzandolo a colpa per eccellenza, motivo supremo di interdizione d'ingresso; tuttavia Perceval non è stato superbo, ma piuttosto folle e sventato e la conseguenza del suo atto di pietà (malriposto) è la creazione di una novella *Terre Gaste*¹¹² (vv. 14447-454). La distruzione si abbatte su piani differenti: la prima dicotomia si posiziona ai vv. 14449-450, *chité / terre*, a cui sono attribuiti rispettivamente gli aggettivi *gastee / desertee*, i quali sottolineano la perdita di vitalità e fecondità che aveva caratterizzato il luogo originale, il cui *status* è strettamente correlato alla ferita tra le gambe del Re Pescatore, ferita degli organi genitali e riproduttivi; la seconda è di natura spazio-temporale, nel contrasto fra la *jornee* e il *tricolon* del v. 14452 *vile, chastel, tor*, in climax discendente: il tutto confluisce nel sostantivo indefinito *estruit* (costruzione) che rappresenta l'oggetto della malvagia azione dell'essere, data dai participi «*fondue et destruite*» del v. 14454. La conclusione è nel segno dell'ammonimento e della minaccia: l'invito a proseguire incontrando l'inedia è legato al futuro *morras* (v. 14456), che non lascia equivoci alle conseguenze.

Dist Perchevax: “Se Dix me voie,
tu mens, tres bien n'en aatis:
si deliies et si petis
issi par le pertuis cha fors
cil qui geta les cris si fors,
et tu as si gros le charpent
qui est en forme de serpent;
s'as teste d'ome, ce m'est vis.
Quant je t'esgart en mi le vis,
si me samble bien a ta chiere
que tu ies de dolce maniere,
mais tes cors est hideus et lais
et par che acroire te lais
que n'iez pas chil que je fors mis
du perron [...]”.

Il gallesse tuttavia non si dimostra così sciocco e prepara qui una trappola che fa leva proprio sull'essere *orgueus* di quello che ora possiamo chiamare apertamente demonio: l'accusa che il cavaliere gli rivolge è di mentire (*tu mens*, v. 14459) e di provocare in maniera eccessiva (*aatis*, dal germanico *HATJAN¹¹³), ovvero di amplificare i fatti fino all'inverosimile, soprattutto riguardo la propria forma corporea; la contrapposizione tra il prima e il dopo, afferma il giovane, è lampante: la piccola creatura «qui geta les cris si fors» (v. 14462) era così *deliies* e *petis* (v. 14460) che non può certo essere il «gros charpent», il grosso corpo serpentiforme che ora vede (con rima ricca *-rpent* volta a sottolineare la fisionomia

112 La distruzione al solo passaggio è chiaro segno diabolico, di cui ne è esempio la famosa diceria su Attila, capo degli Unni, capace di non far crescere l'erba sul suolo da lui toccato; vd. P. Ménard, *op. cit.*, *ibidem*.

113 <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/lire/160/179>, ultima consultazione in data: 28/05/2015.

dell'antagonista). La considerazione semplice e umana che qui trova spazio contiene dei risvolti teologici sull'essenza stessa del principio demoniaco nel mondo, causa della caduta degli uomini e del peccato originale: il cammino dell'uomo timorato di Dio non è mai il più facilmente percorribile, perché l'Onnipotente prova la sua creatura per esaltarne le virtù; per contro, il Diavolo non esita a fare languide e dolci proposte che allontanano dalla rettitudine: ma come può sedurre se possiede un aspetto così ributtante? La soluzione, prima di essere svelata, è preceduta dalle considerazioni di Perceval che dichiarano fuor di dubbio la natura duplice: se da una parte infatti la *chiere* si lega ad una possibile *dolce maniera* (vv. 14467-468), il *cors* è, secondo endiadi topica, «hideus et lais», troppo lontano agli occhi del cavaliere dal *petit vermissel* (v. 14433).

[...] Et dist l'anemis:
 escoute bien, je d'encore
 en tel forme con je sui ore
 engigna l'anemis Evain;
 mais travailliez se fust en vain
 se ele eust le cors veu,
 ne l'eust mie deceu.
 Le cors covri en itel point
 que Eve ne s'en perchut point.
 Par che ai je tel forme prise
 que j'ai plus tost la gente sozprise
 en tel forme con je sui ore.

È proprio grazie al primo elemento, il viso, che l'*anemi* ha potuto vincere i timori dei primi uomini e *engigner* (qui al passato *engigna*, v. 14475, lat. INGENIUM con senso espressamente negativo) la progenitrice Eva: il punto di forza diabolico, nonché quello di debolezza, è la *visio*, dolce da un lato, orribile (e per questo tenuta ben celata, *covri* v. 14479) dall'altra (come lo era stata nello scorso episodio), necessaria per non «travailler [...] en vain» per far cadere in errore chi è a immagine e somiglianza di Dio (il participio relativo a ciò è *decheu*, forma già presente nella citata consegna dell'amuleto testuale, con valore morale); il complesso lessicale si indirizza a raffigurare la storia come un eterno campo di battaglia nel quale, senza esclusione di colpi, si combatte per volgere o stornare un'anima dalla redenzione: a tal proposito il diavolo, secondo l'insegnamento che passa da questo brano, lavora costantemente per la nostra caduta e non a caso utilizza parole che rimandino allo sforzo. Satana attende solo uno spiraglio da parte nostra e sorprendere («la gente sozprise», v. 14482) gli ignari uomini, volgendoli alla dannazione: la forza martellante del concetto viene scandita dall'epanadiplosi di «en tel forme con je sui ore» ai vv. 14474 e 14483, reiterata dall'anafora del primo emistichio nel v. 14481, utile ad amplificare l'idea verso la chiusura del discorso.

Abbiamo assistito ad una breve esplicazione della funzione diabolica nel mondo e dei suoi metodi di corruzione: ora si passa però da questo macrocosmo ad un contingente microcosmo, concentrando l'attenzione sul presente che si sta vivendo. Gerbert decide infatti di donare il motivo per il quale lo spirito immondo si trovi lì (vv. 14484-493):

Fors sui, maint mal ferai encore,
de cel perron la ou Merlins
me mist par force de carnins,
par che que je ne m'atornaisse
que par mon engien destornasse
celui qui le Graal va querre;
jamais ne le porra conquerre
puis que je sui du perron fors;
ja mar i metera esfors
que n'en porroit venir a chief.

Lo stile si innalza e gioca con parole e suoni per evidenziare il contenuto, *sens* della prova del *Mont Doloreux*: l'elemento d'apertura non può che essere *fors* (v. 14484), indicate la condizione di chi parla, punto d'inizio di terribili conseguenze («maint mal ferai encore», con duplice allitterazione di nasale + vocale della medesima qualità). Al verso successivo il complemento di moto da luogo «de cel perron», verso chiuso dal carceriere della serpe, *Merlins* (v. 14485): ecco spiegata l'appartenenza del marmo alla schiera dei “pietroni di Merlino”, il quale agisce «par force de carnins» (dal lat. *CARDO*, propriamente l'elemento cerniera: il mago è conoscitore dunque delle relazioni tra ogni aspetto del creato e tramite tale sapere può modellare la natura a suo piacimento) per sigillare l'essere, affinché egli, sempre «par [...] engien» (v. 14488) non *destornasse*, ovvero allontanasse dalla retta via un oggetto che giunge al v. 14489, perifrasi della missione di Perceval: «celui qui le Graal va querre». Questi versi paiono quindi in antitesi con quanto detto dalla damigella appesa per le trecce ai vv. 963-973: l'accusa di *malisse*, unita all'anatema del *confondre*, viene qui a cadere, in quanto l'*enchanteor* ha agito a fin di bene, creando certamente una *mauvaise cõtume* ma cercando in tal modo di spianare la strada al futuro eletto del *Saint Veissel*; essa può provenire solamente da una persona, in questo caso la fanciulla, che non ha capito l'importanza di quella *quête* sopra ogni altra cosa. Non a caso un termine che era apparso in Wauchier, *nigromance* (v. 31881), non trova spazio a quest'altezza: si rivela così un atto benefico del mago, capace però, grazie alla sua discendenza per metà diabolica, di fare ciò che Cristo e gli apostoli dopo di lui potevano fare, ovvero comandare gli spiriti¹¹⁴.

114 Il motivo trova attestazioni anche più antiche: ad es. quella riguardo Salomone, capace di racchiudere un demone in un anello e di donare ordini ad altri; vd. G. de Tilbury, *op. cit.*, édition de F. Liebrecht, C. Rümpler, Hanovre 1856, p.8 (*Quidam sicut Salomonem primum invenisse quod in annulo quidam inculdunt spritum immundum, per quem*

La ricerca del giovane gallese ha come scopo necessario e conseguente la conquista dell'oggetto, fattori indissolubilmente intrecciati dalla rima inclusiva *querre / conquerre* (vv. 14489-490): tale desiderio è però negato dalla situazione attuale, l'essere «du perron fors»(v. 14491), elementi lessicali che inquadrano il passo realizzando una seconda epanadiplosi se consideriamo l'espressione quasi in tutto identica «fors [...] de cel perron», non collocata sul medesimo verso ma visualmente nello stesso punto; ogni sforzo (*esfors*, parola giocata sull'inclusione dell'avverbio principale) risulterebbe dunque inutile e non ne «porroit venir a chief» (v. 14493). Per esaltare la rivelazione l'autore sfrutta l'allitterazione di *-or-* oppure di *-ro-*, rendendoli suoni dominanti dei versi in questione: *fors, encore, perron, atornaisse, destornaisse* sono solo alcuni degli esempi rintracciabili; notevole è anche quella di *-p-*: *perron, par, porra, puis, porroit*. A queste parole, non volendosi macchiare di altri peccati dopo la distruzione dell'abitato circostante e desideroso di perseguire il suo obiettivo, Perceval mette in pratica la sua trappola, pungendo nel vivo il malvagio essere (vv. 14494-506):

Et dist Perchevax: par mon chief,
 or mens tu trop apertement,
 car je ne kerrai jugement
 che que je t'oi dire et mostrer,
 sel perron ne te vai rentrer
 en tel forme que chil issi
 que je jectai orains de chi.
 Si tu iex cil, autex devien
 et puis droit al pertruis revien;
 si rentre ens, adont te querrai
 et d'autre chose t'enquerrai.
 Mais tu n'as pooir de che faire
 ne d'autre forme contrefaire”.

Il cavaliere, dopo un'esclamazione che sfrutta la rima equivoca *chief*, dichiara che ciò che ha ascoltato non è altro che menzogna (v. 14495) palese (*apertement*) rifiutandosi di credervi, ma ad una condizione espressa nei vv. 14498-500: il demonio deve *rentrer* «en tel forme» in cui è uscito; solo a questo punto Perceval chiederà all'essere di esaudire un suo desiderio, come proposto al v. 14437. Appare inequivocabile l'ironia dell'autore per la scelta del sintagma *testé* proposto: il gallese infatti rifiuta la forma tentatrice, chiedendo che gli venga mostrata quella più debole possibile, il *ver*, espediente narrativo che richiama il classico della fiaba del Gatto con gli stivali, il quale, sfidando il gigante, gli chiede di trasformarsi in topolino per poi mangiarlo¹¹⁵. Al di là della favolosa corrispondenza del meccanismo, è proprio questo ciò che

imperant aliis daemoniis).

¹¹⁵ Meno conosciuto, ma maggiormente prossimo alla storia di Gerbert, è un racconto dei Grimm che vede come protagonista il figlio di un taglialegna il quale, ascoltando grida provenire da una quercia, libera il demonio: minacciato di morte da questi, lo sfida a far ritorno nella sua prigione, impedendogli poi di uscire; vd. A. Guerne, *Jacob et Wilhelm Grimm, Les Contes de l'enfance et du foyer*, Flammarion, Paris 1967, t. 2, pp. 47-53.

si attua: come può un umano come il cavaliere, limitato nelle sue capacità, contrastare qualcosa che ha il potere di devastare la terra a suo piacimento e di far divenire folle chiunque osi avvicinarvisi? L'unico modo è ridurre il nemico all'impotenza per sua stessa mano, ricorrendo all'astuzia, all'*engien* di cui l'*anemi* si è tanto vantato maestro. Ed è proprio il vanto, il fatale *orgueil* che aveva sconfitto *Luciabiliaux*, a farlo cadere; alle parole di Perceval «n'as pooir de che faire» (v. 14505) il demonio è colpito nel vivo e reagisce stizzito:

“Ja le verras”, dist l'anemis.
Lors se rest en la forme mis
du vermisse, el perron rentre
plus tost, par le mien esciente,
que on ne peust dire quatre.
Et Perchevax corut rembatre
la broche ens el pertruis estroit.
L'anemis a mis si destroit
qu'il crie et brait et dist: “Merchi!
Gentix hom, oste me de chi!
Je ne ferai mias a nului
ne mal ne honte ne anui”.

Il ritorno alla prigionia volontaria avviene attraverso l'impiego di un nuovo termine di paragone: se, nella prima attestazione, si parla di un uovo cotto, in questo caso l'asse si sposta sulla parola (dire, v. 14511) e sulla velocità di dizione di una conta fino a *quatre*. Questa velocità di trasformazione non sorprende però Perceval il quale, dopo l'esperienza passata, è pronto per ciò che deve fare: anch'egli corre, ma per rimettere il chiodo, sigillo del *pertruis estroit* (v. 14513). Il demonio rimane intrappolato e non può fare altro che esprimere il proprio dolore, reso in *amplificatio* dal *tricolon* in climax discendente *crie, brait, dist* (v. 14515), verso che culmina poi nel lamento di pietà *merchi*. Pare quasi di udire le strida acutissime dell'essere ormai di nuovo prigioniero nel suo *perron* attraverso l'artificio rimico della vocale -i- posta alla fine di quattro versi consecutivi, ossessivamente ribattuta. Subito il tono dell'*anemi* muta segno, addolcendosi dopo il racconto e facendo ritorno ad una in questo caso fallimentare *captatio benevolentiae*, *gentix hom* (v. 14516). Notevolmente elaborato anche il *couplet* finale (vv. 14517-518), in cui l'ultimo componente del *tricolon mal, honte e anui* da vita ad una rima in paronomasia isofonica, nonché franta, con «a nului». A nulla però servono le false moine e Perceval esprime tutto il suo disprezzo (vv. 14519-532):

Dist Perchevax: “Assez pues braire,
que jamais ne t'en vuel fors traire.
Fols te mist fors, Dieu anemis,
ne mais sages t'i a remis.

Tu n'engignas al premerain,
engignié t'ai au deerrain,
ne te valt tes engignemens.
Adés es en agaitemens
des gens qui Dieu aiment sozprendre,
que en pechié les puisses prendre.
Or me di por coi tu te painnes
d'ax engignier por mettre en paines?
Quant plus pense l'on a bien fere,
tant li fais tu plus de contraire”.

La consapevolezza dell'eroe emerge qui potentemente, prendendo atto del suo errore ai vv. 14521-522, dove parla di sé in terza persona singolare: egli infatti si ritiene un *fols* ad aver liberato lo spirito immondo, e non certo più *sages* per averlo rinchiuso nuovamente; l'io si rende dunque conto chela strada da percorrere verso la perfezione che il Graal necessita è ancora lunga. Si compie così il gioco degli inganni, dichiarato nei vv. 14523-528: l'autore dispone in poco spazio un meccanismo di poliptoto e figura etimologica con *engignas*, *engigni* e *engignemens* (quest'ultimo in rima ricca con *agaitemens*, l'agguato, v. 14526), in cui il trucco dell'antagonista viene rintuzzato da quello dell'eroe, giustificato alla menzogna nei confronti di un individuo malvagio; egli inoltre sottolinea un'antitesi cronologica tra le due azioni tramite le punte dei vv. 14523-524, *premerain* e *deerrain* (lat. PRIMARIUS e DE RETRO¹¹⁶); ritroviamo qui il tema della sorpresa, di cui il diavolo aveva già parlato, tema che però assume connotati quotidiani e guerreschi, come indicato dall'avverbio posto alla fine del v. 14526. La domanda che il gallesse pone all'essere dopo aver svelato le carte in tavola rappresenta, nella sua semplicità, la visione del mondo caratteristica di quell'epoca, per cui la terra è l'eterno campo di battaglia tra le forze del bene e quelle del male¹¹⁷: perché quindi, chiede Perceval, «mettre en painne» (v. 14530) le persone?

“C'est voirs, ce dist li anemis,
par che me sui je entremis
d'engignier les bons, saches bien
que li malvais seront tot mien:
li userier, li ypocrite,
li desleal, li soudomite;
chiax laisse je tot en pais vivre,
car Dieux en la fin le mes livre
quant ne se vuelent amender;

116 [http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=premerain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=derrain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;)

[LEM=premerain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=derrain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;)

[http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=derrain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;)

[LEM=derrain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=derrain;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2012.txt;OUVRIR_MENU=2;s=s0a001138;LANGUE=FR;) ultima consultazione in data: 29/05/2015.

117 Ne è esempio l'episodio del *Perlesvaus* in cui, alla morte di un eremita nella sua cappella, presso la quale è giunto re Artù, diavoli e angeli si contendono subito l'anima dell'uomo; vd. *op. cit.*, pp. 144-146.

les bons ne li puis demander”.

La risposta si fonda sopra un unico elemento, l'avidità. È infatti questo sentimento che spinge Satana a riunire il maggior numero possibile di anime sotto il proprio dominio, al di là del numero già consentitogli da Dio; «li malvais seront tot mien», si legge nel testo, come se la quantità fosse già stata prestabilita fin dalle origini: ecco perché chi viene indicato nell'*enumeratio* dei vv. 14537-538 (*userier, ypocrite, desleal e soudomite*, tutti peccati che, nell'*Inferno* dantesco, si trovano dopo le mura della città di Dite nel settimo, ottavo e nono cerchio, e per questo considerati i peggiori in quanto fatti con quella *malisse* demoniaca ben chiarificata sopra) non è oggetto dell'interesse del male, ma solo *les bons* (v. 14542). La tentazione al peccato si riduce così ad una corsa contro il tempo da parte delle potenze inferie, nell'aumentare nel maggior numero possibile le proprie schiere, prima che venga il giorno del Giudizio Universale dove altre richieste saranno rifiutate.

La fine del discorso, con cui si conclude il brano e la nostra analisi, funge da grande *resumé* del motivo dell'apparizione diabolica in tutte le *Continuazioni* (vv. 14543-554):

A toi ai je ore fali,
si t'ont maintes fois assali
mi compaignon, mais par covent
te di qu'il t'asalront sovent
en maint sens et en mainte guise,
ainchois que tu aies conquise
l'aventure que tu vas querre;
ne mais, se tu le pues conquerre,
rois esteras de grans bontez
dont par orgueil fui fors boutez.
Va t'ent! Ne puis a plus parler,
et va la ou tu vels aler.

Perceval scopre così che contro di lui si svolge un grande progetto diabolico (*par covent*, v. 14545), volto allo stornare il cavaliere dal suo obiettivo primario, la conquista del *Saint Veissel*. L'essere del *perron* ha fallito, afferma con constatazione amara (v. 14543): tuttavia non dispera perché in futuro i suoi simili aggrediranno il gallese «en maint sens et en mainte guise» (v. 14547) fino all'ottenimento del Graal, celato sotto la perifrasi della *quête* al v. 14549. Eppure, anche in questo caso, che il giovane non si ritenga al sicuro! La voce infatti getta delle ombre sul suo possibile futuro regale, ricordando al protagonista che, par orgueil (v. 14552), ha liberato una creatura malvagia: questo peccato diviene così comune a tutti gli attanti, nessuno escluso; da esso Perceval dovrà purificarsi per risultare vincitore. Ora non vi è

più alcunché da dire: l'episodio volge al termine e il diavolo lo invita ad andare dove deve, concludendo bruscamente il motivo della colonna.

4. Conclusione

Siamo giunti alla fine del nostro percorso: lo scopo che ci siamo prefissati all'inizio, la rilevazione dei cosiddetti legami intertestuali secondo il modello retorico classico (*inventio, dispositio, elocutio*), è stato a nostro parere raggiunto e i due episodi da noi considerati e analizzati hanno dimostrato due direzioni contrarie, come avevamo già anticipato.

Da una parte, La Cappella della Mano nera si è rivelata una *réécriture assimilante*: il *décor* e la prova, durante la triplice autorialità cui sono stati sottoposti (Pseudo-Wauchier, Wauchier e Manessier), sono stati mantenuti intatti nel loro complesso generale ma capaci tuttavia di sfumare i più piccoli dettagli (la posizione del pertugio della costruzione, l'arredo interno, per citare due esempi). I tratti distintivi dell'*aventure* nella *Prima Continuazione* sono la *brevitas* e la laconicità che pervadono tutto il passo; la mancanza di elementi aggiuntivi, l'essenzialità della *descriptio*, il senso di incombente terrore sul protagonista: tutto tende ad introdurre il nuovo tema sovraccaricandolo di *suspence* narrativa, rafforzata dalla fuga di un Galvano ormai irricognoscibile. La *Seconda* ha spostato l'asse sull'elemento visivo-contemplativo: Perceval, nuovo soggetto della prova, è circondato da segnali luminosi e da apparizioni dal sapore onirico e orrorifico; tuttavia la calma e il sangue freddo sono gli strumenti con cui il gallese risponde all'oltremondano che si staglia intorno alla sua persona, dimostrando una forza d'animo ed una preparazione spirituale migliore (ma non perfetta) del cavaliere solare. Infine, nella *Terza Continuazione*, l'alone di mistero del non detto si leva fin dal principio con il discorso del sovrano a cui viene servito il Graal. Tale scelta entra in antitesi con il meccanismo narrativo fin qui impiegato, grazie al quale la parola è stata infatti la grande assente all'interno del piccolo edificio religioso: tutta la meditazione sugli avvenimenti vissuti in prima persona è puramente interiore e l'unico suono prodotto è un insensato lamento diabolico. Questo punto di svolta, che si concretizza con l'apprendimento delle origini della *merveille*, ovvero il matricidio e la conseguente possessione demoniaca, incide notevolmente su ciò che avverrà: Satana stesso, resosi visibile agli occhi dell'eroe, lo apostroferà per ben due volte, rinunciando all'elementare paura del rumore. La rivelazione della natura infera della prova consente di avvicinare l'opera di Manessier alla *Prima Continuazione*, ponendo leggermente ai margini la *Seconda*, la quale identificava il luogo con una prova di carattere divino. Nonostante ciò, non si può escludere l'opera di Wauchier, ritenendola una variazione centrale su una storia inalterabile: Manessier infatti compie un abile lavoro di *conjointure* che, per ovvi motivi, non può risultare perfetto, ma che è capace di garantire una sorta di coerenza

interna in cui il lettore si muove abbastanza agevolmente, comprendendo che tutto ciò che pare incongruente può essere interpretato come differente punto di vista sulla medesima vicenda.

Dal canto suo, il Monte Doloroso corrisponde invece ad una *réécriture différentielle*: le due testimonianze sono infatti complete in sé stesse, ognuna all'interno della propria Continuazione, con una perfetta struttura parallela in cui ad un preludio corrisponde in seguito la scena principale. Il *décor* fondamentale viene mantenuto, ma ciò non si può dire della prova, che muta nelle sue meccaniche e nella sua *senefiance*: se Wauchier infatti dona un senso profondamente mondano e laico alla sua avventura, nella quale si cerca di individuare, fin dai tempi di re Uter e per mezzo di un incantesimo di Merlino, il cavaliere migliore del mondo, capace di legare il suo destriero alla colonna, Gerbert de Montreuil volge ad altri fini il testo, spostandolo verso il campo del teologico e della più totale spiritualità cristiana. Il diavolo nel *perron* è un ostacolo appositamente creato per chi va in cerca del Graal, e i versi da noi considerati, come per esplicita dichiarazione del testo, richiamano fortemente la tentazione di Eva e l'atto di nascita di un secondo Peccato Originale, la creazione di una nuova *Terre Gaste*. Accanto alla tipologia riscritturale si pone un'altra antitesi, quella fra racconto dai tratti fantastici e quelli meravigliosi, secondo l'analisi di Barthes: a questi ultimi corrisponde certamente il Monte, in cui gli aiutanti dell'eroe chiariscono fin da subito il suo contenuto; il diabolico è dichiarato fin dal principio e in Gerbert pure il suo autore, Merlino: l'importanza del luogo nasce dalla sua collocazione narrativa più che dall'effetto sorpresa. Di diversa costruzione appare invece la Cappella, che risulta dinamica nella sua rappresentazione: le varie apparizioni infatti sfruttano appieno il tratto fantastico, giocando d'atmosfera, sfumando i contorni, labili ed incerti, fino a che, Manessier, vira sul meraviglioso, chiudendo definitivamente l'episodio.

Un risultato inatteso e carico di significato dell'analisi è stato il contenuto narrativo di Wauchier de Denain: egli infatti ha intrecciato i due episodi fra di loro, ponendoli a fulcro del suo lavoro prima del luogo chiave di tutta la vicenda, il Castello del Graal. Nati in due punti differenti, uno per mano di ignoto e l'altro per sua stessa invenzione, l'autore della *Seconda Continuazione* fa collidere le *aventures*, senza che però i suoi successori intraprendano la strada già tracciata. In Wauchier il Monte diventa la celebrazione delle capacità cavalleresche di Perceval: ora è lui il migliore al mondo, non Galvano, e per questo può avviarsi laddove il figlio di Lot ha fallito, la Cappella. Non è un caso che il gallesse la affronti senza timore la prima volta, con calma assoluta: Perceval prende letteralmente il posto di Galvano ma, sebbene gli sia superiore anche dal punto di vista spirituale, non è affatto pronto; manca

ancora della comprensione necessaria che la figura paterna, il Re Pescatore, gli donerà in Manessier. La sfortunata interruzione dell'opera non ha permesso a Wauchier di continuare la sua intenzione, dando così vita a due filoni indipendenti, nei quali la riscrittura prende ancora il sopravvento e stravolge le carte in tavola.

5. Bibliografia

Letteratura primaria:

BÉROUL, *Le Roman de Tristan*, éd. E. Muret, Champion, Paris 1947.

BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM VERSIONEM, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, praeparavit Roger Gryson, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

I cantari di Carduino, giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combatterono al Petrone di Merlino. Poemetti cavallereschi pubblicati per cura di Pio Rajna, presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1873.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion ou Le Roman d'Yvain*, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Librairie Générale Française, 1994.

ID., *Le Chevalier de la Charrette*, Édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Catherine Croizy-Naquet, Champion Classiques, Honoré Champion, Paris 2006.

ID., *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal*, édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby, M. Niemeyer, Tubingen 1993.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, edited by W. Roach, American Philosophical Society, Independence Square, Philadelphia 1949 5 voll.

GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, Quatrième Continuation, édition critique par Frédérique Le Nan, Droz, Genève 2014.

GERVAIS DE TILBURY, *Le Livre des merveilles. Divertissements pour un empereur*, (troisième partie), trad. A. Duchesne, Les Belles Lettres, Paris 1992.

GIRART D'AMIENS, *Escanor*, éd. R. Trachsler, Droz, Genève 1994, 2 voll.

GRIMM, Jacob, *Deutsche Mythologie*, 4a ed. a cura di Elard Hugo Meyer, F. Dummler, Berlino 1875-1878, 3 voll.

GUILLAUME LE CLERC, *The Romance of Fergus*, edited by W. Frescolin, W. H. Allen, Philadelphia 1983.

Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus. Texte établi, présenté et traduit par Armand Strubel, Librairie Générale Française, Paris 2007, pp. 704-706.

Le Livre du Graal, éd. et trad. sous la direction de Philippe Walter, Gallimard (La Pléiade), Paris 2001-2009, 3 t., tome deux.

MANESSIER, *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Marie-Noëlle Toury, avec le texte édité par William Roach, Honoré Champion, Paris 2004.

MURATORI, Ludovico Antonio, *Annali d'Italia, dal principio dell' era volgare sino all' anno 1749*, compilati da Lodovico Antonio Muratori, Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1818-1820, vol.15.

NICCOLÒ DA CÀSOLA, *La guerra d'Attila*, con introduzione, testo, note e glossario di Guido Stendardo, Libro I, Società Tipografica Modenese, Editrice in Modena 1941, a. XX.

Sir Gawain e il Cavaliere Verde, a cura di P. Boitani, con un saggio di Ananda K. Coomaraswamy, Adelphi, Milano 1986.

THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Liber de natura rerum: editio princeps secundum codices manuscriptos*, W. De Gruyter, Berlin, New York 1973, p.378.

Triumpho di Fortuna, di Sigismondo Fanti, ferrarese. Impresso in la inclita città di Venegia per Agostin da Portese, nel anno 1527 nel mese di genaro.

Letteratura secondaria:

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structural des récits* in «Communications», n°8, 1966, pp.1-27.

BERTHELOT, Anne, *Fortune est chauve derriere et devant chevelue: les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal* in in *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen âge: actes du 28e Colloque du CUER MA, 20-21 et 22 février 2003, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2004, pp. 23-33.*

BERTIN, Georges, *La Quête du Saint Graal et l'imaginaire: essai d'anthropologie arthurienne*, éditions Charles Corlet, Condé-sur- Noireau 1997.

BOUILLOT, Carine, *La chevelure: la tirer ou l'arracher, étude d'un motif pathétique dans l'épique médiéval* in *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen âge: actes du 28e Colloque du CUER MA, 20-21 et 22 février 2003, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2004, pp. 35-45.*

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Honoré de Champion, Paris 1992, pp. 274-276.

BRUCE, Christopher, *The Arthurian Name Dictionary*, Garland Publishing, New York and London 1999, p. 54.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn, *Authorial relays: continuing Chrétien's Conte du Graal*, in Virginie Greene, *Toward the Medieval Author: Essays in French Medieval Literature*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006, pp. 13-28.

ID., *Chrétien Continued. A Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*, Oxford University Press, Oxford 2009.

ID., *Intertextuality in The legacy of Chrétien de Troyes*, ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby, 2 voll., Rodopi, Amsterdam 1988.

ID., *Looping the loop through a tale of beginnings, middles and ends: from Chrétien to Gerbert in the Perceval Continuations in Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, 2000, pp. 33-52.

BRUGGER, Ernst, *The Illuminated Tree in two Arthurian Romances*, New York 1929.

CHANDÈS, Gérard, *Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'œuvre de Chrétien de Troyes* in «Cahiers de Civilisation médiévale», 19, 1976, pp. 151-164.

COCITO, Luciana, *Gerbert de Montreuil e il poema del Graal*, Libreria Editrice M. Bozzi, Genova 1964.

COMBES, Annie, *Écritures du Graal*, en collaboration avec Annie Bertin, PUF «Études littéraires», collection «Recto-verso» dirigée par Nelly Andrieux-Reix et Emmanuèle Baumgartner, Paris 2001.

ID., *Nouer les fils de la réécriture : une visite interpolée au château du Graal* in «Cahiers de Civilisation médiévale», 47, 2004, pp. 3-15.

CORLEY, Corin, *The Second Continuation of the Old French Perceval: A Critical and Lexicographical Study* in «Cahiers de civilisation médiévale», 35, 1992, p. 78.

Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritson, Corry Hogetoorn and Orlanda S. H. Lie, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandlingen, Amsterdam 1994, pp.176-78

DANGEL, Jacqueline, *Imitation créatrice et style chez les Latins* in G. Molinié-P. Cahné, *Qu'est-ce que le style?* Actes du colloque international, Presse universitaire de France, Paris 1994, p. 99.

DE CHAMPEAUX, Gérard, STERCKX Sebastien, *Simboli del Medioevo*, Jaca Book, Milano 1981.

DE LUBAC, Henri, *Catholicisme: Les aspects sociaux du dogme*, Paris 1947 p. 407-9.

DENIS, Léon, *Le Génie Celtique et Le Monde Invisible*, Éditions transatlantique, Acton Vale 2001, pp. 47 e 136.

DOUCHET, Sébastien, *Voir son désir et le diable: les fenestres dans les Continuations du Conte du Graal*, in *Par la fenestre: Études de littérature et de civilisation médiévales*, réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Actes du 27e colloque du CUER MA 21-23 février 2002, Senefiance n° 49, Publications de l'Université de Provence, 2003.

DROZ, Eugénie, *Le Recueil Trepperel, Les farces*, Droz, Paris 1961.

DUBOST, Francis, *Aspects fantastique de la littérature narrative médiévale (XII-XIII siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*. Honoré Champion, Paris 1991, 2 vols.

DUMÉZIL, Georges, *Rituels indo-européens à Rome*, Klincksieck, Paris 1954, pp.45-61.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1979.

ID., *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris 1989.

FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Honoré Champion, Paris 1958.

FIORE, Silvestro, *Les origines orientales de la Légende du Graal : évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cultes* in «Cahiers de Civilisation médiévale», 10, 1967, pp. 207-219.

GAGGERO, Massimiliano, *La genealogia di Perceval: interferenza tra materie e prospettiva ciclica nella Quarta continuazione del Conte du Graal di Gerbert de Montreuil*, in «Medioevo Romano», XXXII, 2008, pp. 262-288.

ID., *Mise en texte e riscrittura nelle continuazioni del Conte du Graal di Chretien de Troyes* in «Moderna», X, 2008, pp. 61-82.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp.181-83.

GIRBEA, Catlina, *Royauté et chevalerie céleste à travers les romans arthuriens (XIIe-XIIIe s.)* in «Cahiers de Civilisation médiévale», 46, 2003, pp. 109-134.

GOMEZ, Etienne, *Les effets de cycle dans le cycle du Conte du Graal* in *Les genres en question au Moyen Âge*, ed. Danièle James-Raoul, Eidolon 97, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2012.

GOUGAUD, Dom, *Les Chrétiens celtique*, Lecoffre, Paris 1911, p. 144.

GUERNE, Armel, *Jacob et Wilhelm Grimm, Les Contes de l'enfance et du foyer*, Flammarion, Paris 1967, t. 2, pp. 47-53.

GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens*

français en vers (XIIe-XIIIe siècle), Libraire Droz, Genève 1992, p. 80-81, 297.

JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Honoré Champion, Paris 2007.

KINOSHITA, Sharon, *Les échecs de Gauvain ou l'utopie manquée* in «Littérature», 71, 1988, pp. 108-119.

KITTREDGE, George Lyman, *Arthur and Gorlagon*, in *Harvard Studies and notes in philology and literature*, vol. VIII p.229.

KOBLE, Nathalie, *Jeunesse et genèse du royaume arthurien: Les "Suite" romanesques du Merlin en prose*, Medievalia 65, Paradigme, Orléans 2007.

LAURENT, Françoise, *Si li a coupee la trece, dont el a au cuer grant destrece. De l'art du tressage à la science du piège dans le fabliau Des Tresses* in *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen âge: actes du 28e Colloque du CUER MA, 20-21 et 22 février 2003, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2004, pp. 239-254.

LEBRIZ-ORGEUR, Stéphanie, *Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes, une «œuvre ouverte»?* in «Cahiers de Civilisation médiévale», 50, 2007, pp. 341-377.

LOOMIS, Roger Sherman, *Le Folklore breton et les romans arthuriens* in «Annales de Bretagne», 56, 1949, pp. 203-227.

LOT, Ferdinand, *Nennius et l'Historia Brittonum* in «Revue de folklore français», 2, 1931, pp. 70-72.

MARKALE, Jean, *Nouveau dictionnaire de mythologie celtique*, Pygmalion, Paris 1999.

MELA, Charles, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien*

de Troyes au Livre de Lancelot, Éditions du Seuil, Paris 1979, p. 41 e ss.

MÉNARD, Philippe, *Le diable emprisonné au Moyen Âge: réflexions sur un motif de conte*, p. 406 in «*Ce est li fruis selonc la letre*». *Mélanges offerts à Charles Méla*, textes réunis par O. Collet, Y. Foehr-Janssens et S. Messerli, Honoré Champion, Paris 2002.

MERCIER, Mario, *Lieux initiatique et espaces intérieurs* in «Question de», Albin Michel, 1986, n° 65.

MINEAU, Robert; RACINOUX, Lucien, *La Vienne légendaire et mythologique*, Brissaud, Poitiers 1995.

La montagne dans le texte médiéval: entre mythe et réalité. Textes réunis par Claude Thomasset et Danièle James-Raoul, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2000, pp. 260-273.

PARIS, Gaston, *Romans en vers du cycle de la Table Ronde* in *Histoire Littéraire de la France*, 30, Paris 1888, pp. 1-270.

PASTOUREAU, Michel, *Coleurs, images et symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'Or, Paris 1989.

POIRION, Daniel, *Écriture et ré-écriture au Moyen Âge* in «Littérature», 41, 1981, pp. 109-118.

REYNOLDS, Leighton, WILSON, Nigel, *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'Antichità ai tempi moderni*, Editrice Antenore, Padova 1974, pp. 89-91.

ROACH, William, *Les Continuations du Conte du Graal* in *Les Romans du Graal au XIIe et XIIIe siècles*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Strasbourg, 29 Mars-3 Avril 1954 (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1956), pp.107-18 (p.113).

ROUSSEL, Claude, *L'art de la suite : Sagremor et l'intertexte* in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 41, 1986, pp. 27-42.

SASAMI, Shigemi, *Le mystere de la lance et la chapelle a la main noire dans trois Continuations de Perceval* in *Acte de XIV congrés de la société internationale arthurienne: Rennes, 16-21 août 1984*. Presses universitaires de Rennes 2, Rennes 1985.

STINGLHAMBER, Louis, *L'évolution mystique du Graal*, Association Guillaume Budé, Paris 1956.

TETHER, Leah, *The Continuations of Chrétien's Perceval, Content and Construction, Extension and Ending*, Norri J. Lacy, Cambridge 2012.

TONDI, Andrea, «*A modo di uno brieve*»: studio sulle connotazioni magico-religiose e sulla funzione narrativa del brief nella letteratura anticofrancese, discussa in data 19/06/2013 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore prof. A. Barbieri, pp. 56-98.

VALETTE, Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Honoré Champion, Paris 1998, pp. 83-86, 416-425, 461-475.

WALTER, Philippe, *Canicule: essai de mythologie sur "Yvain" de Chrétien de Troyes*, préf. de M. Zink, SEDES, Paris 1988.

ID., *Gauvain le chevalier solaire*, Éditions Imago, Paris 2013, p. 125 e ss.

WESTON, Jessie, *The Romance of Perlesvaus*, edited by J. Grayson, with a foreword by Thomas E. Kelly, Studies in Medievalism, Michigan 1988.

WILMOTTE, Maurice, *Le Poème du Graal et ses auteurs*, Droz, Paris 1930, pp.58-73.

6. Sitografia

Arlima:

<http://www.arlima.net/>

Dictionnaire du Moyen Français – Atilf:

<http://www.atilf.fr/dmf/>

Enciclopedia Treccani:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>