



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



3/2 - 2019

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Genova)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Francesco Benozzo, <i>Brân e il Cid Campeador: nuove tracce di una continuità epico-narrativa celtoromanza</i>	93
Furio Brugnolo, <i>Cavalcanti interprete di Dante (note sul sonetto Vedeste, al mio parere, onne valore)</i>	109
Adele Cipolla, <i>Basler Trojanerkrieg. Edizione e commento</i>	123
Anna Maria Compagna, <i>Romanç, obra e complant sulla prigionia, liberazione e morte del Principe di Viana: l'impegno politico nella poesia catalana del Quattrocento</i>	163
Pär Larson, <i>Un trattatista friulano in lingua tedesca nel secolo XIII: Tommasino di Cerclaria</i>	199
Margherita Lecco, <i>Motivi convenzionali e riscrittura innovativa in Guilhem de la Barra</i>	207
Gabriella Mazzon, <i>Time management in Middle English Romances</i>	221

Motivi convenzionali e riscrittura innovativa in *Guilhem de la Barra*

ABSTRACT: *Guilhem de la Barra* (scritto nel XIV secolo da Arnaut Vidal de Castelnaudary) è stato spesso considerato come testo composto in modo convenzionale e poco originale. Esso utilizza invece alcuni motivi, di tipo romanzesco e soprattutto epico, che è in grado di disporre nel modo più efficace, specie a riguardo del “motivo” che può essere intitolato alla “distruzione degli idoli pagani”, di antica tradizione epica (a partire dalla *Chanson de Roland*).

ABSTRACT: *Guilhem de la Barra* (written in the 14th century by Arnaut Vidal de Castelnaudary) has often been considered as a text composed in a conventional and unoriginal way. Instead, it uses some motifs, of a romance and above epic type, which it is able to arrange in the most effective way, especially with regard of the motif that can be entitled to the “destruction of pagan idols”, of ancient epic tradition (starting from the *Chanson de Roland*).

PAROLE-CHIAVE: *Guilhem de la Barra*, Arnaut Vidal de Castelnaudary, letteratura occitana medievale, romanzo, motivi narrativi topici

KEYWORDS: *Guilhem de la Barra*, Arnaut Vidal de Castelnaudary, Medieval Occitan Literature, Novel, Topical Narrative Motifs

Annoverabile tra le rare composizioni romanzesche scritte in *langue d'oc*, *Guilhem de la Barra* può contare tra le sue particolarità l'aver per autore uno degli ultimi *troubadours* occitani, quell'Arnaut Vidal de Castelnaudary al quale, il 3 maggio 1324, il *Consistori de Gay Saber* ebbe a conferire la nomina di primo trovatore coronato e l'ambito premio della violetta d'oro per un sirventese dedicato alla Vergine.¹ Il romanzo di *Guilhem* risaliva a qualche anno prima, al 1318, come si può dedurre dalla notazione che accompagnava il conferimento della *violette*, opera di un autore forse non poeta di mestiere (a dare credito all'impressione di Paul Meyer, primo editore del testo, che Arnaut potesse aver ricoperto una carica giuridica),² ma sicuramente bene a conoscenza dei moduli della scrittura romanzesca, come dei suoi materiali, se non altro di quelli più conosciuti e impiegati di frequente.

Meyer – come sarebbe stato per i critici successivi – non esprimeva un giudizio molto favorevole su *Guilhem*: considerando il racconto di scrittura debole e poco incisiva, e soprattutto ritenendo banali i temi narrativi adoperati da Arnaut.³ L'anamnesi narrativa condotta dallo studioso ne elencava in effetti una serie di anche troppo conosciuti e sfruttati: la scelta della sposa compiuta attraverso un ritratto, le accuse di seduzione falsamente formulate dalla regina, il racconto del nobiluomo che, per qualche ragione costretto a fuggire gli agi di corte, si ritrova solo e povero, per poi riacquistare famiglia e ricchezza dopo molte peripezie. Quanto alla prima parte del racconto, di matrice schiettamente epica, Meyer vi individuava una collezione di movimenti dedotti dalle più sfruttate tecniche della *chanson de geste*. Può essere che il giudizio di Meyer appaia oggi

¹ Edizioni e traduzioni: Meyer (1895); Gouiran–Huchet–Chambon (1997); Galano (2014, testo di cui si segue l'edizione e dal quale si cita). Studi principali: Thomas (1920); Limentani (1977: 110-119); Chambon–Vialle (1998); Notz (2006); Majorossy (2015) e le pagine di Huchet (1991: 161-172) e di Lazzerini (2010: 223-224). Da Lazzerini, in specie, si può riprendere la caratterizzazione del personaggio, concepito su una figura storica: «Alla maniera dei racconti agiografici, *Guilhem de la Barra* è incentrato sull'esemplarità un po' stereotipa dell'eroe, ispirato alla figura di Guillaume de Barres, siniscalco di Filippo II Augusto divenuto celebre in tutte le corti per aver giostrato a San Giovanni d'Acqui, davanti all'esercito crociato, contro Riccardo Cuor di Leone, e noto anche per la valorosa partecipazione alla battaglia di Bouvines. Nella *Canço de la Crozada* (lassa 139) troviamo *Guilheumes de la Barra* che impartisce ordini alle truppe francesi in vista della battaglia di Muret (alla crociata partecipò anche Guillaume de Barres iunior, fratello, per parte di madre, di Simon de Monfort)». Il romanzo (Biblioteca del Castello di Chantilly, ms. Chantilly Condé 594) conta 5344 *octosyllabes*. Per la canzone alla Vergine, cfr. l'edizione a cura di William e Frances Paden (2007: 247-249).

² L'iscrizione nel manoscritto recita: *Cirventes loquel fe N'Arnautz Vidal de catel nou d'Arri, e gazanhet ne la violeta d'aur a Toloza, so es assaber la primiera que s'i dont, e fo en l'an M.CCC.XXIV*, sei anni appunto dopo la composizione del *Guilhem*. Nel romanzo, Arnaut concede un breve saggio della sua arte trobadorica quando fa cantare la regina di Malleo, vv. 2130-2133: «Ben aia Jhesus, rey del tro, / Qu'a justadas estas amors» (ripetuto) e la figlia del re d'Inghilterra, promessa sposa del re della Serra, vv. 2138-2141: «Aras fos ieu el dous repayre / Lay hon mas amoretas ay» (ripetuto).

³ Meyer (1895: IX): «Le roman de Guillaume de la Barre est médiocre», e Meyer (1895: XXXI): «œuvre qui ne s'élève pas au-dessus de la moyenne des romans d'aventure».

fin troppo severo, non modificato però, nella sostanza, dalla critica recente.⁴ *Guilhem de la Barra* non appartiene alla migliore letteratura romanzesca, nemmeno a paragone della non robusta linea romanzesca occitana: si può concordare che sia lontano dal bel *Jaufre*, per non parlare della raffinata invenzione di *Flamenca* (mentre *Blandin de Cornualha* gli è forse inferiore).⁵ Maggior pregio del romanzo di Arnaut appare se mai l'elaborazione di un «sottile disegno di prevenzione volto a scongiurare nel Tolosano ex ribelle – ormai provincia del regno capetingio – il rischio di nuove lacerazioni»,⁶ quanto dire un valore politico (sul quale ancora si tornerà). Nondimeno, sotto l'aspetto della pura narrativa, *Guilhem de la Barra* appare ancora di interessante lettura, se non altro proprio per questa consequenzialità di procedura. Non è detto, vale a dire, che la sua composizione, per quanto appunto costruita su temi, motivi e procedimenti stilistici noti, non appaia assemblata con cura e con una certa coscienza di saper far fruttare alcuni di quegli scontati elementi narrativi. Quanto segue, lungi dal volersi scostare dall'opinione critica prevalente, vorrebbe tuttavia esaminare la tipologia di costruzione del testo, in particolare per una parte, analizzando come in essa si trovi impiegato un modello narrativo, anzi un *motivo* narrativo di complessa articolazione, che appartiene ad una specifica e provata tradizione, modulata tuttavia con accortezza forse più incisiva di quanto essa sia stata, in generale, condotta.

1. Un romanzo in due parti

Il racconto di *Guilhem de la Barra* (d'ora in poi *Guilhem*) si organizza in diverse sezioni. Vi si racconta come Guilhem de la Barra, vassallo del re della Serre (*Serra*, v. 3), paese situato 'oltre i confini d'Ungheria', venga inviato con il siniscalco Chabert le Ros a cercare una sposa per il proprio signore e debba fronteggiare l'assalto del saraceno Sire de Malleo, che finisce per convertire; come poi, tornato in patria, si trovi a subire le *avances* amorose della novella regina, a seguito delle quali è costretto a fuggire dalla corte con un figlio ed una figlia in tenera età, riducendosi in povertà, sino a quando, dopo molti anni e traversie, ritrova l'uno e l'altra in felice condizione, e viene investito di un ducato dal re d'Inghilterra, recuperando il primitivo *status*.

La suddivisione principale divide il testo in due parti, una prima che, come si è detto, è assemblata su elementi epici, una seconda costruita invece su un tracciato romanzesco. A congiungere l'una con l'altra intervengono alcune sezioni di raccordo. Dopo una

⁴ Per esempio Huchet (1991: 161 sgg.); Lazzerini (2010: 223-224).

⁵ Come osservato già da Meyer (1895: XIII sgg.). A parere personale, *Flamenca* è forse un caso a parte, poiché sposta sul piano della narrazione alcuni momenti tipicamente appartenenti alla lirica trobadorica.

⁶ Lazzerini (2010: 224).

sezione introduttiva o prologo (vv. 1-102), che spiega per quali ragioni si avvii l'azione (la ricerca della sposa), la prima parte (scontro con Malleo) si continua sino al v. 1877, risolti i cui avvenimenti la seconda parte (fuga di Guilhem e dei figli) si inizia con un nuovo e differente evento (false accuse della regina), fase di passaggio tra i due tempi, che funziona anche come nuovo prologo. La letteratura medievale, non solo in *langue d'oïl* e *d'oc*, conosce bene questi elementi narrativi, veri e propri *motivi narrativi* topici. In tal senso non è improprio richiamarsi all'innegabile stereotipia di *Guilhem*, constatazione che però getta sul romanzo di Arnaut un'accusa che a ragione si potrebbe rivolgere a molti altri testi contemporanei. Il giudizio, se uno se ne volesse dare, andrebbe se mai impostato sull'«arte della variazione» e della combinazione di questo tipo di opere.

Alle sequenze di raccordo è forse sufficiente dedicare una riflessione sintetica. Va detto che la sezione iniziale, che avvia alla maggioritaria parte epica, distingue definizione del momento di avvio, che coincide con la ricerca di una sposa per il re, e causa di questo, vale a dire del viaggio di ricerca. Dei due, il momento che vede partire Guilhem e Chabert per la loro missione nuziale si trova catalogato come motivo specifico nel repertorio del *Motif-Index* di Stith Thompson e dell'*Index des Motifs narratifs* di Anita Guerreau-Jalabert con netta precisione (Thompson 1932-1936 e Guerreau-Jalabert 1992). Si tratta del motivo H 1381.3.1.1. *Quest for bride for king, prince*. Guerreau-Jalabert, che applica la tassonomia di Thompson al romanzo medievale oitanico, lo individua in *Cligès*, vv. 2586-2937, nel *Tristan* di Béroul, vv. 2133-2764, nella *Folie* di Oxford, vv. 387-540. Tutti romanzi che avrebbero dovuto essere, che certo erano, noti ad un autore di romanzi del XIV secolo, anche vivente nel *domaine* occitanico meridionale, per quanto meno sensibile alla produzione romanzesca che a quella lirica. Simile affermazione si può fare per la sezione di raccordo che interviene al termine della parte epica, distinta anch'essa in due sequenze: la prima delle quali comporta l'identificazione della sposa scelta per il re della Serra, le accuse di assalto sessuale fatte a Guilhem dalla regina, alle quali segue la fuga dell'accusato. Per soffermarsi solo sul principale dei motivi qui impiegati, si dica che il motivo della *regina accusatrice* è citato di solito come autonomo, coincidente con il diffuso motivo della *Potiphar's wife*, K 2111, dato che ricorre per la prima volta – in un'opera più che accessibile – addirittura nel testo biblico. Questo motivo è notoriamente molto sfruttato dalla letteratura medievale oitanica, poiché lo si trova impiegato nel XII secolo ad esempio nei *Lais* di *Lanval*, vv. 221-326, di *Graelent*, vv. 5-158, di *Guingamor*, vv. 37-182 e 235-242, cui va aggiunta la storia di *Sadio e Galone* nel *De Nugis Curialium* di Walter Map.⁷

⁷ Cfr. Guerreau-Jalabert (1992), motivo K 2111. Lazzerini (2010: 224), osserva – in modo assai interessante – per il *Decameron*: «L'archetipo è la storia di Giuseppe e della moglie di Putifarre (*Gen.* 39, 7-20), divenuta *topos* di vasta circolazione romanzesca: dal *Lai* di *Lanval* di Maria di Francia alla *Châtelai-*

Per analizzare la composizione delle due parti fondanti del testo, epica e romanzesca, sembra opportuno in primo luogo soffermarsi sulla seconda parte del romanzo, ritenuta di solito la principale,⁸ a causa della compiutezza narrativa e indubbiamente per l'alto numero di versi. Questa seconda parte inizia dall'allontanamento di Guilhem dalla corte della Serra con i figli bambini. Fuggendo senza poter trovare tregua, Guilhem deve abbandonare entrambi, nel corso degli eventi lasciando la figlia ad una monaca di clausura, che l'affida poi al conte di Terramade, e consegnando il figlio alla buona sorte, che di fatto porta in seguito il ragazzo ad essere raccolto dal re d'Armenia. Questo intreccio narrativo è anch'esso stato ben più che sfruttato dal romanzo medievale. Originato quasi sicuramente dalla narrativa agiografica, dalla storia di sant'Eustachio, incrociata con qualche racconto affine (*Apollonius de Tyr*), lo si incontra, con qualche variante d'intreccio, in numerosi romanzi a partire dal primo XIII secolo:⁹ tra questi va annoverato, considerandolo a propria volta come capostipite di una variante autonoma, il *Guillaume d'Angleterre* attribuito ad un Chrétien di cui talvolta si è sospettata – a torto – l'identità con il grande poeta di Troyes.¹⁰ Mettendo a confronto i due testi, si incontrano affinità di situazione notevoli (specie per la trattazione dei momenti di povertà e di *pathos* in merito alla sorte della figlia), per quanto, nel racconto francese, Guillaume abbia una moglie, con la quale si ricongiungerà, e due figli maschi. A fronte della tradizione, che, come si vede, era già formata alla sua altezza cronologica, *Guilhem* si comporta con eleganza. Le vicende dei tre personaggi sono narrate con regolarità, se non con sapienza di costruzione, alternandosi con sequenze narrative ben calibrate, proposte con esatta consequenzialità. Indubbia la capacità emozionale, che si sofferma sui sentimenti, di paura, disperazione, incertezza, dei personaggi. Per questa ragione si deve pensare che *Guilhem*, come i romanzi su cui si modella, sia stato nel suo tempo accolto con favore e abbia esercitato una certa suggestione. Potrebbe essere vero che, come notato già da Meyer e in seguito dagli esegeti moderni del romanzo, e, in altra sede, dagli studiosi di Boccaccio, se ne ritrovi la linea narrativa e l'innesto delle parti in una delle più famose novelle del *Decameron*, la novella del *Conte d'Anguersa* (II, 8),¹¹ che ripercorre, invero con grande vicinanza, le tappe successive.

ne de Vergy, dal Pier de la Broccia di *Purg.* VI, 22 (cui i commentatori della *Commedia* attribuiscono una disavventura simile) fino al “conte d'Anguersa” del *Decameron*, protagonista di una novella (l'ottava della seconda Giornata) che col romanzo di Arnaut Vidal presenta affinità notevoli». Léglu (2010: 46-47) ritiene invece che fonte dell'episodio sia direttamente il testo biblico, duplicato da una versione catalana.

⁸ A partire da Meyer (1895: 25).

⁹ In romanzi, ma anche nell'epica, come nella *chanson de geste* anglo-normanna intitolata a *Beuve de Hamptone* (fine XII sec.), dove il cavaliere di questo nome si trova a perdere la moglie Josiane, che ha appena partorito due gemelli, e li ritrova poi dopo molte avventure.

¹⁰ Belletti (2018: 12-14) e Belletti (1988), in cui sono riportati i caratteri dell'intreccio.

¹¹ Cfr. sopra, n. 7.

Nell'economia del testo, tuttavia, una parte importante, anche sotto il rispetto quantitativo, poiché copre circa un terzo della narrazione (vv. 150-1877), spetta alla prima parte, dove sono espliciti momenti e motivi di pertinenza epica. Alla sua costituzione e costruzione Meyer, come detto, non dedica che pochi cenni, considerandone l'insieme come raccolta di elementi epici di impiego topico per il genere;¹² parere che è sostenuto anche dalla critica recente, pur quando essa conceda al problema maggiore attenzione.¹³ Che questa parte risulti formata dall'assemblaggio di elementi pertinenti alla topica epica è fatto ammissibile: resta tuttavia da vedere come l'autore di *Guilhem* ne abbia fatto scelta e come poi ne abbia declinato l'apporto. Giunto a questo punto della narrazione, infatti, il romanzo si trova di fronte a un motivo epico, quello cui ci si riferiva in inizio di discorso, motivo di statuto complesso, non assemblato a caso o per immaginosa decisione dell'autore, bensì di provata tradizione epica e *longue durée*, ed è interessante vedere quale ne sia stata la declinazione da parte di Arnaut.

2. Il motivo degli "Idoli infranti"

La prima parte del romanzo si avvia dopo la partenza di Guilhem e Chabert dalla corte della Serre (che si è detto dividersi in due sequenze). Anche questa parte si suddivide a sua volta in due sezioni o episodi, al primo dei quali corrisponde propriamente il motivo epico su cui si richiama l'attenzione. Guilhem e Chabert sono di fronte al Sire di Malleo, che pretende di esercitare su di essi un fraudolento diritto di pedaggio. Il rifiuto scatena una lotta tra i cavalieri Cristiani e i Saraceni; i quali, inizialmente, si trovano in posizione di forza e chiedono un confronto tra i simulacri delle rispettive fedi religiose. Per questo Malleo si appella agli idoli delle proprie divinità Bafom e Tarvagan, minacciando i Cristiani di morte:

E mantenenent el¹⁴ ha jurat
 Desus lo cors de Tarvagan
 Son dieu e de Bafom lo gran,
 Que concordia, treva ni patz
 No pendra tro c'aya scapssatz
 Tutz los crestias o raustitz

[E all'istante giurò / sul corpo del suo dio Tarvagan / e di Bafom il grande / che né accordo, tregua o pace / avrebbe stipulato prima d'aver decapitato / o arso tutti i cristiani] (Galano 2014: 61, vv. 254-259)

¹² Meyer (1895: XXXIII).

¹³ Si vedano le introduzioni alle edizioni Gouiran–Huchet–Chambon (1997: XV) e Galano (2014: 15-24).

¹⁴ Soggetto: Malleo.

Davanti al pericolo, Guilhem non si arrende, e, deciso ad affrontare il martirio, fa esporre il Crocefisso e distribuire una comunione dove l'ostia è sostituita dalle foglie di un albero di alloro. Il Signore di Malleo risponde facendo uscire dal tesoro reale un grande carro su cui vengono sistemati i simulacri degli dei:

Tantost lo senescalca s'en va
 Per mandamen dreit al thezaur
 E vay far yssir .i. carr d'aur,
 E las rodas foron d'argent,
 Hon degro portar ricament
 Lors dieus Bafon er Tervagan;
 Et apres elh van despleguan
 Doas cadieyras maravilhosas;
 D'aur fi, de peiras preciosas
 Foron totas revironadas,
 Et mantenent an las pausadas
 Lains el carr sus .i. samit [...]
 Lors dieus van portan ab aytan
 Sus las cadyeyras gent sezer.

[Subito il siniscalco si diresse / per comando dritto al tesoro / e ne fece uscire un carro d'oro, / con le ruote d'argento, / sul quale dovevano trasportare superbamente / i loro dei Bafom e Tervagan; / poi prepararono / due troni spettacolari / che erano completamente ricoperti / d'oro puro e pietre preziose / e subito li poggiarono / sul carro sopra una stoffa di seta [...] / Al contempo trasportarono i loro dei / e li disposero nobilmente sui troni] (Galano 2014: 67-68, vv. 463-474, 479-480).

Malleo pensa di riportare la vittoria, data la preziosità dei suoi idoli che *era[n] d'aur formatz*, v. 572, mentre il Cristo, dipinto su una croce di legno appoggiata ad un albero, appare povero e desolato. Guilhem, incollerito e commosso, alza al Cielo una preghiera. Il momento è cruciale: i *Sarrazins*

... van descubrir Tervagan,
 Qu'era de fin aur e de ros

[scoprirono Tervagan / che era fatto di puro oro giallo e rosso] (Galano 2014: 73, vv. 647-648)

quando Guilhem si fa avanti, il Crocefisso tra le mani, e prega. Una colomba gli appare, assicurandogli la vittoria. Poi, nel momento del maggior pericolo, il Crocefisso, come se fosse vivo, alza la testa e incenerisce gli avversari:

Cum si fos vius, los vay gardar
 E·l sieu cap reyal va dressar,
 E tantost cum son cap dressec
 Bafons e Tervagan torneç
 Cuscus negres cum .i. carbo

[come se fosse vivo, li guardò / e alzò il capo regale, / e nel momento in cui il suo capo alzò / ridusse neri come un carbone / sia Bafom che Tervagan] (Galano 2014: 74, vv. 702-706).

La disfatta irrompe sugli infedeli, *anc mais son par mazel no vitz*, v. 690. Gli idoli si spezzano, dai loro corpi infranti emana un tremendo fetore e bestie feroci ne volano fuori. Guilhem ha vinto e con lui la Cristianità: molti dei Saraceni, tra i quali il *latinier* che ha svolto sino a quel momento funzione di interprete e siniscalco, passano alla religione avversa. Malleo, stroncato, non può che constatare la sconfitta, vedendo infrangersi quello in cui ha creduto. Il prodigio si compie e completa quando le statue degli idoli sono sprofondate in un fossato, v. 751, catastrofe cui Malleo non può che rassegnarsi:

E·l senhor portava .i. pom
 Ple de musquet per hodorar,
 E pueyss vay Bafom regardar
 Si cobrava sa resplandor,
 E vay sentir una pudor
 Que, si·l pom no fos, fora mortz.
 E vay sentir una pudor
 Et mantenent el diss: «Cum tortz
 Son col Bafoms e Tervaguans».
 E·l senhor levec en estans
 E tantost el vic departir
 Lo cors Baffom, e·n vyc yssir
 .iiii. gatz pudens en volan,
 Que preso lo dieu Tarvagan
 E van lo ditat en la mar.
 E Bafomet elh van layssar

[Il signore portava con sé un pomo / pieno di muschio profumato / e poi guardò verso Bafom per vedere / se riprendeva il suo splendore / e senti una puzza / che, senza la presenza del pomo, l' avrebbe ucciso. / E esclamò subito: «Come torcono / il collo Bafom e Tarvagan!». / Il signore si alzò / e d'un colpo vide esplodere / il corpo di Bafom e ne vide uscire / quattro gatti puzzolenti volanti, / che presero il dio Tarvagan / e lo gettarono in mare. E lasciarono li Bafom] (Galano 2014: 75, vv. 731-744).

L'assunto è brillante. L'episodio, protratto per molti versi, diviso in diverse incalzanti fasi di affermazione saracena e risposta cristiana, mette in luce un'attitudine inventiva che sembra non da poco da parte di Arnaut, attitudine che rimarca impostazione ideale e capacità di formalizzazione letteraria.

L'invenzione, però, non appartiene ad Arnaut. Non si tratta di una sua personale elaborazione, quanto piuttosto dell'*amplificatio* di un più stabile 'motivo' – con 'motivo' intendendo, in rispondenza ai dettami della narratologia, un'unità narrativa organica all'interno di un intreccio: da intendersi, nel caso, meno come elemento costitutivo di base, dedotto dal patrimonio mitico collettivo¹⁵ che come fattore caratterizzante di una

¹⁵ Come avviene, in senso proprio, per i *motivi* registrati da Stith Thompson (1932-1936) per la narrativa popolare di ogni tempo e paese, e, in ambito romanzo e relativamente al *roman* cavalleresco, di Guerreau-Jalabert (1992). Ma sul *motivo* nella letteratura d'autore e/o popolare, oltre ai predetti, si vedano

necessità storica, originata da un processo socio-storico contemporaneo al testo che lo impiega. Motivo che, in questo ambito epico, si struttura (come si è provato altrove)¹⁶ in un numero pressoché fisso di unità:

- 1) presenza degli idoli e fiducia nella loro potenza
- 2) invocazione, affidamento alla loro tutela (questi due primi elementi possono trovarsi anche fusi insieme)
- 3) rottura della fiducia negli idoli (per intervento di forze esterne, etc.)
- 4) deprecazione degli infedeli
- 5) rifiuto e distruzione degli idoli da parte degli infedeli (con eventuale espulsione di bestie feroci/immonde)
- 6) confinamento in un luogo materialmente deprecabile, e/o espulsione

Questa ne appare la morfologia, e la successiva comparazione, che si fonda su un gruppo di *chansons de geste* di grande rinomanza. A monte di esse si pone un testo di ideologia e di datazione non sospette, un testo che va considerato di fondazione sotto ogni rispetto, che è la *Chanson de Roland*. Nel *Roland* tutte le diverse fasi del motivo si ritrovano, la loro scansione si rintraccia ed enuclea in più passi della *chanson*, specie vv. 2580-2590 (ma anche vv. 3265-3268 e *passim*), le sole che, per ragioni di spazio, qui conviene ricordare come prova.¹⁷ La prima unità si coglie molti versi prima, ad es. vv. 916-922 (lassa LXXIV), quando Turgis de Turteluse proclama davanti al re Marsile la forza degli idoli (vv. 920-921). Le successive quando, uccisa la retroguardia a Roncevaux e giunto Charlemagne a vendicare i morti, l'esercito nemico è distrutto, i *Sarrezins* sono sconfitti, e terribile si scatena la reazione contro gli idoli prima venerati (lassa CLXXXVII). I quali infatti vengono distrutti e gettati in un fosso, e qui, anzi, ulteriormente sfigurati, divenendo cibo di animali immondi (vv. 2580-2591).

Di questa lunga sequenza motivale, che l'autore della *Chanson de Roland* doveva avere meditato con lucida capacità di intendere i punti nevralgici della cultura avversa, si serve gran parte dell'epica medievale, francese, ma anche occitana e persino italiana: da *Beuve de Hampton* alla *Chanson d'Aspremont*, dallo *Siège de Barbastre* a *Raoul de Cambrai*, da *Roland a Saragossa* all'*Entrée d'Espagne*, sino a quel testo 'fuori norma' e tempo (1478) che è l'italiano *Morgante* di Luigi Pulci,¹⁸ per non parlare della 'contaminazione' che si produce su testi anche non epici, valga per tutti il *Jeu de saint*

i classici lavori di Vladimir Ja. Propp (1966), Eleazar M. Meletinskij (1977) e Segre (1981).

¹⁶ Cfr. Lecco (2015).

¹⁷ Per l'edizione si veda Segre-Tyssens (2003).

¹⁸ Cfr. Lecco (2015), con campionatura di numerosi esempi, che vanno dall'invocazione della triade *Mahom-Apolin-Tervagant* – con eventuali variazioni ed amplificazioni, sempre sul secondo membro della triade, che è un 'idolo' di matrice classica, greca o romana, *Jupiter* etc. – all'esplicito rinnegamento e distruzione delle statue dei 'falsi' dei. Per la citazione nel testo di Pulci, cfr. *Morgante* XVIII, 128-137, nell'edizione De Robertis (1962).

Nicolas,¹⁹ che fa anzi della distruzione degli idoli la ragione risolutiva del testo. La lunga sequenza di *Guilhem*, con i suoi quasi mille versi, si dimostra dunque, con chiarezza, non frutto dell'invenzione di Arnaut, ma ripetizione di una sequenza motivale di rilevante densità culturale, che sul piano compositivo risulta accuratamente regolata, di datazione secolare, nell'ambito di una tradizione che ne mostra gli elementi caratterizzanti costituiti sino dagli anni compresi tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (appunto la *Chanson de Roland*).

Se ne dovrà concludere, confermando l'impressione che *Guilhem* segua schemi precostituiti, che il romanzo di Arnaut lo abbia applicato senza apportarvi niente di nuovo? Forse non è del tutto così. *Guilhem*, intanto, concede alla tradizione variazioni che si potrebbero definire 'interne' (cioè condotte entro lo spazio del motivo strettamente inteso) di per se stesse innovative. Arnaut se ne serve con una duttilità che, sembra modularsi con sottigliezza, intervenendo sulla successione delle varie fasi: sottolineando le reazioni di *Guilhem* e dei compagni, la loro sofferta opposizione, contrappeso all'ostinazione cieca di Malleo, che si prospetta in maniera meno 'impulsiva' e furiosa che in altre *chansons de geste* (*Roland* compreso). Oppure con l'inserimento del personaggio del *latinier*,²⁰ mediatore che si direbbe privo di posizioni culturali precostituite, o almeno, molto duttile nell'affrontare le disposizioni che ineriscono alle due culture, l'islamica di appartenenza, la cristiana che viene in seguito abbracciata. Egli finisce per incaricarsi di un'altra missione che non è la propria immediata di traduttore, missione di mediatore, che ne fa il vero *deus ex machina* degli sviluppi dell'azione.

Alla chiusura della prima sezione della parte epica, però, *Guilhem* aggiunge a complemento una seconda sezione, egualmente condotta su tema, tonalità ed argomenti epici (*hybride* più di qualunque altro romanzo occitano lo considera Huchet 1991: 161). Sezione che viene sottratta alla fissità di una tipologia precostituita, e si carica anzi di risvolti inaspettati. A differenza di quanto avviene nei casi di compiuta applicazione del motivo (per es. ancora nel *Roland*), dove la conclusione si restringe in disfatta totale dell'esercito pagano, seguita (eventualmente e più raramente) da immediata conversione dei suoi appartenenti, il romanzo distende lo scioglimento salvifico – tutti gli infedeli si convertono – da semplice enunciazione di un fatto a lunga ed argomentata esposizione. Singolare appare il fatto che ad attuare la scelta della conversione sia il concorso degli stessi appartenenti alla *pars* saracena: ad esso si delegano il *latinier*, della cui intelligente saggezza il testo aveva già fornito prove inequivocabili nella sezione precedente, e la regina moglie di Malleo. Essa aiuta esplicitamente i Cristiani, specie Chabert (di cui

¹⁹ Cfr. i vv. 1462 sgg. nell'edizione Henry (1962).

²⁰ Cfr. Alberto Limentani, *Latinier*. Ruolo e funzione di un interprete nel romanzo di *Guillem de la Barra*, in Limentani (1977: 110-119).

sembra innamorata), interviene sullo sposo stesso, piegandone la volontà con *belas messonjes*,²¹ illustrate con un fantasioso racconto (il serpente e il cavallo dato a Chabert), più di seducente apparenza che di veritiera sostanza. Il momento della conversione, impostato come obbligo non meno di quanto avvenga in altre canzoni di gesta, appare condotto con attenzione paziente, per gradi, avviato secondo una volontà più ispirata da una forma di calcolo (per quel che il termine valga nel contesto) non privo di ironia che da una precipitosa imposizione. Ironia che ritornerà, facendosi aperta, nel prosieguo della seconda parte romanzesca: quando i Saraceni convertiti torneranno ad imporre lo stesso pedaggio che avevano chiesto a Guilhem e a Chabert, questa volta in veste di ‘cristiani’ alle prese con nuovi ‘pagani’ e nuove vittime da taglieggiare.

Alla variazione narrativa si accompagna, tra l’altro, affermandosi quale corrispettivo simbolico, un parallelo processo di variazione-investimento linguistico.²² Nella prima sezione la contrapposizione tra i due campi in lotta era data anche attraverso l’incomprensione del linguaggio dei *Crestiens* da parte dell’esercito saraceno; cfr. ad esempio vv. 220-222: «E·l bar senher de Malleo / Non entendec las lors paraulas / Mas que·s cujec que fossan faulas» [Il nobile barone di Malleo non capì le loro parole e pensò che fossero delle bugie]; vv. 556-557: «Et al dig: “Senher, dyabli so / Aquelh crestia en lor parlar» [E gli disse. “Signore, sono diavoli quei cristiani nei loro discorsi], tanto che a Guilhem parrà che il *latinier* parli una sua incomprensibile lingua che definisce *algaravjc*, v. 248, termine che sintetizza un reale etimo arabo (*algarabia*). Con la conversione, la lingua viene a farsi comprensibile, per i *Sarrazins* e per tutti, *plan lingage*, v. 277, chiaro linguaggio della permeabilità intellettuale benedetta dalla conversione. Competenza linguistica che trascina con sé i nuovi nomi del gruppo pagano, dalla regina, che assume il nome di *Costansa* (v. 1617), del Sire di Malleo, che può abbandonare il prefisso negativo e da *mal-leon* farsi *Leon* a pieno titolo, sino al *latinier*, che, memore di tanti incontri e scambi con Guilhem, assume adesso il suo nome (vv. 1651-1654). Giunto a questo punto, il romanzo scivola, senza soluzione di continuità, nella seconda, molto variata, parte (non ha detto Huchet 1991: 161 che «il n’est assurément pas de roman occitan plus hybride que *Guillaume de la Barre*, dont les deux parties semblent obéir à des logiques et à des interets idéologiques différents?»). Guilhem giunge in Inghilterra, ottiene la sposa dal re del paese e si trova quasi subito alle prese con la regina Eglantina, incontro dal quale scaturiscono le avventure della seconda parte. La storia della tentazione offerta dalla regina si condensa in pochi versi, poi Guilhem parte (v. 2822), e da questa partenza iniziano gli eventi che coinvolgono padre e figli, narrazione che di nuovo fa cadere Guilhem nel

²¹ Come recita la rubrica che sovrasta l’episodio.

²² Cfr. Léglu (2010: 30-36).

pericolo, affrontato, questa volta, in un'indifesa solitudine, per restituirlo infine alla sua effettiva condizione.

Non si può non ammettere che *Guilhem* si serva di materiali vulgati, diffusi nella narrativa contemporanea, tanto più riconoscendo che Arnaut vi si sia impegnato avendo finalità letterarie anche latamente intese con l'encomio ad un nobiluomo della regione di Toulouse, Sicart de Montaut signore di Auterive, che onora con diretta menzione negli ultimi versi;²³ encomio che va forse letto in controluce con un più o meno esplicito appoggio alla coeva azione antiereticale messa in cantiere dall'Inquisizione in Linguadoca.²⁴ Accettati questi limiti e condizionamenti, non sembra però meno sostenibile che *Guilhem* non abbia applicato coerentemente i propri assunti – pur se, come detto, appartenenti ad un repertorio convalidato, ricorrendo cioè ad una topica invalsa presso gran parte degli autori contemporanei, ai quali, se mai, la sanzione dovrebbe applicarsi in massa –, restituendoli inoltre con qualche indubbio pregio: la consequenzialità e fluidità della narrazione, non pochi momenti di ironia, almeno un caso di sapiente variazione del modello. Questa variazione si apprezza appunto, attivamente sostanziata, nella parte epica che, a prima impressione, dovrebbe essere la meno originalmente rivisitata, e che si è visto invece proporsi con ampliamenti inaspettati, delegati a personaggi inattesi, come la regina *Costansa* e il *latinier*, e come *Mauleon / Leon*, anche nella nuova veste di Cristiano non troppo *poli*.

Guilhem, in sintesi, si compone di almeno quattro compatti blocchi. Due sono i fondamentali e maggioritari, uno epico, l'altro romanzesco. Entrambi si dividono autonomamente in due sezioni interne, dal momento che anche la sezione romanzesca (dell'epica si è detto) si distingue in una *pars destruens*, che narra la disgrazia di Guilhem, ed una *costruens* della fortuna ritrovata. Ad introdurre prima e seconda parte, anteriore alla prima come *prologo*, alla seconda come racconto di passaggio, ci sono due sezioni ulteriori, egualmente divise in due parti ciascuna.

Riassuntivamente, dunque, il romanzo risulta così composto:

1) una sezione introduttiva, distinta in:

²³ Cfr. vv. 5304-5324, specie vv. 5314-5316: «Al pros Sicart vay de Montaut, / Mo romans dreg ad Autariba, / Et an luy per estar t'riba».

²⁴ Lazzerini (2010: 224): «Nel *Guilhem de la Barra* sembra trasparire, soprattutto dai particolari, un sottile disegno di prevenzione volto a scongiurare nel Tolosano ex-ribelle – ormai provincia del regno capetingio – il rischio di nuove lacerazioni. Scomparsi i tradizionali, e tipicamente occitanici, elogi di *cortezia* e *paratge*, l'irreprensibile religiosità del protagonista e la sua lealtà di antico stampo feudale trasmettono un rassicurante messaggio d'ortodossia e di integrazione politico-culturale, corroborato da *topoi* funzionali a tale ideologia». Sul valore politico del personaggio, ancora Lazzerini (2010: 224) ricorda: «Pierre des Vaux-de-Cernay (*Historia Albigensis*, §§ 501-2) racconta che proprio *Willelmus de Barris* senior fornì, nei pressi di Narbona, un aiuto decisivo a Simon de Monfort nella spedizione contro il filocataro Aimeric». Sulle implicazioni politiche si vedano anche le argomentazioni di Léglu (2010: 38-40).

1a): *incarico di ricerca della sposa,*

1b): *partenza dalla corte,*

che precede la prima parte, l'episodio epico, diviso in:

1A: *distruzione degli idoli*

1B: *conversione*

2) una seconda parte, di nuovo introdotta da una duplice sequenza, distinta in:

2a) *arrivo in Inghilterra e visione della sposa,*

2b) *tentata seduzione da parte della regina e fuga di Guilhem,*

che precedono l'episodio romanzesco propriamente inteso, diviso in:

2A: *disgrazia dell' 'eroe'*

2B: *ritorno allo status originario*

Dall'una all'altra parte, tra loro e con le sezioni maggiori, non ci sono vuoti o mancanze, né incongruenze o *détours* devianti. Pur se apparisse opportuno denunciare la mancanza di originalità dei materiali costitutivi di *Guilhem*, il suo ibridismo e disparità tematica, non si renderebbe giustizia alla cura di Arnaut senza sottolineare pregi come la linearità di costruzione – le varie parti e sezioni sono scandite con voluta regolarità – l'arte della variazione, l'umorismo in certi casi sottile (per es. la gara degli idoli, per di più impostata sulla loro bellezza materiale; gli intrighi della regina *Costansa*, la non risolta venalità dei convertiti). *Guilhem* – come si è detto - non è alla pari di *Jaufre* o di *Flamenca*, ma, restando al comparto occitanico, può probabilmente vantare qualche merito di elaborazione compositiva meglio definita rispetto a *Blandin de Cornualha*, proprio a causa della sua studiata simmetria di composizione: chissà che esso non s'imponga anche a fronte di più di un romanzo oitanico.

Margherita Lecco

Università di Genova

Bibliografia

- Belletti, Gian Carlo, 1988, *Per una lettura ideologica del Guillaume d'Angleterre*, «L'Immagine Riflessa» XI, pp. 5-59.
- Belletti, Gian Carlo, 2018 (a cura di), Chrétien [de Troyes?], *Guglielmo d'Inghilterra*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018 (già Parma, Pratiche, 1991).
- Chambon, Jean-Pierre – Vialle, Colette, 1998, *Sur la structure chronologique de Guillaume de la Barra*, «Revue des Langues Romanes» CII, pp. 373-383.
- De Robertis, Domenico, 1962 (a cura di), Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, Firenze, Sansoni.
- Galano, Sabrina, 2004 (a cura di), *Blandin di Cornovaglia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Galano, Sabrina, 2014 (a cura di), *Arnaud Vidal de Castelnau. Las aventuras de monsenher Guillem de la Barra*, Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 147).
- Guerreau-Jalabert, Anita, 1992, *Index des Motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz.

- Gouiran, Gérard – Huchet, Jean-Charles – Chambon, Jean-Pierre, 1997, *Arnaut Vidal de Castelnaudary. Le livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*, édité et traduit en français moderne par G.G., préfacé par J.-C. H., révisé par J.-P. C., Paris, Champion.
- Henry, Albert, 1962 (a cura di), *Le Jeu de saint Nicolas*, Paris, P. U.F.
- Huchet, Jean-Charles, 1991, *Le roman occitan médiéval*, Paris, P.U.F.
- Lazzerini, Lucia, 2010, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- Lecco, Margherita, 2015, *Onomastica epica nelle letterature d'oc e d'oïl. I nomi degli idoli pagani*, «Il nome nel testo. Rivista di Onomastica Letteraria» XVII, pp. 79-90.
- Lee, Charmaine, 2006 (a cura di), *Jaufre*, Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 105).
- Léglu, Catherine, 2010, *Tongues of fire in Guilhem de la Barra*, in Ead., *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan and Catalan Narrative*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, pp. 35-53.
- Limentani, Alberto, 1977, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.
- Majorossy, Imre J., 2015, 'Mostra huey cum yest poderos'. *Der religiöse Gegensatz in Guilhem de la Barra (Arnaut Vidal de Castelnaudary) und Willehelm (Wolfram von Eschenbach)*, in Id., *Bittersüsse Begegnungen Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge*, Berlin, Frank & Timme, pp. 83-112.
- Manetti, Roberta, 2008, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi.
- Meletinskij, Eleazar M., 1977, *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio (ed. orig. 1969).
- Meyer, Paul, 1895, *Guillaume de la Barre, roman d'aventures par Arnaut Vidal de Castelnaudary*, Paris, Didot.
- Notz, Marie-Françoise, 2006, *Un roman du romanesque. Le livre des aventures de monseigneur Guillem de la Barra*, in *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, éd. par Danielle Boiler, Paris, Le Léopard d'or, pp. 109-116.
- Paden, William – Freeman Paden, Frances, 2007, *Troubadour Poems from the South of France*, Cambridge, D.S. Brewer.
- Propp, Vladimir Ja., 1966, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi (ed. orig. 1924).
- Segre, Cesare, 1981, *Tema/motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. XIV, pp. 3-23.
- Segre, Cesare – Tyssens, Madeleine, 2003 (a cura di), *La Chanson de Roland*, Genève, Droz.
- Thomas, Antoine, 1920, *Arnaut Vidal premier lauréat des Jeux Floraux*, «Annales du Midi» 32, pp. 305-338.
- Thompson, Stith, 1932-1936, *Motif-Index of Folk Literature. A classification of narrative elements in Folk Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia.

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE