

Ali, becchi artigli, rapimenti. Avventure e seduzioni dell'aria nel *Jaufre*

Antonio Prudenzero
Ricercatore indipendente

1. Tra le innumerevoli specie appartenenti al regno animale, quelle incluse nella classe degli Uccelli hanno fornito alimento costante all'immaginazione umana (oltre che pronto sostegno a più terreni appetiti): dotati, quasi sempre, del grande privilegio di levarsi in volo, e provvisti, spesso, di voci articolate e melodiose, questi esseri alati hanno nutrito i cosmi di mitologie e religioni popolandoli di esseri ornitomorfi e psicopompi: dagli egiziani Thoth e Horus alla colomba cristiana, dalle sirene elleniche alle valchirie teutoniche, per non contare la figura pressoché ubiqua dell'uccello-anima.¹

Volatili di ogni sorta, dai rapaci arcigni ai canterini più delicati, vivacizzano le tradizioni letterarie di ogni epoca e popolo: si può andare sino ai primordi dell'epica e trovare un coro alato che risuona alle luci dell'aurora nell'*Epopoea di Gilgamesh*: "Day was dawning, the horizon brightening, / Birds were singing in chorus to the dawn, / As the Sun God came forth from his chamber" (vv. 47-49; parole ripetute ai vv. 91-93). Oppure, compiendo un ampio – benché rapido – volo culturale, si può sostare nei paraggi dell'*haiku* giapponese, qui rappresentato dal suo più celebrato maestro, Basho, il quale di se stesso disse: "ho tormentato il cervello per cantare fiori e uccelli" (Ricco/Ragazzi, 98). Data la brevità del genere, ci sia lecito citare due componimenti dello stesso autore: "La primavera se ne va – / Piangono gli uccelli, sono lacrime / Gli occhi dei pesci" (101); "Su verdi prati – / Libera dalle cose / Canta l'allodola" (102). E in un campo a noi più vicino, ma pur sempre esotico, si legga, fra moltissimi altri, il seguente brano delle *Mille e una notte*: "Now it was the season when Winter was turning away with his rime and to greet the world with his flowers came Prime, and the young blooms were springing and the streams flowed ringing, and the birds were sweetly singing" (104).

A questi reperti, estratti volontariamente da regioni culturali molto distanti, ognuno potrà aggiungere altri cimeli traendoli dal proprio archivio mnemonico: sovvenendosi magari di lirici greci, elegiaci romani, chierici mediolatini; o anche, restando nell'area indoeuropea occidentale, dei testi celtici (gli uccelli di Rihannon), germanici (i corvi di Odino) e slavi (la donna-uccello Gamayun); oppure, semplicemente, pescando dai copiosi cataloghi del folklore mondiale, raccolto nei vari *Motif-Indexes*. Si può dire, in fin dei conti, che le voci e i voli dei loquaci esseri alati echeggino attraverso spazio e tempo con la persistenza e la penetrazione dei classici. Ma l'universalità della diffusione è inversamente proporzionale alla semplicità delle comparazioni; e per non smarrirsi tra orizzonti vibranti di stormi e cinguettii, sarà meglio restringere subito il campo e avvicinarci, seppur gradualmente, all'area di interesse di questo scritto.

Leggendo le opere vernacolari del Medioevo romanzo, la predilezione per gli uccelli non può che confermarsi. Tutt'altro che rare, le *aves* appaiono in innumerevoli composizioni appartenenti a 'generi' o 'materie' diversi: nelle *chansons de geste*, nei *romans antiques*, nella narrativa cavalleresca breve e lunga.² La menzione del canto degli uccelli, poi, è notoriamente frequentissima nei trovatori: il loro *latin*, declinato entro una gamma notevole di variazioni, può rappresentare l'*enthousiasmós*, l'infusione

¹ Per non appesantire in eccesso le note, segnalo solamente un onesto volume (Rowland), che dà un'idea della complessità dell'argomento, e le suggestive riflessioni di Bachelard.

² Anche qui, preferisco limitare la bibliografia a tre titoli, in cui si troveranno comunque vastissimi riferimenti: due eccellenti studi sul *paysage sonore* medievale (Fritz 2000, 2011) e un'ottima monografia sui rapporti fra Natura e Poesia nel Medioevo (Zink).

di gioia o – per contrasto – di pena data dal fervore sonoro e fisico della natura.³ Basti qui ricordare le sillabe taglienti della splendida *ouverture* sonora di Raimbaut d'Aurenga: “Braiz, chans, quilz, critz / aug dels auzels pels plaissaditz. / Oc! mas no los enten ni deinh ; / c’una ira·m cenh / lo cor, on dols m’a pres razitz, / per q·en sofer” (De Riquer, 439, vv. 1-6), verosimilmente ribattuta e variata, con l’usuale destrezza, dal supremo *verborum faber* Arnaut Daniel: “Doutz brais e critz, / lais e cantars e voutas / aug dels auzels q’en lur latin fant pres / qecs ab sa par, atressi cum nos fam / a las amigas en cui entendem; / ...” (De Riquer, 632, vv. 1-5).

Lo spazio letterario medievale catalano (o più ampiamente, quello della Corona d’Aragona) non fa certo eccezione, e si presenta assai prodigo di canti alati: se consideriamo la lirica, ecco il classico *Natureingang* che apre un componimento d’autore ignoto:

Eras quant vey arbres e brotz florir / Per camps e prats, per munts e per barranchs, / Ab gran brogit, que l’aygua surt a tranchs / Lay dels grans flums que·ls boys fan retondir, / Vulh yeu bestir / Un chant, pus vey lo temps en totes parts / Vertz e noells, e suy de joy ten erms, / Can mays cossir, e pessamens plus fermes / Ay dins mon cor, qui·m dona larts / punyents com darts (vv. 1-10).

Volendo, ovviamente, gli si può affiancare senza fatica un nome importante, Jordi de Sant Jordi: il quale si mostra qui – non meno topicamente – affranto dalla fine della bella stagione, che conduce alla sparizione degli uccelli:

Cant vey li temps camgar e ’nbrunisir, / Que non aug chant d’auzelh, voltes ne lay, / Me sent al cor un tal esmay / Quant mi recort / Que per amor Jesus pres mort / E tuig li san, / E pens d’amor lo bell afan / que·m fa passar, / ... (vv. 1-8)

Passando alla narrativa (per cui un buon orientamento bibliografico è dato da Annichiarico; cito i testi catalani dal bel sito <http://www.riale.unina.it/> che offre un ottimo rapporto fra la qualità e l’accessibilità delle edizioni), si odono voci alate all’interno di un poema didattico-amoroso, il *Salut d’amor* d’autore ignoto: “E anch may tan plasant sajorn / Ausit no fo con los auceylls / Menaven cantant pels rameylls, / Entremesclant lurs dolses veus” (vv. 461-64). Oppure, in *Lay quant los gats van en amor* di Francesc de la Via, dove è invece il silenzio invernale degli uccelli a rattristare il protagonista che racconta:

Un mati ane cava[lca]r / per mos affers, / menant ab mi dos escuders / per mon servir, / Es eu vaig mon cami tenir / per un boscatge, / on no senti ausell salvatge / menar solats, / que·ls arbres eran despullats / de lur verdor, / que no y hac ni fulla ni flor, / mas neu e glas; / puy lo vent, qui·m dava detras / e per la cara, / si que mal temps mon cos empara / ab lamps e trons, / tant, que per dir oradons / fuy tost cansats (vv. 36-53).

Come può vedersi, nei testi dotati di corpo diegetico più ampio l’apparizione del *ramage* – o la constatazione simmetrica della sua assenza – può slittare oltre il segmento esordiale (d’altronde, la posizione incipitaria non era obbligatoria neanche nella lirica); viceversa, un componimento narrativo può aprirsi senza intoppi con una *reverdie*, ad esempio *El Déu d’amor caçador*:

L’altrir, el mes d’abril, / quan li auzells gentil / fan lurs xants divisits / per los verges florits, / mudan lur dolça vots, / qu’oui brular la dotz / d’aygua per li vert

³ Sulla varietà delle designazioni riservate ai canti e al linguaggio degli uccelli nel mondo medievale, di cui il *latin* romanzo fornisce una sintesi lessicale rivelatrice, e sugli effetti delle voci alate sui loro ascoltatori, sto ultimando una monografia, cui rimando per approfondimenti. Accenno qui che per Dragonetti (160-192), gli sfasamenti riscontrabili fra meteorologia e sentimenti, nonché alcune diatribe fra autori dell’epoca, mostrerebbero che non è il canto degli uccelli in sé, bensì l’amore a indurre i poeti (nel caso specifico, i trovieri oitanici) a comporre.

full / e pels prats vey li brull / verdejar e les flors / ab diversses odors / consonants ab plazer, / car cest mes o requer / mes qu'altre mes de l'an, / eu mis al lats mon bran, / be, car tothom se deu tenir joyos, / en cest mes gracios, / eu pris mon sparver / perque pusques aver / plaer en pendre caça; / ... (vv. 1-19).

E per concludere questa visuale 'a volo d'uccello', si può ricordare il bellissimo *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, in cui appare e svolge un ruolo essenziale un variopinto e coltissimo pennuto, educato nientemeno che dall' 'incantatore' Virgilio.

Approssimandoci ancor più al cronotopo dell'opera che ci occuperà tra poco, diremo che anche le due principali narrazioni arturiane in lingua occitano-catalana riservano agli uccelli un ruolo non soltanto decorativo: essi fungono da richiamo ed esca per i cercatori di avventura, e sono incarnazioni interessanti – certo non isolate – di quella figura dell'animale guida diffusa, sembra, veramente ovunque sul globo, e studiata in modo eccellente da Donà. Nella suggestiva *Faula* di Guillem de Torroella (su cui, oltre ad Annichiarico, si veda Busby) abbiamo, oltre a un pappagallo impegnato come *leurre* o 'zimbello' (ruolo confermato dallo stesso personaggio-narratore, quando sintetizza il racconto della sua peripezia fatto ad Artù: "En breu motz li feu entendent / com si cuydey pendre l'auselh, / qui-m fech de si matex simbelh, / ..." (vv. 827-36, corsivo mio; l'uccello appare dapprima ai vv. 34-ff.), e uno sparviero di più mute ideale per la caccia (vv. 388-ff), anche due scene musicali ambientate in un *décor* paradisiaco:

Adonchs m'eney pel prat stendre, / durmen entre les fresques flors / tro l'endema, que la claros / del solelh mi feu rexidat / e·ls aucelhets qu'ausi xentar / qui·m doneron grand alagratge. / De joy sclari mon coratge, / cant viu les ribeyres e·ls pratz / e·ls arbres, florits e fulhats, / e les fontanes e·ls torrens / e·ls altres deportes bells e gens / qu'eron plasens per remirar (vv. 200-11).

E più tardi:

Li fruyt eron assahonat / e les flors, ab trop gran beutat, / eren fresques e gen flayrans / entre les fulhes verdejans. / Tot li planço n'eron guarnitz / e tuyt li auzelhet peytitz / movion xants, voltes e lays, / car li termini era gays / qui naturalmen joy los dona (vv. 422-30).

Nel *Blandin de Cornoalha* (rimando ancora ad Annichiarico, cui aggiungo Lacy), poi, si trova già un pappagallo-guida, qui dotato di parola per la meraviglia dei protagonisti (cfr. vv. 547-60). Si tratta ovviamente di una figura diffusissima: per restare in area arturiana, cioè nello spazio di plausibili connessioni intertestuali, basti ricordare il *Wigalois* medietedesco e il *Conte du papegau* francese. Ma leggiamo anche un brano suggestivo in cui l'eroe eponimo viene invaso – ma non sopraffatto – dal sopore mentre ascolta il canto degli uccelli in un giardino:

En mentre che el [Blandin] annava regardan / per lo castel e remiran, / un gran vergier el atobet, / e tantost el dins s'en intret. / Lo vergier era [mot] gratios / e de ramage ben fulhos. / Aqui avia tant d'auzels, / mot mervilhos et bels / che cantavon mot doussament / en lor langage, veramen. / E quant Blandin los va ausir / tantost el si vol adormir / per lo gran plasser che prennia. / . . . [verso mancante nel ms.] / Adonc[has] el s'en va annar / e sot un arbre s'en va pausar. / En mentre che el estava escoutan / aquels ausels che van cantan, / e[l] regardet tot devant el / e [el] vi un gratios donzel / che si estava jus un pomier / e al poinch tenia un esparvier (vv. 1285-1306).

Questo passo può accostarsi, anche se non per via diretta, a un altro di materia arturiana, presente nel romanzo francese – estremamente ricco di esseri volanti – *Les merveilles de Rigomer* (cfr. soprattutto vv. 11603-768); più in generale, gli effetti narcotici del canto possono considerarsi una versione, qui magari ironizzata, del potere

seduttivo – e perciò potenzialmente letale – della musica, di cui le sirene sono solo l'ipostasi più celebre.

Per chiudere quest'introduzione, noto che il micromotivo della *reverdie* o del canto degli uccelli, nelle narrazioni arturiane o cavalleresche, è una presenza frequente e mai completamente 'neutra', ossia non limitata a mero dettaglio paesaggistico: dal famoso incipit diegetico del *Conte du Graal* di Chrétien, sino alla prima sortita avventurosa di Alonso Quijano, la partenza del cavalier cortese – o del volenteroso errante – è talvolta accompagnata, se non stimolata, da melodiosi cinguettii.⁴

2. Passiamo infine al caso che ci interessa: nel *Jaufre*, romanzo arturiano scritto in lingua occitana probabilmente nei primi decenni del Duecento e dedicato a un regnante aragonese,⁵ gli uccelli appaiono con eccezionale frequenza, sia come prelibate pietanze (vv. 521-23), sia come simboli di *raffinement* aristocratico (si vedranno più avanti alcuni esemplari di rapaci), sia, infine, come corpi sonori capaci di smuovere l'intimità del pubblico: melodiosi emissari, ispiratori di pace, desiderio, terrore. Nel complesso, l'anonimo autore occitano ha tramato il suo romanzo di echi e di presenze alate, di canti e di grida, di voli e di cadute. Il *Jaufre*, si può dire, è un romanzo acusticamente denso, 'alto', potente, ma dotato di un 'equilibrato contrasto' fra silenzi e voci, fra rumori e musica.

Per spiegare il senso di queste iterazioni o ricorrenze, che coinvolgono sia il piano denotativo che quello connotativo del testo, si potrebbe ricorrere al concetto di isotopia proposto da Greimas e Courtés, e rintracciare così lungo la narrazione la presenza di un filo rosso semiotico, un connettivo fonico e semantico che stringe le vicende fornendo loro una coerenza ulteriore o alternativa a quella psicologica o diegetica.⁶ Ecco una loro prima definizione: "De caractère opératoire, le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité" (Greimas/Courtés, 197). Il concetto viene poi esteso includendo non solo i classemi (cioè le unità minime di significato), ma anche le "catégories sémiques", sia tematiche sia figurative, e infine facendo valere l'isotopia anche per il piano dell'espressione, oltre che per quello del contenuto. L'isotopia dell'espressione richiede che vi sia, oltre la denotazione primaria, una possibilità di connotazione della sostanza significante capace di garantire una coesione semantica, senza annullare l'originale significazione primaria dei suoi componenti. Per il lettore, l'importanza dell'isotopia sta nella costituzione di uno strumento orientativo, rendendo omogeneo il testo e indicando una prospettiva da cui possa essere carpita la sua coerenza. Nel caso di quest'analisi, si terrà soprattutto conto della categoria figurativa, intesa come

un enchaînement isotope de figures, corrélatif à un thème donné. Cet enchaînement, fondé sur l'association des figures – propre à un univers culturel déterminé – est en partie libre, en partie contraint, dans la mesure où, une

⁴ Nonostante la *reverdie* del *Conte* (cfr. soprattutto i vv. 69-80; 85-90) sia probabilmente la più celebrata, le voci degli uccelli hanno un ruolo ancora più importante per la crescita del valletto nel *Parzival* di Wolfram; e soprattutto, il personaggio cui gli alati canti sono più sovente associati è di gran lunga Galvano: i dettagli si potranno trovare in un articolo sul tema che sto completando.

⁵ La datazione è a dire al vero ancora controversa, per cui rimando all'introduzione dell'ultima editrice, Ch. Lee. Le date proposte comprendono un arco di quasi un secolo, dal periodo pre-Chrétien de Troyes (R. Lejeune) sino alla seconda metà del XIII secolo (A. Espadaler). Per un inquadramento delle varie posizioni interpretative intorno al *Jaufre*, ho fornito sufficiente copia di notazioni bibliografiche in un altro scritto (Prudeniano), per cui mi limito qui alla prospettiva ermenutica selezionata.

⁶ Una classificazione più articolata delle possibili isotopie testuali è stata elaborata da U. Eco (86-101) come parte del suo modello interpretativo dei testi narrativi basato sulla semiotica inferenziale di Peirce.

première figure étant posée, elle n'en appelle que certaines, à l'exclusion des autres (146).

La ricerca di isotopie può costituire un metodo molto efficace per individuare elementi di coesione all'interno delle narrazioni arturiane e medievali, di cui si è faticato spesso non poco a comprendere l'unità (resa ancora più nebulosa, naturalmente, dalle pratiche di esecuzione vocale e dalle contingenze della trasmissione manoscritta).⁷ Il nostro romanzo, si può dire, è percorso da una (macro)isotopia acustica i cui componenti sembrano ordinarsi secondo una struttura binaria assai marcata, definibile come opposizione SONORO/SILENZIOSO, o GRIDA/QUIETE, dove il primo elemento denota e/o connota dolore, ansia, ira, oltraggio, il secondo invece sollievo, pace, sicurezza, rispetto.

Un altro spunto ermeneutico notevole riguarda l'organizzazione segnica dello spazio, trattata particolarmente da Lotman (1977, 1990): può pensarsi a una topologia narrativa, un principio adoperato per interpretare il 'mondo fisico' o 'teatro testuale' degli eventi narrati. Nel *Jaufre*, in particolare, la tipica estensione 'orizzontale' dell'erranza cavalleresca (evidente soprattutto se – o in quanto – organizzata in un disegno sequenziale, da *Entwicklungsroman*) è intersecata da fasi trasversali, si amalgama a 'episodi perpendicolari' che procedono anche in senso verticale: si ascende, si precipita, si sprofonda o ci si inerpica, con movimenti dolenti e faticosi, oppure leggiadri e repentini. Si riscontra nell'opera uno sfruttamento particolarmente intenso dell'opposizione ALTO/BASSO e una funzionalizzazione semiotica delle due sfere, cui si possono far corrispondere, senza rigidità, prove e successi, punizioni e trionfi, disgrazie e ricompense. Diciamo che al livello consueto e primario delle avventure, al 'pian terreno' degli avvenimenti, si uniscono improvvisi scarti dinamici che portano, volta per volta, alcuni personaggi a sprofondare o innalzarsi in altre sfere.

Al livello puramente vocale (ma non solo umano), c'è un grande *cri* che scuote le vicende e che si ripercuote, metamorfizzato, entro le vaste pareti testuali del romanzo: oltre alle estemporanee esplosioni foniche di singole figure, tra cui il nano che sorveglia la lancia bianca, o la "testa de toset" che, spaccata in due, "sail sus e crida / E sibla e mena torment, / Que par que tuit le alement / E l cels e la terra s'ajusta" (vv. 2788-93), si trovano grida 'corali' di paura, corruccio o strazio: per Melian martirizzato da Taulas, per Jaufre creduto morto una volta caduto nella fonte, per lo stesso Artù in apparente pericolo di vita mentre pende dalle corna o – letteralmente – dalle grinfie del cavaliere incantatore, tramutatosi prima in bestia taurina, poi in rapace smisurato (il quale ricorda una diffusa figura mitologica, presente, per non divagare in eccesso, anche nelle opere 'esotiche' già menzionate: un uccello gigante rapisce Enkidu e lo trascina agli inferi nell'epopea babilonese, laddove le avventure di Sindbad introducono l'arcigno volatile Roc). A proposito delle disavventure del sovrano bretone (una delle parti più spassose – ma anche, a mio parere, più sottili del *Jaufre*), sarei tentato di mostrare qui quanto, in quelle scene, sia importante lo sfruttamento narrativo e simbolico dell'asse verticale, e come la 'gravità' che permea gli spazi e i movimenti influisca sulla rappresentazione di Artù: ma ciò richiederebbe troppe pagine, e dunque svolgerò tale analisi altrove.

Resta che le osservazioni precedenti sembrerebbero preludere a una lista completa di occorrenze lessicali e diegetiche, in cui le isotopie e le 'direzioni spaziali' individuate possano arricchirsi di un più denso corpo testuale. In realtà, piuttosto che proporre una rassegna completa di tali ricorrenze fonico-semantiche, e tentare così una descrizione

⁷ Per quanto riguarda la proficuità del concetto di isotopia nell'analisi delle opere letterarie medievali (che si potrebbe eventualmente espandere alla ricerca di isotopie intertestuali), essa appare in un saggio sul *Canzoniere* di Petrarca, (dunque, un'opera a prevalenza lirica e non narrativa), dove C. Segre ha individuato – da par suo – le isotopie di Laura.

estesa, ma necessariamente ‘a grana grossa’, dell’architettura semiotica di tutta l’opera, preferisco sviluppare un commento narrativo puntuale che accompagni il testo e faccia apparire il rilievo e le varie sfumature prese da quei tratti all’interno di alcuni episodi, da me privilegiati in quanto vi appaiono, ‘pertinentizzati’, i volatili da cui ha preso le mosse l’argomentazione.

Iniziamo con la scena dell’arrivo dell’eroe a Monbrun. Jaufre si trova in un momento di crisi: ha affrontato con successo varie avventure, sconfiggendo avversari tremendi e sfuggendo arditamente alla prigione incantata dei lebbrosi. Ora è stremato, indebolito dalle tribolazioni e dalla lunga inedia, e perdipiù non riesce a rintracciare Taulas, che si è ripromesso di punire per l’offesa fatta ad Artù. Procedo lentamente in groppa al suo cavallo, lasciando che la bestia scelga la strada e fluttuando tra sonno e veglia in un torpore rischioso: “Tal son a, qu’ades va dormen / Ez ades zai e lai volven, / C’ades a paor de cazer” (vv. 3041-43).

Giunge la sera, presto scende il buio, descritto in bei versi pacati, quasi da racconto antico: “E la nuitz fon bella e serena, / Que non es trebols ni escura” (vv. 3048-49). Il nostro arriva “per aventura” in un giardino cinto di marmi, repleto di tutte le più splendide specie vegetali e olente di paradisiache fragranze. In questo classico *setting* edenico non mancano i cori soavi dei pennuti, che danno fiato ai becchi appena cala il sole e non si fiaccano, forse, che al chiarore di una nuova alba:

Ez aitant tost co·l jor faillis, / E·ls auzel d’aquella encontrada / Tot intorn una grant jornada / S’en venon els arbres jogar. / E pueis comenson a cantar / Tan suau e tan dousamentz, / Que non es negus estrumentz, / Que fasa tan bon escoutar; / E tenon o tro al jorn clar (vv. 3060-61).

Il melodioso verziere, ci vien detto, si trova nella proprietà della giovane ereditiera Brunissen; tra le mura di Monbrun, sua più sfarzosa fortezza, bazzica perennemente una gioviale compagnia incline ai più raffinati passatempi, inclusi quelli sonori: e alla musica della natura che emana dagli alberi del giardino carichi di ugone alate fanno eco le miscellanee vibrazioni delle alacri corde vocali dei professionisti medievali dell’*entertainment*: “E joglars de moutas manieiras, / Que tot jorn van per las carieiras / Cantan, trepan e baorden, / E van bonas novas dizen / E las proessas e las guerras / Que son faichas en autras terras” (vv. 3087-92).

Nell’imponente struttura di Monbrun, una torre svetta fra le altre: è lì che Brunissen risiede con un servizievole codazzo di cinquecento damigelle, la cui avvenenza, come quella di qualsiasi altra donna, verrebbe in realtà implacabilmente obliata da chiunque si trovasse al cospetto della superba castellana. La sua stessa venustà, però, viene offuscata ormai da sette anni da un profondo cruccio che la spinge a straziarsi diuturnamente, quattro volte il dì e tre la notte, con inscalfibile puntualità: allora, spinti da solidarietà e compassione, gli abitanti delle sue terre, nessuno escluso, replicano all’afflizione dell’amata dama abbandonando i sollazzi consuetudinari e dando energico sfogo all’angoscia che li avviluppa repentinamente. Solo conforto per Brunissen, appunto, le dolci note degli uccelli là fuori: le pene rimontano regolarmente, “Mas los auzel vai escoltar / Del vergier qu’es al pe del mur; / E cant los au, esta segur / E dorm un pauc; e pues resida / E leva sus e plain e crida” (vv. 3172-76).

Quella notte, però, Jaufre è penetrato nel sonoro *hortus consolationis* della damigella: ormai esausto, egli scende da cavallo, si distende sull’erba, infila sotto il capo lo scudo e, incurante di ogni rumore, si addormenta all’istante. Appena la giovane, sollecitati alla quiete anche i più intimi membri della compagnia, si reca nella propria stanza e attende che la melodia dei volatili le infonda il sonno, deve constatare con malcelato disappunto che quelli preferiscono invece tacere. Il silenzio degli uccelli, va detto, è esplicitato solo adesso, attraverso il punto di vista di Brunissen: la quale,

amareggiata e vieppiù contrariata, convoca il siniscalco e gli ingiunge di andare nel giardino per individuare l'intruso, bestia o cavaliere, che ha avuto la pessima idea di rovinarle il riposo.

Nel seguito, si replica per tre volte la stessa scena (probabile parodia di quella sublime delle gocce di sangue sulla neve nel *Conte crestieniano*, come proposto da Limentani in una magistrale analisi): prima il siniscalco, che prefigura al nostro un trattamento adeguato una volta condotto “« [...] lai sus / Denan ma domna [...], / Car anc intrest en son vergier / Per sos auzels espaventar / E l'as tout dormir e pausar»” (vv. 3247-48; 3251-53); poi Simon lo Ros, il quale trova il nostro “Ez ascrida mout autament” (v. 3346) tentando di destarlo, mentre in seguito torna al castello, sconfitto e polveroso, “Son cap clin e totz vergoinos; / [...] / E venc el palais tot soau, / Que non fes la meitat d'esclau, / Que avia feita al eissir” (vv. 3392; 3394-96); poi ancora uno dei guardiani delle sette porte delle mura con appena mille uomini a spalleggiarlo, molestano col loro strepito l'intruso immerso nel sonno; Jaufre, da parte sua, ogni volta svegliato bruscamente, provocato al duello dai nemici (che egli identifica con un solo, ostinato e fedifrago importuno) e sempre vittorioso, crede, dopo il terzo trionfo, di poter finalmente riposare in pace; e subito si riaddormenta.

Nel castello, constatato il fallimento delle maniere forti, si elabora allora un sotterfugio: una masnada intera scende nel giardino e silenziosa (ma per darsi coraggio o per sancire l'accordo, i prodi si lanciano “tutz a un crit”, v. 3542), senza minacce né sfide clamorose, afferra il nostro e lo trasporta di peso nella torre. Il rapimento riesce, anche se l'eroe, ridestatosi lungo il percorso, pensa di esser preda di una geldra infernale e apostrofa i malnati, che gli turbano il sonno, specificando la ragione: “«C'aisi m'avetz pres subtamentz!»” (v. 3559)

Il resto dell'episodio si svolge nel castello: Jaufre è presto succube dell'avvenenza della furiosa castellana – anzi, l'ira di lei stimola la sua passione:

E Jaufre conoc qu'es irada / Can l'ausi enaissi parlar / E pres la mout fort a garar: / [...] / Aissi fon leu enamorad. / On plus la ve, ades li gensa, / Ez ades meintz n'a de temensa / De las menasas que l'au dir. / Ez on plus la ve afortir, / Ades l'a meillor volontat (vv. 3618-20; 3626-31).

Brunissen, invece, colpita dalla ricca armatura del cattivo e dal suo elmo lucente, si mostra comunque più sensibile al fascino delle parole, e viene illanguidita dalla cortesia retorica dello straniero: “E Brunesentz, cant l'au parlar, / Tan jen e tan ben razonar, / Es de sa ira refrenada; / Car amor l'a al cor nafrada / de son dart...” (vv. 3651-55).

Malgrado sia già sorta l'aurora dell'amore fra i due nobili animi, la consuetudine feudale è dura, ma va rispettata: Brunissen ordina dunque, seppur a malincuore, che il malcapitato sia spogliato delle armi, “E que malas obras en fasa” (v. 3661). Il nostro, allora, gioca la sua briscola e si salva momentaneamente la vita con l'espedito, altrettanto consuetudinario, del *don contraignant*: la dama, in realtà, recalcitra, e dapprima rifiuta di concedere non già la grazia, bensì neppure il privilegio di un ultimo riposo terreno prima di quello eterno, ormai prospettato al prigioniero. Senonché, la saggia intercessione del siniscalco – qui decisamente contrario allo stereotipo diffuso nei romanzi *d'oil* – persuade Brunissen, che pur si finge contrariata, a rinviare l'esecuzione al giorno seguente: le genti si ritirano. Jaufre non sembra affatto oppresso dalla piaga recente di Cupido, né dal pensiero della morte imminente, giacché si stravacca sul giaciglio e si riappisola subito, senza neppure disarmarsi: “Ez es se sus el leig gitatz, / Aissi com era, totz armatz / Et totz causatz e totz vestitz; / Ez aqui eis fo s adormitz” (vv. 3739-42).

Si profila qui un contrappasso ironico: mentre il condannato, avvinto dall'autorità e dal fascino di Brunissen, trova adesso finalmente requie e dorme della grossa, la

castellana, invece, passa le ore successive a ragionare, invero un po' ossessivamente, sui recenti fatti, rimuginando sugli inconvenienti che presenta l'amore quando venga ispirato da uno sconosciuto, e snocciolando ottosillabi gnomici d'impianto sociale (vv. 3743-3825). E allorché, infine, si intima di smettere prima di impazzire del tutto, e si veste per andare a prendere un po' d'aria fresca, ecco che scocca, annunciata dalla scolta, l'ora fissata per lo strazio generale delle contrade, privando ancora una volta l'eroe dell'anelato sonno. Dalla torre parte il grido della guardia, "E la gent levon per la villa, / Que cascuns plain e crida e quilla / [...]. / E levon per la sala tuit / E menon tal crit e tal bruit, / Que Jaufre s'en es residatz. / Ez aisi com enrabiatz / En son lieg leva-s en sezentz" (vv. 3829-30; 3839-43).

Purtroppo per il nostro, le persone coinvolte in questa pena tendono a reagire assai scompostamente quando gliene venga loro domandata la causa: e a tale investigazione, intrapresa logicamente da Jaufre, i guardiani, da lui ancora una volta assimilati a demoni, lo tempestano di colpi, lasciandolo infine per morto sotto le coperte. La sua buona sorte e il suo irresistibile sonno, che lo aveva indotto a giacere catafratto, fanno sì che egli, seppur spaventato e dolorante, si salvi, e possa fuggire da Monbrun, giurando fra sé di non rimetterci mai più piede. Prima di andare oltre, mi permetto una piccola prolessi ornitologica: alcune migliaia di versi dopo, a cose fatte (cioè, una volta celebrate le nozze fra i due innamorati), Melian incontra Jaufre appena reduce dal sospirato gaudio della prima nox e commenta:

«Dieus, e con es tant matinier», / So li pres Milian a dir, / «Que ja soliatz tant dormir! / Mas ieu sai, mal vos enu'er / Lo cant dels auçels del verzier, / Que an cantat tota la nueitz, / Per tal que us fesesson enueitz» (vv. 10902-08).

Qui, dunque, nel finale, gli uccelletti tornano a far parlare di sé in quanto ambasciatori di *hypnos* o di *eros*. Che poi tutto, nell'alcova, sia proceduto secondo i piani, lo ha esplicitato poco prima il narratore, annunciando tra l'altro la seguente rima *neuitz/enueitz*: "Aissi jagron aquella noitz, / Que anc ren non lor fes enoitz / de ren que lor plagues a far" (vv. 10893-95). Jaufre, da parte sua, replica: "«Ben podetz far escern de me»" (v. 10910); tuttavia, forse non molto in vena di scherzi, minaccia giocosamente – si spera – una futura vendetta sullo schernitore.

Ora, per tornare alla prima notte a Monbrun, si è visto come silenzi, suoni, grida, la stessa liceità dell'interrogazione attraversino e sostengano l'intero brano, inserendosi, a loro volta, in un tessuto lessicale, semantico e simbolico di cui è tramato il complesso romanzo occitanico (e si potrebbe certo aggiungere la ricorrenza dell'opposizione SONNO/VEGLIA). Senza ambire alla recensione sistematica, come si è detto, vorrei far qui notare come questi fili si prolunghino e riaffiorino con evidenza in un momento successivo e assai distante della trama: si tratta dell'episodio del ratto di Jaufre da parte della Fada de Gibel. Questa lunga scena può vedersi come una riproposizione simmetrica di quella appena rievocata: numerose espressioni deittiche, infatti, mostrano abbondantemente che lungo l'asse verticale si accumulano varie tensioni, si sfogano le pulsioni emotive e dinamiche dei personaggi: la Fada che, col sotterfugio, ha fatto letteralmente 'precipitare' Jaufre nel suo regno subacqueo; l'eroe stesso, acceso da premura per l'amata donzella (rimasta presso la fontana a penare, strapparsi i capelli ed invocare la morte), e desideroso di fare al più presto ritorno lassù, dove consolerà le sue genti disperate; e ovviamente queste ultime, intente a riproporre parossisticamente la routine dello strazio già abbondantemente esercitata per il buon Melian, il quale partecipa ora in prima linea alla disperazione generale. Laddove il percorso che portava dal giardino alla torre di Brunissen era un'ascesa, quello che conduce al castello di Gibaldar è una caduta: e il ritorno al livello 'naturale' richiede che l'eroe compia una

nuova impresa, giacché la salita necessaria sarà consentita dalla fata solo dopo il trionfo dell'eroe contro il mostruoso nemico.

Si potrebbe certo specillare e offrire una scelta dei summenzionati deittici, rivelatori dell'organizzazione spaziale e delle direzioni indicate dai primari vettori avventurosi; ma per essere fedele al tema proposto, voglio ora concentrarmi su una figura che mi sembra degna di curiosità particolare. Si tratta, ancora una volta, di un uccello: non, però, un sublime canterino come quelli che esalavano i loro respiri melodiosi nel ridente giardino di Monbrun; bensì un aguzzo rapace, tanto nobile d'aspetto quanto implacabile nella 'cattura' di altri corpi alati. Le sue membrature possenti, infatti, gli consentono di sollevarsi in volo fino ad altitudini vertiginose, ma anche di sprigionare un rauco verso di volume spropositato, capace di irretire, se non atterrire, le sue prede. Lo vediamo in azione prima del duello fra Jaufre e Felon, che lo sfoggia sul pugno e lo lancia, al cospetto dei presenti, all'attacco di un gruppo di gru, 'raggirate' dal volatile in modo alquanto originale:

Ez el [l'uccello] las [le gru] vai revironar / E pueis puia de tal poder, / C'a penas lo poc hom vezer. / Et cant la fon ben autz puiatz, / Ez el desent totz abrivatz / Ves las gruas e fes un crit, / Tal que.l plus sortz l'a ben ausit, / Pueis estet subr'ellas de sus. / Ab tant Fellon, que no·i ac plus, / Venc ves las gruas e pres en / Tant con li plac a son talen, / [...] / Que anc neguna non se moc / Plus que si fosson totas mortas / O liadas a granz redortas (vv. 8910-20; 8924-26).

Tale efficacissima bestia suscita l'ammirazione di Jaufre, che la desidera a prima vista: l'uccello passerà nelle sue mani dopo la vittoria del duello con Felon; poi in quelle di Artù, che lo avrà in dono dal nostro e che, poco dopo, verrà a sua volta rapito da un rapace enorme (in realtà, il cavaliere incantatore metamorfizzato: e di lui viene detto, similmente, "que non fon vilans", v. 9766), provocando le grida disperate della corte, e confermando le pieghe ironiche di un destino provocate da un'isotopia ben sviluppata.

Ora, si sono proposti commenti sull'identità ornitologica (probabilmente un girifalco) e la valenza ideologica (un dono che segna il riconoscimento dell'autorità di Artù) dell'animale conquistato a Felon e infine entrato in possesso del monarca; ciò che qui mi interessa, tuttavia, è qualificare questa seducente figura – che spicca il volo e dalle altezze del cielo, pressoché invisibile, troneggia su tutti, agghiacciando le sue vittime con l'arma di un grido penetrante – come incarnazione leggiadra (fisicamente) ma energica (simbolicamente) delle varie categorie semantiche e foniche riverberanti nel romanzo: in breve, come ipostasi alata delle isotopie acustiche e spaziali.

Grido e rapace appaiono congiunti, meno emblematicamente e più ironicamente, anche in un'altra scena, cui si può fare almeno un cenno rapido: Jaufre, cavalcando in cerca di Taulas, incontra due simpatici giovani (i figli di Augier, amico del padre defunto dell'eroe), i quali lo invitano nel loro castello per la notte. I tre procedono lieti lungo la via, finché non cala il buio e si alza l'abituale grido di dolore:

Aissi s'en prenon az anar / Gentz ez azaut e bellamentz, / Gaban e parlan e rizenz, / Tro que.l solleil lor es faillitz. / Ab aitant es levat le critz / Per la terra esquius e grantz, / C'omes e femnas ez enfantz / Ploron e cridan autamentz. / E·ls donzels andos aussimentz / Son s'i enpres ez an cridat, / Con si fosson enrabiats / O agueson lor sen perdut (vv. 4396-407).

Alla domanda di Jaufre sull'origine del grido, i due lo minacciano, passando subito all'azione; e fuori di sé dalla rabbia, aggrediscono lo sventurato curioso con armi bizzarre: "E l'un a son esparvier pres, / Que non a alre que trases, / Ez a·l en la cara ferit" (vv. 4415-17), mentre l'altro non trova di meglio che tirare sul nostro un levriere (dopodiché, si lanciano all'inseguimento e gli inviano impropri "ab un critz", v. 4424).

Se il linguacciuto Keu, nella *Première Continuation* del *Conte du Graal*, si era dovuto beccare un pavone arrosto in faccia (episodio rievocato proprio nel *Jaufre*), qui il nostro eroe, a causa del *cris meurtrier* che opprime le genti, si vede recapitare in pieno viso gli artigli di un involontario sparviero usato come proiettile.

Prima di passare all'ultima sezione, inserisco infine una piccola appendice: è infatti opportuno controllare almeno brevemente la versione in prosa castigliana cinquecentesca del *Jaufre*, che Cervantes fa citare e apprezzare al suo Quijote (probabilmente perché, come nel *Tirant lo Blanch*, l'idealizzazione cavalleresca lascia spazio a dettagli più realistici: sul cavaliere che sonnacchia in sella, specialmente, si veda il bello scritto di Stanesco 148-72). Il testo, nonostante un certo interesse, dimostra poca 'fedeltà' verso la sua fonte: molte parti sono eliminate, altre modificate notevolmente. Proprio l'episodio di Monbrun esemplifica bene la pratica di variazione del rifacitore: mi limito, anche per questioni di spazio, a citare l'arrivo di Jaufre nel giardino e alla descrizione del luogo.

L'eroe, nel testo castigliano, fa pausa presso un monastero in cui può rifocillarsi e lasciarsi indirizzare verso il castello di Taulas; dopodiché, però,

se fue su camino y anduuo tres días y tres noches que no falló cosa de comer ni beuer, y ya que era cerca de visperas, falló a vn cabo de vna floresta donde andaua vna senda muy pequeña, y puso el cauallo para que él guisasse por do quisiesse, y por do el cauallo quisiesse guiar dexólo yr; y anduuo hasta que anochesció; y, a dos horas de la noche, oyó perros muy lexos, y gozóse mucho, diciendo: «Donde estos perros están, gente deue hauer.» Y anduuo todavía por su senda y bien pequeña, y yendo más adelante, oyó cantar gallos y dixo: «Certo, deue ser lugar este»; y siguiendo su camino, el qual yua a dar a vna gran altura (72, Cap. X).

Certo, una veglia e un digiuno integrale prolungato fino a circa settantadue ore sono difficili da sopportare: in compenso, il nostro aveva prima fatto sosta presso un'abbazia, in cui si era ristorato ampiamente, profittando dell'ospitalità cristiana dei monaci. Per il resto, l'indicazione dell'ora, la menzione dei cani uditi in lontananza, poi dei galli più da presso, e le inferenze del protagonista riportate puntualmente dal narratore, ci mostrano un altro tipo di concezione del racconto, più attenta ai dettagli realistici, ma che non ha rinunciato a sviluppare – in maniera forse inconsapevole – il valore delle suggestioni acustiche già sfruttato dal romanziere medievale.

Torniamo al testo castigliano: messo sulla giusta strada dai canti degli uccelli (come già in altra occasione, peraltro), Jaufre giunge in un ameno verziere e subito sprofonda nel sonno, mentre il capitolo finisce. Così, invece, inizia il seguente:

Ques como Bruniessen era la donzella que diximos, sobrina del conde don Milián, hazía llanto dos vezes cada noche, como era vso y costumbre en toda la tierra y acabado el llanto no tenía otro refrigerio sino fazer abrir vna gran ventana que en su sala tenía, que salía sobre la huerta. Y como la huerta era grande, había en ella muchas aues y, si no las espantauan, sempre las vnas o las otras cantauan, de cuya causa no osaua nadie de noche entrar allí; y como Jofre entró allí, al ruydo de los golpes que dió y del cauallo, no cantauan ninguna. Y como ella aquella noche acabó el llanto, luego hizo abrir la ventana y paróse allí; y como vido que no sonaua ninguna, huuo enojo, y embió a saber qué podía saber aquello” (73, Cap. XI).

Anche qui, si nota qualche cambiamento: Bruniessen, identificata subito come nipote di Milián, sembrerebbe più parca nell'espressione del suo cruccio (solamente “dos vezes cada noche”); è specificato, però, che la ‘cerimonia’ è “vso y costumbre” della terra. Perdipiù, la causa del grido non rimane ignota a lungo, come nel romanzo

medievale, ma è indicata già all'inizio dell'opera, dove si vede Tablante rapire Milián e sottoporlo a regolare tortura, cosicché si decreta ufficialmente il regolamento delle straziate esternazioni. Anche la possibile inversione fra canto e dolore non sorprende più di tanto: qui, infatti, Bruniessen partecipa al pianto comune e in seguito ascolta la musica della natura per consolarsi; non sembra, però, che gli uccelli abbiano il potere di instillarle il sonno. Altri dettagli realistici (la specificazione dell'ampiezza del giardino come causa della folta presenza degli uccelli i quali, viene aggiunto, cantano ma non all'unisono, e solo a condizione che nessuno li spaventi – oltraggio di cui nessuno intende perciò macchiarsi, tranne, involontariamente, Jofre) portano a constatare un tipico processo di 'adeguamento razionalizzante' dell'originale, insieme alla strategia anticipatrice che elimina le ambiguità e la *suspense* create dalla prospettiva mobile del narratore medievale.

Un'altra riscrittura interessante dell'opera occitanica fu elaborata, sempre nei primi decenni del Cinquecento, da Claude Platin, che decise di mettere in prosa francese, unendoli in un solo intrigo, sia il *Jaufre* che il romanzo oitanico di formazione arturiana composto da Renaut de Beaujeu alla fine del XII secolo, *Li Biaus Descouneüs* (per un orientamento recente si veda la descrizione dell'opera cinquecentesca in Colombo Timelli/Ferrari/Schoysman/Suard 401-10). La versione di Platin è molto più vicina di quella castigliana al testo occitanico, sebbene non manchino dislocazioni, qualche omissione, e vi traspaia una visione più rispettosa e meno beffarda del monarca bretone.

Vediamo un po' la resa dei passaggi in questione: anche qui l'eroe, affamato e affaticato, vaga senza cognizione

a cause de la grant fain quil auoit de dormir. Et a tant cheuauche sans tenir voye ne sentier quil entra en vn vergier grant et spacieux [...]. Aussi tost que la nuyt estoit venue tous les oyseaux dune grande lieue au tour se venoyent recueillir sur les arbres du vergier et chantoyent toute la nuyt que cestoit melodie de les ouyr (46).

La castellana, ribattezzata qui Burnichulde,

auoit de costume que troys foys la nuyt et troys foys le iour elle plaint et crye et maine si grant dueil que cest vne piteuse chose a la regarder, et quant elle auoit mene son dueil vne grant piece, elle venoit en vne gallerie qui auoit son regard sur le vergier, et venoit escouter le chant des oyseaux qui melodieusement chantoyent et laissoit son dueil, et alloit dormir vne somme, puis sesvelloit et demenoit aussi grant dueil que parauant, et estoit troys fois la nuyt, et autant en faisoyent tous ceulx qui estoient en toute la terre (46).

Senza dilungarmi, dirò solo che questa versione appare quasi un compromesso tra il testo medievale e quello castigliano: nel senso che, seppure più prossima all'originale, essa partecipa al movimento di razionalizzazione tipico delle *mises en prose* quattro- e cinquecentesche (lo si nota pure nella descrizione del rapace di Felon, cfr. ff. 125-26; la figura manca nella versione castigliana). Segnalo solo un dettaglio potenzialmente interessante: l'arrivo quotidiano degli uccelli nelle paradisiache contrade, al cui fascino essi contribuiscono col loro canto. Il dettaglio ricorda un po' quello di una versione del famoso racconto dell'uccellino e dei tre consigli, precisamente nella *version courtoise* del *Lai de l'oiselet*.

3. Per concludere, intendo analizzare un caso particolare che permetta di affrontare, perlomeno in modo cursorio, non solo il problema della coesione interna del romanzo, ma anche quello delle sue ipotizzate – o ipotizzabili – relazioni intertestuali e interdiscorsive.

Ai vv. 1247-53 dell'opera si trova un breve passo classificabile, almeno in senso lato, come *reverdie*. Se ci si interroga sulla sua origine ai fini di un'interpretazione, si impone una basilare alternativa: il passo, nel *Jaufre*, è una ripresa personale del *tópos* lirico occitanico, oppure è una citazione diretta – e non isolata – di un testo arturiano oitanico? La prima opzione è più verosimile, data la brevità del brano; ma la densità dei rapporti intertestuali fra il *Jaufre* e i lavori di Chrétien non esclude la seconda opzione; casi intermedi – prestito puntuale di un passo trobadorico, eco di un micromotivo filtrato attraverso la letteratura narrativa, magari in altro idioma – sono forse meno probabili, non impossibili (tra i lavori sull'intertestualità del *Jaufre* segnalo la recente monografia di Spetia, che include un'ottima bibliografia, e Fuksas. Non ho potuto invece consultare il recentissimo Alibert, che sembra indagare le strutture mitologiche indoeuropee presenti nell'opera occitana).

In un altro articolo, avevo pensato a una possibile reminiscenza del passaggio del *Conte du Graal* che segna la partenza del folle valletto gallese per la caccia, cui seguirà l'incontro fatale con i cavalieri:

Ce fu au tans qu'arbre florissant, / Foillent boschage, pre verdissent, / Et cil oisel en lor latin / Cantent doucement au matin / Et tote riens de joie aflamme, / Que li fix a la veve dame / De la gaste forest soutaine / Se leva, et ne li fu paine / Que il sa sele ne meist / Sor son chacheor et preïst / Trois gavelos, et tout issi / Fors del manoir sa mere issi (vv. 69-80).

Questa ipotesi era basata sull'identificazione di una parentela intertestuale fra le scene che includono Estout de Vertfeull e l'Orgueilleux de la Lande, cui mi indusse soprattutto un elemento comune a una parte della tradizione manoscritta dei due testi, cioè la rottura della spada nella quale incappano i protagonisti (qui Jaufre, lì Perceval). Questa identificazione, devo ammettere, mi pare adesso tutt'altro che sicura, e probabilmente fui allora tradito da un certo *furor individuationis* che può cogliere, talvolta, chi si prodighi senza le dovute cautele alla ricerca di legami puntuali tra opere (più o meno) lontane. Inoltre, il *Natureingang* del *Conte* è di tipo stagionale, quello del *Jaufre* piuttosto diurno: dettaglio non necessariamente probante (anche il passaggio occitanico ha luogo in primavera), ma che distingue comunque ulteriormente i due brani.

Tuttavia, un argomento in quella dimostrazione era meno peregrino, giacché proponeva di considerare la ripresa di un motivo – o personaggio, o episodio – anche in rapporto alla sua posizione all'interno del presunto testo di arrivo. La sintassi intertestuale, e narrativa in genere, è essenziale per le indagini comparative quanto per quelle interne, più 'strutturalistiche'. Perciò, in questo caso, al fine di valutare l'uso fatto dall'autore occitano di questo segmento topico, per misurarne l'appropriazione, per stimarne la valorizzazione, ritengo necessaria un'analisi puntuale che comprenda non solo – o non più tanto – le sue potenziali origini, ma anche la sua (ri)collocazione. Il canto degli uccelli all'inizio del giorno o all'entrata della primavera, infatti, segnala normalmente un *limen* diegetico, il preludio di un evento significativo; nel *Jaufre*, mi pare, esso svolge una funzione di raccordo tra due episodi, ma serve soprattutto a concludere, arricchendola emblematicamente, l'avventura esordiale dell'eroe.

Vediamo dunque di percorrere il tratto testuale interessato applicandovi una quota sufficiente di osservazioni: dopo aver strappato ad Artù – riluttante, come spesso appare nei romanzi, ma pur sempre ligio alle *coutumes* – la sacrosanta riscossione del *don contraignant* poc'anzi ottenuto, Jaufre incassa gli utili dell'addobbamento, accaparrandosi in un colpo solo (la celebre *colee*) titolo di cavaliere, armatura e armi; e ottiene, nonostante i soliti commenti sarcastici del siniscalco, la cessione dell'incarico,

vièppiù oneroso, di trovare Taulas de Rogimon e vendicare l'oltraggio che questi ha perpetrato a corte.

Jaufre si lancia subito all'inseguimento: prende congedo dal sovrano e dal suo sempre più apatico *entourage* curiale, "Pueis eis de la sala corren, / E·l caval, que fun bel e gen, / Vai s'en a guisa d'un cairel" (vv. 719-21). Saettando in groppa al suo corsiere, il nostro incontra subito due uomini cui pensa di chiedere ragguagli, ovviamente badando ad esser ben inteso: "E comensa aut a cridar" (v. 724), specifica il testo. Venuto a sapere del distacco ormai accumulato sul nemico, il nostro si addolora ma senza scoraggiarsi: non ci sarà luogo al mondo, afferma infatti, in cui il fellone potrà rifugiarsi senza essere da lui raggiunto: "«Ni ja tan loing non fugira / Ni no·s rascondra tan preon; / Aintz cercaria tot lo mon, / Tant quan es de mar e de terra, / Qu'ieu no·l trob, neis desotz terra»" (vv. 739-44), prospettando così una discesa ctonia cui l'eroe sarà invece costretto più avanti, quando duellerà con un avatar di Estout, ossia Felon d'Albarua (una discesa che Jaufre non rifiuta eventualmente di replicare, come provano i devoti propositi espressi alla Fada durante il loro incontro finale: cfr. i vv. 10489-94).⁸

Osservando il suolo, Jaufre scorge una fila di tracce ancora fresche di zoccoli, e decide di seguirle. Nonostante la buona volontà, l'obiettivo tarda però a mostrarsi: "E [Jaufre] met s'el camin d'ambladura; / E anet tant con jorn li dura, / Que villa ni castel no vi. / Ni anc, sitot ben s'escurzi, / No laisset per aiço d'anar, / Car ades se cuja tardar" (vv. 753-58). Il buio ha dunque invaso le contrade: ma l'eroe, invece che pensare a trovare un alloggio sicuro per la notte, prosegue nella sua caparbia indagine, finché l'avventura gli si annuncia assai sonoramente: "E cant ac anat un petit, / Denant auzi levar un crit / E gran bruida de cavalliers, / Que ferres ou fustz o aciers / Resonon e menon bruidor" (vv. 759-63; forse eco del *Conte*, vv. 100-12). Jaufre si precipita verso il richiamo e urla in direzione dei duellanti, ancora indistinguibili, senza ottenere risposta: "E escrida: «Qui es, baron, / Que d'aital ora·us combates? / Pueis no·us puese vezer, respondes!» / E anc non auzi mot sonar" (vv. 766-69).

Il nostro continua comunque ad avanzare, ma lo strepito della battaglia cessa all'improvviso: egli si mette allora in ascolto e constata, con grande meraviglia, che tutto sembra essersi improvvisamente calmato: "Ab tant de la batailla failli, / E Jaufre, can re non auzi, / Escouta et es s'estancatz, / E es se mout meraveillatz / On son ni vas cal part tinion / Cels que tant fort se conbation; / Que negun non au ni non ve" (vv. 773-79). Senonché, a un tratto, risuonano nel buio accenti di dolore: "E [Jaufre] ausi planier e renflar / Un cavallier e sospirar" (vv. 781-82). L'eroe trova infine un cavaliere affranto e ferito, che seppur sollecitato in modo irruente ("Et el [Jaufre], aitan con pot, escrida", v. 788 mentre si dice di quello "Que la paraula l'es fallida" (v. 787), con interessante contrasto accentuato dalla rima), non giunge a convertire i suoi lamenti in un messaggio di senso compiuto. Subito dopo, perdipiù, oltre alla parola, al meschino viene a mancare anche la vita: "e non sona motz / Ni·s mou, mais que fes dos sanglotz. / E aqui mezeis el s'esten, / E l'arma part d'el e vai s'en" (vv. 791-94). Jaufre, amareggiato dalla tragica fine del guerriero, ma anche dalla propria ignoranza ("«Quar non puese vezer qui t'a mort»" (v. 797), spiega, né da quale parte stia il torto), si rilancia nella notte, tendendo le orecchie ed aguzzando la vista per distinguere una traccia qualsiasi: "E ades el vai escoltan, / Si ja porria ren auzir, / Vezer ni trobar ni sentir. / E ren non au de ço que quer, / Ni ve de que l'es mal e fer. / E per tant non laissa d'anar / Chocosament ni d'ascoutar" (vv. 804-10).

⁸ Sulle simmetrie nelle scene di duello fra Jaufre e Estout prima, Taulat dopo (cui si può aggiungere, al centro, lo scontro notturno con il diavolo in veste di cavaliere nero), che costituiscono una seconda cornice del romanzo, interna a quella composta dalle avventure di Artù e l'incantatore (Prudeniano 311-26) che mi sembra oggi la parte meno incerta dell'articolo.

Per un lungo tratto non riesce a percepire nulla, “E a cavalcat en aissi / Gran peza que ren non auzi” (vv. 811-12), finché, durante una pausa, un nuovo stimolo sonoro lo mette di nuovo sulla ‘retta’ via: “E es estancatz un petit, / E ab aitant el a auzit / Loing de si lever un tabust, / Que ferres e aciers e fust / Menon tal bruit e tal tormen / Con folzers que de cel desen, / O con si cazeges tempesta” (vv. 813-19): da notarsi la menzione della tempesta, possibile reminiscenza, come si è notato, della prima impressione che ha dei cavalieri il valletto gallese all’inizio del *Conte* di Chrétien, ma che trova almeno un riscontro intratestuale in una scena successiva, anch’essa notturna e intensamente ‘acustica’, del tenebroso *aversier* e del risoluto eremita. Il nostro si precipita là dove il trambusto lo invita, ma trova solo un cavaliere già riverso a terra senza vita; allora, “Iratz e plen de mal talan” (v. 848), ma non per questo meno pervicace, Jaufre sprona ancora il destriero, e finalmente si imbatte in un altro guerriero assai malconcio, però ancora in grado di estrinsecare i propri affanni in modo articolato: l’eroe ne approfitta per avere ragguagli sugli avvenimenti, e riesce a farsi svelare l’identità dell’assassino a lungo occultato nell’oscurità: si tratta del malvagio “Estoutz, lo seiner de Vertfeull” (v. 867). La vittima racconta dell’inganno con cui l’assalitore ha attirato lui e i suoi due compagni in una trappola, e non si perita di supplicare il nostro affinché gli invii i soccorsi necessari da un vicino castello di sua proprietà, dopo averlo esortato a non subire anch’egli la violenza dell’infido Estout.

Jaufre non desiste in alcun modo dal suo inseguimento, ma acconsente alla prima richiesta del ferito; e dopo aver avvisato i castellani, riparte con urgenza e galoppa “Tro fon en una val escura. / E·l pueig es grantz e desus autz” (vv. 970-71). Un paesaggio suggestivo e inquietante, che infatti non tarda a rivelarsi la sede più consona a ospitare il seguito dell’avventura: manifestata, stavolta, non acusticamente, bensì visivamente, come già era successo all’inizio con le tracce scorte sul terreno: “El [Jaufre] pueia sus s’en de grantz sautz; / E can fon sus, pres a garar / Denan se e vi un fuec clar, / Gran e espes e resplendent, / Et es tot plens atorn de gens” (vv. 972-76).

L’eroe interpella il nutrito gruppo di uomini, intenti ad arrostitire della selvaggina; essi, a loro volta, domandano al nostro dietro a quali calcagna vada errando; e all’udire il nome di Estout (cui Jaufre pensa bene di aggiungere quello di Taulat, mostrandosi fedele all’impegno preso con Artù), la gente gli consiglia con garbo, ma anche caldamente, di cambiare in fretta proposito: essi stessi, infatti, raccontano, una volta prodi combattenti, furono sconfitti e presi prigionieri dal crudele signore di Vertfeull; il quale, da allora, li costringe a seguirlo appiedati dappertutto, e a preparargli i rustici pasti che consuma nelle pause fra le sue varie nefandezze.

Inutile dire che Jaufre non intende rinunciare, e che il malvagio Estout fa il suo arrivo proprio nel mezzo di quel dialogo pieno delle migliori intenzioni: avendo chiesto – in vero in modo assai brusco – al nuovo arrivato la sua identità, il nostro gli spiega che lo cerca già da tutta la notte (vv. 1039-40), notazione temporale importante, anche se da non prendere completamente alla lettera: si è ancora tra le tenebre.

Dopo uno scambio di minacce si arriva al duello, in cui Estout si mostra davvero, come preannunciato, particolarmente coriaceo, soprattutto grazie ad una spada tremenda e a un’armatura progidiosa, il cui elmo “luzent” – anche di notte, magari grazie al riverberare delle fiamme – appare inscalfibile: al primo tentativo, il nostro lo centra con “Tal colp, que fuec en fes sailir”, v. 1002; al secondo spezza addirittura la spada, senza neanche intaccarlo. Alla fine, comunque, come prevedibile, Jaufre trionfa, sebbene il brando e la bella – ma evidentemente inutile – armatura datigli da Artù siano distrutte; e ora il fellone sconfitto alza di nuovo la voce, ma per implorare la grazia: “E Estout non pot plus gander / E·s crida: «Cavallier, merce!»” (vv. 1166-67). La condizione posta dall’eroe, come di prammatica, è che Estout liberi i suoi prigionieri, restituisca loro il

moltolto, e che tutti si rechino da Artù per porsi al suo servizio e offrire testimonianza della prode impresa del novello eroe della Tavola Rotonda; in più, mostrando una salda indole pragmatica, Jaufre esige da Estout le sue meravigliose armi.

Dopo averle indossate, e aver declinato le offerte di compagnia avanzate dai redenti, l'eroe riprende la *quête* di Taulat, cui si era in principio consacrato. Ed è a questo punto che viene introdotta la *reverdie*:

Lo jorntz es clars e bels e gentz, / E·l soletz leva resplandentz / Lo matin,
qu'espan la rosada; / E·ls aucels per la maitinada / E per lo temps qu'es en douçor,
/ Chantan desobre la verdor / E s'alegron en lor lati (vv. 1247-53).

Jaufre ha mostrato il suo valore, ha conquistato una nuova spada e un'armatura incantata – perdendo nello stesso tempo quelle donategli da Artù, dettaglio importante per l'interpretazione ideologica dell'opera –, e si lancia adesso nella luce e nella melodia del giorno, superando i clamori di dolore e ira della valle e distrinandosi infine dall'oscurità di questa lunga notte propedeutica, che l'eroe alle prime (e poi seconde) armi ha dovuto affrontare. A questo punto, è molto interessante notare che il *surnom* di Estout, oltre a un toponimo noto, sembra svelare un'essenza viridiscendente e vegetale: e non è impossibile accostare il personaggio al modello del Green Knight, poi sbocciato pienamente nel capolavoro medioinglese. Che questa natura 'silvatica' di Estout non sia solo l'effetto di una sovrainterpretazione erudita, e che potesse invece essere percepita dai contemporanei dell'opera, può forse confermarlo l'iconografia del ms. A, in cui Jaufre è rappresentato chiaramente con un'armatura verde: ciò mostra, perlomeno, che l'illustratore non è stato insensibile all'evocazione onomastica.

Che poi l'espansione della luce, della clorofilla e dei canti costituiscano il coronamento 'naturale' dell'intera scena pare un effetto incluso anche da Platin nella sua riscrittura, la cui divisione, comune all'epoca, in sezioni fornite di titoli in stile didascalico, aggiunge un tocco formalmente – oltre che graficamente – ufficiale all'architettura narrativa. Nel testo francese, Jaufre lascia il nemico sconfitto (che qui si chiama Hector, mentre il *surnom*, de Verfeul, resta semanticamente decifrabile) e si rimette in strada:

le iour fut clair, le soleil commença a monsther sa clarte, la rosee estoit grande
comme au moys de may, les oyseaux de champs se rejouissoient du temps
nouveau, et chantoient moult melodieusement. Et Geoffroy sen va moult
vistement qui est bien ioyeux de ce quil est bien pourueu de bon harnois et de
bonne espee... (15)

Segue un passaggio tipico delle opere in prosa, con cui si annuncia che il *conte* passerà a parlare d'altro, e inizia il nuovo capitolo che narra la partenza di Hector e dei suoi ex servitori, rispettosi del patto concluso con Jaufre, e l'arrivo presso la corte di re Artù (15-16). Inoltre, chiusa questa sezione, il rifacitore introduce la vicenda e l'eroe dell'altro romanzo scelto come fonte, e descrive la comparsa del Bello Sconosciuto, alias Giglan (16-ff): isolando così ulteriormente la prima avventura di Jaufre ed esaltandone la compiutezza, ma anche l'emblematicità.

Allora, si potrebbe pensare che il *Natureingang* inserito in questo punto non solo enfatizzi il compimento della 'formazione' guerriera del protagonista, ma che simbolizzi anche la sua fusione con gli spazi avventurosi della natura, l'immersione in un'armonia cromatica e sonora che stringe il mondo in un gioioso rigoglio coinvolgendo l'eroe rivestito dalla sua 'seconda pelle', da questo *integumentum* metallico, e dotato di una maschera lucente in cui si riflette l'energia della stagione propizia all'amore e all'eroismo; una maschera che coprirà Jaufre nella sua evoluzione di uomo, oltre che di cavaliere.

Opere citate

- Alibert, L. *Le roman de Jaufré et les Narty Kaddžytæ. Modalités du merveilleux et structures indo-européennes*. Paris: Champion, 2015.
- Annichiarico, A. "Narracions en vers" catalane medievali. *Appunti e materiali per una guida bibliografica*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- Bachelard, G. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti, 1943.
- Blandin de Cornoalha. S. Galano ed. Rialc, Rao 0.50, 2000. <http://www.riale.unina.it/blandin.htm>
- Busby, K. "Blandin de Cornoalha and Romance Tradition." *Tenso* 8, 2 (1992): 1-25.
- Chrétien de Troyes. K. Busby ed. *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal: Edition critique d'après tous les manuscrits*. Tübingen: Niemeyer, 1993
- Claude P. *L'Hystoire de Giglan fils de messire Gauvain qui fut roy de Galles, et de Geoffroy de Maience son compaignon*. Lyone: Claude Nourry, 1530.
- Colombo Timelli, M., B. Ferrari, A. Schoysman & F. Suard eds. *Nouveau répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris: Garnier, 2014.
- Crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre, hijo del conde don Asón*. G. Santonja ed. Madrid: Visor, 1988 [1^a ed. 1513].
- Donà, C. *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e i misteri del viaggio*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003.
- Dragonetti, R. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise (contribution à l'étude de la rhétorique médiévale)*. Bruges: De Tempel, 1960.
- Eco, U. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- El Déu d'Amor Caçador*. Rialc, Rao 0.69, 2000. <http://www.riale.unina.it/0.69.htm>
- Eras quant vey arbres e brotz florir*. Rialc, Rao 0.52, 2000. <http://www.riale.unina.it/0.52.htm>
- Fritz, J. M. *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*. Paris: Champion, 2000.
- . *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*. Genève: Droz, 2011.
- Fuksas, A. P. "Giflét li fill Do, Taulat de Rougemont e la tradizione del romanzo in versi." In A. Combes, P. Serra, R. Trachsler & M. Viridis eds. *Riscrivere Chrétien de Troyes: principi, indizi / Récrire Chrétien de Troyes : principes, indices*. Paris: Garnier, 2013. 51-91.
- Greimas, A. J. & J. Courtés. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Guillem de Torroella. *La faula*. A. M. Compagna ed. Rialc, Rao 179.1, 2000. <http://www.riale.unina.it/179.1.htm>
- Jaufre*. C. Lee ed. Roma: Carocci, 2006.
- Jordi de San Jordi. *Cant vey li temps camgar e 'nbrunusir*. Rialc, Rao 164.14, 2000. <http://www.riale.unina.it/164.14.htm>
- Lacy, N. J.. "Halfway to Quixote: Humor in *Blandin de Cornoalha*." H. Braet, G. Latré & W. Werbeke eds. *Risus Mediaevalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven: Leuven University Press, 2003. 173-80.
- Limentani, A. *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*. Torino: Einaudi, 1977.
- Lotman, Y. M. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1977.

- . *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London/New York, NY: I. B. Tauris, 1990.
- Prudenzeno, A. "La madre assente, la spada spezzata e l'orazion che salva: alcuni rapporti tra il *Jaufre* e il *Conte du Graal*." A. Combes, P. Serra, R. Trachsler & M. Viridis eds. *Riscrivere Chrétien de Troyes: principi, indizi / Récrire Chrétien de Troyes : principes, indices*. Paris: Garnier, 2013. 291-328.
- Renaut de Beaujeu. *Il bel cavaliere sconosciuto*. A. Pioletti ed. Parma: Pratiche, 1992
- Riccò, M. & P. Lagazzi eds. *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*. Milano: Rizzoli, 1996
- Riquer de, M. ed. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2011 [1a ed. 1975].
- Rowland, B. *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*. Knoxville (TN): University of Tennessee Press, 1978.
- Salut d'amor*. S. Asperti ed. Rialc, Rao 0.38, 2001. <http://www.rialc.unina.it/0.38.htm>
- Segre, C. "Le isotopie di Laura." In C. Segre. *Opera critica*. Milano: Mondadori, 2014. 1096-1113
- Spetia, L. *Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant. Studi sull'Yvain e sul Jaufre*. Saveria Mannelli: Rubbettino, 2013.
- Stanesco, M. *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*. Leiden/New York (NY)/København/Köln: Brill, 1988.
- The Book of the Thousand Nights and a Night. Translated from the Arabic by Captain Sir R. F. Burton. Reprinted from the Original Edition and Edited by Leonard Smithers*. London: H. S. Nichols & Co, 1894. Vol. 1.
- The Epic of Gilgamesh. A New Translation. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian. Translated and with an Introduction by Andrew George*. London: Penguin, 1999.
- Une Belle au Bois Dormant médiévale. Frayre de Joy e Sor de Plaser. Nouvelle d'oc du XIVe siècle. Texte, traduction, notes et commentaires par Suzanne Thiolet-Méjean*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1996.
- Zink, M. *Nature et poésie au Moyen Âge*. Paris: Fayard, 2006.