

### I.3 L'eroe del mondo antico

#### I. Il romanzo: genere perduto della letteratura castigliana

*The Lost Genre of Medieval Spanish Literature*: così si intitola un denso articolo del 1971 di Alan Deyermond<sup>1</sup> ancora attualissimo se si considerano le impostazioni delle storie della letteratura e la persistenza terminologica delle due etichette tanto discusse di *mester de clerecía* e *cuaderna vía*.

Non credo che, nel caso castigliano, un dato tecnico, l'utilizzo cioè del tetrastico monorima, possa giustificare da solo, relegando in secondo piano le differenze, l'inclusione in un medesimo contenitore letterario di un ventaglio di testi che va dal pio Gonzalo de Berceo al dissacrante Juan Ruiz, passando per l'esotismo di Alessandro, il bizantinismo di Apollonio e i moralismi del *Libro de la miseria de l'omne*.

Al di là delle discussioni sull'esistenza o meno di un *mester de clerecía*, quello che salta agli occhi nel momento in cui si guarda alla letteratura iberica con un occhio rivolto al contesto europeo è l'insufficienza di questa definizione per una comparazione fra oggetti letterari analoghi, la sua inadeguatezza per un discorso teorico incentrato su questioni di genere. La *cuaderna vía* è un elemento puramente tecnico: non credo che esso possa soddisfacentemente descrivere i testi così eterogenei nei quali è utilizzato. O meglio, ciò che colpisce nel caso castigliano è l'uso "improprio" di questo elemento tecnico rispetto alla norma panromantica che, grazie a una certa omogeneità tematica, permette di parlare di genere con maggior agio tanto nell'area francese-occitana quanto in quella italiana. Se prendiamo in considerazione il genere letterario che verrà citato costantemente fra le pagine di questo lavoro, vale a dire il *roman*, mi sembra che la sua individuazione come genere, nonostante l'importanza ineludibile dell'elemento formale rappresentato dall'uso dell'ottosillabo, contempra una serie di parametri identificativi che vanno al di là della componente metrica e coinvolgono invece il campo delle strutture narrative, tanto che continuiamo a parlare di romanzo anche nella successiva fase della prosificazione.

---

<sup>1</sup> Alan DEYERMOND, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», in *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto de 1971)*, Eugenio de Bustos Tovar (ed.), Salamanca 1982, pp. 791-813.

Non è per caso che ho evocato il genere del “romanzo”. Per quel che riguarda la storia della letteratura iberica: «The existence of an important genre is overlooked. That genre is the romance: not the *romance*, or ballad, but the dominant form of medieval fiction»<sup>2</sup>.

Il problema è in primo luogo linguistico (e non a caso il contributo di Deyermond è stato redatto in lingua inglese: «The present article could not, of course, have been written in Spanish, because of this lack of the necessary word») dal momento che non solo il termine *romançe* – citato ad es. nel *Libro de Apolonio* che, per un «sheer chance» è anche un “romanzo” nel senso di genere letterario – aveva, nel contesto medievale, semplicemente il significato di poema in lingua volgare (e questa ambiguità è presente anche in ambito francese), ma in più, in epoca moderna, per quel che riguarda la letteratura iberica, si è prodotto un definitivo cortocircuito per l'applicazione dell'etichetta *romance* alla particolare composizione poetica breve “popolare”. In un contributo del 2005, Jorge García López si vede non a caso costretto a ricorrere al termine francese *roman* per evitare fraintendimenti: *Roman y cuartetas monorimas*. Come si può guardare allora alla *cuaderna vía* una volta intrapresa questa strada?

This major genre is virtually unrecognized in Spanish literary history. The best works are often discussed at some length, but nearly always in isolation: sub-groups within the genre – chivalresque romances, sentimental romances – are studied, but then wider connections are usually overlooked. [...] Above all, there is an almost universal reluctance to accept the existence of the genre and to study its characteristics<sup>3</sup>.

La quartina monorima castigliana, così come l'ottosilabo, è la forma poetica prescelta dal genere “romanzo” nella sua fase iniziale duecentesca; così come avverrà per il romanzo francese anche quello castigliano conoscerà il fenomeno della prosificazione: «The medium, however, makes no difference to the nature of the work: the thirteenth-century *Libro de Apolonio*, in *cuaderna vía*, and the fifteenth-century prose *Historia de Apolonio* are versions of the same story within the same genre»<sup>4</sup>. La *cuaderna vía* è dunque la forma, non l'essenza<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 791.

<sup>3</sup> Ivi, p. 798.

<sup>4</sup> Ivi, p. 797.

<sup>5</sup> Non solo, ma l'utilizzo per la materia alessandrina della quartina monorima, illustra convincentemente Jorge García López, rappresenta un'eccezione alla norma di impiego di questo tipo di verso: «la cuarteta monorima aparece muy ligada a un tipo de literatura eclesial, de contenido y finalidad didáctica y catecumenal. [...] Sus estrofas se dedican a temas hagiográficos o se adentran por la doctrina en romance. [...] Se trata de una literatura de combate catecumenal en pro de la Iglesia y la doctrina, y ajena por elección propia al mundo de los romancistas del siglo XII y de la materia clásica, ámbito por excelencia del *roman*». Si giunge così al paradosso per cui: «La obra maestra del género en la España del siglo XIII, la obra fundacional en la Península, la que los restantes autores admiran, leen y, en ocasiones, copian literalmente, resulta que se mueve en ámbitos literarios casi por completo ajenos a los que rige la cuarteta monorima en

L'impedimento linguistico tuttavia giustifica fino a un certo punto la mancata elaborazione teorica: dopotutto, afferma Deyermond, benché «French [...] lacks a specific term for romance, yet French scholars have been able to recognize and study the genre»<sup>6</sup>. Il termine *roman* francese ha anch'esso una dose di ambiguità, designando al tempo stesso una lingua e un genere; ma si tratta di un'ambiguità più facilmente gestibile rispetto alla problematica ispanica in cui il termine che comunemente designa un genere proprio di tutte le letterature europee si associa qui indissolubilmente a un genere radicalmente diverso. Quella francese è duplicità di significato ben illustrata da Catherine Croizy-Naquet analizzando il prologo del *Roman de Troie* ai vv. 37-39 («La voudrai si en romanz metre / que cil qui n'entendent la letre / se puissent deduire el romanz»):

Le terme *roman* [...] signifie le passage de *metre l'estoire* en *roman*, faisant du *roman* la langue de l'histoire et de la vérité. Si *roman*, par le biais du verbe translater, implique une opération de traduction, il présuppose encore, dans l'expression *metre en roman*, une mise en forme romanesque. [...] Avec le prologue, Benoît expose la validité du roman, langue et genre<sup>7</sup>.

La difficoltà da superare è più profonda e di natura ideologica: si tratta di oltrepassare quella

idea of fundamental and enduring Spanish characteristics, most eloquently and cogently expressed in Menéndez Pidal's essay «Carácteres primordiales de la literatura española» [in «*Historia general de las literaturas hispánicas*», Guillermo Díaz-Playa (ed.), Barcelona 1949]. What is more, the uniquely Spanish has been equated with the realistic and the popular, and these qualities have been seen as the most desirable in a work of art. [...] Much remains to be done, and one of the largest remaining areas of rugled is the romance. It is understandable that a genre which emphasizes Spain's European heritage and which lacks local realism, should have suffered in this way, but its neglect has led to serious consequences<sup>8</sup>. [...] Since that genre is also one of the dominant ones of medieval Europe, this neglect has concealed an important area in which Spain is part of the European tradition, and has contributed to the mistaken belief that Spanish literature can be viewed in isolation from the European roots. At this point, the results of neglecting the romances merge into the cause of the neglect: certain assumptions about the nature of Spanish literature make it hard to recognize the existence of the romance as a genre, and the distorted picture arising from that lack of recognition reinforces the original assumptions<sup>9</sup>.

---

el resto de la Romania». Paradosso più o meno eclatante a seconda che, nel proprio orizzonte intellettuale, si pensi alla *cuaderna vía* come *genus* o come *medium*. In questa prospettiva, il rapporto spesso invocato tra il *LdA* e Berceo è in realtà quello tra «dos mundos ajenos entre sí, que desarrollan posibilidades estéticas y literarias diferenciadas y divergentes sobre el amplio fresco cultural de finales del siglo XIII» (Jorge GARCÍA LÓPEZ, «Una cuestión de género. La Biblia en Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Alexandre*», *Via Spiritus*, 13 (2006), pp. 7-17).

<sup>6</sup> DEYERMOND, «The Lost Genre *cit.*», p. 802.

<sup>7</sup> Catherine CROIZY-NAQUET, «Prologues et épilogues dans quelques textes historiques du XIII<sup>e</sup> siècle», *Bien Dire et Bien Apprendre*, 19 (1999), pp. 77-90, p. 82.

<sup>8</sup> DEYERMOND, «The Lost Genre *cit.*», p. 803.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 804.

Volendo stilare un elenco dei tratti romanzeschi delle prime opere francesi, si citeranno, seguendo Aimé Petit<sup>10</sup>:

- l'umanizzazione dell'eroe epico (nel *Roman de Thèbes* Tideo, nel *Roman de Troie* Ettore e poi Troilo);
- il carattere cortese dei combattimenti e il comportamento generoso dei combattenti, l'associazione di prodezza e amore e la presenza di un pubblico femminile;
- il peso dei personaggi femminili (con l'eccezione del *Roman d'Alexandre* in cui è presente solo la figura della donna che combatte, l'Amazzone);
- gli episodi amorosi (con l'eccezione anche in questo caso del *Roman d'Alexandre*), con la loro casistica di: amore/sofferenza, amore colpevole, amore fatale e tragico, amore infelice, amore funesto, amore cortese;
- la creazione di un universo di finzione ed evasione attraverso l'utilizzo dell'anacronismo.

In conclusione: «C'est en fonction de la présence des éléments amoureux et du rapport qu'ils entretiennent avec les éléments guerriers que nous pourrions déterminer, pour chaque oeuvre concernée, l'existence et l'importance d'une démarche romanesque sur le plan de la structure»<sup>11</sup>.

Quale infine, in quest'ottica, il giudizio di Deyermond sul *LdA*? Il medesimo condiviso da Amaia Arizaleta e Jorge García López: «The *LdA* could be regarded as a literary epic, but it is closer in nature to a romance; here again, one of the major sources falls into each category»<sup>12</sup>.

## II. Il "roman antique" francese

I due poderosi contributi di Aimé Petit rispettivamente del 1985 (*Naissance du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Lille), e del 2002 (*L'anachronisme dans les romans antiques du XIII<sup>e</sup> siècle: le "Roman de Thèbes", le "Roman*

<sup>10</sup> Aimé PETIT, *Naissance du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Lille 1985, pp. 330-340.

<sup>11</sup> PETIT, *Naissance* cit., p. 441. In questo senso, in quanto opere nate all'alba del genere, i tre *romans antiques* presentano gradi differenti di realizzazione di questa *conjointure* romanzesca, con una progressività crescente, parallela alla progressività cronologica, che raggiunge la sua acme nel *Roman d'Eneas*: «Par amour, ce héros est amené à l'introspection et donc à la découverte de lui même et il accède pleinement au statut romanesque» (*Ibidem*, p. 497).

<sup>12</sup> DEYERMOND, «The Lost Genre cit.», p. 708.

*d'Enéas*", le "*Roman de Troie*", le "*Roman d'Alexandre*", Paris), insieme alla monografia di Cathérine Croizy-Naquet (*Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994), oltre ai numerosi contributi a firma dei due studiosi – e non solo – apparsi fra le pagine della rivista *Bien Dire et Bien Aprandre* pubblicata sotto la direzione dello stesso Petit dall'Université de Lille, permettono di avere ormai un quadro chiaro e preciso delle principali, e anche accessorie, problematiche legate a questo sottogenere romanzesco, vale a dire il *roman antique*. Ricordo in sintesi nomi e date di questo *corpus*:

- *Alexandre* di Alberic de Pisançon, primo terzo del XII sec.
- *Roman de Thèbes*, 1150 ca.
- *Roman de Brut*, 1155 ca.
- *Roman d'Enas*, 1160 ca.
- *Roman de Troie*, 1165 ca.
- *Roman d'Alexandre* nella versione di Alexandre de Paris, 1180-1190 ca.

Ricordo anche brevemente le tappe di formazione del romanzo alessandrino francese: intorno al 1160 un autore del Poitou rielabora il *roman* di Alberic dando vita al cosiddetto *Alexandre décasyllabique*; alcuni anni dopo Eustache compone un *Roman de Fierre de Gadres*, dedicato a un episodio fittizio – l'assedio di Gaza – durante la campagna del Macedone nel Vicino Oriente; intorno al 1170 Lambert le Tort compone la *pièce* orientale del *roman*, usando, probabilmente per primo, il verso dodecasillabico o alessandrino; sempre agli anni '70 risale un poema sulla morte di Alessandro di cui si conservano solo le prime otto lasse interpolate nel ms. A, l. 349-356. Intorno al 1180-1185, infine, partendo da questi quattro testi Alexandre de Paris assembla la biografia completa, in lingua francese, dell'eroe macedone.

Fra il 1170 e il 1185, poi, si collocano le due *mise en roman* anteriori alla versione di Alexandre de Paris, cioè quelle del manoscritto dell'Arsenal (A) e di Venezia (B), da ricordare in quanto sarebbe proprio B – o meglio un testo vicino ad esso – il riferimento testuale francese del poema castigliano.

### III. Ancora sul prologo

Oggetto di innumerevoli letture<sup>13</sup> – a partire da quella ancora fondamentale di Raymond Willis – che hanno sviscerato il significato di ogni singolo sintagma giocando a volte su sottilissime sfumature legate alla possibile modifica della punteggiatura, le prime *coplas* del *LdA* sono state sempre considerate uno dei punti nevralgici per la comprensione della poetica alessandrina, e più in generale, nel momento in cui si è voluto attribuire loro il carattere di manifesto di una scuola poetica, per la definizione del cosiddetto *mester de clerecía*.

I termini chiave in particolare delle prime due *coplas* – *mester*, *pecado*, *clerecía*, *curso rimado*, *cuaderna vía*, *silabas cuntadas* – sono stati a sufficienza analizzati nelle loro molteplici sfaccettature.

Ormai apparentemente ben appurata la priorità cronologica del *LdA*, tanto rispetto al *Libro de Apolonio*<sup>14</sup> quanto al problematico (per la celebre diatriba sull'autoria alessandrina) corpus *berceano* – mentre non sussistevano dubbi circa il *Poema de Fernán González* che al *LdA* attinge esplicitamente – resta ancora non del tutto risolto, e sostanzialmente delegato alla sensibilità interpretativa di ciascuno, il valore o meno di manifesto collettivo inaugurale del nostro poema<sup>15</sup>.

Assodata la precedenza del *LdA* rispetto al *Libro de Apolonio* sarebbe necessario approfondire il rapporto fra i due poemi a partire dalle brevi, ma fondamentali, osservazioni di Alan Deyermond nel suo *Mester es sin pecado*<sup>16</sup>, osservazioni che si inseriscono nell'annoso dibattito sulla presunta esistenza di due *mesteres*, *de juglaría* e *de clerezía*, radicalmente e polemicamente contrapposti, con implicazioni anche di natura morale legate all'interpretazione della parola *pecado* (v. Appendice 2).

<sup>13</sup> WILLIS, «Mester de clerecía cit.»; Ian MICHAEL, «A Parallel Between Chretien's *Erec* and the *Libro de Alexandre*», *The Modern Language Review*, 62 (1967), pp. 620-628; Angel GÓMEZ MORENO, «Notas al prólogo del *Libro de Alexandre*», *Revista de literatura*, 92 (1984), pp. 117-130; Isabel URÍA MAQUA, «Una vez más sobre el sentido de la C.2 del *Alexandre*», *Incipit*, 10 (1990), pp. 45-63; Francisco ABAD, «Poéticas castellanas de la Edad Media: la estrofa segunda del *Libro de Alexandre*», in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989)*, María Isabel Toro Pascua (ed.), 2 vols., Salamanca 1994, vol. 1, pp. 71-77; Amaia ARIZALETA, «El exordio del *Libro de Alexandre*», *Revista de Literatura Medieval*, 9 (1997), pp. 47-60; EAD., *La translation* cit., pp. 156-180; Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «El exordio de los poemas romances de *cuaderna vía*. Nuevas claves para contextualizar la segunda estrofa del *Alexandre*», *Revista de poética Medieval*, 22 (2009), pp. 23-84.

<sup>14</sup> Jorge GARCÍA LÓPEZ, «De la prioridad cronológica del *Libro de Alexandre*», in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia 1987)*, 2 voll., José Manuel Lucía Megías, Paloma García Alonso, Carmen Martín Daza (eds.), Alcalá de Henares 1992, pp. 341-354.

<sup>15</sup> Si veda anche J.C. MUSGRAVE, «Tarsiana and juglaría in the *Libro de Apolonio*», in *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, Rita Hamilton, Alan Deyermond (eds.), London 1976, pp. 129-138.

<sup>16</sup> Alan DEYERMOND, «Mester es sen pecado», *Romanische Forschungen*, 57 (1965), pp. 111-116.

Lo stesso Deyermond ben sintetizza i punti di contatto tra *LdA*, 1-3 e *Libro de Apolonio* 422-33:

- 1) The *Alexandre* poet and Tarsiana are practising a craft (*mester*) for a public (*Alex.* 1b, *Apol.* 433c)
  - 2) The exercise of this craft give pleasure (*solaz*) to the public (*Alex.* 3b, *Apol.* 428a, 430b)
  - 3) It is a craft without sin (*sin pecado*) (*Alex.* 2b, *Apol.* 422c)
  - 4) It involves the skilled use of rhyme (*Alex.* 2c, *Apol.* 428c)
  - 5) The mastery (*maestría*) displayed is the result of learning (*Alex.* 1bc, *Apol.* 423b)
- The concentrations of these resemblances within a few stanzas of each poem suggests strongly, in the absence of a common source, that *Alexandre* borrowed from *Apolonio* or vice versa.

Tanto più che «the Apolonio poet deliberately amplifies his latin source at this point in order to stress the skill and virtues of the *juglaresa*»<sup>17</sup>.

Un discorso più approfondito, che esula da questa sede, richiederebbe un serrato confronto fra il *LdA* e l'*Apolonio* dal punto di vista tematico oltre che formale – confronto che, già da una prima sommaria analisi, mi sembra permetta di delineare Apolonio come una sorta di anti-Alexandre, il suo *contrapunto* secondo la definizione di Isabel Uría Maqua. Ma questo gioco di specchi fra un testo e l'altro, specchi che deformano nel senso dell'ironia, permette già di aderire fondamentalmente all'affermazione di Deyermond: «it is difficult to believe in the accepted picture of a school-founding *manifesto* issued by the Alexandre poet and seriously supported by all other poets who have been labelled in literary history as practitioners of the *mester de clerecía*»<sup>18</sup>.

E più recentemente Amaia Arizaleta:

L'auteur de l'œuvre n'exprime pas, dans la deuxième strophe de l'*Alexandre* [...] sa profession de foi quant à une façon d'écrire collective. Il déclare, à titre individuel, comment il va écrire son œuvre: ces vers ne peuvent donc pas être considérés comme le manifest d'un nouveau mouvement. [...] C'est *a posteriori* que d'autres poètes ont adopté ce patron d'écriture. [...] L'auteur a donc mis son public devant l'évidence d'une œuvre et d'une versification inhabituels.

Come si potrebbe dunque considerare il prologo<sup>19</sup> del *LdA*, al di là della sua dimensione tecnica che lo rende «une sorte de mini *ars versificatoria*»<sup>20</sup> o «la primera declaración de

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 113.

<sup>18</sup> Ivi, p. 116.

<sup>19</sup> Sinteticamente Croizy-Naquet ben illustra il valore e interesse di prologhi ed epiloghi («seuils des textes»): «Ils constituent, de fait, un poste d'observation intéressant quant aux faites et programmes de lecture que leurs auteurs engagent, en dépit des *topoi* et des conventions qui les intègrent dans une tradition rhétorique» (Catherine CROIZY-NAQUET, «Prologues et épilogues dans quelques textes historiques du XIII<sup>e</sup> siècle», *Bien dire et bien apprendre*, 19 (2002), pp. 77-90, p. 77).

<sup>20</sup> ARIZALETA, *La translation* cit., p. 166.

teoría literaria de nuestra literatura medieval vernácula»?<sup>21</sup> Direi che, sulla scia dell'individualismo sottolineato da Amaia Arizaleta, potremmo definirlo come la prima – o una delle prime? qualcosa è andato perduto? ad ogni modo l'orgoglio della dichiarazione e le caratteristiche, direi uniche rispetto a quanto precede e quanto segue, lo fanno emergere come un “monumento” di natura tale da imporsi, se non come prodotto di una volontà fondante, almeno come un inevitabile termine di confronto – la prima concrezione in lingua volgare ispanica di una coscienza intellettuale diffusasi per tutta l'Europa nel lasso di tempo compreso fra XII e XIII sec., e che su suolo iberico si era in parte già manifestata alcuni anni prima (pochi o tanti a seconda di quale teoria si sposi circa il dibattutissimo problema della datazione del *LdA*) in versi latini quasi mai ricordati ma acutamente illustrati da Francisco Rico, i versi cioè dell'anonimo rimatore di Roncesvalles<sup>22</sup> (ca. 1200):

Posiblemente nos hallamos pues, ante el más temprano empleo de la *Vagantenstrophe* por parte de un poeta hispano (y, si no giróvago, cuando menos viajero). [*Non è un caso che ci troviamo presso*] Roncesvalles, por donde entraba en la Península el camino de Santiago. [...] Las cuartetas sobre Roncesvalles no pueden sino evocarnos la mayor novedad de las letras castellanas en la primera mitad del siglo XIII: el *mester de clerecía*. [...] Las palabras *mester de clerecía* no designan una escuela poética en romance, por supuesto, ni se agotan en la obra que se nos ofrece: presentan el *Libro* y el estilo de las *sílabas cuntadas* como concreciones parciales de un espíritu más amplio, como aplicaciones específicas de un planteo más general<sup>23</sup>.

Ma sia Ian Michael nel 1967<sup>24</sup> che Ángel Gómez Moreno nel 1984<sup>25</sup> hanno compiuto dei primi sondaggi comparativi con i prologhi della letteratura francese fra XII e XIII sec.

Di un vero e proprio sondaggio si tratta nel caso di Gómez Moreno, il quale ha realizzato la sua ricerca sfruttando il lavoro di Ulrich Molk, *Französische literature des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologue. Excurse-Epilogue*, Tübingen 1969. Lo studioso ha così potuto appurare come sia possibile rinvenire anche in altri autori la lamentela per la deformazione di un testo da parte dei giullari, il tema della verità e della moralità, col quale si coniuga l'idea

---

<sup>21</sup> Francisco LÓPEZ ESTRADA, «Sobre la repercusión literaria de la palabra clerecía en la literatura vernácula primitiva», in *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Salamanca 1981, pp. 251-262, p. 260; si veda anche ID., «*Mester de clerecía*: las palabras y el concepto», *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1978), pp. 165-174.

<sup>22</sup> Fernando GONZÁLEZ OLLÉ, «El Roncesvalles latino», in *Homenaje a José María Lacarra, Príncipe de Viana*, Anejo 2 (1986), pp. 269-284; Luis VÁZQUEZ DE PARGA, José María LACARRA, Juan URÍA RÍU, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid 1949, vol. III, pp. 66-70. Il *LdA* e i versi del *Roncesvalles* condividerebbero: 1) l'autodesignazione poetica in contrasto esplicito con la *joglaría*; 2) il ricorso alla *series rimicai*; 3) la preoccupazione di abbreviare il racconto per non stancare il lettore/ascoltatore; 4) l'ammirazione per la forma quadrata, carica di implicazioni trascendenti.

<sup>23</sup> RICO, «La clerecía cit.».

<sup>24</sup> MICHAEL, «A Parallel between cit.».

<sup>25</sup> GÓMEZ MORENO, «Notas al prólogo cit.».



che la *clerecía* sia «una aptitud para poder leer textos en latín y traducir». Con Philippe de Beaumanoir, in *La Manekine* (ante 1240), poi si «pone de manifesto cómo la clerecía es la que otorga a un autor la capacidad de hacer poesía y de rimar»<sup>26</sup>.

Nella stessa scia di Gómez Moreno si inserisce la sua allieva, già citata, Elena González-Blanco García che offre un analogo, più dettagliato sondaggio prendendo in considerazione come termini di raffronto altre composizioni poetiche in *cuaderna vía* italiane, latine e francesi. Rinviene così esempi, giudicati analoghi al caso castigliano, per: il *modus dicendi*, il *modus scribendi* (la *brevitas* e la giusta misura), la finalità del *prodesse et delectare*, la veridicità del contenuto, la coscienza del poeta e la topica della modestia (un *topos* questo che però, ricordo, è del tutto assente nel *LdA*), l'importanza delle fonti, la richiesta di aiuto o elemosina. In particolare poi, un testo italiano anonimo sulla passione di Gesù (inizio XII sec.) «establece una clarísima clasificación terminológica y genérica equivalente a la dicotomía *juglaría/clerecía*: (vv. 3-5) “Le quale no è parole de fable ne de cançon, / ançe de Jesu Cristo la verasia pasion, / trata de Vangeli e de libri e de sermon”»<sup>27</sup>. L'impressione che tuttavia mi sembra si possa ricavare dall'esordio del *LdA* è la trasposizione di questa opposizione su un piano formale piuttosto che contenutistico (il piano cioè a cui fanno invece riferimento i versi italiani). La notazione più interessante della studiosa riguarda l'individuazione di un parallelo francese per l'espressione *mester de clerecía*: esso è contenuto in una delle *Epîtres farcies* dedicate a Santo Stefano (fine XII-inizi XIII), vale a dire testi romanzi che glossavano il testo latino. Alla quinta strofa di questo testo francese si legge:

Mes au barun ne podrent contester  
Ne d'eciencie ne de *clergil mester*.  
Il fu bons clers, bien se sot deraisner;  
Unques vers lui ne poient mot soner<sup>28</sup>.

Più pregnante lo studio di Ian Michael dal momento che, in questo caso – il prologo dell' *Erec et Enide* (v. Appendice 1) –, non ci troviamo di fronte a singoli elementi sparsi individualmente uno in ciascun testo (fonti, moralità, verità storica, capacità di traduzione, conoscenza delle *artes metricae*) ma a una impressionante analoga combinazione dei medesimi elementi seppur con alcune differenze, che non annullano tuttavia «a strong conceptual similarity in the two statements».<sup>29</sup> Da una parte: «Chrétien's statement at the

<sup>26</sup> Ivi, p. 123.

<sup>27</sup> GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «El exordio *cit.*», p. 37.

<sup>28</sup> Ivi, p. 66.

<sup>29</sup> MICHAEL, «A Parallel *cit.*», p. 621.

beginning of the *Erec* contains ideas that are not found in the opening statements of his other poems and there appears to be no similar statement in other twelfth-century French romances. [...] The proemial statement of the *Alexandre* is unique in thirteenth-century Spanish literature». Similarità che non implicano necessariamente, secondo l'autore, l'utilizzo diretto del prologo dell'*Erec* come fonte di quello alessandrino: «What is important is that two poets make similar statement because they had similar aims and similar techniques. [...] There is [*anche*] a strong resemblance between their methods of narrative and thematic structure».

Risultano perfettamente sovrapponibili i punti: 1 (l'unico ad essere considerato da Curtius come un *topos* dell'esordio, con fonte nei *Disticha Catonis*), 3, 4 (altro elemento presente nei *Disticha*), 7, 8, 9 (rispetto al quale è da notare come nessuno dei due poeti ricorra al *topos* della modestia). Leggermente differenti i punti 2 e 6. Problematico il punto 5, *bele conjointure/mester fermoso*, in quanto il termine *conjointure* sembra riferirsi alla coesione strutturale del poema, «thus, the word *mester*, in its context, can include the task of setting together the various parts to produce a smoothly running narrative»<sup>30</sup>. Molto interessante il punto 7 e la comune problematica del rapporto con i cantastorie prezzolati, rispetto ai quali entrambi gli autori considerano la propria arte superiore in virtù del concetto di *conjointure* nel caso di Chrétien, di *clerecía* nel caso dell'anonimo.

Il parallelo mi sembra così stringente che non escluderei la possibilità della conoscenza diretta, al contrario di quanto afferma Amaia Arizaleta la quale propone che i due prologhi siano il risultato, l'uno del tutto indipendente dall'altro, dell'applicazione all'ambito romanzo dello schema dell'*accessus ad auctores*<sup>31</sup> (nell'ordine il poeta castigliano presenterebbe: *intentio auctoris, qualitas carminis, modus agendi, utilitas, materia, intentio auctoris, materia*):

El poeta no ha respondido a todas las rúbricas del modelo sino que se ha limitado a precisar el tema y, lo que es más importante, a accentuar su autoridad. La descripción de la forma del poema, que depende exclusivamente del autor, corrobora el deseo de éste de subrayar su responsabilidad en la creación poética<sup>32</sup>.

Il raffronto con il prologo di Chrétien è quindi sicuramente stringente ma, avventurandosi in altri confronti, è possibile ribadire ulteriormente come la dichiarazione poetica alessandrina non nasca dal nulla bensì affondi le proprie radici in una cultura europea anteriore di alcuni

<sup>30</sup> Ivi, p. 623.

<sup>31</sup> Hubert SILVESTRE, «Le schéma 'moderne' des *accessus*», *Latomus*, 16 (1957), pp. 684-688; Edwin A. QUAIN, «The Medieval *Accessus ad Auctores*», *Traditio*, 3 (1945), pp. 215-262.

<sup>32</sup> ARIZALETA, «El exordio *cit.*», p. 58.

decenni. Se anche, per motivi di maggiore vicinanza cronologica, volessimo stabilire un filo diretto di conoscenza unicamente fra Chrétien e l'anonimo, il confronto con i prologhi del *Roman de Thèbes* e del *Roman de Troie* permetterebbe comunque di vedere come, a partire dalla metà del XII sec., una determinata categoria di autori abbia forgiato, o riforgiato attraverso la concentrazione del già esistente in un punto poeticamente strategico come il prologo, una serie di *topoi* legati all'auto-rappresentazione dello scrivente e a una sorta di deontologia professionale dei depositari del sapere. Tali dichiarazioni rientrano in quell' "interventionisme" del narratore che è secondo Aimé Petit una delle caratteristiche dei nostri romanzi.

S'élabore en particulier une démarche narrative explicite: les auteurs des romans antiques cherchent le plus souvent à nous éclairer sur les articulations de leur récit. D'autre part, certaines formes appuyées de communication du narrateur avec son public font apparaître une attitude pédagogique. [...] Prologues et épilogues nous apportent des informations essentielles sur le sens des romans antiques tel que le conçoivent leurs auteurs<sup>33</sup>.

È così il caso di correggere l'affermazione di Michael secondo il quale le idee contenute nel prologo dell'*Erec* non trovano riscontro in nessun altro prologo del XII sec. Sicuramente il numero dei motivi coincidenti, e la loro organizzazione, è maggiore nel prologo dell'opera di Chrétien, tuttavia tanto quello di *Thèbes*<sup>34</sup> che quello di *Troie* offrono ciascuno spunti ulteriori che concorrono a meglio definire l'orizzonte di ispirazione letteraria dell'anonimo castigliano, da una parte approfondendo ulteriormente il solco che lo separa dalle altre composizioni iberiche duecentesche a cui è stato così strettamente accomunato, facendo prevalere un discorso di forma su un discorso di materia, e dall'altra accostando maggiormente le sue aspirazioni a quelle dei predecessori di oltre Pirenei.

In primo luogo, sia *Thèbes* che *Troie* applicano all'idea della necessità di trasmettere il proprio sapere<sup>35</sup> un corollario che è differente da quello immediatamente presente nel prologo del *Libro* ma che costituisce l'eco di un rumore di fondo costante nell'opera castigliana: l'idea

---

<sup>33</sup> PETIT, *Naissance* cit.

<sup>34</sup> Il ms. S, editato da Mora Le Brun, rappresenta verosimilmente la redazione più antica, assai prossima alla versione corta rappresentata da C e editata da Raynaud de Lage; A e P rappresentano la versione lunga con un'inserzione di 14 e 16 versi rispettivamente dopo il v. 16 di C, riportata in appendice nell'edizione Constans.

<sup>35</sup> «The didacticism of the mester, like that of wisdom literature in general, is determined in a fundamental way by a traditional epistemology according to which the very survival of knowledge depends upon it being continuously taught and put into practice [...]. The *LdA* teaches a lesson whose basic message about the dangers of pride would hardly have come as a surprise to his audience. On one level, this and other poems enact a didactic rehearsal of what is already known, and in doing it they fulfill a need within predominantly oral cultures to preserve knowledge in a ritual of commemoration that is inherently performative and participatory» (WEISS, *The Ideological* cit., pp. 5-6)

cioè che attraverso il dispiego della saggezza<sup>36</sup>, che nel caso dei nostri romanzieri si concretizza poi nella realizzazione di un *livro/estoire*, il detentore di questo stesso sapere possa acquisire fama per l'eternità. La fama: cioè uno dei grandi motori narrativi/ossessioni del *LdA*, ossessione del suo protagonista e del suo autore, immerso in un perenne gioco di specchi con il suo eroe; una fama letteraria che è il pensiero segreto di molti se perfino una fanciulla come Briseida così si lamenta del proprio tradimento nei confronti di Troilus: «A sei meismes pense e dit: / “De mei n’ert ja fait bon escrit / ne chantee bone chançon”» (*Troie*, vv. 20237-39). Curtius ci fornisce alcuni esempi di antecedenti di questa versione del *topos* dell'esordio definibile come “chi possiede la sapienza ha il dovere di comunicarla agli altri”: ad es. nell'Archipoeta, «Ne sim reus et dignus odio, / Si lucernam ponam suo modio, / Quod de rebus humanis sentio / Pia loqui iubet intentio»; e in Alano da Lilla, «Non minus hic peccat qui censum condit in agro / Quam qui doctrinam claudit in orem suam»<sup>37</sup>. In conclusione, benché *topos* esordiale già affermato:

Ces prologues n'en constituent pas moins une nouveauté en langue vulgaire, puisque leurs auteurs se flattent d'y mettre à la disposition d'un public laïc un savoir qui leur serait autrement demeuré inaccessible. [...] Ce *senz* qui est en même temps sapience, ce savoir qui est en même temps sagesse nous semble posséder dans les romans antiques un caractère spécifiquement historique<sup>38</sup>.

In secondo luogo tanto *Thèbes* che *Troie* mettono in scena fin dal prologo, e quindi in un punto strategico, un concetto fondamentale – assente nell'*Erec* anche se presente nel *Cligès* – e forse assai più importante, insieme al precedente, rispetto a tutti gli altri elementi: l'identificazione cioè tanto del recettore che dell'autore con la figura del iclerc. E qui si apre un altro discorso: la discussione cioè del termine *clerecía*.

---

<sup>36</sup> Una saggezza, espressa dall'aggettivo *sages*, che Aimé PETIT («Prologues du *Roman de Thèbes*», *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Age, Bien dire et bien apprendre*, 19 (2001), pp. 201-211, p. 204) identifica con una sapienza in senso etimologico, un conoscere che deriva da istruzione. Nella stessa direzione va interpretato anche *sen*, che ha lo stesso doppio valore di “saggezza” e “sapere”, e *sapience*. Benoît de Sainte-Maure, come Chrétien, utilizza anche *escience*.

<sup>37</sup> Ernst R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze 1992, p. 93.

<sup>38</sup> PETIT, *Naissance* cit., p. 810.