

I.3.c

Fra esortazioni, commenti e spiegazioni: l'autore di fronte al suo pubblico, l'autore all'interno della sua opera

Il *clerc*/narratore-autore dei *romans antiques* compie a livello narrativo, attraverso l'“interventionnisme”, secondo la definizione di Aimé Petit, un'operazione fondamentale: in contrasto con quelli che potrebbero essere i moderni principi del naturalismo/verismo, egli inserisce la prima persona fra le pieghe della narrazione, partecipando emotivamente al racconto stesso ma anche rivelandone indirettamente le strutture compositive attraverso una sorta di commentario metaletterario. Si tratta del problema:

des intrusions d'auteur, celui de l'instance narrative "extradiégétique" selon G. Genette, des "embroyeurs" de discours selon R. Barthes qui reprend alors la terminologie de R. Jakobson, ce que P. Zumthor qualifie d'épiphraise. [...] J'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. Celle-ci n'est pas étrangère au rapport privilégié que l'écrivain peut entretenir avec ses sources et qu'il souligne alors de manière significative. En outre on ne peut négliger les interventions de type soit affectif, soit critique et visant même à la moralisation¹.

La compresenza di tutti i *topoi* dello scrittore propri del *roman antique* (che raggiungono la loro massima diffusione all'interno del testo nel *Roman d'Alexandre* ma soprattutto nel *Roman de Troie*) fra le *coplas* del *LdA*, il quale, con il suo stile proprio – perché questa è cosa da sottolineare con forza: l'anonimo ha uno stile –, ne amplifica alcuni e conferisce loro una formulazione particolare, insieme agli altri elementi analizzati induce a pensare che il poeta castigliano, particolarmente dotato letterariamente e retoricamente, sia stato in grado di percepire distintamente e assimilare i tratti caratteristici di un genere, e abbia poi saputo non solo utilizzarli ma anche reinterpretarli. Limitandoci a questo aspetto, nel resto della produzione in *cuaderna vía*, è solo Berceo l'unico in grado di comprendere appieno la lezione estetica alessandrina seppur distanziandosene, probabilmente, da un punto di vista contenutistico se si vuole leggere un tono polemico nell'allusione raffinata dello scrittore della Rioja alla *copla* alessandrina 2288:

(*LdA*, 2288ab)

Non conto yo mi vida por años ni por días,
mas por buenas faziendas e por caballerías.

¹ PETIT, *Naissance* cit., p. 752.

(Domingo, 70)

Sufrió fiero lazerio las noches e los días
tal como oyestes en otras fantasías.

A differenza di quest'ultimo, l'autore del *Libro de Apolonio*, pur rivaleggiando con il *LdA* dal punto di vista tematico, riduce la dichiarata *nueva maestría* del prologo all'uso del tetrastico monorima; e l'Arlantino, componendo il *Poema de Fernán Gonzalez*, agisce semplicemente da emulo un po' pedante.

Alcuni caratteri di questo "interventionnisme" romanzesco, messo in evidenza da Petit per l'ambito francese, si incrociano poi con certi stilemi propri della poetica della *cuaderna vía* europea, per i quali fornisce numerosi esempi Elena González Blanco-García². Rimando inoltre agli esempi tratti dai testi fondativi del genere – i *Proverbia super natura foeminarum* (ca. 1160) e il *Poème Moral* (1200 ca.) «que fijó las características del género»³ – e da alcuni testi provenzali citati da Jorge García López nella sua *Introduzione* alla recente edizione del *LdA*.

Si tratta in primo luogo del riferimento alla fonte-scritta, che si intensifica in particolar modo nella prima metà del XIV sec.: «En muchos casos los autores se inspiran en una fuente, generalmente latina, que les sirve de modelo y citan, asegurando que la han seguido con firmeza, que se han ocupado de traducirla, dada la importancia de que su contenido se transmita entre los fieles»⁴. Ne è un buon esempio l'*incipit* del *Purgatoire de Saint Patrice* di Bérout (metà o inizi del XIII sec.)⁵:

En l'onor Domidieu et a la soe gloyre
vuel retrayre en romanz por tenis en memoyre
ço que hay trové ou livre escrit d'espurgatoyre;
no i ha rien ajosté fors la veraye istoyre.

In secondo luogo si segnala l'attitudine da traduttore dell'autore; se ne ha un esempio nel *Splanamento de li Proverbi de Salamone* di Girardo Patecchio da Cremona (metà XIII sec.):

Si metre con se trova escrito en proberbi per letre,
Girard Pateg l'esplanas e 'n volgar lo vol metre.

² GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «El exordio *cit.*».

³ Jorge GARCÍA LÓPEZ, «Introduzione», in *Alexandre*, p. 29: «un uso grave y eclesial, vehículos narrativos ideal de temas hagiográficos y de didáctica moralizante».

⁴ GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «El exordio *cit.*», p. 75.

⁵ Per tutte le indicazioni bibliografiche rimando ai contributi già citati da cui ho tratto gli esempi.

e nelle *Expositiones Catonis* di Bonvesin de la Riva (seconda metà del XIII sec.):

Eo Bonvesin dra Riva qui voi vulgarizar,
li amaistrement de Cato, ki i vol odir cuintar,
a utilità de multi, k'i' s' possa acostumar,
tut zo ke sia fadhiga, voi far questo ditar.

In terzo luogo, numerose sono le richieste di aiuto o elemosina, «motivo que también aparece como tópico desde el período mediolatino»⁶. Aiuto che può essere anche di natura spirituale, incrociandosi in questo modo con il *topos* di modestia. Ad es. nel *De die iudicii* di Bonvesin de la Riva:

Ki quest vulgar acata, eo preg pe grand amor
k'el prega la Regina e preg lo Salvator
per mi fra Bonvesin ke sont molt peccador,
ke componi quest'ovra a lox del Criador.

Quarto, viene costantemente sottolineata la veridicità del contenuto. Si considerino, come esempio, la *Légende de Saint Grégoire* (XIII sec.) (v. 9):

Le dit que je diray est de vraye matière.

il *Dit de Fortune* de Jehan Moniot (seconda metà XIII sec.) (v. 17):

Or vous est de Fortune ci la veritez dite.

le *Laudes de Virgine Maria* di Bonvesin de la Riva (vv. 106-08):

Sed kel ne ge plauxe udire d'un bello sermon verax
cuintare lo se volio et trare per raxon
una istoria veraxe de libri e de sermon.

Si ricorda, infine, l'importanza della misura, della *brevitas*, nell'espressione letteraria. Ad es. nel *Poème Morale* (1200 ca.):

(11-12)

N'at nule volenteit de malvaise apesure,
ne ne fait ne ne dist nule rien senz mesure.

⁶ Ivi, p. 69.

(544)	Mais a nostre chemin nos convient retourner.
(1161)	Mais ce laissons esteir, returnons a la voie.
(1409-12)	Nos vos poriens de ce si longement parler ke saint Pasnution porieus trop oblier [...] returnons dont arriere a saint Pasnution.

Ma moltiplicare gli esempi può anche essere fuorviante: se questo è il *trend* generale di un certo tipo di composizione letteraria duecentesca, e non solo, è necessario poi individuare un orizzonte di riferimento molto più ridotto, possibile, per il proprio autore.

La scelta della *copla cuaderna* e la dichiarazione d'origine, il *mester de clerecía*, impongono certamente di considerare anche questo retroterra letterario che si trascina dietro il tetrastico. Ma la singolarità del tema, vero punto di rottura con il resto della tradizione – come sottolineato più volte da Jorge García López⁷ –, impone il confronto con un altro orizzonte, del quale si condivide la materia e che è con certezza richiamato da una delle fonti, vale a dire, come si è ripetuto più volte, il *roman antique* francese del XII sec.

Su questa tela di fondo si incrosterebbe poi una patina, tendenzialmente ma non in assoluto esclusiva, tipica di una certa porzione della produzione del *mester de clerecía* castigliano, derivante dall'uso di un linguaggio molto vicino alla terminologia scolastica, approfonditamente studiato da Pablo Ancos⁸:

⁷ GARCÍA LÓPEZ, «Dal *roman* a la quarteta *cit.*»; ID., «La Biblia *cit.*»; ID., «Introduzione *cit.*», pp. 32-33.

⁸ Pablo ANCOS GARCÍA, «El narrador como maestro en el *mester de clerecía*», *eHumanista*, 12 (2009), pp. 48-64; *cfr.* anche FRANCISCO GRANDE QUEJIGO, «'Quiero leer un libro': oralidad y escritura en el *mester de clerecía*», in *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Pedro M. Cátedra, María Luisa López-Vidriero, María Isabel de Páiz Hernández (eds.), Salamanca 2004, vol. 2, pp. 101-112.

Fra i termini catalogati è bene ricordare la *razón* (GRANDE QUEJIGO, «Huellas textuales indirectas sobre la difusión oral *cit.*», pp. 176-177) che «en ocasiones marca la estructura lógica del discurso o su alto valor comunicativo. [...] En otras significa explícitamente el término legal de la *allegatio*»; gli *ejemplos* (ivi, p. 178), «cauce narrativo del que puede desprenderse una lección moral»; la *desputación* e le *razones* (ivi, p. 183), eco dell'uso didattico della *disputatio* e delle *questiones*; il *sermón* (*ibid.*) «en el *Alexandre* tiene [*il significato*] de discurso susceptible de introducir desarrollos narrativos»; *título* (96d) (ivi, p. 134): «técnica de lectura de estudio individual o colectivo, que se desarrolla junto a los índices en la lectura escolástica»; *tractado* (ivi, p. 132): «género propio del mundo académico medieval».

Una lunga analisi richiedono le *coplas* 1956-57 (ivi, p. 188): «El significado de fuente escrita de 'texto' parece imponerse. [*Per 'glosa'*] ha de entenderse la exposición escolar de la fuente, su comentario, técnica documentada ya en el propio exordio del poema. Más difícil es interpretar el término 'prosa', claramente vinculado a la narración en verso originariamente litúrgica en la poesía de Berceo. [...] Los términos 'breviario' y 'sermonario' parecen indicar la naturaleza oral del comentario de la glosa que va de la lectura obligada de la fuente (*breviario* que se dice) a la creación (*fer*) de un nuevo mensaje culto de naturaleza oral (el *sermón*). Prosa cumpliría, en este sentido, una función documentarista: fijar en escrito el contenido de un comentario oral». Si ricorda anche il *leer* (ivi, pp. 125-126): «fuente de aprendizaje y formación [...] el receptor escucha el 'decir' de su fuente escrita, bien en solitario [...] o en compañía de otros». Questa "lectura rezada" utilizza tre espressioni: *leyendo*, *lección* e *dictado*. «La función dominante de la lectura rezada como instrumento de formación intelectual hace que las menciones explícitas de agente cultural de la lectura sea el término letrado».

Esta terminología se agolpa en los paratextos de los poemas con lo que el conjunto queda explícitamente impregnado de un carácter docente, así como en lugares en los que se quiere hacer hincapié sobre algo especialmente relevante o en pasajes de transición entre segmentos narrativos, por un lado, y expositivos o argumentativos, por otro. Asimismo, es de notar que esta terminología abunda en el *LdA*, *Sacrificio* y los *Milagros de Nuestra Señora* [...] lo que no es de extrañar, dado el carácter pedagógico de los dos primeros poemas y la complejidad de la introducción a los *Milagros* [...] Este vínculo con el ámbito educativo queda aún más reforzado mediante el uso del verbo *leer* y de los sustantivos *leyenda* y *lección* como indicadores de un modo de transmisión de los poemas evocador de la *lectio* académica.

Vorrei quindi appoggiarmi alla struttura di analisi applicata da Aimé Petit ai *romans antiques* per verificare la condivisione o meno da parte del poeta castigliano di quella

Organisation narrative proprement romanesque [*che*] se fait jour, soulignée par une série de procédés parfois fort appuyés, liés à la conscience de la dimension de l'œuvre et aux nouvelles conditions de sa diffusion, phénomène particulièrement accusé dans Troie. Se développe ainsi chez le romancier un discours de caractère métanarratif, quelque fois bien scolaire, orienté vers la constitution de ce que Chrétien de Troyes appellera *un molt bele conjointure*⁹.

Un'affermazione utile per sfumare – non negare – le conclusioni di Pablo Ancos circa la “scolasticità” dell'apparato metaletterario del *mester*.

Tralascio qui di ritornare sulla questione dei prologhi, già ampiamente analizzati, e che rientrano comunque nella categoria di interventi classificati da Petit come facenti parte da un lato della categoria «il romanziere e il senso della sua opera» (categoria che comprende anche: «la scelta del destinatario», «l'idea di trasmissione di una sapienza» e «il rapporto del romanziere con la posterità»), e dall'altra della categoria «il narratore e la strutturazione del suo *récit*»¹⁰.

Pablo Ancos analizza invece dettagliatamente le valenze del verbo *leer* a partire dal «yo quiero leer» del *Millán* di Berceo e il «quiero leer un libro» del *LdA*, con riferimento ai concetti di *lego librum illi* di Ugo di S. Vittore e *prelegere* di Juan de Salisbury: «El narrador-autor 'lee' (o sea, comenta, enseña) las fuentes latinas mediante la lectura en voz alta que el narrador-emisor vocal hace del poema romance. [*Ma*] este fenómeno parece, sobre todo, una estrategia retórica propiciada por convenciones literarias. [...] No creo que se pueda inferir necesariamente que autores y emisores vocales [...] tuvieron que desempeñar por fuerza la profesión de maestro escolástico en la vida real, ni que el receptor primario o anticipado hubiera de ser su discípulo».

Ricordo l'uso di termini analoghi a quelli già citati da parte di un *clerc* pienamente imbevuto di scuola, vale a dire dall'autore del *Lai d'Aristotes: traité* (42-43, «or revenrai a mon traité / d'un affaire que g'enpris ai»); *glose* (523, «Caton dist, et cist vers le glose»). Ma anche nel *Roman de Troie: treté* (23302-03, «ce nos recontent li treté / e li grant livre istorial»). E l'uso del termine *raison* nel *Roman de Thèbes* (34-35, «Ne parlerai plus longement / car ma raison voil comencier»).

⁹ PETIT, *Naissance* cit., p. 826.

¹⁰ Ivi, pp. 819-826 e 752-756.

I. *L'ossessione della brevitatis, l'ansia della fin*

C'est qu'un certain nombre d'interventions directes de nos premiers romanciers sont liées à leur conscience de l'étendue, de la durée de l'œuvre qu'ils écrivent. C'est ce qui explique l'apparition de multiples formules d'abrègement et de refus de description dans les romans antiques¹¹.

L'utilizzo di queste formule è piuttosto contenuto nel *Roman de Thèbes*. Segnalo, in tutto il poema:

(3435)	Ne parlerai plus longement, car ma raison voil comencier.
(1010)	Des mes ne vous quier faire fable.
(3223)	Ne vous en quier plus atargier.
(5142/7817)	Ne vous en quier faire longe plait.

Alle quali possiamo aggiungere le formule di transito da un momento narrativo all'altro:

(598)	Mais ore lairon del rei ester, car des filz fait bien a parler.
-------	--

Questo materiale paranarrativo, discretamente usato nel *Roman de Thèbes* (e quasi del tutto assente nel *Roman d'Eneas* che, sotto molti aspetti, si distanzia dai suoi compagni), si dilata smisuratamente nel *Roman de Troie*. Dato il numero delle citazioni, non pretendo darne un elenco esaustivo (anche perché si potranno trovare numerose indicazioni nel testo di Petit) ma solo qualche esempio per illustrare le varie tipologie di intervento. Molto diffuse sono le formulazioni più semplici, di un solo verso:

(2022)	N'i ferai plus porloignement.
(4134/4618)	Ne vos en quier lonc conte faire.
(4494)	Ne vos en quier faire lonc plait.
(13114)	Nos en quier fere demoree.
(16854/26123)	Ne sai qu'alasse porloignant.

che possono esprimersi anche in forma di interrogazione retorica:

(16106)	Que vos en fareie plus lonc plet?
(18001)	Que vos ireie porloignant?
(18402)	Que vous en ferie autre plait?
(26003)	Qu'en fareie or lonc sermon?

¹¹ Ivi, pp. 769-775.

La *brevitas*, per arrivare al cuore della questione, che è precisamente nella fine, è l'ideale narrativo, almeno a livello di dichiarazioni, sempre presente agli occhi dell'autore castigliano: esiste *un fine* nella sua opera, e questo fine è *nella fine*; la narrazione richiede l'abbandonarsi a mille rivoli per soddisfare curiosità – curiosità peraltro non vane ma, evidentemente, necessarie se inducono a «la materia un poquillo dexar» (*LdA*, 234c) –; quello però di cui si deve essere certi, e che l'autore deve più volte ricordare nella sua *démarche* narrativa, è il fatto che «será en cabo todo a un lugar» (*LdA*, 23240)¹² perché:

(*LdA*, 105ab)

Como diz la letra, e es verdat provada,
que en la fin yaz todo, el prez e la soldada.

(*LdA*, 1413)

Mas, como diz'el viesso [sabio] – es verdat sin dubdança –
que en la fin yaz todo el prez o malestança,
non queramos seyer en luenga demorança,
vayamos a la fin do yaze la ganancia.

O anche:

(*LdA*, 281)

Dexemos de las otras, de Asia nós contemos,
a lo que començamos en esso tornemos;
lo uno que leyemos e lo ál que oyemos,
de las mayores cosas recabdo vos daremos.

Espressioni a cui probabilmente fa eco Berceo:

(*Millán*, 265c)

En la fin yaz' el precio de la cavallería.

È una volontà di *brevitas*, vale a dire di giusta misura, dichiarata fin dal prologo:

(*LdA*, 4)

Non vos quiero grant prólogo, nin grandes nuevas fer
luego a la materia me vos quier' acoger.

perché solo il compimento, la compiutezza dell'opera, è effettiva mostra della bravura dell'autore:

¹² Olivier BIAGGINI, «*Todos somos romeos que camino pasamos: homo viator dans le mester de clerecía*», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 30 (2007), pp. 25-54, p. 50: «Dans le *curso* sinueux, parfois même essentiellement digressif, les détours sont *a posteriori* justifiés et transcendés par l'évidence d'un sens qui se tient au bout du parcours. D'où la rhétorique de l'auteur qui structure le poème et tous ces appels à la patience adressés par le narrateur à son public».

- (*LdA*, 5d) Ternem', si lo cumpliere, por non mal escribano.
- (*LdA*, 1750d) Ca non quiero que digan que só medio juglar.
- (*LdA*, 2244) Non yaze nul provecho en alongar razón.

La via è lunga, e attardarsi troppo è pericoloso:

- (*Troie*, 1639-42) Mais je n'ai or de ce que faire
del reconter ne del retraire
assez i a d'el a traitier
ne le vos quier plus porlogner.
- (*Troie*, 2043-44) N'en dirai plus, ne nel vueil faire,
quar mout ai grant ovre a retraire.
- (*Troie*, 3835-40) Taire m'en voil aceste feiz.
Se fust il bien reisons e dreiz
que je de la feiçon parlasse,
mes longement i demorasse:
molt ai a dire e molt a fere,
per ce n'en voil or plus retrere.
- (*Troie*, 14942-50) Mes ne me leist pas demorer:
molt ai a corre e a sigler,
car encor sui en haute mer.
Por ce me covient espleitier,
sovent sont nois e destorbier;
maintes ovres sunt commenees
qui sovent sunt entrelaissees.
Ceste me doinst Deu achever,
qu'a dreit port puse ancre geter.
- (*Troie*, 16499-501) Mes ne vos voil plus envier,
car il me covient repeirier,
a la serre continuer.

Vale a dire: «Mas tornemos al curso mientras nos dura 'l día» (*LdA*, 294d), in una delle formulazioni del *topos* da parte del castigliano, il quale in questo caso predilige il motivo della durata del giorno e dell'avvento della notte:

- (*LdA*, 653) En pocas de palabras vos quiero destajar
la obra de las armas qu'Aquiles mandó far;
que si por orden todo lo quesiesse notar,
serié un breviario que prendrié grant logar.
- (*LdA*, 1412) Que los queramos todos por nombre ementar,

– cada uno qué fizo, cómo pudo lidiar – ,
mal pecado, la noche podié ante uviar
que pudiésemos sólo el diezmo recontar.

(LdA, 2469-71)

Ante que Babilonia por ojos la veamos,
[...] de las cosas que vío, que escripta fallamos,
maguer que non de todas, de alguna digamos.

Non podremos contar todas las visiones,
todas las que vieron él con sus varones
serié luenga tardança, ca son luengas razones,
non cabrién en cartas de quinze cabrones.

Non podriemos de todas las bestias ementar
con quien muchas de vezes ovieron a lidiar;
podriamos muchos días en poca pro andar.

(LdA, 2585)

Si quisiésemos todas las tierras ementar,
otro tamaño livro podrié y entrar.

(LdA, 2595)

Non quiero de la cátedra fer grant alegoría,
non quiero detener en palabra el día.

(LdA, 2137)

Luenga serié la conta de las aves contar:
la noche va viniendo, quiérovos destajar.

Una delle formulazioni più interessanti è quella della *copla* 2179: il narratore si identifica con Alessandro e, al pari di lui, cambiare argomento narrativo significa lanciarsi all'inseguimento del personaggio:

(LdA, 2179)

De muchas otras bestias vos podramos contar
que ovo Alexandre in India a fallar,
mas a esta sazón queremos las dexar;
queremos ir a Poro conseguir e buscar.

Sullo stesso tono anche questo secondo intervento:

(LdA, 2469)

Ante que Babilonia por ojo la veamos,
ante que en compañía del traïdor cayamos,
de las cosas que vío, que escripta fallamos,
maguer que non de todas, de algunas digamos.

La materia a disposizione è quasi immensa, e gli argomenti per *alongar* questa *razón* o per fare un *porloignement* non mancherebbero:

(LdA, 1871cd)

Merçed al Criador, sól' que dezir podamos,
assaz avemos rato [hemos razón] e materia que digamos.

Esiste un filo della storia da seguire che costringe a “passare sopra” su molte cose, che però, si badi, sono conosciute dall’autore: l’autore sa molto più di quel che, per ragioni di tempo, può dire; il lettore/ascoltatore, attraverso l’alluso e il non detto che in realtà vuole dire, è invitato indirettamente – e quasi si suscita il suo rammarico – a immaginare meraviglie a profusione che giacciono in altre pagine scritte, alle quali non ha accesso. Ma vi ha accesso il narratore/autore, che in questa sua veste di mediatore fra il *latín* e il *romance*, attraverso la negazione di qualcosa al conoscitore del solo *romance*, ribadisce la fondamentale superiorità del conoscitore del *latín*. Così anche Benoît:

(Troie, 16677-80) Bien vos deïsse ou hon la prent,
e ses vertuz, dont el a cent,
mes por l’intierposicion
n’en voil or fere mençion.

Benoît ricorre spesso al *topos* della noia per giustificare il suo non dire di più:

(Troie, 12337-39) Ne puis dire ne reconter,
qu’enuiz sereit de l’escouter,
ce que chascuns fist endreit sei.

(Troie, 14651-56) Des entailles ne des figures
ne des formes ne des peintures
ne des merveilles ne des jués,
dont molt i ot en plusors lués,
ne vos voil ore reconter,
qu’enuiz sereit de l’escouter.

Talvolta, se si dicesse tutto, si sarebbe quasi presi per pazzi o millantatori tanto questo mondo antico che offre la *materia* è meraviglioso:

(Troie, 3164-72) De folie me peneroie:
ne sereit senpres oïe
solement la disme partie
des merveilles e des faïçons
des murs, des tors e des donjons.
Enuiz sereit de l’escouter
e moi plus grant del recontier.
Ce est la fins: nus hon vivanz
ne vit si riches ne si granz.

(LdA, 1532d) Temo dirá alguno: “Ya, varón, que tú mientes”.

In fondo, ci sono cose a cui si potrebbe credere solo vedendole di persona ma, possiamo dedurre, la capacità del *clérigo* di leggere nelle fonti vale quasi quanto la testimonianza diretta:

(LdA, 1963) Que vos quisiesse omne dezir la maestría,
pora qui non lo vió, semejarié follía;
a los que non solién mesurar cada día,
encara pora esos serié sobrançería.

(LdA, 1533ab) Fuera qui la pudiesse por espaçio veyer,
el bien de Babiloña non lo podrián creer.

Il rischio è quello di contraddire l'ideale di scrittura ben espresso da Benoît al termine della sua "impresa":

(Troie, 30301-02) Ci ferons fin, bien est mesure:
auques tient nostre livre e dure.

La misura è così perfetta che

(Troie, 30313-14) Tiels i voudroit afeitier
qui tost i porreit enpirier.

Forse, rimanendo in questo stesso solco appena tracciato, si potrebbe percepire un certo tono di stizza – pensando a interventi del tipo biasimato da Benoît – nelle affermazioni:

(LdA, 1533cd) Busque otro maestro qui más quisier' saber,
ca yo en mi materia quiero torno fazer.

(Domingo, 386) Hi fallaredes muchos que son end sabidores
siquiere de mancebos, siquiere de mayores,
decir vos an mil pares de tales e mejores,
qui sacarlos quisiere busque escrividores.

(LdA, 1492) Más son de çinco tantas las piedras adonadas,
ca son assí las gentes de todas abondadas.
Qui más quisier' saber busque do son notadas,
ca quiero yo fincar con las que he contadas.

E un po' di ironia, un po' di sfida nel:

(LdA, 2539cd) Segunt que lo entiendo cuídolo departir;

qui mejorar pudiere, averl'he qué gradir.

Ma se le reticenze di Benoît sono così interpretate da Emmanuèle Baumgartner:

Ce n'est pas l'ellipse ou l'allusion qui caractérisent l'art de Benoît, mais la tentation rarement refusée de tendre à l'exhaustivité, de repousser sans cesse les limites qui cerneraiient l'objet, tout en affirmant l'impossibilité d'en «faire le tour». D'où la fréquence des vers formulaires constatant cette impuissance et des phrases-barrage du type «pourquoi m'attarder davantage?» qui renvoient à son cours souterrain le flot d'un langage qu'il faut coûte que coûte endiguer¹³.

L'apparato metaletterario dell'anonimo, nonostante le numerose dichiarazioni di *brevitas*, si caratterizza per una maggiore esplicitazione di questa seconda tendenza, quella dell'esautività che Benoît cerca di nascondere e imbrigliare anche linguisticamente, attraverso l'adozione – questa sì più caratteristica rispetto al modello francese – di una topica della strutturazione del discorso legata a un'attitudine di docenza:

- (LdA, 276ab) La materia nos manda por fuerça de razón,
avemos nós a fer una desputación.
- (LdA, 961abc) El rey Alexandre vos quiero enseñar,
– verdat quiero dezir, non cuido y pecar –,
quál cabtenençia ovo, qué empeçó a far.
- (LdA, 1956-57ab) A menos que supiéssedes sobre qué fue la cosa,
bien podriedes tener la razón por mintrosa;
mas quiérovos dezir¹⁴ toda la otra prosa,
descobrir vos he el testo, enpeçarvos la glosa.
- Quiérovos brevement' dezir el breviario,
non vos quiero d'un poco fer luengo sermonario.

Esistono delle necessità – educative? – che impongono la digressione, nonostante questa possa infastidire:

- (LdA, 2166d) Avremos – non vos pese – , la cosa destajar.
- (LdA, 2334ab) De la corte del infierno, un fambriento lugar,
la materia lo manda, quiero ende fablar.
- (LdA, 2324) Quiero dexar el rey en las naves folgar,
quiero de la soberbia un poquillo fablar,
quiérovos la materia un poquillo dexar,

¹³ Emmanuèle BAUMGARTNER, «Introduzione», in *Troie* cit., p. 11.

¹⁴ Preferisco qui seguire l'edizione di Casas Rigall.

pero será en cabo todo a un lugar.

Ma – suggerisce il *topos* usato nella *copla* 2548 con la sua poca letterarietà – in un clima che evoca una ricezione da pari a pari piuttosto che il distacco della docenza:

(*LdA*, 2548)

Querría a la obra de la tienda entrar,
en estas menudençias non querría tardar;
avemos ý un rato assaz qué deportar;
írsenos ha guisando demientre la yantar.

Una serie di interventi del tutto assenti negli altri *roman* (anche nel *Roman d'Alexandre* che condivide con il *Roman de Troie* la frequenza delle citazioni delle fonti scritte; mentre il *Roman d'Eneas* non cita mai la fonte e il *Roman de Thèbes* lo fa solo una volta)¹⁵ stabiliscono poi una sorta di codice deontologico dell'autore rispetto alla sua fonte:

(*Troie*, 2061-67)

De sa vie ne de son fait
ne sera plus por mei retrait:
je ne la truis mie en cest livre,
ne Daires plus n'en vout escrivre,
ne Beneeiz pas ne l'alonge
ne pas n'i acreistra mençonge.
Daires n'en fait plus mencion.

(*Troie*, 5289-93)

De celz de Grece vos ai dit
lur senblances selonc l'escrit.
Itant cum je en ai trové
vos ai tot dit e reconté,
n'i ai ajoint ne plus ne meins.

E questa fedeltà si traduce coerentemente nell'impossibilità di fornire talvolta maggiori dettagli perché non presenti nelle fonti, e non si vuole certo colmare i vuoti con la fantasia:

(*Troie*, 5577-82)

Autre gent ot a Troie assez
riches, saives e renomez
dont n'est ci faite mencions
ne recontee lur faiçons.
El livre n'en truis plus escrit,
e de niul Daires plus ne dit.

(*Troie*, 10310-12)

Mais cil des lor qu'il i tramistrent
ne sai nomer, nel truis escrit,
ne l'estoire pas nel me dit.

¹⁵ (*Thèbes*, 8542): Si com dit le livre d'Estaisece.

Ma, di fronte a tanta fedeltà, non bisogna dimenticare il breve accenno del prologo: è vero che

(Troie, 139-41) Le latin sivrai e la letre;
niul autre rien n'i voudrai metre
s'ensi non cum je truis escrit.

ma

(Troie, 142-44) Ne di mie qu'aucun buen dit
n'i mete, se faire le sai,
mais la matire en ensirrai.

Allo stesso modo il nostro anonimo commenta:

(LdA, 1501) Que todas sus noblezas vos queramos dezir,
ante podrién tres días e tres noches troçcia,
ca Galter non las pudo, maguer quiso, complir,
yo contra él non quiero nin podría venir.

(LdA, 2164b) Non leemos su nombre, non vos lo sé dezir.

Ma il suo orgoglio professionale è tale che, in modo assai più esplicito rispetto alle discrete allusioni *en passant* di Benoit, afferma anche:

(LdA, 2098-99) Pero Galter el bueno en su versificar
sediá entre cansado e queriá destajar,
dexó de la materia mucho en es logar;
quando lo el dexó, quiérola yo contar.

De Poro, cóm' fuyó, él non escrivió nada,
nin cóm' fizo tornada la segunda vegada;
de muchas maravellas, mucha bestia granada,
que vençió Alexandre, una lança provada.

Scherzosamente, Gualtiero ha fatto quel che a un certo punto vorrebbe fare l'anonimo stesso, il quale però resiste per portare a compimento la sua opera:

(LdA, 2585cd) Mas quiero en la cosa en destajo andar,
ca so ya cansado, querriame folgar.

L'anonimo non si nomina mai ma il suo *yo* non è meno forte del *Beneiz* di Benoît de Saint-Maure¹⁶.

II. «*Sabe Dios que me pesa de toda voluntad*»: sofferenze del narratore

L'ultima categoria da analizzare è quella della «partecipazione affettiva e critica al racconto» che comprende: esclamazioni ed espressioni di desiderio, note critiche, interventi moralizzatori¹⁷. Queste espressioni emozionali sono sì riconducibili alla *chanson*:

mais [...] nos premiers romanciers vont beaucoup plus loin. [...] Ils peuvent exprimer eux-mêmes, de manière particulièrement développée, leurs sentiments lors de la mort de l'un de leurs héros, et se donner presque le rôle de personnage dans un roman dans lequel il s'engagent alors sans réserve. [...] Mais les auteurs [...] ne se bornent pas à exprimer simplement leur sympathies ou leurs antipathies à l'égard de leurs personnages: ils n'hésitent pas à donner leur point de vue personnel sur ce qu'ils racontent¹⁸.

Ad esempio:

(*Troie*, 15237-41)

A! Las, quel perte e quel dolor
lur avendra ainz le tierz jor,
e cum pesante destinee!
Ne sai cum seit por moi contee,
ne sai cum nus la puisse oïr.

E nel nostro:

(*LdA*, 2456a)

Ay, conde Antípater, non fuesses pareçido!

E, ancora più significativamente, le *coplas* seguenti con il passaggio dalla narrazione oggettiva di un evento passato all'accorato monito del narratore che entra in scena apostrofando direttamente il suo personaggio, esplicitando in prima persona quegli avvertimenti al sovrano demandati nel corso dell'opera a tanti altri personaggi. Siamo di fronte a un narratore onnisciente, ma l'onniscienza in questo caso non crea distanza fra il narratore/lettore-ascoltatore e la storia, non è onniscienza di chi sa come andrà a finire la

¹⁶ CROIZY-NAQUET (*Thèbes, Troie* cit., p. 64) sottolinea: «la relation privilégiée que [l'autore] semble instaurer entre ses sources et lui-même, par le pronom personnel *me*: "Co me recontre l'Escriture" (v. 16638). Il est le destinataire élu, avant d'être l'unique destinataire, chargé d'une réécriture de l'Escriture. Il est officiant à plusieurs titres: il accueille la source, la travaille et la diffuse».

¹⁷ PETIT, *Naissance* cit., pp. 807-819.

¹⁸ Ivi, p. 809.

storia e lancia segnali (al lettore, *non* al protagonista) sparsi in corso d'opera, ma l'onniscienza di chi conosce la storia e in quel momento vive al fianco del personaggio, e, come effetto sul lettore/ascoltatore, fonde così i due piani temporali: il personaggio è momentaneamente trasportato nel tempo del narratore/lettore-ascoltatore e poi riconsegnato al suo corso; o, meglio ancora, il narratore/ascoltatore-lettore è momentaneamente risucchiato nel tempo del personaggio per un fuggevole contatto.

(*LdA*, 1649-50)

O tú, Dario mesquino, tan mal seso oviste
el día que a éssos tan grant poder les diste,
al falso Narbuçones por tu mal conoçiste!
Mas, que mucho digamos, en fado lo oviste.

Libráronte los fados de los tus enemigos,
diéronte a matar a los falsos amigos.
Si quisieses creer los proverbios antigos
non dariés tal poder a villanos mendigos.

(*LdA*, 2530-32)

El rey Alexandre, cuerpo tan acabado,
vas reçeibir grant gloria, ma eres engañado!
Tal es la ti ventura e el tu prinçipado,
como la flor del lirio que se cae privado!

Esta set que te faze acuitar el camino,
toda te la destaja un mal vaso de vino;
desque el tu Antípater en Babiloña vino,
siempre tu muerte anda con Jobas, mal vezino.

Quando fueres en somo de la rueda alçado,
non durarás un día ca serás trastornado.
Serás entre la rueda e la tierra echado:
lo que viste en Dario será en ti tornado.

E la partecipazione affettiva al racconto si traduce talvolta in un'impossibilità di raccontare perché sopraffatti dal dolore, o dallo stupore per la eccezionalità, sia positiva che negativa, del soggetto:

(*Troie*, 22335-37)

De sa maisnee, que direie,
quant recontier ne vos porreie
le duel qu'il funt de lor seignor?

(*Troie*, 22900-01)

Ne porreie mie retrere
le duel, trop est cruels e granz.

(*Troie*, 23071-72)

Ne sai dire ne reconter
le duel qui fu a l'enterree.

(*Troie*, 16491-501)

De Polixena que diroie,

quant retrere ne vos savroie
la merveille qu'a feit de sei?
[...] Se vos voleie raconter
la verité de sa dolor,
ice durreit mes tote jor;
mes ne vos voil plus envier,
car il me covient repeirier,
a la serre continuer.

Così il nostro poeta castigliano:

(LdA, 1399) Que mucho vos queramos la razón alongar,
hévoslo a dezir, pero con grant pesar:
eran muchos e buenos, non los pudo durar,
el buen muro de Grecia ovo ý a finar.

(LdA, 1992cd) De dos amigos buenos vos quiero ementar.
Avremos a oír un poco de pesar.

Le formule discrete di Benoît del tipo:

(Troie, 10067) Ce peise mei, car trop est lait.

diventano irruzione violenta del poeta castigliano al margine degli eventi narrativi:

(LdA, 115cd) Si malos fueron ellos tan mala fin tovieron,
– por fé a mi nom' pesa, ca bien lo mereçieron.

(LdA, 1372cd) Fue todo fecho puestas [pieças], en las lanças alçado.
Por verdad vos dezir de tal colpe me pago.

(LdA, 169a) Un ric' omne, que pueda mal siglo alcançar.

(LdA, 423c) Tersites avié nombre – el que aya mal fado.

(LdA, 498c) Pándarus, un arquero, a qui dé Dios mal fado.

(LdA, 2236a) Vino una saeta – que sea maledita.

Per arrivare alla violenza della strofa seguente:

(LdA, 2618) ¡Maldito sea cuerpo que atal cosa faze!
¡Maldita sea alma que en tal cuerpo yaze!
¡Maldito sea cuerpo que d'aquello le plaze!
¡Dios lo eche en lazo que nunca se deslaze!

anticipata da:

(LdA, 2616ad) El falso traidor, alma endiablada,
[...] tan bién podríe al malo darle grant cuchillada.

O, con atteggiamento emotivo contrario:

(LdA, 1075c) Dióle el su caballo – dél' Dios buen gualardón!

(LdA, 1083d) Bien aya qui a Dario fueli leal cofrade.

(LdA, 1775ab) El rey Alexandre púsolo en el lecho,
pusol' çeptro en mano e fizo grant derecho.

La compenetrazione dell'autore nel racconto è tale che egli si permette anche qualche omissione, per un suo personale senso di giustizia:

(LdA, 950ab) Qual fue el mesturero, non lo quiero dezir,
– omne fue de grant preçio, quiérollo encobrir.

anche se una sorta di omaggio alla verità storica impone in altre situazioni di parlare:

(LdA, 1902cd) Maguer nós lo queremos encobrir e callar,
en Filotas es toda la cosa a quebrar.

o di commentare così le azioni del protagonista:

(LdA, 1862) Sabe Dios que me pesa de toda voluntat,
Dios el entremediano nol' aya pïedat!
Segund mi conoçençia, cuido dezir verdat:
menoscabó el rey mucho de su bondat.

È questo un tratto importantissimo:

Ce goût pour l'analyse apparaît aussi à travers les interventions appuyées du narrateur que commente et explique l'attitude et les propos tenus par ses personnages. C'est là une innovation fondamentale par rapport à la *Chanson de geste* où, hormis quelques brèves et épisodiques indications du narrateur, les personnages paraissent se situer tout entiers dans les paroles qu'ils prononcent, dans les gestes qu'il accomplissent¹⁹.

¹⁹ Ivi, p. 639.

III. *Un mondo di lettere e parole*

Il primo dato da rilevare in questo apparato paratestuale, e che d'altronde spessissimo è stato sottolineato come uno dei caratteri marcanti del *mester de clerecía* – affermazione che però dovrebbe essere sfumata se si guarda ad esempio alla scarsità di citazioni di questo tipo nel *Libro de Apolonio* –, è il riferimento alla fonte scritta.

In particolare, «si les références à la source écrite peuvent, dans certaines chansons de geste, souligner les rapports de l'épopée et de l'histoire, elles n'interviennent alors jamais avec la fréquence qu'elles accusent dans le *Roman d'Alexandre* et dans le *Roman de Troie*»: vale a dire 57 volte nel primo caso e 210 nel secondo²⁰.

Rimando, per l'elenco delle varie forme di citazione della fonte scritta, all'ampia analisi condotta da Amaia Arizaleta²¹. Vorrei qui però aggiungere qualche notazione sparsa al riguardo.

La fonte scritta è spesso chiamata in causa quando la veridicità di un fatto potrebbe essere messa in dubbio, incrociandosi così con un altro stilema dell'apparato retorico del *roman* e del tetrastico, vale a dire i ripetuti richiami all'autenticità di ciò che si racconta:

Traducteurs qui relatent une *estoire*, les auteurs de *romans antiques* s'ingénient à gagner et à conserver le crédit de leur public, en particulier par des protestations soulignant la véracité et l'authenticité de leur récit [*particolarmente nel "Roman de Troie", dove si moltiplicano le formule del tipo (9519) ce di por veir, (10099) ce dist l'estoire de verité, (13499) se c'est veirs que nos en lisons*]²².

Da questo atteggiamento derivano gli usi del seguente tipo:

- | | |
|--------------|---|
| (LdA, 11d) | En escripto yaz'esto, sepades que non miento. |
| (LdA, 112ab) | Fízol' un elefante, com' diz' la escriptura,
en una dromedaria por muy grant aventura. |
| (LdA, 2161d) | En escripto yaz'esto, es cosa verdadera. |

Allo stesso modo, è l'autore stesso che pone talvolta uno spazio fra sé e il dato narrativo in cui si insinua il dubbio dello spirito critico:

²⁰ Ivi, pp. 789-806, in particolare p. 797.

²¹ ARIZALETA, *La translation* cit., pp. 100-143

²² PETIT, *Naissance* cit., pp. 793-794.

(LdA, 759ab)

Dizen una fazaña pesada de creyer:
que diez años duró la villa en arder.

(LdA, 826ab)

Semeja fiera cosa, mas diz' lo la leyenda,
que tres días complidos duró esta fazienda.

E le tanto citate *coplas* 2390-93, nascondono in realtà un giro di parole con cui il poeta riesce a eludere il problema intellettuale – del quale è cosciente – piuttosto che risolverlo:

(LdA, 2390-93)

Miébrame que solemos leer en un actor
que tornó Niobé en piedra per dolor,
Felis tornó en árbol por el su buen señor.
Seméjanme errados de Dios Nuestro Señor.

Mas asmo otra cosa, non cueido y pecar:
otra guisa se debe esto interpretar:
ca yo creyer non puedo que pudiesse estar:
que pudiesen los omnes en tal cosa tornar.

Non quiso el actor dezir que son dañados:
que los que a Infierno son una vez llevados,
dixo, por encubierta, que son en ál tornados;
assaz puede el omne dezir que son dañados.

Sé que querriá alguno darme un estribot':
querrame dar enxemplo de la muger de Lot,
assaz es pora esso un contrario mot':
más podié terminarlo un cativo arlot'.

Ma qual è questo contrario *mot'* che dovrebbe mettere a tacere ogni replica? L'autore lo tace a sua volta, cavandosela col gioco di parole²³. D'altronde, l'ambivalente atteggiamento di fiducia e critica nei confronti delle scritture antiche²⁴ si evidenzia anche nelle seguenti *coplas*:

(LdA, 1196-98)

Por uno que matamos más de çiento naçieron,
o ribiscaron todos quantos nunca morieron.
Creo que los actores esto tal entendieron
quando de las cabeças de la sierpe dixeron.

²³ Si veda anche ARIZALETA, *La translation* cit., p. 106, e Fernando Juan BAÑOS VALLEJO, «La estatua de sal o la metamórfosis verdadera», *La corónica*, 28.1 (1999), pp. 13-24; le citazioni di Niobe e Fillis sembrano essere un'introduzione del tutto personale dell'autore castigliano.

²⁴ Un altro esempio di atteggiamento prudente nei confronti dei libri è nella *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonso (cap. XXI): «De libris non credendis. Philosophus castigavit filium suum dicens: Quicquid inveneris, legas, sed non credas quicquid legeris. Ad haec discipulus: Credo hoc esse: non est verum quicquid est in libris. Nam simile huic iam legi in libris et proverbii philosophorum: Multa sunt arbores, sed non omnes faciunt fructum; multi fructus, sed non omnes comestibiles».

Contan los actoristas, que dizen muchas befas,
que fue una sirpiente que avié siet' cabeças;
quando le tollién una, siet' le naçién espessas;
semeja que es esto essas nuevas mesmas.

Gli *actores/actoristas* raccontano molte menzogne. Si tratta di un'altra mostra dello spirito anti-autoritario, nel senso di irriverente nei confronti delle *auctoritates*, che pervade più o meno sotterraneamente il *LdA*. Quanta autorità a questo punto è possibile attribuire alle citazioni de *los autores*?

Ma, come in molti altri casi, alcune considerazioni dell'anonimo non nascono dal nulla. Come l'autore castigliano condivide con i romanzieri francesi il trattamento delle componenti mitologiche, soggette a notevoli amputazioni, così nel suo prologo anche Benoît mette in discussione un autore e sostanzialmente per le sue *befas*:

(*Troie*, 45-65)

Omers, qui fu clerz merueilleus [...]
ne dist pas ses livres veir,
car bien savons, sens niul espeir,
qu'il ne fu puis de cent anz nez
que li granz osz fu asenblez.
N'est merueille s'il i faillit,
qui unc n'i fu ne rien n'en vit.
Quant il en ot son livre fait
e a Athenes l'ot retrait,
si ot estrange contençon:
dampner le voustrent par raison
por ce qu'ot fait les damedex
cumbatre o les homes charnex.
Tenu li fu a desverie
e a merueilleuse folie
que les dex, cum homes humains,
faiseit cumbatre as Troïains,
e les deuesses ensement
faiseit cumbatre ovoc la gent
[...] mes tant fu Omers de grant pris
e tant fist puis, si cum je truis,
que sis livres fu receüz
e en autorité tenuz.

Non è scontato che tutto ciò che si legge corrisponda a verità: Alessandro si rende conto che quella dell'*Iliade* è realmente verità nel momento in cui lui stesso mette piede a Troia e “vede” in prima persona:

(*LdA*, 323cd)

Veyé que don Omero non mintiera en nada:
todo quanto dixiera fuera verdat provada.

Considerando la scelta della fonte per l'episodio troiano – la prevalenza cioè dell'*Ilias Latina* su Darete – l'inciso originale secondo il quale «don Homero non mintiera en nada», potrebbe forse essere letto come una presa di posizione nel virtuale dibattito fra pro-omerici e anti-omerici, e ancor più direttamente, come una risposta polemica ai versi “troiani” di Benoît?

Onnipresenza e onnipotenza della scrittura:²⁵ essa può essere fallace ma al tempo stesso rappresenta l'unico mezzo attraverso il quale è possibile ricordare ciò che è successo, l'autentica storia di ciascuno. Quello alessandrino è un mondo popolato di scrittura:

(LdA, 327) Tanto pudo el rey la cosa acuçiar,
fasta que el óvo el árbol a fallar
o escrivió Oenone de viersos un buen par,
quando dizen que Paris la ovo a dexar.

(LdA, 329-30) Falló en un bel campo una grant sepultura
do yazié soterrada la gente de su natura.
Tenié cada uno de [sepulcro] suso su escriptura,
e dizié cada uno qui fuera su mestura.

Falló entre los otros un sepulcro honrado,
todo de buenos viersos en derredor orlado.
Qui lo versificó fue omne bien letrado,
ca puso grant razón en poco de dictado.

(LdA, 2519ab) Enviole Marruecos un yelmo natural,
en el yelmo escripto vassalaje leal.

Scrive anche il demonio:

(LdA, 341-42ab) El pecado, que siempre sossaca travessura,
buscó una manzana fermosa sin mesura;
escriviola el malo de mala escriptura

[...] Esta fue la materia – es verdadera cosa –:
«Prenda esta mançana de vós la más fermosa».

E anche le dee leggono e usano il richiamo alla scrittura come sostegno d'autorità alle proprie affermazioni:

²⁵ La “lettera” da sola può anche essere di per se stessa un elemento decorativo, come sul mantello di Santa Oria: (*Oria*, 93-95) «Vistié esta manceba preciosa vestidura / más preciosa que oro, más que la seda pura, / era sobreseñada de buena escriptura / [...] Las letras de los justos de mayor sanctidat / pareçién más leibles, de mayor claridat; / los otros más so rienda, de menor sanctidat, / eran más tenebrosas, de gran obscuridat».

(LdA, 368abc)

Porque es tan fermosa la rueda del pavón,
a mí aparejada fue por atal razón:
esto yaz'en el libro que escribió Nasón.

Alcuni aspetti delle numerose epigrafi presenti sia nel *LdA* che nel *Libro de Apolonio* sono stati analizzati da Amaia Arizaleta. Interessanti soprattutto le notazioni della studiosa sul fatto che più volte nel *LdA*, a differenza dell'*Apolonio*, autore del messaggio e incisore coincidono:

Celui qui écrit, taille, et celui qui taille, écrit. L'auteur lui-même, scripteur primordial, endosse le costume du tailleur de pierre: les graveurs dans son poème ne sont que ses propres métamorphoses. [...] L'auteur de l'*Apolonio* voulait écrire un récit; l'auteur de l'*Alexandre* voulait construire une œuvre admirable, *miro opere*. [...] Les lettrés, cachés à l'ombre du marbre sur lesquels avaient gravé leurs vers, cherchaient peut-être à nous dire, enfin, l'importance de l'écrit, sa présence incontournable, sa puissance lapidaire pour changer le monde, e serait-ce que le temps d'une lecture publique²⁶.

Apelle, scultore-letterato, che costruisce il sepolcro e compone e incide l'epitaffio, sembrerebbe ricondurci allo stesso orizzonte mentale che faceva scrivere a Benoît de Sainte-Maure:

(Troie, 132-37)

Mes Beneiz de Sainte More
la continue e fait e dit
e o sa main les moz escrit,
ensi taillez e si curez
e si asis e si posez
que plus ne meinz n'i a mester.

Al pari di Apelle e del *joglar*-letterato evocato nel *LdA*, «les nombreuses figures de 'poètes', d'inventeurs, d'artist et d'artisans du beau qui peuplent son œuvre [...] peuvent apparaître comme autant de doubles de l'écrivain»²⁷.

IV. Gli eredi e gli epigoni

Degli altri autori del cosiddetto *mester de clerecía*, solo Gonzalo de Berceo, in parte, recepisce la lezione letteraria rappresentata da questo ricco apparato metaletterario di

²⁶ Amaia ARIZALETA, «Les vers sur la pierre. Quelques notes sur le *Libro de Alexandre* et le *Libro de Apolonio*», *Troianalexandrina*, 5 (2005), pp. 153-184, pp. 180-181.

²⁷ BAUMGARTNER, «Introduzione», in *Troie* cit., p. 18. Si veda anche EAD., «Benoît de Sainte-Maure et l'oeuvre de Troie», in *The Medieval Opus Initiation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, Douglas Kelly (ed.), Madison 1996, pp. 15-20.

strutturazione del *récit*, intessendo con i «señores e amigos» che lo circondano – nello spirito della sopracitata *copla* 2548 del *LdA*²⁸, e abbandonando ogni funzione docente – un fitto dialogo intorno al testo incentrato su:

1) la tendenza a non aggiungere altro materiale alla fonte né a colmare le sue lacune, fonte evocata spesso molto concretamente nella sua dimensione fisica di inchiostro e pergamena:

(<i>Millán</i> , 31a)	Otra cosa retraen, mas no la escrivieron.
(<i>Millán</i> , 391c)	Muchos otros logares que en carta non miso.
(<i>Domingo</i> , 8ab)	El nombre de la madre dezir non lo sabría, como non fue escrito no lo devinaría.
(<i>Domingo</i> , 336)	En comarca de Silos, el logar non sabemos, avié un omne ciego, d'elli vos fablaremos; de cuál guisa cegara esto no lo leemos, lo que no es escripto non lo afirmaremos.
(<i>Domingo</i> , 338cd)	Si era de liñage o era labrador, non lo diz la leyenda, non so yo sabidor.
(<i>Domingo</i> , 71bc)	El logar do estido, que no lo escrivieron, o creo por ventura que no lo entendieron.
(<i>Domingo</i> , 73)	Año e medio sovo en la ermitaña, dizlo la escriptura, ca yo non lo sabía; quando no lo leyesse, decir no lo querría, en afirmar la dubda grand pecado avría.
(<i>Domingo</i> , 609abc)	De cuál parte que vino non departe la villa muy bien el pargamino, ca era mala letra, encerrado latino.
(<i>Domingo</i> , 677 ^a)	La otra non leemos onde fue natural.
(<i>Domingo</i> , 751)	De cuál guisa salió dezir non lo sabría, ca falleció el libro en qui lo aprendía; perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía, escribir a ventura serié grand folía.

2) l'ansia di terminare l'opera, accelerando il racconto perché la *materia* è quasi sconfinata:

²⁸ Rievocata in (*Domingo*, 376): «Fiço otra vegada una grand cortesía, / si oír me quisiéssedes, bien vos la contaría, / assí como yo creyo poco vos deterría, / non combredes por ello vuestra yantar más fría»; o (*Milagros*, 625): «Amigos, si quisiéssedes un poco atender, / un precioso miraclo vos querría leer; / quando fuere leído avredes grand placer / preciarlo edes más que mediano comer».

- (*Millán*, 208d) Desaquí, si quisiéredes, ora es que folguemos.
- (*Millán*, 482) En Sant Millán vos quiero la materia tornar,
siguir nuestra istoria, nuestro curso guardar,
con unas pocas coplas nuestra obra cerrar,
dezir *Tu autem Domine*, la lección acabar.
- (*Domingo*, 8d) Prosigamos el curso, tengamos nuestra vía.
- (*Domingo*,) Movamos adelante, en esto non tardemos,
la materia es grande, mucho non demudemos,
ca de las sus bondades, maguer mucho andemos,
la millésima parte decir non la podremos.
- (*Domingo*, 93) Ante vos lo dixiemos, si bien vos remembrades,
que serié luenga sogá decir las sus bondades;
movamos adelante, si non lo consejades,
ca aún mucho finca, más de lo que coidade.
- (*Domingo*, 133) Contarvos mi hacienda serié luenga tardança,
ca las raçones luengas siempre traen ojança,
abreviarlo quiero e non fer allongança.
- (*Domingo*, 186) Dexemos al bon omne con el rey folgar,
conviénenos un poco la materia cambiar,
non podriemos sin esso la raçón acordar,
porque nos allonguemos, bien sabremos tornar.
- (*Domingo*, 487) Quiero passar al tránsito dexar todo lo ál,
si non y espondremos todo un temporal;
aún después nos finca una gesta cabdal
de que farié el omne un libro general.
- (*Oria*, 10) Avemos en el prólogo nos mucho detardado,
sigamos la estoria, esto es aguisado;
los días son non grandes, anochezrá privado,
escribir en tiniebras es mester pesado.
- (*Oria*, 91) Dexemos lo ál todo, a la siella tornemos,
la materia es alta, temo que pecaremos,
mas en esto culpados nos seer non devemos,
ca ál non escrivimos, si non lo que leemos.
- (*Oria*, 163) En esta pleitesía non quiero detardar,
si por bien lo tobierdes quierovos destajar,
a la fin de la duena me quiero acosyar,
levarla a la silla, después ir a folgar.
- (*Oria*, 187) Aún no me querría, señores, espedir
aún fincan cosiellas que vos e de dezir;
la obra començada bien la quiero complir,
que non aya ninguno por qué me escarnir.

3) molto rare sono invece le intrusioni di tipo emotivo all'interno del testo o i commenti in prima persona, che si configurano pertanto come caratteristici del *LdA*:

(<i>Millán</i> , 181cd)	Sufrié un grand enojo, non vidiestes mayor, sólo de cuentárvoslo me faze mal sabor.
(<i>Millán</i> , 197cd)	Fizo a la essida una grand villanía, dezir non vos la quiero ca verguença avría.
(<i>Millán</i> , 370d)	Mal sieglo aya preste que prende tal ofrenda!
(<i>Domingo</i> , 61cd)	Non quisiemos la villa en escripto meter, ca non es nomneziello de muy buen parecer.
(<i>Oria</i> , 42)	Avié en la columna escalones e grados, veer solemos tales en las torres obradas, yo sobí por algunas, esto mucha vegadas ²⁹ , por tal suben las almas que son aventuradas.

²⁹ Siamo nello stesso spirito, che confina con il burlesco e abbassa comunque il tono, delle affermazioni alessandrine del tipo: (*LdA*, 2465ab) «Si quanto omne asma oviesse a complir / non podrié Alexandre más que yo conquerir»; (*LdA*, 2503d) «[con riferimento ai grifoni] non los riepto, que fambre mala es de sofrir»; (*LdA*, 91d) «más vale, según creo, un poco que la mía».

V. La convenzione d'oralità: un problema solo castigliano?

La forma di diffusione prevalente delle opere del *mester* – orale o scritta, da intendersi meglio come lettura pubblica/lettura individuale – è stata da sempre oggetto di ampie discussioni per le quali rimando a una bibliografia specifica di cui segnalo qui soprattutto i contributi più recenti³⁰. Fra le varie, ricordo alcune conclusioni di Grande-Quejigo e Olivier Biaggini che fanno un po' il punto sulle ultime tendenze interpretative. Credo però che in questo genere di discussioni si dovrebbe tenere in conto una notazione, mai o raramente ricordata, di Gybbon-Monypenny: «In fact the main contention I wish to make is that it is safer to judge each text individually, on the basis of its general aims and character, than to generalize about the whole genre on the basis of oral-type formulae that are common to it»³¹.

Guardando al *corpus* della produzione duecentesca in *cuaderna vía* con in mente queste osservazioni, direi ad esempio che l'oralità colloquiale e comunitaria delle opere di Berceo – non solo più brevi nel loro complesso, ma strutturate in sezioni minori indipendenti (fino ad arrivare al caso limite dei *Milagros*) –, mi sembra spia di una modalità di ricezione differente da quella presupposta dalle tracce di oralità presenti nel *LdA*. Credo cioè che l'orizzonte di auditorio sottinteso da Berceo sia quello prefigurato nei *Milagros*:

(*Milagros*, 215)

Somno por Compostela esta grand maravilla,
viniénlo a veer todos los de la villa,
dicién: «Esta tal cosa, deviemos escrivilla;
los que son por venir, plazrális de oilla».

³⁰ Gerald B. GIBBON MONYPENNY, «The Spanish *Mester de Clerecía* and its intended public: Concerning the validity as evidence of passages of direct address to the audience», in Frederik Whitehead *et al.* (eds.), *Medieval Miscellany Presented to Eugène Vinaver*, Manchester-New York 1965, pp. 230-244; Isabel URÍA MAQUA, «La forma de difusión y el público en los poemas del *mester de clerecía* del XIII», *Glosa*, 1 (1990), pp. 99-116; María Cristina BALESTRINI, Gloria CHICOTE, «El *mester de clerecía* en la encrucijada entre oralidad y escritura», *Anclaje. Revista del Instituto de Análisis Semiótica del Discurso*, 1 (1997), pp. 43-58; GRANDE QUEJIGO, «*Quiero leer un libro* cit.»; Fernando GÓMEZ REDONDO, «Narradores y oyentes en la literatura ejemplar», in Juan Paredes, Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada 1998, pp. 253-310; Carlos MORENO HERNÁNDEZ, «Juglaría, Clerecía y traducción», *Lemir*, 6 (2002) (<http://parnaseo.uv.es/Lemir>); ANCOS GARCÍA, «El narrador como maestro cit.»; Olivier BIAGGINI, «Quand dire, c'est écrire: sur la convention d'oralité du *mester de clerecía*», *Pandora*, 2 (2002), pp. 109-124; ID., «El autor en los poemas de *clerecía* del siglo XIII», *Revista de Poética Medieval*, 9 (2002), pp. 11-43; ID., «Vocalidad y textualidad en el *Libro de Apolonio* (algunas consideraciones sobre su forma primaria de difusión y recepción)», *Troianalexandrina*, 3 (2003), pp. 41-76; Fernando GÓMEZ REDONDO, «El *fermoso hablar* de la *clerecía*: retórica y recitación en el siglo XIII», in Lilian Von Der Walde Moherno, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México 2003, pp. 228-282; Olivier BIAGGINI, «La *translatio* dans le *mester de clerecía*: quelques aspects», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 28 (2005), pp. 69-92; Matthew BAILEY, «A Case for Oral Composition in the *Mester de Clerecía*», *Romance Quarterly*, 53.2 (2006), pp. 82-91.

³¹ GIBBON MONYPENNY, «The Spanish *cit.*», p. 240.

Tornando a una discussione più di tipo teorico, direi che, nel nostro caso, una stessa convenzione di scrittura – la “convenzione d'oralità” – può oscillare più o meno verso la convenzione o verso la realtà a seconda del contesto di ricezione previsto. Il contributo di Grande-Quejigo offre un utile panorama critico-bibliografico sul tema e conclude:

Hemos corroborado la tesis de Isabel Uría, aunque advertimos que en las obras clericales se ofrece una oralidad mixta [...] que responde a una concepción del libro como depósito del saber y a un doble circuito de recepción de los poemas en el que se dan dos posibilidades según la competencia del receptor: la directa recepción escrita del “leer” y la indirecta recepción oral del “oír”. De esta forma, las obras del *mester de clerecía* se encuentran en una encrucijada entre oralidad y escritura³².

E ancora, aderendo alla tesi Uría Maqua,

Esta recepción, en una oralidad colectiva íntimamente vinculada a fuentes escritas, se corresponde con el ámbito de lectura que se realizaba en ambientes de formación, en pequeños grupos que comentaban la doctrina recibida, dentro del sistema de educación medieval que hace del escrito la suma de conocimientos y de la palabra su medio de asimilación personal. [...] Esta fama alrededor de su recepción se corresponde con el tópico del “texto y la glosa” que aparece en el corpus³³.

Importante in tal senso il contributo di Fernando Gómez-Redondo:

La oposición *juglaría/clerecía* no separa géneros sino modos interpretativos: el recitador clerical tiene que conocer antes unos procedimientos formales, rítmicos y acentuales, para poder sacar todo el partido a la historia que está entregando a su audiencia y que depende directamente del modo en que él “hable”, es decir, recite, marcando con claridad el cómputo silábico que es el responsable de engarzar los distintos conceptos que el oyente ha de asimilar³⁴.

Di “convention d'oralité” e “convention ibride” parla Olivier Biaggini, che analizza in particolare il significato possibile delle dichiarazioni esordiali del *San Millán* di Berceo, «que yo quiero leer/[...] leído el dictado»:

La convention de San Millán mime l'actualisation oral d'un texte déjà écrit. Il pose un livre comme origine de la parole. [...] *Dictado* fait très régulièrement référence [...] à la source latine. [...] Dans ce cas, le verbe *leer* ne renverrait pas seulement à une simple lecture, mais surtout à une *lectio*; la lecture de la source [...] constitue l'œuvre vernaculaire à venir. [...] Le déroulement du poème nous fait passer d'une *lecture* de la source latine dans les premières strophes à une *facture* («fizo est' tractado») de l'œuvre vernaculaire dans la dernière strophe,

³² GRANDE QUEJIGO, «*Quiero leer un libro* cit.», p. 101.

³³ Ivi, p. 109.

³⁴ GÓMEZ REDONDO, «Narradores y oyentes cit.», pp. 265-266.

ces deux opérations se confondant idéalement lorsque le poème s'achève. [...] Dans cette nouvelle configuration, l'écrit vernaculaire n'est plus censé précéder la parole, mais la recueillir, bien que cette parole vernaculaire dérive elle-même de l'écrit latin qu'elle commente.³⁵

In tal modo l'immagine del narratore non si presenta più solamente come quella di un *jongleur lettré* bensì anche come quella di un maestro, in ambito scolastico e catechetico. Ma – confermando indirettamente la validità della notazione di Gibbon – al tempo stesso Biaggini sottolinea la differenza fra l'esordio del *Millán* e quello del *Domingo*, che rappresenta poi, quest'ultimo, la tipologia di intervento generalizzabile al resto del *mester de clerecía*. Il «quiero fer una prosa» del *Domingo* ci indica che non siamo di fronte alla *lectio* del *Millán*, ma a una composizione letteraria a venire: «Los señores [...] s'apparentent à des lecteurs plutôt qu'à des auditeurs et la première personne prend en charge une écriture plutôt qu'une lecture publique»³⁶. In conclusione:

La fiction d'une oralité qui se fait écriture résume donc l'idéal des poètes du *mester*, celui d'un écrit engendré dans la voix vive et qui, par là-même, laisse résonner dans la lettre, à tout instant, une parole fondatrice. La convention d'oralité qui régit les poèmes est peut-être destinée avant tout à pointer cet enracinement de l'autorité de l'écrit dans la parole. [...] Le texte évangélique, autorité suprême, est certes un écrit recueilli dans un livre, mais il est avant tout une parole, rapportée à l'acte d'énonciation qui la produit³⁷.

Come in molti altri aspetti, credo che talvolta si corra il rischio di isolare alcuni tratti dei poemi castigliani presentandoli quali caratteri propri e distintivi dell'arte del *mester de clerecía*. Mi sembra piuttosto che questa problematica e ambigua “convenzione d'oralità” sia caratteristica in generale delle opere romanze, innanzitutto di quelle che si presentano come traduzione di una fonte, delle opere romanze “di mediazione” potremmo dire, e sarà infatti assente o marginalmente presente nei casi in cui, invece, prevale l'*inventio*, ad es. nei romanzi di Chrétien de Troyes o nei *romans antiques* di seconda generazione (*Athis et Prophilias*, *Floire et Blanche fleure* ecc.)

Ricollocare la convenzione castigliana nell'alveo di una convenzione anche non castigliana permette, a mio avviso, da un lato di percepirne appunto tutta la convenzionalità (dato importante per una valutazione corretta e ponderata del legame fra le formule letterarie e le reali modalità di fruizione della letteratura; e per ritrovare analogie formulari che

³⁵ BIAGGINI, «*Quiero leer un libro* cit.», p. 111.

³⁶ Ivi, p. 112.

³⁷ Ivi, p. 119.

consentano così di avvicinarsi alla costruzione di un repertorio panromanico del linguaggio tecnico letterario); e dall'altro lato di apprezzare meglio alcuni tratti distintivi.

Così, in riferimento all'ambito francese, sia Aimé Petit per quel che riguarda l'ambito della narrazione, che Catherine Croizy-Naquet per le descrizioni, evidenziano l'oralità o "convenzione d'oralità" delle formule che segnano il momento comunicativo fra il lettore e il suo pubblico. Esse vengono interpretate come

Signe explicite de la diffusion orale des œuvres qui nous intéressent, sans doute pour un auditoire restreint. Vraisemblablement, comme nous le confirme un passage célèbre d'*Yvain* nos premiers romans sont destinés à être lus à haute voix, en petite comité: (vv. 5358-64) «et lisoit / une pucelle devant lui / en un romans, ne sai de cui; / et por le roman escoter / s'i estoit venue a coler / une dame; et s'estoit sa mere, / et li sures estoit ses pere»³⁸.

Lettura ad altri, ad alta voce, che però, ricorda ancora Petit, non esclude in assoluto la possibilità della lettura privata, ricordata ad es. nell'*Eracle* di Gautier d'Arras: (vv. 4240-44) «La dame sist sor un tapis, / en sus des autres, auques loing; / de lor societé n'a soing, / il ne li torne a nul delit. / Un livre tient et si i list».

Questo linguaggio dell'oralità presenta, come nel *mester de clerecía*, sottintesi didattici:

l'usage de ces verbes n'implique pas la seule audition, mais comporte la sème de comprendre et d'apprendre: *oir* est une composante du style didactique. [...] Ces clerks récupèrent ainsi, par un processus d'enrichissement sémantique, une formule épique dans une perspective romanesque. [...] Ces clerks recourent parfois au vouvoiement associé à des verbes comme *sacheiz*, dans *Troie* notamment. [...] Le choix du verbe illustre la démarche pédagogique et révèle un style informatif et persuasif inhérent à la conception que les romanciers ont de leurs œuvres³⁹.

Prendiamo ancora come esempio il *Roman de Troie*, il testo più prodigo in indicazioni metaletterarie. In primo luogo, per aggiungere dati al problema "fruizione del testo", il prologo di Benoît ci fornisce un'altra immagine emblematica: la lettura del libro di Omero ad Atene viene ricordata con il verso (69) «quant son livre reciterent». Vocalità e scrittura si intersecano nel rapporto con il testo scritto, evidenziando la posizione privilegiata del *clerc* il quale *legge* e al quale la scrittura *parla*:

(*Troie*, 763)
(*Troie*, 2993)

En icel tens, ce truis lisant
Ce trovent bien li cleric lisant

³⁸ PETIT, *Naissance* cit., p. 776, cfr. anche CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit., p. 400.

³⁹ CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit., pp. 400-402.

(Troie, 16820)	Ne trovons pas ne ne lisons
(Troie, 17518)	Si cum je en l'estoire apris
(Troie, 23697)	Sachez, ensi cum nos lisons
(Troie, 24353)	Ce truis escrit lisant
(Troie, 26246)	Si cum jo Daire truis lisant
(Troie, 766)	Ensi l'oï l'auctor nomer
(Troie, 2959)	Ce dist l'escriz
(Troie, 3990)	Ce nos funt li auctor entendre
(Troie, 4856)	Si cum nos content li autor
(Troie, 5482)	Dont li livres ne se test pas
(Troie, 12440)	Ce dist l'estoire que fist Daires
(Troie, 14766)	Ce dist li livres qui ne ment
(Troie, 16262)	Mes si cum me reconte Daire
(Troie, 16638)	Ce me reconte l'escriture
(Troie, 16682)	Ensi cum nos retret l'estoire

Fare, dire e scrivere si intrecciano spesso nella definizione dell'atto creatore dell'opera:

(Troie, 91-92)	L'estoire qui Daire ot escrite, en grecque langue faite e dite.
(Troie, 132-34)	Mes Beneeiz de Sainte More la continue e fait e dit e o sa main les moz escrit.

Utilissimi per comprendere questo meccanismo linguistico di intersezione fra piano dell'oralità e piano della scrittura sono i seguenti versi del *Floire et Blanchefleur*:

(Floire, 227-28)	Livres lisoient paienors u ooient parler d'amors.
------------------	--

Il *dire* si associa concettualmente con l'*insegnare*:

(Troie, 21-22)	Qui siet e n'enseigne ou ne dit, ne puet estre ne s'entrobilit.
----------------	--

Da parte del pubblico si richiede *ascolto*:

(Troie, 24422)	Tot ce qu'en conte li autors vos conterai sans demorer; des or i faiz buen escouter.
(Troie, 22766)	Oez quels esteit s'aventure.
(Troie, 21242)	Des or porroiz oïr retraire.

(Troie, 24394)

Ja me porreiz oïr retraire
tot en ordre la veritié.

La convenzione è meno ambigua rispetto al castigliano nel momento in cui, per ricordare che qualcosa è stato detto, non si usano formule analoghe a quelle spaziali «de suso»⁴⁰ ma – a dire il vero generalmente, non in assoluto sempre – formule temporali più congrue con l’atto del dire:

(Troie, 10067)

D’aveir ses armes, ja li trait.

(Troie, 16739)

Qu’ele ja fust par mei retrete.

(Troie, 23089)

Oï avez que j’ai conté.

(Troie, 24387)

Dite vos en ai la derriere.

Come espressione icastica del complessissimo rapporto di intrecci che si instaura fra vocalità e scrittura ricordo infine il vertiginoso gioco di specchi e di doppi con cui si apre il *Floire*: l’autore/scrittore utilizza la prima persona di un narratore che si rivolge a un pubblico di virtuali uditori presentando il racconto attuale come resoconto di una propria personale esperienza di uditore, la quale a sua volta rievocava un ricordo di ascolto, ricordo che, alla fonte, deriva infine dalla lettura di uno scritto da parte di un altro individuo, non a caso da parte di un *clerc*:

(Floire, 49-56)

L’aisnee d’une amor parloit
a sa seror, que molt amoit,
qui fu ja entre deus enfans,
bien avoit passé deus cens ans,
mais uns boins clers li avoit dit,
qui l’avoit leü en escrit.
Ele comence avenanment.
Or oiés son commencement.

La lettura individuale, a parte il caso della *pucelle* dell’*Eracle*, sembra realizzarsi più spesso per motivi di studio. Così Alessandro può dire in prima persona «yo leí el tractado». Così Aristotele:

(LdA, 204ac)

Maestre Aristótiles viejo e decaído
[...] sedié çerca del rey leyendo en un libro.

⁴⁰ Oltre che nella successiva *General Estoria*, la formula si riscontra anche, ad es., nella *Semeiança del mundo*, testo per il quale non si può certo pensare a recitazione orale e in cui il dato spaziale convive comunque con il verbo *oïr*: (150v) «segundo que nos enseñan estos saujos que oyestes de suso».

a cui fa eco, più crudele nella sua comicità, l'Aristotele del *Lai*, che i libri li chiude:

(*Lai*, 322-25)

Levez est, si siet a ses livres.
Voit la dame aler et venir;
el cuer li met un sovenir
tel que ses livres li fait clorre.

Lettura privata, non a caso per motivi di studio, è quella di Apollonio:

(*LdAp*, 31-32)

Encerróse Apolonio en sus cámaras privadas,
do tenié sus escritos e sus estorias notadas.
Rezó sus argumentos, las fazanyas passadas,
caldeas e latines, tres o quatro vegadas.

En cabo, otra cosa non pudo entender
que al rey Antioco pudiese responder
Cerró sus argumentos, dexóse de leyer.

Oralità e scrittura, *vox* e *littera*, ideali retorici e posa docente sono racchiuse in un'immagine che ben funge da alter-ego berceano, e agiografico, all'orgoglio alessandrino, e romanzesco:

(*Sacrificio*, 253-54)

El señor glorioso, maestro acabado,
vido que dizián seso e tóvogelo a grado;
mostroles *Pater Noster*, sermón abreviado,
de la su sancta boca compuesto e dictado.

Todas las oraciones, menudas e granadas,
las griegas e las latinas, aquí son encerradas;
las palabras son pocas, mas de seso cargadas,
sabio fu el Maestro que las ovo dictadas⁴¹.

⁴¹ Un'altra bella sintesi di molte delle questioni chiamate in causa – scrittura, oralità, traduzione, fonti etc. –, in area francese, è offerta dalla *Vie de Saint Basille* (ed. Alex J. DENOMY, *Medieval Studies*, 18 (1956), pp. 105-124): (vv 5-16) «L'istore, dont je voel or comencier me dis, / conmenche *approve consuetudinis*. / Et qui ne m'en voet croire, voit lire les escriis, / il trouvera pour voir tout ce que je vous dis. / L'istore doi bien yestre devant clers rechitee / et devant laie gent ne doit yestre celee, / care elle est de latin en français translatee / sans mettre et sans oster fors tant qu'elle est rimee. / Jou ay de traslater mise grant estudie / et, pour le mieus rimer, villiet mainte nuitie / que de toutes gens fuist plus volontiers oïe. / Je voel or comenchie. Deus m'en soit en aïe!».