

I.6

Ancora sulle *ekphrasis*

Già parzialmente analizzate da Amaia Arizaleta¹ – la quale nel 1999 aveva messo in evidenza soprattutto il fatto che Apelle si configuri come *alter-ego* dell'autore, e le opere d'arte visiva come specchio dell'opera letteraria² – le *ekphrasis* del *LdA* si rivelano ancora, a un'analisi minuziosa, fonte di riflessioni attuali e base per approfondimenti futuri, soprattutto per quel che concerne il confronto con i supposti testi di origine.

Innanzitutto perché dedicare tanta attenzione alle *ekphrasis*? È sufficiente uno sguardo anche solo di sfuggita alle altre opere del cosiddetto *mester de clerecía* per rendersi conto di come la descrizione non solo occupi un posto di primo piano nella strutturazione del *LdA*, ma ne rappresenti anche un tratto distintivo ed esclusivo. Distintivo rispetto ai suoi compagni castigliani, ma accomunante rispetto agli antenati d'Oltrepirenei con cui condivide la scelta della *materia*, vale a dire i *romans antiques*. «[*Il roman antique* è] lieu de constitution d'un macrocosme, la ville, et lieu de constitution d'un microcosme, les tombeaux. [...] Mais parallèlement à l'espace de pierres se dresse un espace de toiles, sous la forme de tentes, ou pavillons, fac-similés ou artefacts de ville»³.

¹ ARIZALETA, *La translation* cit. L'autrice prende in esame dapprima gli scudi: di Alessandro (pp. 127-130), figura di Alessandro e dell'intera opera e, essendo uscito dalle mani di Apelle, simbolo dell'opera d'arte perfetta; di Achille (pp. 130-133), in relazione speculare con Alessandro; di Dario (pp. 134-137), prefigurazione della caduta del Macedone.

Quindi i sepolcri: di Endrona (pp. 137-140), «la fonction fondamentale [...] me semble être, implicitement, celle de faire l'éloge de l'art ou, plutôt, l'apologie de l'artiste-maître»; di Dario (pp. 140-147), sui muri del sepolcro l'autore ha disegnato le speranze di Alessandro, che sono vane in quanto egli cadrà così come è caduto Dario.

Si veda anche Juan Manuel CHACHO BLECUA, «La tienda en el *Libro de Alexandre*», in *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del congreso internacional (Murcia, 5-10 marzo 1984)*, Fernando Carmona Fernández, Francisco José Flores Arroyuelo (eds.), Murcia 1985, pp. 109-134, p. 144: «[*Nello scudo di Alessandro*] se representa el deseo constante del héroe en sus primeros años. [*Quello di Achille*] sirve para que el autor alardee de su erudición. [*Con lo scudo di Dario l'autore*] expone sus conocimientos históricos de los antepasados del rey, ahora bien, no se trata solamente de una demostración erudita, sino que la historia sirve de *exemplum* moralizante».

² ARIZALETA, *La translation* cit., p. 144: «[*Nonostante la presenza di Apelle già nell' "Alexandreis"*] c'est le poète castillan qui a voulu développer sa valeur potentielle, en faisant de lui son *alter-ego*, en appliquant à ce personnage littéraire le système de valeurs qui guide sa propre activité. [...] Le poète explicite pourquoi l'œuvre d'Apelle mérite l'admiration: elle est splendide et encyclopédique, minutieuse et approprié au service du roi. L'œuvre du poète l'est aussi – qui se sert de son "ministerio", de son métier, en fin, pour construire la tombe de Darius – est une représentation du clerc anonyme, mais il est aussi une figure de l'Alexandre lettré, du roi qui a construit un empire comme lui-même construit ses pièces en pierre ou en bronze».

³ CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit., p. 15.

La descrizione «est le lieu où les auteurs des romans antiques s'écarte délibérément de leurs sources et laissent libre cours à leurs inventions»⁴. Essa si configura come tratto caratteristico della scrittura romanzesca:

Les romans antiques ne consacrent pas seulement la naissance du genre romanesque, ils confient aussi à la littérature en langue vernaculaire le soin d'une réflexion esthétique. [...] Ainsi, la littérature s'ouvre et ouvre au plaisir. Plaisir de l'auteur et du copiste-remanieur traduisant sa fascination. Plaisir de l'auditeur-lecteur appelé à le partager. [...] Ils ne proviennent pas du texte latin en cours de "translation" mais d'une tradition exogène, rhétorique médiolatine ou "romans antiques" antérieurs érigés en modèles avec lesquels on veut se mesurer⁵.

Se è vero che una parte delle descrizioni presenti nel *LdA* derivano dalla stessa fonte-guida, l'*Alexandreis*, il confronto attento con Gautier rivela una tale manipolazione del dettato originale da giustificare il loro trattamento quasi come fossero originali, considerando che

La pause descriptive s'avère un espace textuel où le clerc-écrivain peut suspendre à loisir le cours du récit, et inscrire à son bon plaisir projets et intentions, connaissances et érudition, rêves et expressions d'un imaginaire, le sien comme celui de ses contemporaines⁶. [...] Toujours *ekphrasis*, le descriptif médiéval est et suppose, comme tel, l'emploi de procédés stylistiques qui visent à la fois à la «visibilité» et à l'ostentation de l'objet. Bien qu'il relève d'une pratique très rigide de figures conventionnelles et de types littéraires [...] il est le lieu où peut s'exercer le talent de l'écrivain, à travers l'exploitation de nouveaux sujets et la réécriture de thèmes connus, où peut s'épanouir conjointement le *sen* de l'œuvre⁷.

Richiamo brevemente le descrizioni presenti nel *LdA*:

- armi di Alessandro (89-107) (assente in *G*), di Achille (653-659), di Dario (989-1001);
- sepolcro di Statira (1238-1249), di Dario (1791-1803);
- il corteo e il carro di Dario (851-865);
- il palazzo di Poro (2118-2242) (assente in *G*);
- Babilonia⁸ (460-1547) (assente in *G*);
- il *mapamundi* (276-290);
- la tenda di Alessandro (2539-2595) (assente in *G*).

⁴ BAUMGARTNER, «Introduzione», cit., p. 10.

⁵ Jean-Charles HUCHET, «La beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure», *Cahiers de civilisation médiévale*, 36.2 (1993), pp. 141-149.

⁶ CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit., p. 18.

⁷ Ivi, p. 24.

⁸ Sulla considerazione della descrizione della città come *ekphrasis* si consideri Ivi, p. 92: «La présentation statique de la ville suppose une focalisation du regard sur l'objet proprement dit et sur l'aboutissement de l'art des constructeurs. Le lecteur ou l'auditeur est captivé par l'énumération ou la démonstration des richesses et le génie de la construction; un tel dessein rejoint et justifie l'absence ou quasi-absence effective de tout élément humaine. La ville est en quelque sorte le joyau pur appréhendé dans sa totalité et dans son existence propre. La description s'avère *ekphrasis*». Si veda anche Emmanuèle BAUMGARTNER, «La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure», in *Hommage Jean-Charles Payen*, Caen 1989, pp. 47-52.

E quelle presenti nei *romans antiques*, limitatamente agli stessi motivi condivisi dal *LdA*:⁹

- Descrizioni di città: *Thèbes*, Argo (659-69), Tebe (5399-481); *Eneas*, Cartagine¹⁰ (408-548); *Troie*, Jaconités (1147-66), Troia¹¹ (2965-3172; 7646-57), Télamon (3375-92).
- Descrizioni di tombe: *Eneas*, Didone (2131-44), Pallas (6107-32, 6409-520), Camilla (7439-90, 7531-724); *Troie*, Ettore (16635-44), Achille (22405-44), Paride (23030-77).
- Descrizioni di tende: *Thèbes*, di Adraste (3175-216, 4217-306); *Eneas*, di Enea (7294-336); *Troie*, di Briseida (13819-45).
- Camera delle Bellezze in *Troie* (14631-936).
- Descrizioni di armi: *Thèbes*, di Tideo (1672-84), di Amphiarus (5178-205), di Eteocle (7095-7178); *Eneas*, di Enea (4481-4631).

In Appendice IV si analizzano ora uno per uno i passaggi presi in esame (una schematizzazione della situazione sarà utile anche come strumento di lavoro futuro).

I. «*Tant'eran bien juntadas, non pareció juntura*».

L'invisibilità delle "giunture" è uno degli elogi più diffusi riguardo all'abilità dell'artista; e la sua significatività si fa tanto più evidente se si considera che nel caso del sepolcro di Dario (*LdA* 1791cd, «Las bases en tres guisas, de comunal mesura, / tant'eran bien juntadas, non pareció juntura») la traduzione castigliana esprime l'esatto contrario della notazione estetica latina (*G*, VII, 385-388: «Coniunctos lapides infusum fusile rimis / Alterno interius connectit amore metallum. / Exterius, qua queque pate iunctura, figuris / Insculptum uariis rutilans intermicat aurum»). Al contrario rispetto a quanto proposto da Gautier, gli artisti del mondo alessandrino, al pari dell'anonimo poeta, perseguono l'ideale dell'unità, unità che nasce dal molteplice ma che non è più percepibile nelle sue parti: come tutti gli altri oggetti artistici il *LdA* si offre ormai al lettore come un'unità, la biografia completa di Alessandro Magno, un'unità originale dotata di tale organicità da far dimenticare le sue origini:

(<i>LdA</i> , 858cd)	Eran tan sotilment' todas engastonadas, semejavan que eran en uno ajuntadas.
(<i>LdA</i> , 2542d)	Nol' devisarié omne do era ajuntado.
(<i>LdA</i> , 1803c)	Non pareció juntura, tant'era bien labrado.

⁹ Per un elenco completo delle descrizioni presenti nei *romans antiques* (con l'esclusione del *Roman d'Alexandre*), si veda CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit, Appendice II, pp. 431-435.

¹⁰ Aimé PETIT, «Carthage, ville exotique dans le *Roman d'Eneas*», in *Un exotisme littéraire médiévale?*, 2008, pp. 199-210; ID., «La description de Carthage dans le *Roman d'Eneas* (v. 407-548)», in *Hommage Jean Dufournet*, 1993, vol. 3, pp. 1103-1108.

¹¹ Catherine CROIZY-NAQUET, «La description de Troie et ses avatars dans le *Roman de Troie* en prose au XIII^e siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, 39 (1996), pp. 303-320.

(*LdA*, 2125cd) Eran tan sotilment' entre sí enlazados
que non entendrié omne dó eran empeçados.

Si tratta di un principio estetico che trova una sua formulazione teorica nella *Poetria Nova* di Geoffroi de Vinsauf:

(*Poetria*, 258-62) [...] Hic est
formula subtilis juncturae, res ubi junctae
sic coeunt et sic se contingunt, quasi non sint
contiguae, sic continuae quasi non manus artis
junxerit, immo manus naturae.

È forse questa meravigliosa unità che suscita lo stupore dell'artista stesso di fronte alla propria opera:

(*LdA*, 98cd) Apelles, que nul omne mejor d'él non obrava,
por mejor lo tenié quanto más lo catava.

(*LdA*, 1239d) El se maravillava quandol' ovo obrado.

Ma questo non è un ideale solo castigliano: notazioni dello stesso tenore popolano infatti ampiamente le pagine francesi:

(*Eneas*, 340-44) En la cité a .III. Portes,
d'olifant son, roides et fortes,
entaillies a desmesure:
des ais n'i choisist on jointure.

(*Thèbes*, 5160-61) El curre ot molt sotil entaille,
bien fu ovré, onc n'i ot faille.

(*Troie*, 10387-89) La tunbe fu entiere e saine,
e si soudee la plataine
que riens n'i conoisseit jointure.

(*Troie*, 13361-63) Del mantel fu la pene chiere,
tote enterigne e tote entiere:
n'i ot ne piece ne costume.

(*Troie*, 22485-90) Quant la chose fu achevee,
fiunt la viz si scelee
que riens ne peust porpenser
par ou hom i poist entre.
L'estopeure ne l'entree
n'iert mes devant la fin trovee.

(<i>Alex</i> , I, 1951)	Et quant ele estoit droite n'i paroit pas jointure.
(<i>Alex</i> , II, 2181)	Ja n'iert mie en cel lieu que la jointure paire.
(<i>Alex</i> , III, 7162)	Ainsi furent saudees que n'i parut jointure.
(<i>Alex</i> , III, 7193-4)	Encore en porriés autre mervelle oir: n'i peüssiés jointure ne veoir ne sentir.
(<i>Cligès</i> , 5512-14)	Par tel engin et par tel art sunt fait li us de pierre dure que ja n'i troverez jointure.

E con riferimento alla *Chambre de Beauté* del *Roman de Troie* Jean-Charles Huchet osserva:

La beauté de la Chambre, taillée dans une seule pierre, renvoie l'image de l'unité du roman qui a su conjoindre harmonieusement les emprunts à des sources hétérogènes. [...] Leur jointure n'est signalée que pour être aussitôt effacée par une seconde réécriture qui réalise la "conjointure" parfaite du roman. [*L'auteur*], tel un mortier invisible, liera l'ensemble, effacera toutes traces de jointure et réalisera la "conjointure" du roman où rayonnera une nouvelle forme de beauté: la beauté littéraire¹².

Le stesse parole potrebbero applicarsi senza problema al *mester fermoso* del nostro autore, unico – o quasi unico se si considera il caso, differente però, di Thomas de Kent e del suo *Roman de Toute Chevalerie* – a maneggiare un così variegato numero di fonti per costruire la sua personale storia di Alessandro.

II. «*Guarniolo el maestro, de alto a fondón / de piedras de grant preçio, todas bien a razón*».

Procedere dalle armi di Alessandro (*coplas* 89-107) alla sua tenda (*coplas* 2539-95), cioè dall'inizio alla fine della sua storia, ma anche dai primi passi alle falcate sicure del suo "biografo", significa immergersi progressivamente in un mondo sempre più rutilante di oro e pietre preziose. Pressoché assente nella descrizione delle armi (di Alessandro, di Achille e di Dario) e delle tombe (di Statira e di Dario), dove tutt'al più si parla di marmo prezioso, l'elemento "oreficeria" si impone a partire dalle descrizioni del carro di Dario, riflettendo ancora una volta una tendenza estetica tipica dei *romans antiques*¹³ (presente anche nella

¹² HUCHET, «La beauté cit.», p. 81.

¹³ Tendenza ampiamente analizzata in Valérie GONTERO, *Parur d'or et gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques*, Aix en Provence 2002.

Historia de preliis se si considerano le descrizioni del palazzo di Poro, recepita totalmente e ampliata dal *LdA*, e del trono di Dario), una tendenza che chiama in causa alla mente del lettore i concetti di luminosità e preziosità. Così, come si è visto, nella descrizione del carro del sovrano persiano, le stringate allusioni ai «radiis stellantibus auro» e all' «ardor gemmarum» si ampliano in cinque *coplas* e nella luminosa descrizione di un'autentica opera di oreficeria, per la quale non è ancora stata individuata la fonte. E di opera di oreficeria, differente rispetto al modello diretto, cioè l'Alessandro francese, e più prossima alle tende tebane, si può parlare anche nel caso della versione castigliana della tenda del Macedone.

III. «Y estavan contrarios los vientos principales, / cad'uno cómo corren, en cuáles temporales».

Come terzo tratto distintivo rispetto alle fonti più prossime, le *ekphrasis* castigliane tendono a introdurre elementi naturalistici – naturalistici anche in senso artistico, non solo strettamente "scientifico" – ed enciclopedici, sul modello dell'archetipo tebano. È il caso della *copla* 656 e della 658 (presente solo in O) nella descrizione dello scudo di Achille; della *copla* 864, vagamente astronomica, relativa al carro di Dario; degli elenchi di animali inseriti nella descrizione di Babilonia (1495-99); dell'integrazione geografica sullo scudo di Alessandro al fianco della canonica immagine del leone e, per alcuni aspetti, dell'ampia descrizione dei mesi dell'anno introdotta nel primo panno della tenda di Alessandro. Più tendente verso il colorismo locale è invece la menzione delle varie tipologie di uva inserita sorprendentemente nella fastosa e mirabolante descrizione del palazzo di Poro (*coplas* 2129-30). In questo stesso solco si inseriscono anche le notazioni, quasi da rappresentazioni di vita quotidiana, come quelle legate al commercio marittimo presenti tanto nella descrizione dello scudo di Achille (*copla* 654) che in quella di Babilonia (*coplas* 1502-03).

IV. Ordine e esaustività.

Le descrizioni del *LdA* si caratterizzano rispetto al loro modello per una assai più rigorosa e ordinata strutturazione, tanto che esse potrebbero ben figurare come modelli, per ciascun argomento trattato, in un manuale di arte retorica in volgare. L'operazione letteraria è tanto più degna di nota se si pensa che, per questo genere di "oggetti" non esisteva indicazione

alcuna nelle *artes poeticae*, a differenza di quanto avveniva invece per i motivi del *locus amoenus* e della *descriptio puellae*. E l'ordine mentale del castigliano, tendente al contempo anche all'esaustività, risalta ulteriormente se si pongono a confronto le sue versioni dei vari "motivi" con quelli francesi: quello dell'anonimo è un ordinato procedere dal generale al particolare, dall'esterno all'interno, elemento per elemento, senza tralasciare nulla, con una completezza sconosciuta alle altre descrizioni¹⁴.

Il nostro poema castigliano meriterebbe dunque ancor più dei suoi compagni francesi le parole di Cathérine Croizy-Naquet dedicate a questi ultimi, la quale esalta «Lla vertige qui peut saisir tout auditeur ou lecteur, tel un promeneur émerveillé, à l'écoute de ces descriptions si bien ordonnées, disposées et composées mais également scintillantes et foisonnantes de richesses»¹⁵.

Poniamo a confronto, come esempio, le varie descrizioni di città, elencando per ciascuna gli elementi che vengono presi in considerazione, riportati secondo l'ordine in cui compaiono nei testi:

- *Troia*: le mura, le torri, la popolazione, la bellezza di strade e case, la rocca di Ilion, le mura, le porte.
- *Jaconites*: le torri, le mura, i palazzi interni, la ricchezza e il numero degli abitanti, l'opulenza dei beni.
- *Cartagine*: le mura, le torri, le porte, la ricchezza degli abitanti, le mercanzie, l'opulenza dei beni, il palazzo interno (le mura, le torri, le porte).
- *Babilonia*: presentazione della regione, stato generale degli abitanti, le spezie nella regione, i quattro fiumi, i mulini intorno ai fiumi, le pietre preziose nei fiumi, le fontane, l'abbondanza di cibo, le foreste, la ricchezza degli abitanti, il commercio marittimo; presentazione della città, la storia, la ricchezza delle strade, le mura, le torri, le porte, il palazzo, i bagni pubblici, le quattro torri di avvistamento.

V. «*Alçides si non oviés' a España passado, / [...] Bachus si non oviés' el su lugar lexado*».

Quinto e ultimo elemento, il poeta castigliano ha delimitato un personale campo di riferimento biblico e mitologico, composto da pochi elementi, richiamato costantemente in causa e utile di conseguenza per la comprensione del messaggio trasmesso dal *LdA*. Così, a

¹⁴ Scrive rispetto alla tenda di Alessandro CACHO BLECUA («La tienda *cit.*», p. 118): «Ordenación e indicación de los temas que a continuación se van a tratar en una estrofa prologal y desarrollo amplificado de lo más sobresaliente de cada uno de sus componentes. En definitiva, el paso sistemático de lo general a lo particular. Los principios taxonómicos muestran una clara voluntad organizativa y jerárquica, usada a lo largo del *Libro*». Notazione analoga sul piano narrativo da parte di Charles FRAKER («Aetiologia in the *Libro de Alexandre*», *Hispanic Review*, 55.3 (1987), pp 277-299, p. 277): «The *LdA* tells its story rationally; it props up many of the turns of its plot with explanations of various sorts. [...] The texts of course tells us clearly enough what happens, but beyond that, it rarely keeps us in the dark about why things happen. This logic and clarity are plainly an important part of the program of the *Alexandre* poet».

¹⁵ CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie cit.*, p. 35.

metà tra il biblico e il mitologico, si collocano le menzioni, tutte originali, della torre di Babele e dei giganti – 655c (scudo d'Achille), 1241d (tomba di Statira), 2553 (tenda di Alessandro); sul piano biblico la caduta di Lucifero, anche questa inserto originale – 1240b (tomba di Statira), 2551 (tenda di Alessandro) –, e il peccato di Adamo ed Eva – 1240cd (tomba di Statira), 2552 (tenda di Alessandro).

Colgo l'occasione per un breve approfondimento sulla mitologia del *LdA*: paradossalmente infatti, nonostante i tagli operati per quel che riguarda gli interventi divini come motori dell'azione o come fattore di influenza sul corso delle vicende, la mitologia, in particolare eroica, chiamata in causa dal poeta è ben più ampia di quella offerta dalla *Alexandreis*. A parte la inclusione isolata di Bellona in 550 cd («andaron en la sangre bien fascas media pierna; / nunca fuera en día Belona más esperta»), probabilmente frutto dell'inclusione di una qualche glossa all'*Alexandreis*, i riferimenti si concentrano su pochi personaggi accomunati fondamentalmente dal tema dell'erranza e della fama. Si inseriscono in questo solco innanzitutto Ercole e Bacco: le due citazioni dell'eroe da parte di Gautier (*G*, I, 39-41 «verumne dracone / Alcydem puerum compressis faucibus olum / inclinis domuisse duos» e I, 337-38 «Heccine terra deos tulit auctoremque tuorum / nutrit Alcidem») non solo vengono tradotte dal poeta castigliano (*LdA*, 27 «Alçides de la cuna, com solemos leer, / afogó las sirpientes que lo querrién comer»; 238a «Alçides, su avuelo, d'aquí fue natural») ma ampliate e ripetute indipendentemente dal dettato mediolatino, trasformando così il personaggio in *figura* secolare di Alessandro, così come dimostrato da Peter Bly e Alan Deyermond¹⁶ per Paride, l'intera vicenda di Troia, Dario e la torre di Babele. E aggiungerei a questo punto alla lista anche Ercole e Bacco (quest'ultimo, nella sua dimensione di *figura* della fragilità del pensiero, già analizzato in un suggestivo contributo da Mary Jane Kelley)¹⁷, che si configurano come conquistatori erranti di fama e imperi, come evidenziato dall'inserzione originale del poeta:

(*LdA*, 256)

Alçides si non oviés' a España passado,
maguer era valiente, non serié tan contado;
Bachus si non oviés' el su lugar lexado,
non oviera el regno de Indïa ganado.

¹⁶ BLY-DEYERMOND, «The Use of *Figura* cit.».

¹⁷ Mary Jane KELLEY, «Another Example of *Figura* in the *Libro de Alexandre*», *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1985), pp. 147-153.

versi in cui spicca soprattutto il riferimento alla rielaborazione castigliana del mito di Eracle, accolto dalla storiografia iberica come antenato¹⁸.

Ma Eracle è anche, rispetto ad Alessandro, *figura* di forza – (*LdA*, 15d) «Semejava a Hércules, tant'era esforçado!» –, ed di ingegno/*sen*, cioè di capacità di comprensione della realtà, evidente nella vicenda di Anteo, il gigante che traeva forza dal contatto con la terra, sua madre, e che poté essere sconfitto dall'eroe solo sollevandolo sulle proprie spalle e impedendogli così questo contatto¹⁹, come spiega Alessandro ai suoi uomini:

(*LdA*, 1198) El luchador Anteo esta virtud avió:
 quanto más lo echavan mayor fuerça cogió,
 más vedógel' don Hércules que con él contendió.

E Bacco è *figura* della conquista dell'alterità meravigliosa rappresentata dall'India; anzi, grazie ad alcuni particolari – la *mesnada*, la sete sofferta – la storia del dio diviene ancor più precisa *figura* dell'impresa alessandrina, attraverso le meraviglie ma anche le sofferenze inflitte dall'Oriente:

(*LdA*, 239ab) Aquí nació don Bacus, un cuerpo venturado
 que conquistó a India, ond'es oy adorado.

(*LdA*, 1169-70) Marras quand'ovo Bacus a India sobjugada,
 escaeció en Libia con toda su mesnada;
 avién por unos yermos fecha muy grant andada,
 era toda la hueste de sed mal cuitada.

La tierra era seca, de fuentes muy mañera,
non podién aver agua por ninguna manera.
Rogó Bacus a Júpiter que les diesse carrera,
por do oviessen agua, ca menester les era.

(*LdA*, 1173ab) Consagró la fuent' Júpiter, que fuesse perenal,
 de la virtud de Bacus que fuesse por señal.

¹⁸ Rober Brian TATE, «Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento», in *Ensayos sobre la historiografía peninsular del s. XV*, Madrid 1970, pp. 13-32.

¹⁹ L'associazione Ercole-Anteo-Alessandro nel segno del *sen* è riproposta anche dalla *GE* (I, p. 304b): «E uencio Hercules al rey Antheo desta guisa, non le dando vagar de se apoderar mas en la tierra, nin de llegar e tornar mas yentes nin sacar fonsados, nin mayores poderes; e en las guerras et en las lides muy grand algo es la sabiduria e la maestria contra los enemigos, mas assi como cuenta la estoria que el grand Alexandre ensennava a sus cavalleros, muy grand algo es apresurar ell amigo contral enemigo, ca diz Alexandre que por qual ell enemigo vee all enemigo que por tal le entiende luego e faze; e esto fallamos e tenemos que quiere dezir el dicho daquela fazanna».

A questi dei/eroi evocati in certo qual modo già da Gautier, se ne aggiungono sulla stessa linea altri due, inserzioni originali del poeta; altri due erranti: Giasone²⁰ e Ulisse.

- (LdA, 258cd) Jasón, si non oviessse abiertos los caminos,
non avría ganado tan ricos velleçinos.
- (LdA, 766) Ulixes e los otros que fueron tan lazrados,
si tanto non lazrassen, no se vieran vengados.
Mas, porque fueron firmes e fueron denodados,
fizieron tal fecho por que son oy contados²¹.
- (LdA, 2304) Ulixes que diez años andudo much' errado
non vío más peligros nin fue más ensayado;
pero quando fue fecho e todo delibrado,
salló como caboso el rey aventurado.

Ricordo infine un'ultima inserzione mitologica originale che il *LdA* condivide con il *Libro de Apolonio*, vale a dire quella dell'affascinante musico Orfeo, simbolo forse, al pari di Apelle, del potere dell'arte:

- (LdA, 1879cd) Los sus enseñamientos non los sabría fablar
Orfeus, el que fizo los árboles cantar.
- (LdA, 2138cd) Alçando e premiendo fazién cantos suaves,
tales que por Orfeo de formar serién graves.

Concluderei quindi questo *excursus* fra le *ekphrasis* con due osservazioni. La prima riguarda la ridefinizione del ruolo di fonte del *Roman d'Alexandre* versione *B*: il *Roman* offre all'autore i soggetti, ricollocati a piacere o meglio secondo il progetto del castigliano, e una serie di motivi descrittivi per ciascun soggetto, anch'essi riposizionati secondo le esigenze e la *maestría* dell'anonimo. Le armi, Babilonia e la tenda divengono così tre contenitori descrittivi che il poeta castigliano si ingegna a riempire con altri materiali, con altre reminiscenze, molte ancora da individuare. Si potrebbe applicare al *Roman d'Alexandre* quanto Charles Fraker afferma circa la fonte-guida rappresentata da Gautier de Châtillon:

²⁰ Giasone è così descritto nel *Roman de Troie* (832-67): «Trop par porras encor conquerre, / mout ad grant pris e grant valor, / mout as conquise grant enor, / mais conquerre la puez mout maire / s'une chose poies faire, / si eres si prouz ne si os / que tu la toison de Colcos, / qui est de fin or sans datance / e dont il est viel reparlaire / pusses par niul sens aveir / ne par force ne par saveir, / si avreies doncs mais conquis / qui om terriens qui seit vis. / [...] Grant cuer a e grant voluté / d'aller en estrange regné / e de veoir les regions / dont il oeit nomer les nons; / e mout voudreit faire tiel rien / que l'on li atornast a bien / e dont il essaucast son nom».

²¹ Il passaggio è tanto più interessante se si pensa che i corrispettivi versi latini (*G*, I, 478-491) citano Ettore e non Ulisse.

The Latin poem is one voice among many. What are we to make of the mix? What sort of colony is it, inhabited by Gautier, along with the *Historia de preliis* and other immigrants? The mix, the conjunction of texts, is what is interesting here, and not simply the fortunes of anyone fragment, recast or even distorted by the vernacular poet. How is the new amalgam distinctive with respect to each of its elements? How and why is the *Alexandre* greater than the sum of its parts?²²

Luoghi di reminiscenza: è così che definirei le *coplas* descrittive del *LdA*. Reminiscenze di letture o ascolti passati dato che il materiale francese non è di certo concretamente sotto gli occhi del poeta. Non è un caso che tutte le interpolazioni dal *Roman* ricadano nell'ambito del descrittivo, inteso in senso ampio, comunque certamente non in quello del narrativo: a parte le descrizioni propriamente dette sopra analizzate si tratta infatti dei prodigi alla nascita (che avevano un *pendant* nei prodigi descritti da Gautier in occasione della morte), la prima educazione (tema facilissimo da ricordare per chiunque si occupasse di Alessandro), la morte di Nettanabo (presente anche nella *Historia de preliis*), i Dodici pari.

Si tratta dunque di "scene" rimaste impresse nella memoria dell'autore o perché presenti anche negli scritti latini usati per costruire i propri versi o perché, come nel caso delle tre grandi *ekphrasis*, particolarmente impressionanti non solo per il loro valore intrinseco ma anche per la loro reiterazione in più ambiti diversi che le rende scene fisse dei *romans antiques*.

Forse l'anonimo avrebbe inserito comunque i motivi delle armi, della tenda e della città conoscendo il solo *Roman d'Alexandre*, ma l'evidente affiorare di altre reminiscenze oltre quelle alessandrine, impiegate per costruire il nuovo edificio sulle fondamenta della memoria, suggerisce l'idea che quei motivi siano stati usati, e si siano tanto impressi nella memoria del poeta, proprio in virtù del loro ripetersi in più contesti, e configurarsi così come *clichés* del genere. Rievocarli, ricrearli, significava perciò anche strizzare l'occhio a una tradizione.

Seconda osservazione: una volta affermata la valenza in termini letterari di questi soggetti, l'ombra che si profila più prepotentemente dietro alle reminiscenze alessandrine è in primo luogo quella del *Roman de Thèbes*.

E quando parliamo di *Thèbes* parliamo essenzialmente di due passaggi chiave: la descrizione del carro di Amphiarus e quella della tenda di Adraste, considerata come fondativa «d'une typologie, et même d'un genre», oltre a rappresentare «les premières

²² Charles FRAKER, «The role of rhetoric in the construction of the *Libro de Alexandre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 65.4 (1988), pp. 353-368.

descriptions de notre littérature [cioè della letteratura francese]»²³. Quello che caratterizza le descrizioni del *Roman de Thèbes* rispetto agli altri è:

la combinaison, sur un même objet, d'éléments qui resultent du savoir antique et de la science médiévale²⁴ [vale a dire una delle forme di anacronismo, quello nel campo dei realia e delle conoscenze, catalogate da Petit].²⁵ Par le choix des sujets de décoration et d'ornementation, les trois romanciers se distinguent les uns des autres, celui de l'*Enéas* se révélant *a priori* les moins ambitieux dans son entreprise didactique. [In "*Thèbes*"] le clerc représente une véritable encyclopédie en images ou se succèdent l'histoire ancienne et contemporaine, la mythologie, l'astronomie, la géographie et les sept arts libéraux. [...] C'est l'image d'un clerc-savant, d'un clerc-professeur qui surgit à travers une digression suspendant délibérément le cours du récit. [...] Benoît n'agit pas autrement; cependant, aux mêmes fins, il substitue des moyens quelque peu différents. Son projet didactique ne se réduit pas à une encyclopédie en image [...] mais affleure dans l'encyclopédie animée qui est la Chambre de Beautés. Les automates ont l'extraordinaire pouvoir de figurer et mimer les connaissances qu'il incarnent, le clerc insuffle vie au savoir²⁶.

Si viene così a creare «un monde baroque de l'hybride qui répond à la fascination de l'insolite et du fantastique [...] un univers où la fiction côtoie l'histoire, la science chartraine la fable antique»²⁷.

L'aspetto bidimensionale, pittorico del *Roman de Thèbes* è esattamente quello che conforma le descrizioni del *LdA*, quasi trasposizione in parole di miniature come è stato suggerito per il *mapamundi*, con riferimento alle immagini che accompagnano i manoscritti della *Alexandreis*. Il *LdA* è in questo ben lontano dalla rutilanza del *Roman de Troie*, e le stesse descrizioni architettoniche ereditate da Gautier – a differenza dei fantastici edifici troiani – sono notevolmente semplificate se non eliminate a favore delle immagini «escriptas e notadas».

²³ Aimé PETIT, «Les premières descriptions de tentes: la tente d'Adraste dans le *Roman de Thèbes*», *Bien dire et bien apprendre*, 11 (1993), *La description au Moyen Age*, pp. 303-316, p. 310 e 303. Si veda anche Emmanuèle BAUMGARTNER, «Peinture et écriture: la description de la tente dans les romans antiques au XIII^e siècle», in *De l'histoire de Troie au livre du Graal: le temps, le récit. XII^e-XIII^e siècles*, Orléans 1994, pp. 179-187.

Forse, data la procedenza plantageneta dei testi, perlomeno sicuramente del *Roman de Thèbes*, si potrebbe avanzare l'ipotesi che il motivo letterario nasca da un fatto storico, l'abitudine cioè di Enrico II di offrire preziose tende come omaggio agli altri sovrani: nel 1157 ne invia una a Federico Barbarossa, una tenda ricoperta da splendidi ricami descritta dal cronista tedesco Rohewiin di Frisinga; e nel 1177 una tenda in seta fa parte della dote che Jeanne porta a Guglielmo II di Sicilia, citata da Richard de Denizes nel suo *Chronicon* (AURELL, *L'empire* cit., p. 37).

²⁴ CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit., p. 313.

²⁵ PETIT, *L'anachronisme* cit., pp. 183-187; Lewis Gary DONOVAN, *Recherches sur le "Roman de Thèbes"*, Paris 1975, pp. 226-228.

²⁶ CROIZY-NAQUET, *Thèbes, Troie* cit., pp. 319-320. Sulle rappresentazioni tebane, pp. 313-316.

²⁷ PETIT, *Naissance* cit., p. 832.