

STRUTTURE, NARRAZIONE E DISCORSO NEL
IL CASO DI CHRÉTIEN DE TROYES
(Analisi dell'*Erec et Enide* e dell'*Yvain*)



La Filologia moderna della Facoltà di Lettere e
Linguistica degli Studi di Cagliari
CAGLIARI 1980

MAURIZIO VIRDIS

INTRECCIO, STRUTTURE, NARRAZIONE E DISCORSO NEL ROMANZO
IL CASO DI CHRÉTIEN DE TROYES

(Analisi dell'*Erec et Enide* e dell'*Yvain*)



Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Cagliari

CAGLIARI 1980

P R E M E S S A

E' noto quanto sia attuale e dibattuta la problematica intorno all'opera e alla figura di Chrétien de Troyes, questo grande narratore del XII secolo, che tanta importanza assume per chiunque si interessi del medioevo letterario francese e non solo francese. Interesse e dibattiti dovuti alla notevole complessità, al vario e vasto significato umano e artistico proprio della sua opera. E varie sono state le interpretazioni che la critica ha cercato via via di proporre all'attenzione, sia perché ciò che concerne l'opera complessiva dell'Autore, sia per ciò che concerne i singoli romanzi che, come si sa, trattano argomenti e toccano problematiche diverse quando anche inquadrate entro un comune spazio contenutistico, tematico e ideologico; sia infine per quanto concerne singoli problemi, singoli casi, dei quali il significato sembra più difficilmente potersi afferrare, o che vengono ritenuti risolutivi per una comprensione globale.

Ora noi non vorremmo definire certo un'interpretazione dell'opera di Chrétien che si ponga come conclusiva; si verrebbe a disconoscere una delle caratteristiche dell'opera letteraria, e più generalmente dell'opera artistica: la sua ambiguità. "Tra la comprensione e la non comprensione del testo artistico c'è una larghissima fascia

intermedia. La differenza nell'interpretazione delle opere d'arte è un fenomeno quotidiano e, contrariamente a un parere assai diffuso, non deriva da cause esterne e facilmente eliminabili, ma è una proprietà organica dell'arte" (J.M. Lotman: *La struttura del testo poetico*, Milano, Muria, 1972-76, p. 32).

Cercheremo pertanto solo di vedere come siano fatti i romanzi di Chrétien de Troyes, come egli proceda nel narrare, quali schemi narrativi, sintattici e semantici, egli usi. Da ciò si partirà per una ipotesi di interpretazione che non disconosca per altro apertamente di diversa provenienza. Quest'ipotesi interpretativa non mirerà quindi ad eliminare alcuna ambiguità, ma cercherà di far luce sugli schemi formali che costituiscono l'intelaiatura dell'opera e ne determinano la struttura (ideo)logica.

Le pagine seguenti non saranno dedicate comunque all'intera opera di Chrétien, ma si limiteranno ad una proposta metodologica, ad un approccio al discorso narrativo dell'Autore, e, infine, ad un esame più dettagliato dell'*Erec et Enide* e dell'*Yvain*. Due romanzi questi che sono sempre stati considerati strutturalmente affini, ma che ad un'indagine più attenta, condotta in base a criteri formali più rigorosi, rivelano una grande diversità soprattutto per quanto riguarda la definizione e la composizione degli elementi ideologici; diversità che va ricercata nel mutato atteggiamento col quale l'Autore si pone di fronte alla realtà sociale e umana di cui si fa interprete.

Ringrazio vivamente gli amici professori Alberto Limentani, Andrea Fassò e Ruggero Campagnoli per i consigli e il contributo scientifico prestato mi nella realizzazione di questo lavoro.

CAPITOLO I

Nell'affrontare lo studio dell'opera di Chrétien de Troyes, come del resto quella di qualunque altro autore, ci proponiamo di arrivare all'interpretazione del testo prendendo in considerazione come questo "sia fatto", come si organizzzi, su quale logica interna si fondi, rimanendo sempre ben consci che un'analisi di questo genere non potrà esaurire la problematica che il testo stesso (qualunque testo) propone.

E' chiaro che ogni opera letteraria ha una sua genesi storica, si riallaccia a precedenti tradizioni (ed è ben nota la questione circa la relazione dell'opera di Chrétien de Troyes con la tradizione bretonne e con la storia di Goffredo di Monmouth), influisce sulla letteratura che viene dopo, apre a sua volta una nuova tradizione e pone infine un'impresicata serie di problemi sul trattamento della lingua sua propria, sui temi in essa ricorrenti e sui vari registri stilistici. Problemi questi che, per essere esauriti, richiederebbero analisi dettagliate, le quali, singolarmente considerate, non condurrebbero in nessun caso alla risoluzione del problema globale dell'opera. Così nel nostro caso certe indagini sulla nascita e sul carattere storico-ideologico-sociale dell'epica cortese sono ben lontane dall'indicarci un chiarimento sulla

singularità e sull'individualità dell'opera di Chrétien in generale e dei singoli romanzi in particolare. Così le ricerche tradizionali sui rapporti fra l'opera del nostro Autore e le fonti da cui egli trae alimento, se contribuiscono a gettar luce sul problema del significato dell'opera, non arrivano però all'intrinsecità compositiva, narrativa e semantica dei romanzi in questione. Non v'è dubbio che un'analisi comparata e delle fonti e della tradizione letteraria che precede Chrétien da una parte e della intera sua opera dall'altra, potrebbe risultare utilissima in quanto condurrebbe ad una definizione più comprensiva del valore pluridimensionale dei testi, ma il nostro proposito vuole essere più modesto.

Questa nostra analisi condotta secondo categorie che via via definiremo, vuol essere poi solo un tentativo di interpretazione del testo che tenga conto di ciò che spesso viene tralasciato: *la forma intrinseca di esso.*

Certo, così facendo non arriveremo al senso ultimo, che del resto non può in ogni caso essere afferrato e posposto, ma solo descritto; e poiché ogni descrizione è una limitazione imposta dalla/alla nostra mente, il nostro lavoro si fermerà alla descrizione-definizione di questo "senso ultimo" secondo concetti operativi che ci accingiamo ad enunciare e a definire.

AUTORE E NARRATORE

1) Considerazioni sull'impostazione narrativa.

Una prima delimitazione che vorremmo imporre è quella riguardante il modo in cui Chrétien imposta la sua narrazione, in quanto riteniamo che da ciò, anche prescindendo dalla descrizione delle strutture narrative più propriamente dette, possa scaturire qualche considerazione sul significato dell'opera.

Per quanto riguarda il rapporto che Chrétien instaura fra sé in quanto emittente del messaggio e la narrazione, si terrà conto di alcuni fatti: e cioè in primo luogo che l'emittente è in pratica sempre l'Autore, ossia la coscienza che sta al di là della narrazione, e Narratore, cioè colui che attua la narrazione e in essa si concreta risultandovi sempre presente, sia pure talvolta, quasi paradossalmente, *in absentia*; in secondo luogo che è l'Autore a decidere quale narratore egli stesso deve e/o vuole essere; e infine anche che il Narratore non è altro che l'attuazione di questa volontà-dovere. Conseguentemente a quanto ci siamo proposti analizzeremo il racconto proprio in quanto discorso narrativo, nel quale si possono scorgere diversi aspetti tipici che corrispondono ai rapporti fra l'Autore e la narrazione.

T. Todorov esamina questi "aspetti" che definisce *visione dal "di dentro", visione "con", visione dal "di fuori"* e li formalizza rispettivamente nella seguente manie-

ra: Narratore > Personaggio, Narratore = Personaggio, Narratore < Personaggio.¹

Il primo di questi rapporti si ha quando il Narratore sta nella posizione di onniscienza rispetto alla narrazione e sa già tutto in partenza: ogni atto, ogni pensiero, ogni desiderio dei "suoi" personaggi. Il secondo caso si ha quando il Narratore ne sa quanto i personaggi presi uno alla volta, non sa anticipare nulla, ma segue gli atti, i pensieri e i desideri di essi nello svolgersi della vicenda. Il terzo caso si ha infine quando il Narratore ne sa meno dei suoi personaggi e, come dice Todorov, "può descrivere unicamente ciò che vede, sente, ecc., ma non ha alcun accesso alla coscienza di alcuno".

E' anche possibile che, in uno stesso romanzo, si incontrino due o più dei diversi "aspetti" ora presi in esame, a seconda del momento o del particolare che si stanno narrando. Potremmo infine aggiungere il caso di narrazioni in prima persona in cui il narratore coincide con uno dei personaggi, ed allora l'onniscienza sarà limitata a questo stesso personaggio; ma si può dare anche il caso di narrazioni in prima persona in cui il Narratore è allo stesso tempo un personaggio che sta però al di fuori della vicenda.²

¹ - Cfr. T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in *L'Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 227-270.

² - In realtà si potrebbero fare divisioni e analisi più sottili al riguardo e tale problema è, ed è stato, di primario interesse non solo per i filologi o i critici let

2) L'"aspetto" più evidente della narrativa di Chrétien de Troyes

A prima vista, potrebbe sembrare che Chrétien faccia uso soltanto della *visione dal "di dentro"*. Infatti considerando l'intera opera narrativa del nostro Autore si vede subito come, nel prologo di ciascuno dei suoi romanzi, si percepisca che il narratore (e non quindi l'autore) si accinge a raccontare una storia che già esiste, ossia dei fatti che egli già conosce e che vengono tutt'al più ripresi dal narratore e ristrutturati a suo modo. Tra i prologhi il più esemplare a questo proposito ci pare quello dell'*Erec et Enide* di cui ci basterà ricordare due versi:

(Chrétien) "tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure"
(vv. 13-14)

Ora è ben chiaro che il fatto che la storia sia esistita davvero o no ha scarsa importanza; ciò che conta veramente è invece che nel prologo venga enunciata a chiare lettere la posizione del narratore. Una posizione, questa,

ma anche per gli autori stessi, per i romanzieri, per chi insomma abbia inteso effettivamente narrare. Anzi, comunque sembra che la maniera in cui T. Todorov ha impostato la questione, ove si tengano presenti le poche aggiunte da noi più sopra esposte, possa essere sufficiente per affrontare l'analisi di un testo letterario. Rimanda, ma comunque per una trattazione più ampia del problema, a Françoise Van Rossum-Guyon, *Point de vue ou perspective narrative*, Poétique, 4, 1970, pp. 476-497.

che potremmo senz'altro definire di prescienza rispetto alla narrazione, in linea di massima coincidente con quell'aspetto del racconto già definito appunto *visione dal "di dentro"*, in cui si ha: Narratore > Personaggi.

Vorremmo ora esemplificare l'uso narrativo che Chrétien fa di questo aspetto, mediante dei brani tratti dai vari suoi romanzi:

1) *Après les siust a esperon
uns chevaliers, Erec a non;
de la Table Ronde estoit;
an la cort molt grant los avoit;
.....
Sor un desirer estoit montez,
afublez d'un montel hermin;
galopant vient tot le chemin
s'ot cote d'un diapre noble
qui fu fez an Contantipeble*

(Erec et Enide vv. 81-98)

2) *Tant fu blasmez de totes genz,
de chevaliers et de bergenz,
qu'Enye l'oi antre dire
que recreant aloit an sire
d'armes et de chevalerie;
molt avoit changiee sa vie.
De ceste chose li pesa;
mes sanblant fere n'an osa,
que ses sire an mal hel preïst
asez tost, s'ele le deïst.*

(Erec et Enide vv. 2458-68)

3) *Adonc estoit costume et us
que dui chevalier a un poindre
ne devoient a un seul poindre,
et, s'il l'eussent anvaï*

vis fust qu'il l'eüssent traï
(Erec et Enide vv 2822-26)

4) *Or la fera Amors dolante,
et molt se cuide bien vangier
del grant orguel et del dangier
qu'ele li a toz jorz mené.
(Cligés vv. 450-53)*

5) *Mes il seüst le soreplus,
ancor l'amast il assez plus,
car an eschange n'an preïst
tot le monde, qui li meïst
(Cligés vv. 1183-86)*

6) *De tot ice rien ne savoient
lor genz, qui estoient defors,
mes lor escuz antre les cors
orent trovez, ecc., ecc.
(Cligés vv. 2036-39)*

7) *Mes d'un agait rien ne savoient
dom il ja ne s'aparcevront
tant que grant perte i recevront
(Cligés vv. 3576-78)*

8) *Mes Cligés n'a cure de plet
ne de sa parole escouter
(Cligés vv. 3686-87)*

9) *A tant s'an va chascuns par lui;
et cil de la charrete panse
con cil qui force ne deffanse
n'a vers Amors qui le justise
et ses pansers est de tel guise*

que lui meismes en oblie

(Le Chevalier de la Charrete vv. 710-15)

10) Iluec fu uns hom anciens
qui molt estoit boens crestiens;
el monde plus leal n'avoit
et de plaies garis savoit
plus que tuit cil de Montpellier

(Le Chevalier de la Charrete vv. 3481-85)

11) La dameisele estoit si bien
de sa dame, que nule rien
a dire ne li redotast
a que que la chose montast

(Le Chevalier au Lion vv. 1593-96)

12) La dameisele a tan s'an part;
s'est venue a son oste arriere
mes ne mostra mie a sa chiere
la joie que ses cuers avoit

(Le Chevalier au Lion vv. 1906-09)

13) Mais il ne savoit nule rien
D'Amor ne de nule autre rien,
Si s'endormi auques par tens,
Qu'il n'estoit de rien empens

(Le Roman de Perceval vv. 1941-44)

14) Et cil qui son non ne savoit
Devine et dist que il avoit
Perceval li Galois a non,
Ne ne set s'il dist voir ou non;
Mais il dist voir et si nel sot.
Et quant la dameisele l'ot
Si s'est encontrae lui drechie,
Si li dist come correchie

(Le Roman de Perceval vv. 3573-80)

In questi brani è chiaramente delineata la posizione di superiorità del Narratore che qui agisce come una sorta di coscienza totale che *sa tutto*; conosce i pensieri dei personaggi, come dimostrano i brani nn. 2, 8, 9, 12; mette in rilievo come i personaggi siano all'oscuro di una situazione avvenuta o che sta avvenendo (come nei brani nn. 5, 6, 7), mette al corrente i lettori-ascoltatori di ciò che essi ancora non sanno e che devono sapere se vogliono comprendere ciò che viene narrato (brani 3, 10); dimostra una maggior *conoscenza* nei riguardi dei suoi personaggi (brani nn. 13, 14); anticipa addirittura ciò che sarà narrato (brano n. 4).

Per di più questa posizione è sottolineata da certe particelle sintattiche (*ensi* e *lors* per la maggior parte) che hanno la funzione di connettere il piano della temporalità con quello della causalità in maniera tale che que sta connessione risulti, nell'esposizione, essere effettuata dal Narratore stesso.

Due esempi chiariranno:

Ensi est la chace atornee
a l'andemain, a l'aujornee.
L'andemain, lues que il ajorne,
li rois se lieve et si s'atorne
(Erec et Enide vv. 67-70)

Non viene detto "la chace est atornee", o più semplicemente "atornent la chace" ma "ensi la chace est atornee"; *l'en* *s'* collega in maniera evidente anche a livello referenzia

le ciò che è stato detto con ciò che si dirà.

Lors li vont son cheval fors treire
et totes ses armes li baillent

(Les Chevalier au Lion vv. 4152-53)

Anche qui non viene detto "apres li vont son cheval fors treire", ma "*lors* li von son cheval fors treire"; l'avverbio anché qui unisce i due piani di cui si parlava: esso significa sia *dopo* sia *in conseguenza di*; e il fatto che esso sia usato in luogo di un avverbio riferito ad uno solo dei due piani, significa che il narratore li ha voluti evidentemente congiungere mostrando ancora una volta quale sia la sua posizione.

3) La visione "con": Chrétien narratore problematico

a) La funzione conativa

L'impostazione narrativa però non è sempre così semplice e lineare come a prima vista potrebbe sembrare, poiché la posizione che abbiamo ora definita non viene costantemente mantenuta. Come spiegarsi infatti, per esempio, queste espressioni od altre in qualche modo ad esse simili?

Erec de ce rien ne savoit
qu'il deüssent sa mort pleidier,

mes Dex li porra bien aidier
et je cuit que si fera il

(Erec et Enide vv. 3418-21)

Ja, ce cuit l'ore ne savra
qu'esperance traï l'avra;
car s'il un tot seul jor trespasse
del terme qu'il ont mis a masse,
molt a enviz trovera mes
en sa dame trives ne pes.
Et je cuit qu'il le passera,
que departir ne le leira
mes sire Gauvains d'avoec lui.

(Le Chevalier au Lion vv. 2663-71)

Mes ainz qu'a salveté la teigne
criem que granz ancombriers li veigne

(Cligés vv. 3333-34)

Et li vallés les vit passer,
Ne n'osa mie demander
Del graal cui l'en en servoit
Que toz jors en son cuer avoit
La parole au preudome sage.
Si criem que il n'i ait damage,
Por che que j'ai oï retraire
Qu'ausi se puet on bien trop taire
Com trop parler a la foie(e)

(Le Roman de Perceval vv. 3243-51)

A queste naturalmente si potrebbero aggiungere le varie espressioni assai frequentemente usate dal nostro Autore, come per esempio "ce come je cuit", "ce m'est avis" e simili.

Tutti questi casi ci mostrano un Narratore che sta

al polo opposto della prescienza, e cioè nella posizione di chi non sa che cosa avverrà dopo. Ma, a ben considerare, questa è una posizione del tutto particolare che tende a mettere in evidenza, mediante l'intervento diretto del Narratore, un'attesa (narrativa) nei riguardi di ciò che dovrà avvenire. E si noti che ciò che il Narratore *crede* è sempre ciò che sicuramente *avverrà*. Siamo dunque alla presenza di due tipi di enunciazione: uno puramente *referenziale* e un'altro più propriamente letterario; nel primo il *significato* è proprio quello che il *significante* *significa* nel secondo si riscontra una certa discrepanza tra i due termini della significazione (Chrétien, come Autore, sa ovviamente ciò che avverrà). In questo modo i lettori-ascoltatori sono in pratica indirizzati verso una situazione narrativa alla quale viene data una coloritura di incertezza.

Questi casi ci mostrano in pratica qualcosa di più, e cioè una sorta di gioco tra le due facce del Narratore: quella di chi sa già tutto e quella di chi ne sa quanto i personaggi; e tra il narratore e gli ascoltatori. Tale gioco ha la funzione eminentemente pratica di stabilire una sorta di familiarità fra il narratore e i suoi uditori e di co-simpatia (se ci è consentito il termine) nei riguardi del personaggio; simpatia da cui non è aliena una certa distaccata e bonaria ironia che sorge proprio dalla contrapposizione dei due "aspetti" narrativi. Così facendo inoltre Chrétien sottolinea il suo passare dalla usuale *visione dal "di dentro"* alla *visione "con"* e questa sottoli-

neazione non fa che confermare il fatto che questo aspetto (la *visione "con"*) non è reale, ma solo fittizio, in certo modo retorico. Si viene insomma a creare un dialogo interno del narratore con sé stesso, dialogo che, proiettato nella struttura comunicativa, si riflette sull'ascoltatore coinvolgendolo quasi in un gioco drammatico che rimane, comunque, sempre finto o per meglio dire simulato: un dramma retorico. Si potrebbe anche dire, sempre rimanendo nell'ambito di questi casi, che i passi di cui sopra abbiamo dato solo un'esemplificazione, assolvono a quella "funzione conativa" di cui parla Jakobson³, essendo essi dei veri e propri imperativi (come a dire: 'state attenti a ciò che si sta per narrare'). E' ben chiaro però che questa funzione conativa è parte della più ampia e comprensiva "funzione poetica", visto che in fin dei conti si tratta sempre di un'attenzione portata prevalentemente sul messaggio (abbiamo infatti parlato di retoricità).

Talvolta poi l'imperativo verbale è chiaramente espresso:

Si vos dirai, or m'antandez,
qui furent li conte et li roi

(Erec et Enide vv. 1882-1883)

3 - Cfr. R; Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

De bas vespre a un chastel vindrent,
et ce sachiez que li chastiaux
estoit molt riches et molt biax

(Le Chevalier de la Charrete vv. 398-400)

s'ele ot peor, ne l'en blasmez,
qu'ele cuida qu'il fust pasmez

(Le Chevalier de la Charrete vv. 1431-32)

Oez que fist li lyons donques,
con fist que preuz et deboneire

(Le Chevalier au Lion vv. 3388-89)

Et sachiez que de grant maniere
Li sist au flanc et miex el poing

(Le Roman de Perceval vv. 3176-77)

Talvolta la funzione conativa può essere espressa an
che attraverso formule, quali "Or est ...", "Ez vos ...":

1) Or est Erec an grant peril
et si ne cuide avoir regart;

(Erec et Enide vv. 3422-23)

2) Or ot Erec que bien se prueve
vers lui sa fame læaumant

(Erec et Enide vv. 3480-81)

3) Or n'est pas Enyde a maleise,
quant ses sire l'acole et beise

(Erec et Enide vv. 4895-96)

4) Or est l'empereres gabez
(Cligés v. 3287)

5) Or a la dameisele fet
quan qu'ele voloit antreset
(Le Chevalier au Lion vv. 2051-52)

6) Ore ont molt el chastel deduit,
Que nus nes assalt ne guerroie
(Le Roman de Perceval vv. 2746-47)

7) A tant ez vos poingnant le conte;
si com l'estoire le reconte
(Erec et Enide vv. 3579-80)

8) La ou Kex seoit au mangier,
a tant ez vos un chevalier
qui vint a cort molt acesmez
(Le Chevalier de la Charrete vv. 43-45)

9) Ez vos Lancelot trespansé,
se li respont molt belemant
a maniere de fin amant
(Le Chevalier de la Charrete vv. 3960-61)

10) Ez vos ja la dame changiee:
de celi qu'ele ot leidangiee
ne cuide ja mes a nul fuer
que amer la doie an son cuer
(Le Chevalier au Lion vv. 1751-54)

La funzione conativa, questo introdurre il lettore-
iscoltatore nella narrazione, ha un valore semantico: e

non soltanto, come prima si diceva, perché stabilisce una co-simpatia col personaggio, o perché sottolinea, almeno in certi casi, situazioni narrative di gran peso nell'ecologia generale dei singoli romanzi (si vedano per esempio le citazioni che sono state contrassegnate coi nn. 2, 3, 4, 5, 9, 10), ma anche e soprattutto perché essa garantisce una sorta di unità narratore-ascoltatore. Quest'ultimo viene così ad assumere la funzione di *destinatario* e al tempo stesso di *destinatore* del messaggio e in tal modo si stabilisce una comunanza di codice ideologico fra i termini di detta unità. Vogliamo in pratica dire che il lettore-ascoltatore cui è rivolto l'imperativo-conativo viene chiaramente ad assumere il ruolo di *destinatario* del messaggio; ma, data la comunanza di codice ideologico che, come abbiamo visto, si viene a stabilire con il Narratore, egli appare anche come colui che *detta* l'ideologia del romanzo: il lettore-ascoltatore viene cioè ad essere semanticamente assunto come il *destinatore* dell'ideologia stessa.

Al di là del rapporto-unità sta però sempre l'*autore*, il quale ristabilisce le cose e fa venir meno questa unità mutando l'impostazione narrativa. E ciò perché l'autore vuole imporre un codice diverso e, in sostanza, una nuova ideologia, indicando come falso (o per lo meno inadeguato) il codice dapprima proposto: in tal modo al lettore-ascoltatore resta soltanto la funzione di "destinatario" e perde quella di "destinatore", funzione che viene assunta dall'autore "soggetto" dell'enunciazione narrati-

va.

Se così stanno dunque le cose, è abbastanza facile osservare come i romanzi di Chrétien de Troyes attuino la trasformazione dell'epica di una data società nel romanzo di questa società. Il messaggio è insomma solo apparentemente epico, mentre è in realtà 'romanzesco', o per meglio dire, mostra in atto proprio questo processo di trasformazione.

Diremo perciò che si ha epica quando si ha comunanza di prospettiva ideologica fra l'autore e gli ascoltatori e quando i personaggi permangono fissi nei loro valori e nel giudizio che di essi si ha e si dà; e che invece si ha romanzo quando le prospettive dell'autore e del suo pubblico non coincidono più e i personaggi non restano fermi nei loro valori.

Questa operazione di trasformazione è compiuta da Chrétien con metodi diversi. Si confrontino per esempio i seguenti passi tratti rispettivamente dal *Cligés* e da *Le Chevalier de la Charrette*:

Mes volantez an moi s'aüne
Que je die reison aucune
Por coi ç'avient a fins amanz
Que sens lor faut et hardemanz
A dire ce qu'il ont an pans,
Quant il ont eise, et leu et tans.
Vos qui d'Amors vos faites sage,
Et les costumes et l'usage,
De sa cort maintenez a foi,
N'onques ne faussastes sa loi,

Que qu'il vos an doie cheoir,
Dites se l'en puet nes veoir
Rien qui por Amor abelisse,
Que l'en n'an tressaille ou palisse

(Cligés vv. 3813-26)

Bien poez entendre et gloser
vos qui avez fet autretel,
que por la gent de son ostel
se fet las et se fet couchier;
mes n'ot mie son lit tant chier, ecc. ecc.

(Le Chevalier de la Charrete vv. 4550-54)

Se è vero, come risulta da approcci di altro tipo ⁴, che i romanzi sono giocati nella loro interezza su un no almeno parzialmente ironico, non è chi non veda il gran de valore semantico dei passi citati. L'ironia imposta dai romanzi verrebbe in tal caso rivolta direttamente al pubblico che ne è fatto bersaglio: il pubblico sarebbe dunque coinvolto nell'ironia stessa ed i valori di cui esso è portatore e che si aspetterebbe di trovare attuati nei romanzi vengono ad essere dei controvalori, o almeno dei valori parziali.

b) Valore semiotico-ideologico della visione "con"

L'altro modo in cui Chrétien attua l'operazione di

⁴ - Cfr. P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cligés and Perceval*, Genève, Librairie Droz, 1968; A. Fassò, *Le due prospettive nel Chevalier de la Charrette*, in Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali, Anno 67°, LXI, pp. 297-328.

trasformazione di cui si parla si scopre nei rimanenti romanzi dove egli non attua la contrapposizione tra narratore e pubblico da un lato e autore dall'altro, ma pone in antitesi i personaggi così come essi sono in un primo momento e quali essi risultano essere alla fine della vicenda che porta loro un arricchimento morale. Chrétien fa cioè giusto l'opposto di quanto faceva per i personaggi del *Cligés* e de *Le Chevalier de la Charrete* che restano staticamente sempre uguali a sé stessi nei loro valori umani senza che alcun progresso interiore si compia in essi.

Questo porre in antitesi due diverse posizioni dei personaggi è espresso mediante un cambiamento di "aspetto" narrativo. Come sopra abbiamo detto, Chrétien fa quasi sempre uso della *visione dal "di dentro"*: egli però a un certo punto l'abbandona (e non soltanto in quei passi che abbiamo poco fa citato, e in quelli ad essi simili, al fine di instaurare un dialogo con gli ascoltatori, al già si diceva) quando si tratta di spiegare il comportamento dei suoi personaggi, o certe loro risoluzioni, o certe spiegazioni di taluni fatti di grandissima importanza per la comprensione della vicenda narrata, per esempio quando non ci viene spiegata la ragione per cui Erec decide di partire 'en aventure' (in questo caso saremmo tentati di dire che Chrétien fa uso della *visione dal 'di fuori'*: egli ne sa meno dei personaggi e li segue dall'esterno nelle loro azioni); o ancora quando, in un primo momento, non ci viene detto perché Maboagrain si trovi chiuso nel verziere e la spiegazione viene fatta dare dallo stesso

so Maboagrain in seguito: si ha quindi l'uso della *visione "con"*. Così pure si ha l'uso di questo "aspetto" narrativo per quanto riguarda la decisione di Yvain di intraprendere le sue avventure; il Narratore non sa (e l'autore tiene quindi nascosto) perché Yvain voglia senza sosta e senza indugio, continuare le sue imprese; sarà lo stesso eroe a spiegarcelo. Parimenti non viene subito chiarito cosa sia il Graal, a cosa esso serva e soprattutto perché Perceval taccia di fronte ad esso, sebbene tale importantissimo episodio sia sottolineato attraverso l'uso della funzione conativa, mediante i già citati versi 3243-51.

Questa tecnica narrativa può avere la funzione strutturale di creare un certo effetto di *suspense*, o quella di sottolineare l'evento narrato in qualche modo deformato. Ma il motivo principale di questo procedere, almeno nei punti di maggior peso per l'economia generale dei singoli romanzi, è dovuto crediamo al fatto che l'autore cerca forse di non rendere ovvio, di non banalizzare il significato di certi importanti avvenimenti facendo sì che sia il pubblico stesso a fornirsi dell'"interpretazione" mediante una sua ricostruzione indiretta; o facendo sì che il lettore arrivi per gradi alla conoscenza delle vere ragioni che determinano l'agire dei personaggi, come nel caso de *Le Chevalier au Lion*, dove veniamo a sapere, dopo un lungo periodo di lettura-ascolto del romanzo, e proprio per bocca del protagonista il perché egli intraprenda il compimento delle sue azioni (per riottenere

cioè la pace e l'amore della sua dama) anche se non ci viene spiegato perché Yvain debba e voglia ottenere tale fine proprio in questa maniera (torneremo in questo caso alla *visione "dal di fuori"*). E attraverso una gradualità ancor più accentuata, e mediante l'uso precipuo della *visione "con"*, veniamo posti sulla strada del *sens* del *Perceval*. Dapprima infatti non sappiamo nulla circa la madre di Perceval che il Narratore ci ha mostrato cadere svenuta per la partenza del figlio, né sappiamo le ragioni, quelle vere, per cui il protagonista tace di fronte al Graal; sapremo soltanto dopo che la madre di Perceval è morta per il dolore causato dalla partenza del figlio e che questi ha agito pessimamente tacendo di fronte al Graal; e ancor più in là cominceremo a sapere cosa sia il Graal e che Perceval ha taciuto perché oppresso dal peso del peccato, quello di aver provocato la morte della madre e di averle inflitto un grande dolore con la partenza. Il cerchio, progressivamente, si chiude.

Questo modo di procedere non è dovuto però soltanto alla volontà di non banalizzare, ma assume il significato ben più profondo, e forse nascosto, di costringere il lettore-ascoltatore ad una interpretazione indiretta. Significa cioè che l'autore, con questi diversi aspetti narrativi, esprime due diverse strutture semantiche, l'una narrata, o per meglio dire mostrata e posta in evidenza, mediante la *visione dal "di dentro"*, che chiameremo epica perché tanto il Narratore che i lettori-ascoltatori ne partecipano; l'altra narrata mediante la *visione "con"* e la

visione dal "di fuori", che definiremo romanzesca, a cui, a livello enunciativo, non partecipano né i lettori né il Narratore. La prima è una struttura semantica composta di valori *pre-determinati* e chiaramente enunciati dal Narratore, struttura che viene posta all'evidenza del lettore mediante l'intervento del Narratore stesso, il quale giudica situazioni o personaggi o che definisce e qualifica questi ultimi, come più avanti si vedrà mediante l'esame di alcuni brani che esemplificheranno quanto andiamo dicendo. La seconda invece è una struttura i cui valori non sono *pre-determinati* né enunciati, ma vengono, per così dire, lasciati alla ricostruzione che i lettori-ascoltatori debbono farne attraverso la *lettura* delle azioni e/o parole (*la parola*) dei personaggi. In questo caso è logico che il Narratore si astiene dall'intervenire e dal formulare giudizi: la lettura si fa problematica, e il lettore è costretto a riflettere proprio su quei valori che sembravano più saldi e sicuri.

Queste due diverse strutture dividono i romanzi, o almeno *l'Erec et Enide* e *le Chevalier au Lion*, in due parti, una iniziale, una finale, caratterizzate dal primo e dal secondo tipo di struttura semantica che abbiamo appena definito. Certo anche nella seconda parte il Narratore interviene pur sempre, *giudicando* i suoi eroi, dicendo che essi si comportano coraggiosamente, o lealmente o cortesemente, e che i loro avversari sono villani, sleali, ecc.; ma fra le due parti di ciascun romanzo sta come una fascia, uno spazio intermedio: quello della *risoluzione*, della decisione

dell'eroe. Spazio nel quale il Narratore abolisce la sua presenza e si astiene totalmente dall'esprimere giudizi. Egli non sa perché i suoi personaggi prendano le loro decisioni né dice se essi agiscano bene o male. D'altra parte gli eroi nel compiere le loro imprese, quelle che corrispondono ai valori della *seconda* struttura semantica, non dimenticano, né rifiutano quelli della *prima*, solo se non l'esigenza di superarli, ritenendoli inadeguati: è il fatto che siano ritenuti inadeguati non significa che essi debbano essere sostituiti con altri, bensì che devono essere integrati e perfezionati attraverso un diverso modo di viverli.

Ancor più significativo è il caso de *Le Roman de Perceval* dove la narrazione procede, come si sa, portando il protagonista (e i lettori) davanti a sempre nuovi valori nessuno dei quali demolisce però quelli che Perceval aveva precedentemente conquistato, ma li arricchisce e li aggiunge confermandoli. E tutto ciò senza che il Narratore intervenga col suo giudizio: il Narratore non dice che gli insegnamenti della madre di Perceval prima e quelli di Gornemant de Goort poi sono inadeguati e che l'insegnamento dell'eremita completerà, almeno per quanto c'è dato di sapere, le precedenti acquisizioni dell'eroe: sarà il lettore-ascoltatore ad apprenderle attraverso la narrazione.

c) Alcune esemplificazioni

Vorremmo riportare ora alcuni di quei passi di cui

poco più sopra si parlava e che riteniamo come esemplificazione circa la posizione del Narratore, in quanto giudice e qualificatore di situazioni e personaggi:

Folie n'est pas vaselages
de ce fist molt Erec que sages:
rala s'an que plus n'i ot fet

(Eric et enide vv. 231-33)

Or fera Erec trop que fos
se tost conuistré ne se fet

(Erec et Enide vv. 4968-69)

mes tot passa la bele chiere
que de toz mes est li plus dolz,
la bele chiere et li biax volz

(Erec et Enide vv. 5540-42)

La Reïne la chose set,
Qui Alixandre pas ne het,
Einz l'aimme molt et loe et prise.
Feire li vialt un bel servise,
Molt est plus granz qu'ele ne cuide.

(Cligés vv. 1139-43)

Bien fet Amors d'un sage foi
Quant cil fet joie d'un chevol

(Cligés vv. 1621-22)

Mes de neant li vient peors
Et por neant crient les escobles,
Car cist avoïrs n'est mie mobles,
Einz est ausi com edefiz
Qui ne puet estre desconfiz

(Cligés vv. 4352-56)

Del retourner a fet grant san

(Le Chevalier de la Charrete v. 1996)

Et fu sor son cheval montez,
qu'il deüst estre mescontez
n'anre les biax, n'anre les buens

(Le Chevalier de la Charrete vv. 2663-65)

Ne fu pas mervoille s'il prindrent
Lancelot, qui desarmez iere

(Le Chevalier de la Charrete vv. 4130-31)

Ensi se devoit atorner
Amors qui est molt haute chose,
car mervoille est comant ele ose
de honte an malvés leu descendre

(Le Chevalier au Lion vv. 1398-1401)

mes del cors fist ele folie
qu'il ne li estoit nus mestiers

(Le Chevalier au Lion vv. 3002-03)

Mais plus se taist qu'il ne covient

(Le Roman de Perceval v. 3298)

A questi brani si potrebbero aggiungere le varie espressioni introdotte dalla congiunzione "come": *come cor-tois*, *come bien afeitee*, *si com li durent*.

Esemplificheremo ora la presentazione nella narrazione di quelli che abbiamo chiamato *valori predeterminati*:

blax hom estoit, chenuz et blans
deboneres gentix et frans

(Erec et Enide vv. 377-78)

molt est li cuens de male part

(Erec et Enide v. 3424)

De celui savrai ge bien dire
qu'il estoit molt de cors petiz
mes de grant cuer estoit hardiz

(Erec et Enide vv. 3664-66)

Cligés li preuz li afeitiez
Panse au comandement son pere

(Cligés vv. 4170-71)

En la mer furent tuit noié
Fors un felon un renoié
Qui amoit Alis le menor
Plus qu'Alixandre le graignor

(Cligés vv. 2365-68)

Ez vos Lancelot trespansé
se li respont molt belemant
a maniere de fin amant

(Le Chevalier de la Charrete vv. 3960-62)

La dameisele qui fu brete
fu de lui servir an espans

(Le Chevalier au Lion vv. 1584-85)

de son pain et de sa porrete
par charité prist li boens hom

(Le Chevalier au Lion vv. 2840-417)

Quant ore fu, si l'en menerent
colchier en une chanbre clere
et la dameisele et sa mere
furent andeus a son colchier
qu'eles l'avoient ja molt chier
et cent mile tanz plus l'eüssent
se la corteisie seüssent
et la grant proesce de lui

(Le Chevalier au Lion vv. 4010-17)

Et li vallés, qui niches fu

(Le Roman de Perceval v. 681)

Li preudom, qui molt fu cortois

(Le Roman de Perceval v. 1571)

Cele respont par grant cointise

(Le Roman de Perceval v. 2107)

Mais un viel vavator avoit
el chastel, molt doté et sage
puissant de terre et de lignage

(Le Roman de Perceval vv. 4922-24)

L'analisi degli *aspetti narrativi* (o del "punto di vista") ci rivela dunque, come crediamo di aver dimostrato, dei fatti oltremodo importanti per l'"interpretazione" del messaggio narrativo di Chrétien de Troyes.

E in realtà saremmo del parere che una definizione minimalista della *narratività* non possa tener conto d'altro che del "punto di vista" concependo il racconto essenzialmente in quanto *atto di riferire eventi* enunciativa-

mente strutturati. I vari modi (il come e il perché) tali eventi vengono narrati (riferiti) si fanno carico di diventare altrettante concezioni della realtà e/o di presa di contatto con essa; diremmo quasi che diventano dei vettori ideologici.

LA STRUTTURA DELLE AZIONI

La funzione

Finora abbiamo preso in esame il messaggio narrativo esaminandolo nella sua *funzione discorsiva* e cioè nel modo in cui esso viene comunicato. Ma già questo esame ci ha fatto sconfinare nel campo delle *azioni*, nel campo della vicenda narrativa vera e propria. Si tratterà ora di scomporre e segmentare la narrazione, secondo determinati criteri che ci apprestiamo a definire, in elementi minimi, in modo che se ne possa ricavare la forma e da essa cercare ulteriori apporti per l'interpretazione del messaggio narrativo.

Il termine usato per l'unità minima narrativa è, nella quasi totalità delle teorie della narrazione, quello di *funzione*; anche se non si è d'accordo sul significato specifico di questo termine, su *che cosa* o *da che cosa* esso sia definito. Sembra comunque che tutti siano concordi nell'attribuire alla funzione un significato che consiste nel

fatto che essa abbia un valore e un senso in quanto rimanda in qualche modo ad altri elementi minimi o *funzioni*. E' questo legame (questo rimandarsi delle funzioni l'un l'altra) che determina la narrazione in quanto tale, altrimenti avremmo soltanto una serie di informazioni sull'agire dei personaggi senza che si possa scorgere in esso una logica entro i limiti della struttura narrativa che è tale proprio in quanto organizzazione di azionici sottostà un significato (per altro non è da escludere la possibilità di una aggregazione di elementi non legati o assai debolmente legati fra loro; in tal caso il 'senso' da comunicare sarebbe proprio la *mancaza di logica nel mondo* si potrebbe trattare di *considerazioni* o *meditazioni*; fatti questi che imporrebbero problemi di *tipologia* che per altro esulano dal nostro campo di interesse: qui ci atterremo a un concetto di narrazione "tradizionalmente" e "comunemente" inteso).

Secondo V. Propp, la funzione è "l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda". Egli riconosce nella sua *Morfologia della fiaba* trentuno funzioni che si succedono, nelle fiabe da lui prese in esame, secondo un ordine logico immutabile, o quasi, per cui a una certa determinata funzione ne deve seguire inevitabilmente un'altra anch'essa ben determinata. Si deve dunque tener presente che l'analisi proppiana si riferisce ad un oggetto di studio limitato, le fiabe, anzi un gruppo di fiabe, tenendo a stabilirne una tipologia; il suo studio non mira

quindi a estrapolare concetti validi per ogni tipo di narrazione. Quel che però è (e resta in ogni caso) di importanza fondamentale consiste nella segmentazione del testo in unità minime e nella loro organizzazione logico-funzionale.

R. Barthes attribuisce alla funzione un significato più ampio che meglio si adatta ad una analisi della narrazione che abbia prospettive più ampie di quella propria. Per Barthes dunque la funzione è uno dei tanti piccoli segmenti in cui si può dividere il racconto: un'unità che ha però dalla sua un carattere *funzionale* e che ha inoltre la caratteristica di essere uno dei termini di una correlazione; "l'anima d'ogni funzione è, se così si può dire, il suo germe, ciò che le permette di fecondare il racconto con un elemento che maturerà più tardi sullo stesso livello o altrove su di un altro livello ..."⁶.

Se per esempio a un determinato punto di un certo racconto un personaggio promette qualcosa ad un altro personaggio, si apre un processo che ha diverse possibilità di sviluppo in quanto questa promessa può essere o non essere mantenuta; andando avanti nella lettura della narrazione verremo a sapere quale sarà la scelta del narratore e/o come si comporterà il personaggio; avremo dunque una correlazione fra due funzioni: PROMESSA/MANTENIMENTO (O NON MANTENIMENTO); se poi quel determinato personaggio, per po

6 - Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 15.

ter mantenere la promessa fatta, è costretto a compiere determinate imprese, la narrazione di esse costituirà a sua volta una funzione collegata alle altre due.

Queste funzioni sono chiamate da Barthes "distribuzionali" e vengono distinte da quelle che egli definisce "funzioni integrative"; sono queste degli elementi che non trovano più riscontro in altri elementi ad essi simili e correlati, ma che sono *funzionali* ad un altro livello: quello del senso, o, più generalmente del codice narrativo. Per esempio narrare che un certo personaggio ha un determinato carattere o che veste in un determinato modo, specificare che un luogo ha un aspetto sinistro, descrivere il modo di comportarsi di qualcuno in una determinata circostanza, sono tutti elementi che hanno il valore di "funzioni integrative" che servono a dare un certo senso al racconto, ma non hanno alcun altro elemento immediatamente correlato.

Per tornare ai nostri romanzi potremmo definire "funzioni integrative", per esempio, l'episodio del torneo di Tenebroc affrontato da Erec, la descrizione del padre di Enide, le parole che i due sposi si scambiano durante l'*aventure*, o più in generale il loro comportamento nei riguardi l'uno dell'altro; i monologhi di Alessandro e Soredamor o di Cligés e Fenice; e così pure il comportamento di Lancelot durante la *quête*: il suo essere trasognato, il suo estatico soffermarsi sui capelli di Guinevere, ecc. Tutti questi elementi non fanno che qualificare psicologicamente o socialmente un personaggio contribuendo a determi

nare semanticamente le sue azioni.

Se poi teniamo presente *Le Roman de Perceval*, non si può non vedere come le funzioni integrative giochino un ruolo di primaria importanza nella determinazione del senso del romanzo: si pensi al comportamento tenuto dal protagonista con i cavalieri (al principio della narrazione), con la ragazza sola, con il cavaliere vermiglio o alla corte di Artù, tutti comportamenti che ci mostrano la sua ingenuità, il suo essere *riche*. E si pensi pure al comportamento tenuto con Blancheflor, e poi al castello del Re Penescatore che manifesta un certo stadio della sua evoluzione. Si può certamente affermare che in questo romanzo le funzioni integrative hanno un ruolo di primo piano.

Riteniamo comunque che in una prospettiva teorica generativo-trasformazionale, la nozione di funzione integrativa introdotta da R. Barthes potrebbe venir meno; in tal prospettiva sussisterebbero soltanto dei *nuclei semantici* variamente interrelati fra loro e che si manifesterebbero a livello *superficiale* o come "funzioni distribuzionali" (o sequenze di esse) o come "funzioni integrative". Il testo sarebbe allora prodotto mediante una *grammatica* capace di generare tali *nuclei semantici* che sono tenuti insieme dall'*isotopia*, dal ricorrere cioè in essi dei medesimi semi, o da relazioni logico-semantiche. Tali *nuclei semantici* altro non sarebbero che un rapporto fra *attanti* cui si assommano dei temi (sarebbero cioè dei rapporti logico-sintattici fra personaggi-attanti caratterizzati e circostanziati semanticamente secondo "immagini

mentali di un'esperienza, di un vissuto" ⁷). Funzioni distribuzionali e funzioni integrative non sarebbero quindi nient'altro che due *diversi* modi (significanti) per dire la *medesima* cosa (significato); anche perché contrariamente a quanto potrebbe apparire, non si può dire che i *rapporti fra attanti* e i *temi* siano resi (*riscritti*) in superficie rispettivamente dalle funzioni distribuzionali (o sequenze di esse) e dalle funzioni integrative. Infatti per tornare ai nostri romanzi, il comportamento di Erec e Enide durante l'*aventure*, che può rientrare nella categoria delle funzioni integrative, è indizio del fatto che *Erec (Soggetto)* vuole riconquistare *Enide (Oggetto)*; il *contatto* interiore di Lancelot all'atto di salire sulla *carretta* è indizio del fatto che *Amors* è il *Destinatore* della *quête* dell'eroe; così pure l'ingenuità di Perceval è indizio della deprivazione della *personalità (Oggetto)* operata dalla *madre (Anti-soggetto)* ai danni di *lui (Soggetto)*; d'altra parte una o più sequenze di funzioni distribuzionali (pur con tutti i rapporti interattanziali che vi sono implicati) possono essere manifestazioni superficiali di *temi*: così la vittoria di Erec su Yder (che è una funzione correlativa ad altre tre funzioni che hanno aperto altrettanti processi narrativi: il torto perpetrato da Yder a Guenievre prima, e a Erec stesso poi, la volontà dell'eroe di conquistare lo sparviero a Enide con-

⁷ - Gérard Genot, *Teoria del testo narrativo e prassi descrittiva* in *Strumenti Critici* 15 (giugno 1971) pag. 152-175; su questi problemi si veda, dello stesso autore, *Elements towards a Literary Analytics* in *Poetics* 8 (1973), pag. 31-62.

tendendolo a Yder) è manifestazione dei *tememi*, *cortesía*, *villania*, *individualità*, *socialità*, *personalità* come vedremo meglio poi; e la sequenza "Guenievre respinge Lance lot - Lancelot accetta umilmente la ripulsa" è manifestazione del temema *Vassallaggio amoroso*. Altre funzioni si presentano in maniera ambigua: per esempio, la follia di Yvain è sì una funzione distribuzionale in quanto rimanda alla funzione "Yvain riacquista la ragione", ma è anche indizio del fatto che, come si percepirà andando avanti nella lettura del romanzo, Yvain è stato deprivato del suo bene più caro, Laudine, a causa della propria colpa: si tratta dunque di un rapporto interattanziale, ma ciò è a sua volta una funzione distribuzionale in quanto rimanda alla riconquista di Laudine da parte di Yvain dopo che questi ha espiato la sua colpa ⁸.

⁸ - Quanto andiamo dicendo possiamo indirettamente ritrovarlo nelle stesse parole di R. Barthes (indirettamente perché la sua prospettiva teorica è diversa da quella che qui si va esponendo) quando infatti il Barthes (*op. cit.*, pag. 18) dice che la "potenza amministrativa che sta dietro a Bond, indiziata dal numero degli apparecchi telefonici, non ha alcuna incidenza sulla sequenza d'azioni in cui si impegna Bond accettando la comunicazione; essa prende senso solo al livello d'una tipologia generale degli attori (Bond è dalla parte dell'ordine)", non tien conto del fatto che questo contratto (che Bond stabilisce con l'"ordine", con la "potenza amministrativa") è pur sempre una funzione distribuzionale che rimanda al momento in cui questo contratto sarà portato a compimento. Il fatto è che è lo stesso concetto di *correlatività* che vien meno (così come la distinzione fra funzioni distribuzionali e funzioni integrative) qualora si prenda, come ipotesi di lavoro-

I nuclei semantici narrativi

Si tratta ora di vedere come si possono individuare, sul piano della decodificazione del testo, i *nuclei semantici narrativi* cui si accennava nel precedente paragrafo. Per questa operazione prenderemo come base la teoria elaborata da Teun A. van Dijk ⁹. Si tratterebbe in pratica di ridurre un insieme di frasi superficiali ad un solo *predicato profondo* con relativi *argomenti*: a tale riduzione si arriverebbe estraendo ed isolando, dalle frasi superficiali, i *semi* in esse ricorrenti ¹⁰.

Ciascuno dei predicati (con i suoi argomenti) così individuati prende il nome di *proposizione narrativa* (sorta di "frase narrativa elementare"). Le regole con cui si può riuscire a riscrivere il testo sarebbero pertanto le se-

ro, una *grammatica* che generi immediatamente dei *nuclei semantici* tenuti insieme dall'*isotopia*: in tal caso la *correlatività* sarebbe respinta al livello di superficie come ricorrenza dei medesimi *semi*. Ed è lo stesso concetto di *livello* dal Barthes introdotto che viene allora a cadere in crisi; infatti il livello delle funzioni (distribuzionali e/o integrative) e quello delle azioni (rapporti fra attanti) corrisponderebbero alla struttura superficiale e a quella profonda.

⁹ - Cfr. Teun A. van Dijk, *Per una poetica generativa*, Bologna, Il Mulino, 1976.

¹⁰ - Per esempio "i semi ricorrenti isolati, in questo caso / nel caso cioè del *predicato profondo astratto PARTIRE* / potrebbero essere i seguenti: MOVIMENTO—ESTE RIORITA' ecc. Sul piano superficiale del testo "SV" si può manifestare in "prepararsi", "ringraziare", "accomiatarsi", "andar via" ecc." (Teun A. van Dijk, *op.cit.* pag. 107).

guenti 11:

(a) T → R/Q1, Q2, ... Qm

(b) Qi → "SN" "SV" "SN" "CIRC"

"laddove " sta ad indicare che si tratta di sintagmi categoriali complessi, narrativi, che vanno interpretati semanticamente. In antitesi alla notazione "sintattica" ci si potrebbe servire anche di una notazione logico semantica di n argomenti (agente, paziente, oggetto, ecc. e di un predicato). E' evidente che una simile "frase narrativa elementare" che denomineremo *proposizione narrativa*, rispecchia la struttura 'sintattica' delle sequenze astratte che sottendono una frase superficiale' 12.

Non ci occupiamo qui del problema della riscrittura dei vari Qi nelle rispettive frasi superficiali; problema affrontato, fra gli altri dallo stesso Teun A. van Dijke, sia pure in una diversa prospettiva, da János S. Petöfi.¹³

Potremmo tentare, per esempio, di ridurre nella maniera seguente la parte del Romanzo *Erec et*

11 - dove T = Testo; Q1, Q2, ... = proposizioni narrative; R = "variabile strutturante" che programmerebbe la derivazione del testo strutturandolo sui piani fonetico, sintattico e semantico. R avrebbe dunque tre componenti di cui "Rsem è incontestabilmente il più importante" (Teun A. van Dijk, op. cit., pag. 103).

12 - Teun A. van Dijk, op. cit., pag. 105-106.

13 - János S. Petöfi, *The Syntactico-Semantic Organization of Text-Structures*, in *Poetics* 3 (1972).

Enide che va dall'affronto di Yder alla conquista dello sparviero da parte di Erec:

T → R / Q1, Q2, Q3, Q4, Q5, Q6, Q7, Q8, Q9

Q1 → "SN" "SV" "SN" "SN"

"SN" → Yder, "SV" → offende, "SN" → Guenievre

Q2 → "SN" "SV" "SN" "SN" "SN"

"SN" → Guenievre, "SV" → domanda, "SN" → la riparazione dell'offesa, "SN" → a Erec, "SN" → contro Yder

Q3 → "SN" "SV" "SN"

"SN" → Yder, "SV" → offende, "SN" → Erec

Q4 → "SN" "SV" "SN" "SN"

"SN" → Erec, "SV" → vuole, "SN" → la riparazione dell'offesa, "SN" → contro Yder

Q5 → "SN" "SV" "SN" "SN"

"SN" → Erec, "SV" → vuole, "SN" → Enide, "SN" → contro Yder

Q6 → "SN" "SV" "SN"

"SN" → Yder, "SV" → contrasta, "SN" → Erec

Q7 → "SN" "SV" "SN"

"SN" → Erec, "SV" → affronta, "SN" → Yder

Q8 "SN" "SV" "SN"

"SN" → Erec, "SV" → vince, "SN" → Yder

Q9 → "SN" "SV" "SN"

"SN" → Erec, "SV" → conquista, "SN" → Enide

Abbiamo abolito, anche a costo di aver agito arbitrariamente, il sintagma categoriale "CIRC" in

quanto non sarà preso in considerazione nell'analisi che ci proponiamo di condurre; ce ne siamo tuttavia indirettamente serviti, almeno parzialmente, nella individuazione delle varie proposizioni narrative (Q1.....Q9) in quanto queste ultime sono definite anche da "CIRC" → *tem-po x* e/o "CIRC" → *luogo y*. La riscrittura di Q5 come "Erec vuole Enide contro Yder" potrebbe apparire azzardata o non corretta, si potrebbe dire che Yder non contrasta minimamente il possesso di Enide da parte di Erec; ma il fatto è che qui non si tratta tanto della conquista di Enide in quanto semplice *Objetto* di una qualsivoglia pos sesso (matrimoniale, sessuale, ecc.), ma della conquista di Enide in quanto *dama cortese*; il *vasor* che ospita Erec dice infatti che lo *sparviero* viene posto in palio ed è riservato a una *dama* "bele et saige sanz vilenie" (v. 572); e infatti quando Yder invita la sua *dameisele* a prendere lo *sparviero* le dice che questo "doit vostre estre par droite rante/que molt par estes bele et gente" (vv. 809-810); mentre Erec contraddice il possesso dello *sparviero* alla *dameisele* di Yder in quanto "miaudre de vos le requiert, / plus bele asez et plus cortoise" (vv. 822-823). E' dunque la ricorrenza del sema '*cor-tesia*' che ci può indurre a identificare una struttura attanziale in cui Erec e Yder sono, anche in questo caso, due soggetti contrapposti (*Soggetto vs Antisoggetto*).

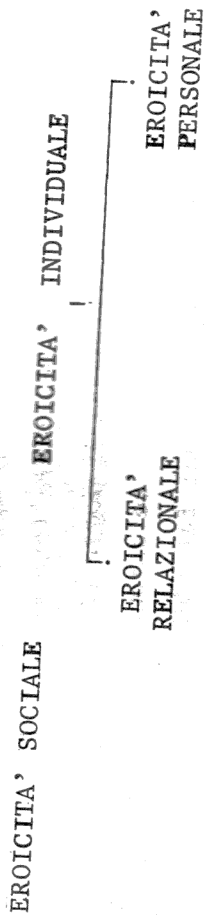
I semi ricorrenti che, costituendo l'*isotopia*, ci hanno permesso di individuare i predicati profondi astratti e/o le proposizioni narrative, sono poi quelli stessi che ci permettono di individuare i *tememi*, l'altra componente del *nucleo semantico*, qualora però si tenga presente che soltanto alcuni di questi semi ricorrenti vanno a costituire il *temema*. Si tratterebbe cioè di interpretare i

semi in questione, alcuni come *pertinenti*, altri come *ridondanti*. Per tornare all'esempio esposto qui sopra il primo "SN" di Q1 può essere costituito dai semi *umano, maschio, villano, nome Yder*; il secondo "SN" dai semi *umano, femmina, regina, cortese, nome Guenievre*; il terzo "SN" di Q2 dai semi *umano, maschio, membro della Table Ronde, cortese, nome Erec*; ma è fin troppo chiaro che soltanto alcuni di questi semi sono pertinenti mentre gli altri sono ridondanti, come ad esempio *umano* (in quanto in tutto il romanzo non si prospetta mai una opposizione o interazione fra uomini e bestie e/o fra l'uomo e la natura); altrettanto ridondanti sono i semi *maschio* e *femmina* in quanto Erec non si pone come difensore-protettore delle donne, ma come oppositore della villania contro chiunque questa a sua volta si opponga o arrechi danno (Erec infatti vendicherà Guenievre e se stesso); in questo contesto saranno pertinenti i semi *villania, cortesia, regalità, membro della Table Ronde* in quanto Erec *cortese* si oppone a Yder *villano* e in quanto Erec e Guenievre (che stanno in relazione attanziale rispettivamente di *Soggetto* e *Destinatore*, così come Erec e Yder stanno in relazione di *Soggetto* e *Antisoggetto*) sono connotati dal fatto di appartenere ad una medesima società. I *tememi* quindi si definiscono e si individuano in relazione a tutto il sistema, in relazione al testo.

I semi *ridondanti* vengono pertanto espulsi dal sistema; essi comunque possono creare quelli che provvisoriamente chiameremo *effetti semantici secondari*, allo stesso

modo che certi tratti ridondanti di un fonema possono rivelarci l'area geografica e/o la fascia sociale di provenienza di un parlante. Così, sempre per restare all'esempio che stiamo tenendo sott'occhio, l'eleganza di Erec è sì un sema ricorrente, sia pure attraverso il suo contrario (il povero abbigliamentato di Enide), ed è anche creato re di un effetto semantico (la cortesia prescinde dagli aspetti esteriori, dalla ricchezza e dalla povertà), ma è pur sempre un sema ridondante in quanto questo effetto di senso, pur importante quanto si voglia, resta escluso dalla struttura narrativa del romanzo.

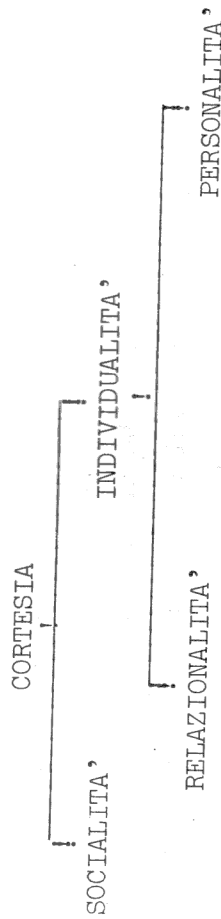
Dunque, il *nucleo semantico* è l'insieme di rapporti attanziali e di tememi (*intesi*, questi ultimi, configurazione di *semi ricorrenti pertinenti*). Pertanto dall'analisi e dalla scomposizione di quello squarcio dell'Erec et Enide che abbiamo preso in esame, si potrebbero ricavare i seguenti nuclei semantici:



dove EROICITA' sta ad indicare il rapporto di attanzialità di un *Soggetto* che vuole conquistare un *Oggetto* contro un *Antisoggetto* (escludiamo da tale termine ogni connotazione epica); SOCIALE indica che gli *attanti Destinatore* e *Soggetto* sono disgiunti in due *attori* diversi i quali ap

partengono ad una medesima società cortese (Guenievre do manda la riparazione del torto subito a Erec contro Yder), INDIVIDUALE indica che gli *attanti Destinatore* e *Soggetto* sono riuniti nello stesso *attore* (Erec vuole vendicarsi - Erec vuole conquistare Enide) RELAZIONE e PERSONALE indicano rispettivamente i due diversi *Oggetti* (la vendetta dell'oltraggio subito, la riconquista della dignità offerta, *Oggetto* che tematicamente si riferisce alla vita di "relazione" sociale del Soggetto; Enide, *Oggetto* relativo alla vita più propriamente "personale" ¹⁴).

¹⁴ - E' pur vero, come si diceva poc'anzi, che Enide è qualificata anche dal sema *cortesia* e che Erec la conquista "come e in quanto cortese"; ma qui per l'appunto si tratta di stabilire una gerarchia semica, delle possibili interrelazioni fra semi; non vorremmo dilungarci su questo problema e ci limiteremo pertanto a dire che la *cortesia* (ricorrente e pertinente) verrebbe ad assumere il ruolo di "super-categoria" che si articolerebbe come segue:



secondo relazioni *ipo-iper-ontimiche*.

Mettere in evidenza ciò, ci sembra di grande importanza per la comprensione del romanzo di cui stiamo trattando (ma anche, in generale di tutti i romanzi di Chrétien) in quanto, come abbiamo avuto modo di vedere nelle pagine precedenti, sia pure da un'altra angolazione, il contenuto dell'opera del Nostro Autore non è l'epica della *cortesia*, ma semmai la problematica di essa.

Una nuova proposta di grammatica narrativa

Stando così le cose allora, una grammatica come quella che è stata proposta nelle pagine precedenti risulta del tutto inadeguata 1) perché non tiene e non rende conto dei *Nuclei semantici*; 2) perché non tiene e non rende conto della natura, dell'essere e del funzionamento dei *temi*; risulta cioè inadeguata, o per lo meno non specifica la programmazione semantica del testo.

Noi vorremmo proporre una grammatica siffatta:

$T \rightarrow Rsem(sm\ st\ sc)/NS1, NS2, NS3, \dots, NSm$ (m < n)

(sm = semi modali; st = semi tematici o temi; sc = semi di connessione)

$NSj \rightarrow Rsem(smj\ stj)/Q1, Q2, \dots, Qi$

(i = numero fisso programmato da sm)

$Qj \rightarrow "SN" "SV" "SN"$

Il testo si definirebbe allora come una serie di relazioni fra Nuclei semantici essendo questi a loro volta definiti come una interdipendenza fra una struttura logico-sintattica pre-determinata da un sema modale e fra un sema tematico. Nel componente semantico della variabile strutturale (R) sarebbero contenuti quindi un insieme di semi modali, un insieme di semi tematici, un insieme di semi connettori. I primi corrisponderebbero ad una relazione logica fra un predicato e i suoi relativi argomen-

ti; i secondi corrisponderebbero a una struttura semiologica di vari semi che stanno fra loro in relazione gerarchica; i terzi infine corrisponderebbero a degli operatori che si assumerebbero il compito di interrelare e contenere i Nuclei semantici (per es: ANTERIORITA', POSTERIORITA', CAUSA, EFFETTO, IMPLICAZIONE, PRESUPPOSIZIONE, CONSECUZIONE, ecc.).

Una tale grammatica sarebbe in grado di generare un testo narrativo mediante un insieme di regole. La prima di tali regole dovrebbe riscrivere un Nucleo semantico (NS) in un insieme di proposizioni narrative (Q) il cui numero, come abbiamo appena visto, è programmato dal sema modale contenuto nel componente semantico del nucleo stesso. Tale sema modale altro non sarebbe che l'equivalente di una relazione logica fra un predicato e i suoi relativi argomenti, relazione che si manifesta attraverso una serie di un numero determinato di proposizioni narrative definite esse stesse, a loro volta, come una relazione fra predicati (quelli che nel paragrafo precedente erano i 'predicati astratti' "SV") e relativi argomenti (per esempio il sema modale VOLERE, come meglio spiegheremo avanti, si manifesta attraverso la serie dei seguenti predicatori profondi astratti: *domandare, accettare, ricercare, ottenere, trasferire*; pertanto il/un sema modale non programma soltanto il numero delle proposizioni narrative, ma anche il valore semantico dei predicati di esse. Diremmo pertanto che un sema modale è la sussunzione di un insieme di predicati con i loro relativi argomenti; esso po-

trebbe in una certa qual misura corrispondere alle categorie attanziali greimasiane e/o a un clasema permanente in ciascuno dei predicati che sono sussunti 15.

15 - Si confronti a questo proposito A.J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli Editore, 1968 "Mentre a una serie di comportamenti *reali* corrisponde, sul piano linguistico, una serie parallela di funzioni che li simulano, definendo un certo *fare* non linguistico, un solo semema come per esempio *ricamare* può sussumere tutto un algoritmo di funzioni rivelandosi come denominazione di un *saper fare* (...). La manifestazione nel discorso riesce dunque a produrre, partendo da serie funzionali o da inventari qualificativi, insieme organizzati che superano largamente i limiti imposti dalla sintassi e che, per il solo fatto che sono suscettibili di denominazione, si presentano come totalità" (pag. 148-149). "Le funzioni (...) sono sussunte da categorie che stabiliscono il loro status in relazione con gli attanti e che costituiscono il mesaggio in quanto avvenimento significativo, cioè in quanto spettacolo dell'avvenimento. Le categorie che abbiamo chiamato *attanziali*, perché ci sono parse in primo luogo costitutive dei compiti particolari attribuiti agli attanti, sembrano contemporaneamente essere categorie modali, tali da dare un proprio statuto a ciascun messaggio spettacolo" (pag. 159) (I corsivi sono dello stesso autore).

Quanto è stato detto sopra (cioè il manifestarsi di un sema modale attraverso una serie di predicati profondi astratti in numero e di qualità semica programmata) ci sembra tanto più vero in quanto, come noi pensiamo, determinati predicati sono sempre presenti a livello profondo anche quando non appaiono a livello superficiale, quando vengano cioè operate determinate trasformazioni di cancellazione; per esempio, nel caso in cui il *Soggetto* non venga mandato da alcun *Destinatore*, il predicato denominabile come DEMANDAMENTO è pur sempre presente a livello profondo in quanto si tratterebbe di un AUTO-DEMANDAMENTO, della convergenza cioè dei due *attanti* in questione in un unico *attore*; altrettanto può dirsi quando una simile convergenza si applichi agli attanti *Soggetto* e *Destinatario*, si

a) I semi modali

Si rende ora necessaria una breve esplicazione sulla manifestazione dei semi modali. Non abbiamo alcuna pretesa di essere esaurienti, anche perché non è nostra pertinenza né di interesse ai fini di questo lavoro una trattazione teorica intorno a questo problema. Ci limiteremo più semplicemente a prendere a prestito la teoria enunciata da C. Todorov¹⁶ anche perché fra l'altro ci pare ben attagliarsi all'oggetto dell'analisi che ci proponiamo; anche se forse tale teoria sarebbe suscettibile di modificazione qualora ci si accosti ad un altro genere di testi (anche pur sempre narrativi) che non quelli dei nostri. Su questa teoria faremo le nostre estrapolazioni sulla base di quanto trattato sopra.

C. Todorov dice che "... la cohérence des comportements" avrebbe in tal caso un AUTO-TRASFERIMENTO, non presente a livello superficiale.

Per la verità, nella sua *Semantica Strutturale* il Greimas parla sì di categorie modali che sussumono intere classi di funzioni, ma non fa riferimento alle serie ordinate e programmate delle funzioni stesse all'interno di un testo, anche e proprio perché il suo oggetto non è la definizione di una grammatica-semantica narrativa. Questo aspetto sembra invece dallo stesso autore meglio trattato nel saggio *Elementi per una grammatica narrativa in Del senso*, Milano, Bompiani, 1974 (pagg. 167-194) dove sembra potersi scorgere una presupposizione fra quegli che egli chiama *enunciati modali*, *enunciati descrittivi*, *enunciati attributivi*, *enunciati traslativi*; che potrebbero corrispondere ai nostri *predicati profondi astratti*.

16 - Cfr. Christo Todorov, *La hiérarchie des liens dans le récit*, in SEMIOTICA III, 2, 1971 (pag. 121 - 139).

ments racontés tient uniquement à la présence, souvent implicite, des verbes modaux (qui sont les verbes des relations les plus simples). Donc, pour comprendre les principes de la construction du discours narratif, il faut d'abord connaître la signification puissancielle des verbes modaux.

"... la matière d'un verbe quelconque [verbo modale] ... dépend de la relation Sujet/Objet qu'il traduit intérieurement." 17 I verbi modali in questione sarebbero, sempre secondo il Todorov, i tre seguenti: POTERE, VOLERE e DOVERE. Ora tali verbi modali, come abbiamo appena visto, si possono riscrivere (nel senso che li sussumono) in una serie di predicati profondi astratti programmati nel loro numero e nel loro contenuto semico (predicati profondi astratti che si riscrivono, a loro volta, in un insieme di frasi superficiali secondo regole particolari). La modalità del POTERE si riscrive in un solo predicato profondo il cui contenuto semantico esprime una relazione di *dominio* di un attante su un altro rispetto a un certo oggetto di relazione.

Per esempio:

X vince Y = X *domina* Y riguardo all'oggetto VINCITA

X ama Y = X *domina* Y riguardo all'oggetto AMORE

Chiameremo *Attante attivo* (A.att), *Attante passivo* (A.pass) e *Oggetto di relazione* (Opot) gli attanti implicati in que

17 - Cfr. Christo Todorov, *op. cit.*, pag. 129.

sta relazione. Un caso particolare di quest'ultima è quella in cui l'Opot è a sua volta una relazione ipotattica esprime il significato di IMPOSIZIONE o IMPEDIMENTO (X vuole che Y faccia qualcosa, X non vuole che Y faccia qualcosa). In tal caso denomineremo *Attante autoritario* (Aut) e *Attante dipendente* (Dip) rispettivamente l'agente e il paziente di questa particolare relazione, e Opot la cosa imposta o impedita. Questo tipo di relazione sembrerebbe a prima vista avvicinarsi o assimilarsi alla modalità del VOLERE: in realtà anche in questo caso si esprime pur sempre una relazione di dominanza fra due attanti riguardo a un Oggetto che non è, come nel caso dell'Oggetto della modalità del VOLERE, *demandato, ricercato e trasferito*, ma che indica soltanto l'argomento della relazione in questione. Questo particolare aspetto della modalità del POTERE si riscrive in due predicati profondi astratti: *imposizione* → *compimento* (o *non compimento*, in tal caso gli attanti verranno notati al negativo ~ Aut e ~ Dip).

La modalità del VOLERE si riscrive nei seguenti predicati profondi astratti: *demandare, ricercare, ottenere, trasferire*. Gli attanti implicati in questa relazione pluripredicativa sarebbero il *Destinatario* (D1) o l'agente del demandamento, il *Soggetto* (Sgt), il paziente del demandamento e l'agente della ricerca e dell'ottenimento; l'*Oggetto* (Ogt), o il paziente di questi due ultimi predicati; il *Destinatario*, o il paziente del trasferimento (D2).

Come già si accennava, alcuni di questi predicati profondi astratti possono non apparire in superficie; non

pensiamo qui al fatto che essi possono essere manifestati per via implicita (si tratterebbe soltanto di un caso particolare di riscrittura secondo regole di una particolare grammatica poetica), pensiamo invece al fatto che la narrativa può manifestare un *auto-damandamento* (coincidenza di *D1* e *Sgt*): si tratterebbe in tal caso di particolari trasformazioni di cancellazione preterminali.

Le modalità del DOVERE esprime una relazione di opposizione fra un *Soggetto* (*Sgt*) e un *Antisoggetto* (*Antsg*). Dice C. Todorov che il dovere è in qualche modo la negazione del volere "il implique un vouloir négatif, plus ou moins important, - c'est-à-dire, un obstacle de l'ordre du vouloir. Pour le sujet cela équivaut à un conflit intérieur: c'est le conflit entre le devoir et le vouloir. Bien entendu, le conflit peut être extériorisé: alors il prend la forme d'une rivalité qui oppose deux sujets l'un a l'autre (deux vouloirs contraires axés sur les même objet). Ces deux sujets (actants) représentent, dans la terminologie de Greimas (1966), la couple actantiel SUJET - OPPOSANT" 18.

La modalità del DOVERE presuppone o lo svolgimento di due modalità del VOLERE (due attanti che si contendono un medesimo Oggetto) o anche la correlazione fra una modalità del POTERE e la modalità del VOLERE nel senso che l'*Antsg* domina in qualche maniera il *Sgte* ciò impedisce a quest'ultimo di ottenere l'*Ogt* ricercato, o di esso lo depriva. Ta

18 - Cfr. C. Todorov, *op. cit.*, pag. 135.

le modalità si riscrive in due predicati profondi astratti: *danneggiamento* e *reazione* 19.

Ci sembra il caso di ricordare che secondo C. Todorov la manifestazione della modalità del POTERE può avvenire anche nella forma essere + aggettivo o essere + circostante ("*être riche* = *pouvoir acheter beaucoup des choses; être dans l'eau* = *pouvoir nager, se noyer, etc.*")¹⁰. Questa precisazione ci sembra utile per dei casi come quello dell'*Erec* et *Enide* in cui una espressione come *Erec è recreant* significa (è equivalente a) *Erec non (può) valorizza(re) sé stesso in quanto essere componente di una società, o anche Erec danneggia sé stesso*.

b) La struttura tematica

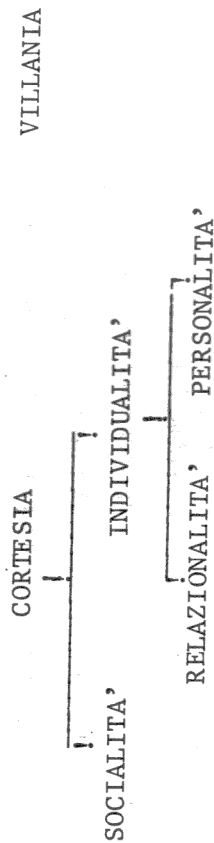
Più difficile appare una definizione dei temi, della loro manifestazione e del loro statuto strutturale. Ci limiteremo a delle considerazioni di carattere altamente provvisorio nel tentativo di comprendere certi meccanismi di funzionamento tematico-narrativo.

Riteniamo innanzi tutto la struttura tematica come composta da un inventario di semi (semi tematici per l'aspetto) organizzati ora sistematicamente ora morfematicamente; ciò significa che quel micro universo semantico (considerato come totalità) che è il racconto si articola ora per specificazioni e sottospecificazioni (sarebbe me-

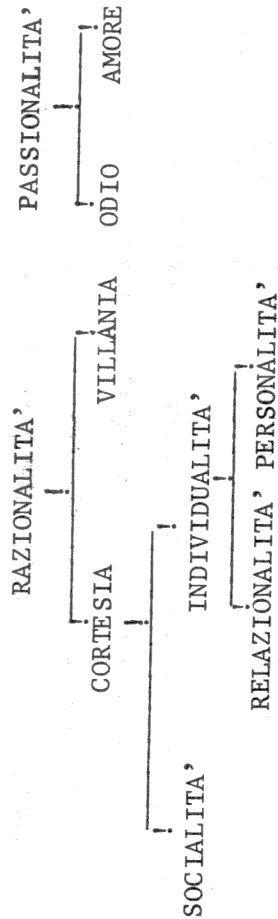
19 - Cfr. C. Todorov, *op. cit.* pag. 132.

glio dire per categorizzazioni e sottocategorizzazioni) sempre più particolari, ora per semplici partizioni. Si tratterebbe, nel primo caso, di assumere uno dei semi dell'inventario come asse categoriale che si articola in semi omeo-categorici ciascuno dei quali può a sua volta costituire un nuovo asse categoriale suscettibile di re-articolarsi in altri semi omeo-categorici, e così via di seguito. Nel secondo caso si tratterebbe di suddividere un sema dell'inventario, istituito come asse totalizzante, in semi etero-categorici. Degli esempi, a mo' di applicazione analitica su alcuni dei nostri romanzi, potranno chiarire quanto si è appena detto:

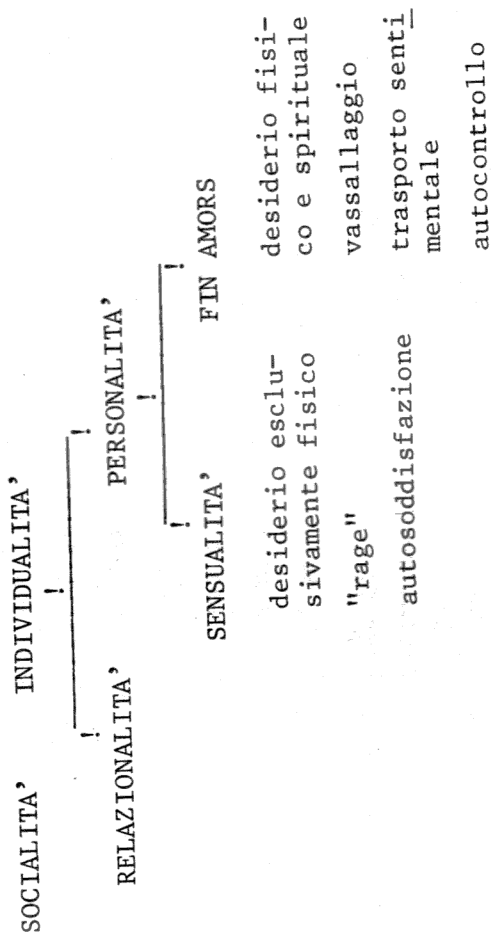
ERIC ET ENIDE



LE CHEVALIER AU LYON



LE CHEVALIER DE LA CHARRETE



Basta anche un semplice sguardo alla strutturazione dei tre diversi inventari, per rendersi conto come i semi 'desiderio fisico e spirituale', 'vassallaggio', 'trasporto sentimentale', 'autocontrollo' de "Le chevalier de la Charrete" siano in relazione eterocategorica col semate matico *Fin Amors* che è nei loro confronti, gerarchicamente superiore. Questi semi potrebbero, in via teorica, far parte di altre categorie (*vassallaggio vs indipendenza; desiderio vs apatia; trasporto vs autocontrollo*). Mentre i semi che abbiamo denominato RELAZIONALITA' e PERSONALITA' partecipano di una categoria che denominiamo INDIVIDUALITA', la quale a sua volta è un sema tematico che insieme al sema SOCIALITA' fa parte della categoria CORTE-

SIA; ne "Le chevalier au Lyon" quest'ultimo sema fa parte, insieme al sema VILLANIA della categoria RAZIONALITA'. Basterebbe sottolineare quest'ultimo fatto per comprendere come la strutturazione tematica non abbia la sua 'forma' data in assoluto, a priori; ma l'abbia soltanto all'interno di un microuniverso narrativo (all'interno di un racconto)²⁰.

I semi tematici si realizzano come una *interdipendenza* 1) di una particolare *performance sintattico-attanziale* (cioè la particolare riscrittura di un sema modale in

²⁰ - A mo' di chiarimento ci sia concesso esemplificare i da noi usati concetti di *omeo-categorizzazione* e di *mammiferi, uccelli, pesci, rettili, anfibi* sono omeo-categorici rispetto all'insieme-categoria che denomineremo "vertebrati": ora questo stesso insieme potremmo parlarlo, per esempio, anche in sottoneismi composti da termini *grandi, piccoli, corti, voluminosi, gialli, rossi, verdi*, ecc. in tal caso la partizione è composta da termini omeo-categorici: nel primo caso i termini in questione hanno una caratteristica in comune, *l'essere vertebrati*, nel secondo caso manca una caratteristica comune e la partizione è effettuata prendendo a prestito altre categorie (*la quantità, la bi-dimensionalità, la spazialità, il colore*).

Per quanto riguarda poi la strutturazione tematica dei tre romanzi qui presi in esame si potrebbe dire che il tema categoria CORTESIA potrebbe partirsi in altri semi tematici come, per esempio, *liberalità, magnanimità, lealtà, ecc.* che pure hanno un loro spazio nella narrazione attuandosi in varie performance attanziali; se essi sono stati esclusi dal nostro inventario, la ragione sta nel fatto che essi non troveranno riscontro nell'analisi che seguirà e che sarà incentrata prevalentemente sulle interrelazioni logiche che, nel corso della narrazione, si instaurano fra i semi tematici; ora in questo gioco di in-

predicati profondi astratti) con relative trasformazioni o non trasformazioni (cancellazione o non cancellazione) di uno o più predicati profondi astratti, o, che è lo stesso, coincidenza o non coincidenza di uno o più attanti in uno stesso attore); 2) dell'*investimento semico* di tutti, alcuni o nessuno degli attanti inerenti alla performance stessa; 3) della *forma* della struttura tematica nella sua globalità, o della possibilità di organizzare una tale struttura.

Così, sia nell'"Erec et Enide" che ne "Le Chevalier au Lyon, i temi SOCIALITA' e INDIVIDUALITA' si manifestano, il primo attraverso una non trasformazione (il *DI* e il *Sgt* sono due attori diversi e non si ha pertanto cancellazione di alcun predicato profondo astratto), e l'investimento del *DI* e del *Sgt* in quanto *membri di una medesima società*; il secondo tema si manifesta mediante la cancellazione del *demandamento* (il *DI* e il *Sgt* coincidono nel medesimo attore), in questo caso non si ha investimento semico di alcuno degli attanti; i temi RELAZIONALITA' e PERSONALITA' (subordinati iponimicamente al tema INDIVIDUALITA') si manifestano, ferma restando la coincidenza di *DI* e *Sgt*, attraverso il diverso investimento semico degli attanti *Ogt* delle relative *performance* in cui i temi si realizzano: nel primo caso l'*Ogt* sarà investito in quanto *relativo alla vita di relazione*, nel secondo caso l'*Ogt* sarà investito in quanto *relativo alla vita più propriamente relazionale*, i semi tematici in questione avrebbero poca o nessuna parte.

to personale-sentimentale. Il tema INDIVIDUALITA' verrà ad essere "significato" dalla congiunzione degli investimenti semici degli attanti relativi ai due temi che gli sono subordinati e dalla disgiunzione con l'investimento semico degli attanti relativi al tema che gli è coordinato (SOCIALITA'): il "significato" di INDIVIDUALITA' si percepirà insomma attraverso la struttura tematica nella sua interezza e nella sua forma.

Diremo così, tanto per esemplificare, che Erec (Sgt) viene demandato da Guernievre (DI) alla riabilitazione dell'onore (Ogt) che Yder (Antsg) ha compromesso; Erec viene poi demandato dalla dama (DI) di Cadoc de Cabruel alla liberazione (Ogt) di Cadoc stesso. Allo stesso modo Yvain (Sgt) viene demandato dalla famiglia di Gauvain e dalla damigella della Noire Espine (DI) alla conquista della loro libertà e dei loro diritti (Ogt). In tutti questi casi il Soggetto e il Destinatario non coincidono nello stesso attore e sono entrambi investiti semicamente in quanto membri di una stessa società²¹: tutte queste performance attanziali manifestano così il tema SOCIALITA'.

D'altra parte quando Yvain - come vedremo meglio nel Cap. III - vuol riconquistare i propri

21 - Si potrebbe obiettare che né la dama di Cadoc de Cabruel, né le varie persone aiutate da Yvain appartengono alla stessa società di Erec e/o di Yvain: sarebbe più esatto dire che i Destinatari degli eroi non appartengono alla corte arturiana, ma ne condividono pur sempre i valori ideali formando insieme con essa una società - umanità ideale (cfr. E. Köhler, *L'aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974).

poteri (Ogt) per ridonarli alla Società D2, egli si autodemanda e si ha pertanto la coincidenza, in un unico attore, del Soggetto e del Destinatario (mentre per altro continuano ad essere disgiunti gli attori che assumono il ruolo di Soggetto e di Destinatario, come nelle performance poco prima ricordate); tuttavia, nonostante questa coincidenza di Sgt e di D1, possiamo dire che anche in questo caso viene manifestato il tema SOCIALITA', sia perché continuano ad essere disgiunti gli attanti Soggetto e Destinatario, sia perché questi due attanti sono investiti dal tema tematico *membri di una stessa società*, sia infine perché la determinazione di un tema è data anche, come si diceva, dalla possibilità di organizzare una struttura semanticosintattica. Ora se Yvain (Sgt, D1) vuole destinare alla società un Oggetto della cui ricerca si è autodemandato, e se egli si è autodemandato proprio in quanto partecipe di questa società; egli d'altronde si autodemanda anche per quanto riguarda la riconquista dei propri poteri (Ogt) da destinare a Laudine (D2), ubbidendo alla propria *passione amorosa*. Il diverso investimento semico degli attanti implicati nelle due performance, è già di per sé sufficiente per l'individuazione di due temi diversi, che definiremo l'uno AMORE - e che attiene alla categoria tematica PASSIONALITA'; l'altro - che attiene sicuramente alla categoria tematica CORTESIA - possiamo continuare a chiamarlo SOCIALITA', poiché un altro tema mal si inquadrebbe nello schema organizzativo semantico proposto; almeno che non si volesse - cosa teoricamente possibile - ma di scarso peso per un'indagine interpretativa - ipotizzare una suddivisione del tema SOCIALITA' in due sotto-temi subordinati (iponimici), realizzantisi l'uno con la coincidenza del D1 e del D2 e la disgiunzione del Sgt, l'altro con la coincidenza del Sgt e del D1 e la disgiunzione del D2.

Per continuare nella nostra esemplificazione, osserveremo come Erec è Yvain (Sgtt) avranno poi per *Oggetto* la conquista di qualcosa che renda loro onore, che sia collegato insomma alla *vita di relazione sociale* : Erec dovrà vendicare l'onore che Yder ha inflitto, oltre che a Guenievre, anche a lui stesso; Yvain va invece alla ricerca di un'avventura, quella della fontana, che dimostri la sua prodezza e il suo valore agli occhi della corte arturiana e che vendichi inoltre l'onore compromesso di suo cugino Calogrenant; entrambe le performance attanziali dei due romanzi che manifestano la coincidenza del *Soggetto del Destinatario* e del *Destinatario* e il particolare investimento semico dell' *Oggetto* ci portano all'individuazione del tema RELAZIONALITA'. Quando poi Erec e Yvain (Sgt, D1, D2) conquistano rispettivamente Enide e Laudine, essendo questi *Oggetti* investiti dal tema *relativo alla vita personale* , individueremo il tema PERSONALITA'. Se si considera poi che le performance attanziali manifestanti i temi PERSONALITA' e RELAZIONALITA' sono unificate dal fatto di mostrare la coincidenza di tre attanti, come s'è visto, mentre per il tema SOCIALITA' si aveva la coincidenza di soli due attanti, diremo allora che i temi PERSONALITA' e RELAZIONALITA' possono essere riassunti da un tema iperonimico che potremo chiamare INDIVIDUALITA'.

D'altra parte se si tien conto che Laudine è stata sì conquistata in quanto anche dama cortese (o suscettibile di esserlo), ma che tale conquista ha avuto per protagonisti due attanti investiti dal tema *passionalità* , e se si tien conto che poi Laudine agirà indipendentemente da qualsiasi ragione attinente la *cortesia* - senza cioè essere investita da questo tema - nel respingere Yvain che indugia ai tornei, e che altrettanto indipendentemente da simili ragioni Yvain dovrà riconquistarla, potremo arrivare ad individuare un nuovo tema che chiameremo PASSIO

NALITA' e che articoleremo nei sotto-temi AMORE e ODIO. Soltanto partendo da considerazioni del genere e da un'organizzazione semantico-tematica siffatta possiamo riuscire a spiegarci la follia di Yvain e la specificità del suo agire nei porvi rimedio.

Per quanto riguarda poi la manifestazione del tema *vassallaggio amoroso* nel *Lancelot* , diremo che esso viene percepito in quanto tale attraverso varie performance attanziali nelle quali Guenievre (Aut) fa le sue imposizioni a Lancelot (Dip), e attraverso la concomitanza di temi quali *l'autocontrollo* , *desiderio fisico spirituale* ; mentre è nullo l'investimento semico (a livello di semi pertinenti) dei due attanti. La sola relazione attanziale *Autorità/Dipendenza* non basterebbe a far percepire il tema in questione: un simile rapporto, privo com'è di specificazione semiche pertinenti relative agli attanti, potrebbe manifestare dei temi come *succubità* o *inersia* - e secondo tali parametri semantici è stato più volte interpretato il comportamento di Lancelot: ma è proprio la presenza degli altri temi, la possibilità di riferirsi e/o di costruire una struttura tematica, che ci consente una più razionale interpretazione della relazione attanziale in questione.

Da quanto fin qui s'è detto si può dedurre che i singoli attanti vanno coperti semanticamente; per essere più precisi diremo che ogni attante viene coperto da una collezione di semi nella quale uno (o alcuni) di essi, *pertinente/i* , prende/ono rilevanza sugli altri, *ridondanti* , in funzione del tema da realizzare. Il senso si assumerebbe allora attraverso una doppia correlazione 1) fra *semipertinenti* e *semi ridondanti* di una medesima collezione semica ricoprente un *attante* ; 2) fra *semi pertinenti* di due o

più diverse collezioni semiche coprenti attanti diversi.

Quando poi diciamo che determinati attanti non sono investiti semicamente, intendiamo dire che, nella collezione semica che li ricopre, nessuno dei *semi* assume il valore di pertinenza, o che la pertinenza stessa è uguale a zero.

Così tanto per esemplificare e per ricordare quanto si diceva in uno dei paragrafi precedenti, nella prima performance attanziale dell'"Erec et Enide" sarà il sema *appartenente alla corte arturiana* (di cui sono investiti tanto Erec che Guenievre) ad assumere un ruolo di pertinenza sugli altri semi (p. es. *umanità, maschilità, eleganza, ecc.* in Erec; *umanità, femminilità, regalità* in Guenievre) che risultano invece essere ridondanti. La stessa cosa dicasi per i semi di cui è investita Enide in quanto *Oggetto della conquista di Erec: il sema relativo alla vita personale* prende rilevanza narrativa sugli altri (*umanità, femminilità, povertà, bellezza, mitezza, suscettibile d'essere amata, ecc.*) mentre nessuno dei semi di cui è investito Erec (e che sono gli stessi di cui s'è appena detto) assume valore di pertinenza (sono tutti ridondanti).

Sono pertinenti i semi *umanità, maschilità, cortesia* (per Lancelot Aat); *umanità, femminilità, cortesia* (per Guenievre Apas); *amare* (per il predicato profondo astratto - che realizza il sema modale POTERE-Opot) nella realizzazione del tema *Fin Amors* (essendo in pratica quest'ultimo una relazione d'amore fra un uomo e una donna cortesi; anche se su quest'ultimo tema si dovrà dire qualcosa d'altro fra breve).

Queste collezioni semiche di cui si parla potremmo definirle paralessmi (sorta di lessemi - che, come è noto,

sono considerati per l'appunto degli insiemi semici-atomici (tissimi) che non trovano - e/o non possono trovare - lessicalizzazione immediata e concreta, e che si manifesterebbero nella struttura superficiale attraverso regole e derivazioni particolari che una "grammatica poetico-narrativa" dovrebbe farsi carico di scoprire e decrivere.

Tutto ciò porterebbe a inferire che nella base della grammatica narrativa sarebbe presente un corpus di paralessmi, che potremmo assimilare a una sorta di vocabolario narrativo.

Sorgerebbe ora la difficoltà - di ordine filologico e teoretico - della individuazione dei semi pertinenti (ipertattici rispetto a quelli ridondanti) all'interno del paralessma. Bisogna innanzitutto dire che si deve rinunciare alla pretesa assurda di ritrovare un sema che sia pertinente una volta per tutte e sotto ogni considerazione. Un sema è, chiaramente, pertinente all'interno di una data strutturazione tematica, cioè in dipendenza di una data programmazione semantica; ma non è detto che un testo - soprattutto un testo letterario di una certa complessità - sia basato su di un'unica strutturazione tematica. Più d'una struttura può essere rilevata e/o introdotta nel testo: ci si può semmai spingere a dire che esiste una (o più?) strutturazione privilegiata rispetto alle altre, anche se un'ipotesi del genere avrebbe bisogno di più approfondite analisi.

E' in ogni caso chiaro che è proprio dal riconoscimento (e/o dall'investimento) di determinati semi in quanto

pertinenti che si riesce a individuare i temi. Così per esempio quello che noi abbiamo definito come tema della SO CIALITA' in Erec potrebbe essere letto anche come ALTRUISMO, o VASSALLAGGIO se riteniamo come pertinenti, nel primo caso, i semi *umanità* di cui sono investiti sia Erec che Guenievre; o, nel secondo caso i semi *maschilità* di cui è investito Erec e *femminilità* e *regalità* di cui è investita Guenievre. E c'è da dire che un'operazione del genere non sarebbe né falsa, né arbitraria, tanto più che una tematica e un'interpretazione del genere possono, anche intuitivamente, essere proposte con ragione. Allosteso modo si potrebbero denominare CAVALLERIA e AMORE quei temi che noi abbiamo denominato RELAZIONALITA' e PERSONALITA', ma così facendo non ci renderemo ragione né della 'aventure' di Erec, né di quella di Yvain, né ci renderemo conto del perché, dopo tale 'aventure' i due eroi siano ben riaccettati dalla società e contemporaneamente dalle loro dame, soprattutto non capiremo un episodio come quello della "Joie de la Cort". Tutto ciò perché, almeno per quanto riguarda i temi RELAZIONALITA' e PERSONALITA', si ha la possibilità - e contemporaneamente la necessità - di considerarli, come vedremo nelle pagine che seguiranno, in quanto semi che, sussunti da un asse semantico, stanno fra loro in relazione di contrarietà; il che non sarebbe possibile se prendessimo in esame temi come CAVALLERIA e AMORE, i quali tra l'altro non sarebbero unificabili in (cioè sussunti da un) tema come INDIVIDUALITA'.

In mancanza e in attesa di spiegazioni migliori ci at

terremo a due criteri empirici per quanto riguarda il riconoscimento di pertinenza ai semi dei paralessmi; 1) saranno pertinenti quei semi che ci permetteranno di individuare dei temi che possano farci render conto del più ampio spazio narrativo possibile, 2) l'organizzazione dei temi così individuati dovrà rispondere a un criterio di astrattizzazione quanto più ampio possibile.

Quanto fin qui detto significa che l'"autore" nel programmare semanticamente una strutturazione tematica può far contemporaneamente funzionare determinate performance attanziali investendone gli attanti in maniera "polivalente"; vale a dire che varie strutture tematiche (vari significati) si intrecciano in una medesima (in più medesime) performance attanziali. Quando diciamo che un testo letterario è un "conflitto" di vari significati, non diciamo né scopriamo niente di nuovo, essendo l'ambivalenza una delle peculiarità di questo tipo di testi; pur tuttavia resta aperta la questione se, almeno in determinati casi (come appunto i nostri), certe strutturazioni tematiche che assumano un valore preminente e/o più comprensivo, per lo meno da un punto di vista operativo e euristico. Le strutturazioni tematiche da noi proposte per i tre romanzi chretieniani ci sembrano, sia pur provvisoriamente, ricoprire tale valore e nelle pagine che seguiranno ci proveremo di dimostrarlo.

I temi *eterocategorici* (così abbondantemente presenti nel *Lancelot*) possono essere considerati, quelli ipotattici, come la *definizione* di quello ipotattico

tico (gerarchicamente superiore) che ne costituisce di converso la *denominazione*. Come a dire che i temi *desiderio fisico e spirituale, vassallaggio, autocontrollo, trasporto sentimentale* sono la definizione del tema *Fin Amors* che, sussumendoli, ne costituisce la *denominazione* (e ci pare che possa assumere lo statuto di quello che Greimas chiama *semema costruito*). Tutto ciò proprio in grazia alla eterocategoricità fra il tema ipertattico e i temi ipotattici; il tema ipertattico fungerebbe come elemento restrittivo di tutta una classe di contesti che sono espressi dai temi ipotattici (i quali astrattamente presi potrebbero costituire la base di occorrimiento sememico per altri temi; per esempio, a titolo di pura ipotesi, i temi ipotattici del *Lancelot* che abbiamo appena visto, potrebbero fungere da base ad un tema come IDEALISMO SENTIMENTALE, se i semi *maschio, femmina, cortesia, amore* di cui sono investiti gli attanti implicati nelle perfonanze che realizzano i temi stessi, non venissero a restringere il "significato" di questi occorrimenti; aggiungeremo che resta aperta la questione se possa stabilirsi una tassonomia fra i temi ipotattici).

La stessa cosa (lo stesso rapporto denominazione-definizione) non può dirsi per i temi omeocategorici per i quali la stessa omeocategoricità impedisce il loro costituirsi in semema; essi nel loro insieme (relazioni iper- iponimiche) costituiscono invece un universo semiologico che penetra sempre più in profondità. E' questa la ragione per cui il Lancelot ci dà, in una grossa parte di sé, l'impressione di uno stativo variare di un unico tema che viene sfaccettato e contestualizzato; mentre l'Erec e l'Yvain ci appaiono come lo svolgimento di un tema, l'approfondimento di esso.

NOTA TERMINOLOGICA: una certa confusione si può essere ingenerata in queste ultime pagine nell'uso dei termini te-

ma e *temema*; chiameremo *tema* il *sema tematico* astrattamente preso o nella sua relazione paradigmatica con gli altri temi; chiameremo invece *temema* lo stesso *sema tematico* realizzato narrativamente all'interno di una perfonanza attanziale così come abbiamo visto.

LA MACRO-STRUTTURA SEMANTICA

Sinora abbiamo cercato di fissare gli elementi minimali con cui compiere l'operazione di interpretare il testo narrativo; abbiamo cioè posto in prima istanza il *Nucleo semantico "NS"* e in seconda istanza la struttura logico-sintattica (predeterminata dal *sema modale*) e il *temema -elementi*, questi ultimi due, che sono la definizione del NS stesso. Ora dobbiamo cercare di stabilire qual'è l'articolazione semantica dei vari NS, dobbiamo cioè vedere come essi si organizzino in un insieme dotato di senso. A questo scopo prenderemo in esame 1) la teoria semantica di A.J. Greimas, 2) la teoria delle azioni di T.A. van Dijk, 3) una teoria elementare della sintassi narrativa.

Secondo A.J. Greimas, come è noto, il senso si percepisce attraverso quella che egli chiama la *struttura elementare della significazione*; "tale struttura elementare deve essere concepita come lo sviluppo logico di una categoria semica binaria, del tipo *bianco vs nero*, i cui

termini stanno, tra loro, in relazione di contrarietà, men tre ciascuno di essi, contemporaneamente, è suscettibile di proiettare un nuovo termine quale proprio contraddittorio; i termini contraddittori possono, a loro volta, stipulare una relazione di presupposizione nei riguardi del termine contrario opposto" 22. Si avrebbe pertanto uno schema del genere:

A

B

-B

-A

dove fra A e B sussiste una relazione di contrarietà, fra A e -A e fra B e -B una relazione di contraddittorietà, nel senso che l'un termine è la negazione dell'altro; fra -A e B infine e fra -B e A sussiste una relazione di presupposizione.

Si tratterebbe ora di stabilire quali sono i termini narrativi che costituiscono le singole articolazioni dello schema sovraesposto, si deve cioè stabilire che cosa porre al posto di termini astratti A, -A, B, -B. In altre parole bisogna chiedersi quali elementi concreti la narrazione usa e pone nelle relazioni logico-semantiche di cui parliamo. Prima di rispondere a questa domanda è necessario prendere in esame la teoria delle azioni e della nar-

22 - Cfr. A.J. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, pag. 171.

razione espressa da T.A. van Dijk 23.

Il van Dijk concepisce la narrazione come una forma particolare di *action discourse*; quest'ultimo è un insieme ordinato di *action sentences*. Un *action sentence* è una frase che abbia almeno un predicato-azione e almeno un nome (agente) per argomento; una frase cioè che abbia come referente un'*azione*, ossia "a value of an action function" 24 così che nel riferirsi all'azione di qualcuno bisogna avere accesso alle sue intenzioni e propositi o bisogna inferirli convenzionalmente 25.

Quel particolare *action discourse* che è la narrazione viene concepito come una serie ordinata di tre macrocategorie chiamate *exposition*, *complication*, *resolution*; pertanto la narrazione potrebbe essere formalizzata mediante la seguente formula:

23 - Cfr. Teun A. van Dijk, *Philosophy of action and theory of narrative*, in Poetics, V, 4 (Dicembre 1976); pp. 287-338.

24 - Cfr. Teun A. van Dijk, *op. cit.*, pag. 299.

25 - Sempre il van Dijk, *op. cit.*, pag. 293 dice che l'*azione* può essere considerata come una coppia ordinata di un evento mentale di intenzione e di un evento materiale; mentre l'*intenzione* è una *funzione* avente dei fatti (doings) per valori e degli eventi mentali per argomenti. L'autore aggiunge inoltre "Intention themselves are the 'outcome' of other mental events. There is a procedure operating over all possible actions (e.g. for a given time point). This decision procedure is determined by a complex number of other factors, involving preferences (general and particular) or wants and wishes, which in turn may depend on linkings, desires, motives and character features together with the necessary data: our knowledge and beliefs (we may only like what we know/believe to exist,

N = def < Exp, Compl, Res >

La *exposition* introduce, il tempo, il luogo, le circostanze fisiche e/o sociali, gli attori che si riferiscono ad una determinata azione; ma soprattutto, lo stato iniziale (o *exposition*) introduce ciò che è semanticamente rilevante ai nostri fini: introduce cioè gli eventi e le attività in corso riferite agli agenti, introduce inoltre gli stati emozionali e/o mentali di questi ultimi (i loro sentimenti, le loro motivazioni, i loro propositi).

La *complication* è la descrizione di qualcosa che viene in qualche modo a turbare la situazione iniziale e che ha delle conseguenze negative per l'agente, per gli avvenimenti che sono in corso, o per qualcun altro cui l'agente è legato (destinatario e/o destinatario) o per il quale egli (soggetto) agisce o agirà ²⁶.

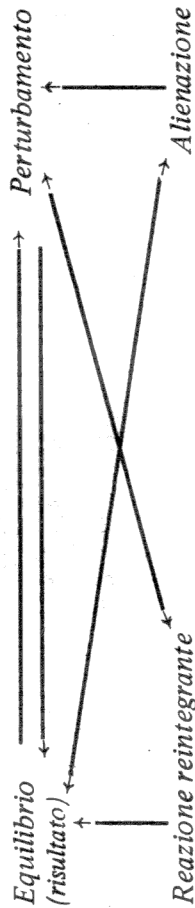
La *resolution* è la reazione (intrapresa di azione o and want what we know / believe not yet to be the case, etc.), pag. 294.

²⁶ - A questo proposito però il van Dijk (*op. cit.*, pag. 318) precisa "It is not sure whether narratives are limited to such 'negative' complications. We may imagine stories with *positive complications*, i.e. reporting a change which is beneficiary for the agent or patient. In that case, however, the initial situation must *at most* be neutral, but rather *negative* with the further constraint that in most courses of events this situation would have continued. A *lucky action* or event is worth telling under such conditions. We will see below that such happy developments are characteristic in many stories when first preceded by unhappy event".

decisione di lasciar le cose come stanno) alla *complication* e alle sue conseguenze; reazione che ha a sua volta delle conseguenze.

Si può vedere, da quanto s'è detto fin qui, che si possono costituire due *deixis* ²⁷ - una positiva, l'altra negativa - a partire dalle macro-categorie *complication* e *resolution*: la *complication* pone (almeno in linea di massima) la *deixis* negativa, la *resolution* quella positiva. La *complication* infatti implica delle conseguenze negative (la perdita di un oggetto-valore, o l'introduzione di un oggetto indesiderato che è di ostacolo per il corso delle azioni intraprese); implica in pratica una alienazione. La *resolution* invece presuppone la ristabilizzazione dell'equilibrio perturbato ed è da esso implicata.

Possiamo ora rispondere alla domanda che ci siamo posti in principio (quali sono gli elementi concreti fra i quali la narrazione istituisce delle relazioni logico-semantiche) formulando il seguente schema:



La doppia freccia orizzontale a direzioni contrapposte indica la relazione di contrarietà; le frecce diagonali indicano la relazione di contraddittorietà; le frecce verticali a direzione unica indicano la relazione di presupposizione.

²⁷ - Intendiamo col termine *deixis* l'insieme di due elementi che stanno fra loro in una relazione logico-semantica di implicazione; per es., nello schema precedente, i termini A e -B; e i termini B e -A.

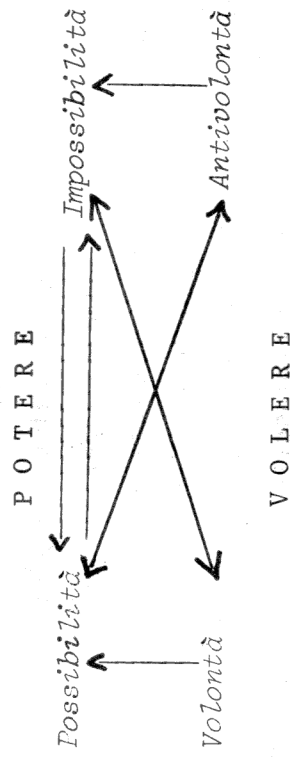
Se teniamo poi conto del fatto che, come dice lo stesso van Dijk, ogni macro-categoria domina un insieme ordinato di proposizioni (ma noi diremo meglio, secondo i nostri presupposti teorici, un insieme di *MS*), siamo in grado di caratterizzare in maniera ancor più concreta i termini dello schema semantico: tali termini sarebbero costituiti da un complesso di *NS* - ordinati secondo un criterio logico-sintattico - sussunti da una macro-categoria, o per meglio dire, da ciascuno degli elementi di ciascuna deixis poste dalle macro-categorie *complication* e *resolution*.

Dicevamo un complesso di *NS*, ma potremmo dire un unico *NS*, se teniamo conto che, come ci pare sia apparso chiaro dalle nostre pagine precedenti, il Nucleo semantico è l'elemento ricorsivo di una grammatica narrativa in quanto a un *NS* iniziale può dominare un nuovo *NS* in funzione coordinante e/o subordinante (per es. $\lfloor X \text{ vuole } Y \text{ e } Z \rfloor = \text{NS} \rightarrow \text{NS1} + \text{NS2}; \text{NS1} \rightarrow X \text{ vuole } Y; \text{NS2} \rightarrow X \text{ vuole } Z. \lfloor X, \text{ che può } Y, \text{ vuole } Z \rfloor = \text{NS} \rightarrow X \text{ vuole } Z; X \rightarrow \text{Attante} + \text{Aggettivo}; \text{Aggettivo} \rightarrow \text{NS}; \text{NS} \rightarrow X \text{ può } Y. \lfloor X \text{ vuole } Y \text{ dopo aver potuto } Z \rfloor = X \text{ vuole } Y + \text{complemento}; \text{complemento} \rightarrow \text{NS}; \text{NS} \rightarrow X \text{ può } Z).$

Ci rimane da rispondere ora ad un ultimo interrogativo: quale sema modale è implicato in ciascuno dei *NS* (o dei complessi di *NS* nel senso che si è appena detto) potuti come termini che articolano il macro-schema semantico che abbiamo appena formalizzato? Ci sembra di poter ri-

spondere abbastanza agevolmente che per quanto riguarda i termini contrari - *equilibrio (risultato)* e *perturbamento* - il sema modale implicato sia quella del *potere*. Il sema modale del *POTERE* si istituisce allora come categoria semantica suscettibile di articolarsi nei semi *possibilità* vs *impossibilità*; pertanto la narrazione sarebbe lo svolgimento compreso fra una situazione di impotenza per l'agente verso una situazione di potenza; l'*alienazione* e la *reintegrazione* sono implicate da queste potenzialità (positive o negative) nel senso che si può alienare qualcosa che si ha, su cui si esercita un potere, mentre la reintegrazione (ri-)stabilisce un possesso, un potere, il dominio su qualcosa.

Più difficile è dire quale sema modale sia implicato nei termini (sub-contrari) *alienazione* e *reintegrazione*. Possiamo comunque dire che tale sema è quello del *volere* che si istituisce come categoria semantica (quella del *VOLERE* appunto, contraddittoria e implicata da quella del *POTERE*) articolantesi in due semi, *volontà* e *antivolontà* che sono rispettivamente la negazione, la contraddizione dei semi *impossibilità* e *possibilità*; si otterrebbe pertanto il seguente schema:



L'equilibrio turbato andrebbe ristabilito attraverso un atto di volontà, attraverso una tensione volontaristica verso qualcosa che si è perduta e che deve essere riconquistata, l'*antivolontà* è la negazione della *possibilità*, così come la *volontà* è la negazione dell'*impossibilità*; essa consiste nella appropriazione volontaristica di qualcosa di cui viene privato l'agente della possibilità. Potremmo dunque stabilire il seguente quadro di omologazioni semantiche:

Possibilità vs *Impossibilità* ≈ *Equilibrio* vs *Perturbamento*
Volontà vs *Antivolontà* ≈ *Reintegrazione* vs *Alienazione*

Le cose sono complicate dal fatto che tanto l'*alienazione* quanto la *reintegrazione* possono essere rappresentati da una performance attanziale sussunta dalla modalità del *potere*. Vogliamo dire che sia l'*alienazione* che la *reintegrazione* possono essere prodotti da un complesso di fatti e/o di azioni che di per sé stesso non è volto né ad alienare né a reintegrare, ma il cui effetto può essere un'*alienazione* o una *reintegrazione*. Potremmo comunque dire che queste azioni, "casuali", "fortuite", possano dirsi sussunte dalla modalità del *volere*, in quanto sono visute dal Soggetto (e quindi valorizzate dalla narrazione) in quanto complesso di circostanze non desiderate, aborrite, non volute (nel caso dell'*alienazione*) o desiderate e volute (nel caso della *reintegrazione*). Il VOLERE è, in questo caso, presente in profondità e in maniera obliqua;

esso è la valorizzazione (nel senso della perdita o della acquisizione di un oggetto desiderato) di qualcosa di per sé stessa neutrale (pura accidentalità); valorizzazione compiuta dal Soggetto deprivato e reintegrante che "saccola l'occasione" o "si trova gratificato". Il fatto è che la modalità del *volere* presuppone quella del *potere* e che queste due modalità non necessariamente coincidono nello stesso attante (nel senso che il *Soggetto del volere* non necessariamente coincide con l'*Attante attivo del potere*: chi vuole qualcosa non è detto che possa ottenerla). In quest'ultimo caso il *potere* diventa *Oggetto di attribuzione* da parte del *Soggetto deprivato*, dove però si osservi che il *volere* teso verso questo "potere-oggetto" può essere diretto o indiretto. Nel primo caso si narrerebbe che il Soggetto è volto alla ricerca di qualcosa, ma non ha il *potere* sufficiente per ottenerla, pertanto questi, con un nuovo "atto di volontà" si metterebbe alla ricerca di esso: questo nuovo *volere* si porrebbe allora come schema implicato nell'elemento *reintegrazione* di un nuovo schema semantico subordinato al macro-schema. Nel secondo caso si narrerebbe invece che il *Soggetto* teso alla ricerca di qualcosa e posto nella impossibilità di poterla ottenere viene fortuitamente a trovarsi nelle condizioni di poter condurre a termine la sua ricerca; anche in questo caso ci si troverebbe di fronte ad un nuovo schema semantico subordinato a quello fondamentale, e il *potere* che "viene a darsi" assumerebbe il valore dell'elemento *equilibrio* di questo nuovo schema subordinato - in tal caso ci

si troverebbe di fronte alle condizioni espresse nell'anno 26 (cfr. supra) in cui la narrazione (o, per noi qui, la sub-narrazione) incomincia col darci un aspetto negativo come *situazione iniziale* mentre la *complication* rad-drisza la situazione, fermi restando dunque i valori semantici implicati.

La differenza fra le due possibilità narrative consisterebbe nel fatto che, nel primo caso, il *potere* è istituito come *Oggetto* di una *ricerca* il cui *Soggetto* è quello stesso della *ricerca fondamentale e primaria* il quale *vuole* rendersi *Attante attivo* di questo *potere*; nel secondo caso invece egli è reso *Attante attivo* del *potere* attraverso la consecuzione di un insieme di fatti/azioni congiunti in maniera tale che il loro legame logico prenda il significato del *potere* (una serie di fatti/azioni cioè che "mettano in grado" il soggetto di poter fare qualcosa): in questo secondo caso il *potere* non è istituito come *Oggetto* - sempre nel sub-schema semantico - ma assume il valore di mera possibilità.

In ogni modo, sia nella prima che nella seconda delle due evenienze narrative, il *potere*, comunque lo si sia acquisito, viene assunto dal *Soggetto* della azione fondamentale - quella implicata nel macro-schema semantico - attraverso un atto di volontà; infatti anche nell'"*approfit-tare delle circostanze*", nel "cogliere l'occasione" bisogna voler "approfittare" e/o "cogliere" ciò che capita. Vedremo fra breve di aggiungere ulteriori considerazioni a quanto fin qui s'è accennato.

Se il sema modale del *volere* è sempre presente nell'elemento reintegrazione, la medesima cosa si può dire per l'elemento alienazione: questa può essere causata dalla volontà di un *Anti-soggetto*, ma può anche presentarsi come l'effetto di una serie di circostanze, anche qui come mera (im)possibilità - come un *POTERE* al negativo; circostanze che però sono valorizzate dal *Soggetto* come una anti-volontà, un qualcosa di contrario al proprio volere (espressioni come "il caso ha voluto che ...", "il destino ha voluto che ...", ecc. sono significative a questo proposito).

Da ultimo ci resta da dire qualche parola sulla modalità del *DOVERE* alla luce del macro-schema semantico di cui stiamo parlando; questa modalità sembrerebbe porsi come termine neutro risultante dalla congiunzione dei due termini contraddittori - l'alienazione e la reintegrazione -. Già s'è detto che questa modalità ha bisogno, per manifestarsi, di due performance attanziali (il *volere* e l'anti-*volere* o la potenzialità valorizzata come volontà o antivolontà); poiché il *DOVERE* si manifesta, in termini pratici, essenzialmente come la lotta dell'Eroe (*Soggetto*) contro l'Avversario (*Anti-soggetto*), esso può essere inteso come il punto d'equilibrio in cui l'alienazione non ha più il sopravvento, ma la reintegrazione non è ancora compiuta.

CAPITOLO II

L'Erec et Enide

L'esposizione dei presupposti teorici che abbiamo cercato di stabilire nel precedente capitolo può permetterci di intraprendere l'analisi interpretativa di un testo creato nella sua totalità. Ci occuperemo in questo capitolo dell'*Erec et Enide*, articolando l'esame di questo romanzo in due sezioni: l'*entrelacement*, le *structures narratives*.

L'*entrelacement*

Abbiamo visto precedentemente come la narrazione possa essere considerata come un insieme di *NS* che a loro volta consistono in un insieme di *proposizioni narrative* (*pn*) il cui contenuto e il cui ordine è programmato dal *sema modale* proprio di ciascun *NS*.

Esaminiamo ora come le varie *pn* si dispongano in sequenze lungo la linearità dell'enunciazione, come queste sequenze si intreccino e come interagiscano semanticamente.

Innanzitutto noteremo come un'unica *pn* superficiale possa fungere, avere il valore, di più di una *pn profonda*: si tratta, nel caso specifico, della vittoria di Erec su Yder che permette all'eroe (*Sgt*) di ottenere la vendetta (*Ogt*) per Guenievre (*D1, D2*), il ristabilimento del proprio onore (*Ogt*) per sé stesso (*D1, D2*), Enide (*Ogt*), per sé stesso (*D1, D2*). Un solo combattimento, una sola azione, una sola *pn superficiale* si riferisce a tre sequenze diverse, ciascuna sussunta da un rispettivo *NS* (o meglio, in questo caso, da una coppia di due *NS correlati* in quanto qui ci si trova di fronte alla modalità del DOVERE che, come s'è visto, si esprime attraverso la correlazione di due performance attanziali: un anti-volere - o un potere che funge da anti-volere - e un volere). Ci troviamo di fronte ad una particolare regola di *trasformazione* della grammatica narrativa che così potrebbe formalizzarsi:

$$T \rightarrow \left[\begin{array}{l} \text{NS1} \rightarrow \text{Q1, Q2, \dots} \\ \text{NS2} \rightarrow \text{Q1, Q2, \dots} \\ \text{NS3} \rightarrow \text{Q1, Q2, \dots} \end{array} \right] \begin{array}{l} \text{Qi-1} \\ \text{Qi-2} \\ \text{Qi-3} \end{array} \left[\begin{array}{l} \text{Q1, Q2, \dots} \\ \text{Q1, Q2, \dots} \\ \text{Q1, Q2, \dots} \end{array} \right] \text{Qi-1, 2, 3}$$

$$Q_j = pn$$

Questa particolare trasformazione grammaticale permette di saldare in una sola unità d'azione i temi della *socialità*, della *relazionalità*, della *personalità* che si manifestano attraverso l'ottenimento di tre diversi *Oggetti* da parte di un solo *Soggetto* contro un solo *Anti-soggetto* qualificati rispettivamente come *cortese* e *scortese* così, come abbiamo visto precedentemente - Cap. I, nota 14 -, la *Cortesia* può essere considerata come una supercategoria tematica gerarchicamente superiore agli *altri temi*: diremo allora che la tecnica narrativa che stiamo esaminando ha la funzione di manifestare, di rendere evidente questa superiorità gerarchica.

La stessa tecnica con una funzione simile a quella precedente può essere vista nella *m* in cui Artù bacia Enide; essa appartiene alle sequenze sussunte dai due *MS* che si riferiscono alla volontà di Artù di rinnovellare la *costume* della caccia al cervo bianco, e alla volontà di Erec di presentare Enide alla corte arturiana prima di prenderla in moglie; i due *MS* sono rispettivamente portatori manifesti dei temi *socialità* e *relazionalità* (la *costume* serve a tenere in piedi la vita sociale¹, la presenta

1 - Si veda a questo proposito E. Köhler, *L'aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974, p. 106: "La dignité et l'irrévocabilité de la parole royale confirment la nécessité de la *costume* sur le déroulement de laquelle est fondée la cour arthurienne. Le roi, prudent, n'est pas moins que Gauvain conscient du danger qu'elle représente pour l'harmonie de la cour, mais y renoncer reviendrait à ébranler les bases politiques du royaume".

Se i timori di Gauvain - e di Artù - sono fugati, ciò

zione di Enide alla corte serve a mettere in relazione sociale una conquista personale; ma poiché Enide è stato l'*Oggetto* di una conquista personale e poiché "besiee l'a come cortois/veant toz ses barons, li rois" (vv. 1787-88), la *cortesia* viene anche ad essere posta come categoria tematica che domina i temi della *relazionalità*, della *personalità*, della *socialità*.

Come si vede la tecnica di Chrétien è quella di aprire nuove sequenze prima di chiudere quelle precedentemente aperte, in modo da dare sempre nuovo impulso alla narrazione e da creare, anche semanticamente, un "molt bele conjointure". Potremmo esprimere graficamente questa tec-

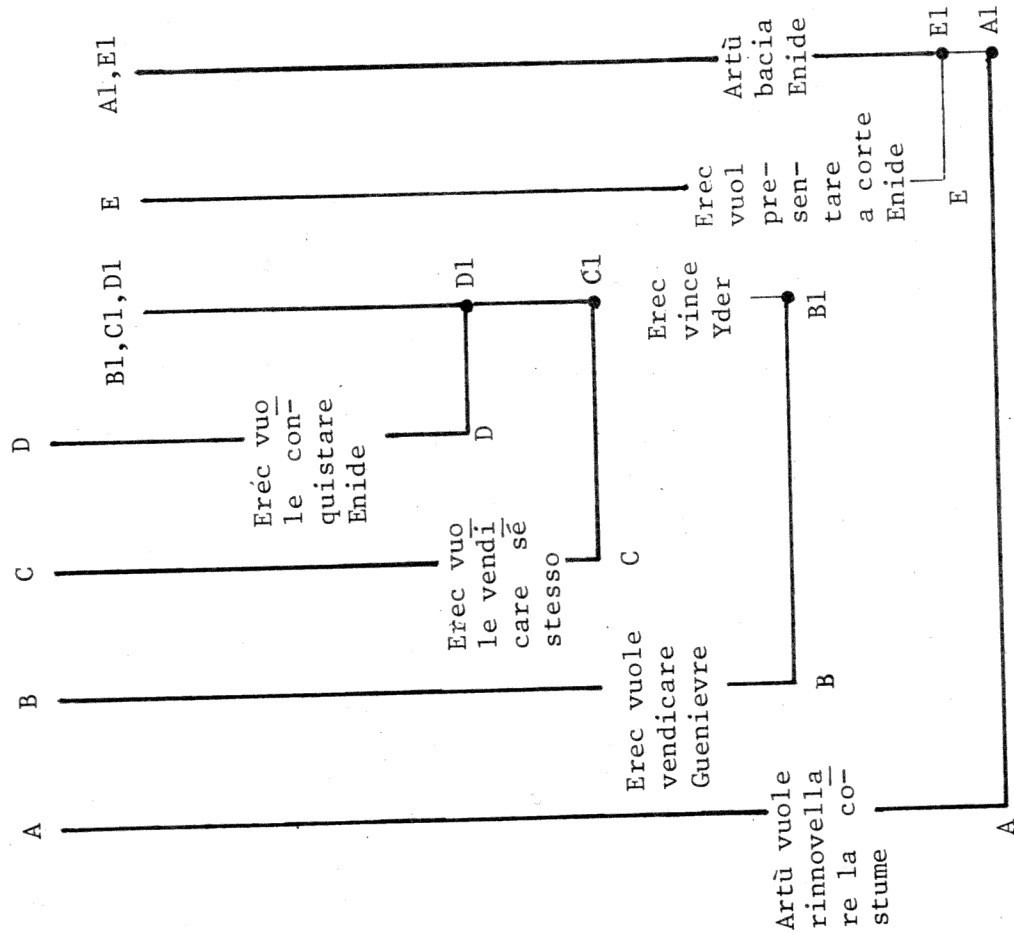
è merito della *aventure* di Erec; infatti, come dice Guenievre,

bien doit venir a cort de roi
qui par ses armes puet conquerre
si bele dame en autre terre

(vv. 1722-24)

chi cioè ha "par ses armes" dimostrato la propria prodezza (*relazionalità*), conquistando "si bele dame" (*personalità*), en "autre terre", lottando cioè contro quel mondo da cui la società si sente insidiata e che è simbolizzato e narrativamente concretizzato in Yder (*socialità*). L'unificazione dei tre temi, dei tre valori fondamentali della *cortesia* in un'unica persona, Erec, possono mettere a tacere le pretese e l'orgoglio degli altri componenti della corte. Non che Enide brilli di luce riflessa, la sua bellezza è ben reale, ma se si esaminano le ulteriori parole di Guenievre: "Bien feisoit Erec a atandre;/ or poez vos le beisier prandre/de la plus bele de la cort;/ /je ne cuit qu'a mal nus l'atort,/...." (vv. 1725-1728); se si esaminano queste parole si potrebbe forse scorgere una correlazione fra l'impresa di Erec e la dignità di Enide di essere prescelta da Artù, correlazione significativa sintatticamente dalle due formule "bien feisoit..." e "or poez" (vv. 1725-26).

nica nella maniera seguente:



Noteremo inoltre, anche se l'episodio è di minor ri-
levanza nell'economia generale della narrazione, che que-
sta tecnica di incastro delle sequenze è usata un'altra

volta: Erec dopo aver espresso la volontà di condurre Eni-
de alla corte arturiana, promette al padre di costei due
castelli nel reame paterno; questa seconda sequenza viene
chiusa dopo la prima, cioè dopo le nozze dei due protago-
nisti.

A questo punto la narrazione potrebbe dirsi esauri-
ta, e in effetti nessuna sequenza resta aperta; ma Chré-
tien ricorre ora ad un'altra tecnica per dare sviluppo al
racconto, una tecnica che potremmo chiamare di *accosta-
mento*, il che non significa di semplice aggiunta di due
racconti, ma appunto un accostamento sulla base costitui-
ta sia dalla presenza dei medesimi personaggi-attori, sia
dalla presenza dei medesimi temi - isotopia narrativa, sia
infine dalla reciprocità logico-semantica che si intrat-
tiene fra le due parti del romanzo; potremmo dire che la
prima parte costituisce la *exposition*, la seconda invece
la *complication* e la *resolution*. Consideriamo l'attacco di
questa seconda parte:

Mes tant l'ama Erec d'amors.
que d'armes mes ne li chaloit,
ne a tornoiemant n'aloit.
N'avoit mes soing de tornoier:
a sa fame volt dosnoier,
si an fist s'amie et sa drue;
en li a mise s'attendue.
en acoler et an beisier;
ne se quierent d'el aeisier.
Si conpaignon duel en avoient;
sovant entr'ax se demantoient
de ce que trop l'amoit assez.
.....

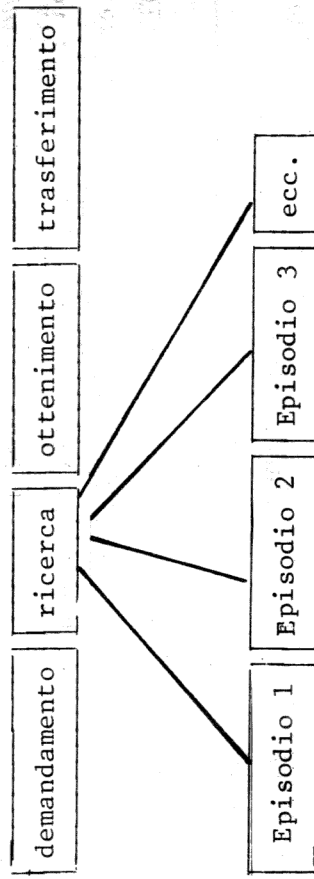
.....
 Tant fu blasmez de totes genz,
 de chevaliers et de sergenz,
 qu'Enyde l'oï antre dire
 que recreant aloit ses sire
 d'armes et de chevalerie:
 molt avoit changiee sa vie.
 De ceste chose li pesa;
 mes sanblant fere n'an osa,
 que ses sire an mal nel preïst
 asez tost, s'ele le deïst.
 Tant li fu la chose çelee
 qu'il avint une matinee,
 la ou il jurent an un lit,
 qu'il orent eü maint delit;
 boche a boche antre braz gisoient,
 come cil qui molt s'antre amoient.
 Cil dormi et cele veilla;
 de la parole li manbra
 que disoient de son seignor
 par la contree li plusor.

(vv. 2430 - 2478)

bastano questi versi perché si ci renda conto di una logica continuità con gli eventi narrati nella parte precedente: Erec ha perduto tutto ciò che ha prima guadagnato: la stima degli altri, l'amore di Enide, la funzione sociale; siamo al perturbamento, all'alienazione: alla crisi di un potere che l'eroe aveva acquisito, ma che si dimostra solo virtuale e che soltanto la successiva "aventure" renderà attuale. D'altra parte la congiunzione *mes* che introduce questa nuova sezione narrativa non fa che rimarcare la connessione logica (di opposizione - la congiunzione è in fatti avversativa) delle due parti del romanzo. Vorremmo inoltre tener presenti le parole di Teun A. van Dijk (*op.*

cit., pag. 317): "A complication ... is the description of an unexpected and unexpected event, changing the initial state There are a number of naturale language devices signalling the specific character of this change, e.g. adverbs like *suddenly*, *unexpectedly*, *but then*, *at a given moment*, etc."; ci sembra che il punto della narrazione di Chrétien che abbiamo sotto'occhio corrisponda pienamente alle condizioni qui sopra descritte (si pensi soprattutto a quel *but then* che può ben corrispondere al *no stro mes*).

Lo sviluppo successivo dell'azione non è narrato con l'intersecarsi di varie sequenze ma anzi è da considerarsi come un'unica sequenza (l'"aventure", la *reintegrazione* - *ne*, la *resolution*) di *pn* che sono assunte dai semi modalità del VOLERE e del DOVERE: il *voler* riacquistare tutto ciò che si è perso e il *dover* combattere per ottenerlo. Ma la *pn ricerca* - come s'è visto una performance attanziale in cui è implicato il *volere* si riscrive nelle *pn domanda* *mento*, *ricerca*, *ottenimento*, *trasferimento* - domina tutta una serie di *pn* che corrispondono ciascuna ai singoli episodi della "aventure" ai singoli cimenti di Erec:



ciascun episodio può considerarsi come una micro-narrazione (con tutte le macro-categorie e le relazioni logiche implicite, oltre che, naturalmente le performance attanziali necessarie) che, ciascuna nella sua totalità, assume il significato della progressiva acquisizione da parte di Erec del *poter* ottenere tutto ciò che va ricercando.

C'è da notare comunque che gli attanti implicati in ognuna delle micro-narrazioni non necessariamente coincidono con quelli della macro-sequenza della "aventure"; anche perché, come vedremo nella prossima sezione, la struttura e la distribuzione dei ruoli attanziali degli elementi narrativi *perturbamento*, *alienazione* e *reintegrazione* (cioè degli episodi della crisi e della "aventure") si presenta in maniera complessa e ambigua.

Per accostamento è narrata la sequenza delle *pn* relative all'episodio della "joie de la cort". Ci si potrebbe, al limite, chiedere perché essa non venga inserita dentro la macro-sequenza della "aventure", ma venga invece enunciata dopo la riconciliazione dei due sposi, dopo che la crisi può dirsi risolta. Noi potremmo rispondere che essa sia l'esplicita manifestazione dell'elemento narrativo *equilibrio*; essa manifesta cioè il *potere* che Erec ha ormai riacquisito e che la crisi gli aveva tolto. J. Frappier considera l'episodio "un acte de volonté pure", un "dilettantisme chevaleresque"², ma il *volere*, come noi lo

² - Cfr. Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Ha-tier, 1957, p. 91.

intendiamo, implica qualcosa da conquistare, da ottenere, in questo episodio invece Erec non ha alcun obiettivo del genere, la "volontà pura" è soltanto l'esercizio di un *potere*, l'espressione "dilettantisme" usata dal Frappier potrebbe quindi essere accettata, qualora si tolga da essa qualunque connotazione di autograficazione, di avventura fine a sé stessa, ma la si intenda come capacità cavalleresca, potere di un eroe che ha ormai conquistato tutto ed è in pieno possesso di sé. In che cosa si esprime questo potere? risponderemo affermando che esso si riferisce ai temi-valori fondamentali: *socialità* (Erec ridona la gioia alla corte), *relazionalità* (Erec esercita la propria prodezza agli occhi di tutti), *personalità* (Erec riporta sulla diritta via una coppia che si era da sé stessa cacciata in un vicolo cieco).

Si potrebbe obiettare che Erec non ha coscienza di esercitare questo *potere*, egli non sa di preciso cosa riserva questa nuova avventura, ma l'episodio ha tutto il sapore di una figurazione; come osserva assai acutamente Jean Györy "Erec voit comme en un miroir (le mur d'air symbolise un miroir) ce qu'il a réussi à éviter, plus exactement ce qu'il serait devenu s'il n'avait pas résisté à la 'recreantise'. Erec est allé au devant de ses adversaires, ses multiples victoires ont contribué à l'émancipation de sa personnalité. Maboagrain derrière le mur, attend passivement les adversaires, ses victoires le font persister dans sa servitude sentimentale. Le libre arbitre dont Erec est bénéficiaire s'oppose diamétralement au don contrai-

gnant qui oblige Maboagrain à s'enfermer dans le verger des délices, où le concubinage clandestine qu'il pratique avec la demoiselle fait vigoureusement ressortir le caractère de l'autre union dont Enide parle en ces termes" (p. 365) ³. Noi aggiungeremo che la condizione della coppia del *vergier* mette in evidenza le conseguenze sociali che essa produce, e di riflesso ci illumina su che cosa avrebbe significato per Erec non intraprendere l'"aventure" e toranare ad una pura e semplice pratica d'armi come i compagni e la stessa Enide gli imponevano.

Una conferma del valore narrativo di questo episodio l'abbiamo inoltre da A.R. Press ⁴ il quale mette in correlazione il *premier vers* e la *joie de la cort*: ora, come abbiamo appena visto, entrambi gli episodi sono la manifestazione del *potere* dell'eroe, laddove il *premier vers* significa un potere, un equilibrio virtuale, la *joie de la cort* significa un potere e un equilibrio attuale.

Chrétien ha volutamente posto la *joie de la cort* fuori dalla "aventure" e la prova ce la dà per mezzo dello stesso Erec; questi infatti, concluso il ciclo delle sue imprese e reintegratosi nella corte arturiana, quando Artù gli chiede "noveles de ses aventures" (v. 6415),

³ - Cfr. Jean Györy, *Prologomène à une imagerie de Chrétien de Troyes*; CCM, X, 3-4 (1967), pp. 361-384; segue in XI,1 (1968), pp. 29-39.

⁴ - Cfr. A.R. Press, *Le comportement d'Erec envers Enide dans le roman de Chrétien de Troyes*; R, XC, 4 (1969); pp. 529-538. Cfr. anche B. Nelson Sargent, *L'autre chez Chrétien de Troyes*, CCM, X, 2, 1967, pp. 119-205.

ses aventures li reconte,
que nule n'en i antroblie.
.....
.....
jusque la ou il esfronta
le conte qui sist au mangier,
et con recovra son destrier

(vv. 6418-6438)

Erec racconta cioè fino all'episodio del conte Oringle de Limors e non fa il minimo cenno alla *joie de la cort*; egli deve far sapere che e come ha riacquisito i suoi poteri, non che è ora in grado di esercitarli, questo esercizio si proietta nel futuro e non fa quindi parte della sua "storia" personale.

Le strutture narrative

Al fine di definire le strutture del nostro romanzo, al fine cioè di stabilire quali azioni o gruppi di azioni costituiscono le macro-categorie narrative e conseguenzialmente di stabilire lo schema semantico generale e l'impianta distribuzione dei ruoli attanziali rispetto agli attori, ci sia consentito prendere le mosse dalla analisi del nostro romanzo da quella che può veramente essere definita la parte centrale di esso. Vogliamo parlare cioè dell'episodio della crisi dei due sposi e di quello della decisione repentina di Erec di partire "en aventure"; come abbiamo sottolineato nel capitolo precedente, in que-

sti episodi si ha il mutamento dell'aspetto narrativo di cui Chrétien si era servito fino a questo momento, si passa dalla *visione dal 'di dentro'* alla *visione 'dal di fuori'* (o alla *visione 'con'*): il Narratore cessa di essere una coscienza totale e si limita a guardare i fatti che accadono. Per questo motivo, la fatica e il travaglio della critica si è appuntato in maniera particolare proprio su questo punto, nel cercare di trovare le ragioni per cui Erec vuole prendere la strada della "aventure" senza la compagnia o la scorta di nessuno eccetto che della sua: sposa Enide, e perché egli la tratti così duramente ingiungendole, in maniera apparentemente inspiegabile, di osservare il più stretto silenzio.

Bisogna allora chiedersi che cosa rappresenti nell'economia generale della narrazione l'episodio in questione, come si inserisca e quale valore assume entro lo schema generale - nel macro-schema semantico - del complesso narrativo; e dobbiamo inoltre chiederci quali siano i temi implicati. Come E. Köhler ha ben posto in evidenza il nocciolo della questione sta nella "recreantise"⁵ di Erec che però si proietta sullo sfondo di una problematica ben più vasta e più profonda che riguarda i rapporti fra individuo e società e che è insita in tutta la letteratura cor-

5 - Cfr. E. Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80 "l'aventure permet au héros de prouver qu'il n'est pas "recreant"; p. 167 "Erec est un roman a thème centré sur la recreantise".

se 6. Nel corso della analisi che qui seguirà, terremo presenti questi presupposti e cercheremo di confermarli, ma anche di modificarli.

Che cosa rappresentano dunque la crisi e la "recreantise" che l'ha messa in moto? Appare del tutto evidente che la crisi è la rottura di un equilibrio, il perturbamento di un ordine che implica un'alienazione; crisi e "recreantise" sono gli elementi di una *deixis negativa*: si tratta ora di vedere quindi quale complesso di *MS* è implicato in questi termini quanto mai vaghi ed ambigui. La crisi dei due sposi consiste essenzialmente nel fatto che Erec abbandona la pratica cavalleresca e che per questo è criticato dalla società che lo circonda; di ciò si duole Enide che si sente corresponsabile, anzi forse la causa

6 - Cfr. E. Köhler, *op. cit.*, p. 103: "L'individu n'est plus aboli dans la communauté; c'est à lui que revient la charge de résoudre le conflit entre l'ordre nouveau qui se manifeste en lui et l'ordre ancien dont les institutions orientent sa vie"; p. 104: La tension [fra l'individuo e la comunità] ne peut se résoudre que dans l'individu qui, du fait même qu'il se reconnaît cette fonction, prend la première fois conscience de son individualité. Son objectif reste la communauté, mais une communauté dans laquelle l'individu nouveau trouve sa place en tant que tel, autrement dit: une communauté qui se compose d'individus et dont le lois sont déterminées par ceux-ci." E infatti sarà proprio un individuo, con tutta la forza della sua personalità - Erec - ad essere il *Soggetto* della "aventure" che dovrà mettere fine alle tensioni interne al mondo cortese e di cui saranno *Destinatari* sia dei singoli individui - Erec e Enide - sia l'intera comunità.

prima della "recreantise" del marito e che pertanto lo in
cita a intraprendere qualcosa che lo riporti ad essere ap-
prezzato dai compagni, alla giusta e primitiva considera-
zione sociale. Erec risponde alla sposa dando ragione a
lei e ai compagni che lo biasimano:

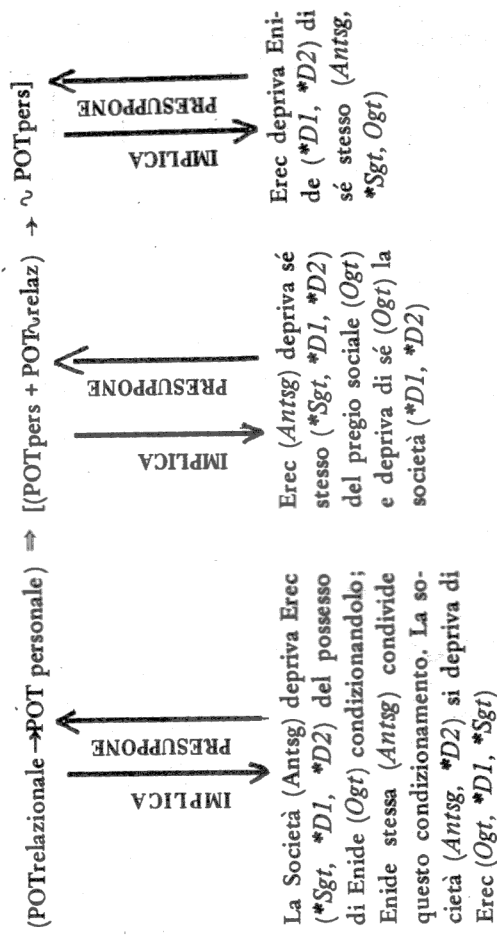
- Dame, fet il, droit an eüstes,
et cil qui m'an blasment ont droit.

(vv. 2572 --73)

ma nel medesimo tempo le impone di seguirlo e di osserva-
re, in qualunque circostanza, il più stretto e rigoroso
silenzio: i due affrontano dunque l'"aventure", ma per vo-
lontà esclusiva di Erec. Se la "recreantise" e la crisi
che ne consegue costituiscono la *complication*, l'"aventu-
re" costituisce la *resolution*, la reazione reintegrante.
Ma parlare di crisi e di "recreantise" non basta; se que-
sti termini costituiscono una *deixis* negativa, essi devo-
no essere valorizzati come *perliurbamento* e *alienazione*. Si
impone allora la domanda: in che cosa e da che cosa sono
alienati Erec e Enide e la società? Avanzaremo anticipata-
mente una risposta cercando di dare una definizione forma-
le ad essa; avremo così modo di interpretare la "aventu-
re", e questa interpretazione sarà anche la conferma del-
la nostra anticipazione, infatti crisi e "aventure" sono
correlate reciprocamente.

Erec e Enide hanno perso sé stessi; o per meglio di-
re, Erec ha perso Enide e la stima di cui gode nella so-
cietà, ma ha contemporaneamente privato la società di sé

stesso, del suo valore; è stata però la stessa Enide, con
la sua unilaterale accettazione delle critiche rivolte a
Erec dai suoi compagni, a deprivere il suo sposo di sé.
D'altro canto è la società stessa che depriva Erec del pie-
no possesso di Enide ponendo delle condizioni (l'eserci-
zio del valore e della prodezza) ad esso. Potremmo così
formalizzare il tutto:



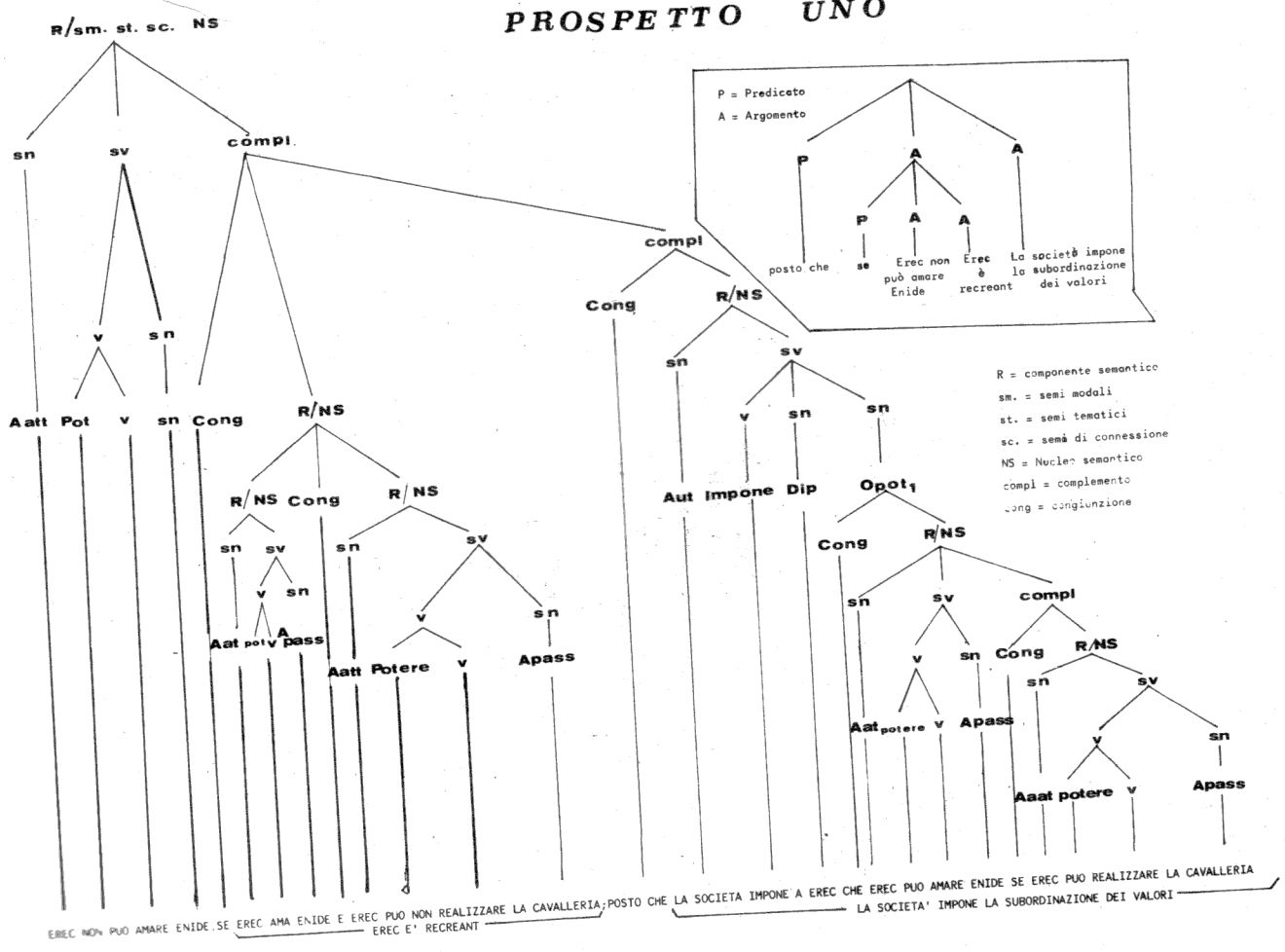
→ = se allora; ⇔ = posto che; * virtualità del
ruolo attanziale, l'attualità sarà posta nella *aventure*;
~ = negazione.

Le relazioni logiche che sono state qui sopra forma-
lizzate possono essere tradotte sintatticamente come ri-
sulta dal prospetto che qui appresso si rappresenta. Tut-
to il complesso di *MS*, posti in reciproca relazione sin-
tattica, implica ed è presupposto da un altro complesso
di *MS* coordinati sintatticamente - come risulta dal pro

spetto 2, anch'esso riportato qui appresso. I due complessi assumerebbero il valore rispettivamente di *perturbamento* e di *alienazione*; il secondo di essi varrebbe come *anti-volontà*, ma indirettamente; direttamente esso è dominato dal sema modale del *potere* (nessuno ha la volontà di alienare alcuno, ma sta di fatto che, posto il perturbamento come premessa, ne consegue uno stato di alienazione che non si può percepire se non come un' *anti-volontà*).

Dunque la crisi dei due sposi non consiste soltanto nella "recreantise" di Erec, ma anche e primariamente nella *subordinazione*, imposta dalla società e condivisa da Enide, della vita personale (che abbiamo formalizzato come POTpers) alla vita di relazione (formalizzata come POTrelaz). Siamo così in grado di renderci conto del perché della "aventure", cioè del perché proprio essa può e deve costituire la *reintegrazione*, il termine contraddittorio del *perturbamento* e quindi il presupposto del (*ri-*) *equilibrio*. Siamo inoltre in grado di capire un altro punto di importanza fondamentale nell'economia del romanzo (punto al quale non è stata mai data alcuna importanza, o è stato frainteso e male interpretato): si tratta del fatto che Erec dà ragione a Enide e ai suoi compagni che lo biasimano (cfr. i già citati versi 2572-73), ma contemporaneamente rivolge a Enide le imposizioni che sappiamo in un tono di - apparente - collera; le due cose appaiono contraddittorie o quanto meno ambigue. Il fatto è che nel giudicare questo punto non si è mai considerata la subordinazione della *personalità* alla *relazionalità* che i com-

PROSPETTO UNO

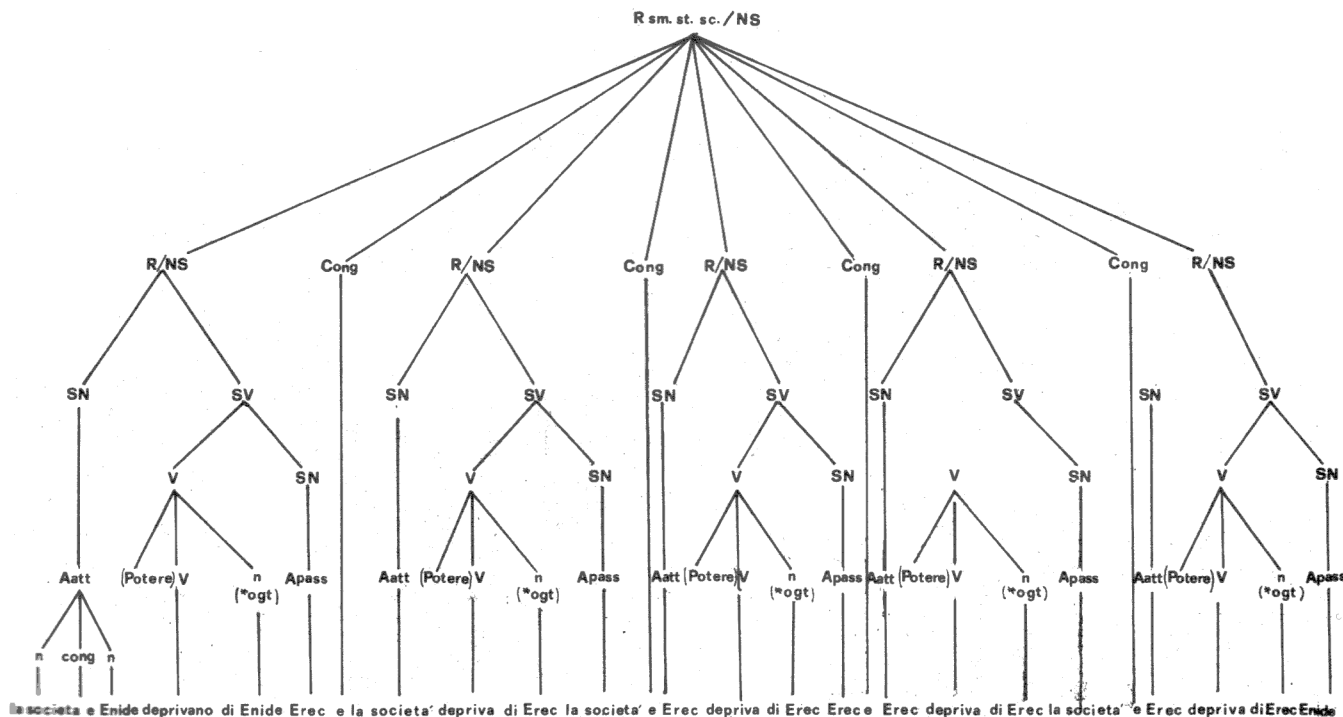


pagni e Enide impongono a Erec: questi nel dar ragione a sua moglie e nel contemporaneo negargliela accetta le critiche relative alla "recreantise" di cui è colpevole, ma non accetta la subordinazione della vita personale a quella di relazione 7. La "aventure" serve a negare le preme

7 - Sia il Frappier che il Köhler ci confermano in quanto qui diciamo; Frappier, *op. cit.*, p. 98 Erec "a conclu de la 'parole' perçue dans son demi-sommeil, de cet inquiétant 'con mar fus!', du trouble et de la réticence d'Enide, de l'explication même a laquelle il la contraint, qu'elle méconnaît elle aussi sa valeur, qu'elle lui s'est laissé aller à subir l'influence des autres (il corsivo è nostro) qu'elle lui échappe peut-être et ne l'aim pas assez". E. Köhler, *op. cit.*, p. 168: "Erec reconnaît le bien-fondé du reproche de 'recreantise', mais uniquement à l'égard de sa personne; le reproche ne touche pas l'amour qui le lie à Enide."

Sononché ci pare che non si sia del tutto trattato parito da queste affermazioni; ciò perché, pensiamo, si sono sopravvalutate o mal valutate le parole che Erec rivolge a Enide quando i due, conclusa la "aventure", si ricolano (vv. 4882-4893), soprattutto per quanto riguarda il significato di *essaier* ("bien vos ai de tot essaiee" v. 4883) riferito al fatto che Erec, in base all'*essaiement*, può dire: "je resui certains et fis/que vos m'amez parfi-temant" e può perdonare a Enide ciò che ella ha "mesdit", il suo "forfet" e la sua "parole". Laddovè si è voluta vedere in *essaier* la ricerca di una prova d'amore (E. Köhler, *op. cit.*, p. 167: "Erec ... voit dans ces paroles le signe d'un manque d'amour" e pertanto egli ha bisogno "d'une cruelle mise à l'épreuve de sa femme" (p. 168); J. Frappier: *op. cit.*, p. 100: "Mais d'aventure en aventure sa di Enide / loyauté s'affirme si parfaite, son dévouement si absolu, qu'Erec redevient certain de son amour entier.") noi penseremo di vedere nell'*essaier* in questione il significato per cui Erec, dopo l'esperienza della "aventure" che ha fatto provare a Enide può dirsi sicuro

PROSPETTO DUE



la societa e Enide deprivano di Enide Erec e la societa' depriva di Erec la societa' e Erec depriva di Erec Erec Erec Erec depriva di Erec la societa' e Erec depriva di Erec Enide

se della alienazione, con essa Erec può riconquistare il proprio valore e la propria prodezza e quindi la stima sociale; può riconquistare Enide (fisicamente, esponendola, come esca e preda virtuale, a tutti i pericoli e a tutti gli avversari; moralmente, riconquistando la fiducia di lei che non nasce più dalla considerazione sociale, ma direttamente dal valore di lui: sta proprio qui la ragione per cui Erec vuol partire senza la compagnia di nessuno). Ma soprattutto può eliminare la subordinazione che la società gli impone; Erec infatti non va ai tornei, come i compagni sembrerebbero richiederli - e come andrà Yvain dietro le pressioni di Gauvain⁸: andare ai tornei avrebbe significato perpetuare la subordinazione, riconoscere ragione ai suoi compagni, i quali

sovant entr'ax se demantoiient
de ce que trop l'amoit assez
(vv. 2440-2441)

del possesso di lei, possesso che non dipende più dalla stima altrui ma dal suo proprio valore, pertanto egli può amarla "parfitement" e perdonarla di ciò che ella ha "mes dit", "del forfet et de la parole" che consistevano proprio nell'aver posto dei condizionamenti a questo possesso. L'esperienza della "aventure" che Erec impone a Enide è il mezzo, il potere con cui egli può riconquistarla pienamente. E' ben chiaro poi che il possesso è un possesso d'amore.

⁸ - Chrétien infatti dice che a Erec "d'armes mes ne li chaloit, /ne a tormoiement n'aloit. /N'avoit mes soing de tormoier" (vv. 2431-2433) e che perciò "si compaignon duel en avoient" (v. 2439) e che "Ce disoit trestoz li bar nages /que granz diax ert et granz domages, /quant armes porter ne voloit /ter ber com il estre soloit" (vv. 2455 -

e a Enide la quale crede che il proprio sposo:

a del tot an tot relanque
por moi tote chevalerie
(vv. 2499-2500)

e così con lui si duole dicendo:

et dient tuit reison por coi,
car si vos ai lacié et pris
que vos an perdez vostre pris,
ne ne querrez a el antandre
(vv. 2558-2561)

D'altra parte Erec non può nemmeno far finta di nulla, ignorare le critiche che gli vengono rivolte e risolvere la crisi privatamente con la sua sposa: egli si sente e vuol continuare a sentirsi membro di una comunità, e la "aventure" gli permette di potersi reintegrare pienamente nella società che tendeva ad espellerlo.

A questo punto bisogna dire che la situazione attanziale è piuttosto complessa nel senso che i ruoli attanziali sono distribuiti variamente e in maniera incrociata nei vari attori. Dopo quanto si è appena detto appare infatti chiaro che Enide si trova ad essere contemporanea⁴ mente l'Antsg e l'Ogt della riconquista di Erec che viene ad essere Sgt, D1 e D2; ma Enide è anche D1 e D2 della conquista che Erec (Sgt) deve intraprendere di sé stesso

2458). La critica e il biasimo si riferisce alla sola pratica d'armi in sé stessa.

(Ogt) per ridonarsi a lei. D'altra parte la società (Aut) impone a Erec (Dip) la subordinazione che sappiamo; ma poiché tale subordinazione ha le conseguenze negative che si son viste, essa (insieme con Enide che condivide la subordinazione in questione) viene ad essere l'Antsg che depriva Erec (Sgt, D1, D2) del possesso del suo bene personale, di Enide (Ogt); ma con questa subordinazione la società si è privata essa stessa (Antsg, D2) di Erec (Sgt, Ogt, D1): sarà soprattutto l'episodio della *Joie de la court*, ma anche certi particolari della "aventure", che confermeranno quest'ultima relazione attanziale. Ma è stato anche lo stesso Erec (Antsg) a privare la società (D1, D2) di sé stesso (Sgt, Ogt) rendendosi *recreant*.

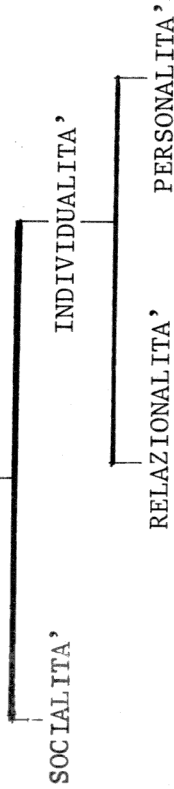
Tutto questo significa che la "aventure" sussume una serie di performance attanziali, tutte informate dal seminale del *volere* (un *volere* teso ad eliminare l'alienazione negandone i presupposti) e tutte aventi per *Soggetto* Erec; correlate alle performance attanziali che costituiscono l'alienazione (le quali invece sono informate dal seminale del *potere*, valorizzato però come *anti-volere* in quanto appunto alienazione - si è già visto), danno luogo alla manifestazione della modalità del *dovere*.

La complessa distribuzione dei ruoli attanziali che abbiamo appena visto non è comunque interpretabile come la ristrutturazione, la trasformazione attanziale di cui parla A.J. Greimas⁹ per il racconto mitico, trasformazione

⁹ - Cfr. A.K. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 222-223.

ne che si fa carico di manifestare l'inversione dei contenuti; la complessità in questione nel nostro romanzo è interpretabile come una vera e propria ambiguità che rispecchia la visione psicologica di un conflitto interiorizzato sia all'interno dell'individuo che all'interno della società. Questo fatto, insieme con il mutamento e la ambiguità di impostazione narrativa (cioè il già esaminato uso degli *aspetti* narrativi), costituisce l'originalità e la particolarità dei romanzi di Chrétien de Troyes, la loro essenzialità problematica, riflesso di quella crisi spirituale che la società cortese attraversa e che è stata così finemente analizzata da E. Köhler. Una crisi che è di doppia natura: da una parte la comunità si sente minacciata e insidiata da un pericolo, da un anti-mondo esterno ad essa, dall'altra essa è dilacerata da un conflitto, che si consuma, nel suo stesso seno, fra la comunità in quanto collettività e la comunità in quanto insieme di singoli individui. E' questa seconda natura del conflitto che è, a tutta prima, di rilevante importanza nell'economia del nostro romanzo; ed è su questa che bisogna maggiormente impegnare l'analisi. Ci si può infatti domandare in che cosa consista precisamente, *tematicamente* questo conflitto fra l'individuo-persona e collettività sociale.

A questo scopo è opportuno rivolgere indietro lo sguardo alla prima parte del romanzo e vedere quali temi erano stati in essa manifestati. Nel precedente capitolo avevamo proposto tale struttura tematica per il nostro romanzo:



Sempre nel precedente capitolo, e ancor meglio in questo stesso capitolo, nella sezione dedicata all'intreccio, abbiamo visto come si manifestassero, nella prima parte del romanzo - quella precedente la crisi - i temi in questione:

- Erec libera la società (rappresentata nella persona di Guenievre) da uno dei nemici che la insidia (Yder) SOCIALITA';
- Erec vendica il proprio onore contro Yder INDIVIDUALITA' RELAZIONALE;
- Erec conquista Enide INDIVIDUALITA' PERSONALE;
- Erec vuole che la sua conquista personale abbia la sanzione sociale, cosa che gli viene accordata da Artù (col bacio a Enide) INDIVIDUALITA' RELAZIONALE;
- Erec partecipa al torneo di Tenebrec riportandovi onore e gloria cavalleresca INDIVIDUALITA' RELAZIONALE.

La bontà di questa ipotesi di strutturazione tematica ci sembra possa essere confermata dal fatto che essa è in grado di darci un'interpretazione globale del romanzo - il che non significa che essa possa esaurire la compren-

sione di tutti i singoli aspetti, di tutte le singole implicazioni di esso; né vogliamo affermare che la strutturazione da noi proposta sia l'unica capace di una interpretazione globale, il romanzo potrebbe al limite essere letto su più di una *isotopia*; la nostra ipotesi si limita ad essere una proposta ed un esperimento. Se teniamo conto che la struttura tematica che abbiamo enucleato, si avvilisce in relazione a tutto il romanzo - e ci proveremo a dimostrarlo subito qui appresso - allora tutta la prima parte della narrazione può considerarsi la *exposition* (la situazione iniziale) di esso. In questa sezione narrativa viene dato il quadro dei valori fondamentali, dei temi narrativi; in essa vengono presentati i protagonisti, gli attori (Erec, Enide, la Società, l'Antisocietà) che si fanno portatori della manifestazione tematica. Essa rappresenta inoltre una situazione di equilibrio raggiunto, anche se si tratta di un equilibrio instabile, nel senso che vengono dati per scontati determinati valori - donde la posizione del Narratore che si pone come coscienza totale - ma la cui *coesistenza* non è ancora stata messa alla prova. Si potrebbe obiettare che tutta questa prima sezione narrativa, o almeno il *premier vers*, può costituire un racconto a sé, con le sue macro-categorie, con degli attanti e con uno schema semantico a sé stante: ciò è indubbiamente vero, ma ciò che importa nei confronti della struttura di tutto il romanzo è che questo racconto indipendente - semindipendente - manifesta la virtualità di un POTERE in relazione a determinati valori, virtualità che si at-

tualizzerà in *impossibilità* (la crisi) e in *possibilità* (la "joie de la cort"). La crisi è dunque la *complication*: essa non infirma la validità di ciò che si è acquisito, essa pone invece, come s'è detto, il problema della *coesistenza* di questi valori acquisiti.

Come s'è visto poco sopra, questa coesistenza è messa in crisi dalla imposizione della subordinazione della *personalità* alla *relazionalità* - il *POTrelaz.* diventa *Opot1*, oggetto di imposizione assunto dalla comunità (*Aut*) nei confronti dell'individuo (*Dip*) il quale a questa autorità deve subordinare il *POTpers* 10. Ma poiché questa subordinazione riguarda dei valori che son pur sempre parte della *individualità*, la collettività viene a negarsi come tale, come società, per istituirsi come un insieme - asociale - di individui, i quali a loro volta sono di conseguenza portati a conflittualizzare i valori della propria individualità.

10 - Pensiamo sia giusto interpretare la performance attanziale che esprime il rapporto *Autorità / Dipendenza* - caso particolare della manifestazione del *sema* modale del POTERE (cfr. Cap. I) - che si instaura fra i compagni di Erec (società) e Erec stesso, come manifestazione del tema della *relazionalità* e non quello della *socialità*, contrariamente ad una superficiale apparenza. Ciò sia perché i tornei, l'ostentato esercizio del valore individuale, o liberamente scelto o imposto dall'esterno, è qualcosa di diverso dall'azione che abbia per D1 la società (come dice E. Köhler: l'"aventure" non ha il fine in sé - come invece i tornei), sia perché d'altra parte non risulta mai entrare in opposizione tematica la *relazionalità* come volere e/o potere libero dell'individuo e la *relazionalità* come imposizione. Né una tale eventuale opposizione, che

Questo complesso conflitto è manifestato, sul piano delle azioni, dalla ambiguità attanziale di cui si parla, che è implicata, a sua volta, da una complessità di relazioni logiche che tengono insieme i *NS* del *perturbamento*. Ed è lo stesso Chrétien - l'Autore - che rimarcata le complessità mutando l'impostazione narrativa, cessando di fare del *Narratore* una coscienza totale, quasi che si assumesse in via di ipotesi, avrebbe una ragione d'essere entro un quadro teorico interpretativo riguardante il nostro romanzo.

Quel che qui si vuol sottolineare è il fatto che non ogni nuovo tipo di performance attanziale è indice di un nuovo tema, il quale, come s'è visto, è manifestato anche dall'investimento (o non investimento) semico degli atti e, soprattutto dalla struttura globale dei temi. Nel cercare di stabilire una tale struttura bisogna attenersi a dei criteri operativi, bisogna cioè provare la applicabilità e la funzionalità di essa rispetto alla pratica di un/dei testo/i determinato/i; pertanto una opposizione semica come quella ipotizzata, e pur sempre possibile a livello astratto, non ci porterebbe, nel nostro caso specifico, ad alcuna conclusione interpretativa. Potremmo tutt'al più dire che il rapporto *Autorità/Dipendenza*, che si fa carico di manifestare il tema in questione, costituisce una variante di manifestazione del tema stesso, un'altra possibilità d'essere del tema-valore; mentre ribadiamo che l'opposizione fondamentale è e resta quella fra la *socialità* e l'*individualità* conflittualizzato nella maniera che s'è vista e che ancora vedremo. Infatti i temi che si sono stabiliti per la prima parte del romanzo, lo sono stati proprio in funzione di tutto il romanzo (una narrazione che si esaurisce al *premier vers* non sarebbe forse suscettibile di essere strutturata secondo i temi che abbiamo proposto). Una cosa è la struttura tematica, un'altra la sua manifestazione che deve tener conto di una totalità e di una realtà semantica ben più vasta: rapporti attanziali, sintassi logico-narrativa, di cui pur habbiamo bisogno per potersi concretare.

questi non sappia più rendersi conto di come realmente stanno le cose, del procedere degli avvenimenti; mentre l'Autore viene a far ricadere l'ambiguità sui *Destinatari* del discorso narrativo rendendoli *Soggetti* che, in prima persona, devono rimanolpare il testo per poterne fruire e per poterlo interpretare. La trasformazione dell'uso dell'impostazione narrativa, si potrebbe così rappresentare:

PUBBLICO Destinatario → Soggetto Destinatario
 AUTORE Soggetto → Destinatario
 TESTO Oggetto

Ciò significa che da una narrazione di tipo epico (quale è in fondo il *premier vers*) in cui è il pubblico (D1) che demanda ad un autore (Sgt) la costruzione di un testo di cui egli stesso (D2) è il fruitore, si passa ad un tipo di narrazione-romanzo in cui è il pubblico (Sgt, D2) che deve appropriarsi del testo (Ogt) che l'autore (D1) gli demanda. Da una posizione in cui l'Autore è l'artefice integrato entro un sistema chiuso, entro il circolo pubblico-depositario-consumatore di verità che si oggettiva nel testo stesso, si passa ad una posizione in cui l'Autore, depositario di una verità, integra a sé il pubblico-consumatore riconoscendogli un *potere* (questo significa essere *Soggetto*) di cui *deve* e *può* appropriarsi in maniera tale che il testo cessi di essere l'obiettivazione di una verità per trasformarsi nell'*Oggetto* di un dialogo fra il

Destinatore e il Destinatario 11. Il coesistere delle due

11 - Concetti simili, anche se da una angolatura e con intenzioni diverse, sono espressi da Wilhelm Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967, p. 35: "... es ist ein Unterschied (fra l'epica precedente i romanzi di Chrétien e questi stessi), ob der Erzähler seine Mittlerrolle zwischen Werk und Leser bewusst herausstellt oder ob er die erdichteten Geschehnisse ohne ausdrückliches Dazwischentreten an den Leser herankommen lässt. Mit anderen Worten besteht der Unterschied nicht nur in der Arbeit des gestaltenden Künstlers, sondern vor allem in dem Grad der Einfühlung auf Seiten des Lesers.

"Der objektive Charakter des Chrestienischen Aufbaustiles ergibt sich schon daraus, dass an dem wichtigsten dichterischen Ort für künstlerische Selbstaussagen, in den Prologen nämlich, nichts für die Frage Entscheidendes gesagt wird. Chr. hat die Eingänge seiner Romane nicht zu Kundgebungen seines epischen Willens benutzt. Trotzdem sind diese Prologe für das Verständnis Chr.s nicht unwichtig. Eine rasche Überschau wird beides beweisen. Im Erecprolog schaut Chr. voll dichterischen Selbstbewusstseins auf die berufsmässigen Geschichtenerzähler herab. Die Verse 13/14:

Et tret d'un conte d'aventure
 Une mout bele conjointure

sind ausserdem bedeutungsvoll für Verhältnis zu seinem Quellen, da Wortsinn und Kontext der Stelle es nicht zulassen, conte d'aventure und conjointure anders denn als mündliche Quelle und Anlass zu einem neuen Roman zu verstehen."

p. 37-38: "Die dichterische Selbstrede Chr.s wirkt in die Erzählung hinein, nicht aus ihr heraus. Der Vergleich mit Wolframs langen Szeneneinleitungen zeigt, dass diesem der Stoff in vieler Beziehung zur Weltanschauungsangelegenheit geworden ist, während Chr. viele Deutungen dem Leser selber überlässt. Er richtet nur das Geschehen her un lenkt es von ferne. Der Sinn liegt tief in den Ereignissen."

posizioni nei romanzi di Chrétien implica da un lato il pa-
cifico riconoscimento dei valori che la comunità-pubblico
pone, dall'altro il problema che la loro interazione, il
loro coesistere pone quando essi siano attualizzati nella
vita pratica e reale del mondo cortese; ne consegue che i
romanzi di Chrétien possono essere visti come un invito a
riflettere, un invito alla presa di coscienza da parte dei
fruibitori cui viene riconosciuta la capacità di poter ri-
spondere all'invito; allora l'ambiguità strutturale-attan-
ziale dipende da questa posizione semiologica del testo
chretieniano: essa marca la distruzione della fissità dei
ruoli attanziali propria dell'immobilismo epico.

Ricapitolando quanto fin qui s'è detto, l'analisi del
l'Erec et Enide, fino alla partenza dei due sposi per
l'"aventure", può così riassumersi:

1) la prima parte (fino al torneo di Tenebroc e alla per-
manenza dei due a Carnant; fino alla crisi (esclusa) insomma)
può considerarsi come l'enunciazione della macro - categoria
della *exposition*; essa - narrazione a sé stante - introduce gli
attori del romanzo, i valori di esso. Semanticamente invece
abbiamo la manifestazione di un potere virtuale cui Erec è ar-
rivato con una conquista che gli ha permesso di essere l'eroe
della società, di godere della stima sociale, di avere
l'amore di Enide. Questo *potere* virtuale è suscettibile di
articolarsi in *impossibilità* (la complessa situazione che
genera la crisi) e *possibilità* (la "joie de la cort");

2) lo stato di crisi e l'alienazione che ne è impli-

cata costituiscono la *complication*. Più precisamente la
crisi consiste nella interazione dei valori conquistati
messa in moto dalla "recreantise" di Erec; l'alienazione
consiste in uno stato di deprivazione in cui tutti (Erec,
Enide, la Società) vengono a trovarsi. Come già si è os-
servato questo stato di deprivazione comporta una comples-
sità e una ambiguità attanziale; tutti infatti si trovano
ad essere contro tutti (Erec contro Enide e la società,
Enide contro Erec, la società contro Erec). Ribadiamo an-
cora una volta che si tratta di ambiguità e non di redi-
stribuzione dei ruoli attanziali; ciascuno ricopre in un
determinato momento un certo ruolo e il suo contrario. In
tal modo i conflitti si interiorizzano e i personaggi si
trovano ad essere dilacerati nel profondo della loro esi-
stenza. Erec si trova a dover "maltrattare" e a doversi
imporre su Enide pur amandola. Enide è in preda ai rimor-
si dopo la "parole" che pure ha pronunciato; Erec è co-
stretto ad abbandonare la società che pure lo vorrebbe
presso di sé e lo reclama (si veda l'episodio dell'incon-
tro di Artù durante la "aventure"). Erec riconosce ragio-
ne a Enide, ma subito gliela nega ingiungendole quegli
'strani' ordini.

Dunque la "aventure" è la negazione di ciò che è il
presupposto dell'alienazione, è la *resolution* che presu-
pone uno stato di equilibrio da ritrovare. Il soggetto di
questa negazione è Erec e soltanto lui; egli deve lotta-
re contro tutti gli *Antsg* compreso sé stesso, per ricon-
quistare tutto ciò che è stato perso.

Egli deve innanzitutto riconquistare Enide contro sé stessa, contro la sua posizione "para-ideologica", contro la società che gliene condiziona il possesso. Dovrà pertanto metterla nella condizione di *Objetto* da (ri-)acquisire esponendola ai pericoli che la "aventure" di volta in volta, di per sé stessa, presenterà ai due sposi erranti. La "aventure" quindi non significa una messa alla prova di Enide; costei sarà invece, come dice R. Bezzola, "l'enjeu de l'aventure elle devra même chevaucher devant lui exposée a tous les dangers, la proie de tous ceux qui voudront la lui disputer." ¹² L'imposizione del silenzio e le minacce reiterate non sono pertanto né un segno di collera, come pensa Z.P. Zaddy, né sono dovute al fatto che Erec, come pensa J. Frappier, "a le droit d'estimer qu'il se trouve atteint dans sa 'souveraineté' d'epoux: il ne lui paraît pas injuste qu'Enide subisse un purgatoire d'obéissance." ¹³ Il brusco comportamento di Erec significa invece il ribaltamento delle convinzioni di Enide nei confronti della cavalleria e dell'amore: Erec non deve tanto mostrare il suo coraggio e la sua qualità di uomo d'armi, deve invece dimostrare alla sposa che egli sa e vuole riconquistarla indipendentemente dalla sanzione della società che sta loro intorno, e, quindi, indipendentemente dalle convinzioni di lei. D'altra parte è stata Enide la ispiratrice della "aventure", anch'ella ha perso Erec

¹² - Cfr. Reto R. Bezzola, *Le sens de l'amour et de l'aventure*, Paris, 1947.

¹³ - Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, p. 99.

(recreant), ed egli ne è conscio e deve pertanto restituire a lei; assumono pertanto, sotto questa luce, un valore e un'importanza particolare i versi 3751-55:

Ele li dit; il la menace;
mes n'a talant que mal li face,
qu'il aparçoit et conuist bien
qu'ele l'ainme sor tote rien,
et il li tant que plus ne puet.

Essi marciano l'ambiguità strutturale di cui più sopra si diceva: Erec pur amando Enide è costretto a trattarla duramente; se egli vuol ridonarsi lei perché l'ama, devet tuttavia assumere un atteggiamento duro nei suoi confronti, perché deve riconquistarla. Noi non pensiamo che qui si tratti del fatto che Erec abbia ora ritrovato l'amore verso Enide, come dice P. Zaddy ¹⁴, né che la minaccia questa volta sia meno dura, come afferma Douglas Kelly ¹⁵; l'amore per Enide non è mai stato messo in discussione, nemmeno al momento della partenza per la "aventure", se così fosse non capiremmo le parole che Erec, prima di partire, rivolge a suo padre raccomandandogli Enide:

"Mes je vos pri, que qu'il aveigne,
se ge muir et ele reveigne
que vos l'amoiz et tenez chiere,

¹⁴ - Cfr. Z.P. Zaddy, *Pourquoi Erec part en Aventurere?*, CCM, VIII (1964).

¹⁵ - Cfr. Douglas Kelly, *La forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes*, R. XCII, (1971), pp. 326-358.

por m'amor et por ma proiere,
et la mitié de vostre terre
quite, sanz bataille et sanz guerre,
li otroiez tote sa vie."

(vv. 2721 - 27)

Erec parla qui chiaramente per amore (e non, per esempio, per un dovere sociale di marito). Né d'altra parte dobbiamo interpretare i già citati versi 3751-55 come una diminuzione dell'intensità delle minacce determinate da un aumento d'amore da parte di Erec; niente in verità ci lascerebbe supporre ciò: qui è Chrétien che vuol cominciare a togliere un po' di oscurità al testo, sia pure assai parzialmente, avvertendo il pubblico che le minacce non sono dovute a una mancanza d'amore ma a qualcos'altro, che però continua e continuerà a tener celato lasciando ancor sempre ai fruitori il piacere-dovere di scoprirlo.

L'ambiguità, che si esprime concretamente nell'apparente contraddittorietà del comportamento di Erec, si riflette pure, interiorizzata, nell'intima e dilacerata coscienza di Enide che si strugge prima per la penosa situazione provocata dalla *recreantise* del marito di cui si crede colpevole e responsabile; e che subito dopo si pente di aver pronunciato la fatale "parole", senza comprendere che ciò che può esser dispiaciuto al marito non è ciò di cui ella si imputa, l'orgoglio ("si mar vi/mon orguel et ma sorcuissance" vv. 3102-03), ma l'aver prestato troppo orecchio alle voci di biasimo. Nel medesimo tempo, ella sempre, di fronte ai pericoli che incombono "De deus

parz est molt a male eise/qu'ele ne set lequel seisir /ou le parler ou le teisir." (vv. 3712-3714). Se pertanto la contraddittorietà di Erec si risolve tutta nella manifestazione del suo comportamento, e risponde a ragioni, per così dire, strategiche (non si dimentichi che egli è sempre il solo e unico *Soggetto* di tutte le azioni tese alla riconquista di ciascuno degli *Oggetti* perduti); l'ambiguità dello stato d'animo di Enide risponde a ragioni dell'esistere psicologico ormai ineliminabile. La dilacerazione è allora interna allo stesso Chrétien, allo stesso Autore; questi, nel proporre una ideologia di cui si fa portatore Erec (che attraverso le sue azioni diventa la *parole* e la *coscienza ideologica* dell'Autore), non può e non sa superare le contraddizioni esistenziali che essa inevitabilmente pone: Enide è lo specchio inverso della coscienza ideologica, specchio di cui questa ha bisogno proprio perché essa non è più una coscienza epica predeterminata e preordinata dal pubblico, ma è una coscienza che il pubblico deve costruire a sé stesso.

Così se Erec rinfaccerà a Enide che poco ella lo stimi, ogni volta che ella trasgredisce l'imposizione del silenzio:

"Or me priseiez vos trop petit"
(v. 2846)

"et ne por quant tres bien savoie
que gueres ne me priseiez."

(vv. 2996-97)

..... "Po me prisiez
quant ma parole despisiez"

(vv. 3553-54)

ciò non sarà per scarsa fede nell'amore di lei, ma sarà riferito al fatto che negando l'autorità del marito, ella nega le ragioni del suo agire del suo porsi a Soggetto della riconquista di lei, senza neppure comprendere che egli le sta ridonando quella fiducia in lui che la *recreantise* aveva compromesso.

Questa riconquista della reciproca fiducia l'un verso l'altro viene sanzionata dal comportamento di Enide nei confronti del marito e di Galoain, il conte vanitoso; qui Erec avrà la prova di aver veramente riconquistato Enide:

"Or ot Erec que bien se prueve
vers lui sa fame Jëaumant"

(vv. 3480-81)

ella si pone completamente nelle sue mani confidandogli tutto; ma Erec ha anche la prova che egli si è riconquistato a lei: è la sua fiducia ormai palese che lo dimostra. E se poco dopo egli ritornerà alle minacce, ciò è perché, finché Enide sarà l'"enjeu de l'aventure", varranno le condizioni poste dal principio, perché "il n'est pas un matamore qui tire son épée a la moindre occasion pour briller devant sa dame" ¹⁶; infatti Erec "lui demande d'avoir - ma noi piuttosto diremmo che egli ricerchi in lei -

¹⁶ - Cfr. Reto R. Bezzola, *op. cit.*

la confiance en lui" ¹⁷, quella fiducia che la condizione di subordinazione, di cui abbiamo ormai più volte parlato, aveva compromesso: Enide aveva fiducia in Erec, nel suo valore solo in quanto v'era una società che la sanzionava.

Con l'episodio di Galoain e con quello successivo di Guivret, si conclude un primo ciclo della "aventure", e, prima che incominci il secondo, Chrétien frappone il significativo episodio dell'incontro dei due con la corte arturiana. Significativo in quanto Erec vorrebbe sfuggire a questo incontro, del resto casuale (e solo la delicata astuzia di Gauvain riesce a portare a corte i due): egli non si sente ancora riabilitato; se ha riconquistato la fiducia di Enide, egli non ha ancora riconquistato il suo ruolo sociale. Ciò avverrà con la liberazione, da lui effettuata, di Cadoc de Cabruel: l'"aventure" è questa volta ricercata e non subita, egli si mette direttamente, per un atto di volontà, al servizio della società (la fanciulla sola che chiede aiuto e Cadoc de Cabruel ne sono due rappresentanti, mentre i giganti rappresentano l'anti-società che la insidia). Liberato il prigioniero, egli lo invia da Artù raccomandandogli di raccontare come e da chi è stato liberato: egli vuol riconquistare la propria immagine agli occhi della società (la propria relazionalità). Ma allora, perché Erec voleva sfuggire alla corte arturiana? e perché, dopo il forzato incontro, ha voluto conti-

¹⁷ - Cfr. Reto R. Bezzola, *op. cit.*

nuare l'"aventure" senza la compagnia di nessuno? Perché non ha voluto permettere che alcuno fosse testimone delle successive imprese? Erec poteva avere una ragione nel compiere la riconquista della sposa senza che nessun altro, all'infuori di lui, fosse testimone di ciò, in quanto era stato proprio la società ad alienarlo del possesso e della fiducia di lei; stare discosto dalla società era per lui un dovere: egli doveva in qualche modo combatterla, in ogni caso rifiutarla. Ma perché star discosto dalla società anche nel riconquistare agli occhi di essa la propria dignità compromessa?

Si diceva poco sopra che la società si è autoalienata di Erec: vale a dire che essa, come collettività, si è privata delle proprie risorse, delle potenzialità insite nel suo seno, senza che sappia giovargli di ciò che i singoli individui che la compongono possono offrirle. La subordinazione che essa pone per la *personalità* nei confronti della *relazionalità*, è in ogni caso chiusa entro la sfera della *individualità*, così che il valore che essa richiede ai suoi singoli componenti e la lode che loro riserva, rimangono chiusi in sé stessi e chi ne usufruisce non è la collettività, bensì ciascun singolo individuo. C'è così il rischio che la subordinazione dei valori individuali possa anche essere invertita, che l'individuo si ponga a conquistare il proprio pregio (a esercitare il *POTrelaz*) solo per poter fruire dei beni *personali* (dell'amore), che l'esercizio del valore cavalleresco sia solo un tributo da pagare per poter essere liberi nella pro-

pria sfera, appagando la società in un autoconsumo e in un'autosoddisfazione. Questa problematica, che prenderà contorni più definiti nei successivi zomani di Chrétien - soprattutto nell'*Yvain* e nel *Perceval* - dove si stabilirà il confronto netto fra l'eroe protagonista e Gauvain, simbolo della perfezione cavalleresca, ma di una perfezione sterile e inconcludente, fa già capolino, ed anzi assume un peso considerevole in questo romanzo.

E' l'episodio della *Joié de la Cort* che è rivelatore a questo proposito. Come abbiamo già avuto modo di dire, l'episodio assume il valore di una figurazione, di quella che è stata l'esperienza di Erec e Enide e della loro crisi, esso è come uno specchio deformante e paradossale che può mettere in evidenza certe pieghe e certi angoli nascosti. Maboagrain è sì un Erec chiuso nella propria autosoddisfazione personale entro il vergier delle delizie, ma un Erec che ben usa le armi; a che servono però queste armi se non al mantenimento del possesso della sua "amie"? la quale altro non è che una Enide che chiede a Erec di intraprendere qualcosa perché il loro amore possa continuare. Ed è da osservare che egli si pone in questo stato di prigionia subito dopo essere stato fatto cavaliere, mentre la società che gli sta intorno nulla può fare contro questo stato di fatto, e si autocondanna alla perdita della *joie*, al lutto e al sangue, alla pratica del fratricidio; e Maboagrain non può fare "mesprison", non può non vincere "trestoz ... vers cui ge eüsse puissance", perché "vilainne fust tex delivrance" (v. 6052): mai

egli s'è (potuto) stancare delle armi, né "de combatre re-
creüz" (v. 6057): Maboagrain è insomma un "Erec: non re-
creant e non recreüz così come lo intendevano i propri com-
pagni e Enide. Assumono allora tutto il loro valore le pa-
role di E. Köhler ¹⁸, che vede nel mondo esteriore che in-
sidia la società cortese, una proiezione dei conflitti e
delle contraddizioni interiori di essa. E che cosa sono
tutti gli avversari sbaragliati da Erec durante la "aven-
ture" se non persone pronte a menar le armi solo per sod-
disfare la propria *convitise*? i due conti - Galoain e
Oringles de Limors - ne sono un esempio vistoso.

Si comprende allora perché Erec, anche nella ricon-
quista del proprio pregio, vuole star lontano dalla socie-
tà: essa è colpevole, ed anche in questo caso alienante,
bisogna pertanto negarla; il pregio del vero cavaliere
non sarà quello che la società tributa al mero esercizio
del suo talento, esso sarà conquistato ponendosi all'ef-
fettivo servizio sociale: egli non deve essere nemmeno in
questo caso un "matamor" un vanesio maneggiatore d'armi,
un assiduo frequentatore di tornei, come Gauvain, ma un *in-*
dividu cosciente del proprio *ruolo sociale*.

Potrebbe sembrare contraddittorio il fatto che Erec,
riconquistata pienamente Enide, sicuro della sua fiducia
rivelatagli dalla ferma ripulsa che ella oppone a Orin-

¹⁸ - Cfr. E. Köhler, *op. cit.*, cap. IV; in particola-
re p. 108 dove si afferma che la *costume* della "joie de la
cort" "est le fruit de contradictions internes du monde
courtois".

gles de Limors, nonostante la (presunta) morte del marito,
voglia mettersi "d'or en avant", così come prima, tutto
al suo "comandemant"; non si sta cacciando Erec nella stes-
sa situazione di Maboagrain? La risposta è negativa, ed è
J. Frappier a darcela ¹⁹: questi infatti sottolinea giu-
stamente come Erec si sottoponga al "comandemant" della
propria "fame et amie" per un atto di libera volontà ("Or
voel estre ...) e non attraverso uno stratagemma come quel-
lo che Maboagrain ha dovuto subire.

L'episodio della *Joie de la Cort*, come s'è visto, co-
stituisce l'elemento narrativo *equilibrio* la *possibilità*,
il positivo essere del POTERE, il contrario della crisi e
la negazione dell'alienazione: orbene Erec, nell'esercizio
del suo ritrovato potere non trascura certo il suo ruolo
sociale, ma invece ~~ridona~~ ridona alla collettività la *joie*; né si
fa *recreant*, nonostante, qui, i consigli e gli inviti di
tutti in questo senso.

¹⁹ - Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, p. 99.

Yvain, le chevalier au lion

L'entrelacement

Come rileva J. Frappier, le strutture compositive del *l'Erec et Enide* e dell'*Yvain* sono fondamentalmente simili: un'avventura felice, una crisi, una ricomposizione in seguito ad una serie di avventure più mature. Tuttavia l'analisi delle sequenze in *pn* ci rivela come questo romanzo in parte si avvicini e in parte si discosti dall'*Erec et Enide*, per il fatto che *l'Yvain*, pur presentando i medesimi temi dell'*Erec*, ne aggiunge dei nuovi che portano ad un arricchimento e ad un'amplificazione delle proprie strutture narrative.

Osserveremo che in tutta la prima parte del romanzo, il modo di condurre le sequenze di *pn* rimanda abbastanza puntualmente alla conduzione delle medesime nell'*Erec*, con la differenza però che *l'Yvain* si complica con l'introduzione di una nuova sequenza che dà luogo alla manifestazione di una nuova opposizione tematica: RAZIONALITÀ / PASSIONALITÀ'.

Yvain ricerca l'"avventure" della fontana per vendicare lo smacco che suo cugino Calogrenant ha subito nell'af-

frontare quella medesima "avventure" (*g'irai vostre honte vangier* v. 589). Ma questa avventura Yvain vuole sia riservata a lui solo; deve pertanto precedere Artù, e tutta la sua corte, che ha manifestato l'intenzione di recarsi a vedere "la fontaine", "et la tempeste et la mervoille". Troviamo dunque espressa in questa volontà di Yvain l'unificazione dei temi INDIVIDUALITÀ' (relazionale) e SOCIALITÀ'; infatti se Yvain vuol affrontare l'impresa per motivi suoi individuali, o che al massimo riguardano la sua schiatta, e se in questa impresa vuole che il pregio e l'onore siano suoi soltanto, il fatto stesso che anche Artù voglia cercare l'"avventure", insieme con chiunque lo vorrà seguire, significa che l'impresa assume un valore sociale, di interesse straordinario per tutta la corte e per Kex e Gauvain in particolare:

Mes qui qu'an soit liez et joianz,
mes sire Yvains an fu dolanz,
qu'il i cuidoit aler toz seus;
si fu destroiz et angoisseus
del roi, qui aler i devoit.
Por ce seulemant li grevoit
qu'il savoit bien que la bataille
avroit mes sire Kex, sanz faille,
einz que il, s'il la requeroit;
ja vehee ne le seroit;
ou mes sire Gauvains meïsmes,
espoir, li demandra primes.
Se nus de ces deus la requiert,
ja contredite ne lor iert.
Mes il ne les atendra mie,
qu'il n'a soing de lor conpaignie,
einçois ira toz seus, son vuel,

ou a sa joie ou a son duel

(vv. 677 - 694)

Onore individuale e valore sociale si identificano nell'"*aventure*". La stessa cosa poteva dirsi anche per l'*Erec et Enide* dove la situazione è però presentata in maniera inversa. Lì l'eroe aveva subito uno smacco nel compiere un'azione *sociale* e questo smacco assumeva per lui un valore *individuale-relazionale*; infatti Erec, dopo essere stato umiliato dal nano fellone contro il quale egli voleva rendere ragione a Guenievre offesa, dirà a costei:

Itant bien prometre vos vuel
que, se ge puis, *je vangerai*
ma honte, ou ge la crestrai

(Erec et Enide, vv. 244-246)

Ne *Le chevalier au lion* invece è l'azione individuale ad assumere un valore sociale. Il fatto è che nel suo primo romanzo Chrétien pone e manifesta i fondamenti dell'"*aventure*", mentre nell'*Yvain* il suo significato è già dato per scontato; pertanto nell'esplicitare i valori di essa, Chrétien dovrà far sì che Erec si trovi in un primo momento *casualmente* di fronte all'"*aventure*" affinché possa avere in mano gli elementi con i quali, in un secondo momento, ne ricerchi e ne ponga il significato nella sua *gratuita necessità*, ponendosi, egli stesso come l'eroe che dà senso al mondo. Se, come dice E. Köhler, "L'idée fondamentale du roman courtois, selon laquelle une aventure

déterminée : réservée à un chevalier déterminé l'investit d'une mission bien précise qui l'intégrera dans une organisation humaine idéale, implique logiquement et obiectivement la séparation de l'individu et de la communauté, dans ce cas précis, le chevalier errant livré à lui-même devient finalement étranger à la communauté féodale, dont l'intégrité est pour lui en même temps la garantie del'ordre universel" ¹, allora bisogna bene che risalti il valore sociale da cui l'impresa prende le mosse e nella quale trova garanzia per la sua idealità; affinché l'eroe *diventi* "estraneo" alla comunità feudale, bisogna che l'"integrità" di essa sia logicamente presupposta.

Nell'*Yvain* questa presupposizione è data, si diceva, come ovvia; ciò però non è dovuto al fatto che qui l'auto-re si trova di fronte ad un pubblico diverso, ma piuttosto al fatto che egli opera, in questo romanzo - come già abbiamo avuto modo di dire - su una diversa opposizione semantica fondamentale, quella che contrappone CORTESIA a PASSIONALITA' laddove nell'*Erec et Enide* operava sull'opposizione fondamentale SOCIALITA' / INDIVIDUALITA' sussunte dalla CORTESIA che si configurava come universo narrativo globale. Se quindi l'*Erec* pone la necessità dell'"aventure", l'*Yvain* ne rivela i limiti quando essa si ponga dentro un universo di valori che è ormai mutato; limiti che per altro non significano certo l'inutilità dell'impresa.

¹ - E. Köhler, *op. cit.*, p. 94.

Non per niente il nostro romanzo si apre con il racconto di una "aventure" fallita, racconto fatto da un cavaliere, Calogrenant, che con perfetta autocoscienza, dice di sé:

Je sui uns chevaliers
qui quier ce que trover ne puis;
.....
.....
Avanture, por esprover
ma proesce et mon hardemant
(vv. 358-363)

E Calogrenant, che bene aveva esortato il suo uditorio a che gli portasse "*cuers et oroilles* ... *car parole est tote perdue/s'ele n'est de cuer entandue*." (vv. 150-152), si riconosce *folle*, dopo l'esperienza dello smacco, e *folle*, per di più, per il fatto che lo stia raccontando:

Ensi alai, ensi reving;
au revenir por fol me ting.
Si vos ai conté come fos
ce c'onques mes conter ne vos.
(vv. 577-580)

Ma Yvain non ha capito il senso del racconto di Calogrenant e solo più tardi arriverà a capirlo: la sola *volontà* di "aventure" non potrà portargli niente, saranno solo i buoni servigi di Lunete che per ben due volte lo meneranno a buon esito; altrimenti egli si troverebbe, entrambe le volte, prigioniero di sé stesso - vedremo comunque più

in là come la conquista di Laudine prima e la sua riconquista poi si caricano narrativamente di significati diversi, che si manifestano nel diverso ruolo attanziale fatto giocare di volta in volta a Lunete.

Erec si era trovato di fronte ad una congiuntura di casi che egli aveva poi valorizzato come "aventure" (*Erec de son oste depart, /...../De s'avanture s'esjoist; /molt estoit lies de s'avanture, / qu'amie a bele a desmesure/saige et cortoise et de bon aire* - vv. 1459-65), dopo di che egli *volontariamente* andrà alla ricerca di una nuova congiuntura, di un "aventure" che renda ragione della propria esistenza; ciò che Calogrenant e Yvain fanno da subito; il primo però fallirà e il secondo avrà il suo buon risultato solo per l'insorgere di una nuova *volontà*, che non è più la *volontà* d'"aventure"; così come alla fine dell'intero racconto narrativo egli, dopo aver concluso le sue imprese cavalleresche che volutamente si è autoimposto, dovrà fare i conti con qualcosa che da questo esulano e portare direttamente l'assalto contro la stessa Laudine. Non più, come nell'*Erec et Enide*, una serie di fatti, o se vogliamo, anche di *volontà* che dapprima si trovano congiuntamente unite e che poi dovranno essere ricondotte alla loro intrinseca unità, ma una coppia di atti di *volontà* ac costati (non si dimentichi che se Erec vuole conquistare Enide contro Yder, Yvain vuole conquistare Laudine dopo che egli ha ucciso Esclados le Ros e deve combattere in primo luogo contro lei stessa); riportare ad unità questi fatti separati è un problema che rimane estrinseco al-

l'eroe: l'"aventure" è destrutturata.

In ogni caso, per tornare a quanto prima si diceva, onore sociale e onore individuale coincidono nell'impre-
sa felicemente conclusa da Yvain. Così dopo che egli, or-
mai nuovo signore della fontana, abbatte e disarciona Kex
che vuole tentare la medesima impresa, compie il gesto di
rendere ad Artù il cavallo di quegli:

..... que je mesferoie
se rien del vostre detenoie

(vv. 2275-76)

Yvain ha tolto ormai l'ostilità al regno di cui egli
è ora signore, egli ha umanizzato l'ignoto: ha compiuto
quanto di maggiormente sociale cavaliere arturiano possa
compiere e l'ha compiuto non già in rivalità, ma semmai in
concorrenza contro gli altri cavalieri della corte. Per
questo Artù vuole ora conoscere da Yvain "tote s'aventu-
re", per questo tutta la corte di essa è lieta e gioisce,
per questo il re è accolto a gran "joie" anche dalla stes-
sa Laudine che prima lo paventava come nemico e che ora
invece ne riceve e gli ricambia l'abbraccio (scena questa
che rimanda al bacio dato da Artù a Enide).

In entrambi i romanzi, fra la *funzione* che apre la
sequenza esprime la volontà della corte di celebrare il
rito di autoidentificazione (*costume* della caccia al cer-
vo bianco, decisione dell'impresa della fontana) e la *fun-
zione* che la conclude, sta in mezzo l'exploit dell'eroe
protagonista, che, partito per affermare il suo onore in-

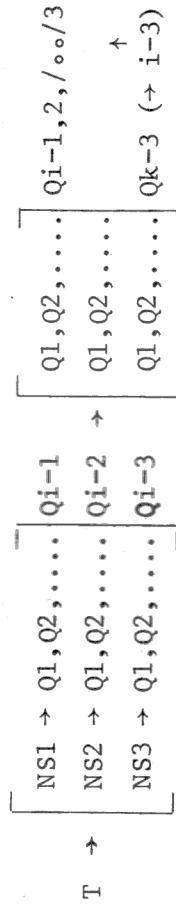
dividuale e la sua socialità cortese, conquista una dama
il cui possesso verrà poi sanzionato da Artù alla presen-
za di tutta la corte. Ma si osservi come qui la decisione
di Artù sia posteriore a quella dell'eroe, come anzi la
corte e l'eroe si trovino ad operare in concorrenza; il
che marca ancora una volta la reciprocità dei valori cor-
tesi (individualità e socialità), ma anche il fatto che ta-
le reciprocità il pubblico deve assumere come predetermi-
nata e non scoprirne il valore col procedere della narra-
zione.

Come Erec, prendendo il sopravvento su Yder, si era
valorizzato in quanto eroe cortese, altrettanto si valo-
rizza Yvain vincendo il confronto con Esclados le Ros. Ma
Esclados le Ros non è Yder, così come Laudine non è Eni-
de; infatti se Enide, nel *premiers vers*, era solo l'*Ogt*
di Erec, qui Laudine è anche l'*Antsg* che va vinto; per il
possessione di Laudine Yvain non deve combattere contro
Esclados - che egli ha ucciso prima di poter conoscere Lau-
dine - bensì contro lei stessa. E la disputa non verterà,
come era stato invece per Enide, sul suo essere o non es-
sere cortese, ma proprio sul dominio di lei puro e sempli-
ce: la conquista deve essere innanzitutto sentimentale;
la morte di Esclados le Ros è tutt'al più solo una precon-
dizione della conquista di Yvain: questi potrà infatti rim-
piazzarne il posto solo dopo averlo ucciso, tolto di mez-
zo se si vuole; e inoltre proprio sul valore che l'eroe ha
saputo dimostrare vincendolo, Lunete farà perno per intes-
sere il suo fine gioco dialettico atto a far cadere Laudine

ne nella rete e farla venire in possesso di Yvain.

La conquista di Laudine non è dunque una conquista cortese, ma una conquista d'amore. E' a questo punto del racconto che si manifesta quel nuovo tema narrativo di cui abbiamo più volte parlato: il tema PASSIONALITA', cui sono subordinati i temi iponimici AMORE e ODIO che stanno tra loro in una relazione di opposizione. La *cortesía* non è più quindi la cupola che racchiude l'universo, l'eroe deve fare ormai i conti con qualcosa che da essa esula, ed è forse per questo che ne *Le chevalier au lion* il matrimonio dei due avviene prima che il loro legame di coppia sia sanzionato da Artù, al contrario di quanto avviene nell'*Érec et Enide*. Ciò che significa non tanto una maggior affermazione di individualità concessa all'uomo nei confronti dei legami-doveri sociali, quanto l'affermazione ideologica, da parte dell'Autore, che un altro legame posto accanto a quello della cortesia, ma autonomo da essa, tiene avvinti gli uomini; a ben guardare le cose, è come se Laudine venisse conquistata due volte; una prima contro Esclados le Ros, e una seconda contro sé stessa. Artù sanzionerà solo la prima di queste due conquiste in quanto solo questa ha per lui rilevanza sociale e dunque *cortese*; la dama che è stata già moglie di un rappresentante dell'antimondo che insidia, o in ogni caso limita il mondo arturiano, oravinta e riconquistata a questo mondo, di viene, in quanto moglie dell'artefice di questa riconquista, la garanzia e la prova evidente, tangibile della vittoria della *cortesía* sugli incantesimi dell'antimondo.

Ma per Yvain la conquista di Laudine non ha affatto avuto per oppositore Esclados le Ros; quando questi veniva colpito a morte da Yvain, Laudine non era minimamente nei pensieri dell'eroe, anzi egli nemmeno la conosceva. La possibilità di conquistare la dama del suo avversario si presenta ben dopo la morte di questi. Se volessimo formalizzare, come abbiamo fatto per l'*Érec et Enide*, l'intreccio di questa prima sezione narrativa che giunge fino all'arrivo della corte arturiana presso Yvain, otterremmo questa schematizzazione:



$Qj = pn$ (*proposizione narrativa*); $k > i$, cioè *k cronologicamente successivo a i*.

Si è qui formalizzata non solo la *trasformazione narrativa*, già presente nell'*Érec*, per cui due o più sequenze di *pn* possono avere in comune un'unica *pn* conclusiva, ma anche la *possibilità trasformativa* per la quale una sequenza di *pn* può essere interpretata in due maniere semanticamente diverse, assumendo cioè diversamente i ruoli attanziali e gli investimenti semantici degli attori in essa implicati. Ci riferiamo al valore che assume la conquista di Laudine da parte di Yvain, che Artù interpreta come conquista *cortese* di Yvain (*Sgt*) contro Esclados le Ros (*Antsg*), mentre Yvain (*Sgt*) la interpreta come conquista

sentimentale contro la stessa Laudine (*Ogt*, *Antsg*); per tanto l'avvenuta conquista può essere interpretata come *Ok* (sentimentale) e posta in un momento cronologico successivo, ma anche come *Qi* (cortese), facendola cioè coincidere con la vittoria dell'eroe contro Esclados pariteticamente alla conquista che egli compie del suo onore sociale e individuale.

Questa duplicità di interpretazione ci porta di fronte ad un fatto nuovo rispetto all'*Erec et Enide*, il mondo perde la sua unità oggettiva per frantumarsi in una possibilità di punti di vista soggettivi che arriveranno fino ad inficiare la possibilità di buona riuscita dei due protagonisti, i quali, se potranno ben riuscire, lo dovranno al recupero dell'oggettività che solo Lunete è in grado di operare.

Per conquistare Laudine comunque, Yvain ha bisogno di un *Aiutante* in quanto i suoi POTERI di uomo cortese-arturiano non gli saranno sufficienti per venire a capo della sua VOLONTÀ *passionale*, per raggiungere il suo nuovo *Ogt*; questo *Aiutante* è portatore di un nuovo *sapere-POTERE*; quello del/sul cuore umano.

Anche ne *Le chevalier au lion*, così come nel suo primo romanzo, Chrétien, dopo una prima sezione narrativa in cui varie sequenze di *pn* si intrecciano e/o si incastrano vicendevolmente, procede, nel filo della narrazione, con quella tecnica che abbiamo definito, nel precedente capitolo, di *accostamento*; ed anche qui si tratta di passare dalla sezione che narra la *exposition* a quella che narra

la *complication*, cioè il *perturbamento* e l'*alienazione*. Anche questa volta il trapasso fra le due azioni è marcato dal *mes* contrappositivo:

Quant li rois ot fet son sejour
tant que n'i vost plus arester,
si refist son oirre aprester;
mes il avoient la semaine
trestuit proié et mise painne
au plus qu'il s'an porent pener
que il en poissent mener
mon seignor Yvain avoec ax

(vv. 2478-85)

Il richiamo con cui i compagni di Yvain - dei quali si fa portavoce Gauvain - vogliono ricondurlo alla cavalleria, viene a turbare un equilibrio raggiunto.

Rispetto però all'*Erec et Enide*, si ha qui una differenza compositiva: essa consiste nel fatto che il *perturbamento* consta di due sequenze di *pn*. Queste due sequenze manifestano la doppia autorità cui si trova sottoposto Yvain: Gauvain (*Aut*) vuole che il nostro eroe torni in Bretagna con lui per continuare la sua attività cavalleresca, e questi accetta (*Dip*); ma questa autorità (*cortese*) trova dei limiti in un'altra autorità (*passionale*): quella di Laudine, ella (*Aut*) concede al suo sposo di stare separato da lei, fino però ad un certo limite, passato il quale, se egli non sarà tornato, l'amore che ella ha per lui si trasformerà immediatamente e irrevocabilmente in odio; il ruolo di Yvain è, a questo punto, quello di un potenziale

Dip, potenziale in quanto egli dapprima accetta ma poi tra sgredirà quest'ordine rendendosi ~ *Dip*. Poste queste due autorità ne consegue il trapassare di Yvain dallo stato di *Dip* potenziale a quello di ~ *Dip* attuale, e ne consegue pure il ripudio da parte di Laudine (*POTpassionale*), e la follia di Yvain, che equivale al suo non poter più vivere né come eroe cortese, né come uomo che ama (*POTpassionale et cortese*). In questo *non-potere* si concretizza l'alienazione di Yvain, così come l'alienazione di Erec si concretizzava nel suo *non-potere* amare Enide. Sarà a lettura più avanzata che, in entrambi i romanzi, questo *non-potere* verrà (re-)interpretato come *anti-volere* e che i suoi attanti *Aut* (Gauvain - e/o la società cortese - e Laudine) assumeranno - anche - il ruolo di oppositori, di *Antsg*.

Questa maggior complessità e quantità - vorremmo dire densità - narrativa (di *pn*), trova ragione nel fatto che, mentre nel primo romanzo il *perturbamento* consisteva in un *a priori* ideologico (la subordinazione della individualità alla socialità) sconosciuto e non assunto da Erec, e in una mera possibilità, o meglio probabilità del protagonista di essere "recreant"; in questo romanzo invece non vi è alcun *a priori*, ma una realtà attuale e concreta.

E' ben chiaro che l'*a priori* manifestato nell'*Erec* non è un *a priori* fatto proprio dall'autore, ma è semmai un *a priori* che questi attribuisce al suo pubblico, ottenendolo e rappresentandolo, per poi negarlo tramite la successiva azione del protagonista che lo rifiuta. Se si è potuto definire questo romanzo un romanzo a tesi ciò

è forse dovuto al fatto che si è attribuito all'autore quell'*a priori* ideologico che egli rifiuta e di cui egli si serve come di un elemento su cui giocare la propria ambiguità narrativa; Erec non parte all'avventura per dimostrare che egli è ancora prode nonostante l'amore, e che anzi proprio l'amore può essere causa di prodezza; egli parte perché vuole liberare la propria vita da ogni pre-messa ideologica che lo condiziona, per recuperare tutto ciò che ha perso. Più che di tesi si potrebbe tutt'al più parlare di un certo automatismo narrativo per cui Chrétien anche se non si pone alcun *a priori* è costretto ad obiettarsene uno, in quanto il passaggio dall'epica al romanzo non si è qui ancora perfettamente realizzato; se c'è già una frattura tra l'individuo e la società, tale frattura si realizza però ancora sotto il segno di una totalità che può riassorbirla, è la totalità-universo della cortesia che domina e ingloba tutto il romanzo; per gli altri eroi chretieniani questa totalità sarà caduta per sempre e la loro ricerca sarà tesa a trovare un'unità di vita in un mondo ormai disgregato, unità a cui nessuno di essi, con le sue sole forze, saprà mai arrivare, tranne forse - chissà? - Perceval. La creazione di un mondo romanzesco procede nel nostro autore attraverso un progressivo distacco - che non è certo annullamento o messa tra parentesi - dal pubblico, attraverso la creazione di uno spazio che si interponga, senza separare, fra sé stesso e gli altri; in modo da meglio "deguiser" la propria realtà creativa, da porla come "la gratuité de la fonction littéraire" (*M. Bz*

len, op. cit.); sicché l'aspirazione alla mitica unità, "s'efface" e, posta tra le righe, ne risulti maggiormente necessaria.

Come più complessa e più densa è la narrazione della *complication* altrettanto lo è quella della *resolution*. Se a Erec è bastato rendersi conto che l'alienazione è causata da quell'*a priori* che lo limita, più ancora che dalla sua "*recreantise*", affinché la necessità dell'"*aventure*" si presentasse immediatamente ai suoi occhi; tale immediatezza non è più possibile per Yvain: egli è alienato da una condizione ben concreta e reale. Proprio perché la sua vita è ancora inglobata dentro una totalità (la *cortesie*), Erec non è alienato totalmente, ma lo è solo nelle singole articolazioni di questa totalità sicché non è pregiudicata la possibilità di una presa di coscienza. Yvain è invece alienato totalmente da una realtà, come s'è detto, di sgregata, che lo aliena in tutto il suo essere; Erec ha perso molto, ma non il suo *essere cortese*, Yvain ha perso tutto: il suo *essere cortese* e il suo *essere passionale*: egli è folle e solo un intervento a lui esterno può salvarlo.

Questo intervento esterno è narrato nell'episodio della dame e delle *dameiseles* de Norison che mediante l'unguento medico guariscono la follia di Yvain dando così inizio al processo di reintegrazione. Questo processo si presenta e si struttura in maniera ancora una volta diversa rispetto all'*Erec*. In questo romanzo il processo di rein-

tegrazione coincide con l'"*aventure*" dell'eroe, la quale, se pure è articolata in una serie di vari episodi, rimane tuttavia unitaria, delimitata com'è dalla repentina decisione di Erec di partire all'avventura e la riconciliazione dei due sposi (sull'episodio della *Joie de la cort* abbiamo più volte detto). Ma Erec, lo si è visto, si muove dentro un mondo unitario, il mondo di Yvain è invece frantumato, la sua azione reintegrativa dovrà ricomporre i pezzi, i frantumi in un mosaico unitario.

Se vogliamo schematizzare, possiamo vedere il processo di reintegrazione come una serie di quattro nuclei di imprese ciascuno dei quali è preceduto da un episodio che mette in moto tali imprese: la guarigione dell'eroe dalla follia, operata dalla dama di Norison, gli renderà la ragione empirica, il suo valore cavalleresco (lotta di Yvain contro il conte Alier), il suo libero arbitrio (Yvain salva il leone dal serpente), la sua capacità d'amare (Yvain si dispera e patisce le proprie pene d'amore presso la fontana di Laudine); l'incontro dell'eroe con Lunete prigioniera lo mette di fronte alle conseguenze del proprio errato operare, di fronte alle proprie responsabilità (combattimento per salvare Lunete inframezzato dal combattimento contro Harpin in favore dei parenti di Gauvain); l'incontro dell'eroe, che tiene segreta la sua vera identità, con Laudine pone questi di fronte alla gratuita necessità di proseguire le sue imprese cavalleresche in quanto vede che la sua dama comincia ad apprezzare "le chevalier au lion" (combattimento in incognito fra Yvain e Gauvain inframezzato

zato dall'episodio del castello della "pesme aventure"); dopo queste ultime imprese, Yvain porterà direttamente l'attacco a Laudine senza che ad esso niente sia permesso, ma sarà solo il previo intervento di Lunete che a questo attacco darà ragione e significato menandolo a buon fine, sarà ella soltanto che porrà l'eroe di fronte alle proprie ragioni, il suo intervento sarà, se ci è consentito dirlo, premesso a posteriori.

Come J.H. Reason e J. Frappier² hanno messo in evidenza, quattro delle imprese di Yvain sono narrate mediante la tecnica narrativa che le incastra, a due a due, l'una nell'altra; tale tecnica permette di mostrare quanto il venir meno di Yvain alla parola data abbia nuociuto a lui e agli altri; per cui ora, qualunque eventualità possa fraporsi fra il dare la parola e tenervi fede, egli dovrà tener conto e rendere ragione alla propria volontà di fedeltà, per quanto tale eventualità possa essere materialmente ma soprattutto moralmente remunerativa e gratificante - e tanto più gratificante di quanto non lo siano stati i tornei -.

² - Cfr. J.H. Reason, *An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chrestien's "Yvain"*, Washington, Catholic University of America Press, 1958; J. Frappier, *Etude sur Yvain ou le chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, S.E.D.E.S., 1969.

Le strutture narrative

Come abbiamo precedentemente visto, Yvain muove le sue azioni animato da una doppia volontà: una cortese (che ha per *DI* la società cortese e sé stesso come uomo cortese) e una *passionale* (che ha per *DI* sé stesso e per *Ogt* Laudine, o meglio l'essere soggetto a lei). Laudine è invece direttamente soggetta, *dipendente* (*Dip*) dalla passione amorosa (*Aut*).

E' da qui che bisogna partire per interpretare il ro-manzo; bisogna cioè prendere in esame la connessione di questi vari elementi e del loro reciproco gioco. Il modo con cui Yvain e Laudine vivono il loro amore è disgregato, manca di un centro comune che li faccia intendere: l'uno è un volitivo e, per di più, doppiamente volitivo (sebbene la sua sia una volontà di sottomissione); l'altro è invece pura forza vitale, potenza pura dominata a sua volta da una potenza, amore: "Laudine incarne l'amour tout-puissant, inaccessible"³. Ma più che amore diremo che la potenza che si esprime in lei è la *passionalità*, il suo pendolare trapasso dall'*odio* all'*amore*.

Ma se per Laudine l'Amore, come pure l'Odio è *Aut*, e se dunque il ruolo di Lunete come *Aiutante* consiste in una tattica (in un POTERE) che muti l'odio in amore di modo che Laudine si muti da *Antsg* che resiste a Yvain, *Sgt*, in

³ - Cfr. E. Kohler, *op. cit.*, p. 198.

Ogt da lui conquistato; Yvain invece agisce non dominato, ma all'unisono con Amore che per lui, *Soggetto*, è il *Destinatore*. I baroni riuniti per sanzionare la decisione che Laudine ha già preso di sposare Yvain

tant li priënt que ele otroie
ce qu'ele feïst tote voie,
qu'Amors a feïre li comande
ce don los et consoil demande

(vv. 2139-42)

Yvain invece, seppure dice di sé: "an sa prison voel je molt estre" (v. 1929), in quanto

.... estre m'estuet an son dongier
toz jorz mes, des qu'Amors le vialt.
Qui Amor en gré ne requialt
des que ele an tor li l'atret
felenie et treïson fet;
et je di, qui se vialt si l'oié,
que cil n'a droit en nule joie.

(vv. 1446-52)

il suo mettersi in dominio d'Amore è per lui un'intima necessità, Amore è dispensatore, *Destinatore di gioia*, per Laudine Amore è una necessità tutta estrinseca, una forza che la pervade e non una ragione che, per quanto intima e personale - come quella del suo sposo - rimane in ogni caso oggettiva: l'oggettività di un amore gratificante. Le ragioni che ella si dà per giustificare il suo repentino passaggio dall'odio all'amore - che sono le due facce di

un unico potere che la domina - restano del tutto estrinseche e avventizie, del tutto *a posteriori*, ella

.... par li meïsmes prueve
que droit san et reïson i trueve
qu'an lui haïr n'a ele droit,
si an dit ce qu'ele voldroit,
et par li meïsmes s'alume
ensi come li feus qui fume
tant que la flame s'i est mise
que nus ne la soufle n'atise.

(vv. 1775-82)

ella si basa cioè su di un paralogismo i cui elementi sono stati a lei presentati da Lunete, la quale, ben *potendo* conoscere la fenomenologia della passionalità della sua signora, sapeva come ella avrebbe ragionato: se Yvain s'è dimostrato più prode di Esclados e se nell'ucciderlo egli non era mosso da odio o da qualunque intenzione avversa, *allora* ella non ha alcuna ragione di odiarlo, *quindi* può e deve amarlo. Il ragionamento operato su questi dati, anche così logicamente ordinati, non si regge, ma ella non può scoprirne la fallacia, in quanto deve giustificare ciò di cui non sa darsi conto altrimenti e cioè che l'uomo che è in grado di difendere con prodezza e lealtà la sua fontana diventa *automaticamente* l'uomo che ella deve amare; i suoi paralogismi le servono a darsi una coerenza d'azione e a giustificare questo automatismo che ella non può neanche minimamente intravedere in quanto determinato da quella forza passionale che a lei rimane appunto esteriore.

Né si può dire con J. Frappier che Laudine "fait... un mariage de raison" e che "ce mariage de raison est ausi un mariage d'inclination"⁴: in lei ragione e inclinazione coincidono; e neanche si può dire che "une fois qu'elle est sûre de l'amour du chevalier pour elle, elle a bien soin de ne pas justifier sa conduite par une autre cause que la nécessité de défendre la fontaine et de maintenir la coutume"⁵: anche qui sicurezza d'amore e giustificazione di esso coincidono: ella è sicura dell'amore di Yvain in quanto può trovarsi una giustificazione; e infine non si può dire nemmeno che Chrétien "ne manque pas non plus de lui accorder pour excuse la nécessité feudale de la défense de la terre"⁶, che anzi ci sembra che Chrétien metta più in risalto la necessità che Laudine ha di difendere la *sua propria* fontana, di fronte alla mancanza di una qualunque altra persona che sia in grado di farlo: difendere la fontana e amare, per lei, è tutt'uno.

Naturalmente il paralogismo è tale solo per chi ragiona con la mente di Yvain, egli ama perché amare è giusto e dà gioia, Laudine ama perché deve amare, ogni ragione che può dare all'amore non fa altro che girare su sé stessa; la ragione d'amore è autosufficiente, è un postulato indimostrabile.

Come abbiamo visto nelle due sezioni dedicate, rispet-

⁴ -

⁴ - Cfr. F. Frappier, *op. cit.*, p. 152.

⁵ - *Ibidem.*

⁶ - *Ibidem*, p. 191.

tivamente, all'*entrelacement* dei nostri romanzi, essi si compongono entrambi di una prima parte narrativa - quella che in termini di strutture narrative abbiamo chiamato *exposition* - che si presenta come una forma in sé stessa conclusa, una narrazione indipendente. Ora, come dice G. Lukács⁷, questo essere composto in "parti relativamente autonome", "più indipendenti di quelle dell'epopea, più perfette in sé" è una caratteristica strutturale del romanzo; ma queste parti, poiché il mondo del romanzo s'è fatto 'contingente', "devono essere ... inserite nel tutto tramite mezzi che trascendono la semplice esistenza, ciò allo scopo di non mandare all'aria il tutto".

Ora, ci pare, se il legame che unisce rispettivamente la prima parte dei due romanzi, la loro *exposition* alla *complication* rispondono ad un unico intento di fondo che è quello di mostrare il passaggio dall'epica al romanzo, di mostrare l'insufficienza di una vita vissuta epicamente in un mondo che si è ormai fatto 'contingente', tuttavia la maniera, la forma che esplica tale legame è profondamente diversa nelle due opere di Chrétien.

La prima parte de *Le chevalier au lion* ha messo in scena Yvain come eroe epico; un eroe che non può capire e/o prevedere quale realtà egli dovrà trovarsi a vivere in un mondo che si fa romanzesco, quale realtà di vita lo aspetti dopo aver compiuto le sue imprese eroiche. Egli resta così incosciente del fatto che sta da sé stesso get-

⁷ - Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar editore, 1972, p. 306.

tando le basi per la sua futura alienazione; egli non s'è posto il problema di quale sarebbe stato l'atteggiamento di Laudine nei suoi confronti; e se anche la sua meta, la sua volontà era quella di porsi "an son dongier", questo era per lui pur sempre un *Ogt*, un *oggetto* epico che è fine in sé, che ha le ragioni in sé stesso. Ma ora questo *Ogt* prende la forma di un vero e proprio elemento reale, indipendente e autonomo da quelle relazioni epiche in cui l'eroe l'aveva posto, esso perde così lo statuto di *Ogt* e vive della sua propria essenza, Sì, perché in un mondo che non è più epico, alla 'rottura della totalità', che si manifesta nel compimento dell'azione eroica, succede la "prosa" della vita con le sue ferree leggi, che per l'eroe sano d'arbitrio (Köhler) e che egli vive e subisce come alienazione. La sicurezza delle ragioni con cui l'eroe menava a compimento la propria *volontà*, sicurezza che si traduceva in un immediato rapporto di adesione fra lui in quanto *Sgt* e il suo *Dl*, e che prendeva il posto di ciò che nell'epopea tradizionale era Dio e gli Dei, è ormai caduta per sempre, il ciclo epico non può più rinnovellarsi all'infinito: la volontà trova dei limiti immanenti che l'Autore *scrive* nella connessione fra le parti dell'opera; nel passare dal VOLERE dell'eroe al POTERE dell'uomo.

Se a procurare la alienazione di Erec è stata sì la vita, come lo è per Yvain, tuttavia la piega che essa (la *vita vissuta* di Erec) assume non ha alcuna connessione con quanto precede (la sua vita eroica) che non sia quella della pura evenienza: se Erec si rende "recreant" ciò non si

trova in alcuna relazione di necessità con l'essere egli stato "eroe"; così come egli si rende "recreant" *poteva anche* non diventarlo; e se anche v'è un'autorità sociale che gli preesiste, questa preesistenza è soltanto a livello logico - acronico - essa, s'è detto, prende la forma di un *a priori* ideologico: essa è un limite che può rivelarsi solo *dopo* l'*evenienza* della POTENZIALITA' NEGATIVA di Erec ("recreantise"): egli *trapassa* dalla volontà eroica alla potenzialità del vissuto.

Per Yvain invece non si tratta di un *trapassare* ma di un *passare necessariamente*: i limiti della sua volontà sono immanenti ad essa; paradossalmente la sua volontà è tale in quanto limitata. Se è vero che voler amare Laudine significava per lui, e ne era ben conscio, *sottomettersi a lei* (laddove Erec si era solo *lasciato andare* ai piaceri amorosi); è vero che anche l'aver voluto conquistare il suo pregio di uomo cortese significava, ma qui egli non ne era conscio, *sottomettersi all'autorità cortese*; negarla avrebbe significato *mettere in crisi* la sua eroicità; così come era per Erec, che infatti dopo le nozze combatte al torneo di Tenebroc; ma per lui l'autorità sociale non è necessariamente alienazione in quanto il suo mondo è ancora sotto il segno della totalità-cortesìa, e la frattura, anche quando il caso, l'evenienza la genererà, sarà sempre la frattura di una totalità. Per Yvain invece è la esistenza che è essenzialmente una frattura che non può più riferirsi ad una totalità; come vedremo questa sarà postulata, al termine del romanzo, dall'Autore, ma non sarà

realizzata dall'eroe.

In un mondo così fratturato il rapporto *Destinatore/Soggetto* si traduce così in quello di *Autorità/Dipendenza*, la coscienza dell'uomo ne risulta così manipolata, sicché egli resta schiavo di automatismi comportamentali che egli interpreta invece come libero arbitrio. In questomondo che ha perso la sua unità, la sua volontà epica, si maschera e mostra il suo vero volto: quello di generatrice falsa coscienza e di alienazione.

E per di più i due tronconi di questa frattura, proprio perché si sono realizzati sotto l'aspetto di una conquista epica, tendono a porsi entrambi come totalità, sicché ciascuno tenta di inglobare l'altro; Gauvain vede la conquista di Laudine da parte di Yvain come una conquista cortese, Laudine stessa invece come una conquista passionale; Yvain, che ha compiuto tale conquista sotto entrambi gli aspetti, ne risulta dissociato e l'unica via d'uscita è la follia.

In questo passaggio *necessario* dalla prima alla seconda sezione narrativa, la dicotomia *exposition/complication* ha una realtà solo a livello superficiale, mentre a livello profondo i suoi due termini diventano le due facce di una medesima medaglia.

Yvain si trova così sottoposto a due *Autorità* che lo condizionano e che lo limitano vicendevolmente nelle due sfere della sua esistenza; questo conflitto di autorità lo porterà ad uno stato di dilacerazione interiore che Chrétien esprime mediante la metafora della separazione del

cuers e del *cors* (del cuore e del corpo):

Mes sire Yvains molt a enviz
est de s'amie departiz,
ensi que li *cuers* ne se muet
Li rois le *cors* mener an puet
mes del cuer n'en manra il point,
car si se tient et si se joint
au cuer celi qui se remaint
qu'il n'a pooir que il l'en maint;
des que li *cors* est sanz le cuer
don ne puet il estre a nul fuer;
et se li *cors* sanz le cuer vit
tel mervoille nus hom ne vit
Ceste mervoille est avenue
que il a l'ame retenue
sanz le cuer, qui estre i soloit
que plus siudre ne le voloit.

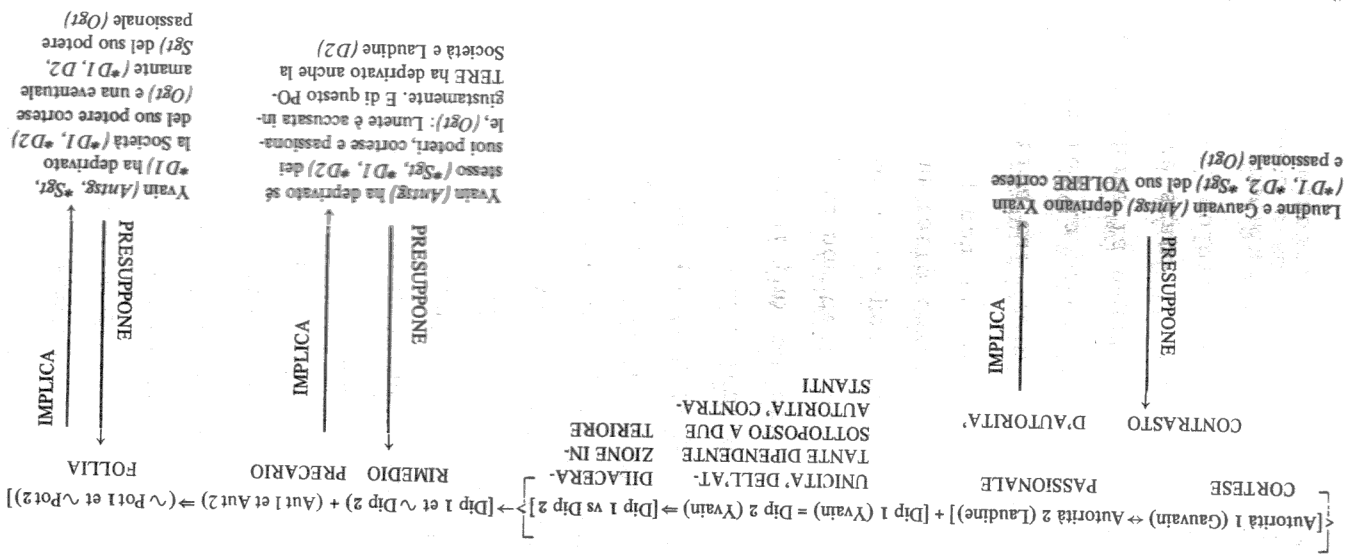
(vv. 2641-56)

Qui *cors* non è inteso come entità puramente fisica o puramente materiale contro *cuers*, entità spirituale o in ogni caso non materiale; *cors* è soltanto fatto segno di una delle due sfere esistenziali di Yvain, quella *cortese* laddove *cuers* è segno della sfera passionale: tant'è vero che, ai già citati versi 2654-55, Chrétien dirà che Yvain "a l'ame retenue/sanz le cuer" facendo coincidere *cors* e *ame* (corpo e anima) contro *cuers*.

Per rimediare a questa situazione di dilacerazione e di precarietà, Yvain si farà un cuore di speranza ("s'a fet cuer d'estrage maniere/de s'esperance"), un cuore però che inganna e tradisce ("traïte, et fause de covant"); per cui egli, conflittualmente dipende da due autorità,

non potrà che negarne una per trovare un sia pur precario equilibrio; egli dimenticherà il termine imposto da Laudine alla sua assenza. Ma se egli si rende *non dipendente* da lei, ella continua a mantenere la sua *autorità* nei confronti di lui: dal conflitto non si può uscire, l'unicorin risultato possibile è la follia, la perdita di ogni potere, tanto quello di uomo cortese quanto quello di uomo passionale.

Non bisogna quindi pensare che l'Autore qui ci presenti una situazione in cui l'autorità di Gauvain sia più forte di quella di Laudine; se infatti quegli non lascerà partire Yvain al termine stabilito, questa giurerà un odio irrevocabile contro il suo sposo. Chrétien, ponendo questo conflitto, ha privilegiato solo uno dei possibili sviluppi di esso - quello che appunto mette in atto, perché egli vede l'oggetto della propria rappresentazione dal punto di vista dell'uomo cortese, dal punto di vista del suo pubblico a cui non sarebbe interessato, o che forse non avrebbe neppure concepito un ipotetico Yvain che, per risolvere, anche precariamente, il proprio problema di uomo dilacerato, negasse l'autorità di Gauvain e da questi ricevesse poi giuramento d'odio perenne; a un tale pubblico non interessa il problema di chi già predeterminatamente si pone fuori dal suo mondo: perché o tale uomo vive il suo stato di dipendenza passionale come modalità, sia pur negativa, della vita cortese (Erec), o diventa archetipo negativo inutile (o utile suo malgrado) alla società, in ogni caso pericoloso per essa (Lancelot), o altrimenti non



può porsi come capace di dare un senso all'esistenza, un senso che sia valido per quel determinato pubblico. Infatti, se l'amore è per l'ideologo cortese "le seul domaine où la vie instinctive, anarchique et hostile à la société, peut devenir un principe d'ordre, sans être contrainte de se renier, c'est-à-dire de renier la réalité féodale" ⁸, ciò è solo da un punto di vista appunto ideologico che permette alla società, come pure al suo romanziere, di risolvere le concrete contraddizioni che il suo stato di classe comporta, contraddizioni che il romanziere (Chrétien) "sente senza tuttavia conoscerle" ⁹. Per tanto, come si diceva, o l'amore viene iscritto entro l'universo cortese, oppure se lo si voglia vedere come fatto autonomo, e come tale giustificarlo positivamente, bisogna che colui che si fa oggetto di tale giustificazione (Yvain) prenda le mosse della sua azione da una situazione dell'esistenza cortese; si può narrare di un cavaliere che ha perso l'amore, ma non certo di un amante che ha perso la cavalleria, a meno che per costui l'amore non sia, predeterminatamente, un fatto cortese.

Il conflitto di autorità cui Yvain è sottoposto, la sua dilacerazione interiore, la precaria risoluzione di questo stato operata mediante la negazione dell'autorità passionale e il conseguente stato di impotenza totale-sta

⁸ - E. Köhler, *op. cit.*, p. 162.

⁹ - M. Zeraffa, *Romanzo e società*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 80.

to di cose che, insieme con l'alienazione che esso implica, è stato schematizzato qui accanto - costituiscono il *perturbamento*. In che cosa consiste l'*alienazione*? ossia chi è alienato? e da chi? e riguardo a che cosa?

La follia, l'impotenza totale rispetto alla sfera cortese e a quella passionale, implica che Yvain (*Antsg*) ha deprivato la società (*D1, D2, Sgt*) del suo *POTcortese* (*Ogt*) e una eventuale amante (*D1, D2, Sgt*), del suo *POTpassionale* (*Ogt*); l'aver egli (*Antsg*) negato la dipendenza da Laudine senza per questo aver voluto o potuto negarne l'autorità, implica che egli ha deprivato sé stesso (*Ogt, D1, D2*) del *POTcortese, passionale* (*Ogt*); la trasgressione dell'autorità di Laudine ha come conseguenza la condanna a morte di Lunete, di quella Lunete che era stata il suo *Aiutante*, colei che ha avuto il POTERE di menare a buon esito la sua volontà sotto entrambi gli aspetti; in conflitto fra l'autorità di Gauvain e quella di Laudine (entrambi *Antsg*) hanno deprivato Yvain (*Sgt, D1, D2*) del *VOLERE cortese, passionale* (*Ogt*).

La *resolution* che deve reintegrare, rimediare a questo stato di alienazione non procede qui, come invece nel *Erec et Enide*, mediante un'unica presa di volontà, mediante un'unica azione che, pur frammentata in episodi, rimane tuttavia unitaria; Yvain, diversamente da Erec, non sa vedere in un sol punto, in un sol momento, il suo stato alienato nella sua complessità. Erec infatti iscrive le modalità della propria esistenza entro un universo totalizzante, quello della cortesia, come abbiamo visto; se

egli ha perso tutto ha tuttavia un quadro di riferimento entro cui orizzontarsi; egli non è dilacerato come Yvain; questi, che agisce in un mondo la cui essenza è la frattura, manca di qualsiasi appiglio cui aggrapparsi; a Erec non è venuta meno la coscienza di essere un uomo cortese, ma solo la possibilità di vivere questa sua essenza; ma in un mondo che pone fra sé e la frattura il segno di uguale, quale coscienza si può avere?

Stando così le cose, soltanto il caso può innescare un processo di reintegrazione. Ed è un caso se la dame di Norison si imbatte in Yvain folle e potrà guarirlo dalla follia rendendolo nuovamente in grado di essere quello che già era stato; egli potrà essere nuovamente un cavaliere cortese, capace di porre rimedio all'ingiustizia del fellone conte Alier che ha invaso le terre della dama; non solo, egli è anche messo in grado di essere virtualmente amante desiderato dalla dama. Ma qui sta il punto, se ora Yvain è in possesso dei suoi poteri, questi non sono stati fatti oggetto del suo volere, ma di un volere altrui, il che non può dare senso alla sua esistenza; e se egli abbandona la dame de Norison, ciò non è certo perché si sia proposto alcun altro fine: le parole di Chrétien, "plusre memoir ne li loist" v. 3336, sono solo di Chrétien e in nessun caso riferite ad Yvain. L'Autore si fa qui Narratore onniscente anche se reticente, queste sue parole segnano un ponte di passaggio fra l'uso della *visione* 'dal di dentro' a quello della *visione* 'dal di fuori', egli preferisce ai lettori un senso indicandolo senza tuttavia espli-

citarlo, queste parole sono un invito a che il lettore si faccia in prima persona, attraverso la lettura, non mero fruitore, ma soggetto ¹⁰.

La dama di Norison non ha neppure l'autorità di trattene Yvain; come abbiamo visto prima il rapporto *Autorità/Dipendenza* consiste in un rapporto *Destinatore/Soggetto* vissuto epicamente; ma Yvain qui è stato solo l'*Objetto* della volontà della dama, una volontà d'altronde neanche tanto forte da potersi mantenere il proprio oggetto più di quanto non sia dato.

Yvain dunque abbandona la dama, ed è nuovamente il caso che lo porta di fronte al leone assalito dal serpente e alla decisione di aiutare e salvare quello contro questo. Qualunque simbolizzazione Chrétien abbia voluto dare a questo episodio e qualunque partito abbia da essa voluto trarre alla narrazione, l'episodio ci sembra rappresentare solo l'apparire del solo caso e non tanto "une chance ou un défi du destin" ¹¹, un fatto che, come pensa J. Frappier, possa stare alla pari con l'arrivo di Perceval al castello del Graal. Una volta esauritosi l'episodio, l'oggetto

¹⁰ - Se la creazione artistica, almeno quella non epica, come dice M. Bilen (*op. cit.*) nasce da una separazione che l'autore opera fra sé e il pubblico; tale separazione, pur resasi necessaria alla libertà creatrice di un mondo che ha perso la propria unità, impone "la présence d'autrui", in quanto la creazione "ne s'explique que par le souci du regard d'autrui" (M. Bilen, *op. cit.*, p. 226). L'altro va quindi ricercato e stimolato, invitato a rendersi *oggetto dello sguardo* verso l'opera creata.

¹¹ - Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, p. 213.

simbolico viene, come mostra P. Haidu ¹², degradato a livello di commedia umana; l'episodio è una pura evenienza che permette a Yvain di esplicitare sì il proprio VOLERE, ma un VOLERE che si esaurisce nella propria autodefinizione e può essere valorizzato solo come POTERE che, in sé e per sé, non può giungere a nulla, fin qui Yvain *ha potuto* (e di fatti non lo è, perché non appena il caso lo riporterà alla fontana, precipiterà nuovamente nella disperazione); e se egli non è sano, ciò è perché ancora *non lo vuole*. Se di sfida del destino si tratta, essa lo è soltanto ad un gradino di virtualità: Yvain è uno che può anche voler salvare un leone da un serpente.

La coscienza, la nuova volontà insorgerà in Yvain non tanto dalla visione della propria infelicità, ma dalla presa d'atto di ciò che ne è stato la causa e di ciò che essa implica; il suo ritorno alla fontana sta per ripiombare nella follia, soltanto i lamenti di Lunete condannata a morte - per aver ella procurato la maniera a che avvenisse il matrimonio fra lui e Laudine - potranno scuoterlo allo stato di coscienza. La scomparsa di Lunete significherebbe per lui la perdita di ogni suo potere: non è stata Lunete il suo *Aiutante*, colei che *ha potuto*, una volta, portare a compimento il proprio volere? Combattere per sal

¹² - Cfr. P. Haidu, *Lion-Queue-coupée, l'ecart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1972.

vare Lunete significherà per Yvain riconquistarsi in prima persona (da *Soggetto* e da *Destruttore*) i propri poteri: il mondo che aveva prima umanizzato è ora ricaduto nell'inumanità, in esso vi si pratica l'ingiustizia, esso è anti-cortese per eccellenza, e la dama che egli aveva voluto passasse dall'odio all'amore per lui, ora lo odia nuovamente; la vittoria sugli ingiusti accusatori ristabilirà la situazione. Ma prima che contro gli ingiusti - i quali, così come l'odio di Laudine, più che *Antsg* sono la espressione di un potere negativo, di un anti-potere - Yvain dovrà combattere contro sé stesso resosi *Antsg* col trasgredire l'ordine di Laudine; egli dovrà negare questa sua trasgressione responsabilizzandosi, colpevolizzandosi anche quando avrà capito che egli non è il diretto responsabile di questa colpa, le cui origini stanno nel conflitto di autorità che egli subisce; e questa responsabilità che egli si assume arriverà fino al punto di renderlo pronto a rifiutare di compiere un'altra opera di giustizia - salvare la famiglia di Gauvain dalla prepotenza di Harpin - qualora ciò comporti la messa in pericolo della possibilità di combattere per Lunete. Così la giustizia sarà ristabilita, Laudine riterrà nuovamente degno d'amore il Cavaliere del Leone, Lunete sarà nuovamente in grado di menare a buon fine i piani di Yvain che restituirà i POTERI così riconquistati a Laudine e alla società.

La situazione potrebbe essere così formalizzata:

D1, Sgt, Antsg: Yvain; D2: Yvain, Laudine, Società;

Ogt: [POTERE = Yvain: Aat, Ingiusti accusatori
di Lunete: Apas]

Yvain cioè ricerca per sé stesso (per Laudine e per la Società), ma allo stesso tempo contro sé stesso, responsabilizzandosi, un POTERE - che si identifica in Lunete - per il quale egli (Aat) possa sottomettere i felloni accusatori di Lunete (Apas). Quella di Yvain è fin qui una volontà di potere.

Ma è proprio la coscienza della colpa che porterà Yvain a comprendere che essa non è tale; la colpa che egli ha trovato in sé stesso dovrà cercarla altrove pur senza scrollarsela di dosso: egli deve sentirsi allo stesso tempo colpevole e non colpevole, colpevolizzare contemporaneamente sé stesso e qualcos'altro (il conflitto di autorità, la dilacerazione interiore, la follia). Ed è ciò che Yvain esprimerà alla fine del romanzo:

Folie me fist demorer,
si m'an rant corpable et forfet
(vv. 6774-75)

egli responsabilizza sé stesso di una follia che risiede altrove.

Poiché l'aver rubato il cuore a Laudine è un debito troppo grande che egli non potrà mai restituire, egli dovrà pur tuttavia cercare il perdono della sua sposa; il che potrà essere superando il suo stato di colpa, superamento che per altro non significa abolizione o negazione:

plus doi que randre ne porroie
(v. 4604)

dice Yvain; il debito è troppo grande per le sue forze; ma questa sua impossibilità è espressa al condizionale, egli si apre una via d'uscita che è un non rinchiudersi nella disperazione della colpa che ridurrebbe all'impotenza: non potrei rendere, a meno che

Egli dovrà quindi negare le due autorità che l'hanno privato della sua libertà del suo libero *volere* pur essendo, coloro che si sono resi artefici di questa alienazione (Gauvain e Laudine, *Amtsg*), anche gli ispiratori (come *Destinatore* Gauvain e/o la Società cortese, come *Oggetto* Laudine) delle sue azioni. Perdita di libertà che ha significato per lui alienarsi Laudine e alienarsi alla società. Yvain quindi non dovrà ricercare l'impresa per riconquistarsi la sposa, il che significherebbe dipenderne ancora; né dovrà ricercare la realizzazione del proprio amore per potersi riconsegnare alla società, che anche questo importerebbe una dipendenza. Questa situazione così contraddittoria, come s'è visto, può essere superata assumendo la contraddizione stessa come dato di fatto e sottomettendola ad un principio di volontà che renderà la contraddizione non contraddittoria, senza quindi abolirla o cancellarla in quanto fatto empirico. Le due ricerche, passionale e cortese saranno due fatti interdipendenti nella loro autonomia.

Questa doppia ricerca potrebbe essere così formalizzata:

D1, D2, Sgt: Yvain; Ogt: VOLERE =

Yvain: Sgt, D1, D2, Laudine; Ogt, Antsg

Yvain: Sgt, Ogt, Società: D1, D2, Antsg

Antsg: Laudine, Società (Gauvain)

Soltanto sottoponendo la sua *volontà* di riconquistare sia Laudine sia il suo posto nella società ad un'altra *volontà* sovraordinata; soltanto cioè rendendo quella prima *volontà Oggetto* di un VOLERE gerarchicamente superiore, Yvain può venire a capo della contraddizione che la vita gli ha imposto.

Laudine e Gauvain si trovano ad essere oppositori (*Antsg*) di Yvain doppiamente, sia cioè per quanto riguarda il VOLERE sovraordinato, sia per quanto riguarda il VOLERE subordinato. Laudine e Gauvain infatti, essendosi opposti, ciascuno con la propria reciproca autorità, alla libertà di Yvain, al suo libero volere, si sono opposti, di perciò stesso, a che egli potesse riconquistare i suoi oggetti empirici, quelli del VOLERE subordinato. Le loro autorità contrastanti che da altro non dipendono se non da un intrinseco schematico, passionale per Laudine, sociale per Gauvain, deprivando Yvain della propria libertà, lo deprivano contemporaneamente dell'oggetto del proprio amore e della propria disposizione sociale. Pertanto ora egli, dopo aver emendato le colpe della propria follia, dovrà rendersi libero dall'autorità dei suoi oppositori, il che è già un modo di combatterli, di negarli; e dovrà in seguito combatterli apertamente.

Dalla coscienza della colpa, Yvain passa alla volontà di libertà; "Yvain evolue", egli è uno di quegli eroi "qui se construisent et se dépassent" (J. Frappier). Evoluzione e superamento che comunque consistono nella ricerca di un significato attraverso un presentarsi multiforme e casuale, di dati di fatto che non vengono aboliti in quanto tali, ma utilizzati e rivolti ad altro. Yvain evolve e cresce sulla propria esperienza, superando e torcendo a proprio vantaggio gli elementi che essa di volta in volta reca. A differenza di Erec, che ricerca un'esperienza con chiara lucidità e con predeterminata volontà, e che se ricerca il caso, l'"*aventure*" lo fa con la ferma certezza che essa non potrà non essere significativa per lui; Yvain invece parte da una situazione casuale ed essa trova la possibilità di leggersi un ordine. Se entrambi i personaggi partono da una situazione di contraddittorietà - che si manifesta nella destrutturazione dei rapporti interpersonali, degli schemi attanziali, essi arrivano all'unità per vie diverse; e ciò perché, mentre per il primo la contraddizione è un fatto da negare, per il secondo essa è un fatto da utilizzare al fine del suo superamento: il primo agisce dentro una totalità, il secondo entro la frattura di due blocchi. Così Yvain ritrovati i propri poteri per opera di chi - la dame de Norison - voleva trarli a proprio vantaggio, vorrà e potrà ricercarli e ritrovarli per sé stesso grazie proprio a quel dato precedente, e saranno poi questi stessi poteri, di cui è ritenuto in pieno possesso, a presentargli la necessità del-

la libera volontà.

Ne "*Le chevalier au lion*" non assistiamo perciò ad un brusco passaggio dalla *visione 'dal di dentro'* alla *visione 'dal di fuori'*, come nel primo romanzo di Chrétien dove l'Autore ci pone ad un certo momento di fronte ad una decisione del protagonista senza spiegarcene le motivazioni e le finalità che sarà il lettore a dover scoprire con un impegno di lettura; qui invece il lettore riesce a recuperare, prima o poi, le ragioni delle singole azioni di Yvain, ma ciò che è chiamato a interpretare è la connessione di esse e il significato di questa connessione. La *visione 'dal di fuori'* si pone nello "spazio" che lega l'una azione all'altra (l'una performance attanziale all'altra): essa non è data ma postulata. Se dunque nell'*Erec et Enide* Chrétien poneva il suo pubblico di fronte alla problematicità dell'esistenza, nell'*Yvain* invece egli postula che l'esistenza sia assunta dal suo pubblico come problematica, problematicità che non è più un dato di fatto, ma una necessaria esigenza.

Allontanandosi dunque momentaneamente da Laudine, Yvain combatte per la società cortese in piena indipendenza da lei; ma egli si rende indipendente anche dalla società: rifiuta di combattere al castello della *Pesme aventure* e, pur costretto, rifiuta il "premio", rifiuta cioè di combattere per una società che s'è creata essa stessa i mostri nel suo proprio seno; per Yvain qualunque cosa si frapponga alla conquista della propria libera vo-

lontà è soltanto un ostacolo da superare, un'assurda *costume* il cui senso si profila soltanto in negativo, ma che pure stigmatizza il valore cavalleresco dell'eroe; la liberazione delle tessitrici infatti non avrà il significato di un'obliqua conseguenza di un'autoaffermazione individualistica, sarà invece il diretto riflesso di una libera attività umana, di una libera volontà che cerca di realizzarsi. Tuttavia il significato che questa "avventura" assume nell'economia del romanzo è ben diversa da quello che assumeva l'episodio della "Joie de la Cort" nell'*Erec et Enide*. Per Erec la *costume* della "Joie de la Cort" era un riflesso psicologico della propria condizione di uomo alienato, aveva cioè una dimensione tutta interiorizzata; per Yvain invece la "*Pesme aventure*" è qualcosa che sta completamente al di fuori di sé e che può assumere valore per lui soltanto quando sia un impedimento lungo la propria strada. Yvain non sente alcun dovere morale di liberare le tessitrici, né si sente responsabile nei loro confronti: esse sono vittime di qualcosa che trascende la sua volontà. Nella conquista della propria libertà, Yvain si sente impegnato a restituire alla società, lottando contro le ingiustizie che in essa si perpetrano, ma non certo lottando per eliminare le assurde contraddizioni che la società stessa si è creata nel suo seno. L'eroe può al massimo sentir pietà per le prigioniere e invocare l'aiuto divino che le salvi e che nel contempo schivi a lui il maleficio dei due demoni.

Dex, li voirs rois esperitables,
fet mes sire Yvains, m'an desfande,
et vos enor et joie rande,
se il a volonté li vient!

(vv. 5332-35)

E d'altra parte le tessitrici non chiedono aiuto a lui, ma lo compiangono per il pericolo del maleficio cui egli si trova esposto. Il fatto poi che Yvain, costretto a combattere, riesca a vincere i demoni e a restituire la libertà alle misere fanciulle, assume la luce di un'incredibile impresa, dal sapore quasi sovrumano, che solo un uomo alla ricerca della propria dimensione può compiere.

Per Erec la vittoria sulla *costume* rappresentava la meta, l'*Oggetto* ultimo della sua ricerca e Maboagrain l'irriducibile ultimo avversario (*Antisoggetto*) da battere; per Yvain invece l'*Antsg* non è rappresentato dai due mostri, ma dalla *costume* nella sua essenza totale che per altro non costituisce né l'unico, né tanto meno il definitivo e principale ostacolo da superare; perciò se Erec affronta la prova nonostante l'opposto parere degli altri, Yvain invece si sottopone al confronto dei demoni forzosamente:

Donc, m'i covient il tote voie
conbatre, maleoit gré mien;
mes je m'an sofrisse molt bien
et volantiers, ce vos otoi;
la bataille, ce poise moi,
ferai, que ne puet remenoir.

(vv. 5500-5505)

La "Pesme aventure", lungi dall'essere una unità strutturata in attanti (così come era la "Joie de la Cort", dove Erec era il *Soggetto*, Maboagrain l'*Antisoggetto* e l'armonia della corte l'*Oggetto*), è, nella sua totalità l'espressione di un POTERE di cui essa è l'Act'e i cui *Apas* sono gli sfortunati cavalieri che in essa si imbattono. Questo POTERE, che in quanto tale è solo l'espressione del caso, può essere abolito solo se trasformato in un VOLERE negativo, in una anti-volontà, in un impedimento al raggiungimento di un fine che lo trascende.

La successiva impresa di Yvain sarà il combattimento che egli intraprenderà in difesa dei buoni diritti della figlia minore del signore della Noire Espine contro Gauvain che si fa invece difensore dell'ingiusta causa della figlia maggiore. Questo combattimento porrà la cortea turiana di fronte alle proprie contraddizioni ideologiche. E la contraddizione risiede nel fatto che le azioni intraprese nel suo seno vogliono assumere un carattere di impresa cavalleresca autonoma, pur dove si riconosce un superiore principio di giustizia; è, se vogliamo la contraddizione fra la *socialità* e la *invidiabilità relazionale* che non sanno trovare un punto di unificazione è che ancora una volta rischiano di mandare un frantumi l'immagine della *idea cortese*. Gauvain nell'ubbidire ad un principio di autoaffermazione individualistica, crede che il proprio individuale valore di cavaliere non possa che porsi automaticamente dalla parte del giusto; così egli credendo di agire da *Soggetto* per conto di quel *Destinatore* che è la

società, è in realtà un *Attante Dipendente* dai suoi schematismi, dal suo puro POTERE in relazione al quale la società cortese si fa *Attante Autoritario*. Solo chi si pone al di fuori, e addirittura contro la società - come fa Yvain - può paradossalmente agire per essa e acquistare onore individuale.

Certo al principio del romanzo abbiamo visto i temi *socialità* e *individualità relazionale* stare in una posizione di pratica ed ovvia coincidenza, ma non bisogna dimenticarsi che lì, nell'avventura della fontana, si trattava di una coincidenza affidata al caso la quale, soprattutto, solo lo sconfinamento in un altro territorio, quello della *passionalità* aveva potuto garantire. Ma ora che tale coincidenza si trova a doversi realizzare in maniera reale e, se vogliamo oggettiva, la società si trova posta di fronte alla propria contraddittorietà.

Il duello nel quale si affrontano i due campioni è la manifestazione più evidente di questa contraddizione. I due infatti si affrontano in incognito senza riconoscersi l'un l'altro. E come possono riconoscersi due persone che agiscono per motivazioni, ma soprattutto secondo due modalità d'azione così differenti? Gauvain agisce in balia del potere degli schematismi sociali e mosso da orgoglio individualistico; Yvain invece agisce ubbidendo al proprio *volere*, da vero *Soggetto* della società, *volere* che è oltretutto l'oggetto di un altro *volere* che lo trascende, come abbiamo visto: la libera volontà di volere; e solo questa libertà di voler compiere azioni dal valore altamente so-

ziale potrà garantirgli il pregio *individuale*.

I due campioni sono così prodi cavalieri che nessuno dei due, come si sa, riesce a prendere il sopravvento sull'altro; ma quando essi si rivelano vicendevolmente la loro reale identità, ciascuno vuol riconoscere all'altro la vittoria, dichiarandosi vinto nei suoi confronti. I due sono talmente "franc et gentil", talmente cortesi, nonostante le loro diverse modalità d'azione per la cui causa hanno potuto scontrarsi, sono talmente membri di una stessa società che preferiscono riconoscersi vicendevolmente vittima di una personale debolezza piuttosto che ammettere che in questa società, in virtù dei cui principi le loro azioni prendono in definitiva significato, possano annidarsi elementi antisociali. È lo stesso Yvain, che pure è il vincitore morale del confronto, che pure si è posto contro la società per conquistare la propria libertà, non può porsi contro di essa nel momento che combatte per i suoi principi. Certo egli agendo al di fuori della società, contro i suoi schematismi, non poteva non arrivare a trovarsi prima o poi in antagonismo con essa; ma non bisogna dimenticare che il suo principale scopo, il suo *oggetto* non è certo quello di risolvere le contraddizioni sociali, ma quello di voler combattere per essa in piena autonomia.

Da questa posizione di stallo in cui si è risolto il duello si può uscire solo attraverso l'intervento di Artù cui è rimesso il giudizio sulla contesa. Il re, che darà ragione al partito di Yvain, incarna un trascendente prin-

cipio di verità. Si tratta però di una verità priva di qualunque modalità di realizzazione, si tratta cioè di un merito principio astratto. Artù infatti, pur sapendo a priori da quale parte stesse la ragione e da quale il torto, non ha avuto né il potere né la volontà di intromettersi fra i due contendenti; non solo, ma egli, pur dando ragione a Yvain, non vuol certo riconoscere vinto Gauvain. Egli è solo l'interprete di una verità impotente.

La Verità autocosciente sarà invece incarnata narrativamente da Lunete, colei che porterà ad unità la frattura di fondo CORTESIA/PASSIONALITÀ'.

Yvain, rendendosi nuovamente autonomo rispetto alla società, abbandona alla chetichella la corte arturiana, per andare egli (Sgt), ispirato da Amore (DI), a riconquistarsi Laudine (Ogt) contro lei stessa (Antsg) che gli si nega, portandole guerra, vento e tempesta, dentro il suo stesso regno. Ma è una guerra che si protrarrebbe all'infinito, perché, se Yvain è deciso a insistere nella sua aggressione fino a quando Laudine non farà pace con lui, ella - come dirà alla fine del romanzo nella scena della riconciliazione - sarebbe disposta a subire vento e tempesta all'infinito pur di non riconciliarsi con Yvain. Ma questi non sa che oltre che essere aggressore di Laudine, può esserne anche il salvatore in quanto cavaliere del Leone e non in quanto Yvain, in quanto cioè uomo cortese e non in quanto uomo passionale; così come Laudine non sa che quel cavaliere del Leone che può salvarla dall'aggressione è l'aggressore medesimo. Inoltre ella, per opera di Lu

nete è costretta ad ammettere che, finché un cavaliere cortese sarà insoddisfatto nella sua volontà passionale, costui non potrà compiere opera di cortesia.

Passione e cortesia sembrerebbero termini inconciliabili; lo stesso Yvain che si è voluto rendere libero dalla servitù di entrambi, per entrambi riconquistarli, ha attuato questa doppia conquista mediante due azioni separate: la sua è stata una unità di volontà, ma non una volontà (e capacità) di unità; se egli ha capito che solo con un unico atto di volontà avrebbe potuto riconquistarsi i due suoi *Oggetti* (la conquista dell'uno non può stare senza la conquista dell'altro), non ha capito però che i suoi due *Oggetti* sono in realtà un *Oggetto* solo.

Perché la contraddizione torni a frutto occorre un *POTERE*, un sapere che Yvain non ha e che solo Lunete possiede e metterà in gioco, prendendo la dama al "geu de la verité", mediante un *hoquerel*.

Ma è proprio questo *POTERE*, in base al quale sia Yvain che Laudine l'avevano investita come *Aiutante*, è proprio questo sapere, questo conoscere¹³ non solo la tradizione ma anche il modo per trascenderla che traformerà Lunete da *Aiutante* in *Destinatore* che investe l'azione di Yvain *Soggetto* e, insieme a Laudine, *Destinatario*. Il suo potere è un sapere, fino in fondo, che cosa in realtà manchi a ciascuno dei due, sicché potrà destinare a Yvain, cavaliere cortese, un amante passionale senza

¹³ - Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, p. 197.

che egli, in quanto proprio cavaliere cortese, sappia autodestinarsela; e a Laudine, dama passionale, un cavaliere cortese senza che ella sappia autodestinarselo in quanto anche uomo-amante.

Questo *Aiutante* che *sa*, che si trasforma in *Destinatore* perde il ruolo di attante narrativo per diventare *meta-attante* o attante del discorso narrativo e non più della narrazione; portavoce dell'ideologia e dell'istanza di Verità dell'Autore. E questa trasformazione non è né quella del racconto mitico, dove l'eroe diventa traditore e viceversa affinché si manifesti l'inversione dei contenuti; e non si tratta nemmeno dell'ambiguità romanzesca che si manifesta nel carico pluriattanziale per cui l'eroe può essere anche traditore: qui si tratterebbe invece della coesistenza di due modalità, del POTERE (Lunete *Aiutante*) e del VOLERE (Lunete *Destinatore*); e non nel senso ovvio che un DI può essere *Aiutante* di sé stesso o del suo *Sgt*, ma nel senso che POTERE e VOLERE sono sinonimi, o forse meglio, dipendono l'uno dall'altro: si può in quanto si vuole. Il ruolo che qui ella assume è quindi diverso da quello che aveva avuto nella prima parte del romanzo: prima era stata la semplice espressione della capacità di far passare Laudine dall'odio all'amore a favore di Yvain, e tutt'al più colei che aveva destinato uno sposo a Laudine; in ogni caso aveva assunto questi due ruoli *separatamente*.

Se, come dice J. Frappier ¹⁴ "il existe [...] un

¹⁴ - Non riteniamo che il *sapere* debba essere consi-

incognito dans son [di Laudine] *coeur*", se "sa fierté outragée l'empêche de se connaître elle-même", e se anche è vero che "on la sente prête à s'attendrir sur la sort de celui qui ne veut plus désormais se nommer que Chevalier au lion", non bisogna tuttavia dimenticare che, proprio nell'incontro con Yvain quando egli teneva celata la propria identità, ella aveva *si* detto:

ne tieng mie por tres cortoise
la dame qui mal cuer vos porte.
Ne deüst pas veher sa porte
a chevalier de vostre pris

ma aveva anche subito aggiunto e precisato:

se trop n'eüst vers li mespris
(vv. 4588-92)

e nella scena conclusiva saprà dire:

mialz volsisse tote ma vie
vanz et orages endurer,
et s'il ne fust de parjurer

derato una modalità autonoma distinta dal *potere*, ma solo un caso particolare di manifestazione del *potere* stesso - al pari che *vincere*, *amare*, *imporre*, ecc.; un modo come un altro mediato il quale si esprime un rapporto di dominanza fra due attanti. Se anche è vero - come postula Greimas (*Del senso*, cit., pp. 167-194) - che un certo *potere* può attualizzarsi grazie ad un *sapere*, ad una conoscenza precedentemente acquisita, ciò significa solo che il *sapere* costituisce un *sema* iponimico rispetto alla categoria modale del POTERE, *sema* che la manifestazione narrativa non sempre è necessitata a manifestare.

trop leide chose et trop vilainne,
ja mes a moi, por nule painne,
pes ne acorde ne trovast.

(vv. 6756-61)

Non si tratta tanto del fatto che "un destin heroi-
que et malheureux reste trop abstraite pour que Laudine
fasse un retour sur elle-même" ¹⁵: si tratta invece del
fatto che passione e cortesia sono due elementi che non
sanno trovare, chiusi come sono ciascuno nella propria sfe-
ra, alcuna possibilità di contatto, di unificazione; tan-
to più che l'*incognito* non è solo del cuore di Laudine, ma
anche di quello di Yvain, come abbiamo visto; anch'egli
non sa che potrà conquistare Laudine in quanto proprio ca-
valiere del leone. L'intervento di Lunete allora assumerà
non tanto il valore di una "ruse", come si è spesso det-
to, bensì quello della "perspicacité": ella "parle en fa-
veur de la verité" ¹⁶.

La contraddizione è superabile soltanto quando la si
sappia riconoscere; solo Lunete ha questo potere di mette-
re i due attanti contrapposti di fronte alla loro contrad-
dizione; la sua è una funzione di maieutica o, se si vuol
le di psicanalisi che rimuove l'alienazione, pur senza eli-
minarne i presupposti (e le ultime parole di Laudine te-
sté citate sono ben esemplari a questo proposito; come pu-
re è esemplare il fatto che Yvain "s'esjot de/la mervoil-

¹⁵ - Cfr. J. Frappier, *ibidem*.

¹⁶ - Cfr. Faith LYONS, *Sentiment et rhétorique dans
l'"Yvain"*. Romania, LXXXIII, 1962, pp. 370-377.

le qu'il ot", che egli cioè si meraviglia che Laudine pos-
sa venire a pace con lui così rapidamente, tanto che do-
manderà a Lunete: "Et avez li vos dit de moi/qui je
sui?").

I due soggetti contrapposti cessano così di essere ta-
li autonomamente, per ridiventare poi nuovamente tali in
quanto però investiti da un *sapere*, da una *coscienza*, da
una "Verità" che non è però trascendente ma immanente al-
l'uomo (Lunete non fa che osservare ciò che v'è nel fondo
del cuore dei due): un'immanenza che si fa *volere*, *volon-
tà*, *destino*.

Questo trascendersi del ruolo attanziale di Lunete,
per cui ella diventa una meta-attante della *parola* del-
l'Autore, si manifesta attraverso un'inversione dell'ordi-
ne logico delle modalità attanziali del POTERE e del VOLE-
RE; nella "normalità narrativa" il POTERE precede il VOLE-
RE che lo subordina e che lo fa più cogente rispetto alla
realizzazione dell'azione (C. Todorov), per cui o si ha la
manifestazione del solo POTERE, ed allora l'azione narra-
tiva procede "a caso", oppure questo POTERE viene subordi-
nato ad un VOLERE che lo finalizza verso una meta. Nell'in-
tervento di Lunete si ha invece un rovesciamento di questo
ordine: per cui il suo POTERE, in base al quale è stata in-
vestita come *Aiutante* sia da Yvain che da Laudine, subor-
dina a sé un VOLERE affinché possa esplicitarsi ed attua-
lizzarsi; non quindi più un VOLERE in base a ciò che si
PUO', ma un POTERE in base a ciò che si VUOLE; solo in
quanto VORRA' metter pace fra i due ella POTRA' aiutarli.

E d'altra parte non potrà ella aiutare Yvain perché vuole ripagare il debuto che ha verso di lui? e, così pure, non potrà aiutare Laudine perché vuole la felicità della propria signora?

Così l'Autore, dopo aver *osservato* i ruoli attanziali dei suoi personaggi e il loro relativismo, la loro contraddittorietà, recupera questa situazione *frantumata* per sottometterla ad una propria necessaria esigenza.

Egli non creerà più una volontà che si fa creatrice e fondatrice di un mito - il mito dell'unità, una volontà (quella di Erec) che sa farsi carico delle contraddizioni e, assuntele, potrà annullarle in sé, sia pure in un sogno, quello della "Joie de la Cort", in una dimensione tutta interiorizzata, la sola che rende possibile la reintegrazione dell'individuo nella società. E se Erec non potrà nel racconto che ad Artù fa delle proprie avventure, quella della "Joie de la Cort", ciò è perché alla società non interessa attraverso quale dimensione l'individuo si sia reintegrato, alla società interessa solo la reintegrazione in quanto tale.

Ma Erec, s'è detto più volte, si muove dentro una totalità fratturata, i personaggi dell'*Yvain* si muovono invece dentro una frattura totale al cui interno l'unica dimensione interiore possibile è la disperazione o la follia; e nessuna volontà saprà superare questo dato negativo, neppure quando sappia prenderne coscienza; soltanto una coscienza che si ponga al di sopra della frattura po-

trà rompere una situazione tragica.

Così Chrétien non invita più il suo pubblico ad una rappresentazione scenica dove esso possa riconoscersi attraverso un mito; qui Chrétien si pone non come fondatore del mito, ma come volontà di fondarlo, come colui che sa evocare, all'altrui coscienza, l'intima necessità.

BIBLIOGRAFIA

- Airoidi S., *Alcuni modelli discorsivi e i disagi delle loro grammatiche*, Materiali Filosofici, nuova serie, n. 1, 1979, pp. 23-41.
- Barthes R., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966.
- Barthes R., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Barthes R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Bilén M., *Dialectique créatrice et structure de l'oeuvre littéraire*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.
- Bremond C., *La logica dei possibili narrativi*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Chomsky N., *Le strutture della sintassi*, Bari, Laterza, 1970.
- Eco U., *Le strutture narrative in Fleming*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Eco U., *Trattato di semiologia generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Eco U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Ejchenbaum B., *La teoria del "metodo formale"*, in *I formalisti russi* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965.
- Ejchenbaum B., *Com'è fatto "Il cappotto" di Gogol'*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965.
- Genette G., *Frontiere del racconto*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Genot G., *Teoria del testo e prassi descrittiva*, Strumenti Critici, 15, 1971, pp. 152-177.
- Genot G., *Elements towards a literary analytics*, Poetics, 8, 1973, pp. 31-62.
- Greimas A.J., *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Greimas A.J., *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Kristeva J., *Le texte du roman*, The Hague-Paris, Mouton, 1970.
- Limentani A., *L'eccezione narrativa*, Torino, Einaudi, 1977.
- Lotman J.M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972-76.
- Lukács G., *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar Editore, 1972.
- Lyons J., *Introduzione alla linguistica teorica*, Bari, Laterza, 1971.
- Muir E., *La struttura del romanzo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972.
- Mukarovsky J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971.
- Petőfi J., *The Syntactico-Semantic Organization of Text-Structures*, Poetics, 3, 1972, pp. 56-99.
- Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.
- Propp V. Ja., *La trasformazione delle favole di lagia*, in *I formalisti russi* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965.
- Saussure F. de, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970.
- Segre C., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Sklovskij V., *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965.
- Sklovskij V., *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965.
- Sklovskij V., *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966.
- Todorov C., *La hiérarchie des lens dans le récit*, Semiotica, III, 2, 1971, pp. 121-139.
- Todorov T., *Poetica*, in *Che cos'è lo strutturalismo*, Milano, Istituto Librario Internazionale, 1971.
- Todorov T., *Le categorie del racconto letterario*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Tomaševskij B., *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965.
- van Dijk T.A., *Per una poetica generativa*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- van Dijk T.A., *Philosophy of action and theory of narrative*, Poetics, 5, 1976, pp. 287-338.
- Van Rossum-Guyon F., *Point de vue ou perspective narrative*, Poétique, 4, 1970.
- Zeraffa M., *Romanzo e società*, Bologna, Il Mulino, 1976.

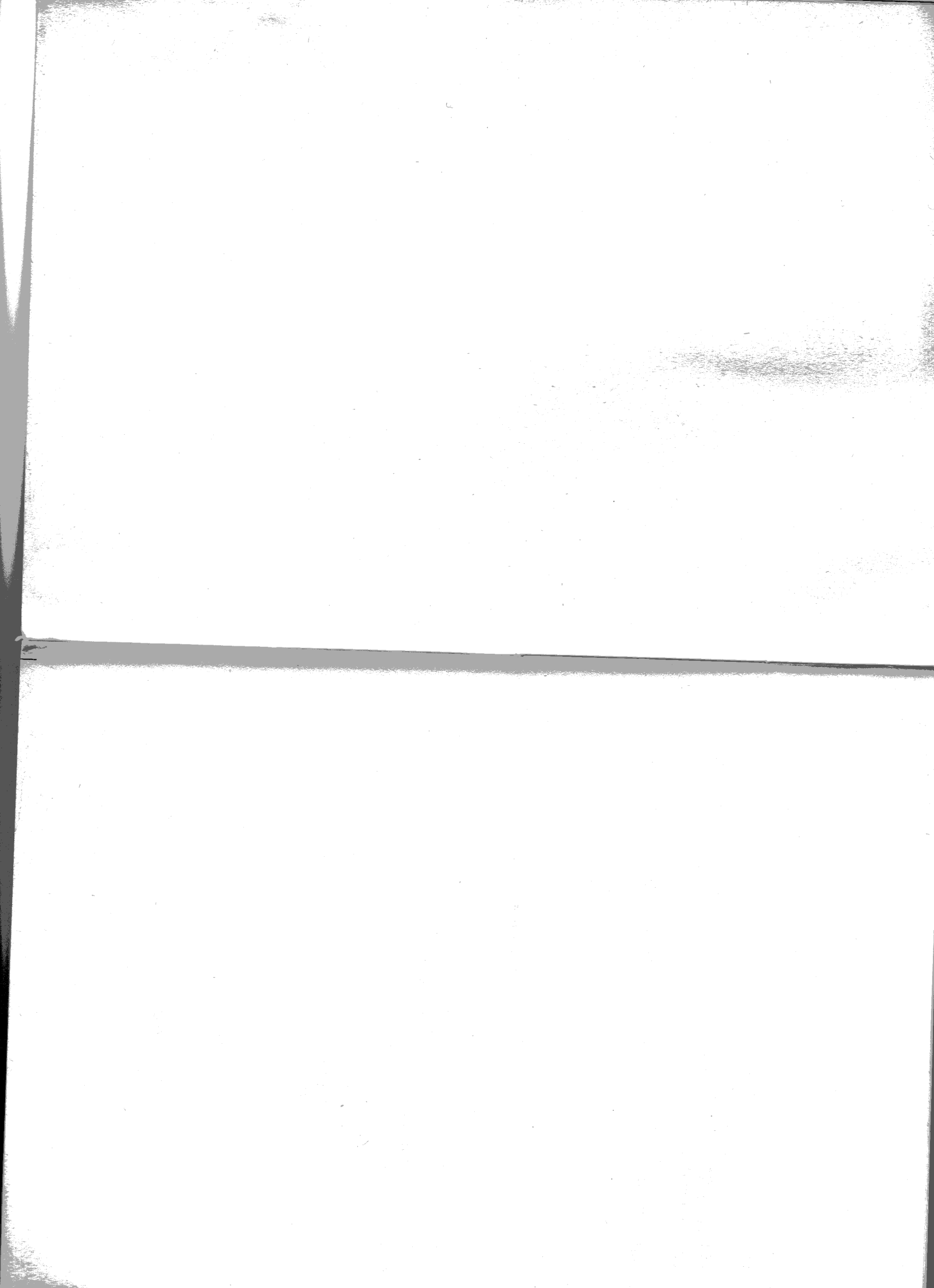
- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Librairie Honoré Champion Editeur, 1968.
- Chrétien de Troyes, *Cligés*, publié par Alexandre Micha, Paris, Librairie Honoré Champion Editeur, 1968.
- Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrete*, publié par Mario Roques, Paris, Honoré Champion Editeur, 1969.
- Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)*, publié par Mario Roques, Paris, Honoré Champion Editeur, 1968.
- Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, publié par William Roach, Genève, Librairie Droz e Paris Librairie Minard, 1959.
- Avalle D.S., *Ideologia e letteratura in "Une saison en enfer" di Arthur Rimbaud. Saggio di analisi semiologica*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1971.
- Bezzola R., *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, Editions de la Jeune Parque, 1947.
- Borsari V., *Il "sans" delle strutture sovrapposte nel chevalier de la charrete*, Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali, Anno 68°, LXII, 1973-1974, pp. 197-245.
- Deroy J., *Chrétien de Troyes et Godefroy de Leigni conspirateur contre la Fin'Amor adultère*, Cultura Neolatina, XXXVIII, 1978, pp. 67-78.
- Dorfman E., *The Narreme in the medieval romance epic*, Manchester University Press, 1969.
- Fassò A., *Le due prospettive nel Chevalier de la charrete*, Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali, Anno 67°, LXI, 1972-1973, pp. 297-328.
- Frappier J., *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1957; nuova edizione 1968.
- Frappier J., *La brisure du couplet dans Erec et Enide*, Romania, LXXXVI, 1965, pp. 1-21.

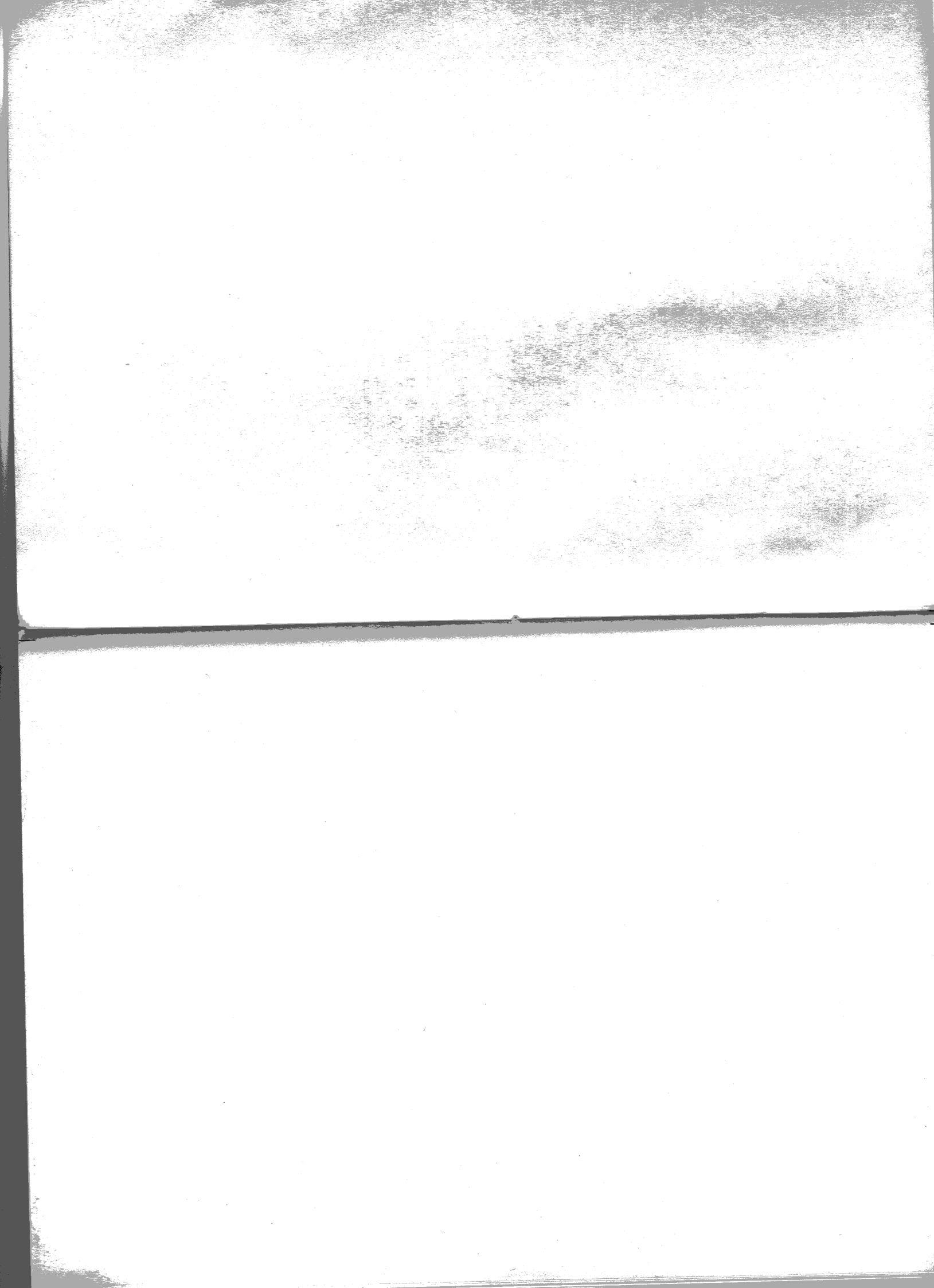
- Frappier J., *Etude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1969.
- Frappier J., *Les serves du Chateau de la Pesme Aventure*, in *Melanges offerts a Rita Lejeun*, Gembloux, Editions J. Duculot, S.A., 1969.
- Frappier J., *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1972.
- Fourquet J., *Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, *Romanic Philology*, IX, 1955-1956, pp. 298-316.
- Gallais P., *L'hexagone logiques et le roman médiéval*, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII, 1, 1975, pp. 1-14, segue in XVIII, 2, pp. 133-148.
- Gallais P., *Perceval et l'initiation*, Paris, Les éditions du Sirac, 1972.
- Grigsby J.L., *Narrative voices in Chrétien de Troyes - A Prolegomenon to Dissection*, *Romanic Philology*, XXXII, 3, 1979, pp. 261-273.
- Györy J., *Prolegomena à une imagerie de Chrétien de Troyes*, *Cahiers de Civilisation médiévale*, X, 3-4, 1967, pp. 361-384, segue in XI, 1, 1968, pp. 29-39.
- Haidu P., *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cligés and Perceval*, Genève, Librairie Droz, 1968.
- Haidu P., *Lion-Queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1972.
- Hoepffner E., *"Matière of sens" dans le roman d'"Erec et Enide"*, *Archivum Romanicum*, XVIII, 1934, pp. 433-450.
- Kellermann W., *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes in Percevalroman*, Niemeyer, Tübingen, 1967.
- Kelly F.D., *Sens and conjointure in the "Chevalier de la Charrete"*, The Hague-Paris, Mouton, 1966.
- Kelly F.D., *La forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes*, *Romania*, XCII, 3, 1971, pp. 326-358.
- Köhler E., *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974.
- Loomis R.S., *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.

- Lyons F., *Sentiment et rhétorique dans l' "Yvain"*, Romania, LXXXIII, 1962, pp. 370-377.
- Maranini L., *Personaggi e immagini nell'opera di Chrétien de Troyes*, Milano-Varese, Cisalpino, 1966.
- Marx J., *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.
- Micha H., *Structure et regard romanesque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Cahiers de Civilisation Médiévale, XIII, 4, 1970, 323-332.
- Payen J.C., *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Librairie Droz, 1967.
- Payen J.C., *Les valeurs humaines chez Chrétien de Troyes*, in *Melanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Edition Duculot, S.A., 1969.
- Press A.R., *Le comportement d'Erec envers Enide dans le roman de Chrétien de Troyes*, Romania, XC, 4, 1969, pp. 529-538.
- Reason J.H., *An Inquiry Into The Structural Style And Originality Of Chrestien's Yvain*, Washington, The Catholic University of America Press, 1958.
- Rychner J., *Le prologue du "Chevalier de la Charrete"*, Vox Romanica, XXVI, 1967, pp. 1-23.
- Rychner J., *Le sujet et la signification du "Chevalier de la Charrete"*, Vox Romanica, XXVII, 1968, pp. 50-76.
- Rychner J., *Le prologue du "Chevalier de la Charrete" et l'interprétation du roman*, in *Melanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Editions Duculot, S.A., 1969.
- Sargent B.N., *L'autre chez Chrétien de Troyes*, Cahiers de Civilisation Médiévale, X, 2, 1967, pp. 119-205.
- Viscardi A., *Le letteratura d'Oc e d'Oil*, Firenze, Sansoni, 1967.
- Zaddy Z.P., *Pourquoi Erec part en aventure?*, Cahiers de Civilisation Médiévale, VII, 1964.
- Zaddy Z.P., *The structure of Chrétien's "Erec"*, Modern Language Review, 1967, pp. 608-619.
- Zaddy Z.P., *The structure of Chrétien's "Yvain"*, Modern Language Review, 1970, pp. 523-540.

I N D I C E

CAPITOLO I	pag.	7
Autore e Narratore	pag.	9
La struttura delle azioni	pag.	34
— La funzione	pag.	34
— I nuclei semantici narrativi	pag.	41
— Una nuova proposta di grammatica narrativa	pag.	48
La macro-struttura semantica	pag.	69
CAPITOLO II: L'Erec et Enide	pag.	80
L'entrelacement	pag.	80
Le structure narrative	pag.	91
CAPITOLO III: Yvain, le chevalier au lion	pag.	122
L'entrelacement	pag.	122
Le structure narrative	pag.	139
Bibliografia	pag.	174





FINITO DI STAMPARE
FEBBRAIO '80
LITOGRAFIA CUEC- CA
VIA TOLMINO 33-
tel. 282249.

MAURIZIO VIRDIS

INTRECCIO, STRUTTURE, NARRAZIONE E DISCORSO NEL ROMANZO
IL CASO DI CHRÉTIEN DE TROYES
(Analisi dell'*Erec et Enide* e dell'*Yvain*)



Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Cagliari

CAGLIARI 1980