

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

DIPARTIMENTO DI FILOGIE E LETTERATURE MODERNE

— 21 —

MAURIZIO VIRDIS

GLOSER LA LETTRE

MARIE DE FRANCE RENAUT DE BEAUJEU JEAN RENART

BULZONI EDITORE



In copertina:
Gianmaria Ciferri, *La madre*, 1981 (collezione privata)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-8319-664-3

© 2001 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail:bulzoni@bulzoni.it

INDICE

| | |
|---|--------|
| INTRODUZIONE | Pag. 9 |
| CAPITOLO I: Per Marie de France | » 21 |
| Il <i>Guigemar</i> : tra onirico e simbolico | » 23 |
| Il <i>Lanval</i> : la costruzione di una allegoria | » 52 |
| La tempesta e il mancato naufragio nell' <i>Eliduc</i> | » 85 |
| CAPITOLO II: Riscrivere il tempo fra la dama e la fata: per il <i>Bel Inconnu</i> .. | » 99 |
| CAPITOLO III: La <i>Rose</i> di Jean Renart: <i>tot son estre, ...et son covine</i> | » 153 |

valore di *c. livres*. Ma poi, alla replica di Conrad preoccupato che Guillaume, eccedendo in *largesse* più di quanto possa, finirà per dilapidarsi *s'il ne se garde* (1881), Boidin replica che, quanto ad avere, egli *en avra assez*, e che i borghesi sono ben da lui ripagati con doni e onori quando egli chiede loro in prestito. Il discorso pare ambiguo: Guillaume prenderà poi a prestito dai borghesi ripagandoli successivamente, a sua volta, con i doni della sua *largesse*, (provenienti certo dal bottino guadagnato ai tornei, o, magari forse, dal lavoro delle sue donne 'tessitrici')? o è egli stesso, Guillaume, equiparato da Boidin a un borghese, per il quale ogni avere è frutto di scambio mercantile? O questa osservazione scaturisce dai fatti, al di là della coscienza che si possa verisimilmente attribuire agli interlocutori, i quali si limitano soltanto a osservare, ma senza comprendere l'effettiva portata, economica, di quanto avviene e si agisce? Il prestito in denaro è soddisfatto con dei doni che provengono a sua volta da un'attività e da un fare, in un circolo continuo: vizioso/virtuoso? comunque vorticoso e incessante. Come che sia, il sovrano si sente punto sul vivo e replica «*Bien a le sorcot emploié, [...] si oi bien, si est rois qui puet doner rien*» (vv. 1888-90); e così Conrad, in una gara di *largesse*, invia, il mattino dopo, *v. c. livres de couloignois* a Guillaume, e, queste, in moneta sonante, *tot en deniers* (vv. 1896-97)! denaro che gli sarà utile a, così pensa il generoso sovrano, *a ce fere qu'il a empris* (1899). Guillaume ha allora, certo sì, ben prestato a usura! (lui che non ne *a talent*, non ne è incline, non ha neppure un soldo: secondo il doppio senso di *talent*) ed è di fatto equiparato ai borghesi; ed egli ha ben saputo *reson rendre a ceuz (a cel!) a qui devoit parler*, come si diceva. E non può sfuggire l'anfibologia con cui il sovrano commenta il dono del *sorcot* da Guillaume elargito a Boidin, *bien a le sorcot 'emploié'*: impiegato cortesemente, con cortese liberalità, oppure investito? E in Conrad v'è coscienza di questa polisemia? E si può pensare che il dono sia stato elargito a Boidin da parte di Guillaume con il calcolo volontario di provocare la contro-*largesse* del sovrano sulla base del detto proverbiale (*si est rois qui puet doner rien*) che proprio in quest'ultimo fa scattare la molla del contro-dono? In ogni caso Guillaume non manca di inviare trecento delle cinquecento *livres de couloignois* alla madre e alla sorella: il denaro servirà *por paier la menue gent/et as borjois cui il devoit* (vv. 1934-35) e per la semina dei campi di lino. Si introduce quindi il commento espositivo oggettivo del narratore, che slitta poi verso l'indiretto libero indicizzato sui componenti della famiglia del *ples-sié*, quasi in una sorta di controcanto al canto e ai modi cortesi:

Sachiez que la mere en avoit
bon mestier en maintes manieres
por fere semer ses linieres,
q'a maintenir un bon hostel
covient assez et un et el:
nuls nel set s'il ne l'a a fere.

(vv. 1936-41)

E ancora una volta la *brisure* del *couplet* ricalca la tonalità del registro e lo slittamento in questione; il passo così continua infatti:

Tot son covine et son afere
fist savoir a ses compaignons
(vv. 1942-43)

Dove la rima sottolinea l'*'afere'* che è, in sovrappiù, ribadito dalla ditto-logia in cui esso entra con *covine*: e *afere*, *covine* sono, insieme a *estre*, parole chiave e leitmotiv che punteggiano la trama testuale.

Ciò che Guillaume ha *empris* non è dunque soltanto il torneo, come pensa Conrad! La sua è una vera e propria 'impresa', impresa, intrapresa economica, di cui poi lo stesso torneo fa parte.

Di grande e bella ironica grazia è il passo narrativo che parte da v. 2020, giocato – con il massimo della raffinatezza nell'uso delle scelte lessicali e della disposizione delle rime e dei rimanti – sul doppio registro da una parte del canto cortese-amoroso, e dell'ideolegema mercantile, o comunque dell'interesse pratico dall'altra; nella situazione narrativa che vi è descritta, Guillaume funge da *transfert* e da tramite allo slittamento.

Riportiamo il passo:

Par biaux dons et par bele chiere
li moustre bien qu'il nel het mie.
Il li remembre de s'amie.
Que qu'il sont amdui a un estre
apuié a une fenestre,
Juglet vit devant lui ester,
si li fet la chançon chanter:

Contrel tens que voi frimer
les arbres et blancoier,

m'est pris talenz de chanter;
si n'en eüsse mestier,
q'Amors me fet comparer
ce q'onques ne soi trichier
n'onques ne poi endurer
a avoir faus cuer legier.
Por ce ai failli a amie.

Li bons Guillaimes ne let mie
s'envoiseüre por la soie:
il fist d'un drap d'or et de soie
au soir covrir son beau porpoint.
L'empereor, qui nel het point,
celle quanqu'il puet son covine;
ja par lui, s'il ne l'adevine,
ne savra por rien vent ne voie:
de son atour jusqu'il le voie
il n'est pas reson qu'il s'en vant.
Il prist congíe un jor devant
que li tornoiment dut estre;
l'emperere ama tant son estre
q'a grant paine li a doné.
Tant a fet qu'il en a mené
de la cort.xxx. chevaliers,
toz a armes et a destiers:
mout a de travail uns prodom.
(vv. 2020-2053)

Conrad, dunque, con bei doni e *bele chiere*, mostra a Guillaume che egli *nel het mie* (v. 2021), tipica litote del codice amoroso-cortese (letteralmente 'non lo odia mica'), che sul piano dell'espressione serve topicamente ad attenuare e a moderare una manifestazione d'amore che non si vuole o non si osa affermare in tutto il suo reale contenuto; espressione che qui non a caso in rima con *amie* (egli, Conrad, *nel het mie* Guillaume, perché attraverso di lui gli ritorna il pensiero di *s'amie*, v. 2022). Attraverso il filtro della voce narrante che scivola nell'indiretto libero rapportato a Conrad (come la topicità in questione non può non far pensare) – e non dunque direttamente dal personaggio(!) – tale espressione (*nel het mie*) viene rivolta non già a Lienor come ci si aspetterebbe, ma a Guillaume, il quale viene così fatto fungere dal narratore, con elegante e umoristica sottolineatura, quale specchio e via attraverso

cui trapassa, a Conrad, il pensiero e il ricordo di Lienor: ma intanto è il fratello, Guillaume, che viene colmato di doni! Poi, dopo che Juglet ha cantato l'ennesima canzone d'amore, la voce narrante riprende con una espressione che contiene un sintagma foneticamente e semanticamente equivoco: *Li bons Guillaimes ne let miels'envoiseüre por la soie* (vv. 2036-37: 'Guillaume non rinuncia alla propria gioia/alla propria canzone per quella di lui'); qui il primo di questi due versi rima con l'ultimo di tale canzone (*Por ce ai failli a amie*, v. 2035), e il couplet, a sua volta, itera gli stessi rimanti dei precedenti versi 2020-21 (*nel het mie :: amie*), ma ora in posizione invertita (*amie :: ne let mie*), così rafforzando l'ironia; il *ne let mie* poi fa eco, in equivoca rima distanziata, al topico *nel het mie* di cui sopra; il sintagma *ne let mie* è omofono, ben si vede, di *nel het mie*, e *envoiseüre* si carica oltre che del significato più ovvio di 'allegria', 'gaiezza' anche di quello di 'canzone gaia e/o d'amore'¹⁴. Quello di Guillaume è dunque un contrappunto, dal timbro più che pratico, è una 'controcanzone' che accompagna la canzone cortese che Conrad ha fatto appena cantare a Juglet; contrappunto rimarcato, ulteriormente e in sovrabbondanza, da ulteriori rimanti omofoni e equivoci: Guillaume non rinuncia alla *envoiseüre*, quella *soie*, che consiste nel *drap de soie*. Al fervore amoroso di Conrad si contrappone quindi il compiacimento di Guillaume che sopra il *porpoint*, sopra la veste indossa, o meglio, che tale veste *fist covrir, d'un drap* di seta e d'oro: dove il '*fist covrir*' induce a pensare che questo *drap* sia un dono dell'imperatore, e pertanto un ulteriore guadagno di Guillaume. La detta topica espressione *nel het mie* torna poi dopo con leggera variante: *l'empereor qui nel het point*, (v. 2040) che rima con il *porpoint* (la veste piquée) del verso successivo, sì che fa aleggiare, negli stessi significanti, il 'contrepoint'.

Ma la frase che viene introdotta da questo verso (2040) gioca ancor più ironicamente, e di una ironia raddoppiata: e con doppia tonalità e a doppio bersaglio. Riprendiamo la frase in questione:

L'empereor, qui nel het point,
celle quanqu'il puet son covine;
ja par lui, s'il ne l'adevine,
ne savra por rien vent ne voie

¹⁴ Cfr. A. TOBLER-E. LOMMATZSSCH, *Altfranzösische Wörterbuch*, cit., III, c. 731, s.v. *envoiseüre*: kurzweiliges, fröhliches, mutwilliges Lied.

de son atour jusqu'il le voie:
il n'est pas reson qu'il s'en vant.

(2040-45)

Sul filo della morfosintassi è Guillaume che *celle son covine* all'imperatore, dato che *empeor* è appunto al caso obliquo; ma la semantica, così tutta quanta impostata, qui ancora, sulla topica letteraria sembrerebbe far intendere che il soggetto logico sia proprio l'imperatore Conrad il quale cela 'son covine' (l' 'affare', il 'progetto', il 'segreto proposito', ossia la segreta e celata 'passione' per Lienor) a Guillaume al quale non dirà niente, non lascerà trasparire nulla *jusqu'il le voie* (2044), *si ne l'adevine* (2042), perché *il n'est pas reson qu'il s'en vant* (2045): è tutto un esprimersi che dovrebbe, sul filo questa volta della semantica trobadorica, esser riferito a un innamorato che deve tener celato il proprio amore, né deve tanto meno vantarsene. Ma vantarsi poi di che? e con chi? quasi Guillaume possa essere un possibile *lauzengier*; quasi che ci sia davvero della 'sostanza' per una possibile vanteria; quasi che debba essere lui, Guillaume, a indovinare il suo sentimento per Lienor: la topica più vieta e di maniera dell'amor cortese sfiora qui il ridicolo, se tutto non fosse, qual è in effetti, una commedia; e, se non temessimo il rischio di un facile psicologismo, ci piacerebbe vedere in Conrad un adolescente che non osa manifestare il proprio sentimento d'amore non tanto all'innamorata, quanto all'amico confidente, il quale deve fungere da specchio e dal quale egli si aspetta che, appunto indovinando, ne assuma il ruolo: per questo egli lo seduce con doni e canti d'amore; per questo *nel het mie!*¹⁵

¹⁵ Il tema del celare tornerà poi di nuovo nel ben noto e più volte sottolineato episodio (che si svolge a partire dal verso 2980) in cui Conrad si accinge a chiedere a Guillaume la mano della sorella; cfr. M. ZINK, *Roman rose et rose rouge*, cit., p. 103 e R. Dragonetti, *Le mirage des sources*, cit., p. 173. L'imperatore chiede a Guillaume il nome di sua sorella, nome che, commenta la voce narrante, egli già ben conosce, ma che egli non vuole scoprire per timore di scoprirsi. In realtà non si tratta di coprire, di non scoprire un amore, una persona, ma di celare con se stesso quasi feticisticamente per paura di scoprirsi a se stesso. Il codice, paradossale, dell'etica e dell'erotica cortese qui è distorto a manualistica psicologica; di esso rimane sì il germe iniziale e più intimo, pur riportato allo zero esponenziale, ma esso se proprio non è posto in ridicolo, è quanto meno ridotto in commedia, perché, mancando ogni spessore e profondità, viene ricondotto a *topos* letterario degradato. E quando Guillaume 'svela' a Conrad il nome (ch'egli certo già conosce) di Lienor, quest'ultimo esclama *Certes..../je n'oi mes tel non pieça* (vv. 3006-07); al che Guillaume replica *Ha?/En mon país en a assez* (vv. 3008-09). Dalla tronfia idealizzazione, per via mediata e codificata, si passa all'ovvio di ciò che banalmente è.

Certo: ma, dicevamo, la morfosintassi ci dice che è Guillaume a celare *son covine* a Conrad; e quale sia *son covine*, il suo 'affaire' ci viene detto subito dopo, e del resto già lo sappiamo: si tratta del torneo di Saint Trond al quale egli si accinge a partecipare. Ma l'ambiguità resta pur tutta, e voluta e studiata; l'autore certo impiega sempre correttamente la declinazione bicasuale (si ricordi che qualche verso più sotto la parola è usata correttamente al caso retto: *l'emperere ama tant son estre ecc. ecc.*, v. 2048): ma in un momento in cui la declinazione, presso i parlanti – e/o, qui per noi, presso l'audience del romanzo – poteva cominciare a obliterarsi e il caso retto andava a confluire sull'obliquo, l'equivoco semantico-sintattico poteva ben ingenerarsi, e ben avrà quindi potuto l'autore giocarvi.

È Guillaume dunque che ha e cela *son covine*, benché di contenuto e di tenore diverso, ben più concreto, rispetto a quello che poteva attribuirsi, per via di topica semantica e di equivoco sintattico, all'imperatore; perché il segreto proposito concerne non tanto il contenuto, quanto il fatto stesso che si tratti di un *covine*: a Guillaume occorrono infatti, ma non può apertamente dirlo o chiederlo, degli uomini, ben equipaggiati per il combattimento, da condurre con sé, come rinforzo della propria squadra, al torneo di Saint Trond che si sta preparando. Per ottenere quanto desidera egli deve allora 'corteggiare' l'imperatore senza che la sua domanda appaia 'brutale', sarà anzi proprio quest'ultimo a dover indovinare; ancora una volta il codice cortese maschera un interesse ben più palpabile, per questo Guillaume, che *ne let mie* la propria 'envoiseüre', deve dimostrare all'imperatore che egli pure *ne l'het mie*. E la manovra pare ben riuscire, se è vero che Guillaume *tant a fet qu'il en a mené/de la cort...xxx. chevaliers/toz a armes et a destriers* (vv. 2050-52); il suo 'savoir-faire' è riuscito cioè a 'scucire' trenta cavalieri ben armati all'imperatore: *mout* infatti *a de travail uns prodom* (v. 2053), commenta la voce narrante in tono esclamativo e con riferimento eteroclitico che può alludere tanto al *travail* relativo al prossimo torneo, quanto al lavorio con cui Guillaume è riuscito a strappare a Conrad i trenta *chevaliers*. Tale voce può così rivolgersi tanto al lettore più ingenuo, quanto a quello più scaltro e sornione che sa condividere l'ironia insita nel passaggio¹⁶.

¹⁶ Della difficoltà e dell'ambiguità del passo, d'altronde, può forse essere una spia la lezione del manoscritto che ha, al v. 2041, *cuelle*, mentre *celle* è emendamento del Servois accolto dal Lecoy e da questi segnalato in apparato: si dovrebbe leggere "colga l'imperatore/sia l'imperatore a cogliere/a indovinare *son covine*: da Guillaume, egli, l'imperatore, non saprà nulla se non

Così tutto il breve episodio, giocato sull'ambiguità del significante, sull'alternarsi di un registro grammaticale che, in uno stesso luogo, può essere tanto corretto quanto corrivo, sull'uso della rima equivoca; impostato su una solo apparente omogeneità del codice usato, su una manifesta uguaglianza che cela la differenza, tale episodio, dico, può dirsi manifestazione del più segreto funzionamento del testo, e reduplica nel significante la doppiatura con cui il protagonista fa uso del codice cortese che egli usa come strumento e chiave, ancora una volta ben sapendo *reson rendre a ceuz a qui devoit parler*; e allo stesso tempo, lo slittamento nell'indiretto libero relativizza questo stesso codice, proprio perché il narrato passa per la mediazione di una voce che si mimetizza dietro quella di tutti coloro che tale codice candidamente condividono.

Quanto vi è del narratore e quanto dei personaggi? Il narratore si limita a osservare, apponendo in aggiunta il suo commento dalla tonalità ironica, o si assimila egli ai personaggi? Certo pare proprio quest'ultimo il caso per quanto concerne Conrad, almeno per quanto è in relazione con il passo da fruire secondo la corritività grammaticale: ma per quanto riguarda Guillaume? Siamo nell'ambiguità, mi pare; il tono usato riguardo a lui che *ne let mie s'envoieüre*, con l'ironia che abbiamo visto esservi annessa e caricata, può tanto riferire l'atteggiamento di distacco dalla condizione del sovrano da parte di Guillaume, riportandone un pensiero celato, e dunque marcare in lui una volontà di inganno, quanto può essere una constatazione a posteriori del narratore a partire dagli effetti prodotti. La parola dei personaggi e quella della voce narrante generano entrambe, ciascuna nella loro indipendenza e autonomia, virtualità di azioni, ed effetti di senso.

L'ironia ritorna poi, ma questa volta più dura e scoperta, alla fine dell'episodio del torneo di Saint Trond, quando l'ideologema mercantile si manifesta frammisto e innestato strutturalmente su quello cortese cavalleresco che ne viene al tempo lumeggiato e ricondotto all'esponente di uno disvelato realismo¹⁷. La modulazione della voce narrante, apparentemente esplicativa, è

l'indovina": e così l'indiretto libero sarebbe più pregnante nel riferire il pensiero di Guillaume. Ma a tale lettura fa resistenza grammaticale il caso obliquo di *l'empeor*, oltre il fatto che si perderebbe parte del gioco semantico basato sulla topica del celare.

¹⁷ Fondamentale resta il già citato saggio di M. L. CHÉNERIE, *L'épisode du tournoi dans Guillaume de Dôle. Étude littéraire*, «Revue des langues romanes», LXXXIII (1979), pp. 41-62, a proposito del valore dell'episodio del torneo di Saint Trond, e del suo significato all'interno del-

quella di chi rammenta a tutti ciò che tutti fanno ma che nessuno, pubblicamente – e non solo! – vuole ammettere, perché coperto dalla sovrastruttura ideologica che non lo lascia venire a galla¹⁸.

Sachiez li prodoms a plus chier

de ceuz qu'il a a sa main pris

que s'onor i soit et son pris,

ce sachiez, qu'il les raensist.

Onques prodom riens ne l'en quist

de ses prisons, qu'il n'en feïst:

au gré de tot le mont en fist

(vv. 2922-28)

L'ambiguità del passo è costruita sul valore plurivoco e eteroclitico di taluni elementi sintattici, ma anche lessicali e più generalmente testuali che lo compongono; in particolare ci si può chiedere: 1) quali sono i termini di paragone rispetto al comparativo *plus chier*, e 2) in quale gerarchia si trovino (qual è il primo e qual è il secondo termine di paragone); 3) a chi si riferiscono gli anaforici; 4) chi è definito *prodome*; 5) il valore sintattico semantico della proposizione *de*: restrittiva o secondo termine di paragone; 6) lo stesso termine *chier* è sospetto di ambiguità, in quanto ha lo stesso doppio valore (affettivo e venale) dell'italiano 'caro'; 7) chi sostiene il discorso: la voce narrante che direttamente riferisce, o la medesima ma, tramite l'indiretto libero, attraverso la voce di un personaggio, che qui sarebbe poi un personaggio collettivo e generico.

l'economia narrativa del romanzo; il saggio fa definitiva giustizia della ben nota opinione di G. PARIS, *Le cycle de la gageure*, «Romania», xxxii (1903), pp. 481-551, secondo la quale Jean Renart sarebbe arrivato a raggiungere i «six mille vers de rigueur» di questo romanzo, basato sullo schema dei racconti del ciclo della *gageure*, «intercalant un long et inutile épisode (le tournoi)». L'analisi della Chénierie è minuziosa e raffinata, e non trascurava nessun particolare di questo episodio altrettanto raffinato, la cui «simplicité apparente recouvre une sorte de composition musicale beaucoup plus complexe, menée avec virtuosité» (p. 44), e che costituisce «un miroir à plusieurs faces où chacun pouvait reconnaître sa vérité.» (p. 49).

¹⁸ Cfr. J.-CH. PAYEN, *Structure et sens de Guillaume de Dole*, p. 491 e n. 22: il lettore « est invité à participer au récit par les interventions d'auteur qui sont souvent impératives et réitérées. [...] Elles ont souvent pour but de nouer entre l'auteur et son auditoire un rapport de complicité: elles sont souvent répétées à peu de distance (v. 2922: "Sachiez li prodoms a plus chier..."; v. 2925 "Ce sachiez qu'il les raensist..."). ».

Il passo ci pare possa essere interpretato nelle seguenti maniere:

Sappiate il *prodom* (che cerca i suoi compagni) ha caro più di quanto non gli siano i prigionieri (stessi), che vi sia (in ciò che concerne loro, la cosa) il proprio onore e il proprio pregio: sappiate (dunque) che egli ne pagherebbe il riscatto. Mai *prodom* non gliene (a Guillaume) chiese niente che egli non ne facesse: e con l'accordo, la soddisfazione di tutti lo fece. [Ossia il *prodom* paga perché così si addice al suo onore].

2) Sappiate il *prodom* (Guillaume e coloro che gli chiedono il rilascio dei prigionieri), in ciò che concerne i prigionieri, ha più caro (tiene in maggior conto, valuta di più alto valore) il proprio onore e pregio che non, sappiate, il riscatto (in moneta). Mai *prodom* non gli (a Guillaume) chiese niente che egli (Guillaume) non facesse: e con l'accordo, la soddisfazione di tutti lo fece. (Ossia Guillaume rilascia i prigionieri sulla parola perché così vuole il codice cavalleresco).

3) Sappiate il *prodom* (generico, e più specificamente Guillaume), in ciò che concerne i prigionieri che egli detiene, ha più caro il proprio onore che non, sappiate, chiederne il riscatto. Mai *prodom* non gli (a Guillaume) chiese niente che egli (Guillaume) non facesse: e con l'accordo, la soddisfazione di tutti lo fece. (Ossia Guillaume rilascia i prigionieri sulla parola perché così vuole il codice cavalleresco).

4) Sappiate il *prodom* (Guillaume), riguardo ai suoi prigionieri che detiene, ha caro più che il proprio onore e pregio, il metterli a riscatto. Mai *prodom* (Guillaume) gli chiese (a chi venne a riscattare i propri compagni) alcunché che questi non facesse (pagasse): e con l'accordo, la soddisfazione di tutti lo fece. (Ossia Guillaume tiene 'cnicamente' più al guadagno che provenga dal riscatto che non al proprio onore). L'ironia in tal caso sarebbe la più feroce perché colpisce il termine e il concetto stesso di *prodom*, che sarebbe pertanto un cinico e un ipocrita.

5) Indiretto libero. Mimerebbe, accogliendolo entro la voce del narratore, un discorso di uno dei *prodom* che vengono a riscattare i compagni prigionieri, e il *sachiez* sarebbe allora tanto della voce narrante rivolta al lettore, quanto del personaggio, quello che viene a pagare il riscatto, rivolto a chi tiene i

prigionieri. Sappi(ate) [direbbe il primo a quest'ultimo], più ancora dei prigionieri che tu (Guillaume o quant'altri) tieni/tenete prigionieri, a un *prodom* come me è più caro l'onore; questo sappi(ate) per certo: che non mancherò (sulla mia parola/sul mio *onor et pris*) di pagartene/vene il riscatto. Qui si fermerebbe l'indiretto libero e il resto del passo ha il valore noto: Guillaume li rende sulla parola.

L'ambiguità è certamente voluta, e mirerebbe a mimare e a render conto sinteticamente di una contrattazione delle parti in causa (il detentore dei prigionieri e colui che ne deve pagare il riscatto) e di un sovrapporsi collidente fra due istanze contrapposte: il codice cavalleresco e il vantaggio venale; ma il senso sembrerebbe venir convogliato verso il significato per il quale Guillaume deve rinunciare a un immediato pagamento del riscatto, come suggerirebbero i versi 2908-15: Guillaume siede a tavola con i propri compagni e i suoi ospiti, i borghesi che gli danno ostello, e che vedono sedere a fianco a lui quindici prigionieri dai quali pensano provenga fra breve il riscatto con cui potranno poi esser pagati, *s'il ne sont rendu par proiere*; sarà poi l'imperatore a dover pagare i debiti che i cavalieri del torneo hanno contratto con i *borjois*, che *i sont mal paié*, v. 2936, e che hanno pertanto pignorato quanto v'è negli ostelli dei cavalieri che essi ospitano: (*lor* (dei cavalieri) *osteus* (sono) *raiens et pris*, v. 2937); e soprattutto, 2957-59, (Guillaume) *puis est a cort arrier venuz, /a mains d'avoir, et bien batuz, /qu'il n'en parti le jor devant*. E infatti, commenta la voce narrante, fra amarezza e ironia, se non fosse stato per l'imperatore (che tutto ripiana) *ne vos avroie conté hui/coment chascuns ot exploitié* (vv. 2948-49); ancora con doppio valore il narratore *ne cuidiez pas què il s'en vant/de l'onor qu'il* [Guillaume] *a puis eüe* (vv. 2960-61).

Tuttavia l'ardua lettura del passo¹⁹, funzione dell'ironica polivalenza che esso stesso media e veicola, rimane in tutta la sua interezza sullo sfondo dell'interpretazione, (s)coprendovi in trasparenza tutte le possibilità evocate, anche se il contesto ne fa trascogliere poi di fatto una sola. Così in un sol colpo

¹⁹ Come afferma M.L. CHÈNERIE, *L'épisode du tournoi dans Guillaume de Dôle*, cit., pp. 45-46, Jean Renart traccia qui un «dernier gros plan sur Guillaume et ses prisonniers, qu'il liberera probablement sans rançon, pour son plus grand honneur (2892-929).» [corsivi nel testo]; e il "probablement" usato dalla studiosa ci pare che tradisca bene l'imbarazzo che si prova nella lettura del passo, imbarazzo che è volutamente, a nostro avviso, provocato dall'autore.

proiettando l'azione e la situazione contingente – quella, qui, di Guillaume – sull'orizzonte di una gamma di possibilità discendenti da presupposti e possibilità diverse e finanche opposte, e relative agli aspetti diversi di un più generale e pratico agire sociale; il quale viene così descritto, con vera invenzione poetica, per evocazione retrostante, nello stesso momento in cui, fra tante, si porta in primo piano una possibilità peculiare e occasionale: quella qui narrata. E attraverso il concreto dato narrativo su cui il tutto si innesta, viene imposto un significato, rimosso e secondo (l'interesse venale), sopra un dettato più ovvio e attinente a quel codice idealizzante-cortese, che resta così compromesso dall'incidenza del ritorto significante²⁰.

E può qui dirsi conclusa tutta una, prima, sezione narrativa; l'espressione della clausola che abbiamo appena qui sopra visto e che ci ha tenuto soffermi, ne riassume tutte le movenze: il rapporto, fra Guillaume e Conrad, istituito dalla retorica dell'azione, di cui la parola stessa fa, sia pur non unica, parte; il relativizzarsi di un atteggiamento improntato al codice cortese; l'interagire di due intenzioni/interessi che traspaiono nella loro diversità attraverso un codice, monovalente in se stesso, ma che funge da medium di mire diverse; e soprattutto l'ambivalenza della voce narrante che fa corpo, alla volta, con lo sguardo dei personaggi, con la soggettività del lettore medio, con uno sguardo oggettivo che giudica con acce ironia, qui resa ancor più scoperta che altrove; e soprattutto l'incertezza di lettura relativamente al contenuto di quanto proposto testualmente, e al dato che funge da referente vero e proprio: anticipo della modalità discorsivo-testuale che terrà campo di qui a poco, e che consisterà appunto nell'evanescenza del referente medesimo, che, esso, si prospetta, e totalmente, quale frutto e creazione della parola che lo dice e della lettura che se ne fa.

Posti così dunque i due caratteri della storia, Guillaume e Conrad, rappresentanti dei due poli narrativi di cui parlavamo, e avviata la storia dal motore costituito dall'interazione di queste polarità, si giunge poi alla manifestazione

²⁰ Cfr. M. L. CHÉNERIE, *L'épisode du tournoi dans Guillaume de Dôle*, cit., p. 56: «Ainsi toute l'évocation du tournoi se nuance de sousentendus et, au fur et à mesure qu'il avance, l'auteur maîtrise de moins en moins son ironie. [...] Pourquoi se moquer aimablement de son héros, sinon parce qu'il n'y croit pas, et que son état lui rappelle une réalité moins exaltante?».

fattuale dell'istanza di disgiunzione, rappresentata come sappiamo dal siniscalco dell'imperatore, il quale, tentando di separare la parola dalla cosa, si farà carico di disfare quanto la retorica di Guillaume e di Juglet hanno avvinto.

E tanto può fare, tale istanza di separativo dissenso, perché al centro di questa duplice polarizzazione assiale sta un segreto, una 'parola', pronunciata dalla principale tessitrice delle trame ordite al *plésié*, dalla madre di Lienor e di Guillaume cioè. Nient'altro che una parola: *la rose*, in cui si percepiscono un'eco e una risonanza letteraria ben ovvia e nota; e che è comparante tipico della più idealizzata femminilità, tanto quanto è però anche metafora maliziosa, e finanche *grivoise*, ovvia e nota essa pure, che copre, nel momento stesso in cui lo proferisce, quell'ineffabile, ben più concretamente tangibile e corporeale, di tale medesima femminilità.

Parola che si infrange e si rifrange su entrambi i poli del gioco dialettico, e che funge da limite irraggiungibile verso cui fugge l'*abyrne* vertiginoso che essa stessa viene a costituire e a costruire, mettendo tra parentesi il riferimento oggettivo, e interponendo un percorso obliquo alla sua accessibilità. Un segreto dunque: e reduplicato, qui nel testo romanzesco, nella figura della protagonista, Lienor, cui la parola in questione si riferisce e si attribuisce: ella resta infatti incognita, conosciuta solo per 'sentito dire', *par oïr dire*, da quegli altri protagonisti, Conrad e il suo Siniscalco, i quali vorrebbero, ma non possono né sanno immediatamente far concordare significato e referente: sia dal punto di vista dell'immaginario letterario l'uno, sia dal punto di vista del realismo significante l'altro.

Rappresentanti, entrambi, di quella, logica, implicazione disgiuntiva, per la quale i dati del significare stanno appunto disgiunti, e l'oggetto del dire resta separato, 'segreto' rispetto alla parola che ne dice, entrambi i personaggi dunque si aspettano da lei o attraverso lei, la realizzazione dei propri contrapposti intenti: tanto lo spasimante, Conrad, che intanto si compiace nella e della assenza dell'amata, prolungando così il proprio desiderio, e giocando quasi infantilmente, come abbiamo visto, sul tener segreto quanto già, anche per lui, è segreto, e costruendo in abisso quel desiderio di cui lei non è altro che la proiezione mentale; quanto il Siniscalco che, dal suo canto, vorrebbe invece conoscerla e vederla quanto prima di persona, senza per altro riuscirvi, per carpirne un qualche dettaglio, un qualche segreto che possa essere speso immediatamente quale scusa, maldicenza e calunnia, al fine di sviare gli intenti erotici e matrimoniali dell'altro; ma si deve accontentare anche lui solo della parola. Su questa assenza, su questo incognito, su questo segreto si fondano le

trame dell'altra implicazione logica, congiuntiva (il *plessié* e Juglet), quella degli *affaires*, per la quale invece i due lati della significazione dovrebbero stare, si vorrebbe fossero, congiunti.

In questo essere assente all'istanza di disgiunzione, in questo essere ad essa e per essa incognita, in questo rimanere separata, disgiunta, lei che costituisce un oggetto del sapere e dell'avere (del desiderio, anche al negativo per il Siniscalco), ella può essere conosciuta solo per il tramite di ciò che su di lei si dice, dalla parola che di lei parla. Quella di Jouglet che ne intreccia, ma meglio sarebbe dire ne abbozza una/la storia; quella di Conrad che parla per interposta letteratura, metonimicamente, attraverso più che indiretti riferimenti letterari; ma soprattutto sono la madre e il Siniscalco che, su di lei, scambiano la parola più intima, il 'segreto della rosa': il quale giungerà all'acme del suo potenziale dinamismo narrativo, quando i due componenti di quello che abbiamo chiamato l'istanza della disgiunzione, Conrad e il Siniscalco, vengono a collidere tra loro; e quando entrano in contatto il rappresentante della congiunzione (la madre) e il rappresentante della disgiunzione (il Siniscalco).

Dunque, tornando al narrato, dopo che Guillaume si è 'coperto di gloria' al torneo di Saint Trond, l'imperatore Conrad decide di rompere ormai gli indugi e di chiedere a Guillaume la sorella di lui, Lienor. Ciò che lo fa decidere è l'onore conseguito da Guillaume (!): *tant estoit la chose alee/qu'il* (Conrad) *set bien qu'il* (Guillaume) *est trop prodom;/si set par ceuls de sa meson/qu'il est trop haus hom de lignage:/ s'il n'avoit fors son vasselage./ s'ert il bien dignes d'un roiaume.* (vv. 2972-77). Conrad crede davvero all'alto lignaggio di Guillaume? La frase finale sembrerebbe attenuare la credulità di Conrad in quanto lui stesso sembra porvi delle riserve: *s'il n'avoit fors son vasselage./ s'ert il bien dignes d'un roiaume.* Ma proprio quest'ultima frase può assumere un altro significato: se egli, Conrad, non avesse altro che *son vasselage*, il servizio feudale da parte di Guillaume, basterebbe solo questo a renderlo degno di esser re. *Vasselage* non è certo parola neutra come ben si sa, essa attiene oltre che alla sfera feudale pura e semplice, anche a quella dell'erotica cortese e rimanda al 'vassallaggio' amoroso: e ben sappiamo ormai come Guillaume rappresenti 'per metonimia' agli occhi e alla mente di Conrad, la sorella, assente, di lui; la prodezza di lui aumenta il pregio di (e il desiderio per) lei. Non solo, ma la parola *vasselage* rima assai bene, in assenza, e riccamente con la parola *pucelage* (quello di Lienor, ben ovviamente) di

cui tanta questione sarà fra breve: se Conrad ancora non ha il *pucelage* di Lienor, egli 'si accontenta' (!), per ora, del *vasselage* di Guillaume, perché tramite l'uno possa arrivare all'altro: perché tanto il *vasselage* dell'uno, quanto il *pucelage* dell'altra sono degni d'un reame.

È subito dopo questo episodio che viene introdotta per la prima volta, e senza che se ne sia fatto prima cenno, la figura del siniscalco; e il tono di tale introdursi è proprio quello con cui nelle favole entra in scena l'«imprevisto cattivo», l'intoppo alla felice conclusione della storia: *Li rois ot un sien seneschal/qui tenoit la terre vers Ais* (3127-28). Questi, ci viene detto, ha l'*escuschal/qui tenoit la terre vers Ais* (3127-28). Questi, ci viene detto, ha l'*escuschal* delle armi di Keu ed è di lui più *fel*, e quindi ha *grant envie* dell'amicizia che intercorre fra l'imperatore e Guillaume; perciò non può che tendere a *engignier* e a *deçoivre*. Bella *mise en abyme* metaletteraria: un siniscalco che non può che essere all'altezza dell'archetipo letterario di ogni siniscalco, qual è Keu; perché le favole argomentano e comunicano per archetipi²¹. Ma egli si carica, ancora, del dato di un'altra figura letteraria tipizzata: quella del *lauzengier*, del maldicente, che separa gli amanti e gode del veleno, menzognero e calunnioso, che può spargere con la propria lingua²². Questa figura, questo tipo letterario del *lauzengier*, viene evocato in maniera indiretta dal discorso narrativo, non viene quindi presentato immediatamente dalla voce narrante, ma portato in superficie tramite la canzone cantata da Conrad, ai versi 3180-95, di cui riportiamo i versi che qui più interessano:

Ja fine amors ne sera sanz torment,
que losengier en ont corruz et ire.
.....
Je soufferrai les faus diz de la gent
qui n'ont pooir, sanz plus, fors de mesdire
de bone amor,
ne riens fors li ne me puet geter d'ire.

²¹ Sulla figura letteraria del siniscalco interessanti note e considerazioni si trovano in B. WOLEDGE, *Bons vavasseurs et mauvais sénéchaux*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, vol. II, pp. 1263-1277.

²² Sulla figura del *lauzengier* si veda l'ampio studio di M. COCCO, "Lauzengier". *Semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari, Istituto di Lingue e Letterature straniere - Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli studi di Cagliari, 1980.

Ces.II. vers li fist pechiez dire,
qu'il en orent puis grant anui.
(vv. 3188-97)

Le parole ultime, pronunciate dalla voce narrante, sembrano voler, meta-testualmente, ironizzare: *Cez.II. vers li fist pechiez dire/qu'il en orent puis grant anui./Li maus en revint par celui/qui l'ot porchacié et porquis.* (3196-99). Evocare il demonio è causa del suo stesso materializzarsi! È come se la letteratura, la sua fruizione, il suo consumo producesse 'realmente' ciò che essa stessa 'finge': e così il timore del *lauzengier*, figura 'ficta', fa diventare, in atto, *lauzengier* colui che lo è solo in potenza²³. Ma anche qui il tutto è indiretto e anfibologico: un senso primario, più ovvio e più aderente alla linearità dell'azione narrativa, sarebbe quello per cui Conrad, cantando la canzone d'amore, anzi le prime due strofe (*cez.II. vers*), svela il proprio stesso amore (per Lienor); il secondo, di valore metaletterario, è quello che andiamo dicendo: ossia, l'evocazione del maldicente 'produce' il maldicente e la maldicenza medesimi; anzi, induce, come è qui il caso, e dà vita ad una ragione, a un'occasione, a una scusa su cui e per cui il maldicente può esercitare la propria maldicenza; ma il senso dell'ironia di valore metaletterario è ancora più sottile; si considerino i già citati versi 3198-99, *Li maus en revint par celui/qui l'ot porchacié et porquis*: è in senso forte che vien detto che Conrad si è procurato *li maus* e *l'anui*, egli se lo è, appunto, '*porchacié et porquis*', se lo è andato a cercare, insomma; anzi meglio, egli stesso lo 'vuole', ne 'necessita': perché infatti *ja fine amors ne sera sanz torment/ que losengier en ont corrutz et ire.* (vv. 3188-89), e pertanto, egli dice di sé e a sé, autoriferendosi i versi medesimi che canta, *je soufferrai les faus diz de la gent/ qui n'ont pooir, sanz plus, fors de mesdire/de bone amor* (vv. 3192-94). Insomma, il *lauzengier* è figura non solo inevitabile, ma, si direbbe, necessaria per chi *finement* voglia amare, perché non può darsi né *fin amant*, né *fin'amor*, se non si dà 'anche' un *lauzengier*. E così il 'segreto' – quello dell'amore e degli amanti – che tanto

²³ Cfr. M.-R. JUNG, *L'empereur Conrad chanteur*, cit., p. 42: «Il apparaît bien tard, ce sénéchal! Faiblesse du narrateur? Certes non, car ce félon plein de tricherie est un produit de la chanson courtoise. Il intervient au moment où Conrad, s'étant progressivement assimilé le discours lyrique courtois, accepte la dissimulation devant les tiers, qu'il désignera avec précision dans la chanson suivante, les *losengiers*. C'est parce que le sénéchal émane de la *canso* que Jean Renart n'utilise pas le motif de la gageure: le calumnieur lui suffit.» [sottolineature nostre].

tenacemente si è voluto tener celato, finisce per svelarsi automaticamente (prima anticipazione del 'segreto di pulcinella', del 'segreto della rosa' insomma). E Conrad, da parte sua, che vuol far coincidere letteratura e realtà, si trova 'accontentato' nel suo 'desiderio' (esaudito nella 'necessità') di trovare un *lauzengier*! Dunque la letteratura, topicizzata e divenuta abitudine e riuoso, si reifica in puro stimolo oggettivo. La voce narrante commenta poi con buon senso pratico: *A lui [al siniscalco] que tenoit, au felon?/Ja n'i perdist il nule rien. /Il desvast s'il veüst nul bien/avoir autrui, s'il n'i partist.* (vv. 3204-07): riducendo così il *lauzengier*, figura topica del canto cortese, a tipo comune, al tipo di un 'qualunque' invidioso, e marcando lo iato interposto fra letterarietà e dato di fatto.

Si creano così due livelli di percezione offerti al fruitore, i quali collidono come virtuali e alternativi piani di sfondo su cui proiettare le cose: il siniscalco, che porta l'*escucel des armes Keu*, da un lato è assimilato a un/al *lauzengier*, è insomma la reiterazione di un 'tipo' letterario, l'occorrenza contingente di un termine paradigmatico; dall'altro ne è il rilancio incarnato, la replica in un tipo 'reale': un invidioso come tanti, nulla più. Ed è la stessa voce narrante che si scinde in queste due prospettive, offerte di fatto in contemporanea al lettore; in questa duplicità che rinvia la letteratura all'indice del reale – e il cui primo termine, mostrato, come s'è visto, indirettamente, si coglie tramite l'effetto di senso che la voce narrante medesima produce quando la si faccia reagire con il contenuto della canzone eseguita da Conrad (e cioè la 'necessità-desiderio' del *lauzengier*: *Li maus en revint par celui/qui l'ot porchacié et porquis*) – in questa duplicità dunque la valenza metaletteraria si percepisce con ancora maggior forza, così come l'ironia messa in opera dal rapporto reattivo letteratura-realtà. Ironia tanto più rilevante quando si pensi che l'invidia del siniscalco non è diretta al rapporto amoroso (ancora per altro fin qui virtuale) fra Conrad e Lienor, ma al rapporto d'amicizia che, scavalcandolo, lega lo stesso Conrad e Guillaume, ulteriore occorrenza di quel rapporto 'metonimico'²⁴ che si intrattiene fra i due, e che egli, il siniscalco, con pragmatico rea-

²⁴ Cfr. M. ZINK, *Roman rose et rose rouge*, cit., p. 112 «il est bien vrai [...] que Guillaume est partie prenante dans le sentiments qu'éprouve l'empereur à l'égard de Lienor, et que le jongleur a éveillé dans son souverain un intérêt simultané et indissociable pour le frère et la sœur et pour la couple qu'ils forment. [...] et parce que l'empereur, en le voyant, pensera à Lienor, il [Guillaume] suscitera en lui et éprouvera lui-même des émotions complexes»; p. 113 «il est légitime qu'il [Conrad] y pense [a Guillaume, che egli si propone di far venire al più presto presso

lismo, ben intuisce e designa tramite parole pregnanti: «*De ce sui ge toz fis/que n'est pas por chevalerie/qu'il li porte tel druerie:/ce n'est que por sa seror non*» (vv. 3201-03), dice il siniscalco fra sé e sé; e sarà per sciogliere il legame – di *druerie* (!) – fra l'imperatore e l'amico, fratello di Lienor, che il siniscalco cercherà di carpire il 'segreto' di quest'ultima, più che non per sventare il matrimonio, o impedire l'amore; pur se, come risulterà dal seguito della vicenda, il siniscalco teme anche la *mésalliance*. Ma in questo pragmatico buon senso, così empiricamente percepito e riferito e detto dalla voce narrante, il siniscalco è colto alla 'reale' radice psicologica del '*lauzengier*': di chi non vuol sentirsi terzo escluso, di chi non sa vedere altri *nul bien avoir*, *s'il n'i partist*, senza aver parte, anche lui, del bene che altri partecipano: puro stato psicologico e immaginario, che non trova appiglio nel 'reale': 'puro niente', di cui egli è però *embesoignez*.

Embesoignez d'un grant noient/(ce fet deables quil charroie)/il [il siniscalco] *vet pensant tote la voie/qu'il parlera a la pucele....* (vv. 3230-33), così enuncia (commenta?) la voce narrante nel momento in cui il siniscalco si reca al *plessié* per cercare di carpirne un/il 'segreto' (*tot lor covine et tot lor estre*, v. 3243). Ma è quel niente, quel *grant nient* – quel '*dreit nient*' che, descrizione a metà fra 'realismo' narrativo di una psicologia e citazione letteraria del *lauzengier*, non può non ricordare il *dreit nient* di un ben altro Guglielmo! e che può anche significare, alludendovi con realismo 'freudiano', un desiderio (*grant*) di negazione, un desiderio che nega (*noient*), e che è sinonimo, ed anzi fattualmente coincide con, appunto, quel *deables quil charroie* – quel *grant nient* è insomma quel demone (*deables*) che trascina (*charroie*) e che costituisce la molla dell'attività poetica, che sbriglia la virtualità visionaria²⁵. Il nostro

la propria corte] autant qu'à sa sœur, qui ne sera jamais son amie [così pensa, sulle prime Conrad]. On ne saurait dire plus clairement qu'il attend de l'amitié du frère qu'elle lui soit un substitut de l'amour de la sœur.» [sottolineatura nostra]; p. 117 «Guillaume comble donc le vide causé par l'absence de l'aimée». Si veda anche quanto afferma M.L. Chênerie, *L'épisode du tournoi dans* Guillaume de Dôle, cit. p. 47 «Guillaume n'est que l'image d'un transfert, qu'un dédoublement de l'empereur qui ne peut prendre part au tournoi en raison du caractère sacré de sa personne».

²⁵ Cfr. S. BUZZETTI GALLARATI, *La musa inquietante di Guglielmo IX: un'interpretazione sul «Vers de dreit nien»*, in AA. VV., *Studi Testuali 2, «Scrittura e Scrittori»*, Collana di Studi filologici diretta da Luciana Borghi Cedrini, Serie miscellanea, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 29-51 «Nel momento in cui [Guglielmo IX] finge di tenersi in poco conto come poeta, di essere in qualche modo 'trasceso' dal 'farsi' della sua composizione, di comprendere la conven-

siniscalco però non fa letteratura, né ne è sedotto (come invece Conrad): di essa egli è invece la negazione parodica; e così egli – ahilui!, anche lui, che non sa *maîtriser* 'realtà' e 'immaginario' – dovrà cadere nel tranello della parola para/meta-letteraria che si enuncia al *plessié*. Vera replica inversa di Conrad è dunque il nostro siniscalco: questi, come l'altro, infatti tiene disgiunti i due piani del 'reale' e dell' 'immaginario', facendo però confluire il secondo termine nel primo, riportando cioè tutto all'indice della realtà, in maniera inversa rispetto a Conrad che riporta la realtà all'immaginario: *ou il puet auques certains estre,fil cuide avoir bien espoitié* (vv. 3244-45). Vera ironia in prolessi da parte della voce narrante: quanto (e di che!) il siniscalco possa essere certo, lo si vedrà fra breve! Ironia che si rafforza avvitandosi, di rimbalzo, su quell'*auques*, che non si sa se riferire al siniscalco entro l'indiretto libero ('se io, siniscalco, potrò esser certo almeno un po' di qualcosa....'), o se invece è enunciazione 'oggettiva' della voce narrante (egli, se potrà esser certo almeno un po' di qualcosa, pensa di esser ben riuscito nel suo intento)²⁶. E in tutto ciò il siniscalco si manifesta, oltre che l'inverso di Conrad, anche la sua logica implicazione: ed entrambi cadono quindi nel tranello della parola, della retorica, di una retorica – qui quella della vecchia madre – assai prossima alla letteratura; nell'abbaglio del simbolico, nel miraggio della rosa, ...della *rose*... ..

La realtà e la letteratura, che la voce narrante e la narrazione medesima, avevano tenute discoste, almeno per il lettore che ha saputo cogliere l'ironia talvolta sottile, talvolta acre della voce narrante e dei suoi slittamenti enunciativi, la realtà e la letteratura, dunque, ora vengono a riagganciarsi vicende-

zionalità e la falsità emotiva dei possibili soggetti del suo poetare, di aver necessità di una chiave di lettura, nel momento insomma in cui ironizza sia sulle singole componenti, sia sulle trame di relazioni fra autore/opera/temi ed aggiunge a questa triade un quarto elemento, lettori (più o meno di mestiere) e/o altri autori, Guglielmo, vero "esprit fort" celebra invece [...] le possibilità della fantasia e dell'invenzione e piega a nuovi significati il manierismo formale del suo *carmen de oppositis*», pp. 47-48.

²⁶ F. LECOY nelle *Notes et éclaircissements* apposte all'edizione del romanzo così commenta a proposito del passo in questione, p. 182: «S'il peut apprendre quelque chose de précis, il pense qu'il aura bien mené son jeu»; *auques* però non è "quelque chose de précis", ma è un più indefinito 'alcunché', un più indefinito modificatore del predicato, "essere, 'in qualche modo', *certain*s" che marca bene lo iato, e l'anfibologica commistione fra le due istanze enunciativie, quella della voce narrante e quella del personaggio; e *estre certains* non è "apprendre", ma 'farsi una (qualche) certezza (oggettiva)'.

volmente attraverso il gioco dell'enunciazione puramente e 'neutramente' testuale; non già, non più, certo, per una volontà di (chi vorrebbe) farle coincidere, bensì perché ne viene recuperato, rappresentato e manifestato il legame, dinamico, che esse oggettivamente intrattengono. Pertanto la voce narrante, che – dicevamo a proposito della sovrapposizione del siniscalco-invidioso 'reale' sulla figura topica del «'Siniscalco'-*Lauzengier*» – si era sdoppiata, ritrova l'unità di sé e propone, tramite il rappresentato smembramento dei termini, la loro sostanziale concordanza, superando ogni topicità, e tutta l'ironia che vi si costruiva.

Perché sta proprio qui il punto: il discorso narrativo non riferisce se non per difetto, con difetto di chiarezza, ciò che la madre della bella Lienor realmente dice di costei al Siniscalco, quando egli le si presenta per cercare di mandare a buon esito il proprio progetto di poter '*bien exploitier*' cercando di *auques certains estre*. Il tutto è infatti imbricato in una ellissi mimetica attraverso la quale il narratore riferisce la parola della madre, mimandone con la propria reticenza, il tono confidenziale e dunque, si dovrebbe supporre, anch'esso reticente, usato da quest'ultima. Tutto viene lasciato intendere – anzi si dovrà dire, con condizionale più che d'obbligo, verrebbe..., lasciato intendere – indirettamente attraverso un breve passaggio testuale, ma della più grande importanza ai fini interpretativi, passaggio che non è neppure chiaro se debba essere inteso come un discorso diretto della madre, un discorso indiretto libero indicizzato su di lei, o invece ancora un discorso indiretto riportato attraverso il filtro della voce narrante. E tutto ciò perché riferito a quanto, per pudore, oltre che per convenzione codificata, non può esser detto, o almeno non può esserlo apertamente, direttamente.

Questo punto è veramente centrale nel romanzo, la sua comprensione determina, o in ogni modo apre la via all'intelligenza del testo tutto intero. Ne riportiamo la parte saliente. Dopo che il Siniscalco ha chiesto alla madre di poter vedere Lienor, e dopo che la madre ha rifiutato opponendo la ragione *que nuls hom ne la puet veoir/puis que ses freres n'est çaienz* (vv. 3338-40), il Siniscalco così risponde, e così prosegue poi il testo:

– Dame, de ce sui ge dolenz, v. 3340
mes il le m'estuet a souffrir.
Par vostre amor, que ge desir
a avoir tant com ge vivrai,
dame douce, si vos lerai
cest mien anel par drüerie.»

La dame nel refusa mie,
qu'il l'en tenist a mainz cortoise.
S'el le meist en une poise,
si pesast li ors.v. besanz;
et la pierre en ert mout vaillanz, 3350
que c'estoit uns balaiz rubiz.
«Sire, fet ele, granz merciz:
ce sachiez que ge l'ai mout chier.»
Ainz qu'en montast por chevauchier
le son cheval qu'en tint au soeil,
li ot ele dit a conseil
tot son estrè et son covine.
Uns beaus dons a mout grant mecine,
qu'il fet maint mal plet dire et fere. 3360
Si li a conté tot l'afaire
De la rose desor la cuisse:
«Ja mes nuls hom qui parler puisse
ne verra si fete merveille
come de la rose vermelle
desor la cuisse blanche et tendre.
Il n'est mervelle ne soit mendre
a oïr, ce n'est nule doute.»
La grant beauté li descrit tote
et la maniere de son grant. 3370
Mout en est li lerres en grant
de tot enquerre et encerchier;
quant il n'i ot mais q'empeschier
q'en peüst par reson savoir
par oïr dire sanz veoir,
lors dit a la dame «il est tart.»
La dame lesse, si s'en part,
et dit qu'il ert a toz jors soens.
Chetive vielle hors dou sens
si mar vit cel jor et cele heure! 3379
(vv. 3340-3379)

R. Dragonetti, come sappiamo, reputa esserci una macchinazione ordita... 'ai danni' dell'imperatore Conrad da parte della madre di Lienor e di Guillaume de Dole, oltre che di questi ultimi, in modo da farlo cadere nella rete che lo conduca al matrimonio con la stessa bella Lienor. Ma, egli argo-

mentava, il piano non andrebbe immediatamente in porto a causa della reticenza del messaggero Nicole, il quale «revenu à la cour, [...] s'acquitte de son mandat certes, mais d'un étrange façon. Nicole parle avec admittance des gens du *plessié*, mais ne souffle mot des présents reçus, ni de la mère»²⁷. Tutto ciò, alla distanza, creerebbe il sospetto della madre, perché se l'imperatore «(on peut le supposer) avait eu connaissance de ces dons, il aurait sans doute songé à réparer cette perte subie par les gens de Dole, selon le style naturel de sa magnificence. Il est donc tout à fait légitime de penser que les deux dames, n'ayant reçu aucun présent de l'empereur en répons à leurs dons, ont bien dû se douter des cachotteries de Nicole et, par conséquent, renforcer leur méfiance à l'égard des messagers de la cour»²⁸. L'argomentazione pare un po' forzata, e se così fosse si tratterebbe, da parte dell'autore, quasi di un espediente narrativo *ad hoc*, poco integrato sul piano dell'intreccio. Infatti, se è vero che il 'complotto' del *plessié* e la complicità fra Guillaume e Juglet, pur essendo dette obliquamente e trasversalmente, per indizi più che per luminosa rappresentazione, sono tuttavia chiari (e dobbiamo allora riconoscerne tutto il debito che la critica non può non contrarre nei confronti di R. Dragonetti, e quindi rendergliene tutto il merito), non altrettanta chiarezza, neppure indiziaria, può dirsi che vi sia intorno alla reticenza di Nicole, e alle conseguenze negative che essa avrebbe per la trama ordita dal *plessié*.

Ma sia pure tutto ciò, sia pure il peso di tale reticenza. Tuttavia, se è vero, come ricorda Dragonetti, che Lienor 'troppo in fretta' concepisce il proprio piano di riscatto dalla calunnia tramite la messa in scacco del Siniscalco – ciò che farebbe certamente sospettare, col Dragonetti, un piano anticipatamente pensato²⁹ – allora si dovrebbe pensare che anche 'troppo in fretta' la madre di Lienor e Guillaume, pur messa in sospetto dall'inattesa e strana visita del Siniscalco, concepisce il proprio piano e tranello, raccontandogli (del) 'l'affaire de la rose'. Anzi inventandolo: perché, in vero – stando all'ipotesi in questione – nessun *naevus*, nessun marchio in forma di rosa Lienor avrebbe sulla bianca pelle della sua coscia³⁰; e la menzogna sarebbe concepita perché la vec-

²⁷ R. DRAGONETTI, *Le mirage des sources*, cit., p. 174.

²⁸ *Ivi*, p. 175.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 183 «Il faut bien reconnaître d'abord que la mise en œuvre de cette série de mensonges de Liénor suppose un don d'invention peu ordinaire».

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 189-190 «Faut-il prendre à la lettre cette tournure hyperbolique?

Ja mes nuls homme qui parler puisse/ne verra si fete merveille [vv. 3362-63].

chia – a causà d'una grande «méfiance à l'égard des messagers de la cour»³¹ – saprebbe già in anticipo prevedere che di tale menzogna il siniscalco, credendola verità, farà uso per potersi vantare di aver deflorato Lienor. Ma come potrebbe ella verosimilmente pensare in anticipo la bugiarda vanteria del Siniscalco tesa a mandare a monte il matrimonio e ad evitare la *mésalliance*? Solo perché 'un Siniscalco' è uno stereotipo, e la madre ben conoscerebbe intuitivamente il di lui comportamento, «sa vanité proverbiale»³²? Ma proverbiale per chi? non dovrebbe essere il pubblico fruitore a 'fruire' di tale proverbialità? o magari Conrad che lo conosce nella sua realtà? o, altrimenti, non confonderebbero, il testo, e il suo autore diciamo, il piano rappresentativo con quello metarappresentativo³³? E se pure non volessimo pensare che la vecchia

Est-ce à dire que la rose n'existe pas? Faut-il penser que ce récit de la rose a été inventé de toutes pièces par la mère [...]? C'est là, croyons-nous, que réside la perversité suprême de la *male maistre* [i.e. la vecchia madre], la fine pointe aussi de celle qui *ot le cuer cortois*, non moins que l'astuce du narrateur lui-même.» [sottolineature nostre, corsivi nel testo].

³¹ *Ivi*, p. 187.

³² *Ivi*, p. 188.

³³ Se Nicole avesse consegnato il dono all'imperatore – argomenta ancora R. Dragonetti, *ivi*, p. 186 – la madre si sarebbe aspettata una domanda di matrimonio piuttosto che la visita «de ce personnage flatteur, dont la ruse notoire et la rivalité avec Guillaume ne devaient pas lui être inconnues»; ma perché mai la madre di Guillaume e Lienor debba conoscere tutto ciò non è detto; né ci pare verisimile, se non cadendo nel circolo vizioso della tautologia: «que la mère se méfie de ce messenger résulte de ce que nous avons dit précédemment sur la portée symbolique du *plessié* et du fait que cette dame empêche bel et bien le sénéchal d'entrer dans la chambre et de voir sa fille, quelles que soient les raisons qu'elle en donne (v. 3338-3339)», *ibidem*. Sulle ragioni che inducono la vecchia a tenere celata Lienor al siniscalco, proveremo a dare poco più avanti alcune spiegazioni; quanto al fatto che la madre diffidi del siniscalco perché ella è *rusée* e tessitrice di intrighi, così come tutti i suoi congiunti del *plessié*, intrighi ch'ella ordisce anche attraverso l'uso della parola letteraria (si veda la messa in scena delle *chansons de toile* fatte cantare a Lienor alla presenza di Nicole: cfr. *ivi* pp. 159-164) ci pare ancora una volta un'argomentazione *ad hoc*. Se la madre – ma diremmo forse meglio Guillaume – sa ben usare, siamo certo d'accordo, la parola e la retorica anche letteraria, se il «*plessié* apparaît donc bien dans le récit comme un lieu de réminiscences littéraires dont la mère et la fille, expertes dans l'art de tresser les fils et les chants, entretiennent la mémoire», *ivi*, p. 161, e se si può pure pensare che «la mère et la fille, entraçant les fils d'or de leur tapisseries, ne devaient pas ignorer les stratagèmes tramés dans le tissage d'une littérature portée par les images et les chants de jadis», *ibidem*: se, insomma, tutto ciò è pur vero, si può dire, si deve anche concludere che la vecchia madre di Lienor e di Guillaume abbia pure una coscienza metaletteraria, per cui il/un siniscalco deve essere necessariamente un ingannatore, non può che essere un Keu? Infatti una cosa è saper fare, nel 'reale', astuto e realistico uso della retorica letteraria, ma – messi da parte Conrad e tutti coloro

abbia inventato tutto, lì su due piedi, dovremmo pensare allora che ella avesse già concepito il piano da tenere in riserva nel caso in cui il siniscalco le avesse fatto visita, o anzi prevedendo che questi le avrebbe certo fatto visita?

E se è vero che Conrad è colui che, affetto *ante litteram* da bovarismo, vorrebbe far coincidere letteratura e vita, dovremmo perciò stesso concludere che anche il siniscalco – nel ‘vero’ e nel ‘reale’ della *factio*... – sia un personaggio che non può che comportarsi secondo il cliché letterario, e che, soprattutto, ogni attore-attante del ‘dramma’ deve saperlo a priori? Certo, s’è visto, così ci ha indotto a pensare il narratore, presentandocelo come più falso e maldicente di Keu: certo, ma dove starebbe allora la differenza fra letteratura e realtà che – ormai è da tutti ammesso – il nostro romanzo vuol far assurgere ad oggetto principale di rappresentazione? Il fatto è che i piani, quello della rappresentazione e quello metarappresentativo, sono incrociati e sovrapposti, tanto che ci troviamo, appunto allo stesso tempo, di fronte a un siniscalco che è insieme un cliché, ed anche una figura ‘realista’ di quell’invidioso che *desvast, s’il veïst nul bien/ avoir autrui, s’il n’i partist*. Il testo gioca dunque fra finzione letteraria, anzi fra lo stereotipo letterario e la realtà, fra diverse modalità e ...capacità di percezione che il lettore possiede. Lettore che deve vedersi, nei differenti ed anche opposti personaggi, rappresentato – ma proprio in quanto ‘lettore’, in quanto metatestualmente lettore: e proprio mentre legge – riflesso nell’intrico di quel labirinto da cui cerca di uscire, e che l’atto della lettura gli sottolinea³⁴. La madre, insomma, ci pare abbia paura più del siniscalco reale che di quello letterario.

che sono affetti da bovarismo – tutt’altra cosa è invece pensare che la realtà debba corrispondere agli stereotipi della letteratura, e che il siniscalco debba essere necessariamente all’altezza del suo archetipo proverbiale: ciò significherebbe tutt’altro che essere *rusés*. Va pur bene pensare che la vecchia usi una certa diffidente e preventiva cautela con gli estranei, possiamo anche ammettere che ella abbia maturato una diffidenza nei confronti dei messaggeri della corte, ma da qui ad architettare tutto *l’affaire de la rose*, ci passa tanto. Per altro, a nostro parere, se la madre può aver scritto la (bozza della?) ‘sceneggiatura’ di questo intrigo, il ‘regista’ ne è però il figlio, il quale, essendo al momento assente, non può rimettere in scena la stessa ‘commedia’ che aveva rappresentato a Nicole. Né va tralasciato che la ‘letteratura’ che la madre conosce e ‘(ri)usa’ è quella delle *chansons de toile*, e non quella del canto cortese, certo meglio conosciuta da Guillaume, e dalla quale emana la figura del *lausengier*.

³⁴ In tale intrico pare cadere anche R. DRAGONETTI, il quale dopo aver detto della «proverbiale vanité» del siniscalco, così glossa in nota questo passaggio: «Voir notamment le portrait du sénéchal Keu dans *Yvain ou le chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes, qui fait de son person-

E allora, per tornare alla questione, che cosa dice, di che cosa parla la madre con il Siniscalco? Quale segreto gli svela? Questa è la domanda: perché su questo inespresso, su questa reticenza (della madre? del testo?) gioca tutta la macchina narrativa del renardiano *Roman de la rose* e del suo senso. E l’ingranaggio di questa macchina funziona tramite la commistione, celata e intricata, del discorso diretto, del discorso indiretto e dell’indiretto libero. Quando, per esempio, apprendiamo che la madre, confidenzialmente *a conseil* (v. 3356), racconta al siniscalco *tot son estrè et son covine* (v. 3357), sono, queste, parole della madre riferite dal narratore tanto indirettamente quanto oggettivamente, o sono invece la ‘sintesi’ a posteriori che quest’ultimo (e/o il discorso narrativo) fa della parola della madre? E ciò in quanto l’espressione «*li ot ele dit a conseil/tot son estrè et son covine*» sarebbe, in tale seconda ipotesi, il commento e la definizione di tale atto di parola, che è rimasto però sottaciuto, nella sua reale effettività, tra le pieghe della rappresentazione. Il tutto poi gioca – vedremo meglio fra breve – sul doppio senso della parola *son* (nella suddetta espressione *tot son estrè et son covine*), che significa tanto ‘suo’ quanto ‘secondo’ (con valore preposizionale) e che pertanto è reversibile sui due piani, discorsivo e metadiscorsivo; così che, l’espressione *uns beaus dons a mout grant mecine* (v. 3358), farebbe valere per la *mecine* un significato di *pharmakòs*, nella sua doppia accezione di ‘medicina’ e di ‘veleno’. E, in fine, cos’è poi questo *affaire de la rose*? Perché i lettori dovrebbero capire la stessa cosa che capisce il siniscalco, che ne informa poi Conrad, e che coincide con ciò che ha a lungo e tradizionalmente compreso la critica, e cioè il marchio sulla pelle?

In realtà le parole attribuite alla madre hanno tutto l’aspetto di un’ellissi mimetica: tali parole, con cui ella informa il siniscalco, e insieme a lui il lettore, sulla *rose* che Lienor avrebbe *desor la cuisse*, sono proprio quelle e solo quelle riportate dal testo? Appare un po’ strano in vero: il discorso sarà pur stato introdotto in qualche modo, da qualcosa d’altro, si sarà pure arrivati all’‘argomento’ per vie meno spicce, sia pur concise. Ma soprattutto ci si deve domandare: deve proprio ritenersi un discorso diretto della madre quanto riportato ai vv. 3362-3367:

nage le paragon de la vanité et de la langue venimeuse. Dans le *Lancelot*, Keu par pure forfanterie se propose au début du récit comme défenseur de la reine.», p. 188, n.: la vanità di chi è proverbiale? quella del nostro siniscalco, o quella di Keu?

«Ja mes nuls hom qui parler puisse
 ne verra si fete merveille
 come de la rose vermelle
 desor la cuisse blanche et tendre.
 Il n'est mervelle ne soit mendre
 a oïr, ce n'est nule doute.»

Così certamente intende F. Lecoy il quale, nella sua edizione del romanzo, alla madre attribuisce tali parole ponendole fra virgolette. Ma – si può dubitare – non potrebbero essere invece parole del narratore (e pertanto andrebbero espunte dal testo le virgolette)? Se così fosse, tali parole sarebbero un seguito immediato del suo discorso – in parte indiretto, e in parte indiretto libero – che continua quello precedente, e che allo stesso tempo fungerebbe da commento: un discorso che in parte, sì, riferisce le parole della madre, ma non già quelle ch'ella direttamente rivolge al siniscalco suo interlocutore, bensì quelle che ella pensa tra sé mentre dice altro, o mentre direbbe magari la stessa cosa ma in altri termini; e che comunque riferiscono la sua filosofia, il suo *covine*.....'son' *covine* e 'son' *estre*.

E cos'è allora questa *rose*? Un particolare (una particolarità?!) anatomico, un *naevus*, un segno sulla carne/il segno della carne?

L'attenzione critica dovrebbe, a questo punto, posarsi sui versi 3366-67: *Il n'est merveille ne soit mendre/a oïr*, ossia 'non c'è meraviglia che non sia minore, più facile, da udire': se tali parole fossero espressione diretta della madre, la meraviglia dovrebbe ovviamente essere quella della *rose* rispetto alla quale ogni altra meraviglia è inferiore; ma se tali parole sono invece da attribuire alla voce narrante, pur rimanendo fermo l'ovvio significato appena esposto, potrebbe però avanzarsene anche un altro: la *merveille* non si riferisce alla *rose* ma avrebbe un significato generale: 'la meraviglia', 'qualunque meraviglia', 'tutto ciò che può meravigliare'; mentre i due termini di paragone implicati dal comparativo *mendre* non sarebbero allora la *rose* contro ogni altra meraviglia, ma sarebbero invece l'*oïr* (espresso nel contesto frasale) contro il *veoir* (termine qui sottinteso, ma che sarà presente appena più avanti): "non c'è meraviglia che non sia inferiore da udirsi di quanto non lo sia da vedersi", ossia "è più facile credere/far credere una qualunque meraviglia attraverso l'udire (attraverso la parola) di quanto non lo sia attraverso il vedere (il vederla direttamente, attraverso l'esperienza diretta)"; espressione meta-testuale ben ovviamente, che il testo riferisce a se stesso e ai lettori, oltre che al siniscalco che di questi ultimi è la proiezione.

Questa ipotesi, che potrebbe parere capziosa, si sostiene però con due fatti: uno prossimo alla lettera del testo, l'altro più generale e diffuso: 1) il passo, qualche verso più sotto, in cui il siniscalco si congela perché non ha più *q'empeschier/qu'en peüst par reson savoir/par oïr dire sanz veoir* (vv. 3372-74), dove il 'sentito dire' viene appunto opposto al vedere, diretto e materiale, e suggerisce l'illusione generata dalla parola obliqua; ma 2) questo sapere, per l'udito e non per la vista, questo sapere *par oïr dire sanz veoir*, non è forse la radice tematica che regge tutto il romanzo – oltre che la letteratura tutta – e vi si diffonde? Non è Conrad che si è innamorato per 'sentito dire', senza aver mai visto l'oggetto del suo amore? E il siniscalco, allora, non cade in quella stessa trappola in cui era caduto il suo signore, quella stessa trappola che egli vorrebbe invece sventare? La duplicità di lettura si rafforzerebbe poi, se si interponesse una pausa fra *ne soit mendre* e *a oïr*, che l'enjambement potrebbe forse suggerire.

Resterebbe lo scoglio del *beaus dons*: di quale dono si tratta dunque? Dell'anello che il Siniscalco ha appena donato alla madre e che, 'corrompendola', le avrebbe strappato il contro dono del suo segreto, come pensa M. Zink; oppure, come pensa R. Dragonetti, il *beaus dons* 'empoisonné' e di *mout grant mecine*, è quello che la madre porge al Siniscalco, e cioè la 'confidenza' ch'ella si 'lascia sfuggire' ingannandolo? Qualunque però sia l'ipotesi che si voglia assumere, rimane in ogni caso il dato della reticenza del testo, e, ancora, il dubbio da parte di chi legge riguardo a ciò che abbia detto, *conté*, la madre al siniscalco; tutto sembra meno spiegato che suggerito, e il lettore sembra trovarsi nella medesima situazione e condizione del siniscalco: nella stessa necessità di trovare un indizio, un appiglio concreto, quell'*auques*, anche lui, che possa conquistargli un minimo di certezza. Tutto è infatti uno slittare intorno a un referente che non giunge mai all'evidenza, né tanto meno a una definizione, e intorno al quale diversi sensi possono ruotare e ipoteticamente formularsi: come, tanto per cominciare, quelle medesime interpretazioni che le diverse letture critiche hanno proposto (la 'rosa' è, tout court, una *naevus* sulla coscia; o, pur essendo ciò, sta analogicamente in luogo di quel tal qualcosa di maggior voluttà, anche se più banalmente carnale; oppure essa non esiste affatto ed è solo un'invenzione della madre). Ma v'è di più: la critica tradizionale ha inteso la *rose desor la cuisse* una macchia sulla pelle della coscia di Lienor sulla base di una serie di dati letterari precedenti, su un topos insomma, presente nei romanzi del cosiddetto 'ciclo della *gageure*' (e così pure forse era indotto a fare anche il lettore/fruitoro dell'epoca); l'interpretazione di un

frammento (ma quanto importante!) del nostro romanzo è indotta, riguardo alla sua verosimiglianza referenziale così volutamente sfuggente, da un dato di intertestualità, tramite il rimando ad altri testi, più che non attraverso una oggettiva proposizione, o a un suggerimento comunque interno al testo stesso; un rimando intertestuale però destinato e voluto a un fine d'inganno. Non tanto dunque la dialettica fra testi, o il gioco jaussiano della domanda e della risposta; o non solo questo: ma anche la *mise en abyme* del lettore attraverso il personaggio del siniscalco; il quale ultimo allora 'legge' le parole della madre secondo un cliché lessicale letterario, 'intertestualmente' dato in anticipo, e che dalla letteratura è passato al linguaggio comune quale metafora dell'indicibile: metafora di cui però il siniscalco coglie solo la lettera del metaforizzante senza comprenderne il termine metaforizzato; mentre il lettore da parte sua leggerebbe la 'realtà' del/nel testo mediante altri testi letterari (in questo caso, i racconti della *gageure*)³⁵: così come Conrad! Ci troviamo, insomma, davanti alla rappresentazione, metatestuale, dell'agire del topos letterario sulla lettura della 'realtà', di fronte all'assurgere dell'intertestualità a ruolo tematico del discorso narrativo.

Ed anche il voler battere, con M. Zink, la via interpretativa di un 'realismo freudiano' non può soccorrere più di tanto, se ammettiamo, come ci è parso dover ammettere, che la madre fa parte del 'complotto' ordito, e che anzi ella stessa ha forse ispirato per prima. Certamente M. Zink ha ragione nell'attribuire un doppio senso alla *rose*: intertestualmente (e/o letteralmente) il marchio sulla pelle della fanciulla, intratestualmente, e/o, con realistica metafora, il sesso di lei. Ed ha quindi ragione lo studioso quando suggerisce che vi sia stata una sorta di dissimmetria di 'interpretazione' fra la madre da un lato e il siniscalco dall'altro³⁶; ha egli ragione quando sostiene che la madre, inten-

³⁵ Cfr. R. LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'œuvre de Jean Renart*, cit., pp. 57-58: «Or, jusque là, il n'avait pas été question du "signe" de la jeune fille. Cette façon très elliptique d'évoquer l'"affaire de la rose" semble prouver que l'auteur parle ici d'une chose que ses auditeurs comprennent à demi-mot. Il est donc probable qu'il y a bien eu avant notre "roman" un "conte de la rose". Mais si celui-ci jouissait même d'une certaine diffusion, on peut croire qu'il n'avait pas encore été traité dans une œuvre littéraire d'une certaine importance; en tout cas nous n'avons conservé aucune trace d'une telle production».

³⁶ Cfr. M. ZINK, *Roman rose et rose rouge*, p. 62: «Si le sénéchal était vraiment à la place de l'empereur comme la mère est à la place de sa fille, la scène équivaldrait à une entrevue entre l'empereur et Liéonor, et tout serait parfait. Mais le sénéchal est résistant et opaque au désir de l'empereur, tandis que la mère est transparente au désir de sa fille. De cette rupture de symétrie naissent le malentendu et le drame».

dendo la *rose* quale *naevus*, voleva suggerire, al siniscalco e a Conrad, la '*chose*', col proposito di «faire miroiter les délices que réserve sa fille à son futur mari»³⁷. Ma non ha egli ragione in questo luogo del testo. La ragione gli sarà data, ma assai trasversalmente e non come unica e limpida ipotesi interpretativa, più avanti.

Infatti ci si deve chiedere se la dissimmetria di cui si va dicendo non si ponga pure – oltre che fra la parola della madre e l'interpretazione del siniscalco – anche fra la lettera del testo e l'esegesi del lettore. Come ormai già visto infatti, il discorso della madre viene riferito dalla voce narrante tanto indirettamente quanto assai poco innocentemente: se è vero infatti che la madre dice, parla, racconta dell'*affaire de la rose*, non viene certo detto – ricordiamolo ancora una volta – che cosa sia questo *affaire*, in che cosa esso consista, in quali termini e con quale tenore esso sia da lei esposto al suo interlocutore. In fondo ogni questione d'amore è un *affaire de la rose*: ma, in una tale questione non si parla, ...referenzialmente..., della '*rose*'. Secondo M. Zink, la madre al siniscalco parlerebbe, 'rivelerebbe' della *rose* – immagine analogica dell' 'oggetto voluttuoso' della figlia – per una sorta di transfert che la induce a porre il siniscalco in luogo dell'imperatore e se stessa in luogo della figlia: in una «assimilation implicite de la mère à la fille»³⁸. La madre, in questa imprudente confidenza fatta al siniscalco, «qu'elle croit fidèle, s'adresse à travers lui à l'empereur son maître. C'est à l'intention de l'empereur, dont elle sait peut-être qu'il veut épouser sa fille, qu'elle fait l'éloge de celle-ci devant le premier des officiers impériaux»³⁹; e tutto ciò perché ella «s'est laissé acheter»⁴⁰ dal *beaus dons*, perché è stata «séduite par le bijou»⁴¹, l'anello offertole dal siniscalco con tali parole amorose e cortesi che avrebbero facilitato il transfert. «Il est donc légitime de parler de la mère coupable, non pas seulement coupable d'étourderie et de naïveté, mais coupable aussi parce qu'elle faute à la place de sa fille. Une fois de plus, la cupidité est l'équivalent du désire. Il est alors inutile de faire appel à la vraisemblance ou à la invraisemblance, au bon ou au mauvais goût»⁴².

³⁷ *Ivi*, p. 54.

³⁸ *Ivi*, p. 50.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 59.

⁴¹ *Ivi*, p. 61.

⁴² *Ibidem*.

Ma se invece il 'bijou', l'anello offerto dal siniscalco fosse proprio quel dono, che ella poteva pensare di ricevere, quel (contro) dono che ella dalla corte aspettava/potrebbe comunque aspettarsi in cambio (a prescindere da ogni considerazione sulla reticenza di Nicole), e che qui le viene offerto da un alto dignitario? M. Zink rimarca molto bene la sottaciuta ma evidente venalità che ella dimostra nel ricevere il dono del gioiello, in ciò conforme allo spirito del *plessié*: *s'el le meist en une poise/si pesast li or.s.v. besanz;/et la pierre en ert mout vaillanz./que c'estoit uns balaiz rubiz* (vv. 3348-51), dice la voce narrante, ancora fra oggettività e assimilazione al personaggio; e quando interviene il discorso diretto della madre, *Sire, fet ele, granz merciz:/ce sachiez que ge l'ai mout chier* (vv. 3352-53); dove l'espressione *je l'ai mout chier* ('per me è assai caro') vale in doppio senso: affettivo e appunto venale⁴³; anche qui secondo la 'retorica' e la 'prassi' del *plessié*: fra 'affari' cortesi e 'affari' borghesi.

La vecchia si crede pertanto incoraggiata a spingere avanti il complotto rinnovando a sua volta lo scambio di doni. Ma proprio qui sta il punto come ormai più volte s'è detto: che cosa ella offre con la sua parola? che cosa deve intendersi con l'*affaire de la rose*? che cosa ella dice in effetti? con quali parole e intendendo che cosa? Qui, l'abbiamo visto, l'opacità testuale è massima a causa del sovrapporsi e della sovrapponibilità del discorso diretto, dell'indiretto e dell'indiretto libero. Ma non basta, il passo in esame, o meglio la sezione di esso che segue il dono dell'anello, è marcatamente segnata e fittamente screziata da una tonalità anfibologica.

La parola *grant*, soprattutto, ripetuta quasi ossessivamente nel giro di pochi versi, si presta all'equivoco, avendo essa il significato tanto di 'grande' (aggettivo), quanto quello di 'taglia', 'misura', quanto ancora di 'desiderio', 'preoccupazione', '*souci*' (*estre en grant de*)⁴⁴. Ancora una volta ci si deve chiedere: di che parla la madre? Di quale *grant*? Della sua propria preoccupazione, del proprio desiderio di vedere sistemata la figlia, della cui illibatezza e riservatezza è, per altro giustamente, preoccupata? E ciò in quanto la bellezza di lei, della figlia, va di pari passo con la sua reputazione. Tutto questo è

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 58-59.

⁴⁴ Cfr. A. TOBLER-E. LOMMATZSSCH, *Altfranzösische Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, vol. IV, c. 731, s.v. *grant*: gossier Not, Bedrängnis, Sorge. Ed è noto che *estre en grant de* significa 'essere preoccupato, essere in ansia per', 'desiderare'.

son estre e son covine, che significano appunto la sua preoccupazione. Certo poi l'autore avrà anche voluto provocare il sorriso maliziosamente divertito del suo uditorio giocando sull'equivoco lessicale del *grant*: la misura, la 'taille' della *rose*; e della *chose*.

Il testo, la testualità, a causa della sua, voluta, opaca modulazione non ci lascia decidere fra *rose* e *chose*: se l'ingenuità (intertestuale) spinge verso il primo termine, la malizia (intratestuale, ed ovviamente extratestuale) spinge verso il secondo.

Ma, ancora, vorremmo aggiungere e sottolineare che il narratore, così come aveva detto che il siniscalco intendeva sapere, della famiglia del *plessié*, *tot lor covine et tot lor estre* (v. 3243), altrettanto qui egli ci informa che la madre a lui confida in segreto *tot son estrè et son covine* (v. 3357): *estre e covine* dunque, due parole dal valore semantico largo e generale e quindi già passibili di equivoco: l'*estre* è l' 'essere', che è tutto e nulla se non definito o speculato; *covine*, che ha per radice 'CUPERE', significa 'piano, modo, stato d'essere, progetto, progetto intimo, conduzione delle cose, segreto affare', termine anch'esso generico, e non specificato da altro, e che dunque dice poco al lettore; ma non basta, *son estre et son covine*, dice il narratore: ora *son*, se, come ben si sa, è il possessivo di terza persona, esso significa pure ciò che in francese moderno è '*selon*', 'secondo' con valore preposizionale; e allora, rivelando la vecchia madre in segreto, in confidenza *tot son estre et son covine*, possiamo noi intendere tanto che ella riveli tutto il suo essere e il suo modo, il suo piano, il suo *affaire*, ciò che più le sta a cuore (e così parrebbe intende M. Zink che traduce «elle lui a dit en confidence tout ce qui la concernait»⁴⁵); quanto possiamo anche intendere che ella confidi tutto quanto 'secondo' il suo essere e il suo modo; che ella riveli tutto quanto 'a suo modo'; o magari 'secondo' un suo progetto, magari di inganno; oppure è lei che s'inganna nel dire e genera il fraintendimento? Le interpretazioni sono tutte possibili. E ci piace anche osservare che la ripresa del succitato verso 3243, *tot lor covine et tot lor estre*, ricalcato nel verso 3357, *tot son estrè et son covine*, comporta non solo l'ovvia variazione che muta *lor* in *son*, ma comporta pure – et pour cause – la soppressione del secondo *tot*, con relativo e conseguente iato (segnato con dieresi nell'edizione Lecoy); iato forse un po' ostico, foneticamente e metricamente, ma, insieme con l'omissione di *tot*, assai significa-

⁴⁵ Cfr. M. ZINK, *Roman rose et rose rouge*, cit., p. 58.

tivo: esso rimarca il doppio valore semantico di *son* in quanto non può non imporre una pausa alla lettura, pausa che, riempiendo lo iato con una strizzatina d'occhi del narratore, sottolinea l'anfibologia; *li ot ele dit a conseil/tot son estre, ... et son covine*: 'ella gli ha raccontato in confidenza tutto il suo essere, ... e a suo modo': evocando l'oggetto – riguardo al quale grande è la *maniere de son grant* (v. 3369) – tramite la metafora e l'analogo di esso; mentre il siniscalco, che è *en grant/ de tot enquerre et encerchier* (vv. 3370-71) e che ha potuto *par reson savoir solo par oir dire, sanz veoir* (vv. 3373-74), oblitera l'analogo metaforico e gli dà statuto di realtà, generando così – lui – la *naevus-rose*, o meglio generandosi quest'ultimo dal collidere dei due 'grant' (quello del metaforizzante e quello del metaforizzato) che non a caso stanno in rima omofona, equivoca e in parte sinonimica.

E così se inganno c'è, esso, l'intero inganno, è, prima di tutto, l'inganno del testo: del quale il personaggio della vecchia madre, è la mimesi, la contraffazione dalle sfumature parodiche; così come il siniscalco è la mimesi, ancor più parodica, del lettore.

E d'altra parte che sia, prima ancora di ogni squisito segno analogico, proprio l'illibatezza della figlia, il maggior pensiero della madre, e/o del lettore, lo conferma il testo medesimo: nessuno infatti, *nuls hom qui parler puisse* (v. 3362), potrà mai vedere *si fete mervelle*. E allora il termine *mendre* 'minore', – che abbiamo visto fare una certa difficoltà nel contesto, acquista una maggiore plausibilità se gli si attribuisce la sfumatura semantica di 'a minor prezzo', 'più a buon mercato'. Questa *mervelle* così difficile da vedere, è assai più a buon mercato da udire; questa *mervelle* di cui tanto facilmente, e a buon prezzo si parla (e che con tanta parsimonia si può vedere) suscita la preoccupazione, il pensiero, il *grant* della madre, il quale però si riflette nel *grant* del siniscalco, che proviene da tutt'altra intenzione: *Mout en est li lerres* [i.e. il siniscalco] *en grant/de tot enquerre et encerchier* (vv. 3370-71), e così due diverse preoccupazioni 'ermeneutiche' generano lo slittamento nella ricezione e la dissimmetria di cui si parlava.

Il peso, il debito contratto con l'intertestualità, che resta certo di non poco conto, solo apparentemente quindi contribuisce a chiarire quanto rimane invece nascosto dalle parole ambigue: anzi tale debito è stato testualmente contratto al solo fine di sviare, e soprattutto gli ingenui. E tuttavia esso sta lì, presente e interagente: intrigante. Il Siniscalco interpreta infatti anche lui ingenuamente, nella direzione stessa dell'ingenuo lettore, per una pretesa, ci pare, per la sua pretesa, che il linguaggio sia trasparente e non nasconda nulla tra le

sue pieghe, o perché, più probabilmente, piega, egli, a suo vantaggio quanto ambiguamente viene riferito, perché crede/vuole che la parola possa/debba essere solo trasparente. Una sorta di struttura a reduplicazione asimmetrica viene così generata, con due pazienti di sviamento, il lettore (quello ingenuo naturalmente) e il Siniscalco; ma sviati, ciascuno di essi, per ragioni vicendevolmente diverse, come s'è detto. Rimane indefinita, segreta la sostanza della parola, la *chose*, così come colei che ne porta il marchio, e che assurge così a incarnazione dello stesso procedere del significare, a postulato perentorio di verità.

E dunque, come il Siniscalco piega ai propri fini – e nei limiti di quanto può (e vuole) sapere e interpretare – l'ambiguità di ciò che gli viene riferito, altrettanto il lettore è portato a piegare alla propria necessità interpretativa, questa medesima ambiguità di fruizione, nei limiti della possibilità del proprio sapere, che, ben chiaramente è, in quanto egli è appunto un lettore, un fruitore di testi, un sapere (inter-)testuale. Sicché entrambi, lettore e Siniscalco, speculari e mutua reduplicazione metatestuale l'uno dell'altro, vanno a combaciare nella medesima conclusione interpretativa. Quindi, data tale sovrapposizione e sovrapponibilità, e dati i due elementi in sovrapposizione, il lettore e il personaggio del Siniscalco, tutto ciò significa che l'intertesto letterario, che tanto è tradizionale quanto è reso qui funzione di metatestualità, si interporrebbe quale elemento di trasparenza, quale lastra traslucida attraverso la quale si dovrebbe percepire la realtà referenziale che sta dietro il dire.

Il condizionale è d'obbligo perché tutto poggia su un fraintendimento, vero *clou* di tutto il testo narrativo, che ha per tema e per oggetto principale di rappresentazione la parola e i suoi effetti, l'immediatezza o l'obliquità del suo riferimento e del suo referente. Non per niente la voce narrante così esclama dopo aver riferito il dialogo fra i due personaggi e quando il Siniscalco sta per andarsene: *Chetive vielle hors dou sens/si mar vit cel jor et cele heure!* (vv. 3378-79). La vecchia è 'fuori dal senso (comune, diretto, ovvio, lineare?)': per questo ella è *chetive*, 'disgraziata'. Per questo, appena poco appresso, quando i due si sono ormai congedati e il Siniscalco è già sulla via del ritorno, la voce narrante può aggiungere: *Ci après vient grantz encombriers/a son* [del siniscalco] *hoés et a hoés autrui* (vv. 3388-89): grande intralcio sta per fraporsi, gran danno sta per ricadere a svantaggio suo e d'altri, e proprio a causa di questo fraintendere; commento che potrebbe avere anche un significato di una prolettica glossa metatestuale, l'*encombrier* può ben essere l'inciampo inter-

pretativo in cui sta per incorrere, inevitabilmente, il lettore: l'*autrui* in filigrana del verso 3389.

In tale interpretazione il senso metalinguistico e metatestuale del nostro romanzo apparirebbe ancora più rimarchevole e complesso: vi troveremmo rappresentato non soltanto un Conrad che sogna a occhi aperti, che vuol veder realizzati i *topoi* letterari, che, insomma, legge la vita attraverso il filtro della letteratura (sarà poi un altro problema se in ciò egli sia ingenuo e naïf, o se invece egli sia cosciente della propria volontà di illudersi, della pretesa, chiara a stesso, di far coincidere l'una con l'altra); non soltanto ci troveremmo di fronte alla rappresentazione *en abyme* di una storia che viene costruita 'nella realtà' da parte di veri retori che conoscono i 'lettori' e li fanno entrare nel gioco della messa in scena, sfruttando la loro (volontà/capacità di) credulità e facendo loro apparir vera la *fictio*; non avremmo insomma soltanto la (meta)rappresentazione del potere del letterario quand'esso sia saggiamente amministrato: ma abbiamo anche la rappresentazione di come tale gioco possa sfuggire di mano, di come il parlare metaforico, persino il più banale, possa essere preso alla lettera, da chi non conosce (quella) retorica, ma ne conosce un' 'altra', da chi cioè vuol piegare al proprio scopo il linguaggio e il processo di significazione; di come, insomma, il linguaggio e la retorica funzionino ambiguamente così che l'ambiguità può scavalcare le intenzioni di chi ne fa uso, per convergere su quelle di chi recepisce: la rappresentazione, in una parola, dell'autonomia della retorica.

Tutto il romanzo gira così intorno a questo *piège*, nel quale il lettore, insieme con i personaggi della *fictio*, si inganna, ed è costretto a risalire a ritroso nella storia. E della misura di questa capacità volpina del nostro Renart è prova evidente proprio la storia della critica e della ricezione moderne, anche la più recente che pure ha ben colto il valore metaletterario di questo romanzo.

Questa messa in scena dell'autonomia della letteratura e della retorica evidenzia come gli stessi autori – qui rappresentati *en abyme* dai componenti della famiglia del *plessié* e soprattutto dalla vecchia madre tessitrice, e prima ancora dal giullare Jouglet poi uscito di scena – possono creare delle situazioni illusorie che prendono le strade della ricezione e non quelle che l'atto di enunciazione avrebbe voluto; soprattutto quando il ricevente è refrattario, come lo è il nostro Siniscalco, a fruire della letteratura (della) rosa, mentre più facilmente intende il linguaggio del reale, dell'utile e dell'interesse: cosicché appaiono del tutto e ancor più significativi i versi 3388-89 (*Ci après vient granz encombriers/a son hoés et a hoés autrui*) che sopra si citavano, dove il

sintagma *a hoés de* prende tanto il valore più ovvio di 'a vantaggio, a favore di', quanto quello più marcato di 'profitto' in termini 'economici' o di 'rispondenza effettiva a, tornaconto di un proposito/progetto'; e dove l'*encombriers* può essere tanto l'intoppo nell'intreccio a danno dei protagonisti della storia che dovranno risolverlo, quanto l'intoppo, la difficoltà di lettura per i lettori che sono così chiamati a scioglierla, mentre *autrui*, dicevamo, si può riferire tanto ai primi, quanto ai secondi. E allora sì, la segretezza della bella Lienor, di lei, la rosa metaforica e metonimica, diventa a sua volta metafora della segretezza recondita del testo e del suo significare, della sua significanza; così come la madre tessitrice è, appunto, la metafora del venirvisi a intrecciare di esso. Solo quando Lienor giocherà se stessa col gioco della retorica, del travestimento e dello smascheramento, solo allora la rosa potrà disvelarsi, rivelarsi. Perché tessere non basta, bisogna avere un modello, un disegno e una controtessitura, quando la tessitura si intoppa.

Ma il gioco delle ambiguità, che raggiunge l'acme nell'episodio di cui ci siamo qui sopra più lungamente occupati, vero zenit del testo romanzesco, non si esaurisce qui, ma da qui rimbalza reiterandosi, e generando ancora dubbi sulla lettura e confermando l'ambiguità, l'eterocliticità quale cifra semiotica del testo, protraendo la velenza metaletteraria che fin qui ha sostenuto la testualità.

La calunnia che il siniscalco si accinge a pronunciare nei confronti di Lienor agirà su Conrad, mi pare, soprattutto come cosa in se stessa, per il suo proprio potenziale intrinseco, come atto linguistico (letterario!) piuttosto che non per il suo reale contenuto. Il siniscalco, cui Conrad annuncia l'ormai maturato proposito matrimoniale e che comincia a insinuare il dubbio sulla virtù e sull'onore di Lienor da Conrad ritenuta *pucele*, ribatte da vero *crueuls e deputaires*: «*De tex n'en est il ore gaire*» (v. 3523): 'di tali [ossia di *puceles*] non ce ne sono ormai più'; la replica di Conrad può apparire quanto meno strana:

«Ce puet mout bien estre.
Mes quant Dex a fet celi nestre
et li a toz ses biaux dons
doné de grace, por qoi donc
n'est ele ausi digne d'un regne
com la fillè au roi qui regne
ou en Escoce ou en Islande?»
(vv. 3525-31)

Se non è solo una battuta per sviare la malignità velenosa del siniscalco, da lui ben conosciuta, sembra quasi che lo 'stato' di Lienor in quanto tale non interessi Conrad: «*ce puet bien estre*», dice egli infatti, che ella non sia *pucelle*! E dopo che il siniscalco ha enunciato apertamente la sua calunniosa menzogna, Conrad pare afflitto più che altro dal fatto che questa gli sia stata riferita: più dall'atto della calunnia, cioè, che non da quanto questa pretende di accreditare (*Celui qui m'a dit la novele/ [...] / harrai ge* (vv. 3606-08)); è pur vero che per lui il vile traditore *mout par het [...] autrui bien/qui li toli son pucelage* (vv. 3612-13), ma poi nei *bons vers mon signor Gasson* (v. 3620) che egli canta e che mettono in *abyme* la sua situazione, l'accento è posto non tanto sulla perdita del *pucelage* quanto sul fatto che non bisogna mettere alla prova o cercare di sapere più del necessario riguardo alla propria amata:

Je di que c'est granz folie
d'encerchier ne d'esprover
ne sa moullier ne s'amie
tant com l'en la veut amer,
ainz s'en doit on bien garder
d'encerchier par jalousie
ce qu'en n'i voudroit trover

(vv. 3625-31)

Ancora una volta la situazione contingente è da lui assunta attraverso il filtro della letteratura, alla quale egli la riporta, anche a costo di distorcere la realtà: non è stato certo lui ad aver avuto la *folie d'encerchier ne d'esprover* la sua Lienor: è stato ben altri.

E tutto si volge di nuovo in commedia, nella commedia che si genera nella sproporzione e nello iato fra i termini del significare; fra una tragedia che sembra profilarsi secondo la topica della fanciulla calunniata e dei racconti della *gageure*, da un lato, e, dall'altro, l'assunzione di questo contenuto secondo parametri che non sono quelli della narrativa, ma quelli della lirica, ben topizzata anch'essa; in una dialettica tra generi letterari, più che tra stati oggettivi del vissuto; o meglio in un interagire, sotto la regia d'autore, tra, da una parte, stati concreti rappresentati oggettivamente della voce narrante, che a sua volta li proietta però sull'orizzonte del realismo dinamico dei *contes de la gageure* e della fanciulla calunniata, e, sull'altro versante, il filtro letterario lirico-soggettivo fatto proprio da Conrad, che decanta tale oggettiva concre-

tezza in immote situazioni di statica e irrevocabile ragione, dove tutto è pre-stabilito e presignificato.

E così più volte si evoca il pericolo di morte di Guillaume, quand'egli apprende la pungente nuova propalata dalla calunnia (si vedano i vv. 3766-85; e i vv. 3992-95: *ele* [la madre] *clot les oïls, si se pasme/por la destrece de son fil/que il lessa en tel peril/et entre la mort et la vie*) e si arriva perfino alla farsa dell'episodio del nipote vendicatore dell'eroe 'sconfitto': il quale vorrebbe lavare l'onta subita dallo zio Guillaume, scagliandosi contro Lienor per punirla, ma il suo agire va a concludersi in tonalità di buffonata; si veda l'incespicare del giovane su di un *fust* e il 'soccorso' che gli presta un *serjan*, che non è *ne foibles ne coart*, intento ad arrostitire delle anatre allo spiedo; nonché le parole di commento e di sottolineatura della voce narrante: *or n'a il* [il nipote] *pooir que il face/trop grant mal se n'est de parole* (vv. 3930-31); inoltre l'eccesso di furia 'vendicatrice' è tenuto in non cale dalle donne del *plessié* che, lungi dal terrorizzarsi o dal temerlo, si comportano nei suoi confronti come con un bambino infuriato e tentano di calmarlo; dopo di che quando egli *voit qu'il ne puet rien/gaaigner en fere mellee,/si ra mis el fuerre s'espee,/qu'il a grant pitié de s'aiole* (vv. 3998-4001). Anche il preteso realismo oggettivo è ridotto dal registro burlesco ad un esponente metanarrativo che inficia il reale riducendolo a letteratura.

E lo stesso pericolo di morte di Guillaume (egli, si ritiene, può incorrere nell'ira dell'imperatore perché gli avrebbe mentito sul *pucelage* di Lienor; o può essere sopraffatto dal peso dell'onta e del disonore) è di fatto inesistente: Conrad ben continua ad averlo caro, a fargli onore. Egli non demorde dal suo amore e la colpa è gettata tutta quanta sul siniscalco che ha rotto l'incanto della favola, quella favola che egli vorrebbe prolungare: e sembra quasi essere appagato nel suo 'desiderio' di avere (avuto) un *lauzengier* che suggelli, come per ogni fine amante, la sua 'relazione amorosa'. L'ironia nasce dallo iato tra l'immagine che Conrad si costruisce di Lienor, da lui conosciuta solo par *oïr dire*, e la situazione di realtà di cui egli è succube. Si veda il lungo passo, ai vv. 3874-3907; il narratore, dopo averci riferito che Conrad, nonostante tutto, non solo non rompe l'affettuosa amicizia con Guillaume, ma gliene rende pure segni tangibili, sì che *l'aloit visiter mout sovent* (v. 3867) e *chascun jor, une foiz ou.II./ envoioit savoir qu'il fesoit*: e perciò *mout li embelissoit/quant l'en l'en dit bone novele* (v. 3870-73), così prosegue:

Un jor li sovint de la bele
qui porte le sornon de Dole,

3874

**que il looit tant par parole;
onques ne la virent si oeil.**

Des bons vers celui de Sabloeil,
mon signor Renaut, li sovint;
de grant cortoisie li vint
qu'il les comença a chanter
por sa dolor reconforter:

Ja de chanter en ma vie
ne quier mes avoir corage,
ainz voeil miex qu'Amors m'ocie
por fere son grant damage;
car ja mes si finement
n'iert amee ne servie.
Por c'en chasti tote gent
q'el m'a mort et li traïe.

3383

Las! j'ai dit par ma folie,
ce sai de voir, grant outrage;
mes a mon cuer prist envie
d'estre legier et volage.
A! Dame si m'en repent.
Mes cil a tart merci crie
qui atent tant que il pent,
por ce ai la mort deservie.

3891

Encor l'en ert li feus el cors.
**«Ha! fet il, bele Lienors,
Com m'a traï li senechaus!
Touz li pechiez et toz li maus
est de vos et de vostre frere.»**

3900

Or sachiez que li emperere
la desirast mout a avoir,
**mes or ne l'ose mes vouloir,
qu'il set bien que ne porroit estre.**

3907

Si sarebbe persino in dubbio sul fatto che l'imperatore Conrad creda/abbia creduto alla parola del siniscalco, o che comunque possa vedere il contenuto di essa nei suoi valori di 'realtà': per lui Lienor è solo un'immagine mentale creata dalla retorica e dalla sua immaginazione, *si oeil*, infatti, *onques ne la virent*, e pertanto non le può essere sottratto alcun *pucelage*: tutto il peccato è

quindi del siniscalco, traditore e maldicente⁴⁶. La realtà è insomma colpevole di aver distrutto un'immagine, più di quanto non sia colpevole Lienor per il suo 'peccato': indicativo, e non privo di verve ironica, è il passo (qui sopra appena citato, vv. 3904-07) in cui la voce narrante sottolinea proprio questo iato, rivolgendosi al lettore: *Or sachiez que li emperere/la desirast mout a avoir;/mes or ne l'ose mes vouloir./qu'il set bien que ne porroit estre*; dove si riferisce dell'incapacità del desiderio di tradursi in reale volontà: Conrad non osa 'volere' ciò che 'desidera', ciò che continua a desiderare ma che resta allo stadio di immaginario desiderio: egli non osa voler desiderare! Il volere è dell'indice della verità, mentre non così è il desiderio; indicativo anche il 'mes': che certo può ben riferirsi all'*avoir*, ma non può non riflettersi sul *desirer*; egli non osa volere 'oltre' il desiderio (non osa più volerla avere/non osa più volerla desiderare).

E dunque Lienor rimane ancora *cachée* nel suo essere intrinseco, ridotta a figuratività: enigmatica quanto lo era stato il testo al suo riguardo; di lei tanto il lettore quanto il siniscalco, che abbiamo visto compartecipi in una convergenza interpretativa, possono avere, sapere, soltanto attraverso il segno, soltanto del segno, soltanto quel segno che la marca. Ella rimane una realtà solo testuale, una realtà virtuale, in se stessa inaccessibile, o accessibile solo attraverso appunto tale segno, e da chi sa decifrarlo; e il testo effettua la derealizzazione di questa realtà desiderata che è Lienor; di essa, in questo romanzo, giocato sul registro della commedia, resta soltanto una retorica gestibile e frui-

⁴⁶ Cfr. M.-R. JUNG, *L'empereur Conrad chanteur*, cit., p. 44: «Dans la première strophe, il annonce qu'il ne chantera plus jamais, tandis que dans la deuxième, il demande pardon à la dame, et affirme qu'il a mérité la mort. Silence et mort: voilà la conclusion de l'affaire courtoise, qui s'est déroulée uniquement entre hommes, car la femme n'est toujours pas à la cour, mais dans son plessis, ce que l'auteur souligne expressément: *onques ne la virent si oeil* (v. 3877). L'acceptation progressive de l'idéologie amoureuse de la *canço* a conduit Conrad dans une impasse, La *canço* n'offre pas solution, car elle n'exprime que le désir ou la plainte, et contient, à l'intérieur de son système, le *lauzengier* et le *gilos*.»; si veda poi *ibidem* in nota «La chanson est suivie d'un bref discours direct de l'empereur. Il y accuse non pas Lienor, mais le sénéchal et Guillaume. Le passage n'est cependant pas clair: *touz li pechiez et toz li maus/est de vos et de vostre frere* (v. 3902-3903). Le *vos* se rapporte grammaticalement à Lienor, mais d'après ce qui précède, l'accusation doit porter sur le sénéchal. Avons-nous encore affaire à une des particularités bien connues du style de Jean Renart? Ou faut-il envisager une faute du copiste? Celui-ci s'est permis, dans les autres textes qu'il a transcrits dans le manuscrit, bien de libertés!».

bile ai più vari usi, una metafora che cresce su se stessa; fino a che se ne faccia carico infine colei che ne dovrebbe detenere il referente: Lienor medesima, diciamo! *Je suis la pucele a la rose*, proclamerà infatti ella pubblicamente, in conclusione, identificandosi col suo segno, e accreditando il segreto; e il truismo da Pulcinella; e ciò senza che nessuno, e tanto meno il narratore, si curi di appurare se questo segno che ha mosso tutta la storia e la intitola, esista nella sua concretezza di significante sulla pelle di chi ne è significata: sì che ad esso resta un valore solo testuale, e non referenziale, di segno puro, di pura istanza segnica, di ipostasi del significare.

L'occultamento del significato, di cui era funzione la parola ambigua di tutti i personaggi, ivi compreso quella del narratore, anzi proprio quest'ultimo prima d'ogni altro, viene portato in primo piano sulla scena romanzesca: perché lo interpreti, rivestendosi, proprio colei, Lienor, sulla quale si sono finora incrociati tutti i discorsi, tutte le deviazioni, tutte le ambiguità. Ed ella entra e si pone sulla scena alternando la mascherata e la naturalità, stabilendosi in figura di enigmatica indeterminatezza.

Tutto il preparativo di Lienor, il suo abbigliarsi, il suo esaltare il proprio fascino, è narrato/descritto in un doppio registro: una prima tonalità mette da un lato in rilievo il contrasto fra la grande bellezza e il décor di Lienor, e dall'altro la sua angoscia e tensione per ciò che sta per compiere, ma di cui il lettore resta all'oscuro; d'altro canto è descritta la reazione di tutti – popolani e gente di corte – di fronte alla bellezza fascinoso di Lienor: e ciò con contorno ancora una volta metaletterario, ma qui di tono 'naïf'; non più il 'sofisticato' voler far coincidere la letteratura con la vita da parte dell'imperatore Conrad, ma l'immediato ricorrere e mettere a confronto la favola tradata con la figura reale di Lienor che si dirige a corte: siamo insomma di fronte a un'altra maniera di percepire e fruire il letterario, da una percezione cortese si passa ad una percezione 'folclorica' e mitica: Lienor assomiglia alle fate della letteratura arturiana. Su questo contrasto si installa la programmazione testuale d'autore che rende, in modo più complesso, la nostra Lienor, quasi un riapparire della dama-fata di/del 'Lanval' che viene a riportare la verità e la giustizia nel mondo cortese che l'ha persa⁴⁷. Certo Lienor salva solo se stessa, ma mette

⁴⁷ Cfr. G.T. DILLER *Remarques sur la structure esthétique du Guillaume de Dole*, «Romania», CXVIII (1977), p. 395.

anche fine a un torto provocato dalla menzogna: l'autoproposizione della soggettività, autonomamente conquistata con la retorica, al di sopra di ogni fondamento concreto, raggiunge il suo apice quando da semplice parola si faccia atto linguistico fondatore, e intermediario fra fare e dire.

Ed ecco quindi i trenta versi, 4716-4747, tutti giocati sull'equivoco lessicale che sovrappone il campo semantico della capigliatura a quello dell'armatura del capo del guerriero:

Por l'usage, qui tex estoit,
 ele prent dou mantel l'atache;
 que qu'el l'oste dou col et sache,
 si l'encombra si li mantiaus
 qu'ele hurte as premiers crestiaus
 qu'ele avoit fet en sa touaille,
 Le hordeïs et la ventaille
 emporta jus o tot le heaume,
 voiant les barons dou roiaume,
 si que sa crigne blonde et sore
 son biau samit inde li dore
 par espaulles et pres dou col.

(vv. 4716-27)

Versi che rendono – fra ironia ed eleganza – il valore del fascino come arma. Il gioco della conversione diventa ancora più sottile e prezioso, se si considera che, se per un guerriero l'elmo è uno strumento di difesa la cui perdita lo espone al rischio, anche per Lienor la 'caduta dell'elmo'/lo sciogliersi dei capelli dovrebbe equivalere alla perdita di difesa: tanto che ella, si trova così *desconfite*; ma la perdita dell'apparato difensivo, dell'elmo-capigliatura, diventa nella conversione erotica della metafora, un arma di 'offesa' che sottolinea ed accresce la potenzialità erotica. Dunque Lienor, *si desconfite* (v. 4744), e gettandosi *as piez le roi* (v. 4745), *li crie* invocandolo «*Por Dieu, merci!*» (v. 4747): lei che, come dice la voce narrante, *ne savoit son roi* (v. 4746). Formula questa che, se nell'accezione più comune significa – come afferma il Lecoy nel glossario dell'edizione, ripreso anche da M. Zink – 'ne plus savoir où l'on en est', 'avoir perdu sa tête', potrebbe anche far pensare a un'espressione dal valore metanarrativo (suggerito magari dalla rima equivoca costruita su *roi*, ai versi 4745-4746), se preso non già nel senso *figé*, ma proprio alla lettera: ella non conosce il giusto 'ordine del discorso'; si accinge

infatti ella a controproporre la propria menzogna (della propria 'vergogna'!), a quella del siniscalco, per far venir fuori la verità nel modo che sappiamo; così come ella non conosce neppure la potenza del proprio fascino, accresciuto, contro la propria previsione, proprio dalla 'caduta dell'elmo', dalla naturalezza – così fittamente rimarcata in questo passaggio⁴⁸ – che ella aveva voluto invece costringere nelle reti dell'abbigliamento e della *mise*; una potenza che è in atto proprio nel contrasto, così come fra breve la verità verrà confermata in contrasto con la menzogna da cui scaturisce. Ma il *son*, possessivo attributivo di *roi*, può anche non essere un genitivo riferito a lei, Lienor, ma al *roi* ai cui piedi ella si getta: il *roi* sarebbe insomma il 'roi' del *roi*: ella non conosce l'ordine, la regola, l'essere del re, di Conrad; che infatti nel pregarla di rimettersi in piedi, esclama «*or m'avez mort!*», e che si dichiara, lui, sconfitto di fronte a lei *desconfite*.

Ma questo *ne savoir son roi* sembrerebbe quasi impercettibilmente venir riferito alla 'maniera' con cui ella afferma la 'verità' relativamente a ciò su cui gira tutta la testualità del nostro romanzo, la verità della rosa insomma; verità la quale, anziché rivelarsi e finalmente chiarirsi, ci sembra invece ancor più imbrigliarsi e ingarbugliarsi nella rete delle parole di chi la sta infine proclamando.

Dopo aver rivelato la propria identità – rivelazione che, come noto, dimostra la mendacità del Siniscalco – Lienor svela con queste parole il retroscena dell'incontro avutosi fra il siniscalco e la madre:

«Et cil [il Siniscalco], qui soit de males armes
despeciez si que ge le voie,
si fist au plessié une voie
par qu'il deçut ma bone mere,
qui li dit tot coment il ere
de la rose desor ma cuisse.
Biau sire Dex, ausi en puisse
ge cest jor venir au deseure,
q'encor nel savoit a cele heure
que mon frere et ma mere et gie!

⁴⁸ Cfr. M. ZINK *Roman rose et rose rouge*, cit., p. 107, e M.-R. JUNG, *L'empereur Conrad chanteur*, cit., p. 48.

N'est mervelle se ge marvie
qui vos racont ici ma honte.»
(vv. 5046-5057)

La parola di Lienor continua ad essere ambigua, come ambiguo era stato il testo nel momento in cui aveva introdotto l'enigma della rosa, giocando, come s'è visto sopra, sull'anfibologia e sull'alternarsi dei registri linguistico-stilistici: sugli slittamenti della parola riportata, sull'ambiguità dell'attribuzione del discorso⁴⁹. L'espressione *coment il ere de la rose desor ma cuisse* (v. 5051), ancora una volta non viene a dirci, oggettivamente, che cosa sia la *rose*; 'coment il ere', e non 'que il ere': il verbo 'essere', preceduto com'è da 'coment', sembrerebbe qui avere il senso non già di 'esserci', e non dunque la madre avrebbe detto che 'c'era' una *rose*; l'espressione ci pare significare 'com'era della *rose*', 'come andava, come stava, quale e quanta importanza avesse il fatto,...l'affaire de la rose'. [*estre de* impersonalmente significa 'importare'⁵⁰]. E ambigua ci pare anche l'espressione *par qu'il deçut ma bone mere* del verso 5049. L'interpretazione più ovvia del testo, così come stabilito dal Lecoy, dovrebbe essere che il Siniscalco fece visita al *plessié* e con ciò/per cui egli (*par qu'il*) ingannò la *bone mere*; ci chiediamo però se il *par qu'il* non debba/possa essere letto come un *par qui.l*, dove *qui* ha valore di *cui*, obliquo forte del pronome relativo e *l* sarebbe l'oggetto del clitico di terza persona in forma contratta. Se così fosse il soggetto dell'inganno, il Siniscalco, e l'oggetto di esso la *bone mere*, si scambierebbero le parti: non quegli avrebbe ingannato lei, ma ne sarebbe stato invece ingannato: e proprio sul *coment il ere* riguardo alla *rose desor la cuisse*. Pertanto, continua Lienor invocando il buon Dio, «*aussi en puisse /ge cest jor venir au deseure*» (vv. 5052-53). 'possa

⁴⁹ E M. ZINK, *ivi*, p. 53 sottolinea non per niente che qui Lienor «ne prend pas la description à son compte, mais rapporte celle de sa mère», e così traduce i succitati versi 5050-51 «ma noble mère, qui lui a tout dit au sujet de la rose sur ma cuisse» [sottolineatura nostra]; traduzione certo corretta, ma un po' sfocata, e che soprattutto non lascia trasparire la polisemia di cui l'espressione ci pare caricarsi. E tuttavia, proprio questa traduzione ci autorizza a pensare che continua a non esser chiaro che cosa si debba intendere quale referente della *rose*; perché Lienor gioca il proprio discorso puntando il fuoco non sul referente, ma sul riferito, e sulla modalità di esso, ciò che è il vero pivot del significato del testo, e l'oggetto, vero e primario, della sua rappresentazione.

⁵⁰ Cfr. A. TOBLER-E. LOMMATZSSCH, *Altfranzösische Wörterbuch*, cit. vol., III, cc. 1455-56, s.v. *estre* (sottopunto *estre de*).

io trionfare, venirne fuori, al di sopra [di questo inganno]'. Anche il fatto che *cui* preceduto da preposizione e riferito a cosa è più raro così come la riduzione del clitico *le a.l* in enclisi, non dovrebbe comportare difficoltà, se le parole di Lienor e di.....Jean Renart vogliono essere ambigue, dette e non dette, fatte comprendere di traverso a chi sa e può, anzi proprio la rarità rafforzerebbe la percezione dell'anfibologia.

Tornerebbe così il problema relativo al contenuto delle parole già rivolte dall'anziana madre al siniscalco intorno alla *rose*, e ancora del come ed eventualmente del perché questi è stato da lei ingannato. Interpretare, come qui sopra abbiamo fatto, il *par qu'il* come *par cui.l* sembrerebbe poter dare ragione all'ipotesi del Dragonetti: l'artefice dell'inganno, il quale sarebbe, allora, voluto e premeditato, è la madre: non verrebbero cancellate però tutte le obiezioni che abbiamo finora avanzato sull'inverosimiglianza di un tale premeditato disegno, e sull'ambigua opacità – questa sì voluta e premeditata dall'autore – dell'episodio in questione e delle (modalità in cui sono riportate le) parole del dialogo che si è svolto tra i due personaggi.

L'aporia di tutto ciò potrebbe magari risolversi ipotizzando che c'è stato, sì, un inganno della madre nei confronti del siniscalco, ma che quest'inganno non è stato né volontario, né premeditato; il siniscalco, invece, recatosi in visita al *plessié* con la determinata intenzione di ingannare, è invece rimasto ingannato: da se stesso e dalla situazione, senza l'intervento e/o la volontà di nessuno. La vecchia madre – potremmo insomma supporre e proporre – presa alla sprovvista dall'inaspettata visita di una persona di così alto rango, tessitrice del 'complotto', desiderosa, certo, di poter far concludere tale matrimonio, avrà magari, da donna pratica e spiccia qual è, lodato la sua bella Lienor, anche nelle e per le sue qualità fisiche, usando magari la metafora/metonimia della rosa, tanto abusata sia sul piano letterario sia su quello dell'espressione ordinaria; e magari sarà anche venuta fuori la connessa espressione *desor la cuisse* (in quali termini sia poi avvenuta tale connessione, ovviamente non possiamo saperlo, data – la cosa ormai è nota e ci si è soffermati innanzi – data l'obliquità e l'opacità testuale riguardo a tutto *l'affaire*, e a come esso ci è stato riferito nel/dal testo). E si può forse anche ipotizzare che la madre abbia tenuto celata la figlia non ammettendo, in assenza del fratello, il siniscalco alla presenza di lei, perché non vi è chi, come il fratello ne sappia tessere le lodi, con quella retorica che gli abbiamo visto usare alla presenza di Nicole. E questo perché se la madre è l'abile tessitrice di tutta la trama, solo Guillaume è colui che sa/può 'dirla', metterla in gioco. La madre ha cioè avuto paura che

la 'meraviglia' di Lienor 'svanisca' in assenza della parola 'giusta'; che ella appaia soltanto nella realtà di una normale e semplice fanciulla, deprivata dell'aura letteraria che il fratello ha saputo crearle, cucirle 'addosso', e che solo lui saprebbe rinnovare e far proseguire. Perché, se la madre è il 'fare del dire', Guillaume è il 'dire del fare': mentre solo Lienor saprà coniugare il fare col dire, recuperando e cucendo tutti gli iati e gli strappi del testo.

Quanto al siniscalco, egli, da parte sua, vera replica inversa del suo signore che traspone tutto in metafora letteraria, non (vuol) comprende(re) la metaforicità del linguaggio, e interpreta la parola non metaforicamente, ma alla lettera, donde il tragicomico equivoco. E il doppio inganno: quello del siniscalco, ingannato dalla madre perché lui stesso s'è ingannato, mal interpretando le parole di lei; e quello della madre che s'è ingannata, nell'imprevisto della situazione, usando una parola che non doveva essere usata con un interlocutore di tal genere e di tal e mal comprendere, nonché, soprattutto, di tale mala intenzione.

Quanto poi al fatto che, secondo le parole di Lienor, nessuno *encor a cele heure*, tranne la madre, il fratello e lei stessa, *nel savoit* (v. 5054), tutto ciò potrebbe non tanto riferirsi, ci pare, alla *rose* (qualunque ne sia il senso: il *naevus*, o *la chose*), quanto potrebbe riprendere anaforicamente il precedente *coment il ere de la rose*, quanto importante fosse *l'affaire...de la rose*, fatto che prima riguardava soltanto l'intimità personale o familiare. E non sarà forse da sottovalutare come questa espressione corrisponda semanticamente a quella sopra riportata e relativa alla *maniere de son grant* (v. 3369), dove *coment* può corrispondere a *maniere* 'modo', e *il ere de*, a sua volta, a *son grant* 'preoccupazione' – il che, se tale sia il caso, conforterebbe la nostra ipotesi interpretativa rispetto alle espressioni di entrambi i passi in questione, al verso 5054 e al verso 3369. E d'altra parte infine, sono le stesse parole di Lienor che, autoriferendosi, sottolineano la duplicità di quanto esse stesse affermano: *N'est mervelle se ge marvie/qui vos racont ici ma honte*; dove il verbo *marvier* può certo significare, secondo il glossario dell'edizione di F. Lecoy, 'devenir folle (ici de honte)'; ma può ben pur essere 'smarrire! il giusto percorso, la giusta via del senso', ossia il '*ne savoir son roi*' nelle accezioni che abbiamo visto sopra. E così Lienor da protagonista diventa lo specchio del testo e del suo *marvier*.

Chi dunque si aspetta di trovare una soluzione nello spessore della parola, poiché tutto il testo del romanzo è una macchina costruita appositamente per

generare un'aspettativa di senso, almeno a partire da quello che è certamente il più ambiguo dei passi, quello centrale relativo alla messa in campo del segreto della *rose*, chi si aspetta insomma di trovare il disvelamento di un segreto custodito nella e dalla *parole* rimane così deluso, deluso da questa *parole* sfrangiata, rimandata e riflessa, manipolata e portata in continuo e mutuo rimbalzo: o, ancor più, impigliato inestricabilmente in tali rimandi, in tutta l'ambiguità, nell'anfibologia che plasma e scuote il senso. L'enigma della rosa rimane dunque tale, velato e diafano parimenti; è infatti questa, *la parole* e la sua referenza, che si celano e si scoprono a vicenda, facendo coincidere metafora e metonimia, il metaforizzante con il metaforizzato. E allora neanche la malizia del lettore basta più. Perché infatti non solo abbiamo a che fare con la parola ambigua del Narratore, ma, pure, questa ambiguità viene raddoppiata tramite la parola, di Lienor questa volta, la quale, pur nell'atto con cui dovrebbe 'rivelare' la verità, qui, in sede topica di finale agnizione, ella invece celatamente reduplica e fa perdurare l'equivoco.

Attraverso l'uso della parola strategicamente celata dietro un senso che il testo e l'intertesto sembrerebbero offrire più superficialmente, attraverso la malizia che sostiene questa parola, e che si direbbe quasi una traccia, una chiave che ci porti a decifrare o almeno ad appianare le incongruenze del testo, si resta così ugualmente a mal partito, anche quando ci si renda conto del doppio senso che traspare in filigrana sotto l'opaca superficie dell'ovvio, dell'eteroclitico ovvio. Non si tratta, né si è messi sulla via di decidere per l'una o per l'altra accezione, di stabilire quale delle due preferire, portando l'opzione su quella testualmente meno scontata ma extratestualmente più allettante, come pure si sarebbe certamente tentati; non si può: scontati sono entrambi i sensi, perché ciascuno dei due è senso secondo e riposto rispetto all'altro, ed è secondo in tutti i sensi perché altro non fa se non assecondare e compiacere il primo, raddoppiandolo: vogliamo intendere che questo raddoppio del senso non fa che affermare se stesso autoriferendosi; esso ci dà conto solo del fatto che ciò che si viene dicendo è appunto ambiguo, e lì si ferma: senza darci ulteriori suggerimenti e indirizzi o indizi con cui si possa stare sull'una o sull'altra posizione interpretativa.

Insomma, per farla breve, nulla ci dispenserebbe, nulla ci esimerebbe dal pensare che la madre intendesse offrire al Siniscalco il senso più malizioso e licenzioso della *rose* occultandone il corrivo significante, ma che ciò non di meno Lienor avrebbe realmente la macchia, il marchio sulla propria pelle, il

segno della *rose*; la madre, così come proponeva M. Zink, avrà forse pur fatto «mironiter les délices que réserve sa fille à son futur mari»: resta però da vedere se ella lo ha fatto intenzionalmente: ci si può chiedere se il parlare della *chose* attraverso lo slittamento sulla *rose* non le sia venuto spontaneo proprio per l'effettiva presenza del marchio, di cui però ella non intendeva parlare. L'equivoco della duplice interpretazione si genererebbe da una duplicità del referente e dall'opacità del riferimento. Il testo di fatto sovrappone, intricandoli e imbricandoli, i due significati che così interagiscono e generano il malinteso e scompigliano le linee di lettura. Che il marchio squisito in forma di rosa esista realmente *desor la cuisse* di Lienor ce lo farebbero pensare le reazioni di Guillaume e il suo atteggiamento di sconforto quando egli viene a sapere che anche gli altri sanno ciò che solo lui e i suoi intimi dovrebbero sapere:

Mout pres en va qu'il ne se pasme
 Por la destrece de cest mot.
 Il cuidoit nus n'en seüst mot,
 fors sa mere et il solement.

(vv. 3730-33)

Certo lo scettico potrebbe anche pensare che qui il narratore descriva 'dal fuori' accomunandosi a ciò, ed è ben poco, che il lettore sa, e soltanto a questo: per cui resteremmo incerti sul perché Guillaume si dolga, o se magari solo finga di dolersi: certo; ma in un testo che dà così 'poche sicurezze', e in cui sono frequenti, costituzionali, i rovesciamenti di fronte circa il 'sapere' del narratore e il suo 'punto di vista,' la sua specola, come esser sicuri di ciò?

D'altra parte i vv. 4261-70 possono confermare che non vi è stato inganno o dolo né finzione, e che la madre e il *plessié* non hanno ingannato volontariamente il siniscalco, ma che si è trattato di un vero equivoco (di un verso equivoco). Lienor, giunta a Maience per attuare il proprio progetto di verità-ira menzogna, chiede alla *borjoise* che la ospita il perché di tanto radunarsi di gente, al che la *borjoise* risponde che l'imperatore ha deciso di prendere moglie e per questo ha riunito gli alti baroni del regno, ai quali vuole chiedere consiglio. Così replica Lienor, poi indotta al pianto per la commozione:

..... «Or l'en conselt Diex
 si com il set qu'il est mestiers!
 Mout par veïsse volentiers,

se ce ne fust piteuse chose».
Lermes plus cleres d'eve rose
li couroient aval le vis,
car c'est torz, ce li est avis:
se Dex n'i fet miracle aperte,
i puet a double estre la perte,
et de s'onor et de son frere.
Li cuers li dieult trop de sa mere,
por coi cez larmes issent fors.

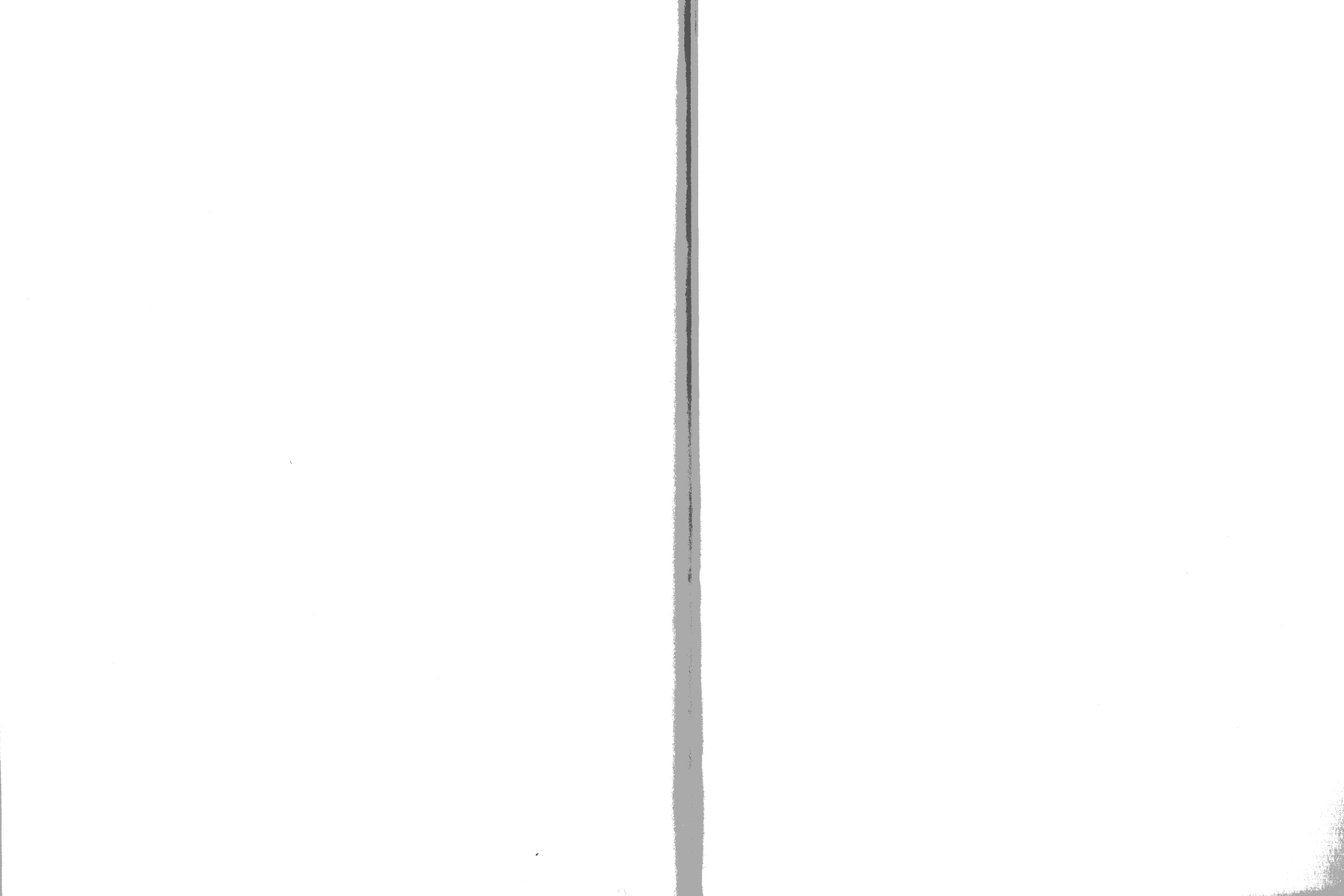
(vv. 4261-70)

Mi pare doversi qui escludere che Lienor reciti una commedia che, data la situazione narrativa (ella, mi pare infatti, si trova in questo momento sola con la borjoise, semplice personaggio di comparsa e che non avrà ulteriore seguito), non avrebbe senso. E l'indiretto libero ci pare riferito a un discorso che Lienor fa tra sé e sé. E se anche lo scettico volesse ancora pensare che il pianto le viene procurato dalla tensione cui inevitabilmente la fanciulla si trova sottoposta nell'imminenza della prova e dalla posta che vi sta in gioco, non ci pare debba passare sotto silenzio il valore (meta-/intra-)testuale della rima, ai versi 4264-65, chose :: rose: i cui rimanti hanno così spesso punteggiato il testo con maliziosa sottolineatura; ma la chose non è più, qui, ben evidentemente, quell'oggetto che la malizia appunto ha precedentemente suggerito, e così neppure lo è la rose, che si è ora disciolta e stemperata nell'eve rose delle lacrime.

Ma ormai poco importa tutto ciò: la rose ormai è solo un segno, non più metaforico, ma metafisico, una traccia e un simbolo; l'anlogo non più dell'interdizione e del rilancio del desiderio, ma del desiderio che rilancia la testualità.

Il testo, che nel suo insieme congiunge e disgiunge continuamente i significati, attraverso l'uso polimorfo della parola dei personaggi e del narratore, che si mimetizza dietro ogni contingente sollecitazione, fa confluire la sua propria impalpabile significanza nel personaggio principale, in Lienor, la quale assume - lei, la rose cachée, la rose secrète - il proprio appellativo di pucele a la rose come nome suo proprio, come sua sostanza essenziale: lei che prende su di sé, nei fatti di comportamento e soprattutto di parola, nell'ambiguità con cui li pronuncia, tutta l'ambiguità stessa che il testo ha costituito al suo riguardo, e che può così essere dispiegata e manifestata come tale. Ella

diventa così l'analogon del segreto funzionamento del testo, la cifra sul tappeto, sulla tessitura di questo arazzo, di questo minimo e lieve 'dramma' ermetico, di cui ella riannoda e nasconde i fili riassumendoli tutti in filigrana.



Finito di stampare dalla GRAFICA 2000
Coordinamento tecnico CENTRO STAMPA di Meucci Roberto
CITTÀ DI CASTELLO (PG)



ISBN 88-8319-664-3

€ 18,00 - L. 34.853

In copertina: Gianmaria Ciferri, *La madre*, 1981 (collezione privata)

MAURIZIO VIRDIS

GLOSER LA LETTRE

MARIE DE FRANCE RENAUT DE BEAUJEU JEAN RENART



In copertina: Gianmaria Ciferri, *La madre*, 1981 (collezione privata)

GLOSER LA LETTRE

ISBN 88-8319-664-3

€ 18,00 - L. 34.853

BULZONI EDITORE