

Sabrina Galano

TRADIZIONE E INNOVAZIONI NARRATIVE DEL “CONBAT”
NEI ROMANZI MEDIEVALI IN LINGUA D’OC

Sinossi: Il saggio si propone di analizzare gli aspetti narratologici innovativi proposti nella descrizione della dei *combats* nei romanzi in lingua d’oc. Particolare attenzione è dedicata alla figura del cavaliere e alla rappresentazione dei combattimenti che, nei testi analizzati, assume funzioni e significati diversi rispetto alle fonti oitaniche da cui gli autori, per lo più anonimi, prendono ispirazione, adeguando le loro narrazioni ad un pubblico nuovo ed eterogeneo. *Parole chiave:* narrativa in lingua d’oc; romanzi occitani; combats e duelli; parodia e spettacolarità

Abstract: The essay aims to analyse the innovative narratological aspects proposed in the description of combats in Languedoc novels. Particular attention is devoted to the figure of the knight and the representation of the fights that, in the texts analysed, assume different functions and meanings compared to the Oitanic sources from which the authors, mostly anonymous, take their inspiration, adapting their narratives to a new and heterogeneous audience. *Keywords:* Narrative in the Languedoc language; Occitan novels; Combats and duels; Parody and spectacularity

1. Premessa

Rispetto alla ricca produzione lirica dei trovatori, tramandata da un cospicuo numero di codici, il *corpus* delle opere narrative in lingua d’oc pervenutoci è molto scarno, tant’è vero che, tradizionalmente, esso è definito un’“eccezione”¹ sia rispetto alla varietà e numerosità delle poesie trobadoriche che in rapporto alla considerevole produzione narrativa in lingua d’oïl.

¹ Ad Alberto Limentani si deve la definizione di “eccezione narrativa” del corpus delle narrazioni occitane in relazione non solo al limitato numero di composizioni pervenuteci ma

La discussione sulle possibili cause che hanno determinato una tale penuria di opere, o che hanno impedito la loro trasmissione, è tuttora aperta a nuove ed interessanti interpretazioni, sulle quali non è possibile dilungarsi in questa sede. Tuttavia, è necessario sottolineare che, ~~anche~~ se tale produzione è composta da un numero limitato di testi, tutti i generi letterari, con le loro specifiche peculiarità, vi sono rappresentati: ~~abbiamo quindi~~ racconti laici e agiografici, poemi epici, cronache e romanzi che si sviluppano in un arco temporale, ~~che~~ va dall'XI al XIV secolo, segnato storicamente da importanti eventi politici e religiosi come la crociata contro gli Albigesi che, dal 1209 al 1229, sconvolge il *Midi* creando, inoltre, l'occasione propizia per la discesa e la conseguente occupazione delle terre del sud da parte della Francia del nord. Eventi catastrofici che, incidendo sulla particolare struttura politica e sociale del meridione, ne influenzano profondamente anche la produzione letteraria, basti pensare alla diaspora trobadorica che determinò l'allontanamento dei trovatori dalle corti meridionali, ormai in rovina, verso aree geografiche contigue come la Catalogna, la Spagna e l'Italia.

Dal punto di vista sociopolitico, l'Occitania medievale si distingue politicamente dall'area oitanica per ~~le sue~~ numerose signorie feudali e per i poteri locali delle sue regioni che godevano di una certa autonomia rispetto all'autorità monarchica che governava il nord: ~~Le~~ fiorenti corti del sud si consolidano, a partire dall'XI secolo, come centri di potere militare e culturale.²

È possibile immaginare che l'ambiente della corte, frequentato non solo da nobili ma anche da cavalieri di alto rango, intellettuali, poeti e giullari, abbia favorito lo sviluppo di un *ethos* cortese, promosso e divulgato soprattutto attraverso l'attività letteraria, in cui la nascente cavalleria si riconosce e ne segue gli ideali, i precetti morali e di comportamento. ~~Difatti~~ il cavaliere rappresentato nelle diverse opere letterarie è una figura al crocevia tra la realtà storica e la costruzione letteraria, inserita in una cultura che da un lato valorizza l'onore, la lealtà, la prova personale e l'ardimento e che, dall'altro, segue i precetti della *fin'amor* cantata dai trovatori, creatori di una lirica d'arte, ai quali va il merito di aver codificato, all'interno delle loro composizioni, un sistema di valori, regole e principi ~~promuovendo~~ un ideale amoroso e comportamentale, la cortesia, che ha influenzato tutta la produzione letteraria europea.³

anche rispetto all'egemonia del genere lirico (A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977).

² Cfr. L. M. PATERSON, *Nel mondo dei trovatori. Storia e cultura di una società medievale*, Viella, Roma 2007, pp. 15-25.

³ Sui rapporti tra letteratura e cavalleria si veda in particolare J. FLORI, *La cavalleria medievale*, Il Mulino, Bologna 2002 e sulla cavalleria in Occitania L.M. PATERSON, *Nel mondo dei trovatori* cit., pp. 75-104.

Il confronto, quindi, tra la realtà storica, sociale e politica del sud della Francia e la sua rappresentazione letteraria all'interno della produzione narrativa, in modo particolare dei romanzi che, tra l'altro, vengono elaborati proprio in quell'arco temporale che segue la Crociata contro gli albigesi estendendosi fino all'occupazione del meridione da parte del re di Francia, fa delle narrazioni in lingua d'oc un osservatorio privilegiato per comprendere l'evoluzione di una letteratura che riflette non solo i mutamenti dei "gusti" culturali di un pubblico nuovo ed eterogeneo, ma anche le contraddizioni interne e i segnali di crisi di una società in declino che, pur aprendosi alle "novità" letterarie, rimane ancorata alla sua fondante tradizione ideologica e intellettuale, interpretando e fondendo insieme passato e presente.⁴

2. Il corpus

Nonostante lo scarso numero di testimonianze materiali, nella maggior parte dei casi unitestimoniale, una condizione che non riflette quella che fu, probabilmente, l'effettiva fortuna e diffusione di tale produzione, il corpus dei romanzi può essere diviso in due filoni: uno che s'ispira più direttamente alla lirica e la protrae (*Flamenca*); l'altro che introduce nella cultura occitanica delle tradizioni allogene come ad esempio il romanzo arturiano (*Jaufre, Blandin di Cornovaglia*) o il romanzo cortese e d'avventura (*Guillaume de la Barra*).

Inoltre, è interessante notare che due di queste compilazioni, precisamente *Jaufre* e *Flamenca*, sono definite oltre che con l'appellativo *roman* anche come *novas*. Un termine, quest'ultimo, che in qualche modo sembra definire la peculiare caratteristica di queste opere, presentate come 'nuove', collegandole, quindi, ad un tentativo di «renouvellement du trobar»⁵ da parte di autori emergenti che adattandosi alla nuova realtà sociale e culturale, testano le proprie creazioni, spesso, nell'assoluto anonimato.

Flamenca è un romanzo di 8.101 versi ottonari rimati, risalente alla metà del XIII secolo, trasmesso da un *codex unicus*, acefalo, mutilo e lacunoso, conservato

⁴ Anche se, come sottolinea Kohler, è certamente «un'impresa ardua indagare il rapporto tra realtà ed ideale in modo da elaborare criteri validi per l'interpretazione della letteratura cortese medievale. L'immagine che abbiamo della realtà medievale proviene in gran parte dalla stessa letteratura» (cfr. E. KOHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 9).

⁵ J.C. HUCHET, *Le roman occitan médiéval*, PUF, Paris 1991, p. 27.

alla biblioteca di Carcassonne.⁶ Rispetto agli altri componimenti è sicuramente quello più legato alla lirica trobadorica da cui riprende le tematiche e il lessico trasformandoli in forma narrativa, attraverso un'operazione stilistica elegante e raffinata.⁷ Secondo la critica, il romanzo offre un ritratto vivido della vita di corte occitana in epoca medievale, con le sue feste, giostre e tornei⁸ e potrebbe anche essere latore di un messaggio satirico e politico anti-francese.⁹ La storia ripropone il tema di ascendenza lirica del triangolo amoroso attraverso una tradizionale connotazione dei personaggi: la malmaritata (la giovane e bella Flamenca), il *gilos* (l'anziano marito Archimbaut), l'amante (il prestante e valoroso cavaliere Guillem de Nevers).

Jaufre e Blandin di Cornovaglia si ispirano invece ai romanzi arturiani, in modo particolare ai componimenti di Chrétien de Troyes dai quali riprendono, rielaborandole, le tematiche principali che orbitano attorno al concetto di "avventura", tradizionalmente perseguita dagli eroi come un'opportunità di formazione cavalleresca e di affermazione personale.¹⁰ I due romanzi, pur avvalendosi di fonti comuni, appaiono, però, molto diversi tra loro.

Jaufre si presenta come una compilazione corposa che conta 10.974 versi, tramandata da due manoscritti completi più una serie di frammenti.¹¹ L'anonimo autore compone la sua opera ispirandosi in particolare al *Conte du graal* di Chrétien, difatti, come Perceval, anche il protagonista *Jaufre* compie, attraverso le sue avventure, un percorso di formazione e, inoltre, nella narrazione si registrano numerose citazioni quasi letterarie del racconto francese. Anche l'ideologia che sta alla base del romanzo: il voler conciliare l'amore e la cavalleria, che ne detta la struttura, è ripresa dal grande romanziere francese, tant'è vero che anche *Jaufre* si presenta come un testo bipartito poiché la prima parte è consacrata all'affermazione del valore cavalleresco dell'eroe e la seconda al suo merito come amante.¹²

⁶ Il romanzo è stato edito molte volte, l'edizione di riferimento per questo saggio è quella proposta da R. MANETTI, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Mucchi, Modena 2008.

⁷ Definito «una perla della letteratura medievale» (ivi, p. 7), è stato il romanzo più apprezzato dalla critica moderna e contemporanea e anche il più studiato sotto molteplici punti di vista.

⁸ M. MANCINI, *Flamenca*, Carocci, Roma 2006, p. 11.

⁹ R. MANETTI, *Flamenca* cit., p. 11.

¹⁰ A questo proposito si veda F. CARDINI, *Il guerriero e il cavaliere*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Laterza, Milano 1995, pp. 83-123, a p. 106.

¹¹ L'edizione di riferimento utilizzata per questo contributo è quella proposta da C. LEE, *Jaufre*, Carocci, Roma 2006. La descrizione della tradizione manoscritta dell'opera occupa le pp. 43-45.

¹² Cfr. *La narrativa in lingua d'oc. Antologia di testi*, a cura di S. Galano, F. Latella, M.T. Prota, L. Tornatore, Carocci, Roma 2024, p. 172.

Blandin di Cornovaglia, invece, è un romanzo molto breve, composto da 2394 versi, che si avvicina al genere della favola.¹³ Pur riecheggiando i classici componimenti arturiani e le tematiche ad essi associate come la ricerca dell'amore, unito alla prodezza nelle armi, nel *Blandin*, a differenza del *Jaufre*, non compare mai Artù né uno dei cavalieri della Tavola rotonda e la narrazione si concentra esclusivamente sulle avventure di due compagni d'arme, Blandin e Guillot, giovani e inesperti che, un bel giorno, decidono di partire insieme alla ricerca di avventure.

Le livre des aventures de Monseigneur Guillem de la Barra, si presenta, infine, come un romanzo molto particolare perché tematicamente bipartito: la prima parte dell'opera riprende, a grandi linee, temi e situazioni tipiche dei racconti epici e agiografici; la seconda parte, invece, si sviluppa come un romanzo cortese, avventuroso-cavalleresco. Il carattere polifonico della narrazione è marcatamente esaltato dall'autore Arnaut Vidal de Castelnau, che anche attraverso un continuo rimando a motivi letterari, religiosi e folklorici. Il componimento conta 5.344 versi ed è tramandato da un unico manoscritto.¹⁴ La trama narra le avventure del siniscalco Guillem che, accusato ingiustamente di avere tradito la fiducia del suo re, viene condannato all'esilio insieme ai suoi due figli, che sarà poi costretto ad abbandonare e che ritroverà solo dopo molti anni e dopo aver affrontato varie avventure.

Il filo conduttore che attraversa tutte queste composizioni è, come sottolinea Limentani, il loro aspetto “eterogeneo”, nel senso che esse non si inseriscono con precisione in un determinato genere narrativo poiché «presentano spesso caratteri di “confine” che inducono a iscriverle sotto la categoria critica di “generi in contatto”».¹⁵ Nella trama di tutti i romanzi, difatti, i confini tra un genere letterario e l'altro sono valicati attraverso un dialogo continuo tra temi, motivi, allusioni ad altre opere e ad altri generi letterari, e nella quale il rimando alla tradizione lirica è sempre costante: in taluni casi è molto evidente, in altri è solo percepito.¹⁶

¹³ L'edizione di riferimento utilizzata è quella proposta da S. GALANO, *Blandin di Cornovaglia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

¹⁴ L'edizione di riferimento è EAD., *Las Aventuras de Monsenher Guillem de la Barra*, Carocci, Roma 2014 (cit. successive: S. GALANO, *Guillem de la Barra* cit.).

¹⁵ A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa* cit., pp. 16-18.

¹⁶ *La narrativa in lingua d'oc* cit., pp. 154-155.

3. La figura del cavaliere nella descrizione dei “combats”

Sebbene le opere in esame siano state introdotte sinteticamente con l'obiettivo principale di metterne in evidenza le peculiarità sostanziali, risulta comunque evidente che, seppur in modo diverso, quasi tutte focalizzano l'attenzione sullo sviluppo narrativo di una trama incentrata sulle vicende avventurose di un cavaliere, la cui figura è tanto esaltata quanto messa in discussione o, in alcuni casi, perfino ridicolizzata. Di concerto, anche le sue azioni o, semplicemente, il suo comportamento all'interno della descrizione dei *combats*, non sempre seguono una rappresentazione univoca, ma riflettono piuttosto una divergenza narratologica

Nel *corpus* di testi analizzato fa eccezione il romanzo di *Flamenca*, in cui solo nell'ultima parte del testo si rinviene una descrizione alquanto semplificata e sommaria dei combattimenti tra cavalieri durante tornei e giostre organizzati in occasione delle feste religiose dai nobili signori dell'epoca. Anche in questo caso, tuttavia, il *focus* narrativo si concentra non tanto sul conflitto armato, quanto piuttosto sulla tensione amorosa tra Flamenca e l'amante Guillem de Nevers – tensione sottolineata dal gesto della fanciulla che dona la manica della sua camicia al suo amato quale ricompensa per la sua abilità e vigore nello sconfiggere velocemente i suoi avversari –, per cui gli scontri del torneo assumono una funzione simbolica nell'economia del racconto, quindi non rilevanti rispetto agli obiettivi di questo studio.

Negli altri romanzi cavallereschi, invece, la tematica del combattimento assume significati e funzioni ben differenti e, in alcune opere, è essenziale per la progressione della narrazione.

Nel romanzo *Jaufre*,¹⁷ i *combats* scandiscono l'avanzamento narrativo del racconto e, fin dalla sua partenza dalla corte di Artù alla ricerca del terribile cavaliere Taulat de Rogimon, colpevole di aver ucciso senza nessun motivo un cavaliere che stava semplicemente partecipando ai festeggiamenti organizzati dal re per la Pentecoste, il giovane protagonista affronterà, uno dopo l'altro, molteplici scontri con personaggi altrettanto temibili. Jaufre si presenta alla corte di Artù dopo un'avventura vissuta dal re e dai suoi cavalieri, avvenuta prima del pranzo, che li ha visti impegnati in uno scontro con un'enorme bestia dalle grandi corna che, goffamente, Artù ha tentato di cavalcare ritrovandosi appeso nel vuoto. I suoi prodi cavalieri, incapaci di aiutare il loro sovrano, si sono allora spogliati completamente con l'intento di creare un cuscino di vestiti per addolcire l'eventuale caduta del re. La bestia si rivela poi essere un

¹⁷ Si precisa che tutte le citazioni riportate sono riprese da C. LEE, *Jaufre* cit.

nobile cavaliere vittima di un incantesimo. Al suo ingresso a palazzo, Jaufre è descritto come un uomo *grand, bel e gent* e solo più avanti si apprende che è figlio di un valoroso cavaliere di nome Doven, che aveva prestato servizio presso la corte di Artù e che era morto in Normandia colpito da una freccia. Dopo il crimine di Taulat, vedendo il re *consiros e marritz* ‘pensieroso e triste’, Jaufre è il primo che si rende disponibile a vendicare l’onta arrecata al sovrano e chiede delle armi per poter partire alla sua ricerca:

e seguirai cel, que s'en va
que ja tro que l'aia trobat
non manjarai mais a mon grat (vv. 644-646)

[e seguirò quello che se ne va
mai più mangerò a mio piacere
finché non l'avrò trovato]

Artù, quindi, decide di nominarlo subito *novel cavalier* regalandogli una lancia, uno scudo, un elmo, una spada ben affilata, degli speroni e un cavallo e, dopo aver ricevuto un bacio ~~del re~~ sulla bocca, Jaufre parte per la sua avventura.

Già da questa breve premessa all'analisi degli scontri affrontati da Jaufre si evince che la corte arturiana è presentata solo come un semplice quadro per l'azione senza nessun valore pragmatico nell'evoluzione del racconto. Artù, appare come un sovrano che non riesce più a gestire i soprusi che avvengono nel suo regno; è un re legato a delle convenzioni ormai sentite come vetuste e scevre del loro antico valore e, per questo motivo, parodiate dall'anonimo autore, come succede nella narrazione dell'avventura di Artù con la Bestia. In questo episodio, difatti, emerge un'estrema semplificazione, accentuata dall'uso della parodia, di una situazione tradizionale nei racconti arturiani, nei quali solitamente le avventure iniziano in occasione dei banchetti. Tuttavia, in questo caso il re, non volendo attendere l'avvenimento, quasi capricciosamente, decide di cercare l'avventura da solo, organizzando una *quête* nel bosco che, come descritto, si concluderà comicamente, ribaltando le consuete aspettative narratologiche, mostrando la sua incapacità nell'affrontare uno scontro armato.

Una simile riscrittura degli episodi avventurosi del sovrano, sempre in chiave parodica, è riproposta anche verso la conclusione del romanzo quando, nuovamente, Artù si ritrova sospeso nel vuoto perché rapito da un enorme uccello che, anche in questo caso, si rivelerà essere un personaggio fatato.

Anche la descrizione del comportamento dei celebri cavalieri della Tavola rotonda rientra in questo processo di semplificazione e critica delle figure

eroiche tradizionali: inerti e impauriti nelle due avventure che coinvolgono Artù, mostrando un'incapacità di azione nei momenti topici, si rivelano degli inetti anche di fronte al crimine di Taulat, dimostrando perfino di essere degli eroi superficiali e poco cortesi quando non riescono a prestare soccorso ad una giovane fanciulla sottomessa ad un uomo crudele, costringendo la poverina a rivolgersi a Jaufre per ottenere aiuto.

Rispetto ai suoi archetipi, Jaufre si presenta, quindi, come un cavaliere umile, coraggioso e nobile d'animo ma, sebbene in principio la sua ricerca di Taulat sia mossa da un sentimento di "vendetta" e di "onore" nei confronti di Artù, gli scontri che affronterà durante il suo viaggio non saranno sempre spinti da nobili e virtuose motivazioni.

Il primo *combat* che Jaufre intraprende, e che si rivelerà molto faticoso dal punto di vista fisico, è con il terribile Estout, colpevole di aver ucciso tre cavalieri; poi si scontra con un nano, guardiano di una lancia che Jaufre decide di prendere e di non restituire; segue uno combattimento con un *sergent* che tiene prigionieri dei cavalieri; e ancora con un lebbroso che aveva rapito donne e bambini e che si vendicherà imprigionando l'eroe in un palazzo incantato dove, per uscire, dovrà trovare il modo di rompere un incantesimo. Il suo peregrinare lo conduce poi al palazzo di Brunissen, una bellissima e nobile dama di cui si innamorerà. Jaufre si ferma nel grande giardino che circonda la tenuta dove si addormenta e, tra veglia e sonno, si scontra con alcuni soldati che tentano di svegliarlo per condurlo dalla loro signora. Durante il suo soggiorno, una notte, dopo avere sentito urla e gemiti provenire dalla gente del regno, impaurito, decide di lasciare il palazzo e continuare la sua ricerca di Taulat e, dopo qualche giorno, è accolto da un amico di suo padre, Augier, che gli indicherà anche la dimora del cavaliere traditore. Durante il tragitto, si scontra con un personaggio fatato, un gigante nero, che tiene prigioniera una fanciulla che si rivelerà essere figlia di Augier. Finalmente, dopo tutte queste avventure, Jaufre arriva al castello di Taulat e scopre, tra l'altro, che egli tiene prigioniero il signore di tutto il regno, Melian, al quale infligge una volta al mese delle sevizie inenarrabili, un rito che agita tutti i suoi sudditi che, addolorati, piangono e si lamentano per lui. Lo scontro agognato con Taulat è arduo ma, alla fine, Jaufre riesce ad avere la meglio e a sconfiggerlo. Raggiunto il suo obiettivo, l'eroe decide di ritornare dalla sua amata Brunissen per chiederla in moglie.

Da sottolineare che in tutti i suoi scontri, tranne quello con il lebbroso, il protagonista dimostra di possedere, oltre al coraggio e alla forza, un'etica e una nobiltà d'animo tipica dei cavalieri cortesi: non uccide mai i suoi avversari ma li invia tutti alla corte di Artù in modo che il sovrano conosca e segua le sue imprese eroiche.

Il romanzo sembrerebbe arrivato alla conclusione ma c'è un'ultima avventura destinata all'eroe. Durante il suo viaggio di ritorno verso la corte di Artù, accompagnato da tutti i cavalieri del regno e da Brunissen, nel tentativo disperato di salvare una donna che sta annegando, Jaufre si ritrova trasportato dalla stessa fanciulla in “un altro mondo”. Qui si confronta con un cavaliere di nome Fellone d'Albarua, descritto come un cavaliere mostruoso, responsabile della devastazione di tutto quel mondo sotterraneo e dell'oppressione dei suoi abitanti. Lo scontro finale tra Jaufre e Fellone termina in modo del tutto particolare: l'eroe non solo mostra clemenza per il suo avversario ma lo conduce al castello della dama, alla quale lo affida come suo servitore, chiedendole di farlo curare dai medici.

I *combats* affrontati da Jaufre che, come evidenziato, vengono intrapresi per motivazioni eterogenee, segnano in generale un'evoluzione morale del personaggio che, da *novel cavalier*, inesperto e animato inizialmente da un impulso “giovane” volto a dimostrare il suo ardimento e la sua bravura nelle armi, si trasforma progressivamente in un eroe maturo, capace di incarnare i principi etici e morali propri dell'ideale cavalleresco arrivando a superare, in taluni casi, sotto il profilo del valore, anche i più celebri cavalieri della Tavola rotonda. Parallelamente, l'enfasi posta sulla descrizione dettagliata e spettacolare delle azioni in combattimento del protagonista, rivela una precisa intenzione comunicativa dell'autore, il quale relega in secondo piano la riflessione sui significati profondi e sui valori intrinseci dell'agire cavalleresco per concentrarsi sulla *performance* teatrale, visiva e rituale, dell'azione eroica. Quest'ultimo aspetto è testimoniato dall'attenzione dell'autore nella descrizione delle varie fasi dei combattimenti e che occupano molti versi, nel ritrarre le varie strategie adottate dai duellanti, nell'illustrazione meticolosa dei colpi assestati soffermandosi sui particolari più cruenti:

E Jaufre a-l aital plantada
 En l'escut, que tot lo trenquet
 E l'ausberc e-l pietz l'esfrondet,
 Si que-l fers ab del fust parec
 D'outra mais d'un palm, e casec. (vv. 1488-1492)¹⁸

[Jaufre gli ha piantato un colpo tale
 sullo scudo che glielo ha spaccato tutto

¹⁸ L'autore dedica ampio spazio nel romanzo alla descrizione dei combattimenti; tuttavia, per via del loro numero e della loro estensione, si è scelto di non elencarli in questo saggio, nella speranza che l'esempio riportato offra, comunque, un'idea della loro narrazione.

insieme all'usbergo e ha penetrato il petto
 sicché il ferro, con più di un palmo del legno,
 comparve dall'altro lato, ed egli cadde]

Nel *Blandin di Cornovaglia*¹⁹ il processo di accentuazione della spettacolarità narrativa e il conseguente allontanamento dal messaggio storico-culturale sotteso all'ideale cavalleresco risultano particolarmente evidenti, se non addirittura deliberati da parte dell'anonimo autore. Tale tendenza emerge dalla scelta di motivi, personaggi e situazioni provenienti dal patrimonio celtico, selezionati e semplificati per essere facilmente recepiti da un pubblico popolare, poco avvezzo alle finzze letterarie e divertito più dal racconto di avventure e scontri favolistici che da qualsiasi intento "educativo".

Prima di tutto, all'inizio della narrazione, i due compagni d'arme, Blandin di Cornovaglia e Guillot Ardit di Miramar, si investono autonomamente come cavalieri assumendo formalmente il loro ruolo:

la fe del cors els sy doneron
 et sobre sans els jureron
 che els si tenrrien lialtat
 la un a l'autre sans barat.
 E quant ayso agron promes
 casun va penre son arnes,
 e monten sobre bon destrier
 cascun comme bon cavalier. (vv. 15-22)

[essi si promisero lealtà
 e giurarono sulle reliquie
 che si sarebbero mostrati fedeli
 l'uno verso l'altro senza inganni.
 E quando ciò ebbero promesso
 ciascuno va prendere le proprie armi,
 e montano su un buon destriero
 ciascuno come un esperto cavaliere].

Il romanzo, diviso in quattro sezioni,²⁰ vede lo svolgersi degli scontri di Blandin e Guillot in maniera progressiva e alternata. La prima avventura

¹⁹ Si precisa che tutte le citazioni riportate sono riprese da S. GALANO, *Blandin di Cornovaglia* cit.

²⁰ La schematizzazione riportata è ripresa da J. DE CLAUWÉ, *Le roman de Blandin de Cornouaille et de Guillot Ardit de Miramar: une parodie du roman arthurien?*, in «Cultura Neolatina», 38, 1978, pp. 55-66, a p. 61.

avviene grazie all'intervento di un segugio che i due cavalieri incontrano in un bosco, dopo sei mesi di viaggio: *ayssso es aventura sen fauta!* [questa è sicuramente un'avventura!] esclamano i due amici e, Blandin, seguendolo, si ritrova a combattere, dopo un breve pisolino all'ombra di un albero, contro un gigante che tiene in ostaggio due fanciulle. Alla fine dello scontro, ferito lo a morte, lo finisce tagliandogli la testa.²¹ Ritorna poi da Guillot, rimasto indietro e, con le due fanciulle ormai libere, continuano il ~~loro cammino~~ per condurle al loro castello. Arrivati a destinazione, scoprono che il maniero è occupato da due giganti che affrontano e uccidono.

Il giorno dopo ripartono per la loro *quête* avventurosa ma le strade dei due compagni si dividono. Guillot si ritrova ad affrontare un combattimento molto lungo e arduo contro un cavaliere nero che uccide e, il giorno dopo, contro il fratello di quel terribile cavaliere, uccidendo anche lui, ma poi viene catturato dai compagni d'arme di questi due.

Blandin, invece, affronta un'avventura “meravigliosa” finalizzata al risveglio di una donzella vittima di un incantesimo,²² tenuta in ostaggio da dieci cavalieri e da diverse creature fantastiche: un serpente mostruoso, un drago e un gigante spaventoso che potrà essere sconfitto solo se gli viene cavato un dente.

Adonc Blandin qui aquo vi,
montet dessus lo sarraxin,
e recordet li del coltel,
che li ac donat lo donzel,
e trays la daga soptamen
e avisset sobre la dent,
e tant gran colp li donet
que doas caysals li arabet. (vv. 1535-1543)

[Allora Blandin, visto lo stato in cui era ridotto
salì sul saraceno,
e ricordatisi del coltello,
offertogli dal fanciullo,
lo estrasse dal fodero
e, preso di mira il dente,

²¹ Così come l'autore del *Jaufre* anche quello del *Blandin* sembra prediligere le descrizioni cruenti dei combattimenti.

²² Sul tema della *Bella addormentata* si veda il contributo di G. PARADISI, *Il tema della bella addormentata nel Blandin de Cornualba e in Fraire de joi et sor de Plaser*, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015, pp. 751-774.

gli dette un colpo così forte
che gli strappò due molari.]

L'eroe ucciderà dapprima i dieci cavalieri e successivamente le tre creature, riuscendo a risvegliare la fanciulla della quale si innamora. In seguito, dopo un mese, il protagonista intraprende la ricerca dell'amico e, giunto al castello del cavaliere che tiene prigioniero Guillot, lo libera sfidando a duello il suo carceriere.

Quasi tutti i *combats* affrontati da Blandin si concludono con la morte dell'avversario poiché il suo istinto combattivo e il suo impulso aggressivo (*e senti lo un pauch polsar / tost la testa li va levar* 'e sentendolo respirare ancora debolmente / subito gli tagliò la testa'; *et puis s'en venc come fellon* 'e dopo si diresse incattivito') lo rendono simile alle creature mostruose che affronta. Questo processo di assimilazione è testimoniato anche dalle posture che egli assume durante i duelli (*cambas enversas s'en vira* 'a gambe all'aria') poco consone ad un cavaliere cortese, e che tendono a configurarlo non come un modello di cavaliere ideale, piuttosto come una "caricatura" di tale figura.

Le avventure di Blandin, pertanto, non possono essere interpretate come tappe di un percorso di crescita personale, tanto meno cavalleresca, ma riflettono, anche in questo caso, uno svuotamento e, insieme, una ridicolizzazione degli ideali cavallereschi, i quali continuano ad essere perpetuati esclusivamente in una letteratura che si potrebbe definire "alta" perché rivolta ad un pubblico socialmente più elevato, ma che risultano, invece, inaccessibili e privi di significato per un uditorio poco acculturato, come quello presunto del *Blandin*, e soprattutto, non tradizionalmente abituato all'ascolto di racconti che sottintendono competenze e conoscenze letterarie specifiche. Ciò è testimoniato dalle stesse parole pronunciate dall'eroe quando fa intendere che l'unico obiettivo di un *bon cavalier* risiede in una ricerca spasmodica ~~delle avventure~~:

sercan avantura veramen
e conven la nos a cercar
per lo desert senza tardar
ch'aotrament non serian preisats
ni bons cavaliers reputats. (vv. 516-520)

[cerchiamo in realtà l'avventura
e dobbiamo cercarla
in luoghi inospitali senza indugiare
altrimenti non saremo stimati
né considerati buoni cavalieri].

Il romanzo, infine, che narra le avventure dell'eroe *Guillem de la Barra*,²³ dal punto di vista della narrazione dei combattimenti, sembra porsi in una posizione diametralmente opposta rispetto ai due romanzi di ascendenza arturiana, probabilmente a causa delle tematiche affrontate, le quali intersecano più generi letterari e, senza dubbio, perché l'autore, Arnaut Vidal de Castelnau, compositore di professione, preferisce focalizzare l'attenzione sui valori intrinseci alla società cavalleresca quali l'onore, la lealtà reciproca tra sovrano e vassallo, il coraggio, la fede, limitando al massimo le descrizioni degli scontri e quindi allontanandosi dalla teatralità e dall'enfasi spettacolare che accompagnano tali scene.

La prima parte del romanzo narra le peripezie di Guillem, investito dal re della Serra del delicato compito di andare a prendere la sua promessa sposa, Eglantine, figlia del re d'Inghilterra.

Nel suo viaggio Guillem e i suoi uomini si ritroveranno a scontrarsi con l'esercito pagano del re Malleo, il quale organizzerà lo scontro come una sorta di torneo nel quale si affronteranno cento pagani contro cinquanta cristiani, obbligando la moglie, tutto il suo popolo e il resto dell'esercito cristiano ad assistere. La vittoria, ovviamente, andrà all'esercito cristiano guidato da Guillem, il quale, inoltre, otterrà anche la conversione del re e del suo popolo.

La seconda parte della narrazione, invece, si presenta come un tipico romanzo cortese. Si apre con la descrizione delle sleali macchinazioni della regina per conquistare l'amore di Guillem, il quale, per lealtà verso il re, rifiuta le sue profferte. La sovrana, offesa, lo accusa di tradimento e quindi l'eroe è costretto alla fuga con i suoi due figli. Da qui in poi la narrazione prosegue con il racconto delle difficoltà incontrate da Guillem e dai suoi bambini – ai quali ricorda costantemente il loro *parage* e l'ingiustizia ricevuta – che lo costringeranno ad abbandonare prima sua figlia presso la casa di una reclusa, e poi il maschietto che verrà accolto nella dimora del re di Armenia. Solo dopo molti anni, rimanendo sempre nell'anonimato, l'eroe riuscirà a ritrovarli. Incontrerà, senza saperlo, dapprima sua figlia, sposata al re di Terramada, diventando precettore dei suoi nipoti e poi, grazie alle sue virtù, cavaliere e infine gran siniscalco del sovrano. L'incontro con il figlio, invece, avverrà durante l'unico duello presente nella narrazione, un combattimento "giudiziario" nel quale padre e figlio all'insaputa di entrambi si scontreranno nelle vesti dei due campioni dei due sovrani in guerra: il re di Terramada e il re di Armenia.

Ly dui campio van intrar

²³ Si precisa che tutte le citazioni riportate sono riprese da S. GALANO, *Guillem de la Barra* cit.

per dedins lo camp ben armat,
 e foron ben encavalguat
 et agro gran cor de combatre. [...]
 Et ambeduy son payr'e filh
 e l'us de l'autre non o sab. (vv. 4303-4318)

[I due campioni entrarono
 nel campo ben armati
 e avevano due bei cavalli
 e avevano una gran voglia di combattere.
 E sono entrambi padre e figlio
 e nessuno dei due lo sa.]

Durante il duello, grazie al grido di battaglia di Guillem, il figlio riconosce il padre, smettono di combattere, si abbracciano piangendo e poi si riuniscono anche con la fanciulla.

Senza dubbio, rispetto alle altre composizioni analizzate, in questo romanzo le virtù e i valori cavallereschi sono marcatamente esaltati, e ciò è confermato anche da una sezione del narrazione dedicata alle *granz lausors de monsenher G. de la Barra* (vv. 4733-4758) in cui l'autore elenca tutte le qualità dell'eroe: cortesia, lealtà, fedeltà, coraggio, ostinazione, onestà, onore ecc.

D'altro canto, nonostante la ripresa dei valori basilari della cavalleria, ciò che distingue l'eroe Guillem de la Barra dall'archetipo del cavaliere oitanico e che lo avvicina alla realtà storica del *Midi*, è il fatto che è egli presentato dall'autore come un cavaliere mercenario, salariato, che stipula un vero e proprio contratto con il re della Serra per le sue prestazioni: *Per dar denier Dieu ni arra / Non troberan miels d'un accort* [che per *Denarius Dei* e una caparra / non avrebbero trovato accordo migliore (vv. 100-101)], rientrando in quella tipologia di soldati molto diffusa nel sud della Francia.²⁴ Questa apertura del romanzo sulla realtà del XIII secolo è sostenuta anche dall'entrata in scena di nuovi "tipi sociali" come il *latinier* 'traduttore', il *borzes* 'borghese', personaggi che non rientrano negli stereotipi contemplati dal romanzo cavalleresco in generale, alla quale si aggiungono le minuziose descrizioni delle consuetudini giuridiche, sociali e private del tempo e i riferimenti ai rapporti diplomatici tra Francia e Inghilterra.²⁵

²⁴ Sulla figura del "cavaliere mercenario" si veda PATERSON, *Il mondo dei trovatori* cit., pp. 50-51.

²⁵ Cfr. S. GALANO, *Guillem de la Barra* cit., pp. 28-29.

4. Conclusioni

Tirando le fila del discorso, questa seppur breve analisi dei romanzi medievali in lingua d'oc, focalizzata sulla rappresentazione dei *combats*, mette in luce la complessità e l'originalità di una tradizione romanzesca spesso relegata ai margini rispetto alle più celebri composizioni oitaniche. Nonostante la scarsità delle testimonianze e la frammentarietà della trasmissione testuale, il *corpus* pervenutoci è eterogeneo ed è caratterizzato da un lato da un andamento polifonico della narrazione attraverso rimandi continui a più generi letterari, in particolare alla lirica trobadorica e, dall'altro, da una rielaborazione delle fonti e dei modelli letterari francesi, ai quali gli autori attingono, per adeguarli al contesto storico, sociale e ideologico del *Midi*. Una riscrittura che tende, generalmente, attraverso l'uso costante della parodia e dell'ironia, alla decostruzione del modello cavalleresco canonico mettendone in discussione l'attualità e la sua validità in una società molto diversa da quella del Nord.

In questo contesto, il cavaliere non è sempre presentato come l'incarnazione di valori ideali ma spesso si configura come un personaggio ambiguo, a volte ridicolizzato, specchio delle contraddizioni di un'epoca e di un mondo, quello cortese, ormai in declino. È per questo motivo che più che di “romanzi di formazione” sarebbe più appropriato parlare di “romanzi di evasione” caratterizzati da una quasi ingombrante presenza del “meraviglioso” e dalla spettacolarità delle azioni.

Di conseguenza, le descrizioni dei *combats* che, come si è visto, pullulano in tali composizioni, si prestano bene ad un'indagine metanarrativa sulla funzione stessa del racconto cavalleresco, sull'oscillazione tra tradizione e innovazione proposta dagli autori occitani e sulla loro volontà di creare modelli letterari nuovi, autonomi e identitari.

