

Allegorizzare il romanzo: *Meraugis de Portlesguez*

Patrizia Serra

(Università di Cagliari)

Abstract

Raoul de Houdenc's *Meraugis de Portlesguez*, probably composed in the early 13th century, is a parody of motifs and stylistic elements typical of Arthurian romance. However, Raoul, who also wrote short allegorical poems, does not limit the game of intertextual references interwoven in the romance to a parodic mode, but he often recurs to allegorical figures and personifications - such as the "vielle" of ll. 1418-1504 - that provide not only the key to the interpretation of some very enigmatic episodes, but also the cipher required to understand the meaning of the entire romance.

Key words – *Meraugis de Portlesguez*; *Psychomachia*; *Anticlaudianus*; allegory; courtly romance

Il *Meraugis de Portlesguez* di Raoul de Houdenc, probabilmente composto agli inizi del XIII secolo, opera una ripresa parodica di motivi e stilemi tipici del romanzo arturiano. Tuttavia Raoul, autore anche di brevi poemi allegorici, non limita alla dimensione parodica il gioco di richiami intertestuali che intessono il romanzo, ma ricorre spesso all'utilizzo di figure allegoriche e personificazioni - come la "vielle" dei vv. 1418-1504 - che sono in grado di fornire non solo la chiave interpretativa di alcuni episodi assai enigmatici, ma anche la cifra necessaria per comprendere il significato dell'intero romanzo.

Parole chiave – *Meraugis de Portlesguez*; *Psychomachia*; *Anticlaudianus*; allegoria; romanzo cortese

La produzione romanzesca successiva a Chrétien de Troyes, e dunque il cosiddetto "tardo romanzo cortese", è stata oggetto, in tempi relativamente recenti, di una nuova attenzione da parte della critica. Abbandonata la stereotipata interpretazione - e svalutazione - di tali romanzi come "testi epigonali", costruiti sulla mera ripresa di moduli preesistenti, l'indagine si è estesa all'ambiente di produzione e ricezione dei singoli testi e soprattutto alle nuove modalità di scrittura poste in opera dagli autori. Autori che, come ha ben posto in rilievo Francis Gingras¹, non possono più essere collocati in blocco - almeno allo stato attuale della critica - tra le fila della piccola nobiltà, classe sociale che, secondo la tradizione di matrice socio-storica (Köhler),

¹ Francis GINGRAS, "La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472)", «Revue des langues romanes», 110.1 (2006), pp. 77-93.

avrebbe fornito la propria autorappresentazione e legittimazione attraverso le forme del romanzo cortese. Secondo Gingras infatti, l'idea del romanzo quale genere al servizio dell'ideale cavalleresco è sicuramente da rivedere, dato che non solo la maggior parte dei romanzi arturiani in versi composti dopo il 1180 intacca l'immagine della cavalleria, ma attraverso una certa tradizione, «à la fois romanesque et anti-romanesque, le roman relève davantage de l'éternel débat entre le clerc et le chevalier que de l'alliance difficile entre *clergie* et *chevalerie*»². Dunque, se il romanzo arturiano in versi è al servizio di un'ideologia, sembra che questa non coincida più con quella della piccola nobiltà quanto piuttosto con quella dei chierici che si sono lasciati prendere dal gioco della letteratura «en roman»³.

Il gioco letterario così portato avanti, spesso attraverso lo strumento della parodia, non può essere pienamente compreso allora senza tener conto della formazione culturale dei *clercs*, adusi all'utilizzo di procedimenti di stratificazione semantica, la cui prima origine va ricondotta, come è noto, alla polisemia e alla valenza allegorico-simbolica dei testi religiosi. Proprio il modello di interpretazione della realtà che domina il medioevo occidentale romanzo, basato sull'esegesi simbolica di matrice cristiana, fornisce a questi autori il sostrato culturale e la strumentazione retorica necessaria a dotare di significati ulteriori anche testi non collocabili in senso stretto fra le scritture di matrice allegorico-didattica. Avviene così che una certa generazione di romanzi, appunto i “tardi romanzi cortesi” siano in grado di vivificare e risignificare un patrimonio tradizionale di immagini e motivi proprio attraverso l'utilizzo di procedimenti allegorici che investono sia la dinamica della narrazione (si pensi alla stessa *queste*, che è di per sé allegoria di un percorso esistenziale) sia singole figure che sembrano comunque godere del medesimo status dei personaggi “reali”. Tali valenze allegoriche non sono immediatamente percepibili per il lettore moderno, non più in grado di ampliare la ricezione del testo nella direzione di una pluridiscorsività che dovrebbe inglobare anche il particolare rapporto che l'autore instaura nei confronti della tradizione culturale che è chiamato a rielaborare. Il significato del testo medioevale si ricostituisce infatti mediante il variabile intreccio tra un universo ideale, figurativo e

² GINGRAS, “La triste figure des chevaliers”, p. 79.

³ GINGRAS, “La triste figure des chevaliers”, p. 86.

narrativo preesistente - condiviso da autore e lettore coevo - e nuova significazione che ogni scarto e ogni spostamento da questa costellazione di “dati preesistenti” va a determinare. Tale significato può essere colto individuando i precisi rapporti di analogia che vengono istituiti dall’autore tra il proprio testo e le scritture preesistenti, ovvero attraverso quella dialettica capace di combinare più codici in un testo solo, e dunque capace di far dialogare, come avviene nel caso del *Meraugis*, le strutture e i modi del romanzo arturiano con i percorsi e le strategie della scrittura allegorica.

Se è ben noto il fatto che Raoul de Houdenc appaia come un autore eclettico e multiforme, in grado di oscillare fra rispetto della tradizione e assoluta originalità – a volte anche nella ripresa, ironica e parodica, di motivi e stilemi già collaudati – altrettanto noto è il fatto che Raoul sia uno dei primi autori che introducono nella letteratura francese il gusto dell’allegoria, anticipando quello sviluppo del genere avviatosi poi a partire dal *Roman de la Rose*. Egli è infatti autore di testi “palesamente allegorici” quali il *Roman des Eles*⁴ – vero e proprio poema allegorico in cui la simbologia delle ali e delle penne viene utilizzata per elencare le qualità del perfetto cavaliere⁵ – e il più tardo *Songe d’Enfer*⁶, “allegoria profana” costruita sul rovesciamento parodico delle tipiche visioni dell’aldilà, in cui vengono portati sulla scena «des personnages, des villes, des fleuves, des mets allégoriques»⁷.

Risulta allora difficile pensare che nel *Meraugis de Portlesguez*, ascritto *tout court* dalla critica alla tradizione del romanzo arturiano, Raoul de Houdenc, i cui testi rivelano strettissimi rapporti con la contemporanea cultura clericale⁸, rinunci qui invece

⁴ Raoul de Hodenc, *'Le Roman des Eles', and the Anonymous: 'Ordene de Chevalerie': Two Early Old French Didactic Poems*, ed. Keith BUSBY, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1983.

⁵ La virtù fondamentale è *proesce*, formata dall’unione di *largesce* e *cortoisie*, le due ali, a loro volta composte da sette penne ciascuna, ne simboleggiano i vari elementi costitutivi.

⁶ *The Songe d’Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn TIMMEL MIHM, Tübingen, Niemeyer, 1984.

⁷ Marc-René JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen âge*, Berne, A. Francke S. A., 1971, p. 255.

⁸ Già Anthime Fourrier nel 1964 aveva ampiamente documentato la tesi della stretta relazione di parentela esistente tra Radulfus de Hosdenc, identificato appunto con Raoul de Houdenc, e il teologo parigino Pierre le Chantre (Petrus Cantor Parisiensis), autore di numerosi scritti esegetici e di una raccolta di sermoni destinati ai chierici composta intorno al 1191-1192, il *Verbum Abbreviatum*, che costituì una probabile fonte diretta del *Songe d’Enfer*. Cfr. Anthime FOURRIER, “Raoul de Hodenc: est-ce lui?”, in Jean RENSON (éd.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à*

del tutto all'utilizzo di procedimenti di stratificazione semantica, che innestino sul significato letterale sia un evidente sovrasenso metaretorico, dato dalla riflessione sui meccanismi costitutivi del testo, sia un ulteriore livello allegorico in grado, a mio avviso, di fornire la cifra per la comprensione del significato dell'intero romanzo.

Composto nel primo terzo del XIII secolo, il *Meraugis de Portlesguez* è un romanzo di oltre 5900 versi che si configura all'inizio come un vero e proprio *jeu parti*: esso drammatizza infatti uno di quei dibattiti cortesi «assai graditi ai lettori-ascoltatori tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo»⁹. La questione principale posta al centro del dibattito è questa: “bisogna amare una donna per la sua bellezza o per le sue qualità interiori?” È infatti proprio questa questione¹⁰ – riconducibile alla recente tradizione trovadorica e ancora di più al *De amore* di Andrea Cappellano – che va a porre l'uno contro l'altro due cavalieri prima amici, Méraugis e Gervain, entrambi innamorati della bella e, ovviamente, cortesissima Lidoine. Gervain sostiene con arroganza la preminenza assoluta della bellezza e il totale disinteresse nei confronti delle doti interiori, mentre Méraugis sostiene la tesi opposta. Dopo che la stessa corte di Artù ha dichiarato la propria incompetenza sulla materia da dibattere, interviene a dirimere la questione la regina Ginevra con le sue damigelle riunite in una vera e propria “corte d'amore” che aderisce alla tesi di Méraugis accordandogli la mano di Lidoine.

Dunque, il “problema” innescato dall'opposizione iniziale assume all'inizio la forma di un *débat* di natura teorica – in cui le due tesi contrastanti sono veicolate dai due personaggi principali, Méraugis e Gervain – volto ad affermare, attraverso la rappresentazione della *disputatio*¹¹, la preminenza delle doti interiori sulla bellezza. Non

M. Maurice Delbouille, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, pp. 165-193.

⁹ Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, éd. Michelle SZKILNIK, Paris, Champion, 2004, p. 11.

¹⁰ Cfr. Ronald M. SPENSLEY, “The theme of *Meraugis de Portlesguez*”, «French Studies», 27 (1973), pp. 129-133.

¹¹ La prima parte del *Meraugis* è caratterizzata dal più tipico dei *jeux partis* lirici: Méraugis dibatte con Gervain sul valore della donna di cui entrambi sono innamorati. Le due tesi sostenute dai contendenti sono riconducibili ad analoghe posizioni presenti nel *De amore* di Andrea Cappellano, in cui si afferma, così come nel *Meraugis*, la preminenza della *morum probitas* rispetto alla *venustas formae*. Cfr. Gianfelice PERON, “Il dibattito sull'amore dopo Andrea Cappellano: *Meraugis de Portlesguez* e *Galeran de Bretagne*”, «Cultura Neolatina», 40 (1980), pp. 103-121.

sarebbe certo arbitrario inscrivere tale dibattito «dans la vogue des débats du clerc et du chevalier»¹², dato che le posizioni difese dai due protagonisti vanno a coincidere con le due attitudini opposte dell'amore scaturito dalla mera apparenza o, piuttosto, dalle doti morali, con l'evidente valenza etica attribuita alla seconda posizione e dunque alla preminenza di *courtoisie* su *beauté*.

La questione incipitaria così posta viene discussa¹³ e risolta in un migliaio di versi, e tuttavia il romanzo, anziché concludersi, presenta nuovi sviluppi dato che l'autore rilancia la narrazione con l'intento di sottoporre a verifica il giudizio delle dame e della regina che hanno accordato Lidoine a Méraugis. Nelle avventure successive vedremo infatti il protagonista, certamente immaturo e ancora del tutto inadeguato al suo ruolo di cavaliere e di "perfetto" amante cortese, coinvolto in una serie di rocambolesche avventure, capace di scatenare eventi funesti con una serie di azioni del tutto sconsiderate, e colpevole persino dell'oblio completo di Lidoine, la donna amata, letteralmente "dimenticata" nella *Città senza nome*, al momento della fuga di Méraugis, travestito con abiti femminili, in compagnia del ritrovato Galvano.

Comunque, dopo una complicata rete di episodi, il romanzo si conclude con la conferma del giudizio positivo espresso all'inizio sul protagonista, che risulterà vincitore nel combattimento finale con il suo rivale Gervain: i due amici rinnoveranno reciprocamente il patto d'amicizia che li lega e la fanciulla non sarà più contesa a Méraugis. Questo finale, che sembrerebbe contrastare con il fatto che, nel corso del romanzo, il protagonista ha dimostrato una totale incapacità di affrontare le situazioni tipiche del romanzo arturiano, si giustifica grazie ad una progressiva maturazione di Méraugis che rivela nuove capacità retoriche prima sconosciute¹⁴. Michelle Szkilnik afferma in proposito che, all'inizio del romanzo, al protagonista maschile manca soprattutto quella che si potrebbe definire "l'esperienza romanzesca" e che, nel romanzo arturiano, Méraugis è un nuovo venuto che "non conosce le convenzioni letterarie"¹⁵. Il

¹² GINGRAS, "La triste figure des chevaliers", p. 92.

¹³ I temi cortesi che vengono affrontati «situano Raoul [...] in una specifica tendenza alle sottigliezze teoriche e alle antitesi scolastiche; all'interno quindi, in modo anche più deciso di altri autori, della prospettiva che [...] proietta il romanzo di avventure verso l'allegoria». PERON, "Il dibattito sull'amore dopo Andrea Cappellano", p. 121.

¹⁴ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 21.

¹⁵ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 15.

gioco di Raoul de Houdenc consisterebbe dunque nell'immaginare delle situazioni classiche nelle quali farà reagire il suo personaggio in maniera inattesa¹⁶ con l'intento di sottolineare l'assurdità di certe convenzioni romanzesche¹⁷ e di proporre una riflessione sui temi-chiave del romanzo arturiano, come il rapporto amore-prodezza, e per traslato, quello fra mondo femminile e mondo maschile.

Norris Lacy, in una sua acuta analisi del romanzo¹⁸, ha appunto rilevato l'assoluta predominanza del genere femminile nello svolgimento della prima parte della narrazione: i personaggi femminili dominano infatti la maggior parte della storia ed esercitano un'autorità assoluta: vietano ai cavalieri di misurarsi in battaglia, decidono sulle questioni amorose e impongono le azioni da compiere ai cavalieri. Tuttavia, questa apparente glorificazione delle donne mira in realtà ad una riaffermazione del potere maschile. Infatti, proprio dopo aver mostrato un mondo dominato dai personaggi e dall'influenza femminile¹⁹, con le conseguenze che questo comporta, Raoul propone una conclusione convenzionale – volta a confermare la sovranità maschile – che viene appunto resa valida dall'esplorazione del suo opposto, quella sovranità femminile²⁰ “obliterata” dallo stesso svolgersi degli eventi narrativi.

Il senso di inadeguatezza che anche il lettore moderno prova di fronte ad un testo certamente enigmatico come questo, pare riflettersi proprio nell'iniziale inadeguatezza veicolata da Méraugis che, posto continuamente di fronte a segnali che non riesce a decifrare, non fa che dichiarare la propria incapacità di comprendere le situazioni in cui si trova, situazioni certamente topiche nelle quali le sue reazioni “non convenzionali”

¹⁶ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 15.

¹⁷ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 18.

¹⁸ Norris J. LACY, “*Meraugis de Portlesguez: Narrative Voice and Female Presence*”, in Jean-Claude FAUCON, Alain LABBÉ et Danielle QUÉRUEL (éds.), *Miscellanea Medievalia: Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, t. II, pp. 817-837.

¹⁹ A questo proposito, Lacy cita come emblematico il caso della corte d'amore presieduta da Ginevra in relazione alla scelta tra Gervain e Méraugis, corte dalla quale gli uomini sono esclusi: «That men are excluded from the proceedings is significant; that the locus of this female “empowerment” is Arthur's court, the traditional capital of the masculine, chivalric world, is revolutionary». LACY, “*Meraugis de Portlesguez: Narrative Voice*”, pp. 818-819.

²⁰ «[...] the romance that opened with effusive praise of feminine beauty and goodness closes with the glorification of masculine virtue and friendship. In a few thousand lines, we have gone from a literary universe in which women wielded absolute power to one from which they are virtually absent». LACY, “*Meraugis de Portlesguez: Narrative Voice*”, p. 825.

suscitano la riprovazione delle dame. Il protagonista di questo romanzo risulta infatti del tutto “fuori sintonia” rispetto agli accadimenti della narrazione: egli non capisce, sbaglia, compie errori e causa eventi negativi, professando continuamente la propria incapacità di interpretare correttamente i segnali presenti nel testo e di cogliere la *senefiance* degli eventi che gli accadono²¹. Tuttavia, nel corso del romanzo, compaiono sulla scena personaggi o elementi simbolici che sembrano attraversare lo spazio narrativo unicamente per fornire dei segnali al protagonista - ma anche al lettore - che compie varie e, apparentemente, disarticolate, “questes” dai differenti obiettivi (parte infatti alla ricerca di Gauvain, dell’Outredouté, della *Città senza nome*, di Lidoine), è coinvolto in una serie di avventure di cui palesemente non comprende il significato, ma che alla fine risulta “vincitore” ottenendo la donna amata.

Già Keith Busby ha affermato che il *Meraugis* può essere compreso tenendo conto del fatto che Raoul de Houdenc è autore di componimenti allegorici : «[...] the key to understanding *Meraugis de Portlesguez* (and arguably *La vengeance Raguidel* if it is by him) surely lies in his own activity as an author of short allegorical poems and *dits*»²². Anche a mio avviso, solo un’interpretazione che dia conto del raffinato ricorso al procedimento allegorico, inteso, secondo Jung, in senso sia *statico* che *dinamico*²³ – dunque inteso sia come utilizzo di figure allegoriche e personificazioni, sia come senso allegorico che scaturisce dalla dinamica narrativa – può appunto fornire non solo la chiave interpretativa di alcuni episodi assai enigmatici ma anche la cifra necessaria a comprendere il significato dell’intero romanzo.

Tra le sezioni di più difficile interpretazione, figura certamente l’“episodio dello scudo abbattuto”, immediatamente successivo alla partenza dalla corte arturiana di Méraugis e Lidoine, impegnati nella *queste* di Gauvain. Mentre il protagonista e la sua amata cavalcano su una via sconosciuta, sulle orme del nano che, con le sue accuse ad

²¹ Si veda Beate SCHMOLKE-HASSELMANN, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 152.

²² Keith BUSBY, “*Hunbaut* and the Art of Medieval French Romance”, in Keith BUSBY, Norris J. LACY (eds.), *Conjectures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 49-68, p. 50.

²³ Marc-René JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berne, A. Francke S. A., 1971, p. 20.

Artù²⁴, aveva innescato la *queste Dou mellor chevalier dou mont* (v. 1263), i due incontrano di nuovo, in una gelida mattina invernale, il *nain camus* mentre quasi sprofonda nella neve²⁵. Il nano si lamenta di un'offesa appena subita, la sottrazione del proprio cavallo, e chiede a Méraugis che lo aiuti a recuperarlo, contendendolo ad una strana "vecchia" dalla quale è stato appena assalito senza motivo:

«Qui est qui t'a deschevauchié?
 -Qui? fet li nains. Franz, plains d'onor,
 Car change honte por honor.
 -Par foi, ce dit li chevaliers,
 Gel chanjasse mout volentiers
 Mes ge n'en ai de honte point.
 -Non ci, mes el te vient a point
 Mout grant e a tel chose monte
 Que chevalier i avront honte
 Quant il orront parler de toi,
 Se tu n'en iez sauvez par moi.
 Ja n'i faudras mes orendroit!
 Por la honte qui t'avendrait,
 Te donrai ge autant d'onor²⁶
 Se tu me rens mon chaceor.
 - Dont l'avras tu. Di moi qui l'a.
 - Qui? Cele vielle qui est la
 A l'entree de cele lande
 Le m'a tolu.» [...]
 (*Meraugis*, vv. 1402-1420)

L'anziana amazone, subito raggiunta da Méraugis, lo percuoterà in pieno viso (dopo avere già percosso con le briglie il nano) e domanderà, in cambio del cavallo rubato, che il cavaliere abbatta uno scudo appeso all'esterno di un padiglione.

Assai interessante risulta la descrizione di questa figura femminile, certamente dotata di un'innegabile arroganza, ma di cui si mette in luce soprattutto l'altera bellezza, ancora evidente nonostante l'età avanzata:

E li chevaliers erroment
 Hurte, si va poignant après

²⁴ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1244-1375.

²⁵ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1382 e ssgg.

²⁶ «The relationship between *honte* and *honor*, involving both the desire for honour and the fear of disgrace, is thematic in the first part of the work and determines all the hero's actions». SCHMOLKE-HASSELMANN, *The Evolution of Arthurian Romance*, p. 151.

La vielle qui mout fu guernue
 E granz e hisdeuse e ossue.
 Mes de si grant air estoit,
 Quant toz li monz gele de froit,
 E el chevauche desfublee!
 E fu de tel robe atornee
 Com se il fust el tenz d'esté.
 Q'en diroie? Bele ot testé
 E mout se tint noblete e cointe.
 Se viellece ne l'eüst pointe,
 Ce fust la plus cointe a devise.
 Desloiee fu par cointise,
 S'ot un cercle d'or en son chief.
 Mes itant i ot de meschief
 Au cercle metre que li crin
 Estoient blanc de regain
 Mes de ses jors biau se portot.
 (*Meraugis*, vv. 1430-1448).

L'edizione di Michelle Szkilnik, basata sul ms. Vaticano (V), sembra fornire un'immagine poco lusinghiera della vecchia, qui definita *hisdeuse* (v. 1433) in aperto contrasto con i tratti che ne connotano invece l'altera eleganza:

Affublée d'une véritable crinière, elle était grande, horrible, osseuse. Mais quel fier tempérament: alors que tout le monde était transi à cause du froid, elle chevauchait sans manteau et en tenue d'été! Que vous dire? Elle avait été belle et conservait un maintien noble et élégant. Si la vieillesse l'avait épargnée, c'eût été certainement la femme la plus distinguée. Par souci d'élégance, elle ne portait pas de voile mais un diadème d'or sur la tête. Malheureusement, sous le diadème les cheveux étaient blancs à la racine. Mais elle portait bien ses années²⁷.

I versi dedicati alla descrizione della *vielle* (vv. 1432-1448) presentano tuttavia una serie di problemi di edizione e di interpretazione, a causa delle molteplici varianti attestate dai manoscritti²⁸ soprattutto per i vv. 1432-1433.

²⁷ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, pp. 163-165.

²⁸ Il *Meraugis* ci è stato tramandato da cinque manoscritti; tre ne riportano il testo completo (V: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi latini 1725, f. 98vb-130vb; W: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2599, f. 1ra-38vb; T: Torino, Biblioteca nazionale universitaria, L. IV. 33, f. 82ra-119rb), mentre due ne tramandano dei frammenti (B: Berlin, Staatsbibliothek und Preussischer Kulturbesitz, Gall. Qu. 48, f. 144ra-154vb; M: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 5386, f. 24-25, prima custodito negli Archives Départementales du Var a Draguignan). Il manoscritto V, che contiene anche *Le Chevalier de la Charrete*, *Le Chevalier au Lion* e *Guillaume de Dole*, risale alla fine del XIII-inizio del XIV secolo ed è stato composto nel nord della Francia; il manoscritto W, che invece contiene soltanto il *Meraugis*, è ugualmente databile alla fine del XIII-inizio del XIV secolo e presenta un ricco corredo di miniature; il manoscritto miscelaneo T,

La lezione tràdita da V:

La vielle qui mout fu **guernue**
Et granz et **hildeuse** et ossue

diverge infatti sia dalla lezione di W:

La vielle qui mout fu **chenue**
Et grant et **hardie** et ossue

sia da quella di T:

La vielle qui mout fu **cornue**
Et grant et **corsue** et ossue

Uno studio minuzioso su tali varianti è stato già condotto da May Plouzeau²⁹ che scarta alcune lezioni attribuibili ai copisti e determina, in base a criteri rigorosamente linguistici, le varianti risalenti all'originale. La diffrazione *guernue* / *chenue* / *cornue*, presente al v. 1432, viene risolta da Plouzeau in favore della '*lectio difficilior*' *guernue*, che è una variante - con metatesi - di *crenue* (p. 397), che significa "dotata di lunghi capelli, con una folta chioma". Il termine *crenu* è appunto una parola corrente all'epoca della composizione del *Meraugis*, assieme alle varianti *kernu*, *guernu*, *grenu*: in *Erec* compare *crenu* (v. 1415, ed. Foerster³⁰) e nel ms. Chantilly, piccardo, compare *gernu*³¹. Dunque, riguardo alle altre varianti: *chenue* sarebbe cattiva lettura (indotta anche dal

collocabile tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, è stato gravemente danneggiato durante l'incendio della Biblioteca di Torino nel 1904 ed è quindi di assai difficile lettura. Riguardo alle attestazioni frammentarie del *Meraugis*, il manoscritto B, risalente alla fine del XIII secolo, ci tramanda due ampi frammenti del romanzo (f. 144a-154d) corrispondenti ai vv. 2488-3741 e ai vv. 5485-5897 dell'ed. Szkilnik, mentre M ha conservato, in quella che fu la rilegatura di un libro contabile, quattro frammenti inferiori di pagina, della lunghezza di quattordici o quindici versi ciascuno, relativi al racconto di Laquis sui voti pronunciati dai cavalieri alla corte del re di Cabrahan. Cfr. *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, pp. 44-47.

²⁹ May PLOUZEAU, "Une vieille bien singulière (*Meraugis* 1463-1478)", in *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, «Senefiance», 19 (1987), pp. 391-411.

³⁰ Christian von Troyes, *Erec und Enide*, ed. Wendelin FOERSTER, Halle, Max Niemeyer, 1890, p. 53.

³¹ Cfr. PLOUZEAU, "Une vieille bien singulière", pp. 398-399: la stragrande maggioranza delle forme del termine con metatesi provengono da manoscritti piccardizzanti così come la maggior parte delle forme con iniziale sonora (g-). Dato che la lingua del *Meraugis* presenta qualche piccardismo, si può ragionevolmente ascrivere la forma *guernue* a questo uso "moderato" di piccardismi da parte dello scriba di V.

contesto, ovvero dalla descrizione di una vecchia) da parte del copista di W dell'originario *crenue*, così come la seconda variante *cornue* (T) sarebbe cattiva lettura di un modello piccardizzante che riportava *cernue*. Quest'ultima variante (*cornue*), interpretabile come un riferimento ad una diffusa acconciatura femminile a due punte, sarebbe infatti termine anacronistico nel *Meraugis* data la diffusione di tale moda nel secolo successivo alla composizione del nostro romanzo. Dunque, secondo Plouzeau, la vecchia non sarebbe certo "canuta", ma piuttosto "dotata di una folta chioma", come risulta anche dalla lezione di V riportata nell'edizione Szkilnik.

Tuttavia, a mio avviso, tra le varianti tràdite da V pare sicuramente da escludere, al v. 1433, il già citato *hisdeuse* ('laida, disgustosa, deforme') che contrasta nettamente con la restante descrizione della donna, dotata di grande dignità ed eleganza nonostante l'età avanzata. Poco plausibile anche la variante di T, *corsue* ('forte, robusta, corpulenta'), in palese contrasto con *ossue*, tràdito da tutti i manoscritti, e che inoltre è foneticamente simile al *cornue* del verso precedente, di cui pare una sorta di ripetizione-variazione. Più plausibile dunque *hardie* di W, perfettamente coerente con gli altri tratti descrittivi qui forniti.

Secondo M. Szkilnik³², come già rilevato dalla critica precedente, la vecchia arrogante che spinge Méraugis a gettare per terra lo scudo ha un suo corrispettivo in un'analogia figura femminile che compare nel *Lancelot en prose*³³. Infatti, nell'episodio di Yvain e del gigante Maduit, di cui Raoul fornisce nel *Meraugis* una vera e propria "riscrittura", compare una vecchia, brutta e laida, che trascina un nano per i capelli³⁴ e chiede, in cambio della sua liberazione, che Yvain, protagonista di quell'episodio nel *Lancelot*, le dia un bacio. Data l'esitazione del cavaliere, la vecchia muta l'oggetto della richiesta e induce Yvain ad abbattere uno scudo appeso presso dei padiglioni, provocando così la disperazione di dodici damigelle. Più tardi, grazie alle spiegazioni di un eremita, Yvain saprà che lo scudo abbattuto appartiene al gigante Mauduit, prigioniero nel castello di Tertre a causa di un giuramento amoroso che lo costringe a

³² *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 17 e p. 165.

³³ *Lancelot*, éd. Alexandre MICHA, Genève, Droz, 1979, t. 4, LXXX, 10-15, pp. 243-247.

³⁴ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 165, n. 50.

non uscire dal castello, se non per vendicare la sua onta. Mauduit, al fine di liberarsi dalla promessa e dalla prigionia, aveva fatto appendere il suo scudo ad un albero, nella speranza che qualche cavaliere di passaggio lo colpisse: solo in tal modo sarebbe potuto finalmente uscire dal castello per vendicare l'offesa subita³⁵. Un preciso riferimento intertestuale a questo episodio è, tra l'altro, presente nel nostro testo: una frase pronunciata da Méraugis lascia infatti chiaramente intendere che il personaggio "conosca" la disavventura di Yvain con il gigante narrata nel *Lancelot en prose*:

Ge ne demant se guerre non
 Comment que li **gaainz** ait non
 (*Meraugis*, vv. 1624-1625)

«Io non domando che la battaglia,
 Qualunque sia il nome del gigante»

L'Outredouté, al quale appartiene lo scudo nel *Meraugis*, è infatti un uomo, non un 'gigante'³⁶, mentre qui Raoul/Méraugis si riferisce volutamente al "già noto" gigante Mauduit³⁷ del *Lancelot* per richiamare alla memoria dei fruitori l'episodio "parallelo" della compilazione in prosa.

Esistono dunque vari elementi che fanno ritenere la composizione del *Meraugis* successiva a quella del *Lancelot en prose* – benché sia stata formulata anche la tesi opposta³⁸ – e le precise corrispondenze tra i due episodi appaiono certamente evidenti. Sulla base di queste comprovate relazioni tra i due testi, secondo M. Szkilnik, «Le portrait amusant de la vieille "Belle" dans *Méraugis* ne prend toute sa saveur qu'en regard de la tentative (feinte) de séduction à laquelle se livre la vieille du *Lancelot*»³⁹. Dunque, la ben rimarcata vanità dell'amazzone del *Meraugis* sarebbe un tratto connesso

³⁵ *Lancelot*, éd. MICHA, t. 4, LXXX, 22-26, pp. 251-253.

³⁶ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 177, n. 54.

³⁷ La relazione esistente tra i due episodi venne segnalata per la prima volta in Jessie Laidlay WESTON, *The Legend of Sir Lancelot du Lac*, London, D. Nutt, 1901, p. 232, n. 1, che ne aveva dedotto l'antiorità del *Lancelot* sul *Meraugis*.

³⁸ Si veda Gideon HUET "Le *Lancelot en prose* et *Meraugis de Portlesguez*", «Romania», 41 (1912), pp. 518-540, a p. 540: «Dans notre hypothèse, rien ne s'oppose à la supposition que l'auteur du *Lancelot*, ayant emprunté l'idée générale de l'épisode de la vieille à *Méraugis*, l'a développé en empruntant un détail supplémentaire à une autre source».

³⁹ *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 165, n. 50.

alla volontà di seduzione rivelata dall'analogia "vecchia" del *Lancelot en prose*.

Tuttavia, notevolissime sono nel *Meraugis* le differenze relative a tale figura, chiaramente dotata, a mio avviso, di una precisa valenza allegorica che può ben essere compresa non solo dagli attributi che concorrono alla descrizione del personaggio, ma anche dal ruolo da essa qui rivestito in rapporto allo svolgersi della narrazione. Se infatti nel *Lancelot* la vecchia è laida e procede ad un tentativo di seduzione che la rende ancora più disgustosa agli occhi dei lettori, nel *Meraugis* è invece una figura dotata di grande dignità che viene posta sulla scena con l'evidente intento di sottoporre il protagonista ad una prova. La sua immagine è caratterizzata inoltre da una precisa serie di tratti, che coincidono con quelli topicamente associati a definire l'ingresso sulla scena di una *personificazione*. Strubel⁴⁰ elenca infatti fra le modalità che concorrono all'operazione metaforica che sta alla base della personificazione la *descrizione fisica isolata* (che procede nel romanzo secondo il modello del *ritratto*), la descrizione dell'*abbigliamento* e di *oggetti funzionali* ad essa tradizionalmente associati, la costituzione di *sistemi d'interrelazione* (in questo caso l'opposizione nei confronti degli altri agenti), il *dialogo* (qui nella forma codificata dell'*altercatio*) e infine i *gesti* e le *azioni* che ne attestano il potere. Tutti questi elementi sono presenti nella caratterizzazione di questa figura femminile di cui vengono posti in luce:

- l'ardore e il comportamento focoso (*Quant toz li monz gele de froit, E el chevauche desfublee! E fu de tel robe atornee Com se il fust el tenz d'esté.* vv. 1435-1438);

- la bellezza e la nobiltà, assieme all'atteggiamento altero (*Mes de si grant air estoit, v. 1434; [...] Bele ot testé E mout se tint noblete e cointe. Se viellece ne l'eüst pointe, Ce fust la plus cointe a devise.* vv. 1439-1442);

- i tratti dell'aspetto e dell'abbigliamento che concorrono alla potenza descrittiva dell'immagine, come la folta chioma (*La vielle qui mout fu guernue, v. 1432*) e l'assenza di velo (*Desloiee fu par cointise, v. 1443*) che Raoul attribuisce alla *cointise*, giocando forse in tal modo a fornire, tra le righe, la chiave di lettura della personificazione;

⁴⁰ Armand STRUBEL, «Grant senefiance a»: *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, pp. 49-50.

•l'ornamento regale del capo (*S'ot un cercle d'or en son chief*. v. 1444).

Permane poi il problema costituito da un gruppo di versi assai dibattuti:

Mes itant i ot de meschief⁴¹
 Au cercle metre que li crin
 Estoient blanc de regain
 (*Meraugis*, vv. 1445-1447)

così interpretati da Szkilnik: «Malheureusement, sous le diadème les cheveux étaient blancs à la racine»⁴². L'ipotesi relativa alla tintura dei capelli della vecchia⁴³ non risulterebbe infatti in contrasto con gli altri elementi che concorrono ad evidenziare la vanità dell'amazone.

Differente l'interpretazione proposta da Plouzeau⁴⁴ che afferma l'incongruità della variante *blanc* (V) preferendole invece *blonc* (W)/ *blont* (T) a designare il colore biondo della capigliatura.

Ancora, il termine *regain*, scartata la forma erronea *regarin*⁴⁵, sarebbe una designazione coloristica e non l'indicazione della “radice” dei capelli, in quanto forma derivata dal termine *gain* che designa l'autunno e dunque riferita al colore *biondo*, e non *bianco*, dei capelli. Il biondo “autunnale” dei capelli della vecchia sarebbe implicitamente contrapposto al topico “biondo lucente come l'oro” che caratterizza le descrizioni dei capelli delle giovani donne. Se appunto nella giovinezza capigliatura e oro, secondo una topica diffusissima, rivaleggiano in splendore, ciò che costituisce il *meschief* in questo ornamento – appunto il cerchio d'oro sulla testa – è il fatto che, nonostante la vanità della vecchia, il biondo dei suoi capelli non venga esaltato dall'oro della corona che piuttosto ne mette in rilievo il colore spento, autunnale, dovuto all'età

⁴¹ Si tratta di una citazione intertestuale tratta dal *Conte du Graal*: «Mais que tant de meschief i ot» (v. 5891). Cfr. Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, ed. Keith BUSBY, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 249.

⁴² *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 165.

⁴³ «V. 1447, *regain* signifie la ‘repousse’, ici la repousse des cheveux. *Blanc de regain* laisse peut-être entendre que la vieille élégante se teint les cheveux, mais qu'ils sont blancs à la racine». *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 165, n. 49.

⁴⁴ PLOUZEAU, “Une vieille bien singulière”, pp. 402-404.

⁴⁵ La variante *regarin*, trådita da W, viene scartata e attribuita alla negligenza del copista di W. Cfr. PLOUZEAU, “Une vieille bien singulière”, p. 402.

che avanza⁴⁶.

Il problema posto da questi versi risiede evidentemente nell'interpretazione del termine *regain* che, secondo un'altra lettura, indicherebbe invece un biondo scolorito, «un blond fané comme le regain qu'on laisse sécher»⁴⁷, ovvero un secondo fieno dal colore più spento che ricresce su quello già tagliato. Proprio l'uso di questo termine, raramente attestato⁴⁸, potrebbe suggerire una differente interpretazione dei versi. Infatti, è ben noto il fatto che Raoul de Houdenc disponga di un lessico estremamente ricco e che certe parole siano da lui utilizzate in un senso che non si ritrova in nessun vocabolario⁴⁹. Proprio per questo, a mio avviso, si potrebbe ipotizzare per la voce *meschief* un senso diverso da quello normalmente attestato: se è vero infatti che la rima *chief:meschief* è topica, e che i manoscritti concordano su *meschief* (per cui nessun dubbio esiste su tale lezione, attestata da tutti i codici) va rilevato però che esiste in antico francese il sostantivo omofono *meschier*, attestato con un duplice significato: 1. “ce qui supporte la mèche”; 2. “fabricant de mèches, et, en particulier, de cheveux, marchand de cheveux”⁵⁰. La moda di applicare ai propri capelli ciocche e trecce di capelli finti è infatti assai diffusa nel Medioevo. La parola qui utilizzata potrebbe dunque indicare, in una sorta di gioco paretimologico voluto da Raoul, la presenza sul capo della vecchia di ciocche di capelli posticce (*mèches*, appunto), fissate al diadema, che avrebbero un colore diverso dagli altri capelli, come appunto il “secondo fieno” (*regain*) che nasce su quello già tagliato o – in base alla lettura concorrente – simile al “biondo autunnale” a cui si riferisce Plouzeau.

Tale ipotesi non risulta certo infondata se si va a cogliere l'evidente l'analogia tra questo personaggio e la figurazione allegorica della Superbia presente nella

⁴⁶ PLOUZEAU, “Une vieille bien singulière”, p. 403.

⁴⁷ Si veda la recensione di Gaston PARIS all'edizione critica del *Meraugis* curata da Mathias Friedwagner: Raoul von Houdenc, *Sämtliche Werke nach allen bekannten Handschriften herausgegeben von Dr. Mathias Friedwagner*. Erster Band: *Meraugis von Portlesguez, altfranzösischer Abenteuerroman von Raoul von Houdenc zum ersten Mal nach allen Handschriften herausgegeben von Dr. Mathias Friedwagner*, Halle, Niemeyer, 1897, «Romania», 27 (1898), pp. 307-318, a p. 318

⁴⁸ Adolf TOBLER, Erhard LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, vol. 8, Wiesbaden, Steiner, 1971, 593, s. v. *regain*.

⁴⁹ Cfr. *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, p. 71.

⁵⁰ Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, vol. 5, F. Vieweg, Paris, 1888, p. 272, s. v. *meschier*.

Psychomachia di Prudenzio⁵¹, testo riconosciuto come la fonte di maggiore influenza per le più tarde allegorie medioevali costruite sulla nozione centrale di conflitto spirituale.

Se il testo prudenziano, come è noto, è organizzato mediante una semplice struttura binaria e descrive una serie di combattimenti tra ben definiti, e chiaramente designati, vizi e virtù, ogni personificazione è resa mediante una figura femminile, di cui viene fornita una dettagliata descrizione, relativa sia all'abbigliamento che all'acconciatura⁵².

Si veda allora il ritratto della Superbia:

Forte per effusas inflata Superbia turmas
 effreni volitabat equo, quem pelle leonis
 texerat et validos villis oneraverat armos,
 quo se fulta iubis iactantius illa ferinis
 inferret, tumido despectans agmina fastu.
 Turritum tortis caput adcumularat in altum
 crinibus, extractos auget ut addita cirros
 congeries celsumque apicem frons ardua ferret.
 Carbasa ex umeris summo collecta coibat
 palla sinu teretem nectens a pectore nodum;
 a cervice fluens tenui velamine limbus
 concipit infestas textis turgentibus auras.
 Nec minus instabili sonipes feritate superbit
 inpatiens madidis frenarier ora lupatis,
 huc illuc frendens obvertit terga negata
 libertate fugae pressisque tumescit habenis.
 (*Psychomachia*, vv. 178-193)⁵³

Proprio allora la Superbia, gonfia d'orgoglio, caracollava
 tra le sparse schiere su di un focoso cavallo, che aveva ricoperto di
 una spoglia
 di leone e bardato nei fianchi robusti con fiocchi di pelo,
 perché con questa belluina criniera avesse più prestanza;
 e così guardava le schiere dall'alto di un fasto insolente.
 aveva drizzato sulla propria testa una sorta di torre,

⁵¹ Cfr. James J. PAXSON, *The Poetics of Personification*, Cambridge, University Press, 1994, pp. 63-81.

⁵² «[...] he provides general descriptions of the warriors' clothing and hair, but nothing on the order of the iconographic elaboration that characterizes the figures who inhabit later medieval allegories». PAXSON, *The Poetics of Personification*, p. 67.

⁵³ Aurelio Prudenzio Clemente, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, ed. Bruno BASILE, Roma, Carocci, 2007, pp. 56-58. Il testo commentato e tradotto da Basile segue la lezione stabilita in *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, ed. Maurice P. CUNNINGHAM, Corpus Christianorum, Series Latina CXXVI, Brepols, Turnhout, 1966, pp. 151-181.

aggiungendo ai propri capelli dei crini posticci arricciati,
perché la massa sollevasse i boccoli e l'altera fronte fosse sormontata
da un apice.

Un manto fine di lino discendeva dalla spalla, bloccato
sulla sommità del petto, formando un nodo lungo, rotondo e liscio,
un lembo di stoffa come velo leggero fluisce dal capo
e il tessuto si gonfia al soffio avverso della brezza.

Non vi è meno orgoglio nel suo destriero che nella sua selvaggia
fierezza
fatica a restar fermo, e imbianca di schiuma il morso che gli frena la
bocca.⁵⁴

Va precisato subito che, come afferma Lavarenne⁵⁵ nella sua edizione della *Psychomachia* del 1948, «Le sens exact de Superbia est "l'orgueil"» e la scelta di tradurlo in francese con "Vanité" è legata al fatto che tutti i personaggi della *Psychomachia* sono femminili, così come i dettagli del loro abbigliamento⁵⁶. Dunque, Superbia, gonfia d'orgoglio (essa stessa è "orgoglio"!), è abbigliata con abiti leggeri e cavalca qui un cavallo focoso ricoperto con una pelle di leone «perché con questa belluina criniera avesse più prestantza»⁵⁷: l'immagine del leone, con le sue ben note valenze simboliche, ritorna dunque mediante la «criniera» della vecchia del *Meraugis* (vv. 183 e ssgg.), così come non dissimile risulta la decorazione del capo femminile nel già citato testo prudenziano:

Turritum tortis caput adcumularat in altum
Crinibus, exstructo sauger et ut addita cirros
Congeries, celsum que apicem frons ardua ferret.
(*Psychomachia*, vv. 183-185)

Se infatti Superbia «Aveva drizzato sulla propria testa una sorta di torre, aggiungendo ai propri capelli dei crini posticci arricciati, perché la massa sollevasse i boccoli e l'altera fronte fosse sormontata da un apice»⁵⁸, le "ciocche posticce" che caratterizzano la

⁵⁴ Prudenzio, *Psychomachia*, ed. BASILE, p. 57.

⁵⁵ Prudence, *Psychomachie contre Symmaque*, éd. Maurice LAVARENNE, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (1948¹).

⁵⁶ «Nous traduisons par Vanité, pour garder la même genre qu'en latin: tous les personnages de la Psychomachie sont féminins; les détails de toilette sont adaptés à ce sexe, et le traducteur est obligé de respecter la convention». Prudence, *Psychomachie*, éd. LAVARENNE, p. 57, n. 1.

⁵⁷ Prudenzio, *Psychomachia*, ed. BASILE, v. 181, p. 57.

⁵⁸ Prudenzio, *Psychomachia*, ed. BASILE, p. 57.

personificazione prudenziana della Superbia potrebbero coincidere con le *mèches* che adornano il capo della *viellie belle* avvalorando così l'ipotesi interpretativa prima formulata sull'acconciatura dell'amazzone nel *Meraugis*.

Dunque, la valenza allegorica della “vecchia” presente nel *Meraugis* risulta ben evidente non solo dal confronto con il testo prudenziano o con la tradizionale iconografia della Superbia, i cui attributi coincidono con quelli della Vanità, ma soprattutto dalla funzione che la sua figura riveste in questo punto preciso della narrazione. Méraugis ha infatti intrapreso un iter di formazione che lo conduce qui su una via sconosciuta, in un paesaggio invernale, sulle orme di un nano - tradizionale incarnazione del male - a dover affrontare una nuova prova: la tentazione dell'orgoglio. Infatti, proprio dietro richiesta della “vecchia altera”, personificazione dell'orgoglio, Méraugis getterà a terra lo scudo sospeso ad una briglia all'esterno di un padiglione, senza preoccuparsi di conoscere l'identità del cavaliere a cui appartiene, compiendo così un atto sconsiderato di arroganza e imprudenza⁵⁹.

In questo caso dunque, come già rilevato da Zink a proposito del *Songe d'Enfer*, Raoul de Houdenc colloca personificazioni in mezzo a personaggi reali e assegna a tutti questi personaggi lo stesso status all'interno della narrazione allegorica⁶⁰. Tale procedimento non si limita alla mera ripresa di una figurazione tradizionale da un testo noto come la *Psychomachia* di Prudenzio, ma mira a sostanziare e risignificare l'immagine attraverso un ampio ventaglio di riferimenti intertestuali: la figurazione non giunge infatti in maniera “immediata” al testo di Raoul, ma piuttosto già filtrata dalla rielaborazione che di essa ci fornisce la riscrittura medioevale del poemetto prudenziano operata da Alain de Lille⁶¹ (1196-1202) nel nono libro dell'*Anticlaudianus*, poema allegorico che ha come oggetto la formazione di un eroe ideale – Iuvenis – che si

⁵⁹ L'abbattimento di uno scudo, effigiato con le insegne del cavaliere a cui apparteneva e appeso all'esterno di un padiglione, costituiva un atto di sfida. Prima dei tornei infatti i cavalieri erigevano i propri padiglioni di fronte al castello e appendevano ad una lancia lo scudo con il proprio stemma per palesare in tal modo la propria identità.

⁶⁰ Cfr. Michel ZINK, Margaret MINER, Kevin BROWNLEE, “The Allegorical Poem as Interior Memoir”, «Yale French Studies», 70 (1986), pp. 100-126, p. 107.

⁶¹ Autore anche del *De six alis cherubim* dal quale Raoul desume l'allegoria delle ali che struttura il *Roman des Eles*. Su questo argomento, si vedano Alexandre MICHA, “Une Source latine du *Roman des Ailes*”, «Revue du Moyen Âge latin», 1 (1945), pp. 305-309 e Raoul de Hodenc, '*Le Roman des Eles*', ed. BUSBY, pp. 18-19.

oppone vittoriosamente al declino delle virtù. Tra i nemici che l'eroe dovrà sconfiggere, in una rinnovata psicomachia che oppone nuove personificazioni di vizi e virtù, compare infatti una bellicosa figura femminile, Senectus, personificazione allegorica della Vecchiaia, che sferra il proprio attacco contro Iuvenis cercando di sottrargli il proprio cavallo:

Ergo propinqua neci, morti vicina propinque,
 florida canicie, rugis sulcata Senectus
 oppositum ruit in iuvenem, nec primitus instat
 ense, nec aggreditur telo, nec cuspide pulsat,
 sed quadam specie lucte conatur ut illum
 in terram demittat, equum subducat et armis
 exutum liber gladius grassetur in hostem.
 (*Anticlaudianus*, vv. 156-162)⁶²

Dunque, vicina alla morte, prossima a una fine imminente,
 con folti capelli bianchi, Vecchiaia, solcata dalle rughe,
 si getta contro Iuvenis che l'affronta, e non l'incalza
 con la spada, non l'aggredisce con un dardo, non lo respinge con la
 lancia,
 ma tenta con una sorta di lotta di rovesciarlo a terra,
 di portargli via il cavallo e, privato delle armi,
 giocare di spada liberamente sul suo corpo nemico.⁶³

Non solo la connotazione senile che, pur nella ripresa dell'episodio del *Lancelot*, modifica l'originaria personificazione prudenziana, ma anche la menzione del freno durante l'attacco sferrato dall'amazzone, trova una precisa corrispondenza nel *Meraugis*:

Sistit equum, frenum retinens, sermon Senectam
 aggrediens animosque truces et vota retardans,
 (*Anticlaudianus*, vv. 195-196)⁶⁴

[Iuvenis] Ferma il cavallo – ne tira le briglie – aggredendo Vecchiaia
 Con un discorso e, rintuzzandone i truci propositi e gli intenti,⁶⁵

E la vielle qui tint le frain
 S'arreste e fiert arriere main

⁶² Alain de Lille, *Anticlaudianus, Liber nonus et ultimus*, in Prudenziò, *Psychomachia*, ed. BASILE, pp. 132-134.

⁶³ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, in Prudenziò, *Psychomachia*, ed. BASILE, pp. 133-135.

⁶⁴ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, in Prudenziò, *Psychomachia*, ed. BASILE, p. 134.

⁶⁵ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, in Prudenziò, *Psychomachia*, ed. BASILE, p. 135, vv. 195-196.

Le chevalier en mi le vis.
 Li chevaliers au frain l'a pris,
 Si sache, et la vielle le tint.
 (*Meraugis*, vv. 1458-1460)

Non sfuggono certamente le differenze tra l'estremo tentativo di Vecchiaia, ormai soccombente nell'*Anticlaudianus*, di ferire prima con la spada l'avversario e poi di procurarsi la morte, e la reazione ben più prosaica della vecchia del *Meraugis* che sferra un assai meno nobile "manrovescio" al viso del cavaliere (vv. 1459-1460) prima di afferrare il freno del suo cavallo. Assai netti anche gli scarti esistenti tra i due epiloghi dell'episodio – con la tragica resa di Vecchiaia, graziata della vita, nell'*Anticlaudianus*, e il pronto "ricatto" della vecchia, tutt'altro che perdente, nel *Meraugis* – che appaiono tuttavia uniti dal filo conduttore dello "scudo abbattuto":

Ergo victa fugit belloque renunciat, ensem
 deicit, expellit clipeum galeamque Senectus
 exuit, et solo baculo contenta recedit.
 (*Anticlaudianus*, vv. 204-206)⁶⁶

Ecco allora Vecchiaia, vinta, fugge, rinunciando alla guerra, getta
 la spada, fa cadere lo scudo e l'elmo
 e si ritira, aiutandosi col solo bastone.⁶⁷

Scudo abbattuto che si trasforma in Raoul, grazie alla ripresa dell'episodio dal *Lancelot en prose*, in segnale non più di resa, come nell'*Anticlaudianus*, ma di rilancio dell'azione mediante il riannodarsi del filo della narrazione alla trama di quel "già noto" lancelotiano che è divenuto ormai un pretesto per orientare in una nuova direzione il gioco delle significazioni.

Dunque, gli scarti presenti nel *Meraugis* rispetto ad un ipotesto che conduce dalla palese citazione del *Lancelot en prose* ai più velati riferimenti alla *Psychomachia* di Prudenzio e all'*Anticlaudianus* di Alain de Lille, sono evidentemente finalizzati a dotare l'immagine della vecchia di un surplus semantico ben preciso mediante la modifica dei più salienti tratti descrittivi che ne caratterizzano invece l'immagine nel

⁶⁶ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, in Prudenzio, *Psychomachia*, ed. BASILE, p. 136.

⁶⁷ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, in Prudenzio, *Psychomachia*, ed. BASILE, p. 137.

Lancelot. E d'altro canto, l'immagine della "vecchia/giovane", ovvero di una figura femminile in cui l'età non ha offuscato l'ardore giovanile (corrispettivo femminile dell'immagine del *puer senex*) conosce un'eccezionale frequenza nella tarda antichità⁶⁸. Sia la personificazione della Filosofia in Boezio (*Consolatio Philosophiae* Libro I, I), piena di vigore giovanile nonostante l'età avanzata, sia quella di Senectus nell'*Anticlaudianus* sono accomunate dal contrasto fra tratti descrittivi che rinviano sia alla vecchiaia, sia alla giovinezza, secondo una topica assai diffusa nella letteratura medievale⁶⁹ e invece del tutto assente nel *Lancelot en prose*:

[Yvain] «voit une vielle sor .I. povre roncin qui traine encoste de lui .I. nain tout a pié par les chevoix que il ot granz, si le vait batant des poinz par mi les joes, et il vait criant : « Aide ! Aide ! » Et mes sire Yvain se haste de tost aler por secorre le nain, si dist a la vielle, quant il l'a atainte: « Ha, dame, por Dieu, laissez le nain, que je vos pri que vos le laissez. - Se vos por moi, fait ele, voliez faire ce que je vos requerroie, je feroie por vos ce que vos me requerriez de cest nain.» [...] **11**. «Et ele le laisse maintenant, puis li dist qu'il oste son hiaume de sa teste et ele le voit bel chevalier et bien fait de vis fors tant seulement que les mailles del haubert li paroient el col. Et ele li dist: «Biaux sire, fait ele, je vos requier que vos façoiz ce que vos dirai.» Et il dist que si fera il bien seurement. - Or me baisiez, fait ele, une foiz, si vos clamerai quite. » Et il la resgarde, si la vit laide et si froncie que nule plus, si se targe de respondre, car trop est esbahiz de ce qu'ele li demande.» (*Lancelot*, IV, LXXX, 10)⁷⁰

Non pare allora di certo casuale che, nel trasparente richiamo intertestuale al *Lancelot* da cui Raoul trae il canovaccio dell'episodio, l'amazone del *Meraugis* non cavalchi un "povero ronzino" ma un cavallo focoso, non trascini rozzamente il nano per i capelli e non faccia profferte amorose al protagonista dopo averne constatato la prestanza fisica. Dunque la citata affermazione della Szkilnik, secondo la quale il ritratto «amusant» della «vieillie "belle"» nel *Meraugis* non acquista tutto il suo significato se non in rapporto al finto tentativo di seduzione⁷¹ al quale si abbandona la vecchia del *Lancelot*

⁶⁸ Cfr. Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948, trad. it. di Anna Luzzatto, Mercurio Candela e Corrado Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 118.

⁶⁹ CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, p. 119, n. 50.

⁷⁰ *Lancelot*, éd. MICHA, t. IV, LXXX, 10, p. 243.

⁷¹ «'Or vos dirai, fait ele, une autre chose que vos feroiz pour moi, car je voi bien que del baiser n'avez vos mie trop grant talent. Mais veez vos cels pavillons la?' Si li monstre .III. pavillons tanduz en une lande et il dist qu'il les voit bien. 'Se vos, fait ele, me voliez baillier .I. hiaume et une espee que je vos monsterrai et abatre .I. escu qui pert [emenderei in pent, n. d. r.] desus .I. hiaume devant les pavillons, je

en prose, non pare del tutto condivisibile: Raoul prende volutamente le distanze dalla *vielle laide* del *Lancelot* e nel *Meraugis* la figurazione volge, non tanto verso la parodia, quanto verso l'allegoria, realizzata mediante una sapiente commistione di tratti descrittivi che mirano a saldare all'immagine patetica della Vecchiaia offerta da Alain de Lille, una figurazione altera e orgogliosa di cui l'età senile non inficia di certo l'originaria potenza.

Non solo dunque il personaggio della “vecchia laida” e l'episodio dello scudo, ripresi dal *Lancelot en prose* si caricano di valenze semantiche ulteriori mediante la sovrapposizione di un apparato semiotico che rinvia alle più comuni figurazioni della Superbia-Vanità, ma in tal modo Raoul intende oggettivare, mediante il gioco dei personaggi e delle situazioni, quel conflitto interiore dal quale scaturirà il movente dell'imprudente azione qui compiuta da Méraugis.

Il nettissimo scarto che si rileva dunque tra i due episodi del *Lancelot en prose* e del *Meraugis*, che pur rivelano i più serrati rapporti intertestuali, va interpretato alla luce del procedimento già evidenziato da Zink: nel *Meraugis* il personaggio allegorico è al contempo personaggio reale, ma svolge la funzione di dar corpo, come avviene appunto nella psicomachia, ai conflitti psicologici e alle istanze della coscienza morale. L'allegorizzazione del romanzo si situa così tra un ipotesto che fornisce qui il mero “materiale narrativo”, il *Lancelot en prose*, e la sovrapposizione nel *Meraugis* di un significato ulteriore che trascende l'apparente trasparenza del motivo “citato”.

Fondamentali variazioni investono infatti la riscrittura dell'episodio: nel *Lancelot*, Yvain, su consiglio della vecchia, prende lo scudo di colui che ha sfidato e lo sostituisce con il proprio, in modo da “dichiarare” la propria identità, esponendosi in tal modo alla vendetta dell'offeso⁷², mentre la donna “trascina nel fango” l'elmo e la spada del cavaliere a cui appartiene lo scudo⁷³. Risulta dunque palese l'intenzione della

vos clamerai quite'. Et il dist que ce fera il volentiers, que qu'il an doie avenir». *Lancelot*, éd. MICHA, t. IV, LXXX, 12, p. 245.

⁷² Cfr. «[...] et il li demande s'il est quites. – 'Nenil, fait ele, devant que vos aiez cel escu abatu.' Si li monstre et il point le cheval et fiert en l'escu si qu'il l'abat en .I. fontenil. 'Or covient', fait ele, 'que vos preingniez cel escu et laissez le vostre, car autrement diroit cil cui cil escuz est que vos en seriez foiz'». *Lancelot*, éd. MICHA, t. 4, LXXX, 13, p. 246.

⁷³ «Et il prant l'escu qu'il ot abatu et met jus le suen, et la vielle prant le hiaume et l'espee et les neue en une corde, puis les lie a la queue de son roncin si qu'ele traine le hiaume et l'espee par la boe et par mi l'ordure». *Lancelot*, éd. MICHA, t. 4, LXXX, 13, p. 246.

vecchia di recare volutamente un'offesa ad un cavaliere che ella ben conosce.

Nel *Meraugis* invece l'amazzone compare sulla scena solo per determinare l'azione del protagonista. Méraugis infatti abbatte lo scudo e provoca immediatamente, analogamente a quanto avviene nel *Lancelot*⁷⁴, la costernazione e il pianto delle damigelle presenti all'interno del padiglione che ben ne conoscono il possessore, il terribile Outredouté:

Lors s'eslesse e point d'escoellie,
L'escu abat e ou repaire
S'arreste e oï un doel fere
Si grant dedenz le pavellon
[...]
(*Meraugis*, vv. 1495-1498)

Ma proprio nel momento in cui Méraugis ritorna verso la tenda per domandare alle damigelle la causa del loro dolore, compare sulla scena un'altra damigella che cavalca un mulo e tiene una lancia nella mano:

Au tref qui fu en mi la lande
Retorne, que savoir voudra
Dont li dieuls est. Quant il vint la,
Si vit entrer si atornee
Une damoisele montee
Sor un mul: en sa main tenoit
Un glaive. Ens el tref avoit
.II. autres dames qui font doel
Si grant que par samblant lor voel
Morroient, onc mes ce n'avint
(*Meraugis*, vv. 1519-1528)

Sapremo più avanti che la damigella porta la lancia dell'Outredouté (vv. 1914-1930) che l'ha affidata alla fanciulla nella speranza che qualcuno gliela strappasse, offrendogli in tal modo il pretesto per vendicare il proprio onore.

Assai difficile non leggere una valenza metaforica anche in tale figura⁷⁵, dato che l'arrivo di questa enigmatica dama, che reca con sé la spada dell'Outredouté, pare

⁷⁴ Cfr. *Lancelot*, éd. MICHA, t. 4, LXXX, 14, pp. 246-247.

⁷⁵ Se non vi si voglia leggere una vera e propria personificazione dell'Umiltà che, come nella *Psychomachia* di Prudenzio, è armata soltanto della spada che utilizzerà per decapitare Superbia.

finalizzato a ricomporre ancora in modo diverso le tessere dell'ipotesto (*Lancelot en prose*), proponendo per l'episodio una soluzione diversa (lo scudo inutilmente riappeso al proprio posto) subito obliterata, per mostrarne poi la totale inadeguatezza.

Probabile incarnazione di un'istanza metaretorica – così come la *damoisele à la mule* del romanzo *La Mule sans frein*⁷⁶, che attraversa e abbandona la scena narrativa – la damigella sul mulo del *Meraugis* introduce dunque una nuova possibilità di azione per Méraugis, una sorta di “ritorno indietro” indotto dall'azione femminile (che si concretizza nell'atto di riappendere lo scudo dopo il pianto di Lidoine e il manifesto dolore delle altre dame), che si rivela però ormai inapplicabile, dato che l'atto di sfida compiuto ha già scatenato in modo irreparabile una sorta di “reazione a catena”. Dunque, l'ingresso sulla scena della dama sul mulo sembra svelare il funzionamento di un ingranaggio narrativo che scatena ormai reazioni obbligate nel pubblico: alla sfida cieca del cavaliere, dettata dall'orgoglio, può seguire soltanto il lamento delle dame, in un rapporto di causa-effetto che ormai preclude qualunque altro esito narrativo. L'inutilità del gesto di Méraugis, che tenta di riparare all'errore commesso in modo altrettanto irriflessivo attraverso la mera “cancellazione” dell'azione compiuta, pare sottolineata dalle parole sarcastiche della dama:

Lors prent l'escu, sel vet porter
 Arriere la ou il pendoit.
 E quant la pucele le voit
 Qui fu montee sor le mul,
 Si dit : « Or est plus asseür
 Li escuz qui ert a la terre.
 L'en ne vos doit de plus requerre.
 Bien vos en estes aquitez. »⁷⁷
 (*Meraugis*, vv. 1545-1552)

Cil qui entent qu'il est gabez
 Respont : « Hui mes n'en soi ge rien,
 Mes ge cuidai fere mout bien.
 - Mout bien ? Ja si avez vos fet. »
 (*Meraugis*, vv. 1553-1556)

⁷⁶ Cfr. *La Mule sans frein*, in Roland Carlyle JOHNSTON, Douglas David Roy OWEN, (eds.), *Two Old French Gauvain Romances*, Edinburgh-London, Scottish Academic Press, 1972.

⁷⁷ “ora lo scudo è più sicuro di quando era in terra. Ora non vi si può più richiedere nulla” (cfr. vv. 1549-1552).

La conseguenza indotta sia da tale commento sia dal pianto persistente delle dame sarà dunque la reiterazione dell'errore da parte di Méraugis che, mediante il secondo abbattimento dello scudo, che sancisce la riaffermazione del più tipico e "scontato" svolgimento dell'episodio (offesa, vendetta che ne consegue), dimostrerà appunto l'inevitabilità sia delle azioni "imposte" ai personaggi del romanzo, sia delle reazioni, anch'esse ormai "obbligate", del proprio pubblico.

Il tutto dinanzi allo sguardo "rassegnato" di un'istanza incarnata appunto dalla dama sul mulo che, armata della spada dell'Outredouté, a significare ancora la cessione temporanea del potere maschile alle donne, osserva dal di fuori l'agire sconsiderato del cavaliere e il tipico pianto corale delle damigelle.

Viene così portata sulla scena del *Meraugis* la dinamica psicologica che guida le azioni del protagonista: l'Orgoglio/Superbia (la vecchia altera) induce Méraugis ad un'azione foriera di terribili conseguenze (come l'accecamento di Laquis, da lui imprudentemente inviato presso l'Outredouté), imponendogli il codice comportamentale di una cavalleria guidata unicamente dall'orgoglio e dalla vanità.

I limiti dell'azione compiuta appaiono evidenti: dal punto di vista del codice cavalleresco, Méraugis risulta un codardo perché non ha sostituito il suo scudo a quello del cavaliere sfidato, per permettere in tal modo la propria identificazione; dall'altro, quello conforme ad un'etica che egli non ha ancora acquisito, il suo errore consiste nel ritenere sufficiente "ritornare sui propri passi", per annullare le conseguenze di un'azione già compiuta e i cui esiti appaiono invece incontrovertibili. E, ancora una volta, il movente e il vettore dell'azione è costituito dalla volontà femminile: dalla "vecchia altera" che impone il gesto, alla dama sul mulo, armata dall'Outredouté, che certamente andrà ad avvisarlo dell'offesa subita provocandone l'ira⁷⁸.

Proprio lo scudo gettato per terra, simbolo della superbia cavalleresca che detta azioni irresponsabili, si configurerà qui come l'emblema di quel valore maschile necessario a difendere le dame, ma anche, troppo spesso, responsabile della loro sofferenza. Se le dame piangenti cacciano Méraugis, la dama sul mulo non sembra invece minimamente turbata dal loro lamento, tipico effetto, ma non di rado anche

⁷⁸ Cfr. *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1911-1930.

unico movente, delle azioni sconsiderate dei cavalieri:

E celes qui sont ou tref jus
 Plorant, criant, dient après
 «Va t'en sanz revenir ja mes!»
 E cele qui s'en vet amblant
 Escoute, mes ne fet samblant
 Que de lor doel a riens li soit
 (*Meraugis*, vv. 1559-1564)

Alla fine infatti la damigella andrà via in silenzio (come nella *Mule sans frein*), la lancia in pugno, senza dire una parola,

Lors fiert son mul, atant s'en vet
 Sa **lance** el poig e ne dit plus.
 (*Meraugis*, vv. 1557-1558)

mentre Méraugis si lascerà nuovamente travolgere dall'ira:

Li chevaliers de ce qu'il voit
 S'esmerveille e ne set que dire
 Fors tant qu'il dit par mout grant ire:
 "Dex, tant m'en poise! [...]"
 (*Meraugis*, vv. 1565-1568)

Illuminanti per la comprensione dell'episodio risultano allora alcuni versi del *Roman des Eles*⁷⁹, laddove si afferma l'insanabile contrasto tra *cortoisie* e *orgueil*:

-La seconde après la premiere,
 Quel est ele? Est de tel maniere
 Que chevaliers por sa biauté,
 Por nul haut pris, ne por bonté
 Qu'il ait, tant ne soit merveilleus,
 Que por ce doie estre orguilleus;

⁷⁹ Raoul de Hodenc, *'Le Roman des Eles'*, ed. BUSBY, p. 39, vv. 291-302. Sull'importanza del *Roman des Eles* per l'interpretazione dei romanzi arturiani di Raoul e soprattutto del *Meraugis*, si veda Keith BUSBY, "Le Roman des Eles as Guide to the sens of *Meraugis de Portlesguez*", in Glyn S. BURGESS, Robert A. TAYLOR (eds.), *The spirit of the Court*, (Actes du 4^e congrès de l'International Courtly Literature Society, Toronto, 1983), Cambridge, D.S. Brewer, 1985, pp. 79-89: «The justification for reading RE [*Roman des Eles*] in conjunction with MP [*Meraugis*] comes first of all from a widespread and frequent use of intertextuality, where the vocabulary, phrasing and imagery of one poem is reflected in the other. Once this link established, it is only a short step to consider whether the actual messages of the two poems are in any way related.» (p. 81).

Quar je di, et prover le vueil,
 Qu'entre cortoisie et **orgueil**
 Ne porroient conjoindre ensamble.
 -Por qoi? – Por ce que il me samble
Qu'en toz poins naist de cortoisie
Honor, et d'orgueil vilonie.
 (*Roman des Eles*, vv. 291-302)

D'altra parte, il legame strettissimo tra vanità/orgoglio e villania, già incarnato dalla vecchia amazone, era già stato anticipato nel *Meraugis* dalle parole di Lorete, nella sua strenua difesa del vero amore che prescinde dalla bellezza fisica:

Biautez est ce qui naist o li:
 Orgoil, orgoil qui siet sor li,
 Que c'est uns nons de vilonie.
 (*Meraugis*, vv. 973-975)

Dunque, l'assenza di cortesia nell'immaturo protagonista, ancora incapace di interiorizzare un codice etico fondato sulla vera *cortoisie*, si manifesta mediante la figurazione allegorica dell'Orgoglio/superbia/vanità – l'indomita “vecchia pecca” della *chevalerie* – che risulta ancora l'unico movente delle azioni di Méraugis. Dall'orgoglio che detta ogni gesto del cavaliere non può certo derivare quell'onore continuamente ricercato, e spesso invano, da Méraugis⁸⁰, ma soltanto la *vilonie* continuamente deprecata dalle dame⁸¹.

Il “pubblico delle dame piangenti”, delle donne sempre scontente e pronte a criticare il comportamento maschile, fornisce certamente un'immagine ironica di quell'universo femminile che, all'inizio del *Meraugis*, tenta di imporre il proprio controllo sul corso degli eventi. Quelle che, nella topica del romanzo, sono le spettatrici ammirate della superbia e della vanagloria del cavaliere, rivelano invece qui il loro côté più “protettivo”, ma anche più “irritante”, mediante il tentativo, continuamente frustrato, di esercitare un efficace controllo sui comportamenti maschili⁸² più deteriori.

⁸⁰ Cfr. *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1403-1416; vv. 1508-1509.

⁸¹ «As already stated, it is clear from the outset that MP [*Meraugis*] is going to be concerned with the discrepancy between ideal and reality [...] and between *cortoisie* and *vilanie*». BUSBY, “Le *Roman des Eles* as Guide to the *sens*”, p. 82.

⁸² Lacy rileva i continui interventi dei personaggi femminili per evitare i combattimenti tra i cavalieri, a cominciare dalla mediazione di Lidoine per evitare che Méraugis e Gorvain si battano per lei, seguita

Ma se il movente delle azioni del cavaliere diventa unicamente il desiderio di compiacere il proprio “pubblico femminile” (dunque orgoglio-vanità), così come Méraugis e gli altri cavalieri del romanzo tentano di fare continuamente, l’esito delle proprie imprese sarà fallimentare. Méraugis seguirà infatti un percorso allegorico connotato “in negativo”, che lo condurrà lungo la *Via senza nome*, verso la *Città senza nome*⁸³ (in cima ad una montagna, forse a simboleggiare la Gerusalemme celeste), attraverso l’*Isola senza nome* – non-luoghi per eccellenza e dunque segnali di una mancanza, di un’assenza da colmare, di un’incapacità di “trovare la strada” – ma alla fine sarà in grado di combattere con l’altra metà di sé incarnata dall’Outredouté, il padrone dello scudo abbattuto.

Anche Laquis, il cavaliere dapprima *inconnu*, di straordinaria bellezza e prodezza (vv. 1668-1672) che, sconfitto da Méraugis, gli svelerà l’appartenenza dello scudo all’Outredouté (vv. 1828-1831) sarà descritto con significativi tratti:

Li nostres chevaliers deça
 Se merveille dont il veoit
 Que cil ist dou gué qui n’avoit
 Frain, ne sele ne esperon,
 Ne ne tient verge ne baston
 Fors l’escu e la lance a droit.
 Mes de si grant beauté estoit
 Que nul plus bel n’estéüst querre,
 N’onques ne fu en nule terre
 Nuls chevaliers veüz as iex
 A cui armes seïssent miex
 Q’a lui. [...]
 (*Meraugis*, vv. 1665-1676)

Privo (e qui la valenza metaforica è evidente) di freno, sella e speroni, *non ha verga né*

dalla rivendicazione del potere decisionale femminile mediante il giudizio sulla contesa espresso dalle dame. Cfr. LACY, “*Meraugis de Portlesguez*: Narrative Voice”, p. 818.

⁸³ Al v. 2780 viene menzionata la *Città senza nome* “che poi per Méraugis divenne la ‘città perduta’ dato che egli la cercò con tutte le sue energie ma non la trovò”:

[...]
 Ont la Cité sanz Non veüe,
 Que puis fust la cité perdue
 A oes son voel, car il la quist
 Après e a grant fes se mist
 De trover la, nel trova pas.
 (*Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 2780-2784)

bastone, ma porta solo lancia e scudo⁸⁴. Anch'esso personificazione dell'indomito orgoglio e della passione sensuale (tradizionalmente rappresentata da un cavallo senza sella, che va domato e legato) cavalca quotidianamente senza una meta per effetto di un'incauta promessa dettata dal desiderio di superare i rivali nel compiacere le dame. Riguardo alla *verga* e al *bastone*, di cui egli è privo, secondo le attestazioni dell'*Antico testamento*, esse simboleggiano gli strumenti della disciplina e del castigo divino: «Il bastone è segno dell'autorità di Dio, [...] la sua funzione è simile a quella dello scettro di un sovrano»⁸⁵. Dunque, il cavaliere armato viene posto chiaramente al di fuori della sfera metaforica connessa alla volontà divina: non certo un "inviato dal Cielo", ma piuttosto un cavaliere pavido⁸⁶, dominato soltanto dall'istinto e dalla vanità. Sarà egli stesso a spiegare a Méraugis il motivo del suo insensato vagare "senza briglia e senza speroni", in balia del proprio cavallo⁸⁷ laddove le briglie, nel caso di un cavallo in corsa, rappresentano topicamente i freni e i comandi, e dunque il «frenum discretionis» che deve disciplinare l'«equum desiderii»⁸⁸. Il cavaliere che procede a caso, senza sapere "la mattina dove arriverà la sera" (vv. 1791-1793), mosso solo dalla vanità e dal desiderio di compiacere le dame è ancora una volta l'emblema di un mondo cavalleresco privo di qualunque spessore etico. Non certo a caso, la punizione in seguito inflitta a Laquis dall'Outredouté sarà proprio l'accecazione dell'occhio sinistro, notoriamente la *pars diaboli*, affinché egli possa così ricordare la strada giusta, la "droite", presso la quale

⁸⁴ Lo stesso Méraugis chiederà la *senefiance* di questo strano "corredo" del cavaliere :

«Di moi avant que senefie
Que n'as frain ne esperons : [...]»

(*Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1731-1732).

⁸⁵ Anna ANGELINI, "Bastoni, scettri e rami nell'Antico Testamento", «Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 63.3 (Settembre-Dicembre 2005), pp. 3-26, a p. 8. <<http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-05-III-01-Angelini.pdf>>

⁸⁶ Cfr. Alfred ADLER, "The Themes of the 'Handsome Coward' and of the 'Handsome Unknown' in *Meraugis de Portlesguez*", «Modern Philology», 44. 3 (1947), pp. 218-224, a p. 218-219.

⁸⁷ Ad un torneo, durante il quale i cavalieri fanno a gara nel promettere alle dame che compiranno le imprese più assurde e pericolose (vv. 1731-1793), Laquis, per superare gli altri contendenti, promette che si lascerà guidare dal proprio cavallo senza imporgli alcuna direzione, finché non troverà un cavaliere più forte di lui in grado di sconfiggerlo (Cfr. *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1778-1789).

⁸⁸ Si veda Duilio CAOCCI, "Narrativa monastica e scritture morali tra XII e XIII secolo", in Duilio CAOCCI, Rita FRESU, Patrizia SERRA, Lorenzo TANZINI, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, pp. 105-159, p. 131. Sul valore metaforico del freno, mi permetto di rinviare a Patrizia SERRA, "La *Mule sans frein* tra percorsi mitici e ricerca della verità", in Duilio CAOCCI, Marina GUGLIELMI (eds.), *Idee di letteratura*, Roma, Armando, 2010, pp. 82-107.

sarà ora possibile trovare Méraugis⁸⁹.

E appunto l'Outredouté, trasparente personificazione del male principale che mina alle radici la cavalleria, andrà a incarnare gli effetti dell'orgoglio smisurato, latore unicamente di sofferenze e di morte. Le parole di Laquis, venute a conoscenza dell'abbattimento dello scudo, chiariscono infatti immediatamente lo statuto di tale personaggio:

Li **deables** est eschapez
 Qui devant estoit en prison.
 (*Meraugis*, vv. 1815-1816)

L'Outredouté, demone dal *rouge escu au noir serpent* (v. 1908), è stato liberato da Méraugis: il Male è nuovamente “scappato” dalla prigione in cui le istanze femminili l'avevano rinchiuso⁹⁰. Le dame poste a guardia del padiglione per evitare l'abbattimento dello scudo non sono riuscite nemmeno questa volta ad evitare lo scatenamento della violenza e il dolore che ne deriverà:

E quant l'Outredoutez vendra
 Plus en sera c'onques ne fu
 Crueuls. E por ce ont eü
 Les dames doel. - Por qoi le font?
 - Sire, por ce quë eles sont
 Franches, si heent le forfet.
 Autant com cele qui s'en vet
 Het bien, heent cestes outrage.
 Ja por destorber cest damage
 Ont conversé un an entiere,
 E cele I ert por atisier

⁸⁹ Por ce qu'il veut que Laquis die
 De Meraugis qu'il en a fet
 Le fiert e dit : «Quel part s'en vet ?
 Nome la voie ! - Sire, a destre.»
 E il le prent devers senestre,
 Si li fet un des oils voler,
 E dit que c'est por assener
 A la voie, qu'il ne l'oublit.

(*Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 2093-2100)

⁹⁰ Come ben esemplifica appunto la vicenda dell'Outredouté, narrata a Méraugis da Laquis (e analoga a quella del gigante Maudit nel *Lancelot*): l'uomo più crudele che sia mai esistito è stato sottomesso dall'amore per una dama alla quale ha promesso di evitare ogni violenza, se non giustificata dalla legittima difesa. Tuttavia, egli non tarderà a trovare il pretesto necessario per liberarsi dalla scomoda 'prigionia' imposta dalla dama. (Cfr. *Meraugis de Portlesguez*, éd. SZKILNIK, vv. 1828-1904).

Le mal, que ja mes par son voel
 Ne faudroit. E celes ont doel
 Por ce que verront essillier
 A la venue au chevalier
 Le país. Sa grant desreson
 Metra avant e en prison
 Reson. - Qui l'a desresonee?
 - Fortune qui li a donee
 La colee don tele est morte.
 (*Meraugis*, vv. 1931-1950)

Solo Méraugis, e dunque il singolo individuo, potrà combattere il proprio “demone interiore”, e sconfiggere quel male che il mondo femminile ha tentato invano di arginare. A questo proposito, assai significativo si rivela l’episodio cruciale in cui Méraugis dimentica Lidoine nella *Città senza Nome*, al momento – non a caso – di una fuga (dalla propria identità), episodio che, secondo Lacy, ha dei risvolti interessanti riguardo al rapporto tra i generi che viene portato sulla scena⁹¹: Méraugis dimenticherebbe Lidoine proprio nel momento in cui egli stesso, per salvare Galvano, “diventa una donna” mediante il travestimento. Poiché Galvano rimpiazza in quel momento Lidoine come oggetto della *queste*, si realizza in tal modo «the textual transfer of power from one sex to the other»⁹².

A mio avviso, l’episodio si presta ad un’ulteriore interpretazione: il “diventare donna” mediante il travestimento che lo fa sfuggire dall’Isola Senza Nome segna il massimo fallimento di Méraugis. Il suo metaforico “diventare donna”, ovvero, oltre la lettera, “come lo vorrebbero le donne” e dunque, in un certo senso, “femminilizzato”, ricostruito in base ad istanze che non gli appartengono, segna la perdita del proprio ruolo maschile metaforizzata dalla dimenticanza (e dunque dalla perdita) di Lidoine. Come dire, si perdoni la banalizzazione: «se “diventi donna”, se rinunci al tuo essere maschile per rimodellarti sull’immagine che il mondo femminile vorrebbe cucirti addosso, rischi di perdere te stesso e l’amore: devi sconfiggere da solo l’orgoglio che rischia di distruggerti».

L’approdo alla maturità da parte del cavaliere non può dunque procedere dall’assunzione di un *habitus* comportamentale costruito e imposto dal mondo

⁹¹ LACY, “*Meraugis de Portlesguez*: Narrative Voice”, p. 823.

⁹² LACY, “*Meraugis de Portlesguez*: Narrative Voice”, p. 823.

femminile, e assunto appunto come un *habitus* (travestimento) necessario alla “fuga” da sé stessi, ma piuttosto dalla capacità di interiorizzare un codice di comportamento, scevro da orgoglio e vanità, personificati e materializzati, nel *Meraugis*, nelle loro molteplici declinazioni. L’allegoria *dinamica*, e dunque veicolata dalla narrazione, che investe il processo di formazione di Méraugis, trasforma la multiforme serie di avventure del protagonista in un percorso paradigmatico volto a stigmatizzare il vero movente delle azioni della cavalleria: orgoglio smisurato e vanità, resi da Raoul mediante quello che Zumthor definisce “il linguaggio dell’allegoria”.

Dunque nel nostro romanzo l’allegoria funziona «comme une glose intégrée au texte»⁹³ in grado di stabilire una rete di relazioni tra la letteralità del testo, e dunque i personaggi e le azioni del racconto, e un significato psicologico o morale che si costituisce e si definisce, ogni volta con gradazioni diverse, attraverso la differente combinazione tra gli elementi in gioco. Nel Méraugis la *Personenallégorie* (basata sulla personificazione) si intreccia alla *Geschehensallegorie* (allegoria “evenemenziale”, che deriva dall’interazione tra gli agenti)⁹⁴: la *personificazione* dell’orgoglio che irrompe sulla scena mediante l’amazzone di matrice prudenziana si reduplica e risostanzia poi mediante l’inquietante demone interiore dell’Outredouté, anch’esso pulsione psicologica oggettivata e tuttavia, al contempo, personaggio “reale” che assomma in sé gli effetti dell’orgoglio, e dunque *tipo*⁹⁵ costruito sul paradigma particolare/generale e più volte ancora declinato e moltiplicato nelle figure dei cavalieri “senza freno” come Laquis o Gorvain.

Nel *Meraugis* si realizza dunque quella moltiplicazione delle relazioni di analogia⁹⁶, posta in rilievo da Strubel, propria della strategia allegorica, e qui abilmente calata da Raoul nella dimensione romanzesca: la bipolarità statica che nei poemi allegorici materializza i conflitti interiori viene ora superata attraverso la trasposizione narrativa di una *quête* individuale e sociale, popolata da personaggi e istanze morali e

⁹³ Paul ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, (1972¹) 2000, p. 157.

⁹⁴ STRUBEL, «*Grant senefiance a*», p. 43.

⁹⁵ STRUBEL, «*Grant senefiance a*», p. 48.

⁹⁶ STRUBEL, «*Grant senefiance a*», p. 46: «l’allégorie tend à saturer la relation d’analogie, en la démultipliant, en la perpétuant dans une série ridondante d’analogies secondaires».

psicologiche “reali”⁹⁷, in cui proprio l’autosufficienza della *lettre* è in grado di veicolare la “glossa integrata” dell’allegoria, a sancire il nuovo legame tra romanzo arturiano e scrittura allegorica.

Riferimenti bibliografici

- ADLER, Alfred, “The Themes of the ‘Handsome Coward’ and of the ‘Handsome Unknown’ in *Meraugis de Portlesguez*”, «Modern Philology», 44.3 (1947), pp. 218-224.
- ANGELINI, Anna, “Bastoni, scettri e rami nell’Antico Testamento”, «Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano», 63.3 (Settembre-Dicembre 2005), pp. 3-26.
- ARSENEAU, Isabelle, “*Meraugis de Portlesguez* ou l’art de railler et de faire dérailler la mécanique du roman”, «Études françaises», 47.2 (2011), pp. 21-37.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, “Arthurian Heroes and Convention: *Meraugis de Portlesguez* and *Durmart le Gallois*”, in LACY, Norris J., KELLY, Douglas, BUSBY, Keith (eds.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1988, t. II, pp. 79-92.
- BUSBY, Keith, “Le *Roman des Eles* as Guide to the *sens* of *Meraugis de Portlesguez*”, in BURGESS, Glyn S., TAYLOR, Robert A. (eds.), *The spirit of the Court*, (Actes du 4^e congrès de l’International Courtly Literature Society, Toronto, 1983), Cambridge, D.S. Brewer, 1985, pp. 79-89.
- BUSBY, Keith, “*Hunbaut* and the Art of Medieval French Romance”, in BUSBY, Keith, LACY, Norris J. (eds.), *Conjectures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 49-68.

⁹⁷ «[...] characters in MP [*Meraugis*] are living examples of the virtues and vices detailed in RE [*Roman des Eles*]. In this respect at least, MP is an allegorical romance with people instead of personifications, whilst from another point of view, RE is a codification of the courtly and knightly ethic which governs the behaviour of the characters in MP». BUSBY, “Le *Roman des Eles* as Guide to the *sens*”, p. 89.

- BUSBY, Keith, “*Mise en texte and mise en image: Meraugis de Portlesguez* in Vienna ÖNB 2599”, in LACY, Norris J., BUSBY, Keith, JONES, Catherine M. (eds.), *Por Le Soie Amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 95-116.
- CAMPBELL, David E., “Form and Meaning in the *Meraugis de Portlesguez*”, «Genre», 2 (1969), pp. 9-20.
- CAOCCI, Duilio, “Narrativa monastica e scritture morali tra XII e XIII secolo”, in CAOCCI, Duilio, FRESU, Rita, SERRA, Patrizia, TANZINI, Lorenzo, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, pp. 105-159.
- Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, ed. Keith BUSBY, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948, trad. it. di Anna Luzzatto, Mercurio Candela e Corrado Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- FOURRIER, Anthime, “Raoul de Hodenc: est-ce lui?”, in RENSON, Jean (éd.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, pp. 165-193.
- GINGRAS, Francis, “Décaper les vieux romans: voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472)”, «Études françaises», 42.1 (2006), pp. 13-38.
- GINGRAS, Francis, “La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472)”, «Revue des langues romanes», 110.1 (2006), pp. 77-93.
- HAWORTH, Kenneth R., *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius' Psychomachia*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1980.
- HUET, Gideon, “Le Lancelot en prose et Meraugis de Portlesguez”, «Romania», 41 (1912), pp. 518-540.
- JOHNSTON, Roland Carlyle, OWEN, Douglas David Roy (eds.), *Two Old French Gauvain Romances*, Edinburgh-London, Scottish Academic Press, 1972.
- JUNG, Marc-René, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berne, A. Francke S. A., 1971.
- LACY, Norris, “*Meraugis de Portlesguez*: Narrative Voice and Female Presence”, in FAUCON, Jean-Claude, LABBÉ, Alain, QUÉRUEL, Danielle (éds.),

- Miscellanea Medievalia: Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, t. II, pp. 817-837.
- Lancelot: Roman en prose du XIII^e siècle*, ed. Alexandre MICHA, 9 vols., Genève, Droz, 1978.
- MICHA, Alexandre, “Une Source latine du *Roman des Ailes*”, «Revue du Moyen Âge latin», 1 (1945), pp. 305-309.
- PAXSON, James J., *The poetics of Personification*, Cambridge, University Press, 1994.
- PERON, Gianfelice, “Il dibattito sull'amore dopo Andrea Cappellano: *Meraugis de Portlesguez* e *Galeran de Bretagne*”, «Cultura neolatina», 40 (1980), pp. 79-102.
- PERON, Gianfelice, “Raoul de Houdenc e la laicizzazione dell'allegoria”, in GOLDIN, Daniela (ed.), *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Liviana Editrice, 1980, pp. 107-121.
- PLOUZEAU, May, “Amour profane et art sacré: à propos d'un crucefiz dans *Meraugis de Portlesguez*”, *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, «Senefiance», 7 (1979), pp. 543-558.
- PLOUZEAU, May, “Une vieille bien singulière (*Meraugis* 1463-1478)”, *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, «Senefiance», 19 (1987), pp. 391-411.
- PLOUZEAU, May, “En relisant *Meraugis de Portlesguez*: notes de lexique (*covenancier* et *covenanter*, *estendre soi*, *mors*, *taillier la broche* et *anchais*)”, «Romania», 130.1 (2012), pp. 134-201.
- Prudence, *Psychomachie contre Symmaque*, éd. Maurice LAVARENNE, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (1948¹).
- (Aurelii) Prudentii Clementis carmina, ed. Maurice P. CUNNINGHAM, Corpus Christianorum, Series Latina CXXVI, Brepols, Turnhout, 1966, pp. 151-181.
- Prudenziio, Aurelio Clemente, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, ed. Bruno BASILE, Roma, Carocci, 2007.
- Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, ed. Michelle SZKILNIK, Paris, Champion, 2004.

- Raoul de Hodenc, *'Le Roman des Eles', and the Anonymous: 'Ordene de Chevalerie': Two Early Old French Didactic Poems*, ed. Keith BUSBY, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1983.
- [Raoul de Houdenc], *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn TIMMEL MIHM, Tübingen, Niemeyer, 1984.
- SCHMOLKE-HASSELMANN, Beate, *The Evolution of Arhurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, New York, Cambridge University Press, 1998.
- SERRA, Patrizia, "La *Mule sans frein* tra percorsi mitici e ricerca della verità", in CAOCCI, Duilio, GUGLIELMI, Marina (eds.), *Idee di letteratura*, Roma, Armando, 2010, pp. 82-107.
- SMITH, Macklin, *Prudentius' Psychomachia. A Reexamination*, Princeton, University Press, 1976.
- SPENSLEY, Ronald M., "The theme of *Meraugis de Portlesguez*", «French Studies», 27 (1973), pp. 129-133.
- STRUBEL, Armand, «*Grant senefiance a*»: *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- SZKILNIK, Michelle, "*Méragis* et la Joie de la Cité", «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes», 15 (2008), pp. 113-127.
- WHITMAN, John, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- ZINK, Michel, MINER, Margaret, BROWNLEE, Kevin, "The Allegorical Poem as Interior Memoir", «Yale French Studies», 70 (1986), pp. 100-126.

Patrizia Serra

Facoltà di Studi Umanistici, Università di Cagliari (Italy)

pmserra@unica.it