

vista alla Radio Svizzera. Gli scritti su Pannizzi sono stati pubblicati nel volume *Un professore a Londra*, a cura di G. ANCESCHI (Novara, Interlinea); e per la Nino Aragno Editore, sono uscite le *Lezioni inglesi*, a cura di Tiziana PROVVIDERA.

ANTONIA TISSONI BENVENUTI

ANNA MARIA FINOLI, *Prose di romanzi. Raccolta di studi (1979-2000)*, Milano, LED, 2001. Un vol. di pp. 208.

I saggi qui raccolti si organizzano intorno a un nucleo tematico molto bene individuato: il «romanzo in prosa» (ma non solo) francese, che è una «grande originale creazione che il Medio Evo ha tramandato alle letterature moderne» (p. 7).

La fortuna del romanzo medievale nella Francia del XV-XVI secolo e dell'Ottocento romantico-positivista costituisce l'oggetto dei primi due interventi. Con *L'eredità medievale: al di là delle storie 'che le carte empion di sogni'* (pp. 11-25) si sottolinea come il romanzo medievale anticipi, in qualche misura, l'antropocentrismo del Rinascimento, attraverso due principali modelli: il romanzo biografico e il romanzo a intreccio, sulla scia in particolare del grande ciclo medievale della cosiddetta *Vulgate*. Anche la lingua è importante in relazione al genere, perché se è vero che il romanzo, e soprattutto quello in prosa, ha fin dalla sua origine «contribuito al riconoscimento della lingua vernacolare e della sua capacità intrinseca di diventare lingua scritta», si deve anche aggiungere che nel XVI secolo in Francia esso è stato «portato ad esempio della dignità della lingua nazionale di fronte alle lingue concorrenti» (p. 25). In *Immagini del Medio Evo nei romanzi popolari francesi dell'Ottocento* (pp. 27-44) viene invece messo l'accento sulle caratteristiche del romanzo ottocentesco francese di argomento medievale. Se l'indiscusso modello è *Notre Dame de Paris* di V. Hugo, P. Lacroix, che sfrutta le sue conoscenze e la sua passione (era, tra l'altro, conservatore all'Arsenal), occupa senz'altro un posto di rilievo nel panorama del romanzo popolare ottocentesco: da un punto di vista linguistico, ad es., egli «dissemina ... termini e *tourneures* del francese antico e me-

dio» (p. 43) nelle sue creazioni. Il Medioevo messo in scena in questi romanzi non ha pressoché nulla a che spartire con la realtà dei fatti, le atmosfere sono quasi sempre cupe, in ossequio al gusto romantico, i personaggi sono gratificati di una *naïveté* tipica di «una conoscenza storica ancora approssimativa» e di «una visione ideologicamente distorta» (p. 32). Il Medioevo del romanzo popolare ottocentesco consiste più che altro in un *décor lexical*, nel quale «si possono individuare alcuni campi semantici privilegiati» (p. 37): quelli ad esempio dell'architettura e del mondo feudale.

A questi due articoli per così dire introduttivi seguono *Il corteo di Isotta. Metamorfosi e peripezie di un motivo letterario (Thomas, «Roman de Tristan», frammento di Strasburgo 1)* (pp. 45-58) e *Merlino* (pp. 59-68). Nel primo si analizza il tema dell'attesa e della ricerca di una persona che alla fine si riesce a riconoscere dopo una serie di errori. L'episodio — quello di Tristano e Kaerdin che guardano di nascosto il corteo di Isotta — viene messo in relazione con altre opere, come il *Lanval*, il tardo romanzo di *Jehan de Paris*, la tarda *Chanson du Chevalier au Cygne*. Ma il punto di partenza sono i *Gesta Karoli Magni* di Notker, ove si scorge «la realizzazione letterariamente più valida dello schema» (p. 50): non è anzi escluso che i *Gesta* siano in qualche modo il modello, anche se probabilmente filtrato, delle opere francesi. Nel saggio su Merlino viene affrontata la figura di un personaggio che, benché snobbato da Chrétien de Troyes, è presente nel ciclo della Tavola Rotonda fin dalle opere che ne costituiscono l'origine letteraria: l'*Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth e il *Roman de Brut* di Wace. In particolare A.M. Finoli analizza il *Roman de Merlin* di Robert de Boron, certo non un capolavoro nell'ambito della letteratura arturiana, ma importante proprio per l'autonomia che viene offerta per la prima volta a Merlino. Il «cristianissimo» Robert, alle prese con una materia che rischia sempre di valicare i confini imposti dall'ortodossia, «tenta di integrare nel sistema cristiano» l'episodio del concepimento di Merlino, «collocandolo in un disegno provvidenziale» (p. 61). Dopo il romanzo di Robert de Boron il mago-profeta entra di diritto, anche se non sempre da protagonista, nelle pagine

dei romanzi in prosa del secolo XIII, conservando molti dei suoi tratti originari: è «colui che 'engin et saveir' ha messo al servizio del bene, educando, guidando, spronando gli uomini alla *queste dou graal*, all'aspra ricerca della perfezione, soccorrendo ... la loro fragilità» (p. 68).

I sei articoli che seguono hanno come oggetto il romanzo *Le Chevalier Errant*, misto di prosa e versi, scritto da Tommaso III di Saluzzo: '*Le Chevalier Errant*' di Tommaso III di Saluzzo alla corte d'Amore, pp. 69-83; *Un gioco di società. 'Le roi qui ne ment' e le 'demandes en amour'* nello '*Chevalier Errant*' di Tommaso III di Saluzzo, pp. 85-94; '*Le donne, e ' cavalier...*' *Il topos dei Nove Prodi e delle Nove Eroine* nello '*Chevalier Errant*' di Tommaso III di Saluzzo, pp. 95-109; *Fête de cour et fête de ville dans 'Le Chevalier Errant' de Thomas III de Saluces*, pp. 111-26; '*A celle rose clamée...*'. *Lettere d'amore ne 'Le Chevalier Errant' di Tommaso III di Saluzzo*, pp. 127-46; *Une biographie 'epique' de Tristan. Thomas de Saluces, 'Le Chevalier Errant'*, vv. 4937-5442, pp. 147-61. Quando, alla fine del XIV secolo o all'inizio del seguente, Tommaso decide di scrivere la propria opera, la sua scelta linguistica cade sul francese: l'autore vuole così aderire in modo completo alla cultura che aveva conosciuto bene sia in patria, sia e soprattutto durante il soggiorno in Francia. Si tratta di un romanzo d'impianto allegorico-didattico, non di un'opera d'avventura, come pure il titolo potrebbe indurre a pensare. Anzi, lo *Chevalier Errant* rientra nel «genre traditionnel des voyages allégoriques» (p. 119), e quello di Tommaso è un viaggio che si presenta come «métaphore transparente de la vie de l'homme et de ses âges» (p. 111). È solo alla fine del viaggio che il protagonista, l'io narrante, comprende il vero senso delle avventure che ha vissuto, e questa volta il velo è squarciato grazie all'incontro con Dame Cognitione. Le fonti utilizzate da Tommaso per comporre questo suo romanzo sono molte, giacché sembra che l'autore abbia voluto riversare in esso tutto il suo sapere. Tra queste si possono isolare il *Roman de la Rose*, soprattutto la parte di Jean de Meun, alla cui ideologia Tommaso sembra aderire molto bene; il tardo romanzo *Les Vœux du Paon*, che ispira a Tommaso, ad esempio, l'episodio del gioco del 'roi qui

ne ment', descritto in una parte dello *Chevalier Errant*; il *Tristan en prose*, sia per le quattro lettere d'amore inserite nel romanzo, sia soprattutto per il tratteggio della figura dell'eroe. Bisogna però sottolineare il fatto che Tommaso si muove sempre in modo originale nei confronti delle proprie fonti, dalle quali prende parecchi spunti, anche sostanziosi, per poi svilupparli, però, in modo autonomo. Un episodio che Tommaso interpreta ad es. in modo originale è quello dei Nove Prodi e delle Nove Eroine, la cui narrazione si colloca nella dimora della dea Fortuna. Tra le fonti possibili del racconto c'è senz'altro Eustache Deschamps, al quale forse si deve l'accostamento ai Nove Eroi (*topos* di origine antica) delle Nove *Preuses*, ed anche le biografie dei diciotto personaggi famosi sono frutto della cultura pregressa dell'autore dello *Chevalier Errant*. Ma l'«interpretazione in sostanza moralistica» (p. 109) che di questo tema fornisce Tommaso è autonoma: le diciotto figure gloriose che compaiono sulla scena non sono la scusa per l'esaltazione dell'eroismo o della cortesia (dell'amore cortese in particolare), ma spingono al pensiero della morte, e quindi alla riflessione sul significato della vita. Tommaso, insomma, si muove abbastanza abilmente tra intertestualità («dans les formes bien connues de la littérature médiévale: échos de thèmes, appropriation de caractères et de situations, citations ou moins directes», p. 161) e originalità.

Gli ultimi tre saggi del volume (*Jehan d'Avennes et Lancelot*, pp. 163-73; *Joutes et turnois, guerres et batailles dans la structure narrative de 'Jehan d'Avennes'*, pp. 175-80; *Le 'cycle de Jehan d'Avennes': réflexions et perspectives*, pp. 181-95) sono dedicati a un altro romanzo in prosa francese di epoca tarda, il *Jehan d'Avennes*, appunto, detto *propre* per distinguerlo dagli altri romanzi del ciclo che prende globalmente il nome dal primo segmento: *La Fillette du Comte de Pontieu e Saladin*. Del *Jehan d'Avennes*, unico dei tre romanzi a mostrare caratteri di originalità, essendo gli altri due solo «nouvelles élaborations de récits plus anciens» (p. 181), Anna Maria Finoli ha anche procurato l'edizione (Milano, Cisalpino Goliardica, 1979). Il romanzo, salvatoci da due manoscritti, fu composto alla corte di Borgogna negli anni 1464-1465, come dimostrato dalla studiosa nel-

l'edizione citata; l'eroe eponimo è un personaggio reale, vissuto nel XIII secolo, ma il Jehan storico offre a quello romanzesco praticamente solo il nome. Tra le fonti cui l'anonimo autore del *Jehan d'Avennes* attinge c'è senz'altro il più importante tra i romanzi francesi in prosa del XIII secolo, cioè il *Lancelot propre*, nucleo della *Vulgate*. Pur rimanendo, per necessità di cose, molto distanti, questi due romanzi hanno parecchi punti in comune, e in particolare

le vicende che coinvolgono i due protagonisti possono essere messe in qualche modo in parallelo. Ad es. per quanto riguarda la passione amorosa, come nel romanzo del XIII secolo, così anche «dans Jehan d'Avennes ... la pensée du protagoniste est incessamment occupée par le souvenir de la Dame dès la première rencontre» (p. 167).

PAOLO GRETTI