

VETRIOLO

voci e culture d'oriente e d'occidente

luglio 2004

Tutti i testi originali pubblicati dal *Bolero di Ravel* sono liberamente riproducibili nei termini chiariti dalla seguente

Licenza d'uso

1. Il diritto d'autore dei testi pubblicati dal *Bolero di Ravel* appartiene ai rispettivi autori ed è tutelato dalle leggi vigenti. Gli autori concedono a chiunque la facoltà di riprodurre e redistribuire il testo, in qualunque forma, nel rispetto dei limiti stabiliti dagli articoli seguenti.

2. Il testo non può essere alterato, né plagiato, né attribuito ad altro autore.

3. Ogni copia del testo, comunque realizzata e comunque redistribuita, in forma gratuita o a pagamento, deve essere a sua volta liberamente riproducibile e redistribuibile ad opera di chiunque, negli stessi termini stabiliti nella presente licenza.

4. Qualora tale vincolo non venga rispettato (ad esempio in un'edizione a stampa che vieti la fotocopia, la digitalizzazione del testo o l'inclusione in cd, e simili), la riproduzione del testo e la sua redistribuzione sono da intendersi come illegittime e non autorizzate, e verranno perseguite in base alle norme previste dalle leggi che tutelano il diritto d'autore.

5. Ogni copia del testo, comunque riprodotta e redistribuita, deve contenere il testo integrale della presente licenza d'uso.



Gianni Ferracuti
La via gagliega al fantastico
La materia di Bretagna



hack the culture
crack the world

www.ilbolerodiravel.org

Gianni Ferracuti

*L'avventura, l'amore, la cortesia, il rimpianto:
introduzione alla Materia di Bretagna*

Gianni Ferracuti

**L'avventura, l'amore, la cortesia, il rimpianto:
introduzione alla Materia di Bretagna**

da: «Excalibur», IV, 1980, n. 1-2, 23-58 *

[* *Questo saggio antico viene pubblicato oggi per la prima volta in versione integrale: nel 1980 ne uscì solo una parte, a causa della cessazione delle pubblicazioni di «Excalibur». Si trattava di una semplice introduzione scolare alla materia di Bretagna, usata come testo base per un seminario meramente storico, senza alcuna pretesa di originalità. G. F.*]

Non a questo mondo e al suo costume io rivolgo il mio dire; le nostre vie troppo divergono. Un altro mondo intendo, che non nutre insieme, nel cuore, il dolce tormento, il diletto dolore, la gioia del cuore, la desiosa tristezza, la dolce vita, la triste morte, la dolce morte, la triste vita». (Goffredo di Strassburg)

INTRODUZIONE

a) Principali orientamenti critici

Col nome di «Materia di Bretagna», nome che compare già nel Medioevo, s'intende una produzione letteraria vasta ed eterogenea che a partire dai primi decenni del XII sec. si diffonde rapidamente in tutta Europa. Tale letteratura, i cui protagonisti sono i notissimi cavalieri della Tavola Rotonda, la corte arturiana, gli eroi che partecipano alla ricerca del santo Graal o alla vicenda di Tristano e Isotta, è formata, nel suo insieme, da poemi, romanzi in prosa, ballate, componimenti epico-lirici (*lais*) di varia lunghezza, che mostrano una sostanziale unità tematica e caratteri perduranti, pur nelle ovvie differenze tra autore ed autore, e fra periodo e periodo. Determina il cosiddetto «ciclo bretone» proprio la presenza costante di certi temi, oltre ad alcuni elementi principali, come la concezione dell'amore, della cortesia, della avventura, della «ricerca» sovente inserita in un particolare atteggiamento dello spirito che viene fatto risalire al fantastico celtico.

Se numerose sono le fonti di questa epopea, smisurata è la letteratura critica cui esse hanno dato vita. Ciò è dovuto sia all'interesse per l'argomento, che esercita un indubbio fascino, sia alla problematica che esso ha suscitato. Sul terreno della materia bretone, esattamente come su quello del ciclo carolingio, si sono confrontate le principali scuole di filologia romanza, in una polemica vertente non solo sull'interpretazione della materia stessa, ma anche su problemi d'ordine metodologico e generale.

1. All'origine delle moderne investigazioni sulla narrativa bretone si può porre l'illustre nome di Gaston Paris, col quale le teorie romantiche sull'origine delle letterature, e dell'epica in particolare, escono dalla nebulosità e dall'atmosfera di magia, e mistero in cui erano state immerse dalle ricerche - più filosofiche che erudite - di Herder, Schlegel, i fratelli Grimm, e via dicendo. Infatti, Gaston Paris, pur essendo intimamente legato alle teorie romantiche, cerca di fondarle su un'erudizione talmente vasta da far considerare ancora attuali molte delle sue pagine scritte sul finire del secolo scorso.

Da un punto di vista generale, Gaston Paris non si discosta molto dalle teorie wolfiane sull'origine dell'epica, teorie elaborate nello studio dei poemi omerici, riprese, tra gli altri, anche da Vico, ed applicate da Paris alla *chanson de geste* del ciclo carolingio. Nella *Histoire poétique de*

*Charlemagne*¹, sostiene la teoria secondo la quale alla base del poema epico stanno delle cantilene di carattere popolare, tramandate oralmente e successivamente raccolte da un compilatore che le riunisce, le organizza, trasformandole in poema. Si tratta di una posizione teorica cui lo studioso dovrà rinunciare, anche se non mai totalmente, sotto l'incalzare della critica anti-romantica.

Per quel che riguarda in particolare la materia di Bretagna, fermo nel sostenere il ruolo della tradizione orale, egli ne affermò il carattere essenzialmente celtico:

«I romanzi bretoni sono il prodotto del contatto tra la società francese e i celti; questo contatto è avvenuto soprattutto, se non esclusivamente, in Inghilterra (...); esso risale alla conquista di Guglielmo, ma non ha avuto alcun effetto letterario prima del secondo terzo (approssimativamente) del XII secolo. In questo momento si producono contemporaneamente nel mondo clericale e in quello laico alcuni tentativi di far penetrare nella letteratura generale le tradizioni e le narrazioni proprie dei Bretoni (gallesi), rimaste fino ad allora sconosciute agli altri popoli»².

Gli scrittori francesi, dice il Paris, hanno dovuto lavorare su fonti orali, che hanno, trasformato adattandole alla loro cultura. In sostanza, nella materia bretone troviamo due elementi, uno propriamente celtico, l'altro propriamente francese:

«Questi *romans* hanno tutti in comune un duplice motivo generale: l'avventura e la *cortesie*; il primo è un elemento *di fondo* e appartiene, almeno nei suoi dati primitivi, alle narrazioni gallesi; il secondo è *di forma*, e appartiene ai narratori francesi»³.

Le tesi del Paris furono appoggiate anche dall'eminente celtista francese Ferdinand Lot, autore di importanti saggi relativi alla materia di Bretagna⁴. Anch'egli è mosso dal tentativo di dimostrare l'origine celtica dei temi bretoni, accettando la visione generale di Gaston Paris, ma estendendo il ruolo di tramite tra le fonti celtiche e gli scrittori francesi anche a fonti scritte⁵. In sostanza sulla scorta degli studi del Paris si forma una vera e propria corrente, che in tempi di recenti ha assunto nuovamente una grande

¹ G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1865.

² G. PARIS, *Études sur les romans de la Table Ronde*, in «Romania», XI (1883), 459-534, 466.

³ *Ibid.*, 468.

⁴ Cfr. F. LOT, *Études sur la provenance du cycle arthurien*, in «Romania», XXIV (1895), 497-528 e ivi XXV (1896), 1-32; Id., *Nouvelles études sur le cycle arthurien*, ivi, XLVII (1918-19), 1-22, e ivi XLIX (1920), 39-45; Id., *Études sur le Lancelot en prose*, Paris 1918; Id., *Nennius et l'Historia Brittonum*, Paris 1934.

⁵ Cfr. in part. F. LOT, *Celtica*, in «Romania», XXIV (1895), 321-338.

importanza, ma che, in realtà, non si era mai estinta del tutto, neanche nei periodi di maggior voga delle tesi antiromantiche⁶.

2. Nel suo monumentale studio sull'origine, dei poemi epici⁷, il Bédier analizza e discute le teorie romantiche, sottoponendole ad una critica serrata. Egli nega il ruolo attribuito alla tradizione orale, riducendone l'importanza, e affermando invece l'intangibilità del valore dell'individuo come creatore dell'opera d'arte. La *Chanson de Roland*, per il Bédier, è stata quello che è stata, perché è esistito un uomo, un poeta, che l'ha creata. Nulla conta la tradizione di fronte alla genialità di questo individuo che ha trasformato dei racconti informi in un autentico capolavoro. Il poeta, dunque, spiega le origini dell'opera letteraria: è nota la frase di Pauphilet che riassume questa concezione: «In principio era il poeta»⁸.

Applicata alla materia di Bretagna, questa visione generale portò ad importanti conseguenze. Affermare la prevalenza assoluta dell'individuo, significa anche affermare la prevalenza assoluta della sua formazione culturale: non si può considerare importante il genio poetico di Chrétien de Troyes, la sua sensibilità, la sua cultura, e poi affermare che viene sottomesso ad una materia di origine celtica. La cultura di Chrétien, come degli altri scrittori del tempo, si fonda sulla tradizione latina medievale, nei cui confronti i temi celtici sono soltanto un esotismo. L'origine della materia di Bretagna va dunque cercata nella cultura latina classica.

Su questa direzione si muove Edmond Faral, autore di una delle ricerche più importanti svolte sulla letteratura del ciclo bretone⁹. Egli cerca, in sostanza, dei precedenti latini per i temi principali di carattere «celtico», nega valore probante alle testimonianze antiche ad essi non riconducibili, a volte, con intuizioni indiscutibili, ma altre volte con una certa sottigliezza che dà adito a qualche dubbio. Riguardo alla tradizione orale, il Faral studia in particolare quella giullaresca, sostenendo, come idea generale che la tradizione orale non sia creativa, ma semplicemente dovuta alla

⁶ Tra le opere più importanti di Gaston Paris: *Romans en vers du cycle de la Table Ronde*, in «Histoire littéraire de la France», XXX (1888), 1-270; *Littérature française au moyen âge*, Paris 1908. La teoria delle origini celtiche è sostenuta, tra gli altri, anche da L. GAUTIER (*Les épopées françaises*, Paris 1878-1882, 2 voll.), J. BRUCE (*The Evolution of Arthurian Romance*, Gottingen-Baltimora 1928).

⁷ J. BÉDIER, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris 1908-1913, 4 voll., vol. III, 200-288.

⁸ A. PAUPHILET, *Sur la chanson de Gormont et Isembart*, in «Romania», L (1924), 161. Questa teoria, che a prima vista appare ovvia, oltre ad essere essa stessa influenzata dalla cultura romantica, non appare sufficientemente fondata. Se ne veda l'approfondita critica cui la sottopone R. MENÉNDEZ PIDAL in *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid 1956, con cui si inizia la riabilitazione di molte tesi romantiche, ovviamente rivedute alla luce di una più corretta impostazione.

⁹ E. FARAL, *La légende arthurienne, études et documents*, Paris 1925, 3 voll.

degenerazione della cultura classica¹⁰. Sulle orme del Faral si sono mossi molti seri studiosi di filologia romanza, soprattutto in Italia, dove le sue teorie si può dire che stiano tutt'ora dominando¹¹. Non che venga negata, soprattutto negli studi più recenti, ogni componente celtica. Per il Viscardi è avvenuta una fusione tra lo spirito epico del Nord della Francia e la tradizione lirica del Sud: il primo è in un certo senso influenzato dai racconti celtici, ma questi sono assunti soprattutto come materiale esotico, fantastico, trasformato al punto di non essere più riconoscibile.

Relativamente al mito arturiano e al tema graalico, il centro in cui viene elaborata la leggenda è individuato nell'abbazia inglese di Glastonbury (tesi già sostenuta dalla prima scuola anti-romantica), che avrebbe rivendicato il suo carattere di centro della cristianità insulare identificandosi con la mitica isola di Avallon della mitologia celtica. All'azione dell'abbazia si sarebbero aggiunte leggende direttamente ispirate dalla lettura dei Vangeli Apocrifi, contenenti in particolare la storia di Giuseppe d'Arimatea¹².

3. In tempi più recenti, le tesi del Bédier hanno subito una profonda revisione da parte della critica, soprattutto ad opera di Ramón Menéndez Pidal¹³. Parallelamente, anche in tema di materia di Bretagna si è verificata una rivalutazione del ruolo della tradizione orale, con il rifiorire di studi sulla natura celtica della materia. Si è detto che la concezione elaborata da Gaston Paris non era mai stata del tutto abbandonata, prova ne siano gli studi del Panvini e di Ezio Levi¹⁴. Però, non aggiungevano essi gran che riguardo agli studi specifici sul carattere celtico del mito bretone. Non così, invece, le opere di alcuni filologi che proprio questo carattere hanno approfondito. Si segnalano soprattutto i lavori di Jean Marx¹⁵ e i monumentali lavori del Loomis¹⁶. La riabilitazione del ruolo dei celti sembra ormai essere indiscutibile, anche se occorre rilevare che, almeno al

¹⁰ E. FARAL, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècles*, Paris 1924; Id., *Recherches sur les sources latines des contes et des romans courtois du moyen âge*, Paris 1924.

¹¹ Basti pensare, come semplice esempio di una vasta letteratura critica, a C. GUERRIERI CROSETTI, *La leggenda di Tristano*, Milano 1950, A. VISCARDI, *Le letterature d'Oc e d'Oil*, Firenze 1967, S. CIGADA, *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della «Matière de Bretagne»*, Roma 1965, G. ERRANTE, *Sulla lirica romanza delle Origini*, New York 1943, Id., *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze 1946

¹² A. VISCARDI, *Il Graal, Giuseppe d'Arimatea, l'abbazia di Glastonbury e le origini cristiane della Britannia*, in «Cultura Neolatina», II (1942), 87-103. Cfr. anche G. BERTONI, *San Graal*, Modena 1940.

¹³ R. MENÉNDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland*, cit.

¹⁴ B. PANVINI, *La leggenda di Tristano e Isotta*, Firenze 1951; E. LEVI, *I lais bretoni e la leggenda di Tristano*, Perugia 1918.

¹⁵ J. MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris 1952; Id., *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris 1965.

¹⁶ Tra le opere principali di R. S. LOOMIS: *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol* (Cardiff 1963); *Arthurian Legend in Medieval Art* (Oxford 1959); *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes* (New York 1949). Lo studioso ha diretto la fondamentale raccolta di saggi *Arthurian Literature in the Middle Age, a Collaborative History*, Oxford 1959.

livello di questi grandi studiosi, non è mai stata dimenticata quella distinzione fondamentale, già presente nelle opere del Paris, tra il fondo dei poemi e la forma che essi assumono dopo essere stati praticamente ricreati dagli scrittori francesi.

b) Il termine «Bretagna» e le fonti della letteratura celtica

Anticamente il termine «Bretagna» si riferiva esclusivamente all'Inghilterra, abitata da popolazioni celtiche del gruppo detto brittonico, etnicamente affini ai gallesi e ai belgi, oltre che, ovviamente, all'altra branca delle popolazioni celtiche, quella gaelica, dell'Irlanda.

Il contatto dei celti di Bretagna col mondo romano non ebbe ripercussioni profonde sulla loro civiltà, la quale era tutt'altro che barbarica. I romani non procedettero ad una profonda colonizzazione dell'isola, e l'abbandonarono ben presto, lasciando i bretoni a subire gli assalti di differenti popolazioni germaniche del continente, soprattutto degli angli e dei sassoni, contro i quali venne iniziata una resistenza plurisecolare, che lasciò tracce profonde nella cultura bretone¹⁷.

Questi bretoni inglesi, come quelli irlandesi, passarono direttamente dalla civiltà «barbarica» a quella medievale, ad opera dei grandi predicatori che assimilarono le isole del Nord alla cristianità¹⁸. È questo un fatto di enorme importanza storica. La quasi totale mancanza di una civilizzazione influenzata dalla cultura romana fa sì che i popoli celti riversino nel cristianesimo, che d'altronde assumono da un punto di vista particolarissimo, pienamente rispondente alla loro sensibilità e cultura, tutto il loro patrimonio mitico, culturale, poetico e folclorico, le loro credenze, estremamente arcaiche, ma ancora, pienamente sentite in tutta la loro importanza¹⁹.

Altri bretoni, invece, sono costretti dalle varie invasioni ad abbandonare la terra, rifugiandosi in Francia; nella Penisola Armorica, in seguito alla loro presenza chiamata Piccola Bretagna o semplicemente Bretagna. Qui essi porteranno le tradizioni, la lingua e la cultura dei celti rimasti in patria, che

¹⁷ Cfr. J. MARKALE, *Les celtes et la civilisation celtique*, Paris 1970; H. HUBERT, *Les Celtes*, Paris 1932, 2 voll.

¹⁸ Sulla conversione dei celti al cristianesimo, cfr.: L. BIELER, *La conversione al cristianesimo dei celti insulari e le sue ripercussioni sul Continente*, in «Centro italiano di Studi sull'Alto Medio Evo», Spoleto 1976, 559-580; B. BISCHOFF, *Il monachesimo irlandese e i suoi rapporti col Continente*, ivi, 121-128; L. GOUGAUD, *Les Chrétientés celtiques*, Paris 1911.

¹⁹ Sul folclore celtico, cfr. G. MURPHY, *Saga and Myth in Ancient Ireland*, Dublin 1955; O' RAHILLY T. F., *Early Irish History and Mythology*, Dublin 1946; C. SQUIRE, *The Mythology of Ancient Britain and Ireland*, London, 1909.

si chiameranno *cymry*, compatrioti, e che si rifugieranno nelle zone occidentali dell'Inghilterra²⁰.

La cultura dei celti, come quella di ogni altro popolo etnologico e tradizionale, fu tramandata oralmente, nella mitologia, nell'epica, nel racconto, e solo a cristianizzazione avvenuta questo ricco patrimonio è stato trascritto. Ciò è accaduto relativamente tardi, intorno all'XI-XII secolo, la qual cosa toglie ai problemi di datazione di un manoscritto gran parte della loro importanza. Può accadere infatti che un manoscritto del XVI sec. riporti testi molto più antichi, anche se ovviamente in una forma rimaneggiata, e comunque non originale²¹.

Tra le fonti medievali della cultura celtica, le più importanti sono:

- *il Libro nero di Camarthen (Llyffyr Caerfyrddin)*, del XII sec.
- *il Libro di Aneurin (Llyffyr Aneurin)*, del XIII sec.
- *il Libro bianco di Rhydderch (Llyffyr gwynn Rhidderch)*, del XII e XIV sec.
- *il Libro di Taliesin (Llyffyr Talyessin)*, della fine del XIII sec.
- *il Libro rosso di Hergest (Llyffyr coch Hergest)*, del XIV sec.

Questi, testi hanno una grande importanza data la sostanziale unità linguistica e culturale delle varie popolazioni celtiche, e servono anche per integrare la quasi totale assenza di una letteratura bretone armoricana. Nella Penisola, il più recente tra i pochi testi è un poema arturiano di scarsa importanza, risalente al XVI sec., oltre ad un *Mistero*, pure cinquecentesco, di Saint Guennolé, dove per la prima volta è attestato tra i bretoni di Francia il mito, celtico della città di Ys, evidentemente mantenuto vivo nella memoria popolare. Si tratta certamente di residui di una letteratura perduta²², fatto spiegabile considerando che in Francia la lingua bretone non era lingua di prestigio come nel Galles, ma solo il dialetto di un gruppo di immigrati. Nei grossi centri della Penisola Armoricana non si è mai cessato di parlare il francese.

Qual era dunque il patrimonio culturale dei bretoni in Francia? Essi parlavano la stessa lingua dei loro compagni gallesi, e le loro tradizioni epiche avevano una comune origine. Non si può sostenere che alla lingua, ancora conservata pressoché intatta nel IX sec., non facesse riscontro una conservazione parimenti fedele delle tradizioni.

²⁰ Cfr. J. MARX, *Les littératures celtiques*, Paris, 1959; F. GOURVIL, *Langue et littérature bretonnes*, Paris 1952.

²¹ Cfr. al riguardo R. MENÉNDEZ PIDAL, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid 1951.

²² Leon Fleuriot ha scoperto nella Biblioteca Nazionale di Parigi un manoscritto latino tradotto dal bretone armoricano (notizia riportata in J. MARKALE, *L'épopée celtique en Bretagne*, Paris 1971, 10, n. 1).

Ma un altro elemento d'importanza notevole viene a rischiarare il panorama delle tradizioni celtiche: la letteratura irlandese antica. Anche in Irlanda la trascrizione delle letterature orali avviene in epoca cristiana, però l'isolamento dell'isola, all'estremità occidentale dell'Europa, e il fatto che essa non è mai entrata in contatto col mondo romano, hanno permesso che fino al IX sec., cioè fino alle invasioni scandinave, essa conservasse la sua antica cultura. «E siccome, dice il Markale, tutte le grandi opere epiche erano già formate in questa epoca, è assolutamente certo che esse rappresentano una tradizione celtica autentica, che la letteratura gallese, per altro appassionante, non possedette mai in un simile grado di purezza»²³. Malauguratamente la purezza spesso si accompagna al frammentarismo e ad un lavoro di comparazione reso difficoltoso dalla cristianizzazione, cosa che smorza un po' gli entusiasmi del citato critico francese²⁴.

Di tutti questi elementi occorre tenere conto nello studio della materia di Bretagna. La questione che affronteremo per prima è quella delle origini, che verte attorno ad un'opera e ad una data chiave: l'anno 1135, in cui vede la luce la *Historia regum Britanniae*, di Goffredo di Monmouth. Alcuni hanno considerato questo scrittore come il creatore della materia, a cui tutti si sarebbero in seguito ispirati; altri lo hanno visto come un anello, forse il più importante, di una lunga tradizione che egli interpreta in maniera personale. In realtà, questo autore non ha inventato il personaggio di Artù, attestato da fonti precedenti l'anno 1135. Pertanto è nostro compito analizzare, prima le testimonianze precedenti, per affrontare poi la letteratura bretone successiva, separando per chiarezza il ciclo arturiano e graalico, dal ciclo di Tristano e Isotta.

²³ J. MARKALE, *L'épopée celtique en Irlande*, Paris 1971, 13-114.

²⁴ Sulla letteratura irlandese: J. CARNERY, *Studies in Irish Literature and History*, Dublin 1955; E. HULL, *A Text Book of Irish Literature*, Dublin 1906; E. KNOTT, *Irish Classical Poetry*, Dublin 1965; J. Mc NEILL, *Celtic Ireland*, Dublin-London 1921; J. VENDRIES, *La poésie de cour en Irlande et en Galles*, Paris 1932.

CAPITOLO I

LA PROTOSTORIA DI ARTÙ

Le testimonianze arturiane in nostro possesso, precedenti l'anno 1135, sono le seguenti:

1. Il capitolo XXV del *De excidio et conquestu Britanniae*, scritto nel VI sec. da Gildas, narra l'inizio della riscossa dei bretoni contro i sassoni che avevano invaso la Gran Bretagna¹. La resistenza, secondo lo storico, sarebbe stata organizzata da un condottiero di nazionalità romana di nome Ambrosius Aurelianus, di cui si riportano numerose vittorie, tra cui quella, importantissima, conseguita in una località chiamata Monte Badon. Tale testimonianza, in apparenza estranea al nostro argomento, giacché Gildas non parla minimamente di Artù, appare emblematica al confronto con testimonianze posteriori.

2. *L'Historia Brittonum*. Prendono questo nome sette opuscoli di vario argomento, il cui manoscritto più antico è quello di Chartres n. 98, scritto con una grafia risalente al IX-X sec. Tale testo appare già interpolato, ma il nucleo originale dell'opera, che risale all'800 circa, conteneva quasi sicuramente gli elementi arturiani pervenuti. I sette opuscoli, secondo la classica denominazione del Mommsen, hanno questo titolo:

- *De sex aetatibus mundi*
- *Historia Brittonum*
- *Vita Patricii*
- *Arthuriana*
- *Regum genealogiae cum computo*
- *Civitates Britanniae*
- *De mirabilibus Britanniae (Mirabilia)*

¹ Per i testi delle fonti latine cfr. E. FARAL, *La légende arthurienne, études et documents*, cit., che nel terzo vol. contiene l'edizione dei seguenti: *Historia brittonum*, *Annales Cambriae*, *Vita sancti Cadoci*, *Vita sancti Paterni*, *Vita sancti Carantoci*, *Miracula sanctae Mariae Laudunensis* di Ermanno di Tournai, *Gesta regum Anglorum*, *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth.

Nella sezione a lui dedicata, Artù appare come *dux bellorum* e condottiero in lotta contro i sassoni. È lui l'artefice della riscossa brettona e delle dodici vittorie che gli vengono attribuite. Tra queste, l'ottava è conseguita tenendo sulle spalle l'immagine della Madonna, e la dodicesima uccidendo da solo novecentosessanta nemici. Ciò avviene nella stessa località chiamata Monte Badon di cui aveva parlato Gildas.

Dunque, l'*Arthuriana* attribuisce ad Artù un fatto d'arme storicamente possibile e comunque acquisito come tale dalla cultura del tempo, che nel VI sec. era stato assegnato ad un Ambrosius di cui nessuno d'ora in avanti si ricorderà più. Nel giro di poco più di due secoli, attorno alla figura di Artù si sono coagulati elementi mitici e storici, secondo un processo di cui ignoriamo le fasi. Ciò che conta, non è sapere se qualche volta si sia veramente combattuto in un posto chiamato Monte Badon, ma il fatto che un'opera nota come quella di Gildas viene smentita proprio riguardo ad una notizia cui i bretoni, per la loro particolare condizione storica, dovevano dare una grande importanza. A questo Ambrosius, gli onori della storia sono stati sottratti da un passo dell'*Historia Brittonum* che non ammette possibilità di errori di lettura. Ciò può essere motivato col fatto che il prestigio di cui godeva Artù era notevole, cosa dimostrata anche dal fatto che gli viene dedicato uno spazio quasi uguale a quello assegnato a San Patrizio.

Un'altra considerazione da farsi riguarda il carattere delle imprese del nostro eroe. Non si tratta di narrazioni storiche e retoriche, ma viene delineata una figura già entrata nel mito, e in quanto tale protagonista di racconti più o meno inventati. Si è detto che l'eroe sconfigge i sassoni reggendo l'immagine della Madonna, cosa che avviene a Château Guinnion. Questo episodio trova un singolare riscontro nella *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, che Beda scrisse nel 731. L'autore, che non parla di Artù, cita una sconfitta dei bretoni, inflitta loro dal condottiero Oswald, il quale vince grazie alla virtù di una croce che egli stesso pianta nel terreno (libro 11; 1, 2). Ciò avviene a Nord-Est della città di Hexam, nei pressi di Newcastle, cioè nella stessa zona in cui si situa la vittoria di Artù con l'immagine della Madonna. Si tratta di una variante dello stesso tema, però narrata dalla parte avversaria. Una variante dello stesso episodio, più vicina all'impresa di Oswald, è narrata negli *Annales Cambriae*, dove Artù vince reggendo una croce. Il fatto è situato nell'anno 516.

3. Gli *Annales Cambriae* sono stati aggregati all'*Historia Brittonum* nel X sec., e contengono la menzione di un altro importante episodio della storia di Artù, la battaglia di Camlan tra l'eroe e suo nipote Medraut (Mordred), che nel testo viene situata nel 537. Questa menzione appare d'importanza notevole, anche se il carattere del testo renderebbe possibili interpolazioni, la notizia è infatti data in forma estremamente laconica secondo lo stile dell'annalistica. La dipendenza della notizia da Goffredo di Monmouth e tutt'altro che dimostrata.

4. Nel 1113, Ermanno di Tournai, nei suoi *Miracula Sanctae Mariae Laudunensis*, fornisce un'altra importante indicazione attestando la credenza che Artù non fosse morto. Dice infatti² che alcuni chierici, cercando fondi per la ricostruzione della Chiesa di Santa Maria distrutta nell'anno precedente, arrivarono nella provincia che «*vocatur Donavexeria, ubi ostenderunt nobis cathedram et furnum illius famosi secundum fabulas britannorum regis Arthuri*». E più avanti: «*Dicens adhuc Arthurum vivere*»³. Questo testo, il più importante forse tra quelli trattati, non può in ogni caso essere considerato privo di valore. La sola possibilità di confutarlo consiste nel considerarlo un'interpolazione procedente da Goffredo, ma contro questa ipotesi stanno le seguenti considerazioni: a) nel testo si parla di *fabulas*, termine che non può riferirsi all'opera di Goffredo. La fama di re Artù dipende strettamente da queste *fabulas*, e non da un testo scritto, per di più da un testo di storia; b) l'interpolazione non si giustifica, è una notizia, data parlando quasi incidentalmente, riferita come curiosità più che come notizia di fonte erudita; c) si inserisce perfettamente nel contesto delle testimonianze in nostro possesso. Si noti ancora che il termine *fabulas* si riferisce alle imprese di Artù, non alla sua permanenza in vita, di cui l'autore parla in seguito. Queste imprese, evidentemente, non erano state ancora consacrate dall'opera di un erudito che le trasferisse sul piano della storia: non va dimenticato che Goffredo scrive una *Historia* con tutti i crismi che nel medioevo tale genere letterario doveva possedere.

5. Un poema gallese di data incerta, ma secondo molti commentatori risalente all'IX-X sec., il *Kulhwch e Olwen*⁴, ci presenta Artù come sovrano universale, alla cui corte gravitano vari personaggi che torneranno nei poemi francesi. Alle incertezze sulla data fa riscontro l'unanimità con cui i critici hanno considerato il poema molto vicino alla materia celtica. Tra i nomi di cavalieri tramandati, compaiono Kai, Bedwir (franc. Béduier), Edern figlio di Nudd, e Llwch Llawwynnyawc, o Llenleawg. Questi ultimi nomi sono incarnazioni del dio celtico Lug (Llwch) e, secondo una traduzione, il primo significa «Lug dalla mano bianca», cioè portatore della lancia. Siccome Lug significa *lago*, il nome equivarrebbe a quello di Lancillotto del Lago⁵. Ugualmente incarnazione del dio Lug sarebbe il secondo personaggio, dal quale Ferdinand Lot fa derivare Lancillotto. Questo personaggio del romanzo è di origine gaelica, come il padre di Lancillotto nei testi francesi, della regione del Ganion o Garnen, corrispondente ai nomi Gaunes o Gamen della letteratura francese. Corrispondente è anche il nome del re Bohort, che regna su tale terra, padre di Ban, a sua volta padre di Lancillotto⁶.

La trama mostra il carattere fondamentale dei racconti celtici: una spedizione nell'Altro Mondo alla ricerca della fanciulla Olwen, piena di

² *Miracula sanctae Mariae Laudunensis*, 11, 15.

³ *ibid.*, 11, 16.

⁴ Testo in: J. LOTH, *Les mabinogion du livre rouge d'Ergest traduit du gallois*, Paris 1913, 2 voll., trad. franc.

⁵ MARKALE, *ép. celt. bret.*, cit., 140-141.

⁶ F. LOT, *L'origine du nom de Lancelot*, in «Romania», LII (1925), 423.

episodi fantastici e meravigliosi, tra cui la caccia di Artù al mitico Cinghiale Troitus, descritta anche nell'*Historia Brittonum*.

6. Un altro poema gallese, il *Mabinogi di Annwn*, del X sec., attribuito al bardo Taliesin, parla di Artù. L'autore racconta d'averlo accompagnato durante una spedizione contro una fortezza fatata, conclusasi con la conquista di un oggetto magico. Si tratta ancora di una spedizione nell'Altro Mondo, tema consueto della narrativa celtica. Contemporaneamente all'acquisizione di un ruolo di primissimo piano nella mitologia celtica, la figura di Artù sembra diventare importante anche nel campo del folklore. Nei *Mirabilia* si raccontano parecchi episodi, tra cui la caccia al cinghiale Troitus durante la quale il cane di Artù lascia le sue impronte sulla roccia. Si dice anche che le pietre, sulla cui sommità si trova la roccia con le impronte, portate lontano dal loro posto hanno la proprietà di ritornarvi. È un episodio stupefacente quanto quello del sepolcro di un figlio di Artù, che non misura mai le stesse dimensioni

7. Un panorama diverso attestano invece alcune vite di santi conservate da un manoscritto risalente al 1120. Nella *Vita sanctis Cadoci* il re è citato due volte. Nel primo episodio, assiste al rapimento di una fanciulla di cui viene preso d'amore al punto che vorrebbe lui stesso rapirla ed è trattenuto dai compagni. Nel secondo, san Cadoc, non vuole consegnarli un brettone che si è rifugiato presso di lui, e che è reo di omicidio. Si giunge ad un processo in cui il santo paga il risarcimento richiesto dal re operando un miracolo. Nella *Vita sancti Paterni*, il re vorrebbe impossessarsi di un abito talare che il santo ha portato da Gerusalemme, ragion per cui il santo lo riconduce alla ragione facendolo sprofondare nella terra fino al collo. Nella *Vita sanctis Carantoci*, Artù aiuta il santo solo dopo che questi si impegna a rintracciare un pericoloso drago che vive nella regione, cosa che il santo compie aggiungendo il miracolo di ammansire la bestia.

Queste testimonianze dell'agiografia sono singolari e sembrano presentare un tentativo da parte della Chiesa di sottomettere la figura di Artù. In ogni caso esse insistono sull'esistenza di un contrasto con la Chiesa, il che ci spinge a qualche considerazione. Questo carattere di ribellione alla Chiesa deve per forza appartenere ad un periodo precedente quello in cui Artù è, in un certo senso, favorito da Dio, cosa che avviene, ad esempio, quando ottiene la vittoria con l'aiuto della croce. Questo episodio, non si dimentichi, è una mistificazione che ricalca il testo di Beda, e che era impossibile solo se il «mistificatore» poteva contare su un carattere del personaggio Artù non in contrasto con la sua invenzione. Vale a dire un re che non fosse in rapporti troppo tesi con la Chiesa.

8. Nel 1125 uno storico, Guglielmo di Malmesbury, deve essersi accorto della discordanza tra Gildas, che parla di Ambrosius, e gli *Annales Cambriae* che parlano di Artù. Cercando di risolvere la questione, c'informa che la resistenza brettone era stata organizzata dall'unico romano sopravvissuto, Ambrosius, aiutato da un soldato di origine brettone, Artù. Ma la sua opera, *Gesta regum anglorum*, è importante perché, parlando del

re, Guglielmo aggiunge: «*Hic est Artur de que Brittonum nugae hodieque delirant*» (I, 8). Egli attesta ancora l'esistenza di tradizioni relative a Galvano, parlando del ritrovamento della tomba del cavaliere, e aggiunge: «*sed Arturius sepulchrum nusquam visitur, unde antiquitas naeniarum adhuc eum venturum fabulatur*» (III, 287).

Questa attesa di Artù da parte dei bretoni era così radicata da diventare proverbiale. In una lettera scritta da Pierre de Blois, ma siamo omai nel 1150, la si cita per parlare di un'attesa che non avrà mai fine: «*sicut Arturum Britannia*»⁷. Questa frase non si basa sull'opera di Goffredo, ma su una diffusa credenza popolare, trasferitasi nel linguaggio come luogo comune. Anche tralasciando di considerare il fatto che l'opera del retore è diretta ai dotti, e non al popolo (mentre le fonti parlano sempre di credenze popolari), è assolutamente impossibile pensare che essa sia stata sufficiente a ridestare a livello popolare la credenza nel ritorno di un re vissuto secoli prima. Che si tratti di un modo di dire è attestato anche da un'altra testimonianza, quando nel 1137 un trovatore, parlando della sparizione di un re in Bretagna, dice che egli è «scomparso come Artù»⁸. Ancora, nel 1141 o 1142 è attestata l'esistenza di una narrativa a livello popolare, quando il maestro di un'abbazia nello Yorkshire, Ailred, parla di un novizio che si rimproverava per la scarsa pietà che in lui suscitavano le pie scritture, nonostante fosse commosso ogni volta che ascoltava storie arturiane: «*Fabulas quae vulgo de nescio quo finguntur arcturo*»⁹. È interessante qui notare il fatto che maestro Ailred, che è un dotto, ignora chi sia Artù, o comunque ne trattava con disprezzo la sua figura.

Queste testimonianze, affermazioni incidentali e fonti storiche, sono sufficienti a mostrare che la figura di Artù ha certamente un'origine remota e perviene a Goffredo in forma popolare e attraverso la storiografia ufficiale.

⁷ *Cartularium universitatis parisiensis*, ed. Denifle e Chartelaire, I, 26.

⁸ Cit., in G. PARIS, *Littérature française au moyen âge*, cit., 95.

⁹ *Speculum charitatis*, nella *Patr. Lat.* del Migne, tomo CXCIV, col. 165.

CAPITOLO II

L'HISTORIA REGUM BRITANNIAE

La prima opera di Goffredo di Monmouth ha per argomento le *Profezie di Merlino*, porta appunto tale titolo, e in seguito viene incorporata alla *Historia*. Scrivendola su sollecitazione del vescovo di Lincoln, l'autore dichiara di fondarsi su un libro brettone di cui darebbe la traduzione, affermazione che ha lasciato scettici i critici, perché non trova riscontro nei testi in nostro possesso. Vero è che l'assenza di testimonianze non dimostra gran che, dal momento che non sono rari i casi di opere importanti scoperte senza che neppure se ne sospettasse l'esistenza (si pensi soltanto all'epica spagnola, di cui sono stati perduti centinaia di testi, e di cui si era negata l'esistenza).

Nelle *Profezie*, il nome completo del mago è Ambrosius Merlinus, il che richiama un altro Ambrosius dell'*Historia Brittonum*, in grado di spiegare i fenomeni più misteriosi ed interpretare i presagi dell'avvenire. Su tale personaggio è ricalcato il nostro incantatore, anche se misteriosa resta l'origine del suo nome.

Merlino è il protagonista di un'altra opera di Goffredo, la *Vita Merlini*, scritta in latino, ma fortemente influenzata dalla letteratura gallese. Pur se la filologia non può dire molto riguardo a questo testo, esso presenta ricordi di antiche tradizioni che affiorano nei particolari e nelle descrizioni. È stato segnalato, ad es., che l'esistenza di quattro eremiti descritta dall'autore ricalca fedelmente la vita condotta nei monasteri cristiani dei paesi celtici nell'epoca in cui il cristianesimo stava penetrando nelle isole britanniche¹.

L'opera più importante del nostro retore è comunque l'*Historia regum Britanniae*, del fatidico 1135. Qui, per la prima volta la vicenda arturiana è raccontata estesamente dall'inizio alla fine. Egli ne appare anzi il personaggio principale, quello su cui più ci si sofferma, in un'opera che narra anche le vicende di personaggi storici, proprio perché si trattava di un eroe «dont la tradition faisait le plus puissant des rois»². Ciò non avviene perché su di lui esercita la fantasia (perché mai l'autore non doveva

¹ MARKALE, *ép. celt. bret.* cit., 123. Cfr. anche GOUGAUD, *Chrétientés celfiques*, cit.

² FARAL, *Leg. arth.*, cit., vol. II, 252.

esercitarla anche su altri suoi personaggi?) ma perché sull'eroe si era accumulata una quantità enorme di materiale.

La vita di Artù è singolare, già dal suo concepimento. Re Uther, suo padre, è infatti innamorato di Ingerm, moglie di un suo vassallo, al quale dichiara guerra per questioni di cuore. Egli riesce a possedere la donna con l'aiuto di una magia di Merlino, che lo trasforma nelle sembianze del legittimo marito di Ingerm. La morte provvidenziale del vassallo permette di regolare la truffaldina relazione con un matrimonio che salva Artù dal destino di bastardo. Tutte le imprese di Artù, che succede al padre morto avvelenato, vengono narrate, compresa la vittoria ottenuta grazie all'immagine della Vergine. Questo episodio è rivelatore del carattere di Goffredo. Sappiamo che, secondo le testimonianze antiche, il re vince tenendo sulle spalle la statua della Madonna. Qui, invece, la Madonna è soltanto dipinta sullo scudo del re: l'evento miracoloso è ricondotto, in un certo senso, nei limiti della ragione, è spogliato dell'elemento mitico e magico; non si esclude l'intervento divino, ma lo si ammette come una possibilità. Fine dell'autore non è quello di lanciare Artù nel mondo del romanzo e della fantasia, ma di sottrarlo proprio a questa dimensione. Se mito deve essere presente, esso va ricercato nelle fonti classiche. Così ecco che, quando muore Uther, una cometa solca il cielo, similmente a ciò che avviene alla morte di Cesare: si crea un paragone, un raffronto tra due personaggi che, attraverso l'uso di formule classiche, fa risaltare l'importanza del brettone. Questi erano infatti i mezzi che Goffredo aveva a sua disposizione se voleva far comprendere ad un pubblico colto la grandezza della figura di Artù³.

Dopo varie imprese, e una pace di dodici anni, Artù invade l'Europa dopo essere entrato in guerra con i romani, che vengono sconfitti. In particolare è da segnalare una battaglia risolta con un duello tra il re e il tribuno dell'imperatore romano Follo, di cui si sottolinea l'imponente statura. È ancora un'evidente razionalizzazione di un tema mitico, quello del combattimento tra l'eroe e il gigante. Durante una seconda spedizione in Europa avviene il tradimento di Mordred che costringe Artù a tornare in patria e ad impegnarsi in una cruenta guerra civile. Alla fine, nella battaglia di Kamblan, il traditore muore, ma il re rimane gravemente ferito. La sua sola speranza di guarigione consiste nell'essere trasportato nell'isola di Avallon, cosa che avviene nello anno 542, quando tornano i giorni tristi per la Bretagna.

³ In tutto ciò non è da vedere una mistificazione, perché nel medioevo il concetto di storiografia è diverso dal nostro. Non è tanto la realtà accaduta quello che interessa lo storico, quanto piuttosto la qualità della realtà accaduta. Il fenomeno ha valore nella misura in cui racchiude un significato. La storiografia è contemporaneamente retorica ed edificazione. Nella storia si cerca il modello, la realtà vera a cui conformarsi. Significativo al riguardo il fatto che le fonti vengono usate con estrema libertà, a volte senza preoccupazione di eventuali contraddizioni. Così, in Goffredo, nel cap. 138 si parla di una sorella di Artù, Anna, la moglie di Lot, da cui nascono Gaugain e Modred (cap. 152). Questa è contemporaneamente sorella del re della piccola Bretagna, Budic, e madre di Hoel (cap. 144).

Il ruolo che l'isola di Avallon svolge nella vicenda arturiana, dato il suo contenuto mitico, è importantissimo. Nel cap. 177 Goffredo dice esplicitamente che Artù vi viene trasportato per guarire: «*Inclytus rex Arturus letaliter vulneratus est, qui illinc ad sananda vulnera sua in insulam Avallonis evectus*». Di questo luogo aveva già parlato in precedenza, affermando che ivi era stata costruita la spada Excalibur: «*Accintus etiam Caliburno gladio optimo, et in insula Avallonis fabricato*» (cap. 147). Secondo il Faral, l'isola, che appare qui nominata per la prima volta, è stata inventata da Goffredo, e il suo nome è da interpretare con il nome del suo proprietario, Avallach, Avalloc nella traduzione dei monaci dell'abbazia di Glastonbury.

Goffredo ne parla ancora nella *Vita Merlini*, del 1148: la descrive come isola meravigliosa, isola dei frutti o fortunata, senza però citarne esplicitamente il nome Avallon in questa occasione. Avverte però che in essa vive Morgana, la più anziana di nove sorelle. Essa conosce le virtù medicinali, sa volare sull'aria e indovinare il futuro. Nell'isola gli uomini vivono più di cento anni, e in essa, si dice, è trasportato Artù ferito, con la guida dell'esperto navigatore Barinthus, ricevendo da Morgana l'annuncio della sua futura completa guarigione.

Il Faral, fedele alla sua impostazione, ha ricercato le possibili fonti classiche di quest'isola, fornendo delle segnalazioni che risultano importanti anche per chi dà un'interpretazione diversa della materia di Bretagna. Egli cita sant'Isidoro, che nelle *Etimologiae* (XIV, 6-8) parla delle isole fortunate: «*unde gentilium error et saecularum carmina poetarum propter coeli faecunditatem easdem esse Paradisum putaverunt. Sitae sunt in Oceano*». Pomponio Mela ne aveva già parlato nel *De situ orbis* (III, 16), chiamando l'isola con il nome di Sena: «*Sena, in Britannico mari, ocismieis adversa litoribus, Gallici numinis oraculo insignis est. Cuius antistites, perpetua virginitate sanctae, numero novem esse traduntur: Gallicenas vocant, maria ac ventos concitare carminibus, seque in quae velin animalia vertere, sanare quae apud alios insanabilia sunt, scire ventura et praedicare, sed nonnis deditas navigantis, et in id tantum, ut se consulerent profectis*».

Sia detto incidentalmente, qui Pomponio non sta facendo opera di fantasia né enuncia costumi latini. Parla di un'isola situata nel mare britannico, celebre per la presenza di un oracolo di una divinità gallese. Si tratta di tradizioni (*traduntur*) estranee al mondo latino, ma perfettamente conformi alla materia celtica che esaminiamo.

A parte queste citazioni, Guglielmo di Malmesbury fornisce una doppia etimologia del nome dell'isola: *Insula Pomorum* e isola di Avalloc. La seconda etimologia prende il nome dal dio celtico Avalloc, il cui regno è analogo al castello delle pulzelle nella narrativa brettone⁴.

⁴ F. LOT, *Celtica*, in «Romania», XXIV (1895) pagine 331-338.

Se Goffredo è il primo a citare l'Avallon, non è però il primo a parlare di Morgana, attestata anche in un testo a lui precedente, del X-XI sec., che, chiamandola «Nata dal Mare», ne fa uno dei personaggi principali di una variante del mito celtico della città di Ys, sommersa dalle acque⁵. Né va dimenticato che, a parte il nome, la letteratura celtica ci offre parecchie descrizioni di isole fortunate, soggiorni ultramondani. La più nota è quella della *Navigatio sancti Brandani*, il santo che viaggia alla ricerca del Paradiso, che secondo un'ipotesi verosimile sarebbe una versione cristiana del viaggio del condottiero celtico Brân che per secoli vive felicemente nella terra delle fate senza accorgersi del passare del tempo e senza invecchiare⁶. Una variante di questo mito si trova nella navigazione di Maelduin, il cui racconto contiene la descrizione di un'isola da cui sono colti tre pomi che hanno il potere di nutrire i naviganti per quaranta giorni⁷, cosa che richiama l'etimologia di Avallon come Isola dei Pomi.

Una terza etimologia del nome dell'isola permette di identificare un'altra prefigurazione dell'Avallon. La fornisce Guglielmo di Malmesbury affermando che il nome significa *Insula Vitrea*. Ora, nell'*Erec et Enide*, che utilizza fonti non sempre conosciute, è presente un'isola di vetro il cui re è Maheolas, nome fatto derivare dal celtico Maelwas, sovrano, del regno dei morti⁸. Tale descrizione di soggiorno ultramondano presente in Chrétien non deriva da Goffredo, e il richiamo al carattere vitreo è troppo preciso per interpretarla come una fantasiosa invenzione dello scrittore francese.

Ancora, va sottolineato che l'accompagnatore di Artù nell'Avallon, Barinthus, è lo stesso che rivela a San Brandano l'esistenza dell'isola delle delizie. Il concetto di Avallon appare allora molto antico. Sempre, con esso

⁵ Il mito di Ys è riportato da P. W. JOYCE, *Old Celtic Romances*, Dublin 1966, 97-105 (in versione cristianizzata). Il problema di Morgana, come personaggio è estremamente interessante. Goffredo nomina una *Morgen* (*Vita Merlini*, vv. 920 e 934), nome che non figura nella *Historia* né nella traduzione francese di Wace, né nelle composizioni di Maria di Francia, cioè nella letteratura precedente Chrétien. In Francia esso compare nell'*Erec*, nella forma *Morgue* (vv. 4216-4224) e viene indicata come sorella di Artù, cosa che non risulta in Goffredo. Compare nella stessa opera come *Morgain la fée* (v. 1957), ma si tratta evidentemente di due personaggi procedenti da un unico modello, non si sa se sdoppiato da Chrétien o, più probabilmente, dalle fonti che lo scrittore utilizza. La forma del nome, sempre femminile, non può derivare dal gallese *Morgan(t)*, che è sempre di genere maschile. Poiché non è pensabile che Goffredo abbia sbagliato genere del nome, il Lot rintracciò una migliore etimologia: *Muri-genos* (femm. *muri-gena*), cioè «nata dal mare», nome della fanciulla scampata alla distruzione di Ys. Lot notò anche che la forma *Morgen*, nel XII sec. si pronunciava *morien*, e tende ad essere sostituita con questa nuova grafia rispondente alla nuova pronuncia. L'antica grafia *morgen* rimane nelle fonti gallesi (genealogie), mentre il suono gutturale è conservato solo in Irlanda. Se Goffredo può essere arrivato a questa forma gutturale, non si spiega come ci sia arrivato Chrétien che non utilizza il retore gallese. Non attraverso la tradizione orale, che pronunciava *morien*, ma per forza attraverso testi antichi scritti con l'antica grafia, testi che non conosciamo affatto.

⁶ Testo in G. DOTIN, *L'épopée irlandaise*, Paris 1926, 455 e seg., in trad. franc.

⁷ Testo in H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *L'épopée celtique en Irlande*, Paris 1926, trad. franc.

⁸ Cfr. G. PARIS, *Études sur les romans de la Table Ronde*, in «Romania», XII (1883), 459-534.

viene raffigurata l'Altro Mondo, accessibile all'eroe nella mitologia celtica. Un sostrato culturale appare costantemente nell'opera di Goffredo, scarsamente mascherato dalla superficiale latinizzazione del tema. Si ha l'impressione che, tutto sommato, egli «era rimasto estraneo allo spirito della leggenda arturiana come era sentita nei racconti popolari e come emergerà nella fioritura di opere a soggetto arturiano della letteratura francese»⁹. Tutto ormai concorre nel dimostrare che non è stato lui a creare il personaggio di Artù, il cui nome compare nel VII secolo in un poema attribuito al bardo Aneurin, che lo considera come un guerriero già famoso.

In conclusione non resta che accennare a testimonianze singolari la cui origine è destinata a rimanere ignota. La prima ci viene dall'onomastica, non tanto per ciò che riguarda le citazioni di Artù come persona, risalenti sempre ad un periodo a cavallo tra il VI e il VII secolo, quanto piuttosto quelle di personaggi storici chiamati Artù, come riferimento al nome del leggendario re. Un'indagine effettuata a suo tempo da Pio Rajna¹⁰ accertò la presenza di questo nome, di origine celtica e poco diffuso prima di Goffredo, in Italia in date incredibilmente remote. Tra le tante citazioni e presenze in documenti ufficiali, spicca quella di un Artù in un testamento a Padova nel 1138. Ad essere precisi, in questo documento compaiono ben tre Artù, ma uno di essi firma come testimone un atto del 1122, anno in cui aveva un figlio che firma anch'egli come testimone e che, pertanto, doveva avere almeno quattordici anni. Anche attenendosi a tempi strettissimi, l'*Artusius* in questione doveva essere stato battezzato nel 1090. La sua firma è attestata dodici volte sempre in lezioni sicure e in documenti autentici¹¹.

Un altro elemento ci è fornito dal primo traduttore francese dell'opera di Goffredo, Robert Wace, che introduce nel testo del retore gallese la Tavola Rotonda, di cui mai si era trovata traccia in opere scritte, dicendo con chiare parole che di essa «*Bretun dient mainte fables*» (v. 9752), cioè affermando la provenienza della tavola dalla tradizione orale. Wace conferma anche che i bretoni attendono ancora il loro, re (cfr. v. 13.280).

Un'ultima testimonianza è data dalle sculture della cattedrale di Modena, iniziata nel 1099 e terminata nel 1106. Essa conserva un rilievo di argomento arturiano quasi certamente progettato sin dall'inizio dei lavori. Come sostenne Leonardo Olškchi, il piano decorativo della cattedrale è regolato da leggi di simmetria in cui «si riconosce chiaramente l'intenzione degli artefici di incorniciare, quasi, l'epopea biblica con quella agiografica, da un lato, e con quella profana dall'altro»¹². Si tratta di un bassorilievo che

⁹ P. G. CAUCCI, *La materia di Bretagna nelle lettere ispaniche*, Perugia 1975, 21.

¹⁰ Cfr. P. RAJNA, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale: Gli eroi bretoni nell'onomastica italiana del sec. XII*, in «Romania», XVII (1888), 161-185 e 355-365.

¹¹ G. SERRA, *Le date più antiche della penetrazione in Italia dei nomi di Artù e Tristano*, in «Filologia Romanza», II (1955), 225-237.

¹² L. OLSCHKI, *La cattedrale di Modena e il suo rilievo arturiano*, in «Archivum Romanicum», XIX (1935), 145-182, 160. Sulla cattedrale cfr. anche: GEROULD G.H.,

narra la storia del rapimento della regina Ginevra secondo una versione molto diversa da quella conosciuta da Goffredo, versione che si ritrova nel romanzo duecentesco *Durmart*¹³, ma di cui non sappiamo l'origine. Interessante è notare che nella scultura compaiono i nomi dei personaggi scritti secondo grafia brettone armoricana, cosa spiegata dal Loomis col fatto che in Italia era presente un contingente armoricano che partecipò alla crociata¹⁴. Quest'ultima testimonianza mette in discussione molti dei nostri pregiudizi relativi all'importanza del documento scritto e cronologicamente databile, nonché della ricerca di fonti sempre immediate, sempre indiscutibili. Il mosaico delle testimonianze arturiane dimostra con la sua sola presenza che la letteratura brettone è epopea viva, che si tramanda nelle generazioni e si modifica di volta in volta. Canto che appartiene a tutto un popolo, essa finisce con l'esprimere tutto il senso della vita, le credenze, le aspirazioni di un popolo in lotta per la sopravvivenza, ma orgoglioso del suo passato e delle sue tradizioni.

Arthurian Romance and the Date of the Relief of Modena, in «Speculum», X (1935), 355-376; R. LEJEUNE - J. STIENNON, *La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», VI (1963); R. S. LOOMIS, *The Modene Sculpture and Arthurian Romance*, in «Studi Medievali», n. s. IX (1936), 1-67.

¹³ *Durmart le gallois*, ed. di E. Stengel, Tübingen, 1883; cfr. G. BERTONI, *Note varie al romanzo Durmart le Gallois*, in «Archivum Romanicum», III (1919), 257-259.

¹⁴ R. S. LOOMIS, *Arthurian Legend in Medieval Art*, Oxford 1959.

CAPITOLO III

LA MATURITÀ DELLA MATERIA DI BRETAGNA

I *romans* di tipo brettone sono il risultato del contatto, tra due culture per molti aspetti diverse, la francese e la celtica, contatto avvenuto in terra inglese, più che armoricana. La penetrazione dei temi celtici in Francia avviene sia attraverso la spinta di uomini di cultura come Goffredo o Guglielmo di Malmesbury, sia attraverso l'opera di giullari bretoni che percorrono l'Inghilterra e la Francia recitando composizioni bevi epico-liriche, dette *lais*. Quando questa materia perviene ai poeti francesi, questi hanno raggiunto, un livello artistico o culturale eccezionale, le grandi personalità si sono affermate, tende a scomparire l'anonimia delle origini, e soprattutto esistono un gusto, una cultura, un insieme di ideali attraverso il quale viene filtrata la materia brettone. Questa diventa così lo strumento di diffusione degli ideali dell'amor cortese oppure, con l'accentuazione dell'elemento mitico, serve da fondamento alla sistemazione della vicenda universale che ha per centro il santo Graal:

«Il mondo delle leggende - sono parole di Reto Bezzola - prolunga in un modo cristianizzato una tradizione che originariamente era assolutamente estranea alla latinità. La conservazione di una letteratura profana di spirito pagano, nei paesi celtici e nordici, è dovuta soprattutto al posto eminente che essa occupava nelle corti dei re. Le letterature irlandesi e nordiche offrono anche l'interesse capitale di non subire l'influenza decisiva della letteratura latina e del cristianesimo, da cui si conservano praticamente indenni»¹.

Ciò è possibile grazie anche al particolare sviluppo letterario dell'Inghilterra. A parte i caratteri particolari del cristianesimo celtico, dovuti alla conversione in massa dei druidi², c'è da considerare che nell'isola nasce una letteratura nazionale quando ancora le antiche tradizioni non sono morte. Le prime opere datate compaiono infatti verso la fine del VII sec., non oltre cento anni dopo la conversione dei sassoni e degli altri popoli germanici. I primi chierici componevano spesso versi nella lingua volgare,

¹ R. R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris 1958-1963, 5 voll., vol. II, 140-141

² Sui Druidi cfr. N. K. CHADWICH, *The Druids*, Cardiff 1966.

abbandonando occasionalmente il latino con molto anticipo rispetto a ciò che avverrà nell'area romanza, come è il caso di Aldelmo, vissuto tra il 650 e il 709³. Nel Galles esistevano narratori detti *cyvarwyddon*, che vivevano presso le piccole corti in cui si era concentrata la resistenza contro i sassoni, prima, e contro i francesi poi. Si può concordare con quanto afferma Jean Marx, che grazie a loro molte narrazioni tradizionali si sono organizzate in lunghi racconti:

«Il mondo celtico vi aveva rintracciato le figure e i temi perenni delle sue saghe: le infanzie segrete degli eroi, le loro avventure, la cerca di oggetti meravigliosi dell'altro mondo, talismani di abbondanza e di sovranità, le visite nel palazzo fatato dei re di questo stesso mondo, la solidarietà tra il mondo dei viventi e il mondo incantato, ciascuno dei quali fa appello all'altro»⁴.

Questi narratori svolgono un ruolo importantissimo, insieme al contatto col mondo bizantino e all'introduzione dei Vangeli Apocrifi, nelle origini letterarie della materia di Bretagna.

Maria di Francia

Di origine francese, Maria visse in Gran Bretagna alla corte dei Plantageneti. Fu in relazione con Eleonora d'Aquitania, animatrice di un centro letterario da cui si diffusero molti temi bretoni.

Eleonora, nipote di Guglielmo IX, il primo trovatore, era una donna di notevole cultura e versatilità. Sposò prima Luigi VII re di Francia e, in seconde nozze, Enrico II d'Angiò, che nel 1154 divenne re d'Inghilterra. Alla sua corte avvenne la fusione tra lo spirito lirico del Sud della Francia e lo spirito epico del Nord, che dà origine al romanzo cortese. Presso di lei soggiornarono i nomi più illustri della letteratura brettone, come Wace, Thomas, Chrétien⁵.

³ Anche la letteratura sassone fu influenzata da quella celtica. Si può parlare di «una letteratura redatta da chierici, ma da chierici i cui padri furono guerrieri, dei vichinghi, e presso i quali le tradizioni dell'epoca bellicosa sono molto familiari (...). Pertanto la loro poesia, anche quando è prettamente cristiana, è poesia di reminiscenze e di echi del loro paganesimo» (E. LAGONIS - L. CAZAMIAN, *Storia della letteratura inglese*, Torino, 1966, 17). Sui caratteri fondamentali della letteratura celtica, cfr. K. JACKSON, *Studies in Early Celtic Nature Poetry*, Cambridge 1935; J. R. ALLEN, *Celtic Art in Pagan and Christian Times*, London 1912. Sulla religione, cfr. J. DE VRIES, *La religion des celtes*, Paris 1963; L. GOUGAUD, *Réligion des celtes*, in *Dictionnaire apologétique de la foi chrétienne*, Paris 1931, vol. II, 619; F. LE ROUX, *La religione dei celti*, in *Storia delle religioni*, a c. di H. C. PUECH, tr. it., Roma-Bari, vol. V, 95-152.

⁴ J. MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris 1952, 3-4.

⁵ Su Eleonora d'Aquitania E. A. FRANCIS, *Marie de France et son temps*, in «Romania» LXXX (1951), 78-99; E. R. LA BANDE, *Pour une image veridique d'Alienor d'Aquitaine*, in «Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest», 1953, 178-234; R.

Di Maria di Francia si hanno scarsissime notizie. Oltre ad una sua traduzione in versi francesi dell'*Ysopet* (raccolta di favole anglosassoni derivate a loro volta dal latino) la sua fama è legata al genere dei *Lais*⁶, dove la sua voce raggiunge un alto valore letterario, e in cui si manifestano il suo carattere e la sua cultura di carattere clericale, nel senso medievale del termine. Maria descrive un mondo e un'atmosfera i cui toni vagamente melanconici e dolcemente fantastici rispondono ai moti di un'anima estremamente delicata e sensibile, «teneramente appassionata, ma non tormentata e sconvolta dall'urto delle passioni»⁷.

La tradizione le attribuisce una ventina di *lais*, non tutti di origine o carattere brettone. La materia narrativa è anzi molto varia, giacché il *lai*, per la sua stessa struttura, si presta al racconto fiabesco⁸.

LEJEUNE, *Rôle littéraire d'Alienor d'Aquitaine et de sa famille*, in «Cultura Neolatina», XIV (1954), 5-53.

⁶ Per l'etimologia della parola *lai* cfr. H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Lais*, in «Romania», VIII (1879), 422-425. Si tratta di componimenti che in origine utilizzavano il verso di sette sillabe. Nella letteratura francese il verso diventa ottonario. *Lai* deriva dall'irlandese *Lôid*, poi *laid*.

⁷ A. VISCARDI, *Le litterature d'Oc e d'Oïl*, Firenze 1967, 269.

⁸ Pur portando il genere alla perfezione, Maria non è la prima ad averlo inventato o utilizzato. Esistono citazioni di *lais* bretoni nei romanzi tristaniani di Thomas e Goffredo di Strassburg, che da Thomas trae la sua materia. In Thomas, ad es., Isotta compone un *lai* mentre si trova a Tintagel, dopo che Tristano è partito per l'esilio («*En sa chambre se set un jur / e fait un lai pitus d'amur: / comment don Guirun fu surpris, pur l'amur de la dame ocis / que il sur tute rien ama [...] La dame chante dulcement, / la voiz acorde a l'estrument; / les mainz sunt beles, li lais bon, / dulce la voz, e bas li tons*». J. BÉDIER, *Le roman de Tristan par Thomas*, Paris 1902, vol. I, 295). La cronologia di Thomas è assolutamente incerta, come pure quella di Maria. La data più remota dell'attività di Maria può essere indicata nel 1168, quando Walter von Harras allude alla poetessa (nel romanzo *Ille und Galeron*, ed. a c. di W. Foerster, Halle 1891, vv. 928-936: la data di questo romanzo, non è ovviamente sicura). Prima di questa data è attestato un *lai* contenuto anche in Goffredo di Strassburg (*Tristan und Isolde*, ed. a c. di F. Ranke, Berlin 1967, vv. 19.204-19.222) attribuito allo stesso Tristano, il cui ritornello francese indica chiaramente la provenienza. Questo *lai* è imitato dalla contessa Beatrice di Dia, morta verso il 1193, in una canzone del 1160. Anche Maria lo utilizza, citando fonti scritte e orali, nel *lai du Chevrèfueil* e in quello di *Eliduc*. I *lais* sono sempre citati in presenza di strumenti musicali ed elementi giullareschi, mentre Maria non scrive per il canto ma per la lettura. La fioritura di *lais* in Francia si manifesta anche con una loro diffusione nei paesi meridionali. Il *lai d'Ignaure*, che cita la leggenda del cuore mangiato riportata da Thomas, era noto in Provenza intorno al 1150 (per la cronologia e la problematica relativa a Maria, cfr. E. LEVI, *I lais bretoni e la leggenda di Tristano*, Perugia 1918 e, dello stesso, *Sulla cronologia delle opere di Maria di Francia*, in «Nuovi Studi Medievali», I (1923), 41-72. Il testo del *lai d'Ignaure* in *Lai d'Ignaures en vers du XIIe siècle par Renaut (...)*, a c. di L. J. N. Monmerqué e F. MICHEL, Paris 1832; cfr. anche H. J. CHAYTOR, *The troubadours of Dante*, Oxford 1902. Ancora sulla cronologia di Maria di Francia, cfr.: E. HOEPFFNER, *Pour la chronologie des lais de Marie de France*, in «Romania», LXII (1933), 351-370, ivi LXIII (1934), 45-66.

Chrétien de Troyes

Chrétien è unanimemente considerato il grande artefice della sintesi tra lo spirito provenzale, lirico, e quello epico, sintesi da cui ha origine il romanzo cortese⁹. La sua figura è legata al centro culturale che faceva capo ad Eleonora d'Aquitania e a sua figlia Maria, sposa del Conte Enrico di Champagne nel 1164, presso la cui corte il poeta soggiornò a lungo. Abbiamo scarse notizie sulla sua vita, e le opere presentano complessi problemi di cronologia. Secondo le teorie più accreditate, egli scrisse tra il 1150 (*Ovidiana*) e il 1196 (*Perceval*). L'elenco completo delle opere dovrebbe essere il seguente: *Ovidiana*, *Guillaum d'Angleterre*, *Roi Marc et Iseut* (?), *Erec et Enide*, *Cligés*, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*. Secondo quest'ordine, l'arte di Chrétien passa dai primi tentativi legati alla scuola clerical-classicizzante e alla narrativa di argomento classico, all'agiografia romanzesca (*Guillaume*) e successivamente alla materia brettona e arturiana della maturità, con un tentativo, per altro abbandonato, di fondere Bretagna e classicismo (*Cligés*). Tale evoluzione è forse dovuta all'influenza di Eleonora, ai suoi viaggi in Inghilterra e ai rapporti, nell'ultima parte della sua vita, con Filippo d'Alsazia, da cui ricevette l'argomento del *Perceval*.

Tralasciando ogni considerazione sulle opere perdute, sul *Guillaume* (materia agiografica narrata con toni veristici, relegando il meraviglioso ai margini della storia, e collocata nella tradizione del romanzo bizantino in cui il meraviglioso è più che altro nella concatenazione degli eventi) e sul *Cligés*, esaminiamo brevemente i testi arturiani.

Erec et Enide

La trama del primo romanzo arturiano di Chrétien è costituita dall'intreccio di più vicende che hanno per protagonista l'eroe Erec¹⁰. Sostanzialmente essa narra: a) il costume del cervo bianco restaurato da Artù; b) la conquista del falcone da parte di Erec; c) il suo matrimonio con Enide, l'abbandono della cavalleria e il ritorno alle armi; d) la conclusione del romanzo, con il superamento della prova della «gioia della corte» e la sua incoronazione a re. In obbedienza al gusto del romanzo classico, gli argomenti si intrecciano tra loro e si mescolano anche con storie che nulla hanno a che vedere con la Bretagna. La vicenda di Erec assimila fatti storici e leggendari che hanno per protagonista un Guerec realmente vissuto, che tra l'altro svolse una politica ostile ai bretoni¹¹.

⁹ La cronologia di Chrétien de Troyes è incerta. L'autore sarebbe nato verso il 1135. Cohen data le sue opere come segue: *Ovidiana* 1158; *Guillaume* 1160; *Erec* 1162; *Cligés* 1164; *Lancelot*, dedicato a Maria di Champagne nel 1168, mentre soggiorna presso la sua corte; *Yvain* 1170; *Perceval* 1182, anno in cui lo dedica a Filippo d'Alsazia, presso la cui corte soggiorna. Muore intorno al 1190.

¹⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, ed. a c. di Mario Roques, Paris 1952

¹¹ Guerec, conte di Nantes, governò la città fino al 990. Fu oggetto di numerosi racconti e leggende raccolti da Chrétien. L'eroe primitivo del romanzo era il gallese Gereint,

La vicenda del cervo bianco si fonda su uno schema mitico iniziatico che non è stato il poeta francese ad inventare. In sostanza, viene bandita una caccia al cervo, l'uccisore del quale conquisterà il bacio della dama più bella della corte. Il cervo, qui come altrove, conduce alla donna, svolgendo la funzione di animale mitico, che a volte assume i tratti di psicopompo, attestata nella religione celtica, oltre che nell'antichità classica. Nell'economia del poema, l'avventura del cervo serve a chiarire la dignità di Erec come eroe restauratore, preparando, e in un certo, senso giustificando, l'apoteosi finale. Nel superamento della prova della gioia della corte viene simboleggiata l'idea fondamentale dei romanzi bretoni della restaurazione, del nuovo avvento dell'età aurea dovuto all'impresa di un predestinato che sana gli effetti del "colpo doloroso". Questo è a sua volta simbolo di una limitazione dell'autorità, di una usurpazione, di una violenza fatta all'ordine normale. È soprattutto nei romanzi graalici che la connessione tra colpo doloroso, sterilità della terra e rinascita troverà una sistemazione definitiva ed organica.

Come si è accennato, le fonti del poema sono parzialmente sconosciute. Non tutto dipende da Goffredo, anche per esplicita asserzione dell'autore, che nel prologo difende la veridicità della sua versione da altre correnti e corrotte, che, a quanto ci dice, i giullari son soliti raccontare.

Lancelot

Più complesso è il discorso relativo al *Lancelot*, o *Le conte de la charrette*, rimasto incompiuto e portato a termine da Goffredo di Lagny¹². L'argomento è stato suggerito da Maria di Champagne e l'autore afferma di servirsi di un testo precedente. In effetti, secondo Gaston Paris, un romanzo francese su questo personaggio dovette essere esistito, e di esso si servì Ulrich von Zatzikhoven per il suo mediocre *Lanzelet*¹³.

Interamente costruito sulle vicende del noto cavaliere e della regina Ginevra (Guenièvre), al cui rapporto aveva già alluso Goffredo, esso mostra il complicato susseguirsi di vicende legate al tema di un rapimento della regina ad opera di Méléaguant e del tentativo di Lancillotto di liberare l'amata. Secondo Paris, l'idea di fare dei due protagonisti due amanti è tardiva e non appartiene alle tradizioni bretoni primitive né alla narrativa orale celtica. Méléaguant sarebbe infatti Maelwas o Melwas, che rapisce la

incoronato a Carnant (Cfr. F. LOT, *Erec*, in «Romania» XXV [1896], 588-590). Per quanto riguarda Enide, il suo, nome in gallese significa Allodola dei Boschi, ed è parola non attestata nella penisola Armoricana. Cfr. anche P. G. Caucci, *Il costume del cervo bianco*, in «Vie della Tradizione», III (1971), 8-16.

¹² CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier de la charrette*, ed. M. Roques, Paris 1958.

¹³ Cfr. BAECHTOLD, *Der Lanzelet des Ulrich von Zatzikhoven*, Frauenfeld 1870.

regina in numerosi racconti gallesi. Egli sarebbe il re della terra dei morti¹⁴, cioè di una prefigurazione dell'Avallon. Una testimonianza risalente agli ambienti di Glastonbury sembra confermare la tesi secondo cui, come nei racconti gallesi, in origine non è Lancillotto che libera la regina, ma Artù. Nella *Vita Gildae* si dice che Ginevra (Guennuman), rapita da Melwas, viene condotta a Glastonbury (nome che sostituisce quello più antico di Isola di Vetro, cioè Avallon), da dove Artù la libera¹⁵.

Le trasformazioni che la vicenda subisce indicano chiaramente che il ruolo dei celti non esclude l'azione profonda dei poeti francesi, ma al contrario, la postula. Esiste un rapporto continuo tra l'origine della materia e il suo sviluppo, e l'origine spesso serve a spiegare particolari, immagini, episodi che non avrebbero senso se relazionati soltanto con la cultura francese. Ad esempio, senza ricorrere al carro che nella mitologia celtica conduce al regno dei morti, non si può spiegare la presenza e il carattere del carro nel *Lancelot* di Chrétien.

A parte i debiti con la tradizione, il romanzo è comunque molto importante. In esso viene codificato in maniera definitiva il codice d'amore cortese, che Gaston Paris definì con una formula classica:

«L'amore è un'arte, una scienza, una virtù che ha le sue regole esattamente come la cavalleria o la cortesia, regole possedute e applicate meglio nella misura in cui maggiormente si progredisce, e alle quali non si può in alcun modo venire meno, sotto pena di essere giudicati indegni»¹⁶.

Si tratta di una concezione che non nasce all'improvviso, ma ha dietro di sé una lunga elaborazione. Nessuno meglio di Chrétien poteva trasferirla in un romanzo, proprio perché in lui il mondo cortese trovava la sua migliore espressione: per i suoi precedenti ovidiani, per la sua cultura classica, per il suo senso di una realtà ideale e cavalleresca che si sovrappone alla realtà quotidiana.

Yvain

Con l'*Yvain*, o *Le chevalier au lion*, il poeta si dimostra veramente padrone della materia, che elabora in un modo estremamente personale¹⁷. Il vero protagonista della vicenda non è infatti l'eroe, ma quell'amore che si era già imposto nel mondo letterario col romanzo precedente, e che ora è inteso quasi in chiave mistica. L'amore, la cortesia, l'onore cavalleresco appaiono

¹⁴ Cfr. G. PARIS, *Études sur les romans de la Table Ronde*, I, in «Romania», IX (1881), 465-496; II: ivi, XI, (1883), 459-534

¹⁵ *Ibid.*, I, 491.

¹⁶ *Ibid.*, II, 519.

¹⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain (Le chevalier au lion)*, ed di W. Foerster, Tübingen 1958.

come i vertici di un vero e proprio culto riservato ad una *élite* che si manifesta con atteggiamenti che non di rado ricordano il mondo provenzale o anticipano quello stilnovista. Il centro di questa vicenda, in cui la Bretagna offre solo un contorno, uno schema narrativo, si situa nella foresta di Brocelandia, che, nonostante tutto, conserva ancora i tratti di un vero e proprio passaggio pericoloso, cioè di un passaggio che porta all'Altro Mondo. Questo è rappresentato da una fortificazione al centro di una landa, appena fuori dalla foresta, circondata dai consueti simboli del regno ultramondano, in particolare da un fossato così vasto e profondo da configurare il castello come isola. Nei paraggi è situata una fontana, contro il cui misterioso custode è d'obbligo combattere. In questa prova Yvain riesce naturalmente.

Il Perceval e le continuazioni

Il *Perceval*, o *Li contes del Graal*, è l'ultima opera di Chrétien, rimasta interrotta a causa della morte del poeta¹⁸. Con essa la storia della materia di Bretagna volta pagina, subisce un netto cambiamento sia per quanto riguarda la tematica, sia per la spiritualità. D'ora in avanti il Graal diventerà l'argomento principale trattato; dalla narrazione di vicende profane, in cui tutto sommato il movente immediato è puramente letterario, si passa al recupero di una sacralità profonda, che paradossalmente non si libera del patrimonio celtico, ma anzi lo assume in un contesto cristiano grazie al suo confluire in un ambiente spirituale aperto al misticismo, alla lettura in chiave interiore dei simboli e delle allegorie, nonché aperto anche agli apporti che vengono dall'Oriente, come i Vangeli Apocritici, le reliquie riportate dai crociati, ecc.

Indipendentemente o meno da un'esplicita volontà di Chrétien, d'ora in avanti le avventure degli eroi arturiani abbandonano il terreno della fantasia: l'ideale perfetto del cavaliere si configura nei tratti dell'*alter Christus*, l'avventura diviene una ricerca spirituale, ascetica, in cui l'oggetto ultimo da rintracciare, in definitiva, coincide con la natura stessa dell'uomo. Il calice del Graal è assimilato al calice della messa, cioè al simbolo più sacro che la cristianità possieda. Ma se il mito è storia sacra, questa trasformazione della coppa celtica può anche essere vista come un riassumere in termini mitici e sacrali un contenuto che mitico e sacrale era già all'origine.

Il Graal diventa un tema fondamentale della cultura medievale del XII e del XIII secolo. Come le cattedrali, l'arte figurativa, il mosaico di corporazioni su cui si fonda la vita delle città, la letteratura graalica incarna un'anima dell'uomo medievale, descrivendo una società in cui il sacro è strettamente collegato alla vita normale e tutto si rivolge verso un fine ultraterreno, senza tuttavia escludere la vita nel tempo: il Graal si presenta agli uomini come la

¹⁸ Id., *Der Percevalroman (Li contes del graal)*, ed. a c. di A. HILKA, HALLE 1932, 2 voll.

più perfetta incarnazione della legittimità, delle aspirazioni, degli ideali più puri della cristianità. Tutto ciò non a partire dal santo Graal, ma da *un graal*, un piatto, un vassoio, un comune oggetto dotato di poteri magici e strabilianti, come tanti della tradizione brettone. *Un graal*, che è certamente un graal particolare, ma per niente legato, nel *Perceval* di Chrétien, alla coppa che raccolse il sangue di Cristo. *Un graal*, ma potrebbe anche essere una spada, una pentola, un anello, destinato come sempre all'eroe che restaura la legittima autorità e riporta la gioia sulla terra, sana il colpo doloroso e dà nuova vita alla terra desolata.

Il poema non venne dunque portato a termine. Interrotto al verso 9.274, fu proseguito da due continuatori anonimi, legati entrambi alla corte delle Fiandre, alla contessa Giovanna, erede di Filippo, lo stesso che aveva fornito a Chrétien il canovaccio dell'opera. In queste due prime continuazioni si intravede già l'influenza di una versione ecclesiastica della leggenda. Il Graal viene fatto risalire a Giuseppe d'Arimatea, che nella coppa raccolse il sangue di Cristo trafitto nel costato, e la lancia, che sempre si accompagna al sacro Vaso, è l'arma con cui il centurione Longino ferì il Salvatore. Testimone, se non addirittura inventore di questa versione, è Robert de Boron, autore di un ciclo di romanzi di argomento graalico.

Entrambe queste continuazioni rimangono a loro volta interrotte. Conduce a termine il poema un terzo continuatore, Manessier, anch'egli legato alla corte delle Fiandre, che scrive intorno al 1225. Nella sua opera, finalmente, Perceval viene incoronato come re del Graal, regna per sette anni, fino alla sua santa morte, che segna la scomparsa definitiva del Calice.

Una quarta continuazione, risalente all'ultimo quarto del XIII secolo, è opera di Gerbert de Montreuil e prende l'avvio dal punto esatto in cui aveva cominciato Manessier.

La cristianizzazione della vicenda si manifesta chiaramente per tutta l'opera. Robert de Boron è stato il primo a concepire la vicenda come parte integrante di un ciclo completo¹⁹. È autore di *Joseph, ou roman de l'estoire du Graal*, del *Merlin* e di un *Perceval* perduto, che costituisce il nucleo essenziale di un testo noto come *Didot-Perceval*. Oltre a definire i caratteri che il Graal avrà d'ora in avanti, Robert reintroduce nella saga la figura di Merlino, ispiratore della Tavola Rotonda, la quale riproduce la tavola dell'ultima cena (prima Tavola Rotonda) e quella istituita da Giuseppe (seconda Tavola Rotonda).

¹⁹ Per le continuazioni del *Perceval: The Continuations Of the old Perceval*, ed. di W. Roach, Philadelphia 1964, 4 voll. *Perceval le Gallois ou le Conte del Graal*, ed. di C. Potvin, Mons 1866-1871, 6 voll. ROBERT DE BORON, *Merlin, roman en prose du XIIIe siècle publié avec la mise en prose du poème de Merlin de R. de B. par G. Paris et J. Ulrich*, Paris 1886, 2 voll.; Id., *Roman de l'estoire dou Graal ou Joseph* ed. a c. di W. Nitze, Paris 1927.

La Vulgata

La visione ciclica della vicenda arturiana, che si manifesta nella compilazione di romanzi tra loro interdipendenti, culmina nel *Lancelot in prosa* che consacra la definitiva sostituzione della prosa al verso. Questa grande compilazione, nota anche come *Vulgata*²⁰, è infatti composta dai seguenti romanzi:

- *Estoire del Saint-Graal*
- *Estoire de Merlin*
- *Lancelot*
- *Queste del Saint-Graal*
- *Mort du roi Arthur*

Riassumere anche a grandi linee l'argomento della vulgata è impresa ardua. Nell'*Estoire del Saint-Graal* l'autore afferma che il testo gli è stato rivelato da Cristo durante una visione mistica, asserzione che di per sé evidenzia il cambio di spiritualità avvenuto. L'opera è una prefazione generale composta intorno al 1125 e fondata su Robert de Boron, i Vangeli apocrifi, la letteratura precedente, e su racconti di favole greco-orientali. Il Graal è la scodella in cui Cristo ha mangiato l'agnello pasquale o con la quale Giuseppe d'Arimatea ha raccolto il suo sangue. Attorno alla coppa verte un vero e proprio ordine sacerdotale, iniziato dal figlio di Giuseppe, Josephé. Questo sdoppiamento tra Giuseppe e il figlio viene posto in relazione con quello tra Lancillotto e Galaad. La lancia che sempre si accompagna al Graal è l'arma di Longino, e di essa si serve l'angelo custode del Graal per ferire chi tenti di avvicinarsi indegnamente.

Il simbolo della lancia è quello che più d'ogni altro conserva un carattere celtico, e non appare sufficientemente spiegato dalla relazione con la Passione di Cristo. Lo stesso dicasi per la maggior parte delle avventure che vivono i cavalieri, dall'evidente carattere iniziatico, direttamente recuperate dalle tradizioni celtiche. Significativo appare il fatto che proprio nella cristianizzazione completa della vicenda la loro presenza è stata conservata volutamente.

Il Graal è portato in Gran Bretagna dai compagni di Giuseppe, con la nave di Salomone che porta anche una spada magica. Solo l'eroe predestinato ha il diritto di estrarla dal fodero. Giuseppe istituisce la seconda tavola rotonda ad imitazione di quella dell'ultima cena, ma questa tavola contiene un seggio pericoloso, in cui ancora una volta solo il predestinato può sedere. La cerca del Graal è necessaria perché la coppa si è resa invisibile a causa di una usurpazione. Lambor estrae la spada della nave di Salomone, pur non avendo la dignità né l'autorità necessarie. Questa, è una delle tante varianti del tema: un colpo doloroso è sempre presente nella mitologia graalica, ed è

²⁰ *The Vulgate Version of the Arthurian Romance*, ed. di O. Sommer, Washington 1909-1916, 8 voll.

significativo che la versione forse più antica ci sia fornita proprio da uno dei testi più tardivi, la *Elucidation* aggiunta al *Perceval* di Chrétien²¹. In essa la violazione, che porta al disfacimento e alla decadenza avviene, a quanto sembra, nella stessa Isola di Avallon. L'immagine della sterilità della terra, comunque, è sempre il simbolo di un'avvenuta frattura metafisica, della perdita del contatto con l'altro mondo, della fine dell'età aurea. In nessun modo essa può essere spiegata con il ricorso a rituali agrari o altro del genere.

Nell'*Estoire de Merlin* è il protagonista che ordina a Uther Pendragon, padre di Artù, la costruzione della terza tavola rotonda. Il testo segue l'opera perduta di Robert de Boron, oltre Goffredo, e narra tutta la vita del mago durante i regni di Uther e di Artù. In sostanza, non porta nessun elemento nuovo a differenza del *Lancelot* propriamente detto. Le fonti che vengono seguite per il *Lancelot* sono il *Conte de la charrette*, il *Perceval* di Chrétien e le due prime continuazioni. È seguito anche Manessier, a meno che, data l'incertezza della cronologia, non sia quest'ultimo a seguire la Vulgata. Ciò che però separa nettamente questo *Lancelot* dai precedenti è il fatto che il cavaliere viene consacrato come modello perfetto della Cavalleria terrena, il che significa come cavaliere dotato di tutte le virtù, ad eccezione della castità. Questa pecca gli impedisce di conquistare il Graal nella nuova dimensione spirituale della Cerca. Valoroso e prode, Lancillotto ha bisogno di qualcosa di più. È perfetto sul piano umano, a differenza di suo figlio che sarà perfetto come un *alter Christus*, vero modello assoluto in cui finirà con lo specchiarsi tutta la cavalleria. Lancillotto resterà l'esempio di quanto di nobile si può compiere facendo appello alle sole forze umane, e la conclusione della vicenda lo vede terminare la sua vita non in battaglia, ma in monastero a cercare un'ulteriore purificazione.

Lancillotto è, nell'opera, il figlio di re Ban, ed è stato educato dalla dama del lago Niniane o Viviane, la quale successivamente ama Merlino e diventa incantatrice. Diciottenne entra a far parte della corte di Artù dove si segnala per le sue imprese. Vengono narrati gli amori per la regina, di cui lo stesso cavaliere descrive la storia dipingendone gli episodi sulle mura di una prigione in cui è stato rinchiuso da Morgana.

Il racconto è proseguito dalla *Queste del Saint-Graal*, dopo che il *Lancelot* si era interrotto al momento in cui Galaad è condotto quindicenne alla corte di Artù. La *Queste* si lega armoniosamente con il resto dell'opera, i personaggi vi conservano gli stessi caratteri, salvo poche eccezioni. In questo testo la storia, come fu concepita dall'*atelier* di scrittori che la elaborò, trova la sua naturale conclusione con una unità di composizione sorprendente. Si può concordare con il Lot al riguardo, anche se non tutti ritengono che la stesura delle varie parti sia da localizzare in Champagne, e

²¹ L'*Elucidation* è pubblicata in CHRISTIAN VON TROYES, *Der Percevalroman*, cit.

che l'autore della *Queste* sarebbe un discepolo dell'abbazia di Clairvaux e non un monaco cistercense, come invece lo sostiene lo studioso²².

La *Queste* presenta un alto grado di misticismo e religiosità. Vi si narra la vita di Galaad, fatto cavaliere da Lancillotto, le cui imprese sono una continua conferma del suo carattere di eroe predestinato, annunciato da profezie ed eventi miracolosi. Alla cerca del Santo Graal partecipano tutti i cavalieri della Tavola Rotonda, con maggiore o minore fortuna, molti iniziando un'impresa senza ritorno. La sua conclusione segna anche la fine della vicenda della cavalleria terrestre. Narra, l'epilogo della grande avventura l'ultima parte della *Vulgata*, la *Mort le Roi Arthur*.

A conclusione della cerca si prende atto del triste bilancio: ventidue cavalieri su trenta che l'avevano iniziata sono morti. Gli amori di Lancillotto e Ginevra riprendono ma stavolta Artù si accorge del tradimento proprio vedendo le rappresentazioni dipinte dallo stesso Lancillotto quando era prigioniero di Morgana. Nasce allora una serie di ostilità che degenera in guerra civile quando tre fratelli di Galvano sono uccisi in uno scontro da Lancillotto che salva la regina, condannata come adultera. Solo la spedizione di Artù contro Roma interrompe le ostilità, che riprendono in seguito all'usurpazione di Mordred,

Si giunge così allo scontro finale durante il quale Artù e il traditore si colpiscono a vicenda. Mordred muore, e il re viene condotto nell'isola di Avallon. Nella battaglia muore anche Galvano, presto seguito da Lancillotto, diventato sacerdote.

Il cambio di spiritualità di cui si parlava conduce gli eroi bretoni ad incarnare un significato universale. Non rappresentano più le speranze di un popolo di sconfitti e perseguitati, ma il modello dell'avventura cavalleresca e del suo senso all'interno di una società cristiana. La figura del guerriero, tramandata da miti ed epoche antichissime, viene inglobata nella mitologia cristiana, che la reinterpreta alla luce della sua spiritualità e del suo ordine metafisico: la cavalleria celeste è la vera missione, e l'altra, ma cavalleria terrena, solo un ponte o una preparazione. Non mancano tuttavia gli studiosi che affermano che tra le due cavallerie, quella dell'umano Lancillotto e quella del mistico Galaad, non esista alcuna frattura, e piuttosto si dovrebbe parlare di complementarità; così Myrrha Lot Borodine:

«Al centro della *Queste*, questo altissimo canto all'amore divino, risplende l'immacolata immagine del Cristo-cavaliere Galaad, e nell'ombra spessa attorno al peccato carnale si nasconde l'Adamo pentito-Lancillotto»²³.

²² F. LOT, *Études sur le Lancelot en prose*, Paris 1918-9, 349.

²³ M. LOT-BORODINE, *Le double esprit et l'unité du Lancelot en prose*, in *Mélanges d'histoire du moyen âge offertes a m. F. Lot*, Paris 1925, 477-490, 481.

Non a caso egli è l'unico dei grandi eroi che non muore in battaglia, anche se trasfigura completamente la sua natura cavalleresca nel sacerdozio.

Una spiritualità forse un po' diversa, più attenta alle ragioni del mondo cavalleresco e meno a quelle monacali, si trova in altri testi minori. Ad esempio un *Perlesvaus*, redatto tra il 1191 e il 1212 da Jean de Nesle in Inghilterra in una lingua franco-piccarda. Non è un capolavoro, ma sembra un testo non conosciuto dagli autori della *Vulgata*, ed è generalmente ritenuto molto vicino al fondo celtico della storia²⁴. Oppure si potrebbe analizzare il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, opera di vasta mole e grande valore artistico, che segue anche fonti non conosciute, e si avvicina in modo particolare alla spiritualità dei templari²⁵. Altre fonti debbono essere esistite in Inghilterra. È d'altronde quasi una constatazione, considerando la prodigiosa memoria e il ruolo dei bardi²⁶, il cui ufficio era appunto l'apprendimento e la recitazione dei poemi epici. Come scrive Baldini, «gli schemi narrativi, almeno per una parte importante dei *romances*, debbono riconoscere la loro origine celtica»²⁷. Le storie arturiane

«appartengono indubbiamente ad una tradizione celtica originata, in specie, tra le popolazioni del Galles e della Cornovaglia. Non solo, ma, come a ragione si crede da taluni, avevano una circolazione almeno locale fin dall'XI secolo»²⁸.

La fortuna letteraria di Artù si sviluppa in Francia, ma sarebbe l'Inghilterra la sua terra natale²⁹. E in Inghilterra troviamo un anonimo poemetto, *Sir Gawain and the Green Knigh*³⁰, e la *Morte Arthur* di Thomas Malory³¹, opera tardiva, scritta intorno al 1470, che racconta l'intera vita di Artù, Lancillotto, Tristano, Perceval e la cerca del Graal, utilizzando fonti del tutto sconosciute, forse tratte dalla materia arturiana, o da tradizioni che non sarebbero potute entrare con coerenza nel quadro organico descritto nella *Vulgata*.

²⁴ *Li haut liyre du Graal: Perlesvaus*, ed. di W. Nitze, Chicago 1934-1937, 2 voll.

²⁵ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival und Titurel*, ed. di E. Martin, Halle-Saale 1900-1903, 2 voll.

²⁶ Cfr. J. MARX, *Les littératures celtiques*, Paris 1959, 15.

²⁷ G. BALDINI, *Storia della letteratura inglese: la tradizione letteraria, dell'Inghilterra medievale*, Roma 1958, 95.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Lo stesso critico afferma che Wace parla della Tavola Rotonda in modo tale da far capire che doveva essere una materia perfettamente nota al lettore (*ibid.*, 98). L'origine della tavola - cui Wace allude - è spiegata nella traduzione inglese che a sua volta subisce il testo di Wace, il *Brut* di Layarmon (*Layarmon's Brut*, ed. di F. Madden, London 1847, 3 voll).

³⁰ *Galvano e il cavaliere verde / Sir Gauwein and the green knigh*, ed. di A. Guidi, Firenze 1958

³¹ T. MALORY, *The Works di sir Thomas Malory*, ed. di E. Vinaver, Oxford 1947, 3 voll. (ristampa dei soli testo e glossario: Oxford 1954).

La «Gioia della Corte» e il Cavaliere perfetto

La «Gioia della Corte» e il Cavaliere perfetto

da «Excalibur», II, 1978, n. 4, 228-239

1. La «Gioia della Corte»

In *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, Erec arriva al castello di Brandigan, inespugnabile e circondato da acque profonde e turbolente. Si tratta di una vera e propria isola caratterizzata dall'abbondanza di ogni nutrimento e dalla presenza di un «passaggio pericoloso», dopo aver attraversato il quale - si dice - nessuno è mai tornato. Qui Erec affronta e supera brillantemente la prova della Gioia della Corte. Si tratta di sconfiggere un cavaliere e suonare un corno appeso a un sicomoro situato all'interno di un giardino incantato, circondato da una muraglia magica di aria impenetrabile e dotato di fiori e frutta in ogni stagione. Al suono del corno il cavaliere sconfitto sarà sciolto dal giuramento fatto a una donna, in base al quale deve uccidere chiunque tenti di forzare il passaggio verso il giardino. Contemporaneamente sarà restaurata la gioia della corte. È quanto in effetti si verifica, per cui Erec è acclamato come «colui grazie al quale rinasce la gioia della nostra corte»: dunque un eroe restauratore.

Un'avventura di tali caratteristiche costituisce un fatto consueto nella letteratura brettonica, ma in questo caso particolare il lettore può notare subito una singolarità: Chrétien appare in visibile difficoltà quando deve spiegare in cosa consista effettivamente questa «gioia» e perché è così importante. La soluzione di identificarla con una festa che dura tre giorni appare debole, sia perché nulla avrebbe impedito di far festa anche prima della restaurazione, sia perché altrove la restaurazione della gioia della corte coincide proprio col porre termine a una festa, a una danza inarrestabile, frutto di un incantesimo.

Proviamo dunque a interpretare il testo come versione letteraria di un mito di cui cerchiamo di rintracciare la struttura. Gli elementi fondamentali di questo mito sono:

a) il castello mitico, la terra di là dalle acque, caratterizzata dall'abbondanza e dall'inaccessibilità;

b) la prosperità tipica del luogo, visibilmente sospesa: dal momento che si deve restaurare la gioia della corte, è evidente che tale gioia non è più operante;

c) il passo pericoloso da cui nessuno è mai tornato vivo;

d) il giardino fatato, zona chiusa dall'interno, zona che conserva la prosperità, la nasconde e si difende. Esso è di apparente proprietà di una dama ed è difeso da un cavaliere;

e) elementi accessori, come la presenza delle teste mozzate di coloro che hanno cercato di forzare il passaggio al giardino, il legame tra la donna e il cavaliere, che sembra un *geis*, una sorta di incantesimo, alcuni particolari tipici delle versioni cristiane dei vecchi miti, come l'ora del combattimento. Trascurando questi elementi, cerchiamo di esaminare l'essenziale.

2. La terra di là dalle acque

Rintracciare nella mitologia gli esempi che parlano di una sede primordiale, di un'età aurea originaria, sarebbe cosa troppo lunga nell'economia del presente lavoro. Universale è infatti la nozione di un paradiso terrestre, di una mitica Thule da cui l'uomo si è dovuto separare, di un centro interpretabile come fatto storico e come mito, riconducibile alla concezione ciclica del tempo. Il senso di queste immagini è quello di una perdita di una condizione beata, della frattura che interrompe il contatto tra mondo umano e divino, e conduce all'età oscura ovvero a una situazione di caos da cui si potrà ricreare il mondo o rigenerarlo.

Esempi analoghi sono il castello del Graal a cui solo gli eletti possono accedere, e in generale ogni castello o isola o giardino che assumono i tratti dell'inaccessibilità, della stabilità, dell'occultamento, come la città di Ys sommersa dalle acque, o l'isola raggiunta da Brân, con tratti molto simili a quelli che nella tradizione agiografica cristiana viene raggiunta da San Brandano, partito alla ricerca del paradiso terrestre.

È costante anche il collegamento tra la ricerca svolta sul piano cosmico, mirante a riportare la società a una condizione edenica, e la ricerca sul piano individuale, esistenziale, mirante a reintegrare la propria natura umana, limitata e decaduta, in una condizione di piena realizzazione e completezza. La restaurazione dell'ordine tradizionale passa necessariamente attraverso la realizzazione interiore e solo chi è realmente qualificato, solo chi ha realizzato la reintegrazione sul piano microcosmico, può agire sul piano macrocosmico.

3. *La gaste terre*

La decadenza è equivalente alla *gaste terre* del ciclo graalico: una limitazione dell'*auctoritas* per rimediare la quale si compie una cerca, un viaggio, una conquista, una spedizione nell'Altro Mondo che, in questi casi, non solo è accessibile, ma ha bisogno che l'eroe vi penetri. La città di Ys si rende visibile una volta all'anno nel giorno di pentecoste ed ha bisogno di chi vi entri; il re Pescatore ha bisogno che Parsifal ponga la domanda; la Bella Addormentata ha bisogno del bacio del principe e il ghibellinismo della venuta del Terzo Federico, che tornerà come Artù, attualmente in convalescenza nell'isola di Avallon.

La tradizione langue, è inoperante, ferita, e di conseguenza il regno è desolato, devastato, reso sterile. La paralisi subita è il frutto di un colpo doloroso, di una lesione che ha incrinato la stabilità del mondo, portando all'occultamento di ciò che prima era manifesto. Nel simbolo si tratta spesso di una ferita alle gambe, eufemismo per intendere una ferita nelle parti virili, cioè una lesione della virilità spirituale, espressa a volte dallo zoppicare. Di zoppi è piena la materia di Bretagna, a partire dallo stesso Artù, per non parlare, in altri contesti, di Efeso e Giasone, del re Pescatore ferito alla coscia, o di una strana figura di re nella mitologia celtica, che gode di tutte le sue prerogative in tempo di guerra, mentre in tempo di pace deve poggiare i piedi sul grembo di una vergine, con un singolare richiamo all'acqua del lago (simbolo di natura femminile) su cui il re Pescatore deve essere trasportato in particolari periodi.

La sterilità della terra è dunque legata al colpo doloroso, e non a credenze naturalistiche basate sul ritmo delle stagioni o sui riti agrari, che appartengono a contesti del tutto diversi.

4. *Il passo pericoloso*

Terra desolata, oscuramento della tradizione, colpo doloroso, concorrono a presentare un quadro in cui manca un solo elemento: il ristabilimento delle condizioni normali, la fine della precarietà di cui si soffre. L'eroe che assolve questo compito non può essere un individuo qualunque, ma deve godere di un'adeguata qualificazione: deve egli stesso aver acquisito la condizione di cavaliere perfetto, la sua personale reintegrazione.

Questa qualificazione viene dimostrata attraverso una serie di avventure preliminari, che nei romanzi tenderanno a moltiplicarsi, ripetendo senza limite gli schemi delle avventure, sfociando nell'attraversamento del passaggio pericoloso, il passo che porta nell'altro mondo, da cui non si torna. È uno schema di morte e resurrezione: non si torna perché si muore e si rinasce in un altro mondo, in un'altra condizione. Si crea una frattura di livello, recuperando una condizione edenica.

Il passo, l'avversario, altro non è che la forza della materialità, il fiume del divenire inesauribile, e il tesoro conquistato nell'avventura, sia esso una dama o la liberazione da un tributo, equivale all'*occultum lapidem* ermetico presente nelle *interiora terrae*, nel corpo, cui si arriva sempre attraverso una dura ascesi. Superato il passo pericoloso, l'accesso al giardino è libero: l'eroe è là dove il potere della tradizione si è nascosto in sua attesa. Era perduto, ma continuava ad esistere, lontano dagli sguardi degli uomini.

5. *Il re dei boschi*

Il mito di cui ci stiamo occupando richiama il tema principale del *Ramo d'oro* di Frazer. Nei dintorni di Nemi esisteva un bosco sacro a Diana, comprendente un santuario e, vicino, un lago. Questo santuario era retto da un re-sacerdote, il *rex nemorensis*; per conquistare questa carica occorreva strappare il ramo di un albero sacro e uccidere in duello il *rex nemorensis* in carica. Era possibile diventare re solo uccidendo il predecessore.

Questo culto di Diana fu, secondo la leggenda, introdotto da Oreste, il quale aveva ucciso Taonte, re del Chersoneso Taurico (Crimea), fuggendo in Italia e portando con sé il simulacro della dea Diana Taurica. A questa dea era legato un rituale: ogni straniero che approdava sulla costa taurica doveva essere sacrificato al suo altare. Trasportato in Italia, il culto diventa più mite, c'informa Frazer, dando un'interpretazione forse troppo storica. Infatti la Crimea potrebbe essere una terra in cui l'eroe mitico Oreste compie una spedizione: cioè è l'altro mondo, il regno dei morti, dove ovviamente chiunque arrivi deve essere sacrificato, secondo lo schema morte-resurrezione. Va da sé che il simulacro della dea, che Oreste sottrae nascondendolo sotto alcune frasche, altro non è che l'albero stesso da cui bisogna strappare il ramo: questo gesto non permette di acquisire un diritto al combattimento con il *rex*, ma è piuttosto una provocazione, un attentato alla sovranità. È un'invenzione degli antichi poco credibile l'identificazione tra l'albero di Diana e il ramo d'oro che la Sibilla fa cogliere ad Enea prima di scendere negli inferi.

Nel santuario di Nemi c'è posto anche per un'altra coppia di dèi: Egeria, ninfa della fonte che forma il vicino lago, e Virbio. Quest'ultimo è Ippolito, il giovane greco amante di Artemide (Diana), morto e resuscitato, nascosto dalla dea nel santuario sotto questo nome, che egli trasmise al figlio. Come già vide Frazer, Virbio è l'equivalente di Oreste e in quanto tale è custode del simulacro della dea, suo sacerdote e *rex nemorensis*. Il fatto è attestato anche dalla trasmissione del nome al figlio che, come spesso accade, indica una funzione e non una persona. Siccome nulla ci dice che Virbio figlio uccise Virbio padre, è credibile l'ipotesi che l'immolazione rituale del re fosse una messa in scena (almeno giudicando dal nostro punto di vista: per l'uomo arcaico si trattava di un fatto rituale, quindi reale nell'ordine simbolico).

A questo punto il quadro è pressoché completo. A Nemi esisteva un re sacerdote, discendente dell'antenato mitico Virbio, il quale reintegrava periodicamente il suo potere attraverso la riattualizzazione rituale del tempo mitico originario in cui tale potere era stato stabilito (strappandolo a Taonte dall'Altro Mondo). Era una rilegittimazione e una ricreazione dell'ordine, che consentiva di perpetuare il possesso dell'*auctoritas* che, nella mentalità mitica, non è semplicemente un potere politico: è un potere cosmico, magico, spirituale.

Tutto si rigenera attraverso la notte, il regresso al caos, la temporanea assenza del re che precede la nuova creazione.

6. Orge, goliardi e gaste terre

Perché mai la prosperità di un regno dovrebbe dipendere dalla salute del re? Perché il re è il rappresentante del padre celeste, ed ha una potenza speciale che gli viene da lui. Tutto ciò che avviene nella realtà è il dispiegamento di un potere sacro, e l'*auctoritas* regia è una benefica influenza che porta prosperità nel regno a tutti i livelli: pace, giustizia, ordine, stabilità, felicità. Il re legittimo replica il signore universale dell'età mitica delle origini, e se il suo regno non è quello dell'età aurea vuol dire che la sovranità è limitata, il suo potere è indebolito.

Se la terra non produce frutti, come segno della crisi, non è perché si debba interpretare il mito in base ai riti agrari o perché si debba connettere l'agricoltura con la salute del re, ma perché tutto dipende dal modo in cui è esercitata l'autorità. Potremmo dire che, una volta fuori dall'Eden, l'autorità decade progressivamente ed è necessario rigenerarla periodicamente. L'uccisione del re simboleggia il regresso al caos che, nella concezione ciclica del tempo, precede la creazione. Un'altra rappresentazione di questo ordine di idee si ha nelle orge sacre, in cui si lascia liberamente scatenare ogni forza che noi, con disprezzo, chiamiamo oscura e caotica.

Altro esempio è quello dei re temporanei, cioè dei re che occupano il posto del re legittimo per un breve lasso di tempo: a volte sono caricature di re, con attributi burleschi, il cui regno è accompagnato da simpatici riti orgiastici che preludono al carnevale o alle *feriae matricularum*. Frazer riporta un esempio di Fez, nel quale i marocchini nominavano un sultano temporaneo che regnava per tre settimane di banchetti e gesta goliardiche.

A Babilonia, alla fine di ogni anno, il re doveva confermare il suo potere prendendo tra le mani l'immagine del dio Marduk. Anticamente questo rito era accompagnato dalla sostituzione del re temporaneo a quello legittimo, con l'inversione per cinque giorni di tutta la gerarchia sociale. Il re temporaneo esercitava effettivamente il potere, godeva delle concubine del re vero, ma poi finiva male: per accedere a questo traballante ruolo veniva infatti scelto un condannato a morte che, terminato l'effimero regno, veniva

giustiziato. Ma questo aspetto cruento, a mio parere, potrebbe anche essere una deformazione tardiva.

Per tornare al *rex nemorensis*, è interessante il fatto che lo sfidante del re deve essere uno schiavo fuggitivo, figurazione forse del caos che si è liberato dalle catene e che nel duello, *chiunque vinca*, viene ricondotto nell'ordine. Dunque il duello ci richiama l'idea della *gaste terre* o terra devastata, desolata. La struttura del mito è la stessa: facciamo un salto di parecchi secoli e torniamo ad Erec.

7. La gioia della corte

Dunque l'inespugnabile castello di Brandigan, circondato da acque profonde e tempestose, è desolato, essendo venuta meno la gioia della corte. Fortunatamente per il castellano arriva Erec e supera la prova, fornendo elementi di un mito che Chrétien de Troyes non sembra più in grado di capire nei dettagli. Noi, arbitrariamente, lo paragoniamo col mito di nemi e abbiamo queste due serie di elementi:

Nemi	Erec
1) <i>rex nemorensis</i>	1) Mabonagrain (l'avversario)
2) albero sacro con ramo	2) albero con corno appeso
3) Diana	3) donna sul letto d'argento (Luna?)
4) sfidante	4) Erec
5) legame d'amore tra il primo re e Diana	5) Mabonagrain ama la donna
6) culto legato a Diana	6) costume istituito dalla donna
7) secondo re figlio del primo	7) Mabonagrain è vissuto alla corte del padre di Erec
8) Virbio eroe restauratore	8) Erec restauratore
9) lo sfidante è uno schiavo	9) -----
10) il vincitore è eletto re	10) poco dopo Erec diviene re, essendo morto suo padre
11) il tutto accade in uno spazio sacro	11) il tutto accade in uno spazio sacro

La struttura è sorprendentemente identica, anche in aspetti che potrebbero sembrare marginali. L'unica differenza è che Erec, nella letteratura del tempo, non può essere uno schiavo. Ma anche nel caso di Erec gli elementi sembrano suggerire che lo sfidante sfida il padre e ne conquista la donna; ma questo può avere un'interpretazione più profonda: lo sfidante e lo sfidato sono la stessa persona, e il combattimento è interiore. Comunque, a distanza di secoli, nella letteratura cavalleresca ritroviamo con grande precisione uno dei miti più arcaici del mondo romano.

Non è certo Chrétien de Troyes ad aver inventato questo racconto, e sarebbe interessante sapere come sia sopravvissuto questo mito per secoli,

tramandandosi in una forma che sembra del tutto estranea alla tradizione latina, che a sua volta non doveva averlo inventato.

Bibliografia

- M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it. Torino 1976, 2 voll.
Chrétien d Troyes, *Erec et Enide*, ed. di Mario Roques, Parigi 1952.
S. Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris 1952.

Origini e sviluppo del ciclo di Tristano

Origini e sviluppo del ciclo di Tristano

da «Excalibur», II, 1978, n. 3, 152-161

1. Il problema

Il problema da affrontare è la presenza nelle fonti tristaniane - principalmente nel *Roman de Tristan* di Thomas - di un duplice aspetto della figura di Tristano, che appare prima come eroe mitico, poi come protagonista di un romanzo di fantasia i cui elementi hanno perso ogni valenza simbolica. A rigor di logica, un mito di Tristano deve precedere, e di molto, un racconto fantastico su Tristano, e quindi l'opera letteraria deve nascere da una precedente elaborazione mitica, verosimilmente trasmessa per via orale.

Analizzeremo tre episodi tratti dalle fonti letterarie, vedendo come contengono temi mitici in vario grado corrotti, e ci domanderemo dove mai uno scrittore del XII sec. può aver trovato un mito non cristiano e non riconducibile a fonti classiche nei suoi aspetti formali, e se comprendeva egli, o comprendevano le sue fonti, il senso di questo mito.

2. Tristano, eroe restauratore

I tre episodi sono contenuti nel *roman* di Thomas, la più antica fonte francese della storia dei due amanti. Sono: la vicenda dell'infanzia di Tristano, il combattimento contro Morholt e la conquista del diritto alla mano di Isotta grazie all'uccisione di un drago.

Tristano nasce dall'amore tra Rivalen e Blanche-flor, sorella di re Marco, signore della Cornovaglia e dell'Inghilterra, presso il quale Rivalen era stato ospite. Per questa loro passione i due amanti debbono fuggire a Canoele, capitale dell'Armenia, di cui Rivalen è il legittimo signore, e qui si sposano, su consiglio di Roal, *le Foitenant*, il mantentore di fede. Ma Rivalen è ucciso in battaglia dal rivale Morgan; quattro giorni dopo muore Blanche-flor, dando alla luce il frutto dei suoi brevi amori: Tristano, appunto, che viene sottratto alla cattura da Roald, ed è quindi re in esilio di un regno occupato illegittimamente.

Diventato ormai grandicello, Tristano viene rapito da alcuni mercanti di Norvegia e sbarcato nelle terre di Marco. Qui si segnala per la sua abilità in certe attività molto simboliche, come la macellazione del cervo, e questo gli consente di essere accolto nella corte privata di Marco, dove sarà ritrovato da Roald. Conosciuta la sua identità, viene armato cavaliere, torna nelle sue terre, uccide l'usurpatore e restaura la monarchia legittima. Quindi, restaurato l'ordine, lascia il potere nelle mani di Roald e torna da Marco, nel paese di là dal mare.

La struttura tipica di un mito è evidente in questa storia. Marco, il cui regno è al di là del mare, ha i tratti del sovrano universale, del re dei re o signore dell'altro mondo, a cui da sempre l'uomo sottrae il sapere, sia esso in forma di fuoco, di donna o di mela, nella simpatica visione botanica della Genesi. D'altro canto il testo ne dà anche una sorta di conferma politica, visto che i sassoni riconoscono Marco, che non è sassone, come capo e suprema autorità. È comprensibile anche che il re terreno sia in contatto con lui, per la comunicazione tra i due mondi che caratterizza ogni descrizione dell'Eden. L'uccisione di Rivalen avviene a tradimento e rappresenta la perdita della tradizione, il colpo doloroso da cui deriva il periodo di desolazione, puntualmente indicato nel testo. Il regno di Armenia precipita nella condizione di *gaste terre*, mentre la tradizione si occulta (morte di Blancheflor). L'ultima sopravvivenza legittima della tradizione viene conservata di nascosto da Roald, il *foitenant*, che alleva Tristano facendolo passare per suo figlio. Bisogna dunque restaurare l'ordine, cancellando l'usurpazione.

La dignità regale di Tristano viene indicata con vari simboli, tra cui il viaggio in barca, ovvero un attraversamento delle acque, dove acqua è appunto l'immagine del caotico, dell'instabile della mancanza di un centro, che per opposto è sempre luminoso, stabile e perfetto. È un simbolo consueto questo della barca come mezzo con cui si raggiunge l'altro mondo in un viaggio iniziatico di morte e resurrezione, come l'orcio di molti miti irlandesi e indeuropei o il cesto di Mosè e di Romolo, la conchiglia da cui nasce Venere o quella del pellegrinaggio a Santiago de Compostela.

I simboli si susseguono con una ferrea e antica coerenza. Sbarcato nell'altro mondo, Tristano viene condotto alla presenza del re Marco grazie a un cervo, animale che accompagna la sovranità e il potere e che spesso conduce alla Donna (sostituito in questo dal falcone di molte storie cavalleresche). Altri elementi che attestano la sua dignità sono il canto e il suono della cetra, strumento collegato alle iniziazioni nella mitologia celtica. Tipico è il castello di Marco, inaccessibile e circondato dalle acque, dove Tristano rimane per un periodo simbolico di tre anni, finché si compie il tempo in cui l'azione restauratrice dell'eroe deve manifestarsi.

3. Il gigante e il drago

Il combattimento di un cavaliere contro un gigante o un drago è un tema consueto della materia di Bretagna e rappresenta una vittoria contro il mostruoso, l'abnorme, l'acquatico. Il tema è presente anche nella tradizione ebraico-cristiana, nella lotta tra Davide e Golia, seppure in una forma storicizzata che non manca però di sottolineare l'enorme statura di Golia, e lo si ritrova nel mondo romano.

Un antecedente prossimo nel ciclo brettone può essere il combattimento di Artù con Frollo, condottiero romano di cui Goffredo di Monmouth sottolinea l'imponente statura, in una versione razionalizzata e storicizzata del mito che modifica la forma, ma non la sostanza, e lascia intatta spesso la concatenazione dei simboli. Se il gigante diventa un condottiero romano di nome Frollo, permane la statura, ma anche il premio che Artù ottiene con la sua vittoria: dodici anni di pace, cioè un ciclo simbolico di *pax aurea* primordiale.

Le varianti possono essere molte. Erec combatte contro due giganti per la liberazione del cavaliere Cadoc de Tabrioeil; Parzival combatte contro Orilus che sullo scudo porta dipinta la sua insegna: un drago così ben fatto da sembrare vivente. Sempre rimane la connessione con il premio: la liberazione di una Dama, l'annullamento di un tributo, un matrimonio con una principessa, tema legato spesso all'ultima forma di questo schema, che è la lotta nel torneo cavalleresco.

Tristano combatte contro Morholt per liberare Marco da un pesante tributo: la consegna di trenta giovani ostaggi per ogni regno in suo possesso. Successivamente uccide un drago che minaccia il regno d'Irlanda, conquistando il diritto alla mano di Isotta. Il tema di queste vicende è analogo al quello della restaurazione già visto: si tratta di superare una limitazione della sovranità, di restaurare una condizione di pienezza attraverso la lotta eroica. Persino del Graal si dice che ci si apre l'accesso ad esso solo con la spada in pugno: è una mistica vittoria contro le dimensioni mostruose della natura umana.

Passando attraverso il mare, penetrando dentro la caverna, si conquista il tesoro, si libera la donna, simbolo di autorità e potere posseduto da re: da cui il carattere di adulterio che talvolta viene assunto da un'usurpazione, o il rapporto equivoco tra Ginevra e Mordred, il traditore di Artù, quello esplicito tra Tristano e Isotta. In Tristano però il rapporto con Isotta diventa il tema prevalente e, gradualmente, il mito di restaurazione si trasforma in un romanzo d'amore.

4. Dal mito al romanzo

Le infanzie di Tristano e l'episodio del Morholt hanno una struttura narrativa diversa dagli episodi che seguono e costituiscono la parte centrale del romanzo: la ricerca della sposa per Marco, la sua conquista, la partenza di Tristano e Isotta, la consumazione del filtro che era destinato a Isotta e Marco, la sostituzione di Isotta con l'ancella affinché Marco non scopra il tradimento, il rapimento di Isotta, l'omicidio mancato dell'ancella, gli inganni e le truffe legate all'adulterio, l'esilio di Tristano, il ritorno e la fuga dei due amanti nella foresta, il secondo esilio e il matrimonio con Isotta dalle Bianche Mani e infine la morte di Tristano.

La linearità della prima parte lascia il posto a un intreccio complicato, ricco di colpi di scena, di duplicazione degli episodi essenzialmente letterari e collegati anche alla tematica dell'amore cortese. Se si accetta che tutto questo sia diverso dalla parte iniziale, a contenuto mitico, abbiamo una duplicità di dati che non viene spiegata dall'ipotesi di un testo archetipico da cui Thomas avrebbe tratto l'opera. Questo archetipo, infatti, o conteneva una sequenza logica che Thomas ha perduto, o conteneva la stessa duplicità di dati, e dunque non è più tanto archetipico. Sembra anzi che il nostro autore si renda conto della cosa e cerchi di raccordare le varie parti, come quando fa giustificare Tristano, con grande abilità dialettica, dell'uccisione di Morholt.

C'è insomma un'evidente esempio di trasformazione di un mito in tema letterario, sul quale ogni autore interviene facendo le aggiunte e le modifiche che vuole, cercando essenzialmente di raccontare belle storie, ricche di intrecci e brillanti soluzioni. Ma evidentemente il sostrato mitico, ancora testimoniato negli episodi iniziali, attesta un'elaborazione lunga e lenta della vicenda, tutta sepolta nella tradizione orale o in chissà quanti testi perduti.

Bibliografia

- B. H. Wind (ed.), *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII siècle*, Leiden 1950.
J. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas*, Paris 1902.
Beroul, *Le roman de Tristan*, ed. di E. Muret, Paris 1947.
E. Levi, *I lais bretoni e la leggenda di Tristano e Isotta*, Perugia 1918.
B. Panvini, *La leggenda di Tristano e Isotta*, Firenze 1951.

La leggenda della Santa Compañía

La leggenda della Santa Compañía

da «Excalibur», III, 1979, n. 4, 60-64

Il viandante che camminasse di notte lungo i sentieri della Galizia, potrebbe incorrere in una spiacevole avventura. Resa sensibile da un marcato odore di cera e da una leggera brezza, a volte annunciata dal suono di una piccola campana, vaga tra i boschi e vola per le valli uno strano corteo: la «Santa Compañía», processione di anime che reggono un cero acceso o delle ossa illuminate come torce.

Dicono alcuni che sia la processione degli antenati che vengono ad annunciare una morte imminente, altri sostengono che essa porta una bara e mostra il corpo di un parente recentemente morto. In fondo, però, il nostro viandante notturno se la caverebbe solo con uno spavento se, nell'incontro con la «Santa Compañía» non fosse possibile un pericoloso risvolto. Infatti, questo strano corteo di anime in pena ha l'abitudine di farsi guidare da un vivo: il primo uomo che la incrocia nella sua uscita deve assumere questo incarico cui non può assolutamente rinunciare. Egli può solo, se gli riesce, trasmetterlo a un altro malcapitato incontrato per via, consegnandogli le insegne del suo ufficio: la croce e l'acqua benedetta.

Deve però essere molto svelto, perché la trasmissione non ha luogo se il nuovo venuto si getta a terra bocconi o traccia attorno a sé un cerchio. In genere si dice che la persona che va coi defunti assume un aspetto pallido e indebolisce, anche se nessuno ha mai affermato che tale incombenza conduce alla morte. Ovvio, inoltre, che la nolente guida del corteo è tenuta al segreto, sia riguardo al suo ufficio, sia riguardo a ciò che può venire a sapere durante le sue uscite notturne.

Questa, a grandi tratti, la storia che si racconta in Galizia, e non sono pochi quelli che potrebbero giurare di aver visto realmente la «Santa Compañía». In realtà, non abbiamo difficoltà a crederlo, anche se, considerando il materiale folclorico come l'ultima forma assunta dal mito, non siamo molto disposti a compiangere la persona che *anda con los difuntos*. Vorremmo, appunto, chiarirne il perché.

Che questa leggenda sia antichissima è un dato su cui concordano tutti gli investigatori; parimenti certo è che l'interpretazione delle ombre notturne come anime in pena sia il risultato nella cristianizzazione della narrazione.

Probabilmente non ci si equivoca affermando che tale tema era originariamente legato alla cultura celtica, anche se trovava analogie con tradizioni indeuropee. Non è affatto fuori luogo il rapporto, da molti sottolineato, tra la Santa Compañia e la cavalcata notturna di Wotan e dei suoi inseguitori, anche tenendo presente che un altro nome con cui il corteo è designato, *Estantigua (hostis antigua)* restituisce ad esso un carattere guerriero che si era perduto. Non è dunque il movimento lento di una processione, ma la corsa di una truppa, la cui irruenza è facile immaginare considerando che col termine *estantigua* sono stati chiamati anche i diavoli. D'altronde, la narrazione tradizionale ci dice chiaramente che la Santa Compañia vola.

Altri elementi sono importanti per interpretare la leggenda in chiave mitica. In sostanza:

- il tempo in cui avviene la sortita: di notte;
- la presenza di «fantasmi» e della luce;
- la guida del vivo catturato;
- le insegne che caratterizzano la funzione della guida.

Il resto ci sembra materiale trascurabile, folcloristico, o comunque troppo corrotto per essere attendibile. Annunciano una morte? Portano una bara? Poco importa, anche perché non abbiamo bisogno di giustificare le uscite; la giustificazione c'è e logica: escono, queste anime, per catturare la guida, perché hanno bisogno della guida, cioè di un capo.

Il senso della vicenda appare chiaro se facciamo un confronto con altri mondi popolari in cui compaiono come protagonisti dei non-morti. Due in particolare, entrambi appartenenti al patrimonio celtico, sono quelli che potremmo citare. Il primo è una leggenda svedese che ha per argomento la bianca città di Vineta, ricchissima e splendida, ma condannata, per le colpe dei suoi abitanti, ad essere sommersa dalle acque. Ogni cento anni la città esce dai flutti e i suoi abitanti, che non possono morire, hanno un'ora di tempo per cercare di vendere a qualcuno un oggetto di loro possesso. Se ciò non si verifica, come avviene da tempo immemorabile, la città sprofonda di nuovo.

La seconda leggenda è un racconto brettone armoricano, la cui struttura ricorda molto da vicino il mito della città celtica di Ys, sommersa da una fontana a causa della distrazione della fanciulla che custodiva le acque. La città del nostro racconto era governata da un re mago e, nella versione che stiamo esaminando, sprofonda nella sabbia. Ogni anno, però, nella notte di pentecoste, si apre un accesso che conduce fino al palazzo del re, in cui è possibile penetrare nel breve lasso di tempo che intercorre tra il primo e l'ultimo tocco della mezzanotte. Un uomo tenta l'impresa lottando col tempo per impadronirsi del bastone magico del re, e corre verso il centro del palazzo, insensibile ai tesori sparsi nelle stanze, ma non al fascino di incantevoli fanciulle da cui si lascia sedurre, mentre il passaggio, inesorabilmente, si chiude alle sue spalle.

In entrambi i racconti abbiamo degli esseri sopravvivenenti, o almeno viventi in forma diversa dall'umana, non soggetti alla morte. Per di più, almeno nel secondo caso, abbiamo una città che rapisce una persona viva. A ben guardare è lo stesso ordine di idee che ritroviamo nella Santa Compañã, anche se qui è maggiormente evidente che la città misteriosa altro non è che l'Altro Mondo, dal quale non si è rapiti, ma a cui si accede attraversando la morte, cioè superando le prove iniziatiche per compiere nello stesso tempo la rinascita interiore e un'opera di restaurazione.

La limitazione dell'autorità, la caduta, che nel folclore diviene punizione divina per i peccati commessi, si manifesta come il bisogno di una reintegrazione, l'attesa dell'eroe restauratore che restituisca al mondo i fasti dell'età dell'oro. Anche nella storia galega non si è catturati, ma ci si pone a capo del corteo impugnandone le insegne: la croce e il recipiente che contiene acqua benedetta, sopravvivenza di un simbolo arcaico il cui lontano modello è da rintracciare nel vaso celtico, equivalente alla coppa del Graal. Nella Santa Compañã va dunque vista una schiera, all'origine quasi sicuramente costituita da guerrieri, in attesa del proprio Artù. È una schiera che non appartiene a questo mondo, anche se le sue gesta si compiono in esso, secondo il noto rapporto di relazione tra le diverse dimensioni del creato, tra questo mondo e l'altro, espresso in tutte le mitologie antiche e sviluppato soprattutto dai celti, che su questo tema esercitarono la loro inesauribile fantasia. Una fantasia sempre intesa come facoltà spirituale, non come evasione, come capacità di penetrare in ciò che è nascosto alla ragione, nel mondo dei simboli più fecondi per l'intuizione intellettuale.

Si noti, a rafforzamento di questa interpretazione, che la schiera di anime vola, il che pone il fantastico corteo nel cielo e fa pensare ai rapporti che esso potrebbe avere con la via lattea, lungo la cui direzione si svolge il pellegrinaggio a Santiago de Compostela, città nei cui paraggi è situato il monte Pindo, l'olimpo celtico, e che costituisce la tappa fondamentale, ma non l'ultima, del pellegrinaggio: c'è un'appendice conclusiva da Santiago a Finisterre, ultimo promontorio nord-occidentale d'Europa, di fronte al quale si situava una delle tante città sommerse del folclore galego. Così tra i fantasmi e gli abitanti del castello del Graal a nostro avviso non c'è nessuna differenza; le loro periodiche sortite equivalgono alla comparsa e alla scomparsa dello stesso castello brettone, mentre la notte e le luci che essi reggono stanno ad indicare la contrapposizione tra l'oscuramento della tradizione e la sua conservazione, seppure in maniera precaria e languente: re Pelleor guarirà solo nel momento in cui Perceval porrà la domanda. E come Perceval, il viandante di Galizia ha non già il pericolo di essere rapito, ma la possibilità di porsi al comando della Santa Compañã per riportarla in vita e restaurare con essa l'ordine primordiale del paradiso terrestre o dell'età dell'oro.

Disgraziatamente per i nostri fratelli fantasmi che ci aspettano, questo non sempre è possibile. Stupito dalle meraviglie che accadono attorno a lui, Perceval non pone la domanda; il viandante di Galizia, forse, si limita a

fuggire, o si getta a terra spaventato d al terrore, e le insegne del potere gli passano sulla testa, ignorandolo. Forse perché dell'età dell'oro abbiamo tanta nostalgia sentimentale (e questo è giusto, bello e utile), ma poi a una bella carriera nell'altro mondo preferiamo la lotta in questo.

La via galega al fantastico
(dai romantici a Cunqueiro)

Seconda edizione (prima digitale) riveduta del testo pubblicato da:
Università degli Studi, Perugia 1981

Capitolo primo:

L'immaginazione come retaggio celtico in Eduardo Pondal

La rinascita culturale della Galizia è un prodotto del romanticismo, in particolare della sua spinta alla riscoperta di un certo medioevo un po' leggendario, delle tradizioni popolari, dell'esaltazione aristocratica dello spirito di indipendenza, del lirismo, del soggettivismo. Anche la rinascita dello «spirito celtico» della regione (in realtà, per buona parte, supposto tale) è legata alla particolare sensibilità poetica che si era diffusa a seguito dei canti ossianici di Mcpherson, e che metteva insieme ricordi del mondo celtico e suggestioni inequivocabilmente preromantiche.

Forse non è esatto dire che l'elemento traente del risveglio galego, il *rexurdimento*, sia da vedere solo nella rivendicazione delle origini celtiche di quella cultura, perché anche altri temi dovrebbero essere presi in considerazione; però è certo che questa rivendicazione ne costituisce l'aspetto più appariscente, fino a diventare un elemento in cui ci si identifica: gli artefici del *rexurdimento* vi convergono, pur nelle loro diverse personalità, in quanto vedono nel mondo ossianico la descrizione di una sensibilità molto vicina a quella galega, alla realtà e all'anima della propria terra.

I più importanti protagonisti del romanticismo galego credono nel sostanziale carattere celtico della loro regione. Vi è Manuel Murguía, storico ed erudito perfettamente coerente con la figura ideale dello studioso romantico, appassionato e partecipe nelle sue ricerche; accanto a lui, la moglie Rosalía de Castro, finissima poetessa, che incarna nei suoi versi il lato nostalgico, sentimentale e lirico del romanticismo. Atteggiamenti aristocratici e guerrieri sono tipici della mitica figura di Eduardo Pondal, bardo e vate del misterioso mondo celtico trapiantato tra le *riás*, le pinete e la casa di Uxío Carré Aldao, libraio ed editore al servizio della cultura regionale, presso la cui bottega si riuniva il gruppo della cosiddetta *Cova Céltica*, l'informale accademia che trovava nel celtismo romantico gli strumenti concettuali più adatti a difendere, nobilitare e stimolare la propria cultura. Infine, Manuel Curros Enríquez, portavoce della rivendicazione sociale ed economica di una Galizia aperta alla lotta politica, nel senso odierno del termine, anche se con una certa difficoltà a

conciliare le sue tradizioni "celtiche" con i problemi della miseria oggettiva e dell'emigrazione.

Se in Rosalía il romanticismo assume i colori della nostalgia, in Murguía e Pondal diventa quasi una rivendicazione della propria razza, l'affermazione orgogliosa della propria origine celtica, quindi differente da quella delle altre regioni spagnole. Il lirismo, la fantasia, il paesaggio, il senso della vita e del mistero che caratterizzano le principali manifestazioni della sensibilità galega, vengono attribuiti a una sorta di fondo razziale ereditato, e studiato scientificamente da Murguía¹. La personalità culturale di Murguía domina tutto il periodo, come costante punto di riferimento scientifico e, spesso, ideologico, tanto che uno dei maggiori studiosi della cultura galega ha potuto scrivere: «Murguía era là dov'era la Galizia, e dove fu Murguía, ci fu la Galizia»².

Due sono i dati che, secondo l'erudito romantico, permettono di affermare l'esistenza di una vera e propria nazione galega: uno che «deriva dalla realtà», vale a dire il completo predominio della razza celtica sugli abitanti autoctoni della regione, e la lunga e antecedente vita autonoma della Galizia³. Attraverso i temi dell'autonomia e della rivendicazione razziale si afferma la peculiarità della regione e la sua differenza dal mondo castigliano. È interessante notare che, nell'accentuazione polemica delle differenze, grazie proprio al celtismo romantico, fin dall'inizio l'elemento differenziale della cultura galega è visto nella predilezione per il mistero e un particolare uso della fantasia, strettamente collegati al modo di sentire il paesaggio e la natura. Questi elementi di fantastico e di attenzione al paesaggio preesistono alla moda ossianica. È vero che, in una certa misura, Murguía immagina il celtismo galego, però non si può dire che, nella stessa misura, immagina l'uomo galego, che gli veniva presentato dalla

¹ Si veda l'antologia curata da Vicente Risco, *Manuel Murguía, conciencia de Galicia*, Vigo 1976.

² R. Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo 1975, 141.

³ M. Murguía, *Política y sociedad en Galicia*, Madrid 1964, 65. Naturalmente, intorno al celtismo galego si è sviluppata una polemica storiografica. Lo negano, tra gli altri, M. Almagro e A. García Bellido, in *La España de las invasiones célticas y el mundo de las colonizaciones*, i *Historia de España*, a cura di R. Menéndez Pidal, Madrid 1953, II, 258; oppure F. López Cuevillas, in *La civilización céltica en Galicia*, Santiago de Compostela 1953. Gli argomenti a sostegno di questa posizione non sono dei più solidi. I primi fanno appello alla scarsa quantità di elementi archeologici riferibili alla cultura celtica, mentre il secondo richiama la presenza di culture preceltiche che avrebbero lasciato un patrimonio culturale molto importante. Forse sarebbe più proficuo chiedere se veramente i caratteri attribuiti ai celti dai romantici appartenessero a questo popolo. Bernard Shaw minacciava aspramente, e a buon diritto, chiunque attribuisse ai celti una vena languida e tardo-romantica, per così dire. Di fatto, in Galizia, più che la vera presenza storica dei celti è stata importante l'interpretazione romantica, ossianica, del celtismo. Mi è francamente difficile riconoscere qualcosa di celtico nelle poesie di Rosalía. Bisogna anche collegare questa *costruzione* di un carattere nazionale con le rivendicazioni autonomiste che agivano sul terreno più politico, anche se una posizione apertamente separatista in Galizia si diffonde solo nel XX secolo. Si veda il discorso di Murguía: *Discurso nos xogos froráis de Tui*, in «La Patria Gallega» del 1891, ora in *Prosa galega, desde os principios oitocentistas ao grupo Nós*, Vigo 1976, 109-116

realtà. Il celtismo era per lui lo specchio di quell'uomo. Eduardo Pondal lo tradurrà in un programma letterario.

Nei versi di Pondal la personalità celtica della Galizia e la necessità di un risveglio culturale sono elementi interdipendenti e proclamati a gran voce. «Sono giunti i tempi dei bardi», dice: in questo singolare richiamo agli uomini di un passato molto remoto sta il programma letterario del romanticismo galego e, soprattutto, una testimonianza evidente dell'atteggiamento radicale dell'uomo galego, sempre pronto ad aprirsi al fantastico, fino a far sembrare reale il sogno di un'impossibile restaurazione. I galeghi sono «figli dei nobili celti», e, tenendone conto come di una realtà, la poesia di Pondal assume spesso i toni del proclama:

«Noi siamo germani,
e celti e svevi,
ma non castigliani,
noi siamo galeghi.
Sarete iberi,
sarete del demo.
Noi siamo dei celti,
noi siamo galeghi»⁴.

C'è dunque una definizione molto netta della differenza tra galeghi e castigliani, in una poesia come questa che, non a caso, s'intitola *La raza*. Murguía aveva letto l'opera di De Gobineau, ricevendone un'enorme impressione. All'aspetto razziale Pondal aggiunge una connotazione aristocratica, una sorta di aristocrazia diffusa nel popolo ad ogni livello sociale, di cui il poeta si sente orgoglioso interprete. Per Pondal, evidentemente, questo celtismo è una spiegazione della sensibilità caratteristica degli abitanti della Galizia. Egli incorpora un elemento colto, nato dall'indagine erudita, alla parte più tradizionale del patrimonio culturale regionale, creando una simbiosi che, da un lato, favorisce il ridestarsi di caratteri profondi e ancestrali della cultura galega, e dall'altro contribuisce a rivitalizzare tali caratteri attraverso il contatto con culture affini per sensibilità.

In effetti, se andiamo con lo sguardo oltre l'apparato delle immagini esotiche di Pondal, sentiamo subito che il poeta sta descrivendo la realtà stessa della sua terra, della natura che parla con la voce dei fiumi, col rumore del vento e delle pinete cantate nei suoi versi. La natura suscita in lui una profonda emozione, e di fronte a un fiume può dire che, solo a vederlo da lontano, sente tutta la tradizionale *saudade* delle culture galego-portoghesi. Pondal si sente radicato nella sua terra, che interpreta alla

⁴ Eduardo Pondal, «La raza», in *Novos poemas*, a cura di A. Rincón, Vigo 1971, 35. Le affermazioni precedenti erano tratte dalla poesia «Os pinos», in *Queixumes dos pinos e outros poemas*, Vigo 1970, 122. Sulle connessioni tra il rinascimento letterario e il romanticismo, si veda R. Landeira, *La saudade en el renacimiento de la literatura gallega*, Vigo 1970.

maniera tradizionale: non fornisce mai descrizioni paesaggistiche, ritratti dal vero, né si abbandona a contempezioni o divagazioni erudite: al contrario, sente e intuisce poeticamente la vita della natura e l'emozione che riversa nelle sue liriche nasce dal sentire la presenza di uno spirito del reale, di un mistero. Pondal interpreta allora il sentire tradizionale galego, quasi portato al panteismo, e attestato anche nella letteratura regionale precedente⁵. Dà un'anima alle cose, assumendo un atteggiamento quasi neopagano, che convive con le sue convinzioni cattoliche. Per una riflessione intellettuale che capisca a fondo questo rapporto con la natura, e la sua importanza nella mentalità galega, si dovrà attendere l'opera di Vicente Risco, quando ormai il romanticismo è stato superato dalla cultura europea. Ma già da ora il rapporto si manifesta - ed effettivamente è una costante imprescindibile - in modo spontaneo. Carballo Calero afferma che è la terra ad aver fatto di Pondal un gran poeta e Pondal, a sua volta, ha fatto della terra un gran tema di poesia⁶.

La terra è nostalgia, è memoria inestinguibile di un tempo perfetto, che vive ancora, se si cerca bene tra le brume dell'atlantico, e il ricordo dei padri è un sogno galego ricalcato su moduli ossianici: lo splendore dei vecchi tempi, dei giorni che furono, torna da un'oscura memoria al contatto della nebbia. La natura allora mostra una sua dimensione di profondità, una quarta dimensione di passato: una pineta conserva l'amore che i vecchi celti le avevano tributato, coi suoi alberi incurvati, che il vento fa frusciare, e il suo vecchio muschio; e appare allora, in una fredda sera d'inverno, il celta, appoggiato alla sua lancia: è sua la voce che si ascolta quando le foglie parlano, stimolate dal vento. I pini sono «simili a celti disposti in ordine di battaglia»⁷.

La metafora dei pini, visti come celti in formazione di guerra, ha qui operato una frattura nella comune esperienza della realtà, come se liricamente venisse colta una pausa del tempo: il lettore è trasferito dal defluire progressivo della storia a un momento mitico che vive, in un altro modo, nell'eternità. Più che di un tempo passato, sembrerebbe trattarsi di un tempo diverso, dove tutto perdura, ed è accessibile al poeta, al mistico, al visionario. Questo distacca Pondal dalla scia degli imitatori di Mcpherson, anche se dal poeta di Ossian egli apprende lo stile, come una lezione che poi è in grado di utilizzare con gusto personale. Come ha notato José Luis Varela, sarebbe insensato sostenere che Pondal costruisce un'epica celtica solo per la suggestione della lettura di Ossian, anche perché il suo interesse non è epico, ma lirico e tradotto in appunti e scene ossianiche. Conserva del modello ispiratore il tono elegiaco, il soliloquio,

⁵ Si veda J. L. Varela, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid 1958, 243.

⁶ R. Carballo Calero, *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea*, Madrid 1955, 56.

⁷ In *Queixumes...*, cit., 48. Sulla potenza visionaria di Pondal, sulla sua capacità di raccogliere tutto ciò che il paesaggio può ispirare in termini di mistero, solitudini, rumori, lontananze, si veda E. Carré Aldao, *Literatura gallega*, Barcelona 1919, 62.

l'invocazione, ma usa la metafora in modo sobrio, semplice ma efficace: il vento come voce, la nebbia come una sosta nel fluire del tempo, i pini come guerrieri. Il suo repertorio di immagini, non vastissimo, richiama deliberatamente gli espedienti più consueti della cultura popolare, utilizzati per rompere le forme della percezione quotidiana, per superare il naturalismo, ma senza cadere nel soggettivismo e nelle associazioni di idee personali, poco comprensibili a terzi. Pondal non vuole dare una trasfigurazione soggettiva del paesaggio, ma cerca di fare l'esatto contrario: limitare l'esplosione individuale della fantasia, limitare una fantasmagoria di immagini attingibile nel subconscio, mettendosi al servizio di un lirismo che sembri scaturire in modo spontaneo dal reale.

Spesso sembra persino che non sia il poeta ad evocare un'immagine: egli descrive un oggetto, una situazione in modo tale che, senza alcun intervento soggettivo apparente, si presentano i riflessi di un altro mondo, quasi come se fossero sempre stati lì, offerti a chi fosse in grado di raccoglierne l'eco: «Pineta selvaggia che, frusciando, evoca mille sogni bellissimi», scrive Pondal mostrando che l'evocazione è provocata dalla pineta, non dalla sua fantasia, che invece si presenta come un passivo organo ricettore dei sogni che gli sono stati offerti. Il poeta deve solo aprirsi all'ascolto. In questo senso, il mondo poetico che costruisce non conosce la delimitazione netta tra il reale effettivo e l'immaginario: il reale suggerisce, lì e da sempre, altre cose; l'immaginazione le coglie, ma non le inventa. Questo mondo poetico è la descrizione poetica di una realtà che Pondal ritiene appunto duplice: ha cioè un lato concreto e tridimensionale che non esclude un lato misterioso, altrettanto reale, che la ragione non può ammettere, ma la fantasia può vedere. Il sogno bellissimo suscitato dalla pineta è diversa dalla *réverie* perché non è una fuga e perché è lucido e cosciente. Il mondo poetico costruito da Pondal lo presenta come un sogno fatto da svegli. Dunque, se per sogno s'intende un'abolizione della realtà, allora bisogna dire che Pondal non sogna: si mantiene sempre in una dimensione reale, ma di un reale percepito in modo più completo. La fantasia è la percezione in più, che si aggiunge a quella fisica e razionale, e la poesia è lo strumento in cui questo percepito ulteriore viene espresso. A me piace il suono del vento, dice il poeta, e questo è normale, è reale. Ma poi aggiunge che, di fronte ai gemiti del vento, non sa cosa sente, non sa più cos'ha, non sa più che cosa «sogna o pensa» e quali nuove gli stanno portando; e capisce: «Sogno da sveglio», dice in una poesia di *Novos poemas*.

Ora, questo vento è concretissimo: è il vento della Galizia, che si muove tra i pini e le querce di Galizia, facendo il concreto rumore che si può sentire di fronte a quegli alberi e non ad altri, ed è reale, per il poeta, che esso suscita sensazioni, vibrazioni nell'anima, nostalgie... insomma il sognare da svegli, in cui un sottile velo di realtà viene tolto e il lato oscuro e misterioso delle cose si mostra. Allora si scopre che il mistero parla di altre terre e di altre esistenze felici, ma perdute.

Questa sorta di comunicazione con il lato nascosto è possibile perché al mistero della natura corrisponde il mistero che vive dentro di noi: l'anima risuona in sintonia con lo spirito del vento, l'anima «ha una corda triste e misteriosa, un perduto tono di una musica strana e armoniosa, o del rumore del vento impetuoso», come si muovesse sul ritmo di una danza interiore. C'è dunque una vera e propria corrispondenza tra lo stimolo evocatore del mondo naturale e la disponibilità dell'anima poetica a cogliere l'ideale direzione in cui la fantasia, lungi dall'entrare arbitrariamente e di sua iniziativa, viene lanciata o trascinata in modo dolce e suadente.

C'è un mondo fantastico e concreto, anzi un fantastico-concreto, pronto alla visione che scaturisce quando si incontra un dolmen nella foresta, o si intuisce un sentiero sconosciuto, o si sente, oltre i limiti del presente, l'abissale orma di Dio nel creato. L'importante è, come viene detto nei *Novos poemas*, «parlare con la grande Natura». Il tema del dialogo della natura come via di apprendimento del mistero è uno degli elementi principali del rinascimento galego, dove è presente come principio di poetiche in quanto si ritiene che sia una caratteristica reale degli uomini della regione. Il senso del paesaggio nasce quando l'eco della realtà arriva fino al nucleo più intimo dell'uomo: cioè quando si sente che il paesaggio evoca. Al di là del mondo tangibile c'è un altro mondo, «con cui il poeta conversa attraverso gli elementi che lo circondano e che egli personifica»⁸: da questo incontro nasce la *saudade*.

Forse è esagerato considerare la *saudade* - come è stato detto - come una forma della nostalgia del paradiso terrestre (in questo caso non si spiegherebbe perché alcuni la sentono e altri no); certamente è un senso di mancanza, forse una mancanza che la presenza dell'oggetto desiderato non riuscirebbe a colmare del tutto. Per i romantici questo sentimento si collega bene con la natura, proprio perché il potere evocativo e suggestivo del paesaggio dà segnali dell'esistenza di altre realtà perdute. La natura ha una vita e un potere che si esercitano sull'uomo (prova ne siano i numerosi riti tramandati dal folclore galego, a metà tra superstizione, magia e mitologia popolare, in cui intervengono elementi purificatori come l'acqua, o elementi terapeutici, propiziatori, ecc.⁹). La natura, d'altra parte, ha bisogno dell'uomo, e tra i due esiste un rapporto strettissimo: dalla trasfigurazione lirica del sole all'alba sulle montagne, immaginato come se fosse una fata che si pettina i capelli d'oro, ai tesori racchiusi tra i monti e nelle caverne, o custoditi sotto terra dai *mouros*, dalle pietre celtiche e preistoriche, al vento, tutto attesta un contatto con la terra inteso come un modo di vivere e di sentire. La natura è l'eco delle origini che, se da un lato sono perdute, dall'altro sono accessibili, nella forma forse non pienamente soddisfacente della poesia e della trasfigurazione fantastica.

⁸ R. L. Landeira, *La saudade...*, cit., 112.

⁹ Sul folclore galego, che è molto ricco, esistono molti testi che utilizzano la materia in senso letterario, ma esistono anche studi accurati dal punto di vista scientifico. È il caso del primo volume della *Historia de Galiza* diretta da R. Otero Pedrayo, Madrid 1979, o di F. Bouza Brey, *La mitología del agua en el Noroeste Hispánico*, Vigo 1973.

Questo genera in Pondal una sorta di romanticismo rurale, se così si può dire, estraneo alle grandi città, estraneo persino a Santiago de Compostela e a tutta la ricchezza culturale legata al pellegrinaggio al santuario di San Giacomo, e a maggior ragione estraneo a ogni genere di problemi sociali o economici. Carballo Calero ha scritto, credo centrando l'animo di Pondal, che forse al poeta sarebbe piaciuto vivere anche nel V sec. a. C., ma a condizione di vivere nella sua regione, nel suo paese, nell'«agreste solitudine» della sua terra «*saudosa*» ed evocatrice. Poi, se l'atmosfera mitica evocata dalla terra richiede un repertorio di eroi epici che di fatto non c'è, la cosa ha poca importanza: il poeta è poeta appunto perché se li inventa.

Pondal, sostanzialmente, è vissuto sempre in Galizia ed ha evitato, per quanto possibile, di allontanarsene. E in questa terra ha usato un repertorio di immagini in fondo limitato. Eppure è evidente che questo non nasce da un difetto o da un'incapacità, ma da un senso della perfezione quasi classico. Nel suo mondo poetico Pondal ha bisogno di chiudere gli orizzonti del repertorio tematico per tornare insistentemente, con tutto il suo valore poetico, su situazioni analoghe, nelle quali si penetra ogni volta più addentro, forse replicando il modo in cui le visioni si sono depositate sul fondo dell'anima al contatto, ogni giorno, ogni anno, con gli stessi monti, gli stessi alberi, gli stessi fiumi, gli stessi suoni naturali, a tal punto che di questo contatto non si può più fare a meno, perché è una comunicazione di vita. Da qui l'insistere su alcuni rapporti metaforici complessi, ma che alla fine diventano normali, e quindi comunicano ciò che, altrimenti, non sarebbe altro che un gioco individuale della fantasia sciolta da ogni norma: dietro l'esteriore veste ossianica, Pondal esprime una Galizia eterna, di cui cerca di essere il testimone, non l'inventore.

Capitolo secondo:

Il mito come redenzione: Ramón Cabanillas

Pur rientrando cronologicamente nella generazione di Vicente Risco, col quale collabora alla rivista «Nós», Ramón Cabanillas è stato considerato, per il suo gusto e le sue influenze culturali, un intermediario tra le grandi figure romantiche e la revisione della cultura galega operata dagli intellettuali degli anni Venti. Da Pondal eredita il celtismo, la contaminazione tra cultura popolare ed erudizione, e anche il senso della prostrazione in cui giace la Galizia del suo tempo: da questo trae una particolare attenzione ai problemi sociali. Tuttavia Cabanillas cerca di armonizzare le sue preoccupazioni sociali e politiche con lo spirito tradizionale della sua terra: rivolta sociale è per lui soprattutto autonomia e collegamento alle proprie radici; le sue rivendicazioni si muovono sempre dentro il quadro della terra e della patria, viste come un organismo vivente da cui il sociale deve trarre la sua linfa.

La questione del valore sociale della poesia di Cabanillas potrebbe apparire estranea ai temi trattati in questo saggio. In realtà vi rientra, e di diritto, quando il poeta fa coincidere il sociale con il valore del mito, creando un insieme così omogeneo che mitologia e politica si distinguono a stento l'una dall'altra.

Da terra asoballada, del 1917, è la prima raccolta di versi del poeta ed è molto impegnata politicamente: un impegno che viene attenuato nel tempo, se è vero che nel 1926 un libro dello stesso titolo raccoglie solo quattro poesie dell'edizione del '17. È il segno che un'epoca si era chiusa, ma non si può dire che ciò avvenga per una svolta radicale nel modo di pensare. Cabanillas, infatti, non si discostava da un atteggiamento già diffuso presso i romantici. In una poesia del '17, *Camiño adiante*, si definisce come un uomo che crede nelle virtù «della sua razza», dotato dell' «umile maestà di quei re religiosi, pastori e guerrieri, che adoravano Dio nelle alte vette della notte del mistero»¹.

¹ R. Cabanillas, *Da terra asoballada*, ed. di X. Alonso Montero, Madrid 1976. Uno sguardo complessivo all'opera del poeta si trova in R. Otero Pedrayo, *Evocación de Ramón Cabanillas*, in «Grial», n. 54, 1976, 405-416.

Questa definizione che fornisce di sé attesta un modello nobile, che vuole inserire le sue rivendicazioni entro un'etica aristocratica, combattendo «in nome di Dio e del diritto», oltre che nel nome della sua terra. È però una terra in cui non vede il problema sociale in termini di classe, non vede, forse, neppure ceti le cui ribellioni siano collettive, politiche: è una terra che rimane affascinante, «maga», e terra dei propri padri. Il sociale è per lui il campo in cui si dovrebbe costruire la forma storica della propria patria secondo un mito, che spinge al ruolo di profeta, più che a quello di attivista politico o di sindacalista: la Galizia dei pellegrini a Santiago di Compostela e dei giullari, la Galizia che «innamora con l'inesplicabile segreto della *gaita* (la zampogna) che ridendo piange», la Galizia di antichi monasteri e ville incantate, santi miracolosi e folletti e fate che si muovono tra un popolo di lavoratori guerrieri. Sostanzialmente, una Galizia di olografia medievaleggiante di provenienza romantica o folclorica.

Così il poeta propone una singolare rivoluzione in cui si alleino contadini ed esseri mitici, con il richiamo ai celti, e alla fratellanza con popoli di cultura affine, come gli irlandesi. Questa affinità è comunque mitica, legata alle comuni tradizioni celtiche e alle comuni origini mitiche, alla presenza di simboli come il Graal, ad una affinità nel mistero, secondo la lezione di Eduardo Pondal. Anche Cabanillas pensa che siano ormai giunti i tempi dei bardi, e li annuncia, forse li chiama, usando le metafore che già avevano costituito l'ossatura dei componimenti di Pondal: il vento, i pini, la voce del mare, i rumori della natura come voci che diffondono messaggi misteriosi. Il vento soprattutto è il protagonista della trasfigurazione fantastica della natura, facilmente scatenata dal carattere suggestivo del paesaggio atlantico e dai lunghi gemiti del vento dell'oceano.

La sua poesia però non è solo la ripetizione dei modelli ossianici, reinterpretati da Pondal. Il suo tono è infatti più epico che lirico, e il suo interesse va soprattutto alle saghe: i suoi personaggi sono eroi celti, che confluiscono nei temi della materia di Bretagna, nella mitologia arturiana o graalica, nelle storie della tradizione di tutti i popoli che si riconoscono nel celtismo. Naturalmente anche per Cabanillas queste storie non sono solo piacevoli racconti del passato: gli eroi delle saghe hanno un'inquietante e occulta presenza, sono un patrimonio vivo a cui attingere la forza per operare la rinascita del paese. Perciò, alla fine, si tratta sempre di eroi locali, comuni, paesani. Ad esempio, utilizzando fonti folcloriche, Cabanillas localizza il castello del Graal nel monte Cebreiro, e di conseguenza situa i personaggi più mitici e mistici in luoghi familiari: alla geografia arbitraria dei testi medievali cavallereschi sostituisce la geografia concreta della sua regione. Come già in Pondal, il fantastico si fa concreto: Cabanillas gli aggiunge l'accento mistico e, per una lunga fase della sua poesia, l'idea di un riscatto che è sociale, ma nel modo in cui può esserlo una forma di messianismo.

Bisogna sottolineare che nel suo approccio al tema della Galizia Cabanillas non si mostra così fuori dal tempo, come a noi sembrerebbe oggi ad

un'analisi non contestualizzata. L'interesse per certe fonti medievali, per certi testi anche molto eruditi, non gli viene solo dai romantici, ma anche dal suo legame con il modernismo di Rubén Darío, che all'epoca era un'avanguardia letteraria, e, in una prospettiva più ampia, con il preraffaellismo e il simbolismo europeo. In effetti c'è qualcosa del gusto preraffaellista nella scelta delle sue immagini, nella metrica, nella purezza con cui fonde lo stile lirico e il narrativo. Certamente non si può definire Cabanillas un modernista *tout court*, anche perché la cultura galega assorbe dalla cultura europea tutto ciò che può assorbire, ma ne dà anche una rielaborazione originale. Ad esempio Cabanillas non crede molto alla ricerca formale, al decorativismo esasperato, alla purezza ideale fine a se stessa del modernismo, ma si serve di questo nella misura in cui gli permette di creare un'atmosfera rarefatta, in cui sia accentuato il senso del mistero e sia possibile evocare realtà e sentimenti inespressi o appena suggeriti.

Il mito arturiano, una volta localizzato in Galizia, sembra essere quello più funzionale alla visione del poeta. È d'altronde un mito dotato di una sua capacità di redenzione, per la promessa non solo della sapienza personale, ma anche dell'instaurazione di un nuovo ordine, o meglio della restaurazione di un ordine primordiale, edenico. È, secondo le caratteristiche della mentalità galega interpretata dal poeta, un mito cui si accede facilmente: non un racconto, dunque, ma una dimensione della realtà. Poiché il racconto si svolge tra luoghi familiari, gli stessi in cui si muovono gli uomini reali, la frattura tra tempo mitico e tempo cronologico è inesistente, e non si avverte il salto, ammesso che esista, dalla percezione abituale del paesaggio alla percezione mistica: la continuità della coscienza non viene meno quando dalla veglia si passa al sogno, la Galizia ideale e sognata non è un'astrazione, ma è la stessa che si vede e in cui si vive quotidianamente.

Dal modernismo Cabanillas non prende un universo poetico, ma la tecnica per descriverlo: l'universo lo prende piuttosto dalla sua realtà: è il suo paesaggio che trasforma in miniature di gusto primitivo di grande suggestione. Gli basta eliminare ogni elemento superfluo e raggiungere l'essenza, facendo uso di realtà semplici ma ricche di significato. Gli basta alludere, accennare, giocare con le metafore per ampliare la sensazione della realtà, mescolando tradizioni letterarie colte e strofe popolari.

Al fondo di questo cammino verso l'essenziale, e strettamente connessa col mito, Cabanillas trova la *saudade*, il dissidio esistenziale tra le condizioni del presente e il ricordo di un'altra vita. La fantasia, nel momento in cui percepisce nella realtà qualcosa di più della realtà stessa allo stato naturale, illumina questo dissidio e lo proietta in profondità. Ma, per la capacità redentrice del mito, lo proietta anche nel futuro, nell'attesa del risveglio di re Artù. Non è che il poeta si sottragga al presente: è piuttosto che ha una diversa percezione del tempo, passato, presente o futuro che sia. Non sono queste le tre dimensioni del tempo cronologico, ma quelle, in fondo

compresenti, del tempo mitico. Non fugge dal presente: ne ha una percezione diversa.

È chiaro però che, nell'attualizzazione di passato e futuro e nella trasformazione del mito in realtà quotidiana, in speranza e, nello stesso tempo, nella sua accettazione come narrazione veritiera, perché arcaica e tradizionale, si assiste alla forma estrema della nostalgia e alla valorizzazione più elevata del fantastico come metro con cui misurare la modernità, che appare prosaica e per nulla affascinante. Di fronte al mondo odierno, a una realtà che il poeta non può dire sua, il mistero, il mito, l'ideale restano come patrimonio e come possibilità insopprimibile. E sono così concrete che Cabanillas soffre l'esilio per ragioni politiche e non di rado invita ad imbracciare il fucile (non la lancia) per difendere la sua terra. Cabanillas è convinto di vivere in una cultura che non solo esiste, ma è anche millenaria, e non vede la ragione per abbandonarla, in nome di un egualitarismo che non gli piace, perché gli sembra che comporti un appiattimento dei valori e delle personalità. Il poeta sa bene che la storia della Galizia avrebbe potuto essere diversa da quella che è stata; ma la sua cultura tradizionale gli insegna che il tempo può essere disfatto e rifatto: il contatto, non perduto, tra il mondo celeste e quello terrestre lo consente ancora.

Capitolo terzo:

Vicente Risco e il fantastico come voce della terra

Negli anni Venti, attorno alla rivista «Nós», si raccoglie un gruppo di intellettuali il cui principale ispiratore fu Vicente Risco. Il nucleo essenziale della loro sensibilità sta nella totale adesione alla terra galega, sottolineando più che si può il carattere concreto della terra.

Non si tratta più di cantare le proprie tradizioni in modo spontaneo, scompare ogni traccia di provincialismo o di romanticismo, a beneficio di un approccio intellettualmente consapevole, elaborato da uomini che si sono formati nella cultura europea d'avanguardia, aperti a ogni esperienza intellettuale, capaci di muoversi nella letteratura come nella filologia, nella storiografia nella critica militante o nelle scienze etnologiche. Pondal o Murguía erano vissuti solo in Galizia, nati e morti nell'amore per la propria terra; il gruppo di «Nós» nasce intellettualmente con lo sguardo rivolto all'Europa degli anni Venti, e solo in un secondo momento, con una ricca esperienza dietro le spalle, torna alla Galizia. La terra è, in questo caso, un punto di arrivo.

Il punto di partenza è in un cenacolo formatosi ad Orense attorno alle figure di Vicente Risco, Otero Pedrayo e Florentino López Cuevillas, erede dello spirito modernista di Rubén Darío e cassa di risonanza della letteratura simbolista e decadente europea, particolarmente francese.

L'espressione culturale del cenacolo di Orense è la rivista «La Centuria», pubblicata nel 1917, che accoglie nei suoi fascicoli tutto l'universo intellettuale decadente, che lo stesso Risco ebbe ad elencare in uno dei suoi saggi più noti: *Nós, os inadaptados*. Ci si abbeverava alle candide ed inaccessibili immagini di Ruskin e Rossetti, alle incontaminate vette poetiche di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, di Carlyle, Swinburne e D'Annunzio, alla filosofia di Nietzsche. Si recuperano i mistici tedeschi medievali, costretti a convivere con le suggestioni orientali, Omar Khayyan e Tagore, la Qabbalah, l'India più intuita che conosciuta, il fascino sudamericano di Rubén. La giovinezza di Risco è dunque immersa nel sogno estetico dell'*Art Nouveau*, dove l'individualismo è regola di vita e il dandismo è il solo modo di tollerare, di sopravvivere spiritualmente alla

volgarità del mondo. Dice Risco nel saggio citato che si viveva dentro un sogno, più che nel pensiero propriamente filosofico¹. Senza nulla opporre al mondo contemporaneo, ma accettando un aristocratico isolamento, il nietzschiano pathos della distanza, il decadente cenacolo orensano crea un mondo artificioso da sovrapporre alla realtà, così come Des Esseints chiude i contatti con la vita, escludendola dal castello in cui i soli soggetti reali appaiono le opere rarefatte di Moreau.

Eppure un contatto, sia pure in termini di assoluta polemica, esiste tra gli uomini de «La Centuria» e la realtà del mondo esterno. L'apparato della cultura decadente portava come logica conseguenza all'insoddisfazione nei confronti della società, alla polemica contro la cultura borghese, insomma a odiare il proprio tempo. Ciò che non si riusciva a trovare era l'alternativa alla contemporaneità, e per questo ci si affidava all'arte come evasione, alla ricerca dell'inedito, dell'inusitato, dell'esotico, non senza una punta di gusto barocco. Ora, afferma Risco che proprio in questa ricerca dello strano s'imbatté nella realtà della Galizia, cioè in una regione che ha in sé quanto da decadente cercava lontano, nella fantasia pura e astratta. E si accorge allora che la Galizia era già la propria anima, era già la terra sepolta nel fondo più occulto del proprio essere. L'accostamento alla Galizia è dunque parallelo alla purificazione dal decadentismo.

La terra diventa allora il veicolo di un vero e proprio ritorno al reale. Il cenacolo orensano passa da «La Centuria» a «Nós». Se la prima rivista era caratterizzata dal teosofismo, dalla ribellione estetica, la seconda, a partire dal 1920, scopre il sogno nella realtà concreta. Se i valori precedenti, belli ma falsi, possono essere superati, è perché nella cultura galega verità e mito coincidono, amalgamati dalla tradizione. La tradizione è la guida di Risco nel tentativo di interpretare, come si afferma nell'introduzione al primo numero della rivista, «l'ansia che oggi la Galizia sente di vivere nuovamente, di *tornare al suo essere vero e immortale*». Risco sente la necessità di identificarsi con il «sentimento della Terra e della Razza, il desiderio collettivo di superamento, l'orgogliosa soddisfazione di essere galeghi». Questa terra e questa razza, però, appaiono ora molto più complesse della semplificazione che faceva risalire tutto ai celti o del razzismo alla De Gobineau: terra e razza sono l'anima e la cultura della Galizia: un mondo che, *nella sua realtà*, non cessa di essere incantato, con una straordinaria sopravvivenza alla rovina moderna.

Il concetto di tradizione è la chiave di volta dell'approccio di Risco al fantastico galego, e si articola in due momenti: lo studio della tradizione particolare del suo paese, e poi, per il suo tramite, la percezione di una tradizione universale, intesa come modo di essere umano, diverso e contrapposto a quello oggi diffuso.

¹ in *Leria*, Vigo 1970, 43-77, 49. Cfr. anche C. Casares, *Otero Pedrayo e o Cenáculo orensán*, in «Grial», n. 52, 1976, 184-191.

Questa prospettiva tradizionalista è di estrema importanza, perché da un lato avvia una serie di indagini scientifiche sulla cultura galega in tutti i suoi aspetti, dalla poesia, al folclore alla struttura delle sue comunità; dall'altro fornisce un'ideologia alternativa a quella romantica, che allinea il senso galego dell'appartenenza a una terra alle coeve istanze di tipo più o meno marcatamente nazionalista. Di fatto, dunque, relativamente agli anni Venti, il gruppo di Risco svolge un'indubbia azione modernizzatrice e di apertura ad altre culture europee. Non è un caso che, seguendo uno degli elementi più caratteristici del proprio tempo, Risco dia uno sviluppo politico alle sue tesi, iscrivendosi al Partido Galeguista, e quindi ideologizzando la sua prospettiva culturale.

Vi è però un terzo momento nel percorso di Risco, dopo la fase decadente e quella nazionalista, e coincide con il distacco dal partito, non senza una punta di delusione e di amarezza. Questa rottura è stata considerata come una sorta di abbandono della Galizia al suo destino e, in fondo, come la riprova che Risco fosse sempre rimasto ancorato a un esibizionismo e un egocentrismo di chiara matrice decadente: il galeghismo di Risco sarebbe stata una forma originale di dandismo. In realtà il giudizio andrebbe capovolto. Anche negli scritti degli ultimi anni Risco rimane fedele alla stessa concezione della terra galega formulata negli anni Venti. Continua infatti ad affermare che l'anima galega ha una strutturale differenza rispetto alle altre nel suo *sentimento della terra*.

Non si tratta di una specie di ruralismo spurio, ma di un sentimento *religioso* della terra, che è al tempo stesso questa terra che quotidianamente si calpesta e la Terra per antonomasia, una terra divina in cui la natura supera se stessa mostrando, più che in ogni altro luogo, l'ispirazione divina. La contemplazione di questa terra singolare ha suscitato un'emozione che, dai tempi più antichi, è rimasta nell'uomo galego, fino a far parte della sua razza (termine che evidentemente indica non tanto una struttura biologica, quanto una struttura psicologica, un fatto culturale). Orbene, questa emozione, coincidente con la terra, è il cuore della personalità trascendente, tradizionale, pagana e pura (*enxebre*) della Galizia. Ogni rinascita della regione, ogni suo rinnovamento, ogni rivendicazione, dovranno partire da lì, da questa cultura che per Risco è indigena, non celtica. Il celtismo può essere stato un'influenza positiva, ma è sostanzialmente dalla specificità della terra e dalla sua vita con essa che l'uomo galego ha tratto la sua sensibilità e il suo atteggiamento radicale di fronte all'esistenza.

Questa spiegazione, se può oggi essere vista soprattutto in termini di nazionalismo, era per l'epoca innovativa: Risco dà un'interpretazione storica del galeghismo, e per ciò stesso supera le impostazioni razziste presenti nei romantici. Certamente questo non rappresenta uno spostamento a sinistra, se vogliamo usare categorie politiche: in Risco resta centrale il momento della trascendenza e quindi della tradizione che rappresenta il legame storico con la trascendenza stessa, ma il discorso si fa ora meno mistico, meno nebuloso, più scientifico. In una parola, che

forse gli avrebbe fatto orrore, più moderno. Questo conduce anche alla rottura con il Partido Galeguista. La tradizione galega è infatti vista come un modo dello spirito, come una interpretazione della verità perenne, rispetto alla quale non si può ammettere che la questione assolutamente più importante sia il rapporto politico e istituzionale con la Castiglia; la quale, d'altro canto, ha la sua tradizione, e per Risco tutte le tradizioni sono solidali, perché sono modi di interpretare una comune esperienza primordiale.

In questo senso, dopo la rottura col partito, il nazionalismo di Risco subisce una reinterpretazione in chiave meno ideologica: è ormai senso della propria identità, inquadrato in un ambito più vasto, che potremmo definire la cultura tradizionale, contrapposta alla cultura moderna. Sono due categorie, ma ciascuna composita al suo interno. Un altro elemento entra prepotentemente in questa interpretazione, ed è la centralità del cattolicesimo (sia pura nella sua specificità galega) come tessuto comune su cui si ergono le varie tradizioni e su cui fa perno la loro difesa. Risco resterà sempre ostile ad ogni forma di progressismo, vedendola come distruttiva per la personalità, rifiutando la modernità in tutti i suoi aspetti: laicismo, materialismo, scienza razionale, tecnica, attenzione per il mondo sensibile... tutto ciò che va a costituire per lui la negazione diabolica della complessità della creatura.

La modernità è antitradizione. La tradizione è la voce antica che comunica un'altra verità fatta di mito, religione, trasfigurazione della natura, comprensione spontanea dei rapporti simbolici e delle metafore. La tradizione è la terra, la razza (nel senso spiegato) e la lingua che ne veicola i contenuti. La terra viene assimilata al corpo, la razza all'anima e la lingua allo spirito o logos dell'uomo. Un popolo diventa consustanziale con la terra in cui vive quotidianamente e di cui si nutre, da cui apprende certe forme naturali sulle quali si modella il suo pensiero, che a sua volta diventa il metro di paragone di tutti gli altri pensieri: sembrerà strano, ma Risco non si accorge che questo suo schema teorico, così tradizionalista, è anche, al tempo stesso, perfettamente materialista e storicista, riproponendo una contraddizione che, in fondo, è strutturale in moltissime forme di tradizionalismo. È la terra che dà forma a un tipo umano, ed è la razza a perpetuarlo, servendosi anche della lingua, della comunicazione: in ultima analisi, la vera tradizione è sempre la parola.

Questo tradizionalismo è il pomo della discordia per il distacco dal partito, tra il 1934 e il 1936: il Partido Galeguista è per Risco un'istituzione moderna, non tradizionale. In alternativa vorrebbe recuperare altre forme di aggregazione sociale, basate su un tessuto di autonomie, *fueros* e *gremios*. Invece il P. G. si orienta progressivamente sempre più a sinistra, mettendo in primo piano le rivendicazioni sociali, a seguito dell'influenza di intellettuali molto vicini al marxismo, come Castelao. La Galizia, dunque, non è abbandonata, ma riaffermata contro il partito, riaffermata come realtà primitiva e vergine contro una struttura moderna, originatasi dalla rivoluzione francese. La verginità primordiale, concepita con tratti

che rivelano una conoscenza approfondita dell'opera di Eliade, per molti è un ricordo o un sogno, ma in Galizia è sopravvissuta, è superstite, per cui terra e paradigma mitico coincidono.

Questo lo rivela lo studio attento dell'etnologia galega, molto più che le suggestioni individuali su cui si basavano i romantici. Risco diventa un vero specialista di queste ricerche, fondandosi, come si diceva, su Eliade, ma anche interpretandone liberamente le categorie teoriche: ad esempio, accentua la presenza del mistero nella vita quotidiana, afferma l'impossibilità di spiegare il mito in termini scientifici, razionali, sostiene la presenza, nel mistero, di qualcosa di superiore: è mistero per noi proprio perché questa presenza si intuisce ma non si spiega, è reale e si vive, ma non si concettualizza.

Questa forte sottolineatura del legame tra il mito e la realtà è un elemento caratteristico del tradizionalismo di Risco. Come si sa, il mito narra, e riattualizza, una storia accaduta *in illo tempore*: ebbene, in Galizia il mito accade, che lo si narri o no; non c'è bisogno di raccontarlo perché avvenga, anzi lo si racconta e lo si trasmette perché continua ad avvenire, come un elemento immanente alla vita quotidiana, al tempo stesso misterioso e familiare. La Galizia storica e quella eterna coincidono, dunque, ma in un contesto più vasto, che ha superato ogni limitazione provinciale, inserendo la Galizia, con una sua speciale fisionomia, nel quadro più vasto della Tradizione.

Capitolo quarto:

La fantasia lirica e la trasfigurazione grottesca nei racconti di José María Castroviejo

Per Castroviejo la fantasia svolge un ruolo importantissimo nella conoscenza della realtà materiale e spirituale del mondo. Si è visto che in Risco la verità del mistero e del mito appartengono a un piano superiore a quello della scienza. Per Castroviejo, la verità mitica può essere conosciuta grazie all'immaginazione.

I preuposti teorici della sua attività letteraria si trovano in una pagina premessa alla raccolta di racconti *El pálido visitante*:

«Quando, nel XIX secolo, i treni cominciarono a scivolare sulle rotaie, un'ondata di entusiasmo scosse il grasso spesso della borghesia europea. Il suo fumo fu considerato come la firma dell'assegno indefinito del progresso e sorse un'intera letteratura sul mito della tecnica. [...] Dentro questo disordine non era possibile alcun indulto per l'immaginazione, questa gran facoltà dell'anima che è, forse, il maggior regalo che Dio ha potuto fare alla povera creatura umana. Tutta la letteratura chiamata, spregiativamente, di immaginazione fu messa non in quarantena, ma in un confino che aspirava a essere definitivo. Benché nulla, come si sa, è definitivo in questa vita.

» Ma accade, e proprio ora, che la gente, la povera gente di oggi, cominci a rendersi conto che il mito del progresso con la maiuscola dei nostri nonni minaccia non solo di scoppiargli tra le mani, ma anche di lasciarla senz'anima. E risulta che c'è ancora chi non si rassegna a perdere l'anima»¹.

Dopo aver citato Hugo, secondo cui una fata è nascosta in ogni cosa visibile, Castroviejo prosegue affermando che l'immaginazione non si oppone al realismo, se intendiamo con questa parola una rappresentazione del reale completa e non limitata alle sole apparenze. È una forza creatrice

¹ J. M. Castroviejo, *El pálido visitante: ejemplares relatos de avisos y apariciones en el Finisterre*, Santiago de Compostela 1960 (d'ora in avanti indicato con la sigla PV).

che fa parte dell'uomo stesso, e quindi della realtà. Questa valutazione dell'immaginazione è naturalmente il punto di collegamento tra lo scrittore e la tradizione della sua terra, dei suoi abitanti, immaginativi per eccellenza, da cui trae racconti che mescolano realtà e sogno, tradizione popolare e invenzioni individuali dell'autore.

L'immaginazione è legata al mito e al mistero e alla critica contro la cultura contemporanea, di cui ancora si condannano il razionalismo e la prosaicità. Bisogna però precisare che l'immaginazione non è legata al caos delle associazioni mentali generate dall'inconscio e dal sogno, per così dire, fisiologico, bensì a uno stato attivo della coscienza, a una diversa forma di veglia, nel senso etimologico di vigilia, di attenzione:

«Il *sueño* [= sonno, ma anche sogno] della ragione produce forse mostri, ma il nostro, figlio del mare e delle origini, produce illusioni, incantesimi, angeli che attraversano i colori dello spettro, libertà belle, rugiada, boschi sotto la luna, lacrime e amori precoci, con il cuore in sussulto...» [PV, 11].

Castroviejo non usa la fantasia per uscire dal mondo, perdendosi in un universo individuale, irreali, casuale, in fondo, visionario ma incomunicabile. Non cerca una fuga dalla realtà. Crede che esista nella vita quotidiana, nel mondo sensibile, un'altra dimensione, non abitualmente percepita ma non per questo ipotetica, cui si accede attraverso il fantastico. La fantasia non è la verità, ma lo strumento con cui si accede alla Verità.

Questa verità è ovviamente espressa, in tutte le tradizioni, dal mito: al riguardo Castroviejo si dimostra sensibile al fascino della mitologia celtica, nel senso lato dell'aggettivo, non in quello rigorosamente storico. Infatti recupera certe forme della cultura passata, ma assume anche il celtismo come atteggiamento spirituale. La fantasia non è solo la ripetizione del mito antico, ma anche la sua continua rielaborazione. Ciò che conta è che questo aspetto creativo non tradisca le conoscenze archetipiche colte dall'immaginare quando descrive i lati nascosti della realtà. Ciò che caratterizza l'immaginazione è il fatto che riesce a trasportare sul piano poetico gli archetipi universali (nel senso di Eliade), che sono al tempo stesso nella struttura profonda della persona umana e nella mente di Dio, come modelli delle cose.

Dal mondo celtico riprende la leggenda e il mito, ma anche il lirismo, che però non limita solo alla contemplazione del paesaggio. Pur essendo uno scrittore capace di creare atmosfere altamente suggestive, Castroviejo non è solo liricamente descrittivo, ma usa il lirismo come strumento per dare corporeità ai mondi che evoca:

«A volte i marinai sentono un canto triste e dolce che sale dall'abisso marino fino alle onde. È un'aria strana, le cui parole sconosciute evocano sia un lamento sia una supplica ardente. È Dahut, la cui anima errante espia grandi peccati e chiede ai viventi preghiere

perché cessino i suoi tormenti. [...] Restammo in silenzio. Scendeva la sera e la notte saliva dal mare, oscurando un cielo strano di solfato di rame. Giungeva dagli scogli, desolata e onusta, l'enorme voce dell'Atlantico, come un messaggio dell'aldilà» [PV, 49-50].

Castroviejo ha un approccio ricco alla natura. A volte questa appare animata da forze occulte, altre volte fornisce gli elementi reali adatti a una situazione, a un'atmosfera, alle sensazioni che vuole evocare, siano esse di calma, di tensione, o di mistero. Il mondo materiale è uno strumento espressivo usato consapevolmente. Elementi comuni dell'esperienza quotidiana, ad esempio un canto di uccelli marini, vengono tratti dal loro contesto e usati strumentalmente per suscitare emozioni nel lettore, nella consapevolezza che esiste una corrispondenza tra l'immagine e l'emozione e che l'artista può, in una certa misura, guidare la nostra anima a sentire. In questi casi non è necessario che vi sia magia, o che intervengano eventi straordinari: bastano gli elementi naturali, decontestualizzati o usati metaforicamente. Queste metafore, d'altra parte, sembrano suggerite in via spontanea dalla realtà stessa, e non nascono da un ricercato gioco di astrazioni o dalla raffinata esibizione di originalità concettuali e barocche.

Ancora una volta alla radice di questo uso letterario del paesaggio viene posta l'idea tradizionale galega che lo interpreta come essere animato e antico: la voce degli elementi è essa stessa la voce del mistero, senza che sia possibile distinguere tra naturale e soprannaturale. Non è che Castroviejo non sappia distinguere concettualmente tra realtà e mito: è che per lui sono effettivamente la stessa cosa, e la fantasia entra in contatto, per così dire, con la parte mitica della realtà. Questo avviene soprattutto con alcuni elementi naturali il cui potere evocativo sembra innegabile: con il vento, già trasfigurato abbondantemente nella tradizione letteraria, e con il mare, verso il quale Castroviejo sente un amore irrefrenabile.

Se il vento è la voce degli antenati, il mare è per eccellenza il luogo che custodisce gelosamente i segreti che lo rendono vivo. Vi è un'abbondante ricchezza di racconti folclorici in cui il mare custodisce le anime dei naufraghi affogati, che vi resteranno fino al giorno in cui potranno essere trasportati su un'isola verde: nel frattempo, però, sono un pericolo per i naviganti, perché la loro processione marina può causare naufragi. Nel mare risuonano poi voci strane, e i rintocchi delle campane dei paesi sommersi, coi loro boschi e i loro villaggi, rintocchi che Castroviejo trae dalle storie popolari e inserisce nei suoi racconti, ma con un significato particolare in più: dice di averli sentiti lui stesso in una notte di tempesta, e di aver avuto paura.

Questi temi conducono a trattare un aspetto della cultura galega che finora è rimasto ai margini della nostra analisi, ed è la concezione della morte. Come si può facilmente immaginare dato il costante riferimento al mondo celtico e alla fusione-confusione tra realtà e mito, il tema della morte acquista un'interpretazione popolare in Galizia, sia a livello di folclore, sia a livello di rielaborazione letterarie della materia popolare. In sintesi, la

morte non è uno stato definito. C'è una zona intermedia tra il mondo dei viventi e quello del *post mortem*, nella quale il defunto non è completamente separato dal vivo, e conserva la possibilità di entrare con lui in contatto, influenzandolo, avvisandolo in anticipo di eventi luttuosi, o magari cercando di recargli danno o di rapirlo.

Molti racconti si ispirano a questi temi che, per una mente normale e colta del nostro tempo, sono al di là del credibile, ma per il popolo galego, e per Castroviejo che li conferma con la sua esperienza personale, sono normali. Una madre viene "avvisata" che suo figlio sta morendo in mare, perché sente rumore di remi nel porto, ma non vede nessuna barca. È ciò che la tradizione chiama *intersigne, aviso*. Ed effettivamente il giovane muore perché cade dalla barca mentre questa incrocia la processione degli affogati.

Il rapporto della cultura galega coi defunti è condizionato da questa continuità che si accompagna all'accettazione della morte come fatto normale. In Galizia non si è tentato di emarginare la morte e in moltissimi paesi i cimiteri non sono relegati lontano dalla vita quotidiana. Non è la morte che fa paura, ma semmai *i morti* o una certa categoria di morti. È difficile dire di quale categoria, perché sono molto ambigue. Apparizioni, avvisi e segni di ogni genere non vengono da anime dannate. Gli affogati, un giorno, andranno in una placida baia, mentre la *Santa Compañía*, come dice il suo nome, è costituita da anime sante, che non di meno girano ad avvisare di una morte prossima o per rapire un viandante: un uomo vivente che deve fare loro da guida.

Queste credenze folcloriche, che ovviamente non hanno alcuna origine nevrotica da paura della morte o simili, sono la sopravvivenza (ma molto forte, molto sentita, almeno fino agli anni Cinquanta e Sessanta) di antichi schemi mitici, ed hanno significati metafisici molto ricchi. Castroviejo conosce i significati più profondi del folclore galego, e dunque non ricorre ad esso come potrebbe farlo un *costumbrista* alla ricerca del pittoresco o dell'insolito: vi ricorre come testimonianza fededegna di un altro modo di intendere la vita. Se colpiscono le sue descrizioni più misteriose, nondimeno Castroviejo è attento anche ad altre cose, più anonime, più abituali, ma altrettanto ricche. La sacralità di certi gesti quotidiani, ad esempio, come nella preparazione della *queimada* che accompagna un vecchio rituale contadino alla sacralità del fuoco e alle storie che si porta dietro immancabilmente. Questa sacralità è sempre la testimonianza delle origini, come l'eternità dei boschi, come il pane e il vino, come il miracolo sempre ripetuto dell'infanzia, che consiste appunto nel credere che il miracolo esista. Da qui, in Castroviejo come in Risco, l'adesione alla cultura tradizionale e un atteggiamento di franca avversione alla modernità.

Il progresso ha distrutto appunto quelle culture che ancora testimoniavano le origini, e non ha saputo sostituirle con altri valori che avessero lo stesso rango, la stessa capacità di dare senso alla vita: questa è l'accusa, peraltro

non del tutto infondata. Inoltre, con la tecnica, ha dato un potere enorme a un uomo che ora è veramente solo, senza amici, senza dèi e senza voci interiori. Il progresso tecnico ha distrutto il mondo fisico e il mondo morale (benché uno potrebbe dire che, se le origini erano la felice età dell'oro che tutti rimpiangiamo, tra queste origini e la modernità cattiva si pone una lunga, plurisecolare fase nella quale l'eco delle origini conviveva con il lamento dei morti per fame, con l'emigrazione che ha distrutto l'economia della Galizia, con lo strapotere dei nobili di paese, che erano dei mascalzoni, ma si fregiavano di qualche bel simbolo sacro che li faceva assolvere... Ma questo è un discorso che va fuori tema e bisogna abbandonarlo. Volevo solo notare che, se la fantasia coglie il lato misterioso del reale, facilmente si dimentica dell'altro lato, che misterioso non è). L'ideologia progressista ha rimosso dalla coscienza dell'uomo il senso della sua caduta e della sua colpa: il che, per Castroviejo, ha avuto conseguenze nefaste e ha prodotto legioni di nevrotici. Non sempre è vero, ma sarebbe assurdo negare che manchino delle ragioni a questa prospettiva.

Tuttavia, al di là delle denunce, in Castroviejo resta un fondamentale ottimismo che gli viene dalla certezza che c'è un ordine della realtà, un ordine metafisico s'intende, e che esso tornerà ad essere il riferimento per le generazioni future. Da qui l'importanza della difesa della tradizione (della sua tradizione galega, ma anche di tutte le altre che ancora resistono testimoniano una cultura diversa dalla modernità). Magari si difendono residui, ma questi frammenti diventano significativi quando sono visti come tracce di una tradizione complessiva. Con una bellissima immagine, Castroviejo caratterizza la nostra epoca come il tempo delle città che non dormono, che sono sempre animate, anche se in questa animazione non vede un significato che non sia passeggero. Con un paradosso tra i tanti, questa agitazione passerà e si vedrà che al di sotto dei suoi movimenti scomposti erano rimaste le città che dormono: quelle che sono latenti, quelle che sono dimenticate, forse anche quelle che sono sommerse, ma soprattutto quelle che, dormendo, sognano il mito.

Capitolo quinto:

L'immaginazione secondo Álvaro Cunqueiro

Álvaro Cunqueiro appartiene a una generazione posteriore a Risco, benché in continuità con le sue idee riguardo alla concezione del mondo, all'interpretazione della Galizia e della fantasia. Su questa base però introduce un atteggiamento che si potrebbe definire alessandrino, con un'opera letteraria varia, che attinge alle fonti più disparate benché all'interno della concezione concreta del fantastico, che articola in un'unica realtà il sogno e la veglia.

Per Cunqueiro la semplice presenza di fatto di un oggetto non ci dice nulla, perché l'oggetto non è tutto nella sua presenza, nella sua apparenza. Questo rende relativi e poveri i nostri significati, incompleti e privi dell'aspetto magico e mitico. Abbiamo perduto la capacità di integrare la semplice presenza, e c'è una sola via per arrivare alla completezza dell'uomo e dell'universo: la creazione o ri-creazione artistica, che opera sui dati empirici con l'immaginazione, compiendo un salto dall'osservazione del reale alla *visione* delle sue cause, dei suoi modelli, della sua sorgente operante.

Naturalmente questa prospettiva è perfettamente in linea con la cultura galega, tuttavia Cunqueiro sembra dare un ruolo più attivo alla fantasia e uno spazio maggiore alla creazione (non staremo a ripetere ora la solita differenza tra l'immaginazione caotica dell'inconscio e il sogno lucido, di veglia, di cui si è già detto in precedenza); questo gli permette di trattare fantasticamente qualunque tema, sia quelli che trae dalla sua cultura tradizionale, sia altri che vengono da lontano, dal suo essere, come fu detto, erudito in mille saperi apparentemente inutili. Un erudito alla maniera barocca, senza computer né collegamenti in rete, arriva a conoscere una grandissima parte delle bizzarrie e delle fantasticherie scritte sulla terra, e le riversa nella sua opera, non come sfoggio di citazioni, bensì in un normale conversare in cui, come un fatto noto e conosciuto dai paesani all'osteria, si dice di Simbad il marinaio o di un Ulisse in cui è arduo riconoscere il protagonista dell'Odissea. Dalla sua tradizione Cunqueiro ha imparato come si usa la fantasia, e ora la usa cercando dovunque il modo di ricreare artisticamente simbolismi, corrispondenze, analogie, mescolanze di empiria e magia, di cose estremamente serie e battute umoristiche francamente geniali. Se i celti non mancano, sono in

buona compagnia, coi miti classici, i mostri del gotico e dei bestiari medievali, gli spiriti e gli uomini dell'oriente, il grottesco e le caricature verso il mondo contemporaneo, il tutto versato in un calderone, mescolando accuratamente, finché il creatore non immerge il mestolo per far assaggiare il composto, nutrendoci con una pagina, un racconto, un romanzo straordinari.

La tecnica della narrazione è molto legata a quella del racconto popolare, i cui riferimenti sono sempre allusivi e veloci, trattandosi di luoghi e personaggi noti. Con questa tecnica, Cunqueiro costruisce un contesto, uno scenario, nel quale si svolge una vicenda, parlando della quale, come casualmente e a mo' di esempio, inserisce ciò che ha letto, ciò che ricorda, ciò che c'entra o magari ciò che non c'entra, parlando come un paesano accanto al fuoco con un bicchiere di buon vino. Naturalmente, questa agilità narrativa è il frutto di una straordinaria capacità tecnica. Cunqueiro non annulla la realtà, ma la racconta, sdrammatizzando, spiazzando, aprendo gli orizzonti, soffermandosi esageratamente su un particolare insignificante all'interno di un evento importante, per far capire che in fondo importante forse non era.

Dietro questa esuberanza sta anche un rifiuto della meccanizzazione, di un atteggiamento mentale che tutto programma e che procede sempre metodicamente: con un metodo astratto, però, applicato a qualunque situazione. Di fronte a una vita così cadenzata dalla tecnica dei rapporti umani e dalla gestione professionale del tempo, il minimo che possiamo dire è che è una vita senza fantasia. In effetti per Cunqueiro la fantasia è il modo di vivere esattamente opposto: non un gioco, ma un potere creatore, un gradino iniziale, ma effettivo, nella scala che va verso la trascendenza.

La fantasia è per Cunqueiro un potere attivo, lucido, organizzatore del reale (ma in altri ordini). È, dice Cunqueiro, la possibilità della comunicazione totale, è il fermento necessario di ogni forma superiore di attività creativa. Ogni metafora, scrive Cunqueiro, rappresenta in un certo senso una deformazione della realtà, grazie alla quale risulta comprensibile l'altra faccia del reale, che non cade sotto il dominio dei sensi: una deformazione dell'apparenza, che rivela la sostanza. Solo a questo punto si scopre, come dato di fatto, che la realtà vera, completa, è conforme al mito ed è bella: «Beatrice deve essere amata perché è bella, ma è bella perché dietro di lei c'è un complesso mistero della bellezza, che si deve vedere anche nell'erba, nel mare e anche negli dèi morti»¹. Il vero mistero cercato dall'uomo è appunto questo della bellezza suprema, che solo l'artista coglie e rivela: lo rivela grazie a una deformazione estetica, generata dall'immaginazione. «L'immaginazione sa che è esistita un'Età dell'Oro e un Paradiso Perduto».

¹ A. Cunqueiro, *Imaginación e creación*, in «Grial», n. 2, 1963, 178-184.

Sommario

<i>L'avventura, l'amore, la cortesia, il rimpianto: introduzione alla Materia di Bretagna</i>	<i>3</i>
<i>La «Gioia della Corte» e il Cavaliere perfetto</i>	<i>37</i>
<i>Origini e sviluppo del ciclo di Tristano</i>	<i>47</i>
<i>La leggenda della Santa Compañã</i>	<i>53</i>
<i>La via galega al fantastico</i>	<i>59</i>