

Tra due mondi: la cavalcata di sogno e l'asintoto del desiderio (*Vair Palefroi*, vv. 974-1219)

Elena Muzzolon
Università di Padova

RIASSUNTO: *Il racconto del lai antico francese del Vair Palefroi si snoda fra due piani, quello terrestre, quotidiano, e quello ideale, trascendente. Il vettore fra l'uno e l'altro livello è l'aventure, la peripezia di struttura iniziatica che imprime alla storia lo slancio e il ritmo ascendente verso il finale aperto o il lieto fine a sorpresa. Scopo dello studio è mostrare come al cuore del Vair Palefroi vi sia l'idea di un oltremondo del desiderio, centrale non soltanto a livello tematico, ma anche sul piano strutturale: essa non si limita a costituire il sottotesto mitico, ma rappresenta la chiave di volta che sostiene l'intera architettura del racconto, nello schema diegetico come negli allestimenti topografico-ambientali. Questa costruzione tensiva, che mette in relazione la normalità dell'esistere e un modo d'essere extra ordinem, non soltanto innerva in profondità la compagine narrativa e ne organizza le articolazioni discorsive, ma interviene anche sul piano semiotico, operando decisivi investimenti di significato e provvedendo al caricamento simbolico degli snodi fondamentali della vicenda.*

PAROLE-CHIAVE: Vair Palefroi – Huon le Roi – Cavalcata trasognata – Matière de Bretagne

ABSTRACT: *The plot of the Old French lai Le Vair Palefroi unfolds between two different levels: the earthly, ordinary one and the ideal, transcendent one. The carrier between one and the other level is the aventure, which gives the story its momentum and ascending rhythm towards the open or happy ending. The aim of the study is to show how at the heart of Le Vair Palefroi lies the idea of an otherworldly world of desire, pivotal not only thematically, but also structurally: not only does it constitute the mythical subtext, but it represents the keystone that sustains the entire architecture of the tale. This tensive construction, which relates the ordinariness of existence and an extraordinary and otherworldly way of being, not only deeply*

innervates the narrative structure and provides its diegetic articulations, but also intervenes on a semiotic level, providing the symbolic meaning of the story's key articulations.

KEYWORDS: Vair Palefroi – Huon le Roi – *Ecstatic horseback riding* – Matière de Bretagne

Mostrati, o faccia pallida!
O esangue, pallida!
Vieni, o amante smunta dei morti!
(Giuseppe Adami, Renato Simoni, *Turandot*)

La storia è antica come il mondo. C'era una volta un giovane che amava una fanciulla e ne era ricambiato. Il loro amore, ostacolato in ogni modo, trionferà infine, grazie anche all'intervento di forze magiche e misteriose, contro tutto e contro tutti. Anche la trama del *Vair Palefroi* non si discosta da questo canovaccio familiare. In una terra di Champagne¹ dai contorni fiabeschi e minimali, sfumata nelle tinte archetipiche di un tempo slontante e «selvaggio»,² un cavaliere ardito e valoroso, «ricco di cuore ma povero di averi» («riches de cuer,³ povres d'avoir», v. 37), ama d'un amore nobile e bello («une amor vaillant et bele», v. 81) una fanciulla d'alto lignaggio («une tres haute damoisele», v. 82). Ella è l'unica figlia di un principe molto ricco, ma ormai alla fine dei suoi giorni: il vecchio, che incarna l'archetipo folklorico del padre geloso, non ha moglie e passa tutto il suo tempo a sorvegliare la figlia *inclusa*, non potendo più cavalcare. Di lei non sappiamo il nome – così come restano anonimi tutti gli altri personaggi, all'infuori del giovane cavaliere, Guillaume⁴ – ma l'autore si premura di sottolinearne l'avvenenza che, assieme alla ricca dote paterna, fa di lei un partito assai desiderabile. Guillaume si reca spesso al maniero dell'amata

¹ «en la terre de Champaingne», v. 39. Qui e di seguito, si cita da Huon le Roi, *Le Vair Palefroi* (ed. Walter). Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono nostre.

² «Adonc estoient li boschage | Dedenz Champaingne plus sauvage | Et li pais, que or ne soit», vv. 77-79.

³ Sulle diverse sfumature che si accompagnano al lemma *cuer* nel *Vair Palefroi* si può leggere Bibolet 1991.

⁴ «Messire Guillaume a droit non», v. 104.

in sella a uno splendido palafreno⁵ dal manto pomellato, ma i due riescono a parlarsi soltanto attraverso le fessure della palizzata. Poiché l'anziano padre rifiuta di dare in moglie la bella figlia a uno spiantato come Guillaume, cavaliere senza averi, uno che campa delle sue imprese («chevalier qui vit de proie», v. 320, letteralmente: il bottino ricavato dai tornei), la fanciulla suggerisce all'amato di rivolgersi allo zio di lui, per domandargli trecento libbre della sua terra – impegnandosi a restituirla una volta ottenuta la mano della damigella. Lo zio – *âgé* quanto il padre di lei – finge di accordare a Guillaume la richiesta, ma le sue intenzioni sono ben altre. Tradendo la parola data al nipote, chiede egli stesso la fanciulla in sposa, con il benessere dell'anziano padre, felice di stringere un legame vantaggioso tanto sul piano del prestigio che su quello economico. Le nozze vengono organizzate alla svelta, ma alla fanciulla manca una degna cavalcatura che la conduca al luogo delle celebrazioni, la cappella dall'altro lato della foresta. Un messaggero viene allora inviato presso Guillaume, per reclamare il suo splendido palafreno: il giovane scopre così l'inganno e se ne dispera, ma acconsente a cedere il suo bel cavallino a colei che più desidera. Questo estremo gesto d'amore si rivelerà la salvezza dei due giovani: ingannata dal chiarore della luna e confusa dai fumi dell'alcool, quella stessa notte la sentinella dà la sveglia, credendo che sia già l'alba. Il grande corteo di vecchi cavalieri, incaricati di accompagnare la damigella al matrimonio, si mette in movimento; ancora mezzi addormentati e sonnecchianti in arcione, i vegliardi non si accorgono che il palafreno ha imboccato automaticamente un altro sentiero, quello che collega il castello della fanciulla alla dimora di Guillaume e che la cavalcatura conosce molto bene per averlo percorso tante volte. Al termine della notte, come per incanto, in sella al palafreno che la conduce, la damigella giunge così all'amato, e i due si sposano il giorno stesso. Nel torno di tre anni, l'anziano padre e il vecchio zio passano a miglior vita; assieme al coronamento del proprio amore, i due giovani possono così beneficiare di una ricca eredità.

⁵ Il lemma non va assunto in senso generico, ma in accezione tecnica, contestualizzato entro la nomenclatura ippica medievale, che specializza e diversifica i termini indicanti i vari tipi di bestia da sella o da lavoro. Il termine palafreno (*palefroi*) designa una cavalcatura nobile, ma da viaggio o da parata: si tratta perciò di un quadrupede da diporto, ben distinto dal destriero (*destrier*) utilizzato in combattimento, ma anche dal corsiero agile e resistente più adatto alla vegnazione (*chaceor*).

Com'è noto alla critica, il motivo sotteso alla storia⁶ ha un precedente in una favola attribuita a Fedro, *Duo iuvenes sponsi dives et pauper*, trådita dalla quattrocentesca *Appendix Perottina*, nella quale essa è repertoriata dall'umanista Niccolò Perotti con la denominazione *Virgo et proci duo*.⁷ Nel breve testo latino, la trama è ridotta al suo schema essenziale: due giovani, uno ricco e uno povero, aspirano alla stessa fanciulla. Naturalmente la spunta il primo, ma in soccorso del secondo giunge, proprio come nel *Vair Palefroi*, una bestia da sella, che questa volta consiste in un asino. Una tempesta improvvisa (in luogo della notte di luna) fa il resto, allontanando tutti gli ospiti giunti per il matrimonio. L'asinello ha così buon gioco a 'rapire' indisturbato la fanciulla e a condurla lungo il cammino che conosce, quello che porta alla casa del giovane povero. È evidente che il racconto di Huon le Roi non può essere ridotto alla mera trasposizione della favola fedriana.⁸ Molti elementi sconosciuti a quest'ultima entrano in gioco nel *Vair Palefroi*, a iniziare dall'opposizione principale fra i due contendenti: nel *lai* anticofrancese non si tratta di due giovani di diversa estrazione sociale, ma di un giovane e un vecchio. Alla diversa appartenenza sociale si somma dunque lo scarto anagrafico: al povero cavaliere nel pieno del suo vigore si oppone la 'vecchia' cavalleria, rappresentata dalla figura dell'anziano padre, *miles* oramai imbolsito, e da quella dello zio sleale e traditore. Centrale – come ha saputo rilevare Anna Maria Babbi – il ruolo del palafreno: non mero «oggetto del caso, e semplice aiuto al giovane povero»,⁹

⁶ Motivo repertoriato nell'indice Aarne Thompson sotto la sigla N 721, *Runaway horse carries bride to her lover*.

⁷ Lecco 2021, p. 15; Donà 2003, p. 283.

⁸ Va da sé che le relazioni tra la favola latina e il *Vair Palefroi* non possono essere valutate in termini di relazione fontistica, ma come diverse realizzazioni e variazioni riconducibili solo parzialmente a un medesimo tipo narrativo: è ciò che sottintende Långfors (*Le vair palefroi*, p. IV), nel descrivere la favola *Virgo et proci duo* come «la plus ancienne version du conte qui forme le fond du *Vair Palefroi*». A riprova di ciò, si può considerare una novella francese quattrocentesca, edita da Ernest Langlois (*Nouvelles françaises inédites du Quinzième siècle*, pp. 71-76), *De Erard de Voysines, qui espousa Philomena*, dove la realizzazione del medesimo schema presenta tratti prossimi sia alla versione fedriana che al *lai* anticofrancese. Nella novella quattrocentesca, spetta alla tempesta il merito di disperdere il corteo nuziale, come nella versione latina; ma i due contendenti sono questa volta anagraficamente distanziati, l'uno giovane – Erard – l'altro anziano – lo zio di lui, Sinados. Dettaglio rimarchevole, il «très bon cheval» di Erard «qui aloit très bien les embles» (*ivi*, p. 72): compare nella tardiva novella francese, dunque, quell'*ambleüre* – la fatidica, ferica andatura del quadrupede – così determinante nel racconto di Huon, ma qui presente in una versione poco significativa e 'attenuata' dal ruolo dispersivo e cruciale della tempesta.

⁹ Babbi 2000, p. 42.

ma animale inseparabile da Guillaume; l'animale da sella è inscindibile dal suo cavaliere. Ed è proprio la decisione di separarsene, «gesto di *largesce*, gesto di gran *sen*»¹⁰ – in contrapposizione con l'avidità dei due vegliardi – a procurare a Guillaume la felicità. La lunga sezione centrale, dedicata alla maestosa sequenza notturna, è modulata precisamente sul ruolo del palafreno: il cavallino leardo, che avrebbe dovuto separare per sempre le strade dei due protagonisti e condurre la damigella alle nozze con lo zio traditore del povero cavaliere, diviene contro ogni aspettativa il mezzo che assicura ai due la felicità,¹¹ o meglio la *joie*. È questo un tratto che già Frappier identificava come costitutivo di quello che potremmo chiamare il 'modo narrativo' dei *lai*: «l'irruption de l'événement extraordinaire ouvre aux héros et aux héroïnes l'accès à un monde autre que celui où ils vivaient auparavant».¹² Un'apparizione inattesa, un accadimento eccezionale, una deviazione dalla norma determinano l'uscita dalla condizione ordinaria: si opera allora una rottura di livello, una scissura che proietta l'eroe in un altrove sconosciuto, in una dimensione diversa o in uno stato di coscienza modificato. Alla base di questo meccanismo narrativo si intravede quella *Weltanschauung* celtica che si fonda sulla porosità e la permeabilità delle frontiere tra il qui e l'oltremondo. L'evento avventuroso del *lai*, che scuote e segna il destino dei protagonisti, si realizza di norma come uno sconfinamento: un essere *fairy* penetra nel regno degli uomini o, viceversa, un mortale entra nella sfera soprasensibile. Una creatura di là che viene di qua o un vivo che si inoltra per i cammini ultraterreni: è questa, ridotta all'essenziale, la posta in gioco dei racconti meravigliosi bretoni. Il contatto tra le due dimensioni, che ha sempre un fondo di infrazione e di violenza, si può concretare in vari schemi narrativi (ierofania, battuta di caccia, cavalcata in trasogno, ecc.), ma il nucleo bruciante del dispositivo – sempre segnato da un senso destinale di rischio e di drammaticità – consiste nell'attrazione amorosa e non resistibile tra due

¹⁰ *Ibidem*. Sul piano evemeristico della verisimiglianza, il dono del palafreno è in tutto e per tutto coerente con il profilo nobile e cavalleresco di Guillaume, che dà un segno d'amore e, in pari tempo, dimostra la sua signorile e incondizionata liberalità, pur trovandosi in ristrettezze materiali. Ma nella prospettiva fiabesca del dispositivo folclorico, il protagonista invia all'amata l'incarnazione zoomorfa del suo desiderio e, insieme, il veicolo magico che trasporterà la fanciulla attraverso il cammino periglioso, fino al regno della gioia e del compimento erotico. Il regalo del cavallo tiene assieme il registro della cortesia e quello del meraviglioso bretone.

¹¹ «Le vair palefroï qui devait servir à séparer définitivement le chevalier et la demoiselle amoureux l'un de l'autre assure au contraire leur bonheur.» (Frappier 1961, p. 35).

¹² *Ivi*, p. 34.

esseri appartenenti a mondi diversi.¹³ L'eroe sedotto dalla fata e l'amante di sogno che si unisce a una donna mortale: sono questi connubi innaturali e pericolosi a formare il nodo archetipico del *lai* bretone. In tutte le culture e sotto tutti i cieli, l'ebbrezza erotica si apparenta all'estasi mistica. L'eros trasgressivo, portato alle più alte temperature nelle forme estreme della *mania* amorosa, spalanca le porte dell'aldilà. Per questo l'iniziazione sciamanistica è sovente mediata dall'incontro traumatizzante e sconvolgente con una dama celeste (Elémire Zolla). Nell'abbraccio con la donna di sogno – o, simmetricamente, con un essere 'invisibile' dai connotati maschili – si compie un trasumanare dei sensi che propizia il passaggio nell'oltre.

La critica ha ripetutamente e giustamente posto l'accento sugli aspetti che riguardano la tendenza alla razionalizzazione del meraviglioso da parte di Huon le Roi¹⁴ e la predisposizione per quello che sembra essere un nuovo 'realismo'¹⁵ narrativo. L'autore, in effetti, dimostra di sapersi muovere in perfetto equilibrio fra l'*arrière-plan* folclorico e le istanze di una matura coscienza di corte. Tali istanze convergono attorno al personaggio di Guillaume, non a caso l'unico ad avere un nome che lo identifichi: è precisamente Guillaume a rappresentare il punto di ancoraggio della fiaba alla storia, il luogo in cui le sollecitazioni ideologiche – e persino i riferimenti sociologici – si saldano alla sostanza simbolica dell'allestimento narrativo. Guillaume è la giovane cavalleria, o meglio la cavalleria *giovane*, quella dell'ardore e della nobiltà d'animo, quella che gode dell'elezione divina,¹⁶ ma che fonda la propria identità nella cerca e nell'avventura.¹⁷ Attorno a Guillaume, Huon costruisce la morale della

¹³ Sul tema del rapimento erotico e del viaggio oltremondano, si può leggere Donà 2006.

¹⁴ Dufournet 2010, p. 14; Dulac 1993, p. 508.

¹⁵ Lecco 2021, p. 14. Proprio questa tendenza di Huon le Roi alla razionalizzazione della *matière* folclorica e a un certo realismo, ha indotto parte della critica ad ascrivere il *Vair Palefroi* nel genere letterario fabliolistico. Nella sua edizione Arthur Långfors (*Le vair palefroi*, p. vi) si riferisce al testo denominandolo *fabliau*, nonostante lo stesso autore parli di *lai*: «En ce Lay du Vair Palefroi» (v. 29). Sulla questione, si veda Nykrog 1973, p. 17 e Gougenheim 1970, p. 345. Noi scegliamo, con Jean Frappier (1961, p. 26), di mantenere la denominazione di *lai*, non soltanto per adesione alla volontà dell'autore, ma anche in ragione del ruolo fondamentale e strutturale della materia bretone nel racconto, come tenteremo di mostrare.

¹⁶ Il lieto fine, con le nozze dei due giovani e il rovesciamento delle trame oscure della cavalleria *anciene*, dice Huon, «piace a Dio», perché «a Dio sembrano giuste» («Seignor, ainsî Damedieu plot | Que ces noces furent estables | Qui a Dieu furent couvenables!», vv. 1320-1322).

¹⁷ «ceste aventure que j'ai dite», v. 1340. Il binomio è esplicitato nel cuore della narrazione: di ritorno dal torneo, Guillaume – che non sa ancora di essere stato ingannato – attende speran-

storia, o meglio il *sen*:

Puis qu'en semonsse m'a l'en mis
 De ce dont me sui entremis,
 Ja ne lerai por les cuivers
 Qui les corages ont divers
 Et qui sont envieus sor ceus
 Qui les cuers ont vaillanz et preus,
 Que ne parformisse mon poindre
 Por moi aloser et espoindre.
 En ce Lay du Vair Palefroi
 Orrez le sens Huon le roi
 Auques regnablement descendre
 Por ce que reson sot entendre;
 Il veut de ses dis desploier,
 Que molt bien les cuide emploier.
 Or redit c'uns chevaliers preus,
 Cortois et bien chevalereus,
 Riches de cuer, povres d'avoir,
 Issi com vous porrez savoir,
 Mest en la terre de Champaingne.
 (vv. 21-38)

[Dal momento che sono stato incoraggiato a intraprendere questo lavoro, mi sono messo all'opera e, nonostante i mascalzoni animati da sentimenti contrari e sempre pronti a invidiare coloro che possiedono un cuore valoroso e coraggioso, non rinuncerò al mio compito per meritare gloria e incoraggiamento. In questo *Lai du Vair Palefroi*, vedrete la saggezza di Huon le Roi seguire il corso della ragione, perché ha potuto intendere il senso; egli vuole illustrare i suoi detti, pensando di farne un buon uso. Adesso racconta nuovamente di un cavaliere prode, cortese e assai valoroso, ricco di cuore, povero d'averi, così come apprenderete, visse nella terra di Champagne.]

Dalla dichiarazione d'intenti ricaviamo due elementi importanti. Il primo concerne l'assimilazione ideologica dell'autore con il protagonista del racconto e con la classe che questi incarna, ovvero quella cavalleria la cui nobiltà è garantita dal valore e da uno stile di vita modellato sul corag-

zoso di ricevere una buona notizia, confidando che l'intercessione dello zio possa assicurargli la mano dell'amata. Egli crede di poter avere colei che ha perduto, «De ci atant que Dieu plera || Et quant aventure avendra» [sino a quando a Dio piacerà e quando avverrà l'avventura, vv. 751-752].

gio,¹⁸ anziché dalla ricchezza e dai possedimenti terrieri. Per questo Huon pone sé stesso e la sua opera dalla parte di coloro che hanno cuore *vaillanz et preus*: le stesse qualità che sono più volte evocate nel testo in riferimento a Guillaume, *chevaliers preus*¹⁹ (v. 35) e dotato di *vaillance*²⁰ (v. 736). Ai valorosi e ai coraggiosi di cuore si contrappongono gli *envieus*, animati dalla cupidigia²¹ e disprezzati all'unisono dalla fanciulla²² e naturalmente dallo stesso Huon (v. 25, vedi *supra*).

Il secondo elemento riguarda la strategia narrativa messa in atto da Huon: egli dichiara infatti di voler illustrare (*desploier*, v. 33) i suoi *dis*, ovvero di renderne scoperto il *sen* (v. 30); a tal fine, egli si accinge a *redire* («or redit», v. 35) la storia facendone un *lai*. Giocando abilmente con le parole, Huon fa allusione all'arte di raccontare, ma anche a un genere o a un modo letterario, quello del *dit*,²³ e alla nuova forma che la *matière* del racconto – che con ogni probabilità doveva far parte di un repertorio orale – assume nella nuova tessitura testuale (o, come direbbe Chrétien de Troyes: nella *conjointure*) del *lai*. Ma in questa nuova tessitura entrano in gioco più elementi: al di là del motivo di matrice fedriana, nel racconto di Huon – non a caso denominato *lai* – gioca un ruolo cruciale l'elemento feroico e folclorico.

Prendendo a prestito la terminologia critica applicata da Jean Fourquet ai romanzi di Chrétien de Troyes,²⁴ potremmo affermare che nel *Vair Palefroi* la costruzione narrativa fondata su una *double cohérence*, mitica e cavalleresca, conosce una delle più riuscite realizzazioni. La *matière de Bretagne* è posta al servizio di un'ideologia cortese pienamente auto-con-

¹⁸ Guillaume è un «chevalier qui vit de proie» [un cavaliere che vive di tornei e del bottino che ne ricava, v. 320], stile di vita del quale il vecchio padre, legato alla nobiltà di terra, non apprezza il valore.

¹⁹ Concetto ribadito circolarmente alla fine del *lai*, dove sono ripresi in maniera quasi identica i vv. 35-36: «Mesire Guillaume fu preus, | Cortois et molt chevalereus. | Ainz sa proesce ne lessa, | Mes plus et plus s'en esforça» [Messer Guglielmo fu prode, cortese e molto valoroso. Mai abbandonò il suo coraggio, ma ne diede prova sempre di più, vv. 1323-1326].

²⁰ Si noti come la stessa dote sia attribuita – cento versi più avanti – alla fanciulla («cele qui est de grant vaillance», v. 836).

²¹ «Quar mon pere aime couvoitise | Qui trop le semont et atise» [Poiché mio padre ama la cupidità che lo eccita e l'accende troppo, vv. 635-636].

²² «Quel trahison et quel envie!» [che tradimento e che invidia, v. 632].

²³ Sul genere del *dit*, si può leggere fra gli altri la monografia di sintesi di Leonard 1996; in particolare, sull'impiego dei verbi *emploier* e *desploier*, si veda *ivi*, p. 33.

²⁴ Fourquet 1956.

sapevole; eppure, proprio come accade nei romanzi di Chrétien de Troyes, la raffinata tramatura della *conjointure* non oblitera e non soverchia l'antico fascino delle storie di Bretagna; al contrario gli elementi mitici e folclorici, come le note di fondo di un profumo, finiscono per essere esaltati dalla nuova formulazione alla quale sono assimilati, in un processo di nuova 'mitopoiesi' cavalleresca.²⁵

In un importante intervento – pronunciato in occasione del Colloquio di Strasburgo del 1959 sulla narrativa d'immaginazione – dedicato alla struttura, alla definizione e alla classificazione del *lai* come genere letterario («Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement»),²⁶ Jean Frappier analizza i tratti che costituiscono un elemento di continuità fra i componimenti più antichi e i *recentiores*, e li identifica in due ingredienti essenziali: l'aspetto ferico, di ascendenza celtica, e la componente fondamentale dell'*aventure*. Quest'ultima, anche quando interiorizzata, risulta sempre marcata da «un signe concret rare, étrange, hors de l'ordre commun, un acte, un geste, un mot, qui révèle la haute qualité d'un être ou traduit la chance méritée d'un destin exceptionnel».²⁷ Nell'ambito di un genere che presenta caratteri di omogeneità e continuità, Frappier distingue poi fra *lais* «bretons», più antichi, *lais* «semi-bretons», come quelli attribuiti a Maria di Francia, «lais non bretons et purement courtois»,²⁸ fra i quali colloca il *Lai de l'Ombre* e – ciò che più ci interessa qui – il *Vair Palefroi*.²⁹ In questa ultima sotto-categoria, l'elemento bretone sarebbe completamente scomparso per lasciare spazio a racconti 'puramente' cortesi. Tuttavia, aggiunge Frappier, non si può non essere colpiti «dal parallelismo della loro struttura»³⁰ con quella del *lai* propriamente bretone: l'*aventure* perde il suo carattere meraviglioso, ma lo recupera attraverso una forma metaforica. Lo studioso insiste su questo valore strutturale: «Il subsiste dans ce trait insolite ou cet événement singulier une parenté avec les merveilles de Bretagne et une valeur structurale du même ordre»;³¹ l'irruzione di questo evento straordinario apre all'eroe e all'e-

²⁵ «le conte d'Huon le Roi semble user d'une double registre qui ne peut être compris que par référence à une tradition profondément travaillée par les innovations» (Dulac 1993, p. 508).

²⁶ Contributo edito poi in Frappier 1961.

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

²⁹ *Ivi*, p. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

roina l'accesso a «un monde autre»³² rispetto al mondo quotidiano, un mondo fatato e dominato dalla dimensione erotica, il cui accesso è permesso soltanto a «des êtres d'élite».³³ Se Fourquet evidenziava nel romanzo cretense la coesistenza – e talvolta l'attrito – di due coerenze, una cortese e l'altra mitica, Frappier dal canto suo ascrive il fascino e la fortuna del *lai* a «l'union étroite» e alla «synthèse admirable» di due mitologie: una «primitive» e «merveilleuse», l'altra «de l'esprit et du cœur».³⁴ Fulcro di questa sintesi è il concetto – capitale nella mitologia celtica – dell'Altro Mondo, o di un 'mondo altro', «distinct du monde banal des vivants, mais non sans communication avec lui». Tale concetto di un mondo *altro*, sostiene Frappier, si può estendere al dominio della *fin'amor* come modalità dell'eros interdotta ai profani e riservata a una *élite*, in grado di trascendere le leggi morali e sociali³⁵ e di proiettare l'esistenza in un livello esperienziale superiore. Ma soprattutto – e questo è, ci sembra, il punto cruciale dell'analisi di Frappier – il tema di questo mondo *altro*, che chiamerò *oltremondo del desiderio*, ha nel *lai* un valore *strutturale*: il racconto si snoda fra due piani, quello terrestre, quotidiano, e quello ideale, trascendente. Il vettore fra l'uno e l'altro livello è l'*aventure*, che imprime alla storia lo slancio e il «ritmo ascendente» verso il finale aperto o il lieto fine. Scopo del nostro studio è mostrare come l'idea di un oltremondo del desiderio sia centrale nel *Vair Palefroi* a un livello non soltanto tematico, ma

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 35.

³⁴ *Ivi*, p. 31. Centrale per cogliere la portata della sintesi è il concetto di *joie*. Il lemma è un termine cardinale nella narrativa arturiana in generale, ma nel *Vair Palefroi* la sua ricorrenza è davvero notevole, con una ventina di occorrenze, cui vanno aggiunti i derivati e i composti come *joianz* (due occorrenze) e *joiant*. Nel lemma chiave sono sintetizzati alcuni degli elementi più importanti del racconto; dal punto di vista della *cobérence courtoise*, la *joie* rappresenta il soddisfacimento delle aspirazioni sociali del giovane cavaliere e il lieto fine di una narrazione al cui nucleo risiedono le peripezie di due amanti separati; dal punto di vista della *cobérence mythique* la *joie* è il riflesso della concezione celtica dell'Altro Mondo, luogo di eterna felicità e infinita giovinezza, ma anche allusione alla mistica unione dell'eroe e della sua sposa celeste. Il coronamento felice della vicenda, posto sotto il segno euforico del giubilo, tiene assieme e rinsalda piani diversi e molteplici orizzonti di senso: il compimento mistico delle nozze in cielo, la realizzazione dell'amore profano e il raggiungimento degli obiettivi di promozione sociale. In questo senso, nella *joie* è tutta racchiusa quella «synthèse admirable» di *merveille* ed eros, di sacro e ideale, di cui parla Jean Frappier.

³⁵ «Les adeptes de la *fine amor* ne s'enferment-ils pas dans un univers à eux, privilégié, interdit aux profanes, réservé à une élite, hors des lois de la morale courante et de la servitude sociale?» (*ivi*, p. 31).

strutturale: essa non si limita a costituire il sottotesto mitico, ma rappresenta la chiave di volta che sostiene l'intera architettura del racconto. Di più. Questa costruzione tensiva, che mette in relazione la normalità dell'essere e un modo d'essere *extra ordinem*, non soltanto innerva in profondità la compagine narrativa e ne organizza le articolazioni diegetiche, ma interviene anche sul piano semiotico, operando decisivi investimenti di significato e provvedendo al caricamento simbolico degli snodi fondamentali della vicenda.

Fin dall'inizio, la narrazione si caratterizza per l'essenzialità del tratteggio e per il sapiente utilizzo di una retorica contrastiva, capace di imprimere dinamismo al racconto, attraverso l'impiego di parallelismi e antitesi in rapida successione. Due sono i cavalieri: giovane e valoroso Guillaume, amante dei tornei e intrepido nel combattimento quando si tratta di gettarsi nella mischia;³⁶ vecchio e stanco il principe-padre, che passa il tempo all'interno della sua dimora, non potendo più cavalcare.³⁷ Miseri i possedimenti del giovane, fertili e ricche le terre dell'anziano. Entrambi ossessionati dalla fanciulla; se il vecchio è mosso dalla preoccupazione di sorvegliarla, il giovane è sospinto dal desiderio incontenibile di averla. La topografia del racconto riflette la tendenza all'opposizione binaria. Gli spostamenti degli attanti si dispiegano fra due poli: il castello dove vive la fanciulla, 'prigioniera' dello sguardo paterno, e il maniero di Guillaume. Fra i due castelli, il grande 'deserto' della foresta *soutaine* (v. 188); nessun altro elemento scenico emerge davvero. A prima vista, l'allestimento scenografico colpisce per il tratteggio minimale e disadorno: sappiamo che Guillaume va e viene dai tornei cui partecipa con successo (a Galardon, ad esempio, v. 487), ma Huon non ci conduce mai lì dove il giovane si batte e giostra, come se il tutto accadesse lontano dall'inquadratura, in un fuori campo sfuggente. Né del resto sappiamo granché di Medet, residenza dello zio traditore (v. 457); nessun indugio descrittivo nel viaggio di Guillaume: Huon ci informa semplicemente che il giovane si reca a trovare lo zio. Altri nomi di luogo sono evocati soltanto in espressioni iperboliche e in funzione retorica (*de ci jusqu'en Alemaingne*, «da qui sino alla Germania», v. 340; *ne de ci jusqu'en Loberaine*, «neanche da qui sino alla Lorena», v. 326; *de Chaalons dusqu'a Biauvais*, «da Chalons sino a Beau-

³⁶ «La ou la presse ert plus enlose | Se feroit tout de plain eslais.», vv. 64-65.

³⁷ «Quar ne pooit chavauchier mais», v. 145.

vais», v. 658). Persino la *chapele gaste*³⁸ (v. 1257) – la cappella nella quale avrebbero dovuto essere celebrate le nozze con il vecchio zio – sembra scivolare fuori fuoco, inghiottita dalla *silva* enorme e oscura (*la forest grant et ombrage*, v. 1267). Il movimento dei personaggi è garantito dal palafreno, che fa la spola da un capo all'altro della foresta. Sembra di assistere alla scenografia stilizzata di un teatrino magnetico, in cui Huon sposta le poche pedine avanti e indietro, da un castello all'altro, muovendo appena la bacchetta calamitata. Ogni spostamento e ogni postura morale pare rientrare nelle due macrocategorie – spaziali simboliche polari – di luce e ombra. Lo dice apertamente l'autore, quando la fanciulla sembra ormai senza scampo, costretta a sposare lo zio malvagio di Guillaume:

Mes diverse ert la parteüre,
 D'une part clere, d'autre obscure;
 N'a point d'oscur en la clarté,
 Ne point de cler en l'oscurité.
 (vv. 669-672)

[Ma la partita era impari: da una parte luminosa, dall'altra oscura; non c'è oscurità nella luce, né luce nell'oscurità.]

È una dicotomia in bianco e nero che attraversa tutta la storia, negli attanti, nelle scenografie e nei caricamenti simbolici: da una parte l'ombra lunga, oscura e soverchiante degli *ancien*,³⁹ dall'altra la luminosità dei due giovani innamorati. Se la fanciulla brilla e risplende di bellezza e nobiltà («Et cele estoit si enfamblee | De grant biauté et de valor», vv. 664-665), Guillaume è «colui che il coraggio illumina» («cil qui proesce enlumine», v. 738), e che quando giostra nei tornei, indossa abiti dalle tinte sgargianti,⁴⁰ anche in pieno inverno,⁴¹ per mostrare l'ardore del suo animo:

³⁸ L'aggettivo *gaste*, riferito alla cappella, proprio come la *forest soutaine* (v. 188), che separa la dimora di Guillaume e quella della fanciulla, non possono non rievocare nella memoria del lettore il *décor* del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes.

³⁹ Sulla figura – a tratti stereotipata – dei vegliardi in alcuni *lai* antifrancesi, fra cui il *Vair Palefroi*, si può leggere Legros 1987.

⁴⁰ Nel palinsesto delle vesti sgargianti dell'eroe nel gelo invernale si può forse intravedere un'allusione all'ardore eroico del combattente. Il calore del guerriero brilla all'interno e si manifesta all'esterno, in forma di luminosità, come accade a Cuchulainn, campione dell'epica irlandese (*L'epopea di Cuchulainn. La razzia delle vacche di Cooley*, ed. Guyonvarc'h, p. 178). Il calore eroico produce una deflagrante vampata manifestandosi come nimbo attorno alla testa

Il n'estoit mie aus armes lais
 Quant sor son cheval ert couvers;
 Ne fust ja si pleniens yvers
 Que il n'eüst robe envoisie,
 S'en estoit auques achoisie
 L'envoiseüre de son cuer.
 (vv. 66-71)

[Non era mica pigro nella lotta quando era armato sul suo cavallo; neppure in pieno inverno mancava di indossare abiti sgargianti, dai quali era messa in risalto la gaiezza del suo animo.]

Le qualità fisiche e morali dei due innamorati – l'avvenenza vigorosa di lui e la nobile venustà di lei – si manifestano come un bagliore irraggiante, una luminosità che sembra anticipare il fulgore selenico nel quale sarà avvolta la grande sequenza della cavalcata notturna. L'*effictio* dei protagonisti si inserisce nel gioco di luce e di tenebra che struttura le valenze simboliche del *lai*.

L'antitesi GIOVANE/VECCHIO, che contribuisce in modo decisivo a strutturare i valori ideologici e morali del testo, si dispiega secondo diverse curvature. Non è estranea all'opera di Huon Le Roi la tradizionale polemica contro gli anziani facoltosi e potenti che si accaparrano le donne più belle

del guerriero. L'incandescenza corporea, d'altra parte, cela un'affinità strutturale tra il calore sciamanico e il *furor* guerriero, nel quale il surplus termico esplicita la presenza di un vigore straordinario e al contempo il conseguimento di una condizione extraumana.

⁴¹ Al dettaglio degli abiti dalla tinta smagliante nella stagione iemale si può accostare una frase pronunciata dal giovane Guillaume al vecchio padre della fanciulla, nel momento in cui tenta invano di chiederne la mano: «Et bien savez en quel seson l et en quel point je me deduis» [E sapete bene in che stagione e in che modo passo la mia vita, vv. 280-281]. Guillaume sta alludendo alla sua attività di torneatore, ma nelle sue parole è sottintesa anche l'identificazione della propria giovinezza con la stagione primaverile. Questo elemento rafforza la tesi di Philippe Walter (Huon le Roi, *Le Vair Palefroi*, ed. Walter, pp. 1346-1347), che vede nel racconto di *Vair Palefroi* il riflesso dell'antica lotta per il possesso di una figura femminile di grande importanza, la Regina di Maggio. Incarnazione dei valori della giovinezza, Guillaume si identifica con l'energia virente della bella stagione, la cui livrea si ammanta di una fioritura di colori squillanti.

⁴² La rivalità generazionale tra maschi è spesso tematizzata dallo schema narrativo del riccone che sottrae le donne desiderabili a più giovani e prestanti concorrenti. Questo motivo tradizionale di commedia contribuisce ad alimentare la componente fabliolistica del *Vair Palefroi*, nel cui intreccio si riattiva lo stereotipo comico del vecchio satiro raggirato, ricorrendo per di più a un espediente a sorpresa che produce un colpo di scena e avvia l'intreccio verso l'*happy ending*.

ai danni dei giovani maschi, aiutanti e attrattivi, ma spiantati. Si tratta di un tema di ascendenza antropologica diffuso sotto tutti i cieli e già topicizzato come tema letterario – e teatrale – di intonazione comica.⁴² Questa dimensione, potenzialmente aperta a registri farseschi di *pochade* ma di fatto poco sviluppata nel *Vair Palefroi*, si complica con altri aspetti della rivalità tra vecchi e giovani.⁴³ Per cominciare, Guillaume è nel fiore degli anni, traboccante di ardore e di forze, e la sua energia vitale, simbolizzata anche dagli abiti di colori sgargianti, consuona con il rigoglio vegetale della bella stagione. Nel cronotopo primaverile si saldano le linfe dell'età più fresca, l'acuzie della frenesia combattiva, lo sboccio di eros e il senso gioioso dello stare al mondo. Sennonché, la giovinezza dell'eroe non si risolve nell'espansione biologica e anagrafica dell'età verde, ma si declina anche in termini sociologici e ideologici secondo l'accezione di *juventus* fissata da Georges Duby e da Erich Köhler, ossia come incarnazione dello stile di vita e dei valori propri alla componente più dinamica e bellicosa del ceto cavalleresco, coi suoi ideali marziali e il suo fascinoso esibizionismo. Gli *juvenes*, elemento di punta dell'aggressività feudale e nerbo degli eserciti bassomedievali, sono i cavalieri *non casati*, ossia i cadetti di nobili natali che hanno ricevuto l'addobramento ma non si sono ancora sistemati, aggiudicandosi un possesso terriero o impalmando un'ereditiera. Degli *juvenes* Guillaume ha tutte le caratteristiche: è povero ma bello (e valoroso); vive da torneatore ramingo, alla costante ricerca di guadagno e di bottino; offre continue prove della sua valentia militare e smania dalla voglia di gettarsi a capofitto nelle mischie; è scalpitante e battagliero in combattimento, ma gioioso e cortese in società; aspira all'unione con una damigella ricca e di alto lignaggio.

Quella del *Vair Palefroi* appare a prima vista come una storia tanto incantevole quanto essenziale nella limpidezza morale del suo intreccio, con il destino dalla parte dei giovani contro la nequizia degli anziani. Via via che penetriamo nel racconto, tuttavia – proprio come il palafreno s'inabissa nel profondo della foresta – ci rendiamo conto che le cose non stanno proprio così, e che l'apparente *naïveté* dell'intreccio lascia il passo a un vero e proprio gioco di specchi e rovesciamenti, una fitta *silva* di echi simbolici e di spaesanti effetti di sprofondamento narrativo.

⁴³ Forse non sarà inutile ribadire che nella figura del padre geloso, che sorveglia strettamente la figliola tenendola presso di sé, possiamo vedere adombrata la figura archetipica dell'orco incestuoso.

Come si è già detto, al giovane cavaliere non si contrappone un semplice rivale di status sociale superiore, come nella favola latina; le sue aspirazioni erotiche e sociali sono contrastate dalla 'vecchia' cavalleria, che a sua volta è doppiamente personificata nella figura dell'anziano padre, infrollito e accecato dall'avidità, e in quella dello zio sleale e traditore. Lo sdoppiamento degli *ancièn* subisce un'amplificazione e una vera e propria moltiplicazione nella sezione centrale del *lai*, quando la fanciulla è affidata a un intero corteo di vegliardi («d'anciènes chevalerie», v. 910) per essere scortata alle nozze. Certo, il valore e il pregio sono dalla parte degli *juvenes*; tuttavia, se il sentimento di Guillaume per l'avvenente fanciulla è «une amor vaillant et bele» (v. 81), appena due versi più in là, la medesima qualifica di *vaillant* è attribuita al vecchio principe-padre: «fille ert a un prince vaillant» (v. 83). A uno stadio iniziale, Huon sembra dissimulare il *sen*, per il tramite di un vocabolario ambiguo e appiattito sulla superficie delle apparenze, passibile di una doppia interpretazione, non necessariamente e non univocamente ironica. Ambivalenza che ritorna più avanti nel testo, quando lo zio di Guillaume si reca dal vecchio principe per chiedere la mano della figlia. Non soltanto il principe è presentato come «li anciènes gentiz et franz» (l'anziano dall'animo nobile e cortese, v. 524), ma apprendiamo altresì che fra i due vecchi

Quant les tables furent ostees,
 Dont furent paroles contees
 Et anciènes acointances
 D'escuz, d'espees et de lances,
 Et de toz les anciènes fais
 Fu mains biaux moz iluec retrais.
 (vv. 527-532)

[Quando le tavole furono tolte, furono narrati storie e racconti antichi, di scudi, di spade e di lance, e di tutti i fatti antichi furono dette molte belle parole.]

Nel tratteggiare un convito di *ancièn* che parlano di *anciènes fais* e di *anciènes acointances*, l'autore allude al *tópos* della nostalgia per la *vecchia* cavalleria, o meglio la cavalleria antica, i cui ideali sono traditi dai *vecchi*. Non solo: nel presentare l'ambientazione del *Vair Palefroi*, Huon l'aveva collocata in un tempo indefinitamente remoto, quando i boschi della Champagne erano più selvatici («Adonc estoient li boschage | Dedenz Champaigne plus sauvage» cfr. *supra*). Se l'avventura del *lai* è dislocata

in un *autrefois* tanto selvaggio quanto sfuggente nel tempo, il *racconto nel racconto* incastonato nella scena conviviale fra i due vecchi sembra voler sfondare la superficie cronologica della narrazione, trascinando il lettore in una vertigine spazio-temporale. L'effetto è quello di una *mise en abîme* che apre un varco nella storia, proiettandola in un altrove narrativo nel quale l'immaginario può attingere alla densità di un potenziale simbolico: le *anciènes acointances* sono le stesse condivise dal pubblico di Huon, che poteva attingere ed attivare un patrimonio memoriale di racconti orali e di materiale narrativo di matrice folclorica. Di più, tale effetto di sprofondamento e di spaesamento è prodromico alla forma dell'avventura che accadrà di lì a poco: nel punto più profondo della foresta, in sella al palafreno, la fanciulla oltrepasserà la frontiera del mondo *di qua* per inabissarsi nell'oltremondo del possibile, dove il corso del reale può essere rovesciato, i destini si compiono e la narrazione prende una torsione sempre più accordata alle tonalità del meraviglioso. Non a caso anche il sentiero segreto imboccato dal palafreno è definito «cel estroit chemin ancien» [quell'antica strada stretta, v. 1022]. Il cammino è *ancien* non tanto perché 'vecchio' (come vedremo fra poco, è Guillaume a tracciarlo per primo e nessuno lo ha mai percorso tranne lui), ma perché 'arcano', solcato in quell'*autrefois* che solo gli iniziati alle vie dell'altrove possono percorrere.⁴⁴ Anche in questo caso Huon opera uno sdoppiamento rispetto alla trama essenziale, divaricando il cammino della cavalcata sonnambula: da una parte il lungo corteo sonnecchiante e appesantito dei vegliardi avanza per la strada diretta («tout droit», v. 977) che conduce alla vecchia cappella all'estremità della foresta («la viez chapele, | au chief de la forest sauvage», vv. 958-959), dall'altra la cavalcata leggera, trasognata eppure vigile, della fanciulla sul palafreno il quale, imboccato un piccolo sentiero verso destra («par devers destre | une sentele», vv. 1041-1042), la conduce alla dimora di Guillaume. A rischio di forzare l'interpretazione sul versante del simbolismo iniziatico-religioso, si può notare che i vecchioni si appisolano, dormicchiando in sella e restando imbozzolati nel torpore della loro condizione profana, mentre la giovane eroina corre nella notte in groppa al palafreno psicopompo senza mai cedere al sonno, come una 'risvegliata in vita'. Con tutti i sensi all'erta e la mente desta, la protagonista della cavalcata notturna è l'unica a riconoscere il sentiero celato e invisibile, quello

⁴⁴ Antico cammino che anche il pubblico della storia può percorrere attivando la propria enciclopedia culturale e attingendo al patrimonio simbolico della tradizione.

che spalanca le vie dell'altro mondo aprendosi solo davanti ai prescelti.

Anche la dislocazione spaziale dei due innamorati si inserisce nel gioco mesmerizzante di echi, parallelismi e sdoppiamenti abilmente intessuto da Huon. La fortezza nella quale vive la fanciulla con il ricco principe suo padre si trova nella foresta, circondata da estesi e ricchi possedimenti terrieri.⁴⁵ Per arrivarvi, Guillaume ha scavato nel profondo del bosco un sentiero segreto:

Et quant li chevaliers venir
 Voloit a cele qu'il amoit,
 Por ce que on l'en renommoit,
 Avoit en la forest parfonde,
 Qui granz estoit a la roonde,
 Un sentier fet, qui n'estoit mie
 Hantez d'omme qui fust en vie
 Se de lui non tant seulement.
 Par la aloit celement
 Entre lui et son palefroi,
 Sanz demener noise n'esfroi
 A la pucele maintes foiz.
 (vv. 114-125)

[E quando il cavaliere voleva venire da quella che amava, poiché la gente chiacchierava di lui, aveva tracciato nella foresta profonda, che si estendeva enorme tutto intorno, un sentiero che non era frequentato da anima viva, all'infuori di lui. Per di là andava in segreto, lui e il suo palafreno, senza fare alcun rumore, dalla fanciulla, molte volte.]

Il sentiero nel folto del bosco è un cammino sconosciuto al mondo, che solo il cavaliere e il suo palafreno conoscono. Giocando con le possibilità del verso, Huon sembra voler sottolineare che nessun uomo in vita («omme qui fust en vie», in rima con *mie*) potrebbe percorrere quel sentiero, insinuando l'idea che si tratti di una strada preclusa al mondo dei vivi. Solo agli eletti e agli eroi si schiudono i cammini dell'oltremondo. E dell'altrove inaccessibile il castello dell'amata possiede tutti i tratti. In cima a una roccia, circondata da un fossato profondo e da un robusto rovetto, la fortezza svetta altera e impossibile nel mezzo della foresta-deserto:

⁴⁵ «La ou li anciens mananz | Avoit la seue fortece | De grant terre et de grant richece» (vv. 106-108).

Li fossez ert granz par defors,
 Li espinois espés et fors,
 Ne se pooient aprochier.
 La meson ert sor un rochier,
 Qui richement estoit fermee;
 Pont leveïs ot a l'entree.
 (vv. 135-140)

[Il fossato all'esterno era largo, lo spineto spesso e robusto, non si potevano avvicinare. La dimora si trovava in cima a una roccia possentemente fortificata; all'ingresso vi era un ponte levatoio.]

Oltre a rappresentare uno degli ostacoli ricorrenti del cammino difficile, roveti e arbusti spinosi sono da sempre spie di un cambio di passo: frontiere tanto affilate quanto inespugnabili, che indiziano la difficoltà e i pericoli di un passaggio di livello, l'ingresso in una terra *diversa*.⁴⁶ Si confronti il sentiero percorso da Calogrenant per raggiungere l'avventura alla fontana di Barenton nello *Chevalier au lion*:

Et tornai mon chemin a destre
 Parmi une forest espesse.
 Mout i ot voie felenesse,
 De ronces et d'espines plainne⁴⁷

⁴⁶ Marca universale dell'oltremondo, l'arbusto spinoso indizia il attraversamento di una soglia, il trascendimento del mondo dei vivi e l'ingresso in una dimensione dove l'eros è fortemente compromesso con il meraviglioso e con il sacro. Fra tutti gli arbusti spinosi spicca il biancospino, da sempre marca dei cammini per l'altrove nella letteratura di materia bretone, ma non solo. E sarà superfluo ricordare l'*albespi* provenzale di Guglielmo IX (*Ab la dolchor del temps novel*, BdT 183.1, ed. Pasero, v. 14, p. 251). Sulle valenze folcloriche e meravigliose del prunbalbo, nonché sui suoi legami con il sacro e il soprannaturale, si possono leggere Walter 1989 e Merceron 1994. Spinosa (è proprio il caso di dirlo) la questione della relazione fra i lemmi *espine*, *albespine* (FEW, xxiv, 297a: *alba spina*) ed *espinois* (FEW, xii, 178b: *spina*). Se Philippe Walter (*L'Épine*, ed. Walter, p. 425 *passim*) traduce *espine* con 'biancospino' (*aubépine*), Daniel Poirion (Béroul, *Tristan et Yseut*, v. 1678, p. 47), dal canto suo, riconduce liberamente al biancospino anche l'antico francese *espinois*, che più genericamente indicherebbe un luogo ricco di arbusti spinosi; la scelta è indotta con ogni probabilità anche dalla compresenza, nel testo di Béroul, delle tre voci *espine*, *aube espine* ed *espinois* (vedi *supra*), tutte tradotte da Poirion con il francese moderno *aubépine*. Ma per Béroul si veda anche Paradisi 2013, che opta per tradurre *espine* con 'rovi' (v. 1086) e 'cespuglio' (v. 3884), mentre *espinoie* viene reso con l'italiano 'boscaglia di rovi' (v. 4364).

⁴⁷ Chretien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion* (ed. Uitti), vv. 178-181.

[Presi un cammino alla mia destra, attraverso una fitta foresta. Era un sentiero impervio, pieno di rovi e di spine.]

Calogrenant intravede una bertesca e giunge a un maniero circondato da un fossato profondo e largo⁴⁸ e provvisto di ponte levatoio,⁴⁹ proprio come la fortezza della fanciulla nel *Vair Palefroi*. Anche i castelli delle fiabe sono circondati da rovi insidiosi: la bella addormentata giace in un torpore profondo che avvolge tutto il maniero, ogni cosa e ogni persona, mentre intorno al castello cresce una folta siepe di pruni. Quando nel paese si sparge la leggenda della bella principessa, qualche principe cerca di farsi strada attraverso il rovetto, ma invano: «i rovi lo trattenevano, come se avessero mani; e i giovani vi s'impigliavano, non potevan più liberarsi e morivano miseramente».⁵⁰ Ma quando infine, dopo cent'anni, giunge il principe predestinato, questi trova «soltanto una siepe di grandi, bellissimi fiori, che spontaneamente si separarono per lasciarlo passare illeso, e si ricongiunsero alle sue spalle».⁵¹ Egli può così raggiungere Rosaspina e darle il bacio che spezzerà il silenzio di cui è prigioniera – assieme a tutto il castello: soltanto all'eletto si schiudono, senza sforzo apparente e come per miracolosa predisposizione, le frontiere affilate dell'altrove.

Se il castello della fanciulla e del suo ricco padre evoca scenografie fiabesche e oltremondane, il maniero di Guillaume non è da meno. Le descrizioni delle due fortezze sono collocate in posizione simmetrica, alle due estremità della foresta oscura, ma anche ai confini del racconto e della grande sequenza notturna centrale. La dimora dell'eroe emerge dalla foresta nell'ultima parte del *lai*, quando la sposa celeste vi arriva in fondo alla cavalcata trasognata al termine della notte. Superato un grande tumulto («Un grant tertre ont adevulé», v. 1024), tradizionale sede dei *fairies* nel folklore celtico, il palafreno conduce la fanciulla lungo la stretta via che aveva percorso tante volte assieme al suo padrone.

⁴⁸ «Vi le baille et le fossé | Tot environ parfont et lé» (Chretien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, ed. Uitti, vv. 193-194).

⁴⁹ «Et sor le pont an piez estoit, | Cil cui la forteresce estoit» (*ivi*, vv. 195-196).

⁵⁰ *Rosaspina* (ed. Grimm), p. 177.

⁵¹ *Ibidem*. E chissà se i fiori qui non alludono proprio alle sommità fiorite del biancospino. È una suggestione non dimostrabile, ma che trova la sua plausibilità nella lunga tradizione del prunalbo come marca dell'altrove – un altrove le cui soglie, lo ricordiamo, si 'schiudono' soltanto ai predestinati e agli eletti.

Ainsi s'en va pensant adés
 Et li palefrois, qui engrés
 Fu d'aler la ou il devoit
 Et qui la voie bien savoit,
 A tant alee s'ambleüre
 Que venuz est grant aleüre
 Au chief de cele forest grant.
 Une eve avoit en un pendant
 Qui la coroit grant et obscure
 Li vairs palefrois a droiture
 I est alez, qui le gué sot;
 Outre passe plus tost que pot.
 (vv. 1097-1108)

[Così se ne va immersa nei pensieri. E il palafreno, che era desideroso di andare lì dove doveva e che conosceva bene la via, ha tanto preso un'andatura all'ambio che è arrivato rapidamente all'estremità di quella foresta enorme. Sul fianco di un dosso c'era un torrente che scorreva gonfio e oscuro. Il palafreno si dirige dritto in quella direzione, perché conosceva il guado; passa oltre più svelto che può.]

Anche in questo caso siamo in presenza di una serie di tratti che collocano la scena in una dimensione dell'altrove. Anzitutto la collina, luogo in cui l'antica mitologia irlandese colloca l'aldilà (*sid*).⁵² Dall'altura imponente («un grant tertre», v. 1024, cfr. *supra*), infatti, il corteo scende in una valle assai profonda («molt parfons estoit li vaus», v. 1029). Appare in filigrana la geografia oltremondana della tradizione celtica, per la quale l'altrove si trova spesso lungo i cammini di sottoterra, in corrispondenza di un rilievo.⁵³ Al tumulo si aggiunge un altro importante elemento: il

⁵² Le Roux - Guyonvarc'h 2000², p. 540.

⁵³ *Ibidem*. Il *sid* può manifestarsi agli umani con l'apparizione di una *bansid* («donna del sid»), giunta a cercare un mortale «per condurlo al paese dell'eterna giovinezza» (*ibidem*). Dietro la fanciulla del *Vair Palefroi* potrebbe nascondersi in effetti l'avatar della dama oltremondana che fa strada ai mortali per i cammini dell'altrove, unica attante vigile nel corteo nottambulo. L'Altro Mondo dei Celti, ricorda Frappier, si trova non soltanto nelle «îles élyséennes» del mare occidentale e nei paradisi sottomarini, ma anche negli spazi profondi e ipogei, «tertres hantés» e «palais souterrains» (Frappier 1957, pp. 59-60). Sono, queste, le due forme classiche della topografia oltremondana: il modello orizzontale, che disloca il regno soprasensibile oltre il confine di una barriera umida – un fiume, un guado, un braccio di mare, un ostacolo liquido –, e lo schema verticale, che colloca l'aldilà nel sottosuolo, nelle regioni inferi. Ne consegue che il passaggio delle acque e il *descensus* catabatico, talvolta combinati nelle rappresentazioni dell'itinerario 'difficile', sono le modalità più comuni del viaggio ultraterreno.

guado: «limite e soglia tra due mondi – il profano e il sacro, l'aldiquà e l'aldilà –, il guado è il punto paradossale in cui è possibile operare una rottura di livello e accedere alla trascendenza».⁵⁴

Posta tra i due manieri dai tratti oltremondani, la via segreta si snoda nella foresta profonda; ma per i due giovani non esiste distanza incolmabile.

Deus liues ot de l'un manoir
 Jusqu'a l'autre; mais remanoir
 Ne pot l'amor d'ambes deus pars;
 Lor penssé n'erent mie espars
 En autre chose maintenir.
 (vv. 109-113)

[Due leghe vi erano da un maniero all'altro; ma l'amore non poteva rimanere da una parte o dall'altra: i loro pensieri non erano dispersi a coltivare altre occupazioni.]

In pochi tratti Huon sintetizza lo spazio simbolico della storia: due castelli e la distanza che li separa, che sarà coperta dall'andirivieni del *vair palefroi* in un movimento oscillante, proprio come il pensiero ossessivo ed escludente che unisce il cavaliere e la sua sposa celeste; pensiero che è incapace di dimorare (*remanoir*) nella stessa dimora (*manoir*) – e si noti qui un esempio di quel gusto per la rima ricca e inclusiva, per il gioco di echi fonici e di effetti paronomastici diffuso in tutto il testo, che contribuisce alla costruzione di una trama mesmerizzante e che è parte del fascino sottile del *lai*. Il pensarsi dei due amanti non può rimanere *d'ambes deus pars*, ma deve affidarsi all'ambio (*ambleüre*, v. 1101) del palafreno ferico.

I due giovani si pensano dunque intensamente: è proprio questo pensiero ostinato a costituire il motore dell'azione e a guidare gli spostamenti degli attanti. Di più. Il legame erotico che connette i due si

⁵⁴ Barbieri 2018, p. 980. Il corso d'acqua simboleggia il confine tra il regno dei viventi e quello dell'aldilà. «Passare da una riva all'altra vuol dire lasciarsi alle spalle la vecchia realtà per integrarsi in una nuova modalità d'esistenza» (*Ibidem*). Fungendo sia da ostacolo che da ponte, da confine e da apertura, da elemento di divisione ma anche di connessione, il guado assume, in una prospettiva iniziatica, il ruolo di un luogo di prova. La soglia che connette questo mondo all'altro è accessibile solo agli individui prescelti. Per approfondire le rappresentazioni e i significati legati al simbolismo delle acque, si rimanda a Eliade 1987³, pp. 135-143. Sulle valenze sacrali delle acque primordiali, si veda Seppilli 1977, p. 100.

configura sin dall'inizio come un innamoramento quasi *ses vezer*.⁵⁵ La prima menzione del sentimento amoroso lo definisce come un *pensare*, senza apparentemente alcun accenno a un incontro *de visu*:

Li chevaliers adonc pensoit
A une amor vaillant et bele
D'une tres haute damoisele
(vv. 80-82)

[Il cavaliere allora pensava a un amore nobile e bello per una fanciulla d'alto lignaggio]

La seconda menzione sembra assestarsi ancora sul lessico dell'attenzione e della mente: «a la damoisele entendi | qui fille au chevalier estoit» [prese a interessarsi alla damigella, che era figlia del cavaliere, vv. 98-99], dove *entendre a* fa nuovamente allusione a una concentrazione del pensiero,⁵⁶ a una tensione verso un oggetto della mente, a un'applicazione delle facoltà intellettive.⁵⁷ Tale tensione è potenziata ed esasperata dalle barriere insormontabili fra i due.

Mes molt estoit granz li defoiz,
Quar n'i pooit parler de pres,
Si en estoit forment engrés,
Que la cort estoit molt fort close.
(vv. 126-129)

[Ma l'interdizione era molto forte, poiché non poteva parlarle da vicino, benché lo desiderasse intensamente, giacché la corte era saldamente chiusa.]

Un diaframma invalicabile separa i due amanti di sogno, che riescono a parlarsi soltanto attraverso una fessura nella palizzata («par une planche d'un defoiz», v. 134),⁵⁸ ma senza potersi *vedere*:

⁵⁵ Mi riferisco non solo alla celebre *vida* (*L'amore di lontano*, ed. Chiarini, p. 142), ma soprattutto alle canzoni di Jaufrè Rudel: «Nuils hom no-s meravill de mi | s'ieu am so que ja no-m veira, | que-l cor joi d'autr'amor non a | mas de cela qu'ieu anc no vi» [Nessuno si meraviglia del mio caso se io amo ciò che non mi vedrà mai, poiché il cuore non gioisce d'altro amore che di quello di colei che io non ho mai visto] (*Non sap chantar qui so non di*, BdT 262.3, vv. 7-10). Si cita testo e traduzione dall'ed. Chiarini, pp. 56-57.

⁵⁶ *entendre*¹, *Anglo-Norman Dictionary* (AND²), Aberystwyth University, 2024, https://anglo-norman.net/entry/entendre_1 [ultimo accesso: 04/02/2024].

⁵⁷ FEW, IV, 740a: *intendere*.

⁵⁸ Il motivo della fessura nel muro o nella barriera che separa gli amanti ostacolati dal destino e attraverso la quale possono parlare, è presente anche nel *Lai di Piramo e Tisbe* (ed. Noacco),

Li chevaliers preus et senez
 N'oublioit pas a li la voie;
 Ne demande mes qu'il la voie.
 Quant il voit qu'autre ne peut estre,
 Molt revidoit sovent son estre
 Mes ne pooit dedenz entrer.
 Cele c'on fesoit enserrer
 Ne veoit mie de si pres
 Comme son cuer en ert engrés.
 Sovent la venoit revider,
 Nel pooit gueres resgarder.
 El ne se puet en cel lieu traire
 Que li chevaliers son viaire
 Peüst veoir tout en apert.
 (vv. 152-165)

[Il cavaliere prode e saggio non dimenticava il cammino che portava a lei. Non chiede che di vederla. Quando vede che non può essere altrimenti, gira molte volte intorno alla dimora, senza potervi entrare. Non vedeva da vicino colei che tenevano chiusa, come il suo cuore avrebbe desiderato. Andava spesso a visitarla senza poterla guardare. Ella non poteva posizionarsi in un luogo dove il cavaliere potesse vedere il suo viso apertamente.]

Il testo insiste sull'impossibilità di guardarsi, per il tramite di un accumulo ossessivo e vertiginoso di lemmi riconducibili alla semantica della vista (*voie, voit, veoit, revider, resgarder, veoir*) cui si aggiungono *viaire* ('viso')⁵⁹ e la rima equivoca *voie*, 'cammino'. La reiterazione martellante restituisce mimeticamente il desiderio pressante e inappagato

modellato sul racconto ovidiano. I due giovani abitano in due palazzi contigui: le due dimore condividono una parete e un muro; proprio all'interno della camera dov'è rinchiusa, Tisbe scopre una crepa che era stata nascosta per anni: «Endroit la chambre la dedens [...] fu la parois un peu crevee. | La crevace n'ert gaires grans | Et fu celee par mout d'ans» [All'interno della camera (...) la parete aveva una fessura. La crepa non era affatto grande e rimase nascosta per molti anni, vv. 317-322]. Quello della passione coltivata attraverso uno spiraglio aperto nella parete divisoria – palizzata o muro – che disgiunge gli spasimanti è un vecchio *tópos* di grande potenza iconica. La paratia materializza le forze avverse e gli impedimenti – costrizioni sociali, divieti religiosi, rivalità politiche, gelosie – che negano il libero dispiegamento dell'eros. L'estrema vicinanza fisica accende i sensi, ma l'insuperabilità dell'ostacolo sprofonda gli innamorati nella dolorosa constatazione del loro stato di irrimediabile separatezza. Il brutalismo concreto del muro – o dello steccato –, abbinato alla 'maglia rotta' dell'apertura stretta, si presta a metaforizzare la natura drammaticamente tensiva dell'asintoto amoroso.

⁵⁹ FEW, XIV 428b: *videre*.

di Guillaume: egli può solo avvicinarsi all'amata, girando intorno alla sua dimora, senza poterla raggiungere neppure con lo sguardo. Il movimento a vuoto del cavaliere, prigioniero di un tempo piatto che si incurva in un cerchio di infinite ripetizioni, traduce in termini spaziali i ristagni e gli avvistamenti di un pensiero erotico ossidente, e fa da contrappunto all'andirivieni ecoico – quasi un movimento di risacca tradotto nel ritmico calpestio degli zoccoli – del palafreno dalla propria dimora alla fortezza della fanciulla. L'asintotica vicinanza all'oggetto desiderato, mai pienamente raggiungibile, riflette la tensione inesausta fra realtà e aspirazione. Al movimento circolare attorno al 'centro' del mondo di Guglielmo – il mandala dell'amata inaccessibile – si contrappone la traiettoria trasognata del palafreno, nella quale l'io desiderante proietta sé stesso, in uno slancio tutto teso a trascendere il mondo del reale per attingere a quello del possibile. Come nella topografia trobadorica dell'eros di lontano,⁶⁰ il movimento ossessivo del cavaliere errante e dei suoi pensieri traduce in termini letterari l'aspirazione verso un altrove che si sottrae incessantemente, con l'effetto di acuire il desiderio. E in effetti, dopo aver descritto la frustrazione della lontananza, Huon indugia voluttuosamente in una sequenza di una ventina di versi (vv. 197-216) – quasi un sogno ad occhi aperti – nella quale l'incessante pensarsi («con volentez⁶¹ et pensement», v. 210) si traduce in sensuali vagheggiamenti: «Je vous di bien, se l'une bouche | touchast a l'autre, molt fust douce» [vi assicuro che, se una bocca avesse toccato l'altra, sarebbe stato dolcissimo]. Ancora una volta, è sottolineata l'impossibilità di vedersi. L'unico contatto fra i due passa attraverso la dimensione acustica e il senso dell'udito:

Petit se pueent conjoïr
 Fors que de parler et d'oïr.
 Li uns voit l'autre escharsement,

⁶⁰ Come in uno scenario rudelliano, l'amata è *inclusa* e *captiva* in un castello remoto e inattingibile (*Luenb es lo castelbs e la tors...*), prigioniera non di un marito geloso, ma di un avido padre. Cfr. Jaufrè Rudel, *Pro ai del chan essenbadors*, BdT 262.4 (ed. Chiarini), pp. 68-69.

⁶¹ *Volentez*: è la *voluntat* (*Pro ai del chan essenbadors*, BdT 262.4, ed. Chiarini, v. 41, p. 70) e il *volers* (*Quan lo rius de la fontana*, BdT 262.5, v. 24, p. 80) che canta Jaufrè Rudel. «È la volontà che tende verso l'oggetto, la quale diventa fallace quando è dominata dalla concupiscenza. Il poeta sta in una situazione di tensione permanente a causa di un amore del tutto immaginario: la plenarietà dello stato è dunque nella contemplazione, che viene radicalmente distrutta dall'istanza di un esito nella realtà» (ed. Chiarini, p. 88, 24n).

Quar trop cruel deveement
 Avoit entre ces deuz amanz.
 (vv. 217-221)

[Possono giore ben poco, all'infuori di parlarsi e ascoltarsi. L'uno vede appena l'altra, poiché fra questi due amani vi era un impedimento molto crudele.]

Il legame tra Guillaume e la sua amata si nutre di un'intimità tanto profonda quanto impalpabile, quasi mistica, spiritualizzata dall'impossibilità del contatto carnale e come sublimata nelle forme immateriali – aeree – della comunicazione vocale. Nonostante gli sguardi diretti siano impediti, la loro connessione trascende il visibile, avvicinandosi a un'intesa di natura telepatica, dove il desiderio e il pensiero dell'altro colmano la separazione fisica. In questo senso, il palafreno traduce in termini spaziali e diegetici il movimento della mente. Il cavallo magico (smanioso – *engrés*⁶² – «di andare lì dove doveva», mentre la damigella è sprofondata nel suo pensare, vv. 1097-1099) non fa che mimare ciò che è in grado di compiere il pensiero, ovvero farsi «vettore dal *sa* al *la*».⁶³ La peripezia notturna del cavallino leardo, con la sua bramosa irruenza istintuale, non fa che teatralizzare in forme essenzializzate lo scenario psichico della pulsione amorosa. Sia la vicenda 'razionalizzata' della novella cortese sia lo schema folklorico soggiacente traducono in modi diegetici il movimento del desiderio. La dimensione deittica disegna una mappa simbolica in cui il viaggio dell'immaginario si fonde con la dinamica narrativa: il luogo desiderato, ovvero la dimora dell'amata/dell'amato, diviene il fulcro gravitazionale verso il quale l'anima si protende. È una tensione che precede e anticipa la conoscenza visiva, che arriva solo al termine del percorso e allo stremo della notte.

Lo vediamo nella sequenza finale, quando la sposa di sogno giunge al maniero di Guillaume. Nella scena, la sentinella scorge la fanciulla attraverso un pertugio nella posterla:

Il met ses ieus et son viaire
 A un pertuis de la posterne.

⁶² Lo stesso aggettivo, *engrés*, è impiegato nel testo in riferimento a Guillaume e al suo desiderio di raggiungere e vedere l'amata, ai vv. 128 («Quar n'i pooit parler de pres, | Si en estoit forment engrés», vv. 127-128) e 160 («Cele c'on fesoit enserrer | Ne veoit mie de si pres | Comme son cuer en ert engrés», vv. 158-160).

⁶³ Chiarini 2003, p. 63n.

N'i ot chandoile ne lanterne,
 Que la lune molt cler luisoit.
 (vv. 1150-1153)

[Egli avvicina i suoi occhi e il suo viso a un pertugio nella postierla. Non aveva candele né lanterne, poiché la luna luceva molto chiara.]

Qui lo spioncino della postierla fa parte delle normali dotazioni dell'architettura castellare, ma la modalità del contatto è del tutto analoga a quella della fessura attraverso la palizzata che separava Guillaume dall'amata, a conferma del gusto di Huon per il gioco di riprese e parallelismi disseminati nel testo: ma a questo punto del racconto l'aura selenica, con il suo potenziale di rivelazione, prepara lo svelamento che si compirà sulla soglia dell'alba. La scolta ('proiezione' di Guillaume) riconosce il palafreno («bien l'a connut et ravisé», v. 1155), ma non la fanciulla.⁶⁴ Non a caso, la stessa espressione è utilizzata, una manciata di versi più tardi, per descrivere la reazione di Guillaume all'arrivo della sua dama di sogno. Dapprima egli *sente* l'annuncio della sentinella («Mesires Guillaume l'entent», v. 1187). Quindi egli *ode* ciò che dice la fanciulla («Mesires Guillaume l'oï», v. 1205), e ne prova gioia («molt durement s'en esjoï», v. 1206). Successivamente, proprio come aveva fatto la vedetta, egli riconosce il proprio palafreno («son palefroi a conneü», v. 1207), e solo da ultimo, in quella che è oramai la conclusione dell'avventura, egli finalmente *vede* apertamente la fanciulla («la pucele voit et avise», v. 1209). Sul piano della coerenza narrativa, non può riconoscere la fanciulla prima del palafreno, poiché non l'ha mai vista davvero. Ma ad un livello simbolico il verbo *conoistre* è riferito al cavallo proprio perché è quest'ultimo il tramite per trascendere il mondo dei vivi e raggiungere la dimensione esperienziale dell'altrove. Nell'oltremondo del desiderio si svela – di colpo e perentoriamente – ciò che è velato nel mondo di qua.

Lo spettro semantico di *conoistre* è molto ampio e abbraccia significati che vanno dal 'conoscere', al 'riconoscere', al 'sapere', fino ad 'avere una relazione carnale' con qualcuno. In particolare, *conoistre* implica 'ritrovare nella memoria l'idea, l'immagine di qualcuno'.⁶⁵ Nella filosofia di

⁶⁴ Sebbene la scolta descriva la fanciulla genericamente, ma correttamente, come una *fata*: «Mien escient, c'est une fee» (v. 1181).

⁶⁵ FEW, II-1, 847b: *cognoscere*.

stampo platonico, conoscere implica sempre «un “riconoscere”, anche qualora si tratti di “oggetti” della mente». ⁶⁶ Lo stesso pensare è un vedere della mente, «un “aver visto” le essenze archetipiche». ⁶⁷ Guillaume riconosce la sposa celeste ⁶⁸ perché l'ha già conosciuta nell'intensità stordente della visione *ses vezer*, quella esperita attraverso *volentez et pensement*.

Questa dinamica del pensiero può essere accostata a quella della più celebre coppia dell'universo bretone, Lancillotto e Ginevra. La figura del cavaliere della carretta è sempre in bilico fra due versanti, fra due eccessi: da una parte il guerriero eccezionale, abitato da una potenza misteriosa, che lo rende capace di compiere imprese impossibili; dall'altra parte l'amante trasognato, ostaggio di un «desiderio erotico fortissimo, irraccontabile» ⁶⁹ e dominato da un pensiero fisso e soverchiante che lo lega indissolubilmente alla sua regina. Il legame fra Lancillotto e Ginevra sembra sostanziarsi in effetti di «una strana magia erotica, una sorta di attrazione mistica e sensuale che si basa su intese misteriose, repentine intuizioni e contatti telepatici». ⁷⁰ In un episodio del *Lancelot en prose* ⁷¹ il cavaliere, giunto a cavallo fino ai piedi di un maniero, scorge una dama alla finestra. Inizia a contemplarla fino a cadere in uno stato oblioso della coscienza («commence la dame a regarder si que tous s'en oublie»). Il testo, tuttavia, ci informa che «la dama aveva il volto coperto» («la dame fu envolepee»). Come può Lancelot «contemplare» una dama dal volto

⁶⁶ Mocan 2004, p. 30.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Quello delle nozze celesti e dell'amante soprannaturale è un tema ricorrente in diverse tradizioni e culture letterarie, mitologiche e religiose. Tale costellazione tematica si riferisce all'unione mistica, spirituale e talvolta fisica tra un essere umano e un'entità soprannaturale, che può essere un dio, una dea, un angelo, un demone o un altro tipo di essere mitologico. La figura della sposa invisibile agisce come catalizzatore: attraverso di essa, l'apprendista sciamano (o il mistico, in altre tradizioni) entra in contatto con le dimensioni trascendenti dell'essere, apprendendo segreti e poteri che superano la comprensione ordinaria. Le caratteristiche e le interpretazioni di questo tema variano ampiamente, ma tendono a condividere alcuni elementi chiave relativi alla trascendenza, alla trasformazione e al confine tra il terreno e il divino. Con le sue temperature elevatissime, coi suoi paradossi e i suoi scuotimenti, l'eros si appresenta a quegli stati estremi che preparano gli scatti iniziatici e propiziano l'accesso a modi d'essere *extra ordinem*. L'ebbrezza amorosa comporta una condizione di alterazione esaltante che spezza i vincoli della normalità e spinge verso l'oltranza di una vita aumentata. Sulla sposa di sogno è d'obbligo il rinvio a Zolla 2003³.

⁶⁹ Punzi 2022, p. 16.

⁷⁰ Barbieri 2019, p. 68.

⁷¹ Le citazioni sono prelevate da *Lancelot* (ed. Micha), §XLVa, pp. 437-439.

coperto? Quando sopraggiunge un altro cavaliere e lo interpella, chiedendogli se sappia quale sia l'identità la dama, il nostro eroe non risponde, caduto com'è in una sorta di *transe* che oblitera i sensi. Allora l'altro lo urta, e Lancelot a questo punto si scuote, indispettito per essere stato interrotto nella sua contemplazione: «Credo bene di sapere chi sia» («Je quit bien savoir, fait il, qui ele est»), dice Lancelot, «è la mia signora, la regina» («C'est ma dame la roïne»). Risponde allora l'altro: «La conoscete bene» («la connoissiés vous bien»). Il verbo *conoistre*⁷² indica la percezione profonda sulla quale si fonda il regime assoluto, 'telepatico', che non conosce ostacoli sensoriali e non ha bisogno di sguardi, e che permette all'eroe di 'vedere' anche attraverso un velo, con gli occhi della mente.

Snodato attraverso una foresta labirintica di specchi e rovesciamenti, innervato di una tensione erotica e di un'intensità percettiva fuori dell'ordinario, il movimento di Guillaume si configura come una via verso il trascendimento del dualismo e della separazione. In questo intrico spinoso e ipnotico di riflessi, parallelismi e riverberazioni, si annidano i cammini dell'altrove; ma solo agli iniziati si schiudono gl'impediti passaggi e si aprono i sentieri dell'oltremondo. Precisamente sulla scalfittura della superficie narrativa e sullo sfondamento della topografia mondana, prodromico all'inabissamento nell'altrove, si modella la lunga sequenza notturna: episodio centrale del *Vair Palefroi*, la cavalcata in trasogno emerge come un momento cruciale in cui le barriere spaziotemporali e i confini della narrazione stessa vengono infranti e superati. Ambientata sotto il velo di una notte misteriosa, la scena si avvia al chiaro di luna, cioè sotto il segno di un pianeta da tempi immemori potentemente associato agli aspetti più profondi e intuitivi del femminile. Simbolo del divenire, misura dei ritmi cosmici, guida dei morti e tessitrice dei destini, emblema di una morte ciclica, mai definitiva, cui sempre segue la rinascita, la luna è fortemente legata ai riti d'iniziazione, «che consistono precisamente nello sperimentare una morte rituale seguita da "rinascita", e con le quali l'iniziato reintegra la sua vera personalità di "uomo nuovo"». ⁷³ È sotto questa

⁷² Il verbo *conoistre* torna a più riprese negli episodi estatici che coinvolgono e legano Lancelot alla regina, non soltanto nella prosa della *Vulgate*, ma anche nel romanzo della *Charrette*. Esempio dell'episodio della visione alla finestra: «Li chevaliers de la fenestre | Conut que c'estoit la reïne» [Il cavaliere alla finestra ravvisò in lei la regina; Chretien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* (ed. Poirion), vv. 560-561].

⁷³ Eliade 2008³, p. 159.

luce mistica e trasformativa che la protagonista del racconto trova la via (o meglio: si fa trovare da essa) per ribaltare una sorte che sembrava immutabile. La cavalcata si snoda sempre più addentro alle profondità della *silva* che a più riprese il testo definisce per la sua assenza di luce: *obscure, tenebreuse, ombrage e parfonde*.⁷⁴ All'inizio della sequenza, tuttavia, la scenografia silvestre è rischiarata dall'astro notturno, che getta un luore soprannaturale nello spazio circostante: «Aprés la miènuit leva | La lune, qui bien esclaire | Tout environ l'air et le cieus» [Dopo la mezzanotte si alzò la luna, che rischiarava completamente l'aria e il cielo tutto attorno, vv. 933-935]. La letteratura oitanica non riserva molto spazio alle annotazioni paesistiche e agli effetti descrittivi di ambientazione o atmosfera: la scenografia *Moonlight* della cavalcata notturna è delle più maestose. La giovane sta attraversando la foresta assieme al corteo di vegliardi, per recarsi alla cappella dove sarà celebrato il suo matrimonio. Ma il promesso sposo ha chiesto e ottenuto la sua mano con l'inganno; è del nipote di questi, Guillaume, ch'ella è innamorata. La fanciulla monta il cavallo dell'amato, un magnifico palafreno dal manto pomellato. *Vair* (< VARIUM) indica un colore dall'aspetto cangiante, «comme la fourrure d'un certain écu-reuil nordique dont la teinte mue selon les saisons à l'instar de certains chevaux dont le pelage varie en été et en hiver». ⁷⁵ Il colore è con ogni probabilità un indizio del carattere straordinario dell'animale, che si ammantava di una livrea variegata e mutevole, coerente con il carattere proteiforme dell'esperienza iniziatica. Dotato di una «prescienza perfetta»,⁷⁶ il palafreno conosce le vie dell'altrove: soltanto lui e il suo pa-

⁷⁴ «Et la forest fu pereilleuse, | Et molt obscure et tenebreuse» (vv. 1075-1076); «Molt ert ombrages | En cele part li granz boschages» (vv. 1027-1028); «Et la forest grant et ombrage» (v. 1267). Oltre che dall'oscurità, la foresta si caratterizza come profonda («parfonde», v. 117), selvaggia («sauvage», v. 78, v. 959) e desolata («soutaine», v. 188; «enhermie», v. 1025), compendiando la totalità delle connotazioni morfologiche e archetipiche dell'ecotipo silvestre. È il grande deserto-foresta che domina l'immaginario dell'età di mezzo (Le Goff 1999³), ma anche la Grande Notte della morte simbolica e della nascita mistica: «la morte iniziatica è spesso simboleggiata dalle tenebre, dalla Notte cosmica, dalla matrice tellurica (la capanna, il ventre di un mostro, ecc.). Tutte queste immagini esprimono la regressione a uno stato pre-formale, a una modalità latente (complementare rispetto al 'Caos' pre-cosmogonico)» (Eliade 2020⁵, p. 14); «Le tenebre sono un simbolo dell'*Altro Mondo*, cioè della morte e insieme dello stato di feto. Qualunque sia il significato della segregazione nella boscaglia — vi si veda una morte o una regressione allo stato prenatale — è indiscutibile che il novizio non si trova più in un mondo profano» (*ivi*, p. 35).

⁷⁵ Walter 2018, p. 1345.

⁷⁶ *Ivi*, p. 1346.

drone⁷⁷ hanno accesso al sentiero segreto che collega la dimora di Guillaume a quella dell'amata, sentiero che possiede tutti i crismi di una via per l'altro mondo. In primo luogo, il cammino sembra sconosciuto al mondo dei vivi («Un sentier fet, qui n'estoit mie | hantez d'omme qui fust en vie», [fece un sentiero, che non era frequentato da anima viva, vv. 119-120, vedi *supra*]; «que nus el monde ne savoit» [che nessuno al mondo conosceva], v. 190). In secondo luogo, bisognerà notare l'insistenza sul silenzio che si accompagna alla cavalcata lungo il sentiero romito, sia che a cavalcare sia Guillaume, sia che si tratti della fanciulla. Se il primo percorre il tragitto «sanz demener noise n'esfroi» [senza fare il minimo rumore, v. 124] («Ne menoit pas trop grant esfroi» non faceva troppo rumore, v. 192),⁷⁸ la fanciulla, dal canto suo, in sella al cavallino leardo non proferisce parola, per tema d'essere sentita («si n'a un tout seul mot soné», [non ha detto una parola], v. 1092). Sul piano della coerenza narrativa, il *celar* è una condotta necessaria ai due protagonisti per evitare di essere scoperti; sul piano della coerenza mitica, tuttavia, il silenzio rimanda all'antica proibizione, per il mortale, di rivelare l'amore per una fata, pena

⁷⁷ «Par la aloit celement | Entre lui et son palefroi» (vv. 122-123); «Que nus el monde ne savoit | fors que lui et son palefroi» (vv. 190-191).

⁷⁸ Al contrario dei vegliardi, che nella loro cavalcata sonnecchiante e scomposta fanno un gran fracasso: «granz ert la friente des chevaus» (v. 1030). Entro l'ordine del meraviglioso, ciò che dovrebbe far rumore è invece silente. La corsa ferica è muta o, quanto meno, produce suoni inavvertibili, ovattati e attutiti.

⁷⁹ «le secret de l'amour est une exigence absolue à la fois dans la doctrine courtoise et dans la donnée folklorique où la fée est éprise d'un mortel» (Frappier 1961, p. 31). Di più. Il silenzio può essere letto in chiave iniziatica: «Anche l'interdizione di parlare può essere interpretata in questo duplice senso: di morte o di regressione alla primissima infanzia. Il neofito è sia 'morto' che appena 'nato', più esattamente in procinto di nascere» (Eliade 2020⁵, p. 34). I trapassati non parlano e non emettono suono. Il cammino sconosciuto al mondo dei vivi è avvolto in un silenzio assoluto che sottolinea la sua natura di soglia tra il profano e il sacro, tra il noto e l'ignoto. Il tacere osservato dai protagonisti non è soltanto una strategia di discrezione, ma assume un valore simbolico, rievocando l'antico tabù di esprimere ad alta voce ciò che appartiene al sacro, per non disperderne la potenza o violarne il mistero. In questo contesto, il silenzio diventa un veicolo di potere, un mezzo attraverso il quale è possibile avvicinarsi all'ineffabile senza dissiparne l'essenza.

⁸⁰ Il sentiero stretto si configura come metafora di un percorso iniziatico che trascende la mera geografia fisica per insinuarsi nelle pieghe recondite del cosmo. La via segreta, nota solo al palafreno e al suo padrone, si carica di un simbolismo profondo: non è soltanto un collegamento tra due luoghi fisici, ma rappresenta un varco che conduce oltre il velo della realtà quotidiana, dove il tempo e lo spazio assumono connotazioni diverse, fluide e aperte al divenire. L'adito nascosto è uno squarcio nella parete del mondo sensibile, un'apertura che dà accesso all'invisibile.

la sparizione di questa e la rottura di un patto implicito, quello che lega gli sposi celesti ad un oltremondo tanto parallelo quanto interdetto ai vivi.⁷⁹ In terzo luogo, il cammino è definito come *stretto*:⁸⁰ «cel estroit chemin ancïen» [quell'antica strada stretta, v. 1022]. Questo dettaglio può essere ravvicinato al superamento di passaggi angusti nelle iniziazioni: in questa prospettiva, il sentiero stretto diviene un'immagine potente del transito impossibile attraverso un ostacolo fisico e metafisico, come nel caso delle Simplegadi.⁸¹ È attraverso questo passaggio, dove il cammino si stringe in una morsa, che l'eroe può accedere a un'esperienza che trascende i modi del vivere comune. Ed è proprio il cavallino fatato a condurre la fanciulla attraverso la foresta tenebrosa e a consentirle di superare il passaggio paradossale, in quella che nella progressione del racconto appare sempre più come la narrazione di un viaggio iniziatico nelle latebre notturne.⁸²

Huon dà il la alla grande sequenza con un'indicazione epigrafica: «La nuis estoit toute serie» [la notte era completamente serena, v. 909], che sintetizza in un unico verso due informazioni. Da un lato, l'atmosfera gioviiale che contraddistingue le celebrazioni al castello dell'anziano padre: è la sera che precede il matrimonio della figlia, e il castello è affollato «d'ancïene chevalerie» (v. 910), i vecchi cavalieri che l'indomani scorteranno la fanciulla nel tragitto verso le nozze; dall'altro lato, Huon introduce *ex abrupto* l'elemento fondamentale del canovaccio scenico: la notte, con la sua calma irreale, cambia la tonalità del racconto precipitandolo nella modalità della latenza, dove i varchi verso l'altrove si schiudono a chi li sa intercettare e dove le trasformazioni possono aver luogo. Quando tutti hanno mangiato a profusione, l'anziano padre dà istruzioni alla sentinella e a tutti di essere pronti l'indomani, prima che si faccia giorno, senza far rumore («sanz estormie et sanz desroi», v. 920).⁸³ Ciascuno va a dormire, ma non la promessa sposa, che non chiude occhio e veglia l'intera

⁸¹ Sulle Simplegadi come modello di soglia e passaggio paradossale, si possono leggere Eliade 1995, pp. 515-516; Coomaraswamy 1987.

⁸² Come nota Yasmina Foehr-Janssens (2000, p. 88), «Il y a dans la chevauchée nocturne de la jeune fille un aspect initiatique qui, pour le coup, nous invite à comparer la fonction narrative de notre personnage à celle de héros tel que Lanval ou Guingamor plutôt qu'à celle de leurs amantes. Sous la conduite de leurs chevaux, auxquels ils laissent la bride au cou, comme on lâche la bride aux puissances inconscientes du rêve et du désir, les héros des lais connaissent de leur être une transformation radicale».

⁸³ E si noti che il comandamento dell'anziano suona anche come un monito al silenzio da osservare sui cammini dell'altrove; ingiunzione disattesa dai vegliardi che, come abbiamo visto, cavalcano in maniera disordinata e rumorosa.

notte: «Onques la nuit ne sommeilla: | Tuit dormirent, ele veilla» (vv. 925-926). Nei riti di iniziazione descritti da Mircea Eliade,⁸⁴ la resistenza al sonno dei novizi è un atto di presenza consapevole e indizio di una coscienza aumentata. La veglia notturna della fanciulla può essere letta in chiave iniziatica, come un esercizio ascetico prodromico al rito di passaggio imminente, ed è al contempo un segno che la distingue dal mondo. Immersa nella luminosità lattiginosa e diffusa di un portentoso cielo selenico, la notte non è un mero contenitore ambientale o una tela di fondo, ma uno scenario che assume una dimensione simbolica, diventando il teatro di una trasformazione interiore nel segno del potenziamento sensoriale: il buio dell'indistinzione che precede e preannuncia un cambiamento di stato.

Il corteo si addentra nel profondo della foresta, sempre più fitta, tanto che la luce della luna – che prima illuminava ogni cosa – qui non riesce a filtrare («C'on ne veoit la clarté mie | De la lune», vv. 1026-1027). Va da sé che lo scenario vegetale in questo punto si configuri come una foresta *diversa: enhermie* (v. 1025), ovvero selvaggia, sì, ma anche (nel senso etimologico) 'deserta', priva di luce perché priva anzitutto di caratteri e di punti di riferimento ordinari, scura come un antro, come una caverna.⁸⁵

⁸⁴ «Insistiamo su un particolare: i novizi non possono coricarsi se non abbastanza tardi. Si tratta di una prova specificamente iniziatica, attestata universalmente, anche in religioni relativamente evolute. Non dormire non è soltanto vincere la fatica fisica; è soprattutto dimostrare volontà e forza spirituale: restare svegli vuol dire essere coscienti, presenti al mondo, responsabili. Presso gli Yuri-ulu, i novizi vengono continuamente scossi, perché non possano addormentarsi. Presso i Narrinyeri [popolazione dell'Australia sudorientale, con molte tribù], quando nel cuor della notte i giovani vengono condotti nella foresta, non mangiano e non dormono per tre giorni.» (Eliade 2020⁵, p. 33). Al di là delle specifiche contestuali, la resistenza della coscienza sul sonno è metafora potente di un risveglio spirituale e di una rinnovata modalità di essere al mondo. Chi sa resistere alla stanchezza e alle crisi di letargia, prende possesso di sé e agisce in totale consapevolezza. Rimanendo in condizione di vigilanza e di allerta sensoriale, il novizio si mostra presente a sé stesso, lucidamente atteggiato e pronto a fronteggiare i terrori annidati nelle tenebre. La notte è tempo sospeso e carico di potenzialità, un intervallo in cui il vecchio sé può essere superato e un nuovo sé può emergere, rinforzato e rinnovato. Così come i novizi nelle tradizioni iniziatiche attraverso la veglia dimostrano la loro prontezza ad una nuova vita, la fanciulla nel *Vair Palefroi* si appresta a vivere la sua trasformazione personale, mantenendo la consapevolezza e l'attesa attiva in un momento di profondo cambiamento.

⁸⁵ Il passaggio paradossale attraverso il sentiero e in una lettura più ampia il attraversamento del 'ventre' della foresta fitta, completamente buia e 'chiusa' al cielo e alla luce lunare, possono essere letti come una realizzazione in termini narrativi di ciò che in chiave iniziatica è il *regressus ad uterum*, prodromico alla nuova nascita. Si veda in proposito Eliade 2020⁵, p. 80.

Nonostante il fracasso della cavalcata, i vegliardi sonnacchiano in sella, sfiniti dal sonno: la sentinella del castello, annebbiata dalle ripetute libagioni, li ha infatti svegliati anzitempo, scambiando la luminosità innaturalmente forte della luna per i primi bagliori dell'alba.

Et quant la guete vit aus ieus
 Qui embeüs avoit esté,
 Environ lui la grant clarté,
 Cuida que l'aube fust crevee
 (vv. 936-939)

[E quando la sentinella, che si era ubriacata, vide con i suoi occhi il grande chiarore attorno a sé, pensò che fosse arrivata l'alba]

La malia gettata dall'alba lunare sulla sentinella si propaga a catena su tutti gli attanti: gli scudieri si affrettano a sellare i cavalli,⁸⁶ credendo che sia giorno, e tutti gli anziani si mettono in moto, come sotto gli effetti di un incantesimo. Ognuno si affaccenda in una sorta di torpido attivismo, sprofondando sempre più in uno stato oblioso. Anche il più saggio degli anziani cede a una pesante sonnolenza, al punto di dimenticare ogni cosa («Qu'il a tout mis en oubliance», v. 1003); se non bastasse, il suo cavallo si ferma di tanto in tanto lungo la strada («ses palefrois arrestoit | d'eures en autres en la voie», vv. 1050-1051). Improvvisamente il palafreno fatato sul quale siede la fanciulla si stacca dal corteo e svolta, imboccando il sentiero stretto che solea percorrere quotidianamente (in direzione contraria) per condurre il padrone dal suo maniero alla dimora dell'amata. La fanciulla è inghiottita dall'oscurità più profonda di quello che si presenta a tutti gli effetti come un passaggio paradossale verso i territori dell'altrove. I vecchioni, appisolati sui loro cavalli, non si accorgono di nulla, e il palafreno può proseguire indisturbato lungo il sentiero.

Vale la pena di soffermarsi su due elementi. Anzitutto, Huon mette qui in scena quella che sembra la parodia di un motivo di lunga durata, quello del dormiveglia a cavallo,⁸⁷ ben documentato nella letteratura galloro-

⁸⁶ «Des seles metre sont engrés | Li escuier» [gli scudieri sono smaniosi di montare le selle, vv. 949-950]. L'aggettivo è il medesimo impiegato per descrivere il 'motore' desiderante di Guillaume e del suo palafreno, *engrés*. C'è come una smania di fare, un bisogno diffuso di agire e di andare avanti che afferra e soppinge uomini e animali.

⁸⁷ Per un'analisi d'assieme sul *tópos* letterario del trasogno equestre nella letteratura del medioevo di Francia, si può leggere Stanesco 1988.

manza, sin dal *Vers de dreit nien* di Guglielmo IX (*BdT* 183.7),⁸⁸ e che trova le sue più iconiche realizzazioni nei trasogni equestri di Lancelot nella *Charrette* e negli stati contemplativi di Perceval nel *Conte du Graal*.⁸⁹ Anche il riferimento allo stato oblioso del più saggio dei vegliardi sembra mimare, caricaturizzandolo, il regime modificato di coscienza del cavaliere pensoso, immemore di sé e perso negli abissi di una riflessività concentratissima, pronto a cogliere i richiami dell'altro mondo: l'astrazione meditativa dei cavalieri trasognati si lega sempre a spie lessicali quali *penser* e *s'oublier*, indizi sistematici di un vuoto di suono che è anche un 'pieno' di senso, nel quale la mente si colma di pensieri, straborda di immagini, si allucina.⁹⁰ L'eroe pensoso, inabissato nella vertigine della sua meditazione, raggiunge nel collasso dei sensi implosi uno stato secondo che lo fa scivolare verso dimensioni ulteriori. Tutt'al contrario, quella dei vegliardi è la cavalcata ciondolante e trasandata di chi non è presente a sé stesso e annaspa nell'ottenebramento della sua coscienza offuscata. Non così la fanciulla, sempre vigile e intenta al suo unico pensiero e concentrata nelle sue cogitazioni: «ainsi s'en va pensant adés» [così se ne va, sempre pensando, v. 1097].⁹¹ Nel grande corteo notturno, Huon le Roi mette in scena due modalità antitetiche del cavalcare: da un lato l'andatura sonnambula e incerta dei vegliardi,⁹² affaticati e appesantiti dal pasto

⁸⁸ Guglielmo IX, *Poesie* (ed. Pasero), pp. 83-112. Si veda in proposito Braet 1979.

⁸⁹ Sui trasogni equestri di Lancelot e Perceval, si possono leggere Barbieri 2017 e Barbieri 2019. La *transe* in arcione dei cavalieri galloromanzi è stata avvicinata alla pratica del dormiveglia a cavallo, attestata presso i *Reitervölker* dell'Asia centrale e menzionata da Marcel Mauss nel suo studio sulle 'tecniche del corpo' (Mauss 1999⁸, p. 379). Ma la deriva mentale dei cavalieri di Bretagna appare «più vicina alle esperienze dei mistici, che promuovono le rotture di livello dissolvendo le parvenze illusorie e le percezioni ordinarie. La sospensione del pensiero cosciente fa il vuoto e in tal modo propizia i voli dell'anima.» (Barbieri 2017, p. 174); nella galoppata mistica degli estatici, «si cavalca chiusi in un pensiero, senza sentire né rammentare alcunché, quasi senza sapere che si esiste» (*ibidem*).

⁹⁰ Sulle relazioni che intercorrono fra l'iper-silenzio e le apnee meditative del cavaliere trasognato, ci permettiamo di rimandare a Muzzolon 2023, pp. 227-281. Sui significati di *s'oublier* nella narrativa antico-francese epica e cavalleresca, si può leggere Pelan 1959.

⁹¹ E si noti il riferimento all'altra spia lessicale – assieme a *s'oublier* – dell'apnea meditativa: *penser*, che, come abbiamo visto, è un lemma impiegato altresì nell'indiziare la relazione telepatica che lega la fanciulla al suo sposo celeste.

⁹² Fortemente rivelativo della modalità parodica è il dettaglio della testa ciondoloni, oscillante per i continui colpi di sonno: «Tuit clinoint sor les arçons | li plusor» (vv. 1012-1013). Tale è il torpore che i vegliardi procedono chini in avanti, quasi spenzolando dalle selle. Non c'è più nulla in loro della postura eretta di un cavaliere nel pieno della sua bellezza; ma nulla neppure

della sera precedente («plus pesaument en chevauchioient», v. 991) e dall'alzataccia imprevista; dall'altro lato l'ambio trasognato e leggero dell'eroina che, vigile e perfettamente cosciente di sé, è nello stato psicofisico ideale per sospendersi sugli abissi delle vie oltremondane, lasciandosi andare alla 'prescienza' del suo cavallo psicopompo.

Ma c'è un secondo elemento che distingue nettamente la cavalcata della fanciulla da quella dei vegliardi, e che riguarda una diversa attitudine alle vie notturne per l'altrove. Abbiamo visto che il sentiero tracciato da Guillaume, e percorso a ritroso dal cavallino leardo, è fortemente connotato dall'angustia della corsia percorribile. Nonostante questo, il palafreno fatato lo imbecca senza esitazione, poiché lo conosce bene («Li vairs palefrois savoit bien | cel estroit chemin ancien», vv. 1021-1022). A un certo punto, il quadrupede vede una stradina più piccola sulla destra – quella che conduce al maniero di Guillaume – e la imbecca, poiché, spiega il testo, l'ha percorsa molte volte,⁹³ mentre non conosce la via sulla quale avanza il corteo dei vegliardi («Ne sot pas le chemin avant | Ou la grant route aloit devant», vv. 1039-1040). Il palafreno conosce le vie dell'Altro Mondo, diversamente dai vegliardi, che pur trovandosi *già* sullo stretto cammino, non si accorgono del varco oltremondano, 'visibile' solo agli eletti e agli iniziati. La difficoltà e la strettezza del sentiero sono segno d'elezione e mezzo di trascendimento per il palafreno e la fanciulla che lo cavalca, mentre per il corteo dei vecchioni rappresentano soltanto un ostacolo, che li costringe ad andare in fila indiana:

Le chemin truevent si estroit
 Que dui ensamble ne pooient
 Aler, et cil qui adestroient
 La pucele par derriere erent,
 Et li autre devant alerent.
 Li chevaliers qui l'adestroit,
 Por le chemin qu'il vit estroit,
 La mist devant, il fu derriere

è rimasto di quello stato apparentemente addormentato, ma interiormente vigile e concentrato, dell'eroe trasognato in sella al suo cavallo.

⁹³ «Li palefrois la sente voit, | Qui molt sovent l'avoit hantee» (vv. 1044-1045). Il palafreno psicopompo svolta a destra senza indugi («Ainz a choisi par devers destre | Une sentele qui vers l'estre | Mon seignor Guillaume aloit droit», vv. 1041-1043), scivolando nella strada dell'altrove in uno scatto repentino, che coincide con la sparizione dal mondo e il 'balzo' nel Tempo senza tempo dell'oltremondo.

Por l'estrece de la quarriere.
(vv. 978-986)

[Trovano il cammino così stretto che non potevano passare in due, quelli che affiancavano la fanciulla stettero dietro, e gli altri andarono davanti. Il cavaliere che le stava accanto, avendo visto il cammino stretto, la mise davanti, e lui dietro, a causa della ristrettezza della carreggiata.]⁹⁴

La cavalcata prende un ritmo ipnotico. La fanciulla sembra completamente in balia del palafreno fatato, il quale procede spedito ma senza forzature, come rapito da una forza magnetica che lo attrae verso il suo destino. Il testo lo dice chiaramente: la fanciulla non è fuggita, se n'è semplicemente andata, senza conoscere la destinazione finale:

Ele ne se fu pas emblee,
Ainz s'en ala en tel maniere
Con cele qui en la charriere
Ne de la sente ne savoit
En quel país aler devoit.
(vv. 1062-1066)

[Ella non scappò; semplicemente se ne andò, per il tragitto, senza conoscere il sentiero, né la destinazione.]

Ogni attante sembra muoversi senza volontà, quasi fosse stregato dalla luna o rapito da un incantamento oltremondano: il corteo avanza in dormiveglia, oppresso da una sonnolenza che ha del morboso; frattanto, l'eroina lascia le briglie («Li a le frain abandoné», v. 1091), affidandosi all'ambio ipnotico del cavallo fatato. Il palafreno giunge spedito a un'altra altura, ai piedi della quale scorre un torrente oscuro.⁹⁵ L'animale riconosce

⁹⁴ Il particolare è ripetuto verso la fine del racconto. Quando l'anziano padre chiede lumi al cavaliere che avrebbe dovuto affiancare e custodire la figlia nel corteo, questi si giustifica appellandosi all'angustia della carreggiata (vv. 1264-1274).

⁹⁵ «Une eve avoit en un pendant | Qui la coroit grant et obscure» (vv. 1104-1105). In aggiunta alla semantica oltremondana dei guadi e dei torrenti, che sempre indicano le porte dell'altrove in corrispondenza delle colline, mette conto di considerare che le acque nere, strettamente imparentate con il femminile, fanno parte di quelli che Gilbert Durand ha chiamato simbolismi «nictomorfi» (Durand 1972, pp. 83-104). In essi riaffiora lo «schema eracliteo dell'acqua che fugge, o dell'acqua la cui profondità per la sua oscurità stessa ci sfugge», il riflesso «che raddoppia l'immagine come l'ombra raddoppia il corpo» (*ivi*, p. 103). Si confronti l'«eve

il guado – altra topica figurazione del ‘varco’ oltremondano – e lo attraversa senza difficoltà. Ed ecco che, d’un tratto, la fanciulla ode il suono di un corno provenire proprio dalla direzione presa dal palafreno. Dalla sua postazione sopra il portone del castello la vedetta annuncia l’alba, modulando il soffio nel corno. Allertata dal rumore del ponte, scricchiolante sotto gli zoccoli del quadrupede fatato che tante volte l’aveva traversato, la sentinella cessa di suonare e va incontro alla fanciulla, consentendo il lieto fine. Il trepestio sul ponte («oï desus le pont l’esfroi», v. 1127), al passaggio del palafreno fatato, rivela la consistenza di una cavalcatura che sembra quasi scivolare senza peso, lungo la traiettoria trascendente di un itinerario iniziatico. Nel frattempo, il suono del corno dissipa le tenebre e chiama il giorno. Alla ‘finta’ alba lunare, che getta i suoi incantesimi sul corteo nottambulo, fa da contraltare l’alba rivelativa del nuovo regime diurno che giunge al termine di un’iniziazione, racchiusa nel tempo ipnotico della notte che separa la prima vedetta, ‘ubriaca’ di luna, e la seconda sentinella che con il corno annuncia la vera alba e il vero giorno di un’età nuova.

La cavalcata del cavallo leardo sembra possedere un ritmo misterioso, in grado di accordarsi con le armonie segrete dell’oltremondo. Il lemma impiegato per definire l’andatura del cavallino fatato è *amble* (v. 779 e v. 1101):

Un riche palefroi avez,
N’a plus soef amblant el mont.
(vv. 778-779)

[Avete un sontuoso palafreno, non ve n’è al mondo che vada all’ambio più dolcemente.]

A tant alee s’ambleüre
Que venuz est grant aleüre
Au chief de cele forest grant.
(vv. 1101-1103)

[Ha tanto preso un’andatura all’ambio che è arrivato rapidamente all’estremità di quella foresta enorme.]

felenesse, | Noire et bruian, roide et espesse» [l’acqua traditrice, nera e urlante, impetuosa e spessa (ed. Poirion), vv. 3015-3016] che scorre sotto il *Pont de l’Espee* nella *Charrette* di Chrétien. Sull’immaginario delle acque nere – tumultuose caotiche minacciose tenebrose – in Chrétien de Troyes si può leggere Chandès 1986, pp. 125-139.

Nella prima delle due occorrenze, il palafreno viene connotato per la precellenza nella dolcezza della sua andatura; nella seconda, al ritmo fluido e dolce dell'ambio si unisce la capacità di giungere rapidamente all'estremità di una foresta enorme: il cavallino, dunque, ha coperto una cospicua distanza pur cavalcando dolcemente. La compresenza di queste due caratteristiche viene esplicitata nel romanzo di *Erec e Enide*: quando viene a sapere che Erec vuole condurre Enide alla corte di Artù per prenderla in moglie, la cugina germana di lei offre in dote a Enide tre palafreni: uno sauro, uno pomellato e uno balzano. Dei tre, è proprio il cavallino leardo ad essere il più piacevole a cavalcarsi,⁹⁶ tanto che lo potrebbe montare anche un bambino, e chi lo cavalcasse avrebbe l'impressione di scivolare come una nave sulla superficie dell'acqua.⁹⁷ Eppure il cavallino pomellato è velocissimo, più rapido di un uccello in volo.⁹⁸

Quando un cavallo va all'ambio, solleva insieme le due zampe da un lato: ciò gli consente di avanzare a passo spedito, ma senza arrecare fastidio al cavaliere, che percepisce dunque la cavalcata come un movimento ritmico e dolce. Nel trotto, al contrario, il cavallo procede più velocemente, sollevando alternativamente ciascuna coppia di zampe in diagonale, con brevi intervalli durante i quali il corpo del cavaliere non è sostenuto dalla cavalcatura, ed è così costretto ad agire come ammortizzatore alle continue scosse.⁹⁹ In ambito antiofrancesco, la particolare dolcezza dell'ambio in opposizione ad altre andature trova la sua esplicitazione più forte in un altro *lai*, il *Lai du Trot*. Lorois, cavaliere della Tavola Rotonda, si allontana un giorno d'aprile dal suo castello per andare nella foresta ad ascoltare il canto dell'usignolo. Costeggiando il torrente egli avanza a *grant ambleure*: s'imbatte così in un gruppo di belle fanciulle a cavallo. Ogni fanciulla è riccamente vestita e accompagnata dal suo amato e tutte cavalcano lestamente ma dolcemente all'ambio su bianchi palafreni, intrattenendosi in conversazioni cortesi. Subito dopo Lorois

⁹⁶ «N'en a mie un meillor del vair» (v. 1379). Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (ed. Demboski), p. 35.

⁹⁷ «Einz va plus a eise et soëf | Que s'il estoit an une nef» (*ivi*, vv. 1389-1390).

⁹⁸ «Li oisel qui volent par l'air | Ne vont plus tost del palefroi» (*ivi*, vv. 1380-1381). L'accostamento non è forse senza un riferimento alla capacità del palafreno di trasformarsi in mezzo per un 'volo' estatico in grado di viaggiare fra le diverse dimensioni dell'esistenza. Sulle cavalcature dei personaggi femminili nei romanzi arturiani antiofranceschi in versi, e sul legame di esse con le loro amazzoni, si può leggere Coussemaeker 2018.

⁹⁹ Burgess 1988, p. 3.

scorge un altro gruppo di cavalierizze: ma stavolta sono malmesse e mal vestite, montano ronzini sciancati e neri facendo un gran frastuono¹⁰⁰ e soffrono tutte un grande tormento, così come gli uomini che cavalcano dietro a loro: tutti procedono al trotto. Lorois incontra infine una dama che cavalca da sola: questa lo informa che i cavalieri all'ambio hanno servito l'amore con lealtà, mentre quelli che trottano hanno disprezzato amore e non hanno saputo amare. Il verbo usato per designare il movimento dei cavalli cavalcati da coloro che hanno amato lealmente è «ambler», e l'avverbio impiegato per descrivere il ritmo fluido che le cavalcature danno ai loro cavalieri è lo stesso che troviamo in Huon le Roi, «souëf», 'dolcemente' (vv. 100, 124).¹⁰¹ Ciò che più stupisce nel primo gruppo di amazzoni – le fanciulle che avanzano all'ambio – è un dettaglio relativo alla velocità dell'andatura:

Totes blans palefrois avoient
 Qui si tres souëf les portoient
 Qu'il n'est hom, se sor un seïst,
 Se le palefroi ne veïst
 Aller, que por voir ne quidast
 Que li palefrois arestast;
 E si aloient tot plus tost
 Que ne fesissiés les galos
 Sor le plus haut ceval d'Espaigne.
 (vv. 99-107)¹⁰²

[Tutte avevano palafreni bianchi, che le portavano tanto dolcemente che nessuno, sedendovi sopra, se non avesse visto avanzare il palafreno, avrebbe davvero potuto credere che il palafreno non stesse fermo, eppure andavano più celermente di quanto non avrebbero fatto al galoppo sul più grande cavallo di Spagna.]

¹⁰⁰ È il rumore del caos preformale, in opposizione all'armonia oltremondana innescata dal canto dell'usignolo.

¹⁰¹ È l'equivalente del «suavissime ambulante» nel *De Amore* di Andrea Cappellano: nel celebre trattato si ritrova una sequenza, analoga a quella descritta nel *Lai du Trot*, che vede contrapposte questa volta tre schiere di dame. Le prime, quelle che si sono comportate bene nei confronti dei loro cavalieri, godono della piacevolezza di cavalcare un bel palafreno ambiente, mentre quelle appartenenti al secondo e al terzo gruppo, non avendo onorato l'amore, non possono contare sui servigi dei cavalieri o devono accontentarsi di trottare su magri ronzini. Si veda Andreas Capellanus (ed. Trojel), libro I, cap. XV, p. 93.

¹⁰² *Le Trot* (ed. Walter). Per uno studio approfondito del *lai*, si vedano *Il Lai del Trotto (Lai du Trot)* (ed. Lecco) e Lecco 2018. Per un'analisi mito-critica focalizzata sul motivo del corteo di donne 'infernali' nel *Lai*, si può leggere Watanabe 1999.

La notazione sull'apparente immobilità del palafreno si riferisce sul piano logico alla comodità dell'ambio, la cui dolcezza è tale da non far sentire la minima scossa. È nondimeno difficile non pensare al grande tema dell'asincronismo che così spesso nei racconti bretoni e folclorici si accompagna all'ingresso nelle lande dell'altrove: nell'oltremondo il tempo scorre a una velocità diversa e parallela, dove i giorni paiono anni e viceversa; spesso è il sortilegio delle musiche oltremondane – come per l'appunto il canto dell'usignolo – a innescare l'asincronismo e l'ingresso in una modalità dell'essere dove le leggi dello spazio-tempo sono sospese.¹⁰³

Questi strani cavallini sembrano sollevati a mezz'aria, galleggianti nel *vacuum* al punto da sembrare fermi, quasi sospesi in un vaporoso *surplace*, eppure sono velocissimi nella dolcezza della loro *allure* meravigliosamente ambiente. Abbiamo dunque a che fare col solito doppio registro delle narrazioni bretoni: sul piano raziocinante del racconto cortese, l'illusoria immobilità del palafreno serve a indicarne l'andatura cullante e oltremodo confortevole, ma questa cavalcata ipnotica, quadrupedante nel vuoto pneumatico di uno spaziotempo oltremondano, si configura sul piano spirituale e simbolico nei termini di un volo magico.

Il paradosso equestre ricorda una sequenza inclusa nel racconto gallese di *Pwyll, principe di Dyvet*.¹⁰⁴ Il padre della bella Rhiannon ha promesso la mano della figlia a un pretendente, ma Rhiannon (proprio come la fanciulla del *Vair Palefroi*) ama Pwyll. Dopo una serie di ostacoli, la giovane donna riesce a sposarlo. Anche in questo caso il palafreno riveste un ruolo essenziale: Pwyll vede la sua bella per tre giorni di seguito, in corrispondenza di un tumulo («à la hauteur du tertre») in sella a un cavallo bianco. Sebbene ella apparentemente non costringa mai la sua cavalcatura ad affrettarsi, nessun cavaliere riesce ad affiancarla. Più l'inseguitore accelera, più Rhiannon sembra allontanarsi, mentre la bestia appare immobile. Non riuscendo a raggiungere la fanciulla, Pwyll ritorna a corte. L'indomani egli fa ritorno al tumulo, riprova a raggiungere la misteriosa cavallerizza, ma

¹⁰³ Sul legame fra le armonie oltremondane e l'asincronismo mi permetto di rimandare a Muzzolon 2023, pp. 120-131. Sul motivo dell'asincronismo, riconnesso al grande tema del viaggio oltremondano, tra folklore e letteratura, si possono leggere Renzi 2008 e Bonafin 2009.

¹⁰⁴ Si fa riferimento alla traduzione in francese moderno di Pierre-Yves Lambert, in *Les Quatre Branches du Mabinogi* (ed. Lambert), pp. 42-44. Già Roger Sherman Loomis (1949, p. 106), in occasione di una disamina sul palafreno di Enide, aveva notato l'analogia fra l'andatura del cavallo di Rhiannon e quella delle belle amazzoni nel *Lai du Trot*. L'accostamento è ripreso da Lucy Allen Paton (1960, p. 94n).

l'avventura si ripete in maniera identica: Rhiannon continua a sfuggire, non importa quanto sia forte, rapido e impetuoso il corsiero di Pwyll.

Pwyll monta sur son cheval, et il n'était pas plus tôt monté à cheval, qu'elle le dépassa. Il tourna bride à sa poursuite, et lâcha les rênes à son cheval impétueux, fougueux. Il croyait pouvoir la rattraper au deuxième ou au troisième bond. Pourtant, il ne se rapprochait pas d'elle. Il força son cheval à courir aussi vite qu'il pouvait. Et il constata qu'il ne pouvait pas la poursuivre.

Alors Pwyll cria: «Jeune fille, pour l'amour de celui que tu aimes le plus, attends-moi. – Je t'attendrai volontiers, dit-elle, il aurait été préférable pour le cheval que tu aies fait cette demande un peu plus tôt».

La jeune fille s'arrêta et l'attendit. Elle se débarrassa de la partie de son voile qui couvrait son visage, l'observa longuement, et engagea la conversation.¹⁰⁵

La sequenza si svolge in un *décor* stilizzato sui tratti dell'oltremondo di matrice celtica: nei pressi di un tumulto («tertre») le soglie dell'altrove si schiudono agli eletti e l'esistenza si dà a un'altra velocità, sovvertendo le maglie spazio-temporali della storia. Anche in questo caso, si noti, solo al termine dell'avventura qualificante la dama si *svela* (letteralmente): quando il vettore del desiderio raggiunge la sposa, i due amanti di sogno posso vedersi per la prima volta e guardarsi negli occhi («Elle se débarrassa de la partie de son voile qui couvrait son visage, l'observa longuement»). Come nel *Vair Palefroi*, il carattere divino della sposa di sogno si esprime nel passo – apparentemente immobile e nondimeno velocissimo – del suo cavallo.¹⁰⁶ Sospesa sul palafreno pomellato, la giovane eroina del *lai* scompare e disperde i suoi inseguitori lasciandosi indietro il corteo. Sullo sfondo, la memoria letteraria dell'Altro Mondo celtico: il palafreno si rivela uno psicopompo, una guida infallibile verso l'oltremondo di Eros.

La sequenza ha un sorprendente parallelo in una *cobla* di *Quan lo ros-sinhols el foillos*. Nella canzone di Jaufrè Rudel, emblematica è l'immagine del cavallo dell'io lirico che, più si avvicina alla dama, più se ne allontana:

D'aquest'amor son tan cochos
que, quant eu vauc vas leis corren,
vejaire m'es qu'a reusos
m'en torn e qu'ela m'an fugen.

¹⁰⁵ *Les Quatres Branches du Manibogi*, (ed. Lambert), p. 44.

¹⁰⁶ Allo stesso modo, nel *lai du Trot*, le belle damigelle che emergono dal bosco danno l'impressione di essere immobili, nonostante i cavalli avanzino di gran carriera.

E mos cavals i cor tan len,
 greu er c'uimais i atingna
 s'Amors no la·m fa remaner.¹⁰⁷
 (vv. 8-14)

[Di questo amore sono così bramoso che, quando vado correndo verso di lei, mi sembra viceversa di allontanarmene e ch'ella mi sfugga. E il mio cavallo è così lento nella sua corsa, che ben difficilmente potrei mai raggiungerla se Amore non fa che mi aspetti.]

Come nel testo gallese, la dama sfugge invariabilmente al tentativo di raggiungerla. Non soltanto nel testo rudelliano si ritrova lo stesso paradossale riferimento a una velocità costantemente inattuabile, ma anche l'antidoto è il medesimo. L'io lirico di Jaufrè Rudel non può raggiungere l'amata di sogno «s'Amors no la·m fa *remaner*»; la bella Rhiannon, dal canto suo, sembra 'fermarsi' davvero soltanto quando Pwyll l'implora: «Jeune fille, pour l'*amour* de celui que tu aimes le plus, *attends-moi*» (i corsivi sono nostri). Nella cavalcata paradossale si compie quella «synthèse admirable» di *merveille* ed eros nella quale Jean Frappier riconosceva il fulcro simbolico dei *lai*.

Nella distanza, empiricamente incolmabile, fra il soggetto e l'oggetto della tensione amorosa, si apre lo spazio di una scrittura che è riproduzione allusiva di un'esperienza superlativa, tutta inscritta in un ordine diverso dal regime ordinario della percezione. Hanno un bello spronare gli erranti lanciati all'inseguimento: i loro cavalli, stronfiati dalle froge, si sfiatano e si sfiancano invano nella fatica di un'inutile galoppata,¹⁰⁸ mentre

¹⁰⁷ Jaufrè Rudel, *Quan lo rossinhols el foillos*, *BdT* 262.6 (ed. Chiarini), p. 122. Hanno accostato la *cobla* provenzale al racconto gallese anche Hill (1990-1991, p. 3) e Hemming 1998, p. 32. Il primo ha suggerito che la vicenda di Pwyll e Rhiannon abbia potuto essere la fonte di Jaufrè Rudel. Malgrado le analogie, va da sé che non sia possibile (e forse nemmeno remunerativo) dirimere e ridurre la questione a termini meramente fontistici. In casi siffatti risulta fuorviante ragionare in chiave di dipendenza intertestuale, come se si potesse dimostrare la ripresa puntuale di un testo pregresso. Si dovrà piuttosto ricorrere a un modello interdiscorsivo di marca folclorica, immaginando la dipendenza da uno schema diffuso, ovvero l'attualizzazione di un motivo tradizionale di larga circolazione, propagatosi secondo vettori e tramiti di natura scritto-orale, con contaminazioni e travasi circolari tra diversi livelli di cultura. Nel caso specifico, ciò che è possibile evidenziare è la presenza di un sottotesto di matrice popolare che doveva essere ben presente tanto al poeta provenzale che all'estensore del racconto gallese.

¹⁰⁸ Nel *Vair Palefroi* tale fatica si ritrova nella stanchezza scomposta dei vegliardi in arcioni; nel testo gallese si fa ripetuto riferimento all'*affaiblissement* dei cavalli inutilmente lanciati all'inseguimento.

la *silhouette* ferica della damigella si fa sempre più lontana e imprevedibile, anche se il suo palafreno sembra scivolare senza sforzo nel ritmo del racconto, come flottando su un cuscino d'aria. Nella terra lontana dell'avventura erotica le leggi fisiche e le coordinate spaziali dell'universo profano vanno in cortocircuito e vedono revocata la loro vigenza, perché sono negate e contraddette dall'irruzione del paradosso e del soprannaturale. È per questo che, nell'oltremondo del desiderio, non servono i guerrieri sperimentati o i cavalierizzi provetti, ma i grandi trasgressori, gli esploratori dell'altra dimensione e i signori del limite.

BIBLIOGRAFIA

- Andreas Capellanus, *Andree Capellani Regii Francorum De amore libri tres*, Emil Trojel (ed.), München, Eidos, 1964.
- Babbi Anna Maria 2000, *Attorno al «Vair Palefroi»*, «Siculatorum Gymnasium», n.s. a LIII, 1-2 (= Gaetano Lalomia (ed.), *Studi in onore di Bruno Panvini*, promossi da Mario Pagano, Antonio Pioletti, Filippo Salmeri, Margherita Spampinato), pp. 37-45.
- Barbieri Alvaro 2017, *Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta*, in Id. (ed.), *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Edizioni Fiorini, pp. 157-214.
- BdT = Alfred Pillet - Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- 2018, *Varchi contesi e impediti passaggi: il duello al guado come prova iniziatica sulle vie dell'altro mondo*, in Coman Lupu - Alexandru Ciolan - Alessandro Zuiliani (ed.), *Studii romanice II. Omagiu Profesorilor Florica Dimitrescu și Alexandru Niculescu la 90 de ani*, București, Editura Universității din București, pp. 977-993.
- 2019, *Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella Charrette e nel Conte du Graal*, in Daniela Mariani - Sergio Scartozzi - Pietro Taravacci (ed.), «Tra chiaro e oscuro». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, pp. 53-76.

- Béroul, *Tristan et Ysetut*, Daniel Poirion (ed.), in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Christiane Marchello-Nizia (dir.), Paris, Gallimard, 1995, pp. 3-121, 1127-1208.
- , *Tristano e Isotta*, Gioia Paradisi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Bibolet Jean-Claude 1991, "Guillaume, as-tu du cuer" ? ou "cuer" dans Le Vair Palefroi, in *Le «cuer» au Moyen Âge: Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 43-53.
- Bonafin Massimo 2009, *Lo spazio-tempo nei viaggi medievali dell'aldilà*, «Études Romanes de Brno» 30/1, pp. 79-87 (poi in Id., *Il comico, il sacro, l'osceno e altri nodi della letteratura medievale*, Macerata, eum, 2021, pp. 97-109).
- Braet Herman 1979, *Lancelot et Guilhem de Peiteus*, «Revue des langues romanes», 83, pp. 65-71.
- Burgess Glyn S., *The Lay of Trot: a Tale of two Sitzings*, «French Studies Bulletin», 66, pp. 1-4.
- Chandès Gérard 1986, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi.
- Chiarini Giorgio 2003, *Introduzione a Jaufre Rudel, L'amore di lontano*, Id. (ed.), pp. 9-39.
- Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, Peter F. Demboswki (ed.), in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 1-169, 1053-1114.
- , *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, Daniel Poirion (ed.), in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 505-682, 1235-1299.
- , *Yvain ou le Chevalier au Lion*, Karl D. Uitti (ed.), traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 337-503, 1170-1234.
- Coomaraswamy Ananda K. 1987, *Le Simplegadi*, in Id., *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, pp. 417-441.
- Coussemacker Sophie 2018, *Les femmes et leurs montures dans les romans arthuriens en vers des XII^e-XIII^e siècles*, in Georges Bertin - Lauric Guillaud (ed.) *Du cheval au bestiaire merveilleux. Chevaux, dragons et animaux fantastiques dans la légende arthurienne et ses receptions*, Actes de la 7^e Rencontre Arthurienne Normandie, Maine, Anjou organisée par le C.E.N.A., avec le soutien de la ville de Lassay les Châteaux le 30 septembre 2017 à Angers (49), Lyon, Éditions du Cosmogone, pp. 97-122.

- Donà Carlo 2003, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, So-veria Mannelli, Rubbettino.
- 2006, *Rapimenti divini e viaggi oltremondani*, in Giovanna Carbonaro - Mirella Cassarino - Eliana Creazzo - Gaetano Lalomia (ed.), *Medioevo romanzo e orientale: il viaggio nelle letterature romanze e orientali*, v Colloquio internazionale, VII Convegno della Società italiana di filologia romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003), So-veria Mannelli, Rubbettino, pp. 319-336.
- Dufournet Jean, *Introduction* a Huon le Roi, *Le Vair Palefroi*, Id. (ed.), pp. 9-42.
- Dulac Liliane e Georges 1993, *Lire un lai. Le Vair Palefroi entre morale et merveil-leux*, in Jean-Claude Aubailly - Emmanuèle Baumgartner et al. (ed.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, 3 voll., Paris, Cham-pion, II, pp. 503-512.
- Durand Gilbert 1972, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione al-l'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo (ed. or. *Les structures anthropolo-giques de l'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963).
- Eliade Mircea 1987³, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, pre-fazione di Georges Dumézil, Milano, Jaca Book (ed. or. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952).
- 1995, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee (ed. or. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968²).
- 2008³, *Trattato di storia delle religioni*, Pietro Angelini (ed.), Torino, Bollati Bor-riughieri, (ed. or. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot & Rivages, 1948).
- 2020⁵, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana (ed. or. *Birth and Rebirth. Rites and Symbols of Initiation*, New York, Harper & Row Pub-lishers, 1958).
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 voll., Bonn-Basel, Klopp-Helbing und Lichtenhahn, 1928-2003.
- Foehr-Janssens Yasmina 2000, *La chevauchée merveilleuse. Le Vair Palefroi ou la nais-sance d'une fée*, «Reinardus», 13, pp. 79-95.
- Fourquet Jean 1956, *Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, «Romance Philology», 9, 1956, pp. 298-312.
- Frappier Jean 1957, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier.
- 1976, *Remarques sur la structure du lai: essai de définition et de classement*, in *La littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expres-sion*, Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 23-39.

- Gougenheim Georges 1970, *Étude stylistique sur quelques termes désignant des personnes dans Le Vair Palefroi*, in *Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaëlsson par ses amis et ses élèves*, Göteborg, Bergendahls, 1952, pp. 190-197 (poi in *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, pp. 345-352).
- Guglielmo IX, *Poesie*, Nicolò Pasero (ed.), Modena, Mucchi, 1973.
- Hemming Jessica 1998, *Reflections on Rbiannon and the Horse Episodes in Pwyll*, «Western Folklore», 57, 1, pp. 19-40.
- Hill Thomas D. 1990-1991, *Jaufre, Pwyll and the Receding Lady: An Essay in Comparative Horsemanship*, «French Studies Bulletin», 37, pp. 1-3.
- Huon le Roi, *Il Cavallo Leardo (Le Vair Palefroi). Racconto cortese del XIII secolo*, Margherita Lecco (ed.), Genova, Genova University Press, 2021.
- , *Le vair palefroi*, Arthur Långfors (ed.), Paris, Champion, 1912.
- , *Le Vair Palefroi*, Jean Dufournet (ed.), Paris, Honoré Champion, 2010.
- , *Le Vair Palefroi*, Philippe Walter (ed.), in *Lais du Moyen Âge*, Id. (ed.), pp. 912-977, 1344-1353.
- Il Lai del Trotto (Lai du Trot), con uno studio sulla tradizione del motivo*, Margherita Lecco (ed.), Genova, Genova University Press, 2012.
- Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, Giorgio Chiarini (ed.), Roma, Carocci, 2003.
- L'epopea di Cuchulainn. La razzia delle vacche di Cooley*, Christian-J. Guyonvarc'h (ed.), trad. it. di N. D'Anna, Roma, Edizioni Mediterranee, 2009.
- Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*, Philippe Walter (ed.), avec la collaboration de Lucie Kaempfer - Ásdis R. Magnúsdóttir - Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.
- Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle. Du début du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, Alexandre Micha (ed.), t. VII, Genève, Droz, 1980.
- Le Goff Jacques 1999³, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale (1983)*, in Id., *Il Meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 59-75 (ed. or. *Le désert- forêt dans l'Occident médiéval*, «Traverses», t. 19, 1980, p. 22-33, poi in *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985).
- Le Roux Françoise - Guyonvarc'h Christian-J. 2000², *I Druidi*, nuova ed. italiana riveduta e aggiornata a cura di Carla Ferretto, Genova, ECIG-Edizioni Culturali Internazionali Genova (éd. or. *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986⁴).
- Le Trot*, Philippe Walter (ed.), in *Lais du Moyen Âge*, Id. (ed.), pp. 896-911, 1337-1344.

- Lecco Margherita 2018, *Lai du Trot, Lai de l'Espervier: testi e tradizioni narrative*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- 2021, *Introduzione a Huon le Roi, Il Cavallo Leardo*, Ead. (ed.), pp. 9-21.
- Legros Huguette 1987, *Les amours des vieillards et leur cortège de vice*, in *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 151-165.
- Léonard Monique 1996, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion.
- Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Pierre-Yves Lambert (ed.), Paris, Gallimard, 1993.
- Loomis Roger Sherman 1949, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press.
- Mauss Marcel 1999⁸, *Les techniques du corps* (1936), in Id., *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 363-386.
- Merceron Jacques E. 1994, *Le miracle et les gués de l'aubépine: signe de salut et seuils de l'aventure dans la matière de France et de Bretagne*, in Keith Busby - Bernard Guidot - Logan E. Whalen (ed.), «*De sens rassis*». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 445-465.
- Mocan Mira 2004, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale cossirar*, Roma, Bagatto libri.
- Muzzolon Elena 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oil*, prefazione di Franco Cardini, Padova, Esedra.
- Nouvelles françaises inédites du Quinzième siècle*, Ernest Langlois (ed.), Bibliothèque du XV^e siècle, t. VI, Paris, Champion, 1908.
- Nykrog Pal 1973, *Les fabliaux*, nouvelle edition, Genève, Droz.
- Paton Lucy Allen 1960, *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, New York, Burt Franklin.
- Pelan Margaret 1959, *Old French s'oublier: its meaning in epic and courtly literature*, «*Romanistisches Jahrbuch*», 10, pp. 59-77.
- Piramo e Tisbe*, Cristina Noacco (ed.), Roma, Carocci, 2005.
- Punzi Arianna 2022, *All'ombra di Lancillotto. Storie e imprese del primo cavaliere della Tavola rotonda*, Roma, Carocci.

- Renzi Lorenzo 2008, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Alvisè Andreose - Alvaro Barbieri - Dan Octavian Cepraga (ed.), Bologna, il Mulino, 2008, pp. 383-407.
- Rospina*, in *Le fiabe del focolare*, Jacob e Wilhelm Grimm (ed.), prefazione di G. Cocchiara, traduzione di C. Bovero, Torino, Einaudi, 1951⁶, pp. 176-178.
- Seppilli Anita 1977, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, Palermo, Sellerio.
- Stanescu Michel 1988, "Entre sommeillant et éveillé" – d'une technique chevaleresque à une expérience poétique, in Id., *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, Brill, pp. 148-172.
- Walter Philippe 1989, *L'épine ou l'arbre-fée*, «PRIS-MA», v/1, 1, *L'arbre*, pp. 95-108.
- 2018, *Notice a Huon le Roi, Le Vair Palefroi*, Id. (ed.), pp. 1344-1350.
- Watanabe Kôji 1999, *Le défilé des femmes mortes dans le Lai du Trot*, «Iris», 18 (= *Outre-Monde. Europe et Japon*), pp. 73-83.
- Zolla Elémire 2003³, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica* (1986), Marsilio, Venezia.