

## INTRODUZIONE

Nell'ambito di un lavoro condiviso in tutte le sue fasi tra i due curatori, si precisa che in questo volume tutta l'introduzione è da attribuire a Sophie Lecomte, salvo le pp. 111-23 del *Riassunto*, mentre per quanto riguarda l'edizione del testo, l'apparato delle varianti e le relative note di commento, sono a cura di Luca Cadioli i §§ 1-275, di Sophie Lecomte i §§ 276-410.

I.  
ANALISI LETTERARIA

I.1. IL «ROMAN DE MELIADUS»

Con il titolo di *Roman de Meliadus* si indica oggi la prima *branche* del ciclo arturiano in prosa *Guiron le Courtois*, costituito da altre due *branches* principali: il *Roman de Guiron* e la *Suite Guiron*.<sup>1</sup> Composto nel periodo 1230/1235-1240,<sup>2</sup> il *Meliadus* ripercorre la storia degli antenati dei cavalieri della Tavola Rotonda e narra in particolare le prodezze e le avventure del re Meliadus de Leonois, padre di Tristano. Le figure principali che il romanzo mette in

1. Per l'insieme degli studi sul ciclo di *Guiron*, rinviamo alla bibliografia generale di *Le cycle de 'Guiron le Courtois'. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, dir. L. Leonardi et R. Trachsler, Classiques Garnier, 2018, nonché al recente aggiornamento sul sito Arlima (*online* <[www.arlima.net/ad/cycle\\_de\\_guiron\\_le\\_courtois.html](http://www.arlima.net/ad/cycle_de_guiron_le_courtois.html)>). Sui processi di trasmissione, di diffusione e di trasformazione dei diversi testi della galassia guironiana, cfr. in particolare N. Morato, *Formation et fortune du cycle de 'Guiron le Courtois'*, in *Le cycle de 'Guiron le Courtois'* cit., pp. 179-247. Nel 2020 sono già usciti i tre volumi dedicati al *Roman de Guiron* (parte prima, a cura di C. Lagomarsini; parte seconda, a cura di E. Stefanelli) e alla sua *Continuazione* (a cura di M. Veneziale).

2. Il *terminus post quem* è stabilito sulla base di un riferimento interno al *Tristan* in prosa nel prologo; il *terminus ante quem* è fornito da un'attestazione indiretta del *Meliadus* («libro Palamides») in una risposta della cancelleria dell'imperatore Federico II al suo segretario di Messina datata al 5 febbraio 1240. Quest'ultima data è, «sauf erreur, [...] la plus ancienne attestation de la circulation d'un roman arthurien en prose en Italie» (cfr. Morato, *Formation et fortune* cit., p. 188). Sul *terminus post quem*, aggiungiamo che l'intervallo 1230-1235 «fait presque l'unanimité parmi les spécialistes et [...] est établi sur la base de la chronologie relative des romans arthuriens en prose» (ivi). Sulla questione della datazione relativa ai romanzi arturiani in prosa, cfr. P. Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, alle pp. 471-8 («1235-1240, cinq années bien occupées»). Cfr. ancora la sintesi critica su Robert de Boron e la data di composizione del *Merlin* di F. Zufferey, *Robert de Boron et la limite nord du franco-provençal*, in «Revue de linguistique romane», LXX/2 (2006), pp. 431-69.

scena hanno conosciuto i tempi di Uterpendragon e si evolvono in un universo temporale che corrisponde alle prime fasi del regno di Artù. Fin dal prologo viene esplicitato il rapporto di complementarietà con i famosi *avant-textes*, ossia il *Lancelot* e il *Tristan* in prosa:<sup>3</sup> l'autore fa esplicitamente riferimento ai suoi predecessori Luce del Gat, Gautier Map e Robert de Boron – (pseudo-)autori rispettivamente del *Tristan*, del *Lancelot* e del *Merlin* in prosa – nonché alla famosa *summa* del «livre del latin» che essi avevano già iniziato a «translater [...] en langue françoise», secondo il *topos* ben noto. Il proposito dell'autore – che adotta come firma lo pseudonimo di Helye de Boron, presente anche nell'epilogo del *Tristan* in prosa – è di proseguire tale impresa in un libro a cui dà il titolo di *Palamedés*.<sup>4</sup> Più precisamente, lo pseudo-Helie occupa due intervalli cronologici lasciati liberi dagli autori del *Lancelot* e del *Tristan*, ossia rispettivamente le guerre interne con le quali si confronta il giovane re Artù all'inizio del suo regno e la prima infanzia di Tristano.<sup>5</sup> Questo ancoraggio temporale e i personaggi che esso permette di fare evolvere offrono al romanzo un grande «potentiel de développement cyclique»<sup>6</sup>, ma l'opera è stata concepita indipendentemente da una tale prospettiva.

Il presente volume pubblica la prima edizione critica della forma lunga pre-ciclica del *Roman de Meliadus*, che riflette secondo ogni probabilità lo stato primitivo dell'opera.<sup>7</sup> Questa forma lunga è attestata in Italia tra il sec. XIII<sup>3/4</sup> e la fine del sec. XIV almeno;

3. Esistono due versioni del prologo. Cfr. R. Lathuillère, 'Guiron le Courtois'. *Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966, pp. 173-83; il capitolo «La voce di Helie» in N. Morato, *Il ciclo di 'Guiron le Courtois'.* *Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010, pp. 75-104; S. Albert, «Ensemble ou par pieces». 'Guiron le Courtois' (XIII-XV<sup>e</sup> siècles): la cohérence en question, Paris, Champion, 2010, pp. 31-6 (prologo I) e 131-5 (prologo II); sul contesto di composizione del prologo I e sui legami con gli interventi pseudo-autoriali del *Tristan* in prosa e della *Suite Merlin*, cfr. Morato, *Formation et fortune* cit.

4. Sulla questione del titolo, cfr. *infra* 1.3.

5. Cfr. in particolare Albert, «Ensemble ou par pieces» cit., pp. 53-4.

6. Ivi, p. 190.

7. Morato, *Il ciclo* cit., pp. 399-401 (conclusioni nn. 4-6) e Id., *Formation et fortune* cit., p. 191. Sulle diverse forme del *Roman de Meliadus*, cfr. Id., *Il ciclo* cit., pp. 311-26; Id., *Poligenesi e monogenesi del macrotesto nel 'Roman de Meliadus'*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della SIFR, Bologna, 5-8 ottobre 2009, a cura di F. Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 729-54; Id., *Formation et fortune* cit., pp. 179-247.

viene trasmessa da testimoni del Nord-Ovest, del Veneto e/o dell'Emilia, della Lombardia e di Napoli, e si è principalmente diffusa nel contesto delle corti principesche, ma anche nell'ambiente dei funzionari e dei notai.<sup>8</sup> Il *Meliadus* è anche attestato in due forme cicliche, in manoscritti e stampe francesi: nella prima, che risalirebbe al periodo tra 1240-1280 e 1380-1390,<sup>9</sup> il romanzo è mutilato della sua parte finale e congiunto al *Roman de Guiron*, seconda *branche* del ciclo, tramite un raccordo ciclico;<sup>10</sup> la seconda forma ciclica, che daterebbe del periodo 1272/1274-1339,<sup>11</sup> offre la redazione lunga del *Meliadus*, seguita da una sola parte del raccordo. La fortuna della versione lunga del *Meliadus* è dovuta, in parte della sua trasmissione, a questa seconda forma ciclica, che costituisce la *vulgata* del testo e che «a rencontré le plus grand succès littéraire et la plus vaste diffusion à la fin du Moyen Âge, a donné naissance à la presque totalité des compilations guironiennes les plus complexes et les plus riches, est à la base de la tradition imprimée et, par ce biais, de la fortune du cycle du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'aux *vulgarizzamenti* et au *Gyrone il Cortese* de Luigi Alamanni.»<sup>12</sup>

## I.2. CARATTERI GENERALI

Il giudizio che i critici hanno dato nel XIX sec. alla frantumazione della narrazione e alla natura *brouillone* di quello che allora era considerato come il vasto romanzo unitario di *Guiron* può es-

8. Ivi, p. 196.

9. Ivi, p. 205.

10. Per il raccordo, rimandiamo alla presente edizione del *Ciclo di Guiron le Courtois*, vol. III/2. *Testi di raccordo*, a cura di V. Winand, in c. s. Su questa zona testuale, cfr. F. Bogdanow, *Arthur's War against Meliadus: the Middle of the Part 1 of the 'Palamède'*, in «Research Studies», XXXIII (1964), pp. 176-88; Lathuillère, «*Guiron le courtois*» cit., pp. 115-8; Albert, «*Ensemble ou par pièces*» cit., pp. 115-28; Morato, *Il ciclo* cit., pp. 46-55; V. Winand, *Les raccords cycliques de 'Guiron le Courtois' et leur tradition textuelle*, in «Medioevo romanzo», XLIV (2020), pp. 305-45; Ead., *Le Ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria α.W.3.13 (Mod2). Une structure cyclique alternative de 'Guiron le Courtois'*, in «Vox Romanica», LXXIX (2020), pp. 89-118; S. Lecomte - E. Stefanelli, *La fin du 'Roman de Méliadus': à propos de la deuxième divergence rédactionnelle*, in «Medioevo romanzo», XLV (2021), pp. 24-73.

11. La data del 1339 coincide con la menzione di una copia che potrebbe appartenere al sottogruppo δ<sup>3</sup>. Sull'intervallo tra gli anni 1272-1274 e 1339 e la questione della data del 1339, cfr. Morato, *Formation et fortune* cit., pp. 206-7.

12. Ivi, p. 205.

sere applicato in realtà solo alla prima parte del *Roman de Meliadus*.<sup>13</sup> Da un lato, i personaggi di cui si seguono le avventure all'inizio del romanzo, ossia i due fratelli Esclabor e Arfasar, escono di scena relativamente presto, scomparendo quasi completamente dalla narrazione.<sup>14</sup> Essa inizia infatti nell'impero romano, che i due fratelli lasciano per recarsi alla corte di re Artù. Una tale "premessa" – in cui si attua una *translatio imperii* – non solo ha l'effetto di indicare fin dall'inizio che la cavalleria del *Meliadus* sarà una cavalleria secolare, non rivolta alla *queste del Graal*, ma permette anche di evocare le grandi figure del potere, ovvero re Artù, l'imperatore di Roma, e Carlo Magno, un'incursione all'inizio del romanzo.<sup>15</sup> Una volta che i due fratelli arrivano a Camelot e ammirano il modello di cortesia e valore che re Artù rappresenta, vengono ambedue quasi esclusi dalla narrazione.

Dall'altro lato, la tecnica narrativa dell'*enchâssement* è subito predominante – re e cavalieri erranti si incrociano e si raccontano storie, per lo più allo scopo di giustificare perché tale cavaliere meriti di essere considerato *le meillor chevalier del monde* –, soprattutto dopo che Esclabor e suo fratello escono di scena, e le avventure diventano veramente "arturiane". Tuttavia, come già mostrato da

13. Cfr. P. Paris, *Les romans de la Table ronde mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, Paris, Techener, 1868-1877, t. v, p. 362, che ritiene che il romanzo sia un «ramassis [...] de contes débités sans ordre, sans cohésion», e E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1891, p. 433, che parla di «fatras». Sul dibattito critico intorno alla genesi del *Ciclo di Guiron*, rinviamo alla premessa di L. Leonardi e R. Trachsler all'inizio di questo volume.

14. Il personaggio di Esclabor compare di nuovo sporadicamente tra i §§ 303 e 762. Il testo non offre appigli per capire se si tratta dello stesso personaggio, ora compagno di Artù e padre di Palamedés, e chiamato *le Mesconneu*. Secondo G. D. West, *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, si tratta dello stesso personaggio.

15. Sul motivo della *translatio imperii* nel romanzo, cfr. Albert, «Ensemble ou par pièces» cit., part pp. 39-54 e pp. 201-26. Cfr. anche B. Wahlen, «Nostalgies romaines»: *le parcours de la chevalerie dans le 'Roman du roi Meliadus', première partie de Guiron le Courtois*, in *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, éd. M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 165-81. Sulla mescolanza di materiali carolingi e sulle diverse incursioni della figura di Carlo Magno, cfr. R. Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Étude et textes*, Genève, Droz, 1996, part. pp. 192-5 e Id., *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, A. Francke, 2000, part. pp. 109-17 (i «pèlerinages littéraires»).

S. Albert, la discontinuità generata dalla moltitudine di racconti di secondo grado è solo apparente: «[ceux-ci] font office de transition entre deux mondes de fiction, celui de l'intertexte et celui du *Roman de Meliadus*. À ce titre, ils contribuent à fonder et à expliquer la suite du récit principal, assurant en profondeur la cohérence du monde fictionnel inventé par le romancier». <sup>16</sup> Non è quindi privo di significato che queste narrazioni di secondo grado diminuiscano man mano che l'unità del romanzo si sviluppa intorno alla figura di Meliadus. Questi racconti creano infatti una vera e propria linea di demarcazione tra la prima sezione, «di carattere erratico e digressivo», <sup>17</sup> e la seconda, una narrazione unitaria in cui si leggono le avventure di re Meliadus e, in particolare, le due guerre in cui è coinvolto: la prima, di carattere omerico, in cui si oppone ad Artù, successiva al rapimento della regina di Scozia ai danni del marito; la seconda, combattuta stavolta al fianco dello stesso re bretone nel tentativo di contrastare l'invasione del Logres da parte dei Sassoni.

Le storie di secondo grado consentono inoltre ai due grandi rivali del romanzo di entrare progressivamente in contatto con i mondi narrati. Menzionando Meliadus o il Buon Cavaliere, gli stessi racconti permettono di problematizzare e rendere corale l'interrogativo soggiacente all'intera opera: chi, tra questi, può essere realmente considerato il miglior cavaliere. Il rapporto di inimicizia e, al contempo, di grande ammirazione che lega i due personaggi è un vero e proprio motore della narrazione. Da una parte, Meliadus e il Buon Cavaliere non tollererebbero in alcun modo un'eventuale sconfitta per mano l'uno dell'altro; dall'altra, non accetterebbero neanche che a batterli fosse un altro diverso da loro. Gli episodi in cui Meliadus può tuttavia misurarsi, sotto lo sguardo del lettore, con il suo grande rivale, risultano poco numerosi, e i duelli che li vedrebbero contrapposti sono spesso rinviati.

16. Albert, «*Ensemble ou par pièces*» cit., p. 98. Cfr. inoltre l'analisi di F. Plet al *Tristan en prose*, che si confà in questo caso perfettamente anche al *Meliadus*: «Plus qu'un sujet de conversation favori, ces délibérations sont une mise à jour nécessaire de la collecte, pour donner forme à la société arthurienne. Dans ce roman qui n'est plus fondé ni sur la quête amoureuse, ni même sur la quête du Graal, la communauté arthurienne, dispersée sur les chemins de l'aventure par l'errance chevaleresque, se reconstitue pourtant de la sorte dans les cellules éphémères, formées par le contact, amical ou non, entre les chevaliers errants» (F. Plet, *Incognito et renommée. Les innovations du 'Tristan en prose'*, in «Romania», CXX (2002), pp. 406-31, cit. a p. 416).

17. Morato, *Il ciclo* cit., p. 336.

Il *Roman de Meliadus* non è quindi soltanto un romanzo biografico sul padre di Tristano, nel quale sarebbero semplicemente riutilizzati elementi presenti in altre *summae* arturiane al fine di costruire un nuovo eroe e riempire un vuoto. Anche se serve da *prequel* agli altri grandi romanzi arturiani e moltiplica i riferimenti a questi intertesti,<sup>18</sup> di cui l'autore dimostra una conoscenza precisa, l'unità del romanzo non può essere certamente ridotta a questa "genealogia al contrario".

### I.3. IL TITOLO E IL RAPPORTO DI COMPLEMENTARITÀ CON IL «TRISTAN EN PROSE»

Menzionare il legame di complementarità tra il *Tristan* in prosa e il *Roman de Meliadus* può sembrare un'ovvietà, visti gli eroi eponimi di questi due romanzi. Tuttavia, questo effetto dipende dal nostro personale sguardo di lettori moderni. In effetti, il titolo *Meliadus* non fu sempre usato per designare il romanzo, e nel prologo lo pseudo-Helie de Boron dà alla sua opera il titolo *Palamedés*, dal nome del rivale di Tristano per l'amore di Isotta nel *Tristan* in prosa. Naturalmente, come già sottolineato da R. Lathuillère, questo titolo è in evidente contraddizione con il contenuto stesso dell'opera che, come abbiamo detto, riguarda la generazione che precede quella di Tristano, Galvano, Yvain e Palamedés; Lathuillère considerò questo come una prova dell'inserimento successivo del prologo e ritenne più plausibile immaginare che le menzioni di Palamedés fossero integrate successivamente per creare, per quanto possibile, un'unità tra l'opera e il suo prologo.<sup>19</sup> Per N. Morato, il titolo *Palamedés* ha più che altro un valore simbolico e permette al lettore di identificare, fin dall'apertura, il legame complementare che l'autore vuole stabilire tra la sua opera e il suo grande modello.<sup>20</sup> In ogni caso, il prologo non fa menzione del

18. Cfr. le numerose note critiche che rimandano ad altri testi arturiani.

19. R. Lathuillère, *Le livre de Palamède*, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, SEDES, 1973, pp. 441-9, cit. a p. 448.

20. Morato, *Il ciclo* cit., p. XXII: «Questo titolo, in effetti, rientra nel gioco di maschere e di referenti letterari messo in campo dal prologo, per definire un certo ambito del gesto autoriale e la *posture* che, insieme al nome, individua la voce narrante». Sulla questione del titolo e della postura dell'autore nel prologo, cfr. anche B. Wahlen, *L'écriture à rebours. Le 'Roman de Meliadus' du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2010, pp. 15-24; Albert, «Ensemble ou



personaggio di Meliadus, né esso viene citato nelle poche incursioni del narratore per annunciare il contenuto della narrazione.<sup>21</sup>

È solo nel XVI sec. che la prima menzione dell'eroe del romanzo appare in un titolo:<sup>22</sup> nel 1528, Galliot du Pré pubblica a Parigi l'*editio princeps* del testo con il titolo *Meliadus de Leonnoys*, riprodotto nel 1532 a Parigi da Denis Janot. Questo titolo, tuttavia, abbraccia una realtà eterogenea e non designa solo il *Roman de Meliadus*, preceduto dal suo prologo, ma anche gli altri materiali guironiani che lo seguono, come il raccordo ciclico e la compilazione di Rustichello da Pisa.<sup>23</sup> Anche qui, titolo e contenuto non coincidono, ma la questione è posta in termini diversi in relazione ai manoscritti. Nel suo studio dedicato alla stampa di Galliot du Pré, S. Albert si è interessata al «recyclage» della figura di Meliadus in questa edizione.<sup>24</sup> Albert sottolinea, da un lato, che la *princeps* del 1528 risponde a un «double appel» del contesto editoriale dell'epoca e si inserisce in un legame complementare con la storia di Tristano e quella di Guiron,<sup>25</sup> e, d'altra parte, che i confini fluttuanti di Guiron, come abbiamo visto, hanno portato lo stampatore a ricomporre i suoi vari pezzi, il che ha ripercussioni sulla cro-

*par pieces*» cit., pp. 35-6; Morato, *Il ciclo* cit., pp. 75-104 («La voce di Helie»); Id., *Formation et fortune* cit. (in particolare il legame tra questo prologo e gli interventi pseudo-autoriali nel *Tristan* in prosa e la *Suite Merlin*).

21. Cfr. ad es. § 59.14. Occorre precisare che il prologo dello pseudo-autore, presente sia nei testimoni ciclici sia nei testimoni non ciclici, risale all'archetipo. Secondo l'ipotesi genealogica che presiede alla presente edizione, ossia che l'archetipo conteneva il *Meliadus* nella sua forma pre-ciclica, il titolo *Palamedés* si riferisce necessariamente in origine al solo *Roman de Meliadus* e non a un insieme ciclico.

22. Pochi manoscritti recano un incipit all'inizio del *Meliadus* o del suo prologo, e solo 355 menziona il re: «Ci endroit commence le livre de Meliadus et de Guiron le Courtoiz et de Palamedés» (f. 65r).

23. Cfr. *infra* Nota al testo per il dettaglio dei contenuti.

24. S. Albert, *Recycler Meliadus: la réception de l'identité héroïque dans l'imprimé 'Meliadus de Leonnoys' (1528)*, in «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes», xxiv (2012), pp. 487-503.

25. Ivi, pp. 487-8. In primo luogo, c'è la menzione della stirpe di Tristano e il legame con Meliadus nel colophon dell'incunabolo del *Tristan en prose* pubblicato nel 1489 a Rouen da Jehan le Bourgoys. S. Albert si riferisce a quanto dice Emmanuèle Baumgartner a proposito di questo riferimento, «peut-être destin[é] à faire un lien avec les imprimés à venir de *Meliadus de Leonnoys* et de *Gyron le Courtoys*» (E. Baumgartner, *Du manuscrit BNF fr. 103 du 'Tristan' en prose à l'imprimé du 'Tristan' par Jehan le Bourgoys (1489)*, in «Ateliers», xxx (2003), pp. 11-25, citato in Albert, *Recycler Meliadus* cit., pp. 487-8). In secondo luogo, la stampa *Gyron le Courtoys* pubblicata a Parigi nel 1501 da Antoine Vérard annuncia, alla fine, un volume dedicato a Meliadus.

nologia della narrazione e ridefinisce i contorni dell'identità eroica di Meliadus.<sup>26</sup> Tutto sommato, valutare il titolo *Meliadus de Leonnoys* nelle stampe del XVI sec. in termini di corrispondenza al contenuto del *Roman de Meliadus* sarebbe riduttivo.

Negli studi critici, il titolo *Roman de Meliadus* è entrato in uso solo di recente, da quando è stata esaminata la struttura del *Guiron* e sono state identificate diverse unità narrative dietro la sua apparente omogeneità.<sup>27</sup> Non c'è dubbio che questo titolo è il più appropriato per il primo ramo del ciclo, nel quale sono narrate le avventure di Meliadus durante la prima infanzia di Tristano, un nuovo eroe il cui *background* letterario, soltanto approssimato, lascia ampiamente aperta la porta della creazione. Nel *Tristan* in prosa lo spazio riservato al personaggio di Meliadus è piuttosto ridotto e i dati della sua biografia sono assai generici.<sup>28</sup> Tra i §§ 223-58 dell'edizione di R. L. Curtis si legge che Meliadus è il marito della regina Elyabel e il padre di Tristano, che viene stregato da un'incantatrice durante la caccia, che sua moglie dà alla luce Tristano e muore durante il parto, che il re finisce per risposarsi con la figlia del re Höel di Petite Bretagne e che viene ucciso dagli uomini del conte di Norholt quando Tristano ha sette anni. Il *Roman de Meliadus*, che racconta la storia di Meliadus durante la prima infanzia di Tristano, tra la morte di sua madre e di suo padre, riempie così «un espace laissé vacant».<sup>29</sup>

Questo legame di complementarità tra il *Meliadus* e il *Tristan* in prosa è sempre stato un asse fecondo per gli studi che considerano il romanzo da una prospettiva letteraria, sia a partire dalla tesi della

26. Ivi, p. 489 e sgg.. Cfr. il capitolo dedicato alle stampe in Wahlen, *L'écriture à rebours* cit., pp. 289-354.

27. Sull'uso dei titoli negli studi critici in riferimento alle due parti principali del *Guiron*, cfr. Albert, «*Ensemble ou par pièces*» cit., p. 17. Dal 2010, in cui sono state pubblicate le tesi di S. Albert, N. Morato e B. Wahlen, il romanzo è designato col titolo *Roman de Meliadus*.

28. Cfr. *Le Roman de Tristan en prose*, éd. R. L. Curtis, Cambridge, Brewer, t. 1, 1963, §§ 223-58. Sul ruolo circoscritto e l'immagine «statique» di Meliadus, cfr. anche M. Botero García, *Les rois dans le 'Tristan en prose'. (Ré)écritures du personnage arthurien*, Paris, Honoré Champion, 2011, part. pp. 122-8 (cit. a p. 128). F. Plet osserva inoltre che, nel *Tristan en prose*, quando si tratta di dire l'identità di Tristan e di menzionare la sua parentela, «la référence au père [...] n'est qu'annexe» (F. Plet, *La création du monde. Les noms propres dans le roman de 'Tristan en prose'*, Paris, Honoré Champion, 2007, alle pp. 339-40).

29. Cfr. il capitolo dedicato al tempo della narrazione in Albert, «*Ensemble ou par pièces*» cit., pp. 36-54, cit. a p. 54.

struttura ciclica del *Guiron* – affrontandolo così come un romanzo a sé stante – sia già prima – affrontando episodi del ciclo del *Guiron* che si svolgono nel *Meliadus*.<sup>30</sup> Per usare la formulazione di B. Wahlen, «Meliadus est le prolongement rétroactif de Tristan», e «Tristan n'est le meilleur chevalier du monde que parce que Meliadus était l'un des deux meilleurs chevaliers de son temps».<sup>31</sup> Lo studio di R. Trachsler sull'invenzione del *lai* poetico da parte di Meliadus, che è una delle attualizzazioni nella narrazione del principio di “rétrodition”, si intitola *À l'origine du chant amoureux*: in questo episodio, l'autore del *Meliadus* attribuisce infatti la paternità del *lai* tristaniano a Meliadus, in un quadro narrativo «fourni par l'histoire d'amour entre le roi Méliadus et la reine d'Écosse, histoire qui reproduit, tout en feignant de l'annoncer, la passion entre Tristan et Yseut».<sup>32</sup> Anche il titolo del libro di B. Wahlen, *L'écriture à rebours*, è a questo proposito assai eloquente, essendo la scrittura genealogica la pietra angolare attraverso la quale la studiosa affronta il *Meliadus*.<sup>33</sup> Lo studio della complementarità narrativa tra i due romanzi si trova anche nel libro di S. Albert, benché in una forma diversa: Albert considera gli echi della figura del figlio dal punto di vista dell'annuncio e mostra come questi «récits de l'avenir» disegnino i contorni «d'un “nouveau Tristan”, éventuellement divergent vis-à-vis de la tradition littéraire»: «les aventures de Meliadus expliquent ou préfigurent celles de son enfant, mais aussi construisent un modèle romanesque différent, et pour partie,

30. L'interesse letterario del *Meliadus* non si misura ovviamente solo dalla sua relazione con il *Tristan en prose*. Cfr. a titolo di esempio gli studi di L. Cadioli, «Ge sui le chief et vos les membres». *Discorsi sul potere nel 'Roman de Meliadus'*, in *Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo, interpretazione e storia. Atti dell'XI congresso della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015)*, a cura di A. Pioletti e S. Rapisarda, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 129-43; C. Lagomarsini, «Le lyon de l'empereur est eschapez». *L'inizio del 'Roman de Meliadus' e il motivo del leone evaso*, ivi, pp. 271-86; Wahlen, “Nostalgies romaines” cit.

31. Ead., *Le Bon Chevalier sans Peur, Brunor, Dinadan et Drian: un lignage détonnant!*, in *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3<sup>e</sup> colloque arthurien organisé à l'université de Haute-Bretagne (13-14 octobre 2005)*, éd. par Ch. Ferlampin-Acher et D. Hùe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 205-18, cit. a p. 209.

32. R. Trachsler, *À l'origine du chant amoureux. À propos d'un épisode de 'Guiron le Courtois'*, in *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval. Hommage à Michel Zink*, éd. par A. M. Babbi et C. Galderisi, Orléans, Paradigme, 2001, pp. 133-50, cit. a p. 137.

33. Cfr. in particolare Wahlen, *L'écriture à rebours* cit., pp. 29, 120 e 121.

concurrentiel. En quelque sorte, Tristan a permis que naisse Meliadus, mais le père, à son tour, veut engendrer le fils». <sup>34</sup>

Oltre agli episodi che prefigurano la storia di Tristano nel *Roman de Meliadus*, e alle stesse incursioni della figura di Tristano nella narrazione, ci sono altri echi del famoso *Tristan* in prosa, di cui l'autore aveva una conoscenza dettagliata. <sup>35</sup> Questo vale per il prologo, ma anche per il meccanismo diegetico che moltiplica i rapporti di «compétition-émulation entre protagonistes». <sup>36</sup>

La costruzione dell'eroe si realizza, naturalmente, attraverso questi paralleli con la figura di Tristano, dove la figura paterna assume l'eredità à rebours del figlio; <sup>37</sup> tuttavia il personaggio di Meliadus e il suo spessore psicologico non si riducono a questi confronti. Mentre i racconti di secondo grado, che abbondano nella prima parte del *Meliadus*, diventano più rari, un filo rosso emerge intorno alla figura di Meliadus, anche se una forma di dispersione è ancora tangibile. Più precisamente, l'autore fa emergere in modo molto graduale – per non dire discontinuo – un protagonista che non è, a prima vista, privo di contraddizioni. Attraverso diverse tappe, il personaggio di Meliadus si rivela al lettore man mano che entra in contatto con l'universo narrativo: all'inizio è soltanto un nome associato a una grande fama, poi diventa una persona, ma nome ed essere sono in un primo momento difficili da giustapporre. La costruzione del protagonista potrebbe quindi essere interpretata come una questione a sé stante.

34. Cfr. Albert, «Ensemble ou par pièces» cit., pp. 226-42 («La confrontation des modèles: Meliadus et Tristan»), cit. a p. 229.

35. Lagomarsini, *Lais, épîtres et épigraphes en vers dans le cycle de 'Guiron le Courtois'*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 47. Cfr. il discorso (p. 21) che porta Lagomarsini a supporre, a proposito del *Lai de Méliadus* «que l'auteur du *Roman de Méliadus* est en train de citer des vers tirés du lai du *Tristan*. En effet, la première branche du cycle regarde constamment le *Tristan* comme modèle. Aussi n'est-ce pas un hasard que la majorité des insertions se concentre exactement dans ce premier volet du cycle».

36. Cfr. N. Morato, *Tristan et Guiron dans le tourbillon cyclique. Écarts et contacts entre récits et traditions textuelles*, in *La Tradition manuscrite du 'Tristan en prose': bilan et perspectives*, in c. s.: «[c]e mécanisme concurrentiel, qui permet de construire des intrigues potentiellement illimitées et de multiplier à perte de vue les jeux de symétrie et d'asymétrie entre épisodes, est très vraisemblablement hérité du *Tristan* où, comme l'a bien montré Damien de Carné, il constitue un véritable principe d'organisation du récit ainsi qu'un des moteurs de l'action [...]».

37. Cfr. il titolo di Walhen, *L'écriture à rebours* cit.

## I.4. L'EMERGERE DI UN NUOVO EROE

I.4.1. *Un eroe "enchâssé"*

È solo dopo più di cento paragrafi – circa un decimo dell'opera – che il nome di Meliadus appare per la prima volta, al § 123. Faramont, Artù e Galvano discutono su chi sia il miglior cavaliere del mondo. Faramont, a cui è stata rivolta la domanda, opera una distinzione tra le diverse generazioni di cavalieri: per lui, Ban de Benoïc era il migliore del suo tempo, mentre deplora la morte di un cavaliere che, a suo parere, era il migliore della generazione attuale:

Ge ne sai orendroit nul meillor de lui [*scil.* Ban de Benoïc] de cels que ge ai veue, mes ge vi la un chevalier, n'a encor mie grantment de tens, qui chevaliers estoit senz doute: cil estoit chevaliers adroit. Celui vi ge mainte foiz en tele esprove et en si fort que, se ne fust por seurté de son cors solement, ge ne me volxisse veoir por gahaignier la metié de ceste monde; encor n'a mie grantment de tens que mort fu celui bon chevalier. Si m'aït Dex, ge ne croi mie que onques poor entrast en lui, et ge croi bien que, se tout li monde fust encontre lui, que il tout seul l'osast envair. De celui di ge bien senz faille qu'il n'ot nul paroill el monde en bonté de chevalerie: tant com il vesqui, bien avoit a soi toute proesce que mortel chevalier porroit avoir; il n'ot onques poor ne doute, por voir le di.

Faramont non nomina direttamente Meliadus, ma il suo discorso permette ad Artù di capire subito di chi sta parlando: è in questa modalità che viene citato per la prima volta, da parte dello stesso re Artù, l'eroe del romanzo, riconosciuto soprattutto mediante l'evocazione delle sue prodezze. In realtà Meliadus non è morto, come apprende Faramont, ma è stato a lungo imprigionato, e da questa assenza si sono probabilmente originate le voci riguardanti la sua morte.

È questa prima menzione di Meliadus che dà avvio allo sviluppo del personaggio. In seguito, l'associazione del suo nome con il valore e la bontà cavalleresca diventa ricorrente nelle narrazioni di secondo grado, e le menzioni di Meliadus portano all'evocazione delle sue prodezze, che permettono una prima caratterizzazione dell'eroe, sempre indiretta per il lettore. Da semplice nome Meliadus diventa così un personaggio, ma sempre in racconti di secondo grado: sono le storie narrate da altri cavalieri che contribuiscono a conferirgli un passato. In particolare, vengono citati due episodi: la vittoria su re Uterpendragon durante l'assedio di un castello di

Faramont, e un combattimento fallito con il Buon Cavaliere in un torneo, in seguito al quale egli ricevette la corona del regno di Estrangorre.<sup>38</sup> Comincia così ad emergere una brevissima biografia di Meliadus.

Avviene allora un interessante slittamento narrativo, dietro il quale si può riconoscere la costituzione del nuovo filo diegetico: a poco a poco, le storie incorporate non servono più da fondamento alla storia principale; al contrario, esse si estendono nella cornice narrativa, rispetto alla quale svolgono spesso un ruolo di antecedente – la storia di secondo grado permette di capire gli eventi della storia di primo grado –, finché la linea narrativa risulta semplificata. In altre parole, il confine tra le storie incorporate e la storia principale si confonde, e la narrazione diventa via via più omogenea, finché Meliadus diventa completamente parte del racconto di primo grado.

Così appare Meliadus «en chair et en os»,<sup>39</sup> durante l'episodio dell'adulterio tra il Morholt e la moglie del cavaliere Tarsin. Quest'ultimo vuole vendicarsi degli amanti e progetta di farli bruciare vivi; Brehus, assistito dal Buon Cavaliere, riesce a liberare gli amanti. Un cavaliere in incognito si offre allora di aiutare Tarsin a vendicarsi, riesce a riprendere la dama dal Morholt (il Buon Cavaliere, addormentato, non gli è d'aiuto) e la restituisce a suo marito. Quando il suo compagno si sveglia, il Morholt gli racconta della sua sconfitta:

Quant li Bons Chevaliers entent ceste novele, il encomence tout maintenant a sourire et dist: «Ge sai bien qui li chevaliers est». Après redist au Morholt: «Ne tenez pas a grant vergoigne s'il vos desconfist en tel guise quant vos estiez per a per que, por la foi que ge vos doi, il fist ja molt greignor fait que n'est cestui. [...] Or saichiez que ce est li rois de Loenoy, le fort et le fier Melyadus, le meillor qui onques portast armes.» (§§ 259–60)

È quindi seguendo il racconto delle avventure del Morholt che il lettore apprende che il misterioso cavaliere è in realtà Meliadus. Sintomaticamente, i personaggi che riconoscono Meliadus quando

38. In questo passo, Faramont racconta anche un episodio vergognoso del percorso di Meliadus: in realtà, il re di Leonois si è rifiutato di combattere contro il Buon Cavaliere.

39. Cfr. Albert, «*Ensemble ou par pièces*» cit., p. 86: «dès lors que le récit se focalise sur le roi Meliadus, on ne trouve plus un seul récit enchâssé, et ce jusqu'à la fin du *Roman de Meliadus*».

vengono menzionate le sue prodezze sono re Artù stesso e il Buon Cavaliere. Questo schema di rivelazione dell'identità del protagonista si ripete quasi identico un po' più avanti. Mentre il Buon Cavaliere e il Morholt soggiornano in un castello, il loro ospite racconta di un cavaliere che, da solo, ha abbattuto sei uomini di Artù. Tocca di nuovo al Buon Cavaliere rivelare al suo interlocutore che si trattava di Meliadus, che si era presentato come un semplice *chevalier estrange*. Il signore del castello racconta poi una terza storia su Meliadus e sulla generosità che gli ha mostrato quando non conosceva la sua identità.

Nei primi due episodi (relativi alla moglie di Tarsin e alla vittoria sui cavalieri di Artù), il lettore apprende soltanto alla fine, insieme ai personaggi del romanzo, che il cavaliere di cui stava seguendo le avventure in una narrazione di primo o secondo grado è in realtà il re di Leonois. Il terzo racconto di secondo grado (la *bonté* di Meliadus verso l'ospite) articola gli elementi in modo un po' diverso: al momento dell'evento, l'ospite non sapeva che fosse Meliadus, ma quando racconta l'episodio ai suoi compagni sa di chi si tratta, proprio come il lettore. Successivamente a questo terzo racconto, Meliadus diventa il protagonista del romanzo.<sup>40</sup>

Non appena Meliadus entra in scena, la narrazione si concentra sulle sue avventure. Tuttavia il lettore deve imparare a conciliare due immagini apparentemente contraddittorie dell'eroe. Infatti, mentre fino a quel punto i personaggi identificano facilmente Meliadus dalla semplice menzione delle sue prodezze, il comportamento del re nel racconto di primo grado porta i suoi compagni a non riconoscerlo. La caratterizzazione del personaggio produce un effetto di incertezza nel lettore, una sorta di interferenza che contraddice l'immagine del personaggio che era stata costruita in precedenza.

#### 1.4.2. *La potenzialità dell'incognito*

Infatti, fino al torneo al Pino del Gigante, il re cavalca in incognito, il suo scudo coperto da un mantello, ed è costantemente deriso dai suoi compagni: la *niceté*, nel suo primo senso di 'stoltez-

40. L'episodio che segna la sua entrata in scena è in realtà un piccolo *flash-back*, poiché la cronologia della storia principale coincide con quella del secondo racconto incorporato: troviamo il re che sconfigge i sei cavalieri, di cui il signore del castello aveva raccontato la storia. Si noti che nell'ultimo episodio Artù è uno dei sei cavalieri, contrariamente a quanto narrato nella seconda storia, dove l'ospite parla addirittura di sei cavalieri di Artù.

za, ingenuità, goffaggine', ma anche, per estensione, di 'codardia', è ripetutamente invocata dagli altri personaggi in riferimento a Meliadus o alle sue azioni. Sulla sua strada, il re incontra un giovane cavaliere diretto al torneo del Pino del Gigante. Meliadus offre al cavaliere di essere suo compagno durante il torneo, senza dichiarare la sua identità e mostrando quella che sembra essere umiltà («Un chevaliers sui, com vos estes, de povre affaire et de povreovre», § 403.8), ma il giovane cavaliere rifiuta di prendere per compagno un cavaliere che non è migliore di lui. A partire da questo incontro, si crea una discrepanza tra l'immagine che Meliadus costruisce di sé stesso nel suo discorso e con il suo comportamento e quella che aveva acquisito fino a quel momento a livello extra- e intradiegetico, dipendente dalla sua ineguagliabile fama. Rifiutando di giostrare a causa di una recente ferita, Meliadus appare all'inizio al suo giovane compagno come sognatore e codardo. Tuttavia l'autore del romanzo non rinuncia a ritrarre un valoroso Meliadus, e sembra divertirsi a tessere i due fili in parallelo. Da un lato, per gli altri personaggi è impossibile che Meliadus sia il valoroso Meliadus di Leonois, nonostante una strana somiglianza fisica (Meliadus afferma addirittura di essere un suo parente, cfr. §§ 411-4). Anche quando Meliadus racconta per due volte ai suoi compagni le proprie prodezze, essi ridono di lui e pensano che si stia prendendo il merito del re di Leonois. Non solo Meliadus non è offeso dalla mancanza di considerazione che riceve dai suoi compagni, ma assume pienamente il ruolo di buffone che gli assegnano: «Or, beaux hoste, [...] ou soit mençonges ou soit verité tout ce que ge ai conté, toutevoies vos en ai solacié et esbatu, si en avom cestui soir ensint passé en joie et en solaz» (§ 419.5). L'autore ci dice anche che il giorno dopo il re è divertito dal *quiproquo* (§ 420).

Questo doppio gioco intorno alla figura di Meliadus ovviamente non manca di divertire il lettore e crea gradualmente un effetto di attesa: ci si chiede quale sarà la reazione dei personaggi quando finalmente capiranno il loro malinteso.<sup>41</sup> Lo iato culmina quando Meliadus, in cammino verso il torneo con due compagni, viene in

41. Questo meccanismo con cui l'autore presenta un eroe che non viene riconosciuto non è ovviamente unico nel nostro romanzo. L'espedito narrativo è antico nella letteratura occidentale: basti pensare all'*Odissea* e al ritorno di Ulisse, travestito da mendicante, a Itaca, dove inizialmente è sconosciuto a tutti. Precisiamo che, nel nostro romanzo, l'eroe non è "travestito" in senso stretto: il suo incognito non è legato a nessun costume, ma piuttosto al mantello che nasconde il suo scudo; non all'aggiunta di attributi che lo mascherano, ma alla rimozione del suo principale segno di riconoscimento.



aiuto di re Artù e sconfigge venti cavalieri mentre i suoi compagni dormono, per cui Artù edificherà un castello in suo onore sul luogo dell'impresa. Non appena si svegliano, i suoi compagni si divertono con la sua storia e lo credono pazzo. Le canzonature aumentano fino a far cadere Meliadus da cavallo (§ 423).

Dovremmo vedere dietro questo incognito un legame con i vari episodi del *Tristan* in prosa dove il cavaliere viaggia, anche lui, *l'escu covert d'une houce*? Si tratterebbe di un'altra eco della figura di Tristano? Nel suo studio sull'incognito nel *Tristan en prose*, F. Plet mostra come ci si inventa «un nouvel incognito, détaché des antécédents littéraires, et porteur de vertus proprement chevaleresques»: mentre solo il nome di un cavaliere può scoraggiare il suo avversario dal confrontarsi con lui, l'incognito permette ai giovani cavalieri di combattere senza pregiudizi, e ai «Grands» di rimanere accessibili.<sup>42</sup> Questo è indubbiamente il caso del nostro romanzo. Tuttavia la sfida narrativa sembra risiedere anche nel divario che intercorre tra le due linee diegetiche conosciute dal lettore, nell'effetto di aspettativa e nel divertimento che esso produce, ma anche nella complessità soggiacente, che permette l'introduzione di un *nuovo* personaggio arturiano, da definire ancora completamente.<sup>43</sup> L'incognito di Meliadus autorizza giudizi su di lui, di fronte a lui, da parte degli altri personaggi e gli conferisce una profondità che va oltre la sua semplice fama.

Inoltre, l'incognito intradiegetico permette di stabilire i termini di un confronto tra il rispetto dei costumi della cavalleria errante e

42. Plet, *Incognito et renommée* cit., p. 422.

43. Il miniaturista del ms. Paris, BnF, fr. 350 ha, inoltre, interpretato correttamente lo scarto tra l'incognito extra- e intradiegetico, rappresentando fedelmente l'effetto prodotto sul lettore. La prima miniatura in cui appare Meliadus coincide con il momento in cui la narrazione si concentra sulle sue avventure, ovvero quando lo troviamo vittorioso su Artù e i suoi cavalieri. Inoltre, il miniaturista rafforza la connivenza tra l'autore e il lettore, dato che uno dei modi di disegnare il personaggio – almeno quando è rappresentato in armatura (ai ff. 49v, 57r e 68r) – è la rappresentazione del suo stemma verde: la miniatura non rispetta la lettera del testo, poiché lo scudo è nascosto fino al torneo del Pino del Gigante, ma segue piuttosto lo spirito del testo, poiché il lettore sa già a questo punto che si tratta di Meliadus. Insomma, l'apparizione e l'identificazione di Meliadus nelle miniature di questo manoscritto vanno di pari passo con la fine dell'incognito extradiegetico. Cfr. a questo proposito J. Pourquery de Boisserin, *Identification de Méliadus dans les miniatures du manuscrit BnF fr. 350 de 'Guiron le Courtois'*, in *Façonner son personnage au Moyen Âge*, dir. C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007, pp. 297-307.

il valore di un combattente. Più volte Meliadus si rifiuta di giostrare, non perché sia un codardo, ma perché non accetta di sottomettersi all'usanza, e i suoi tre compagni ridono di lui, accecati dai loro pregiudizi. Meliadus adotta poi la postura di un uomo saggio, il che evidenzia il divario tra la saggezza, il valore e l'onore di Meliadus e il costume che egli rifiuta di onorare.

#### 1.4.3. *Il cavaliere dallo scudo verde*

Il torneo del Pino del Gigante (§ 515 sgg.), il cui annuncio scandisce gran parte della prima sezione del romanzo, segna la fine del processo di *decouvrement* del personaggio. Attraverso un interessante gioco di messa in scena, che culmina in questo torneo, l'autore tesse un parallelo, quasi una metafora, tra l'emergere del protagonista – si potrebbe addirittura parlare di una rivelazione – e lo svelamento del suo stemma: Meliadus può allo stesso tempo dimostrare il suo valore, svelare il suo scudo e rivelare (finalmente) il suo nome. Se prima era nascosto da un mantello, a partire dal torneo lo scudo verde diventa uno dei primi segni di riconoscimento del famoso eroe.

Vale forse la pena sottolineare come il legame tra lo scudo di Meliadus e ciò che rivela della sua identità sia posto in termini diversi rispetto agli altri romanzi arturiani. Come spiegato da M. Pastoureau nel suo studio sugli stemmi monocromatici,<sup>44</sup>

Dans les grands cycles en prose (*Lancelot-Graal*, *Tristan en prose*, *Guiron le Courtois*) et dans la plupart des romans en vers, nombreux sont les chevaliers qui à la cour d'Arthur, sur le chemin d'aventure ou bien à l'occasion d'un tournoi, se présentent *incognito* et qui, invités à décliner leur identité, refusent de le faire. Or, presque toujours, ces chevaliers ne portent pas leurs armoiries habituelles – lesquelles diraient aussitôt qui ils sont – mais un équipement monochrome.

Pastoureau stabilisce un legame tra il portare armi *plaines*, cioè di un unico colore, e il mantenere il proprio nome segreto, illustrando il suo punto con vari esempi. Nel nostro caso particolare, lo stemma monocromo di Meliadus è uno dei primi segni del suo riconoscimento, e l'incognita finisce con lo svelamento dello

44. M. Pastoureau, *Silence de la couleur. Armoiries monochromes et parole retenue aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in *Les signes et les songes. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 175-87, cit. a p. 180.

scudo verde al torneo del Pino del Gigante. Nel *Roman de Meliadus*, lo scudo verde sembra avere il solo ruolo di ricordare le armi di Tristano, «de sinople au lion d'or», da cui sono composte, per “sottrazione” del leone.<sup>45</sup>

#### I.4.4. *Il miglior cavaliere del mondo?*

Meliadus non è però solo un eroe “per sottrazione”. La difficoltà incontrata dall'autore è quella di dare al suo eroe il grande romanzo che merita, senza mettere in discussione il fatto che Tristano è il miglior cavaliere che sia mai vissuto. Meliadus deve quindi necessariamente essere “un po' meno” di suo figlio. L'oscillazione tra i fondamenti genealogici del personaggio di Tristano e l'inferiorità di Meliadus rispetto a suo figlio prende talvolta la forma di un esercizio di equilibrio.

Alla famosa e delicata domanda «Qui tenez vos ore au meillor chevalier que vos onques veissiez?», ogni lettore porterà la propria risposta. Il Buon Cavaliere, diranno alcuni: un modello di rettitudine, di lealtà, di prodezza, di orgoglio. Meliadus, diranno altri: l'unico uomo in grado di far impallidire o desistere i suoi avversari alla sola vista delle sue armi, il combattente impetuoso e instancabile, l'amante folle, pronto a innescare una nuova guerra di Troia e a sfidare lo stesso Artù per la bellezza di una donna, il cavaliere capace di ammettere la sconfitta e poi di schierarsi dalla parte di chi lo aveva sconfitto lealmente. Oppure Tristano, come suggerisce l'autore stesso del nostro romanzo, alludendo più di una volta all'apertura del *Tristan en prose* e alla profezia di Merlino sul futuro prodigioso di Tristano, o annunciando al suo eroe, attraverso due sogni, la sua dipendenza dal figlio e, paradossalmente, l'impossibilità per lui di superare colui che ha messo al mondo.<sup>46</sup>

#### I.5. UN ROMANZO SENZA FINE

Al nostro lettore mancheranno senza dubbio diversi elementi per rispondere a questo difficile interrogativo: l'eroe non ha ancora detto la sua ultima parola quando la narrazione viene brusca-

45. Cfr. Id., *Armorial des chevaliers de la Table ronde*, Paris, Le Léopard d'Or, 1983, p. 88.

46. A proposito dei sogni (§§ 769 sgg. e 864 sgg.), cfr. S. Lecomte, *Les songes dans le 'Roman de Méliadus'*, in preparazione.

mente interrotta. Per alcuni lettori medievali e moderni, *Meliadus* è già impercettibilmente diventato qualcos'altro prima del racconto della guerra per la regina di Scozia, ma il romanzo, che ha evidentemente l'obiettivo di consacrare il personaggio di Meliadus, è per noi incompiuto. I contorni del *Meliadus* sono infatti fluttuanti e, guardandolo da un punto di vista sincronico, si potrebbe avere l'impressione che il romanzo si ramifichi in modo tentacolare: la chiusura del testo varia molto secondo i testimoni, senza rivelare sempre segni evidenti di *embrayage* da un punto di vista codicologico o anche narrativo.<sup>47</sup> Una tale proliferazione di versioni parallele è, tuttavia, solo apparente: risistemando ogni versione nella storia e nella genealogia della tradizione, è possibile misurare i cambiamenti apportati nel tempo a partire dal *Meliadus* archetipico. Qualunque siano le ragioni di queste cesure e *embrayages* – guasti o perdite di materiale, scelte deliberate di copisti o rimaneggiatori, etc. – esse hanno eroso i contorni del testo originale e condizionato la sua ricezione nel corso dei secoli.

La svolta più decisiva per la storia della tradizione è senza dubbio la separazione tra la forma lunga e quella breve del romanzo. Nei manoscritti della famiglia β, il romanzo è effettivamente privato della sua parte finale e collegato al *Roman de Guiron* dal cosiddetto “raccordo”. La rottura avviene all'alba della guerra tra Artù e Meliadus in seguito al rapimento della regina di Scozia, mentre gli uomini vanno in battaglia sotto lo sguardo lacrimoso delle donne, annidate sulle mura della città dove Meliadus si era ritirato (§ 780):

Quant eles les voient partir de la cyté, avis lor est que l'en lor traie les memelles dom eles les aleterent. Li duel est si grant par la cité quant li chevaliers s'en partent que cil et celes qui remainent ne funt fors mener duel. Et porce qu'il savoient bien que la meslee devoit estre devant la cyté montent il sus les murs, car veoir voldroient, se il onques poent, que Dex lor voldra mander au comencement de lor guerre. Les dames montent as...

Da questo punto in poi, l'unità del romanzo è spezzata: nella forma lunga, originale,<sup>48</sup> la guerra si sviluppa ampiamente fino a

47. Per lo stato più recente della questione, cfr. S. Lecomte, *Fins alternatives, bonus et scènes coupées du 'Roman de Méliadus'*, in «Vox romanica», LXXVIII (2019), pp. 147-65.

48. Cfr. *supra* p. 4 n. 7.

concludersi con la sconfitta di Meliadus; dopo un anno di prigionia, il re di Leonois è comunque riabilitato alla corte di Artù, che dovrà affrontare l'invasione dei Sassoni, e uscirà vincitore dal duello contro Ariohan; nella forma breve, la guerra tra Artù e Meliadus per la regina di Scozia è rapidamente dissipata con l'entrata del personaggio di Guiron, il Chevalier a l'Ecu d'Or, che intreccia il materiale successivo al *Meliadus* nei manoscritti ciclici.<sup>49</sup>

Ma il problema della chiusura si presenta anche per la stessa forma lunga, poiché nello spazio di pochi fogli i manoscritti si interrompono l'uno dopo l'altro. Nel momento in cui Carlo Magno si trova a commemorare la battaglia tra Meliadus e Ariohan (§ 1059), tutti i manoscritti che tramandano la forma lunga «presentano inequivocabili segni di discontinuità e chiusura, tanto a livello dell'intreccio che del paratesto e finanche nella fascicolazione».<sup>50</sup> Così, il gruppo  $\delta^1$  si interrompe – un'interruzione che potrebbe essere dovuta tanto a un problema materiale del suo capostipite quanto a una lacuna o anche a una scelta deliberata – e continua con una parte del raccordo, offrendo così un montaggio ciclico proprio. È questa forma ciclica che, come abbiamo già detto, ha costituito la *vulgata* del testo; la tradizione ci dice però che non rappresenta la fisionomia dell'archetipo, che proseguiva dopo questa cesura.

Nella parte finale del testo – nella misura in cui la storia della tradizione ci permette di ricostruirla – che diamo a leggere in questa edizione, risulta che, dopo la partenza di Ariohan, Artù progetta di attaccare Claudas, che considera un nemico mortale poiché ha causato la morte del re Ban de Benoïc e di suo fratello Bohort, come raccontato nel *Lancelot* in prosa.<sup>51</sup> Tornato a Camelot, Artù cerca di trattenere Meliadus, che vuole tornare nel Leonois e trovare Tristano. Artù intende riunire tutti i suoi baroni alla prossima Pentecoste per convincerli ad attaccare Claudas. Meliadus accetta di rimanere a corte, ma gli dice che è riluttante ad attaccare l'uomo che è stato suo alleato nella guerra contro Artù. Non sapendo come agire, Meliadus chiede consiglio al Buon Cavaliere. Quest'ultimo gli consiglia di appoggiare, tra Artù o Claudas, quello che

49. Su questa seconda divergenza redazionale e sulla separazione tra la forma lunga e quella breve, cfr. S. Lecomte – E. Stefanelli, *La fin du 'Roman de Meliadus'* cit.

50. Morato, *Il ciclo* cit., p. 42.

51. *'Lancelot'. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par A. Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 voll., t. I, I-II e IV § 1.

gli ha fatto più onore, e comincia a presentare argomenti per convincerlo a scegliere la parte di Artù. Due manoscritti (L1 e 350<sup>4</sup>) si interrompono a questo punto bruscamente, nel mezzo di una frase, lasciando il *Meliadus* privo di chiusura narrativa. Da un lato, è ovvio che un problema materiale dell'antenato comune di questi due testimoni, molto vicini tra loro, è all'origine della loro interruzione sulla stessa parola:<sup>52</sup> i copisti si saranno trovati di fronte a una lacuna nel loro modello, e avranno smesso di copiare dove il suo testo si fermava. Dall'altro, è molto probabile che questo problema di chiusura si spieghi con il fatto che l'autore ha lasciato il lavoro incompiuto, oppure con una lacuna nell'archetipo, avvenuta molto presto nell'evoluzione del testo.<sup>53</sup> Di fronte a questa lacuna, alcuni manoscritti hanno continuato le avventure e cercato di offrire loro una chiusura, senza però riuscirci:<sup>54</sup> diversi elementi di analisi interna portano a considerare che questo tentativo di prolungamento, che prova a dare un termine alle avventure, non è parte della redazione lunga originaria, ma è il lavoro, per l'apunto, di un continuatore.<sup>55</sup>

Fedeli ai principi metodologici che ci hanno guidato durante tutto il nostro percorso editoriale, offriamo dunque al lettore critico la ricostruzione più verosimile della forma lunga e archetipale del *Roman de Meliadus*, invitandolo nel contempo a immergersi nei vari materiali guironiani che, un tempo, hanno permesso di prolungare il piacere di una lettura interrotta prematuramente.

52. Per il legame di parentela tra L1 350<sup>4</sup>, vd. *infra* Nota al testo.

53. Impossibile stabilire «se si tratta di un “incompiuto d'autore” o se il carattere lacunoso e diffratto della tradizione si debba a un guasto d'archetipo» (Morato, *Il ciclo* cit., pp. 59-62, cit. a p. 59).

54. Il testo si legge nella presente edizione del *Ciclo di Guiron le Courtois*, vol. III/1. *Continuazione del Roman de Meliadus*, a cura di N. Morato e B. Wahlen, in c. s. La continuazione è trasmessa da F e parzialmente da V2 e dal frammento Bo2.

55. Cfr. Morato, *Il ciclo* cit., p. 43, n. 1, che nota che la continuazione «non [...] sembra compatibile con Lath. 1-49», ossia con la forma lunga quanto trasmessa da tutti i testimoni di  $\alpha$  fino al § 1066.