

«*NI LLA PORA NUZA BAI SAR*» AMORE FISICO E RAGIONAMENTI D'AMORE NEL MANOSCRITTO ILLUSTRATO DEL
ROMAN DE JAUFRE (PARIS, BNF, FR. 2164)

Anna Lisa Vitolo

Università di Salerno-Université de Poitiers

e-mail: annalisavitolo@gmail.com

Rebut: 25 gener 2016 | Revisat: 15 febrer 2016 | Acceptat: 16 febrer 2016 | Publicat: 21 juny 2016 | doi: 10.1344/Svmma2016.7.6

Abstract

Il manoscritto illustrato del *Roman de Jaufre* non è così semplice e infantile come si potrebbe pensare. E' invece ben organizzato, con circa 250 scene illustrate per un totale di 110 carte. The illustrazioni sono sempre vicino ai versi che illustrano. Nella prima parte abbondano le avventure cavalleresche, rese nelle immagini attraverso uno stile realistico, vivace e cruento. Nella seconda parte invece, dopo il cambio di mano del copista, sono più numerose le scene di corte, con banchetti e col matrimonio tra i due protagonisti. Nel primo foglio avevamo trovato un Cupido alato in atto di scagliare una freccia, mentre l'unica lettera abitata del codice rappresenta una donna, forse Brunissen, nel momento in cui avviene il fidanzamento. Il momento del matrimonio invece pare quasi una scena di incoronazione. Sappiamo che il romanzo era dedicato al re d'Aragona, e che, dalle evidenze codicologiche, stilistiche e testuali il manoscritto è datato alla seconda metà del Duecento. Per questo proporrei di cercare come contesto di produzione gli ambienti alti che circondano la corte di Pietro il Grande e Costanza di Sicilia.

Parole chiave: amore, sensi, manoscritti miniati, Medioevo, Roman de Jaufre, Occitano, Re d'Aragona, Aljafería, Saragozza.

Abstract

The illustrated manuscript of the *Roman de Jaufre* is not as simple and naïf as we may think. It is well organized, with approximately 250 illustrated scenes for only 110 folios. The images are always close to the part of the text they illustrate. In the first part of the manuscript we see mainly fighting and chivalrous adventures, with a very realistic, crude, and vivid style. In the second part, after the change of scribe, we see more courtly scenes, with the banquets and the joy of the court for the marriage between the two main characters. On the first *folio* a winged cupid is shooting an arrow, and the only inhabited initial of the manuscript depicts woman, maybe Brunissen, at the moment of the engagement. In contrast, the image of the marriage looks more like a coronation scene. We know that the *roman* was dedicated to a king of Aragon; we also know, from codicological, stylistic, and textual evidence, that the manuscript is dated around the second half of the thirteenth century. Therefore, I propose to search for the original context of production the cultured milieu that surrounded the court of Peter the Great of Aragon and Constance of Sicily.

Key Words: Love, senses, illuminated manuscripts, Middle Ages, Roman de Jaufre, Occitan language, King of Aragon, Aljafería, Zaragoza.

Il *Roman de Jaufre*¹ rappresenta il solo romanzo arturiano composto in lingua *d'oc* che sia giunto ai nostri giorni, considerando che il più tardo *Blandin de Cornualha*, risulta da sempre impropriamente annoverato tra testi della “materia di Bretagna”. L'opera, composta probabilmente nella prima parte del XIII secolo da un anonimo Autore di cultura occitano-catalana, ha conosciuto nel corso del tempo una discreta fortuna attraverso adattamenti e rifacimenti sia in area iberica (con la diffusione in lingua castigliana) che finanche nella colonia spagnola delle Filippine (con una traduzione in lingua “tagalog”). La narrazione si dipana attraverso le meravigliose avventure del protagonista Jaufre che, partito dalla corte di Artù per inseguire Taulat de Rougimont, arriverà poi a conquistare e sposare la dama Brunissen. Dal punto di vista dell'interesse degli studiosi per il testo e del dibattito critico, il Raynouard citò per la prima volta il romanzo nel suo *Lexique Roman* (RAYNOUARD 1844), che rappresenta davvero uno dei primi studi incentrati sulle opere in lingua occitana. Da quel momento l'attenzione per il *Jaufre* crebbe poco a poco, grazie certamente a Gaston Paris e nel clima generale di riscoperta dei testi medievali nel corso dell'Ottocento. Le prime edizioni critiche però sono del Novecento, e furono curate prima dal Breuer (BREUER 1925) e poi dal Brunel (BRUNEL 1943). E' però soprattutto dalla metà del secolo scorso che il dibattito si fa sempre più vivo con Jeanroy (JEANROY 1941), Rita Lejeune (LEJEUNE 1948), Martin de Riquer (RIQUER 1955), più di recente da René Nelli e René Lavaud (NELLI, LAVAUD 1960), poi ancora Michel Zink (ZINK 1989), Jung (JUNG 1991) e Charmaine Lee (LEE 2006).² I problemi che gli studiosi hanno di volta in volta affrontato riguardano soprattutto la datazione dell'opera, l'individuazione del re d'Aragona cui il romanzo è dedicato e quindi la contestualizzazione del testo nel contesto linguistico, letterario e culturale dell'area occitana e catalana. Di recente, dopo gli interventi di Michel Zink, di Antoni Espadaler (ESPADALER 1997) e Charmaine Lee, sembra si sia trovato un accordo rispetto ad una datazione relativamente tarda e cioè agli anni del regno di Giacomo I il Conquistatore dopo la conquista di Maiorca. Altro dato che ha trovato accoglimento tra la maggior parte degli studiosi è quello relativo alla conoscenza da parte dell'anonimo Autore delle opere di Chrétien de Troyes: queste costituirono una base per la rielaborazione in occitano spesso in chiave ironica e parodica. Più di recente, tra gli studiosi che hanno contribuito a vivacizzare il dibattito intorno alla produzione di quest'opera, è soprattutto Espadaler che ha situato il romanzo in versi alla fine del regno di Giacomo d'Aragona. Se consideriamo questa ipotesi possibile, gli anni di riferimento tanto per la composizione che per la diffusione dell'opera (tra Sessanta e Ottanta del Duecento) sarebbero proprio gli stessi dell'ascesa al trono dell'Infante Pietro, che sposò Costanza di Sicilia e fu in seguito impegnato in Sicilia nel conflitto dei Vespri. Anche Lucia Lazzerini (LAZZERINI 2012) pare, in un recente saggio, essere dello stesso avviso. L'ipotesi qui proposta risente di queste ultimi indirizzi critici e tenta di individuare, nel panorama

¹ Il contributo nasce dalla rielaborazione dell'intervento per il Convegno Internazionale «Senses and Sensuality in Middle Ages», Barcelona, 20-22 May 2015, organizzato da Ardit (Associació de recerca i difusió Interdisciplinària en Cultures Medievals) dal titolo: «Jaufre e Brunissen: testo-immagine-censura nel manoscritto illustrato del *Roman de Jaufre* (Paris, Bnf, fr. 2164)».

² Tutti i versi e le traduzioni del presente articolo sono esemplate sull'edizione italiana del romanzo curata da Charmaine Lee (LEE 2006).

occitano-catalano degli anni Settanta-Ottanta, la produzione della copia miniata del romanzo conservata oggi a Parigi. La ricerca è frutto di un non ancora terminato lavoro di tesi di dottorato, che ha per ora individuato un confronto proprio tra le illustrazioni della copia Paris, Bnf., fr. 2164 e le pitture del Palacio dell'Aljafería di Zaragoza. Il presente contributo mira invece a sottolineare come all'interno di un romanzo considerato eminentemente cavalleresco e avventuroso, abbia un ruolo fondamentale la storia d'amore tra i protagonisti Jaufre e Brunissen, la cui unione e il cui sentimento reciproco permeano in vari modi e diversi livelli tutta la narrazione.

La storia narra, in breve, del cavaliere Jaufre che arriva alla corte di Artù il giorno di Pentecoste e riparte per inseguire Taulat de Rougimont, che ha ucciso un cavaliere di Artù dinanzi alla Regina e che minaccia di tornare ogni giorno in quella stessa data per compiere lo stesso violento gesto. Nel corso di questa ricerca, il protagonista si imbatte in una lunga serie di personaggi negativi contro i quali combatte e che, ovviamente, sconfigge. Circa a metà del romanzo Jaufre si scontra finalmente contro Taulat, uscendone vincitore; in tal modo, portato a termine l'obiettivo di partenza, il nucleo narrativo della seconda parte del romanzo va ad incentrarsi principalmente sulle avventure che lo porteranno a sposare la dama Brunissen. Il romanzo si conclude infatti proprio con l'arrivo dei due a Monbrun come marito e moglie e con i festeggiamenti di tutta la corte.

Se, come si è avuto modo di sintetizzare, il romanzo è stato oggetto tra Ottocento e Novecento di numerosi studi, scarsissimo interesse è stato, d'altro canto, riservato al manoscritto illustrato della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, entrato nel corso del Seicento nella Biblioteca Reale come dono dopo la morte del suo possessore Philippe de Béthune: prima di tale data, praticamente nulla si conosce della provenienza del codice. Nella sua edizione critica del 1943, Brunel appronta una breve analisi codicologica affermando però che le illustrazioni del codice non hanno "valore artistico" (BRUNEL 1943: XXI). Il codice è rimasto abbastanza dimenticato per tutto quanto concerne la sua fattura materiale e soprattutto il suo corredo illustrativo; tuttavia di recente è stato esposto in occasione della Mostra della Bibliothèque Nationale de France (Paris, Site François Mitterand) "*La légende du Roi Arthur*". Il manoscritto, nella scheda del Catalogo, è descritto come *naïf* e come un libro che era destinato non ad un pubblico adulto ma a dei bambini (DELCOURT 2010: 152-153). La pubblicazione più recente e più completa che riguarda il codice è il recente *Gothic Manuscripts* di Alison Stones, che colloca il manoscritto, senza però schiacciante evidenze oggettive, in area meridionale, senza ulteriori precisazioni: «Late 13th century?», «Narbonne, Toulouse, Aix, Avignon?» (STONES 2014).

Partendo dalle ricerche certamente poco sviluppate nel campo della critica d'arte, della storia della miniatura e della storia culturale concernenti, nel caso specifico, il *Jaufre* e l'oggetto "codice illustrato", si tenterà in quest'occasione di sottolineare gli aspetti legati alla storia d'amore e al sentimento tra il cavaliere e la dama Brunissen. Il tema del saggio, tutt'altro che secondario nell'economia della ricerca globale sull'origine del codice e sul contesto artistico

in cui si produsse, potrebbe illuminarci su un dato fondamentale: i destinatari o i committenti tanto del romanzo, che del manoscritto illustrato. Nel fare ciò prendiamo per buona l'ipotesi di Espadaler sulla datazione tarda del *Roman*; dunque le due date, composizione dell'opera e redazione materiale del manoscritto, andrebbero a collocarsi in un lasso temporale abbastanza ravvicinato.

Il manoscritto consta di 110 carte (con qualche minima lacuna) e di circa 250 episodi illustrati. Le dimensioni del codice sono modeste (205 x 160 mm), il che lo rendeva adatto ad essere trasportato, manipolato facilmente e –in definitiva– sfogliato e letto; l'impatto visuale di quest'oggetto dalle cosiddette semplici e infantili miniature, è però quello di un manoscritto nel quale ad uno stile rapido, con colorazione acquarellata, corrisponde una cura per l'illustrazione di ogni parte del romanzo, la presenza di tracce di foglia d'oro nelle lettere ornate e una sapienza nel far corrispondere con una vicinanza fisica e al contempo mentale il testo alle immagini, le immagini al testo. Ci si chiede quindi, in un'ottica ormai del tutto lontana dai giudizi di valore estetici riguardanti il bello e il brutto, l'alto e il basso, quale possa essere stata la funzione del manufatto, vista la cura con cui fu pensato, progettato, e alla luce di vari particolari nella sua produzione materiale. Nel panorama vastissimo di immagini, circa 250 per un totale di 110 carte, emerge, oltre che l'illustrazione di battaglie e di avventure fantastiche, un particolare tema, che andremo ad osservare da un punto di vista sia letterario che di resa artistica: la storia d'amore tra i due protagonisti. La storia cavalleresca e arturiana si interseca con la storia d'amore tra i due innamorati, che è ampiamente illustrata nel ciclo del manoscritto conservato a Parigi, del quale, come si è già sottolineato, nulla si conosce rispetto alla precisa provenienza geografica e datazione. L'analisi dei punti chiave della storia d'amore tra i due protagonisti, il modo nel quale essi sono rappresentati, le scene e gli episodi messi in valore, potrebbero quindi rappresentare una traccia per comprendere l'occasione di produzione del codice, o indirizzare verso l'ipotesi dei destinatari del manufatto. La storia d'amore infatti, sebbene si usa designare il romanzo come cavalleresco, ha una valenza peculiare nell'economia della narrazione nella sua totalità, che ha a che fare con la formazione del cavaliere, ma anche con l'educazione amorosa della dama, e sulla valorizzazione delle virtù che entrambi, uniti in matrimonio, metteranno al servizio dei loro sudditi.

Il primo incontro tra i due protagonisti avviene nel punto della narrazione in cui il cavaliere sta vagando stanchissimo senza dormire o riposare e non cerca altro, a questo punto, che un luogo dove poter trovare un po' di ristoro. E' qui che vengono rovesciati i canoni dell'incontro tra i due innamorati nel "giardino d'amore", visto che Jaufre, stanchissimo, vi entra con il solo e unico scopo di dormire, e l'idea di conquistare il favore di una dama e quanto di più lontano dai suoi pensieri (folio 37 v.). Il narratore, lasciando il cavaliere entrare e sistemarsi col suo cavallo nel "verziere" («E Jaufre es canbaterratz/Ez es en el vergier entratz», vv. 3180-3182) presenta così la proprietaria, Brunissen:

El vergier es d'una pulcella/Que a nom Brunesentz la bella/E son castel a nom Monbrun (Il giardino è di una fanciulla/Che si chiama Brunissen la bella/E il suo castello si chiama Monbrun, vv. 3069-70).

La fanciulla non ha né padre né madre né marito né fratello: tutti le sono morti e lei detiene da sola l'eredità. Fisicamente Brunissen è descritta come perfetta, fresca e bianca, ma in questi passaggi non vi sono, nel codice illustrato, miniature che la ritraggano.

E sa boca es tant plasantz/que par, qui ben la vol garar,/C'ades diga c'om l'an baisar (La sua bocca è così piacevole/che sembra a guardarla bene/che inviti sempre a baciarla, vv. 3158-60).

In questa primissima descrizione, c'è già, però, la prefigurazione di un amore non spirituale, ma fisico, fatto di sguardi ma anche di 'inviti a baciare'. In questo punto è anche introdotto il tema della 'terra guasta': Brunissen soffre lamentandosi e lo stesso tormento coinvolge tutte le sue terre e chi le abita.

L'arrivo di Jaufre nel giardino disturba il sonno, già di per sé turbato, di Brunissen, che invia quindi di volta in volta dei servitori che per ben tre volte svegliano Jaufre, il cavaliere però di volta in volta ingaggia un combattimento e li sconfigge per tornare, suo unico scopo, a dormire nuovamente (da folio 38 r. a folio 40 v.). L'acme comico è dato dalla scena in cui Jaufre è portato di peso al castello (folio 41 r.), al cospetto di Brunissen (folio 41 v., fig. 1).

Brunissen è molto arrabbiata, eppure Jaufre «più la guarda e più le piace... più la vede ostinata, più si sente attratto da lei». Anche Brunissen però si accorge della gentilezza di Jaufre: «Amore l'ha colpita al cuore, con il suo dardo», un verso che farebbe riferimento alla scena della prima carta del codice, dove troviamo appunto un dio d'amore che scaglia una freccia (folio 1 r.). Il rapporto della dama con il sentimento amoroso è di natura fisica:

non riesce a riposare o a dormire/perché Amore viene ad assalirla/e la fa girare e rigirare/e alzarsi spesso dal letto (Mas non pot pausar ni dormir/Car amors la ven assilli/que la fai volver e girar/e de son lieg sovent levar, vv. 3745-48).

Brunissen, afferma quindi la propria volontà, desidera amare Jaufre non per le sue ricchezze, ma per il suo valore. La dama, a questo punto, si veste per andare da Jaufre per sorvegliare che non fugga dal palazzo; nello stesso momento si iniziano a sentire le urla di tutta la corte, cosicché Jaufre chiede ai baroni che lo sorvegliavano cosa stia accadendo ed ottiene invece che una risposta, un vero e proprio attacco armato. I baroni inferiscono contro di lui con le armi, fino a crederlo morto, Jaufre aspetta che tutto si calmi per decidersi alla fuga, e intanto, in un momento di pericolo per la sua vita, pensa tuttavia alla bellezza di Brunissen in termini sensuali:

Fortunato colui/ che potrà guadagnare il suo amore/e la potrà baciare nuda («Ben er donc cel benauros/Que s'amor pora gavaina/Ni lla pora nuza baisar, vv. 3894-96).

Il pensiero del bacio sulla pelle nuda di Brunissen, è nuovamente interrotto da urla dei castellani: Jaufre non può fare altro che decidere di fuggire. La dame intanto, avvertita dell'aggressione ai danni del cavaliere, corre nella stanza credendolo morto. Nel codice fr. 2164 non sono state illustrate scene che raffigurino i pensieri notturni dei due innamorati, al contrario in questo punto del manoscritto si trova l'immagine della dama che cerca il suo cavaliere senza trovarlo, e si pone l'attenzione al senso del tatto: Brunissen tocca un letto vuoto (folio 46 r., fig. 2). Nei versi si esprime un desiderio carnale verso il cavaliere, e torna il tema del bacio: la dama vorrebbe baciare Jaufre anche se morto:

E venne subito al letto/dove sperava di baciarlo da morto/ perché non riesce più a celare il suo amore/Alza le lenzuola, e quando non lo vide/per poco non uscì di senno/e grida come una forsennata (Ab tant venc ves lo lieg de briu/Que tot mort lo cujet baisar/Car non pot mais l'amor celar/E leva ls draps e cant no l vi/Per pauc de son sen non issi/C'aissi com forsenada crida, vv. 4088-93).

Il corpo di Jaufre, in questo primo incontro con la dama, è un corpo che si sottrae, un corpo che sfugge, un corpo che ha un peso, che viene sollevato, poi ferito, e infine, un corpo assente, la sua presenza è una presenza fisica e reale, allo stesso tempo però vagheggiata dai ragionamenti d'amore della dama, che però ad un certo punto decide di agire: si veste, va da lui. Jaufre, riprende il suo cammino (folio 45 r.), non ha ancora concluso la missione in difesa della corte di Artù e quindi si sottrae all'abbraccio e all'unione con Brunissen, la quale, rappresentante unica e sola di un ben affermato potere femminile nel suo castello, ordina al suo siniscalco di partire per cercarlo.

Il *turning point* tanto del romanzo che del sistema illustrativo del fr. 2164 avviene più o meno ad altezza della carta 60, quando Jaufre finalmente trova e sconfigge Taulat. Nel foglio 65 il primo copista si interrompe, ed inizia il lavoro di scrittura un secondo copista, che porta avanti il lavoro fino alla fine. Il brusco cambio, del quale non conosciamo le cause, è avvenuto da una colonna all'altra della stessa carta e nel mezzo di un fascicolo. Si potrebbe pensare all'improvvisa scomparsa del copista stesso; oppure ad scelta da parte del committente che avrebbe ricercato degli effetti più eleganti nella parte post-folio 65, incentrata molto su scene di corte e corali e meno sui combattimenti. Entrambe le ipotesi non si escludono a vicenda, forse si fece di necessità virtù: ciò che è verificabile anche da una visione sommaria dell'intero codice è che gli spazi della *mise-en-page* risultano, nella seconda parte, meglio gestiti, e non soltanto il copista è più elegante: anche l'illustratore appare più sciolto nel disegno. Da f. 65 in avanti la narrazione si concentra maggiormente sugli aspetti cortesi e legati alla storia tra Jaufre e Brunissen, e così di pari passo

proseguono le illustrazioni, con scene corali di cavalieri, di vita di corte e di banchetto, ed altre di tema fantastico. Nel foglio 65 però è interessante sottolineare alcuni particolari: il nome di Jaufre ad inizio foglio è sottolineato da una corona che nasce dall'allungamento dell'asta dell'iniziale del nome, e che sembra quasi voler disegnare il profilo di uno scudo con all'interno uno stemma araldico; vi è poi una scena di omaggio e di patto; infine Jaufre tiene un vessillo e sul suo scudo è disegnata una croce che egli stesso sottolinea con la mano che afferra saldamente l'oggetto. Da questo punto Jaufre, avendo vinto contro Taulat, finalmente può raggiungere Brunissen:

Si dirigerà verso Brunissen, dove sta il suo cuore e anche i suoi pensieri (E pueis tenra ves Brunisentz/On es sos cors e son ententz, vv. 6295-96).

L'amore gli provoca una sofferenza sia fisica che psichica, in quanto:

gli impedisce di mangiare e di dormire/lo priva di ogni gioia e felicità/perché non può vedere Brunissen. (Que l manjar li tol el dormir/Tot solatz e tot esbaudir/Car ades non ve Brunisentz, vv. 6704-06).

Arrivato il momento del secondo incontro tra i due, la dama è descritta come un'apparizione di luce e bellezza:

Risplendeva ed emanava luce/tale che ne erano illuminati/tutti quelli che le stavano intorno. (Relusi e menet clardad/Que tuit en son enluminat/cels que l'anavon environ, vv. 7160-63).

Viene apparecchiato il banchetto e i due, durante il convivio si guardano e sospirano. L'amore ancora una volta provoca in Brunissen una reazione fisica:

a lei sale nel volto/il sangue del corpo e ne arrossisce (Ez az ella puiet el vis/Lo sanc del cors, si que rogis, vv. 7279-80).

La descrizione dell'amore è giocata anche qui con la metafora della freccia che colpisce sino alla parte più interna del corpo "mezolla" e "os", e prosegue all'insegna di continui trasalimenti sensuali. Brunissen:

Si lamenta e sospira spesso/e trasale, si anima e si sente mancare/e pensa continuamente in cuor suo/a quando potrà vedere il momento/in cui potrà tenerlo fra le braccia (Don plaing e sospira soven/E trasal e reviu e mor/E pensa ades en son cor/Can poira la sazor vezer/Que l puesa entre sos bratz tener, vv. 7344-48).

Anche Jaufre mentra osserva Brunissen e le parla, ha reazioni che hanno a che fare con la sfera del sensorio:

muore, brucia e arde (mor ez desconpren ez art, v. 7359).

È qui che l'Autore rielabora nel contesto del romanzo in versi, il genere del "contrasto d'amore": i due, ognuno nella propria stanza e nel proprio letto, ragionano sull'amore, sulle sue ferite, sulle sue gioie, e su chi valga o meno la pena amare. In questo punto Brunissen cita le coppie di amanti famosi: Florio e Biancofiore, Tristano e Isotta, Fenice e Cligés, Didone ed Enea, come esempi di amori folli e contrastati. Il mattino dopo, passata la notte insonne, i due innamorati dichiarano finalmente il loro reciproco amore, ma Brunissen sottolinea come il loro legame debba essere sancito dal vincolo matrimoniale:

Questo nostro amore finirà solo con la morte, v. 7929.

Presso la corte di Monbrun, intanto, sta per arrivare Melian (che Jaufre aveva salvato da Taulat e che rappresenta nel romanzo il feudatario di Brunissen), vengono così sellati i cavalli per andargli incontro. Mentre la coppia si dirige verso Melian, due donne si avvicinano a Jaufre per chiedergli aiuto (folio 80 r., fig. 3). Brunissen, infastidita, risponde:

Fanciulla, parlate follemente/a meno che non mi venga tolto con la forza/io avrò da lui tutto ciò che desidero/prima di lasciarlo andare via da me (Pulcella, ben parlatz en fol/Car qui per forza no l mi tol/N'aurai ieu tot so que desir/Enantz que l lais da me partir, vv. 8115-18).

Brunissen impone la sua volontà che, nell'illustrazione, è tradotta attraverso un gesto molto espressivo: ciò che ne deriva è che Jaufre viene censurato nell'ottemperare ai suoi doveri cavallereschi, ed è bloccato con un movimento fisico della donna. Per la verità, Jaufre sembra ben contento di rifiutare, perché, dice, potrà aiutare la dama in difficoltà:

quando avrò sbrigato i miei affari (Cant lo mieu afar aurai faitz, v. 8133)

Gli affari di Jaufre hanno senza dubbio a che vedere proprio con l'unione, matrimoniale prima e carnale poi, con Brunissen. Dopo un banchetto ben imbandito, proprio a Melian Jaufre confida il suo amore. Lo stesso Melian ad un certo punto domanda:

...vi domando/se la desiderate carnalmente (...mas que us deman/si volriatz sa drudaria, vv. 8244-45)

Jaufre risponde:

Si signore, se potesse succedere/non vi è nessuna cosa che desidero tanto (Seiner, o ieu, s'esser podia/Que nula ren tan non desir, vv. 8246-47).

A questo punto Melian ha un colloquio anche con Brunissen per comprendere se i sentimenti del cavaliere vengano ricambiati; una volta accertatosi del reciproco amore, decide di proporre

la questione alla corte riunita, che acconsente all'unione. E' in questo punto del manoscritto che incontriamo anche la sola lettera abitata di tutto il codice, che ritrae proprio la dama (f. 83 r.). Il verso precedente è quello nel quale tutti accettano l'unione, mentre il volto di donna identificabile con la stessa Brunissen è inserito nella pancia di una lettera P, in corrispondenza del verso successivo:

Parleren de Jaufre ueimais (Adesso parleremo di Jaufre, v. 8341)

La rappresentazione di una donna in una lettera abitata porterebbe a riflettere sulla questione dell'autorappresentazione femminile in codici che erano per l'appunto destinati a donne, così come si trovano, ad esempio, lettere con raffigurazioni femminili delle proprietarie di più tardi Libri d'Ore. Il punto della narrazione che qui si sottolinea segna un passaggio fondamentale nell'evoluzione della storia, passaggio che va messo in relazione con l'illustrazione dell'*incipit* del codice dove un piccolo Dio d'amore è in atto di scagliare una freccia, che parrebbe ora, alla luce di quanto si legge nei versi, poter essere messa in relazione con i dardi nei pensieri dei due protagonisti. Secondo l'analisi sui manoscritti dei Bestiari d'Amore di Xenia Muratova (MURATOVA 2003), la presenza del Dio d'amore o Cupido farebbe pensare ad un oggetto di «ambito cortigiano e concepito come segno d'amore o regalo di nozze» (MURATOVA 2003: 424). Inoltre Sandra Hindman nel suo volume *Sealed in Parchment* sui manoscritti illustrati dei romanzi di Chrétien prodotti in Piccardia, ipotizza che la *performance* di questa tipologia di produzione letteraria non si rivolgesse ad un vasto pubblico, ma che le dame leggessero ai cavalieri o ad una stretta cerchia, che potessero ascoltare la lettura, ma essere abbastanza vicino da riuscire a guardare le immagini (HINDMAN 1994: 83). Queste ipotesi indirizzerebbero la ricerca su committenza, fruizione e funzione verso l'individuazione di un'occasione di produzione ad esempio un matrimonio tra due personaggi di spicco della società occitano-catalana e della cerchia del re d'Aragona cui l'opera era dedicata, e pensare che il destinatario dell'oggetto potesse essere proprio una donna. Questa ipotesi, capovolgerebbe anche la visione attuale del codice come prettamente cavalleresco, ed andrebbe invece a sottolineare il ruolo della donna nella più ampia tematica della performance nel manoscritto illustrato tra Duecento e Trecento.

Questa prima ipotesi di sviluppo di un lavoro ancora in divenire, è ancora avallata da quanto accade più avanti: a questo punto la corte si prepara per partire, perché bisogna che l'unione tra Jaufre e Brunissen sia sancita anche da Artù. Durante il viaggio riappaiono le due dame cui Jaufre aveva rifiutato di prestare soccorso (da f. 84 r. a f. 86 r.), una lo attira verso un fonte, ed una seconda, la fée de Gibel, lo fa sprofondare in un mondo sub-acquatico, nel quale la fata è insidiata dal nemico Fellon. Il collegamento con il romanzo e il mondo mediterraneo e le leggende arturiane diffuse non in area nordica ma tra Italia, Spagna e *Midi*, è proprio il nome di questa fata, Gibel: Mongibel è infatti l'altro nome con il quale si designa l'Etna, in Sicilia, e nel quale si racconta sia finito Artù dopo la sua morte o scomparsa (come nel testo del "Detto del

Gatto Lupesco”). In queste illustrazioni il corpo di Jaufre resta senza vita, sono narrati i pianti e la disperazione di Brunissen e di tutta la corte, e sono raffigurate scene di forte dolore dalla riuscitissima resa espressiva: le donne si strappano i capelli, qualcuno prova a tirare il corpo di Jaufre dal fonte afferrandolo per un piede, Brunissen appare dolente, ora disperata, ed ora rassegnata come una Madonna di fronte al Cristo depresso dalla croce. Il tema messianico di morte e rinascita, di purificazione attraverso l'acqua, di un viaggio in un mondo ultra-marino e fantastico, resta da meglio approfondire, soprattutto in virtù delle modalità di rappresentazione: Jaufre, che pare morto e poi verrà fuori dalle acque vittorioso, è raffigurato in una coppa, che più che sembrare tanto una fontana che un fonte battesimale. Sul finire del Duecento, inoltre, c'è già larga diffusione dei romanzi in prosa legati alla continuazione del Perceval, incentrati sulla rilettura religiosa del Graal, oggetto misterioso in Chrétien e che viene reinterpretato come una coppa. Seguendo la datazione più recente di Espadaler, come si è detto, il romanzo sarebbe stato composto e diffuso negli ultimi anni del regno di Giacomo I; in quegli stessi anni l'Infante Pietro sposò Costanza, figlia di Manfredi. Il contesto culturale di produzione di una copia manoscritta così ricca di illustrazioni potrebbe essere stato proprio quello di sfere alte dell'*entourage* del sovrano, visto che il romanzo è dedicato proprio ad un non meglio precisato re d'Aragona. Andrebbe quindi precisato che nel contesto della corte di Pietro e Costanza già dopo il matrimonio celebrato a Montpellier nel 1262, ancora prima che Giacomo I venga a mancare e che l'Infante diventi sovrano, si svilupparono dei temi che legano le vicende di cui si legge nel libro dell'Apocalisse alla figura dell'Infante Pietro. L'Infante, dopo la sua unione con Costanza, riceve in eredità le istanze messianiche che già erano state attribuite alla figura di Federico II, così come ha messo in evidenza in svariati contributi Martin Aurell (AURELL 1992: 227).

Se interpretiamo quindi la terminologia “Gibel” collegata all'Etna, ci troviamo, che sia o meno un caso, dinanzi ad un cavaliere giovane, così come lo era l'Infante, che salva da un nemico la Sicilia, così come accadrà poi a Pietro che durante i Vespri restituisce a Costanza l'Isola, ultima eredità paterna. In questo intrecciarsi e sovrapporsi di storia ed episodi romanzeschi, torniamo appunto alla narrazione: a questo punto Jaufre, liberata la Fée de Gibel da Fellon, può ritornare in superficie, il nemico è trasportato su una lettiga (f. 92 v.): è proprio con questa scena che proporrei si possa identificare la pittura muraria rinvenuta di recente, dopo restauri, nel palazzo dell'Aljafería di Saragozza (fig. 4), luogo simbolo del potere aragonese, tanto che, ancora oggi, è sede del Parlamento Regionale delle Cortes de Aragon. Di questa pittura si aveva notizia diretta nella metà del Trecento da una lettera di Pietro IV che ordinava il Merino di Saragozza di «enrajolar e trespolar la camera moresca de l' Aljafería de Saragoça en les parets de la qual es pintada l'Historia de Jaufre» (RUBIÓ I LLUCH 1908).

Si è potuto verificare la notizia dell'effettiva presenza di queste pitture, citate anche dal Loomis (LOOMIS 1938), solo dopo recenti restauri. Clovis Brunel mette in parallelo le architetture disegnate nel manoscritto miniato con quelle di questo palazzo, sottolineando che le pitture

in questa importante sala (così importante che, ad esempio, gli stessi Pietro III e Costanza li furono incoronati nel 1276) attestavano il gran favore ottenuto da questo romanzo presso la corte aragonese, e la diffusione del romanzo in forma orale e senza dubbio attraverso codici scritti in questo dato ambito culturale (BRUNEL 1943: XXII).

Jaufre, dunque, risale dal mondo sub-acquatico della Fée de Gibel, e tutti arrivano finalmente presso la corte di Artù: può avvenire l'unione tra i protagonisti (folio 97 v.):

A faitz Brunesentz e Jaufres/Amdos venir denant l'autar/E pres a cascun demandar/Se l'uns a del autre agrat/Ez amdui an o autreia (Fa venire Brunissen e Jaufre/entrambi davanti l'altare/E a ciascuno domanda/se l'uno vuole l'altra/ed entrambi sono d'accordo, vv. 9755-60)

Questa unione però risulta interessante soprattutto se si colgono i particolari dell'illustrazione di f. 97 v. (fig. 5), nella quale sono visibili i due personaggi che oltre diventare marito a moglie, sono incoronati. Accanto a Brunissen vi è inoltre un personaggio del quale andrebbe chiarita la funzione, sebbene appena visibile: un religioso che pare, dal suo gesto, interloquire con i gli altri personaggi, ma del quale non si fa alcun cenno nel testo. Il religioso, con la tipica tonsura, potrebbe rappresentare un francescano, sebbene al contrario di quanto avviene per gli ordini mendicanti, rappresentato con dei calzari. Sappiamo però, ad esempio, che Costanza era particolarmente devota al francescanesimo, e nel 1266 fece costruire, a Huesca, il monastero di Santa Chiara. Tutta la scena, che andrebbe meglio interpretata, sembra, più che un matrimonio, avvicinarsi ad una incoronazione o alla benedizione di due sovrani.

Jaufre e Brunissen tornano finalmente a Monbrun dove sono anche lì festeggiati, ed infine si fanno preparare i letti:

Poi Brunissen è entrata/nella sua camera tuta sola./Dopo di lei è entrato Jaufre/ed eccoli coricati insieme./Ora Brunissen e Jaufre sono/riuniti, e un nessun modo/i due potevano immaginare che potesse/essere vero: che veramente/si fossero coricati insieme così presto/ognuno lo desiderava tanto (Pueis Brunesentz es s'en intrada/En sa canbra tota privada/E pueis Jaufre es s'en intratz/ Apres ve ls vos ensems colgatz/Ar son Brunesentz e Jaufre/ambui ensems, ez anc per res/Neguns non cujet, en vertat/Pogues esser: tan tost colgat/Foron, que pogge esser ver;/Tant n'avia cascun voler, vv. 10873-82).

E più avanti:

Così giacquero insieme quella notte/e nessuna cosa li disturbò/in ciò che gli piacque fare (Aissi jagron aquella noitz/Que anc ren non lor fes enoitz/di ren quel or plagues a far, vv. 10893-95).

È proprio in questo preciso punto che avviene l'unione finalmente fisica tra i due protagonisti, ben descritta tanto dai versi, che dalle illustrazioni. Nell'immagine di f. 109 v. (fig. 6), il bacio

rappresenta, come era sentito nel Medioevo, un gesto simbolo di una unione profonda tra due personaggi, e in questo caso anche il preludio ad una unione completa e carica di eros. Non è questo infatti un gesto affettuoso, ma un gesto sensuale, che è completato dall'abbraccio e dalla forte presa dei due personaggi. Nei diversi stadi che portano all'unione carnale, così come teorizzato dallo stesso Jean de Meung nel *Roman de la Rose*, il primo è la visione, quindi il senso della vista, e solo l'ultimo è l'unione fisica totale tra i due, allo stadio intermedio è il bacio: il toccarsi delle bocche è anche toccarsi di respiri, quindi della parte immateriale del corpo.

Si tratta in questo caso di una unione non peccaminosa, così come teorizzato da Brunissen, che rientra in un ambito matrimoniale. L'ultima illustrazione del codice, in relazione ai versi già citati, è quindi quella che rappresenta, finalmente, l'unione fisica tra i due innamorati, ora marito e moglie, dopo una serie di avventure che hanno portato il cavaliere ad essere degno della dama e il più adatto a governare su Monbrun. L'illustrazione è stata in parte censurata, probabilmente da possessori del codice che l'anno considerata troppo esplicita. L'abbraccio risulta ancora percepibile, mentre i due volti uniti del bacio non restano chiaramente leggibili: non possiamo sapere in quale fase della storia del codice e da quale dei suoi possessori sia stata operata tale censura, ma questa non avrebbe certo avuto luogo se l'immagine non fosse risultata estremamente espressiva e forse scabrosa.

In questo caso il bacio è un segno di patto e di unione, un suggello vero e proprio tra i due protagonisti del romanzo ma anche, ormai alla fine del manoscritto, un rinvio all'incipit, al dio d'amore e all'elogio al re d'Aragona.

In definitiva, il manoscritto che tramanda il romanzo di Jaufre, simbolo del re di Aragona, è molto complesso e interpretabile su più livelli, che fanno intrecciare il romanzo, con le illustrazioni del codice, e forse con la storia stessa del casato aragonese. Le scene attraverso cui si sviluppano i versi sono pressoché tutte illustrate, con in più la presenza di lettere ornate, in alcune delle quali resta ancora appena visibile dell'oro spennellato. Tutte queste caratteristiche, messe in luce qui attraverso l'analisi di un singolo aspetto del manoscritto, il rapporto d'amore tra i due protagonisti, farebbe pensare ad una committenza e a dei destinatari del codice quali personaggi provenienti da una classe alta, e che, visto il ruolo rivestito dalla donna, proprio rivolta ad un personaggio femminile o in una occasione matrimoniale possa esser stata pensato il manufatto. Per questo codice quindi, del quale non si è ancora in grado di circoscrivere una certa provenienza o di attribuirlo ad un atelier o a un circuito di artefici itineranti, si potrebbe avanzare una ipotesi che porti ad individuare come cultura di origine tanto dei committenti, tanto degli artefici e tanto dei destinatari, le sfere di intellettuali, artisti, uomini politici, che gravitavano nella seconda metà del Duecento intorno alla corte aragonese, se non di Giacomo I alla fine del suo regno, forse di Pietro III e Costanza di Sicilia, tra gli anni del matrimonio (1262), all'incoronazione (1276), sino agli anni Ottanta del Duecento, con la guerra dei Vespri (1282).

BIBLIOGRAFIA

- AURELL, Martin, 1992. "Eschatologie, spiritualité et politique dans la confédération Catalano-Aragonaise (1282-1412)", *Actes du 27e colloque de Fanjeaux*, Fanjeaux, Privat: 190-235.
- 1994. "Chanson et propagande politique: les troubadours gibelins (1255-1285)", P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, Roma, École française de Rome: 183-202.
- BISSON, Thomas Noel, 1986. *The Medieval crown of Aragon: a short history*, Oxford, Clarendon Press.
- BREUER, Hermann, 1925. "Jaufre: ein altprovenzalischer Abenteuerroman des XIII", *Gesellschaft für romanische Literatur*, 46, Niemeyer, Göttingen.
- BRUNEL, Clovis, 1943 (ed.). *Jaufré. Roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*, 2 vol., Paris, Société des anciens textes français.
- DELCOURT, Thierry, 2009. *La légende du roi Arthur*, Catalogue de l'Exposition, Paris, BnF-Editions Le Seuil.
- ESPADALER, Antoni, 1997. "El Rei d'Aragó i la data del Jaufré", *Cultura Neolatina*, 57: 199-207.
- FERRERO, Giuseppe, 1960. *Jaufré. Poema arturiano in lingua d'oc (passi scelti)*, Torino, Gheroni.
- HINDMAN, Sandra, 1994. *Sealed in Parchment. Rereadings of Knighthood in the Illuminated Manuscripts of Chretien de Troyes*, Chicago, Chicago University Press.
- HOWES, David, 2003. *Sensual Relations: engaging the senses in culture and social theory*, Ann Harbor, University of Michigan Press.
- JEANROY, Alfred, 1941. "Le roman de Jaufré", *Annales du Midi*, 53: 363-390.
- JUNG, Marc-René, 1991. "Jaufre: e aiso son novas rials", *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale: 229-230.
- LAZZERINI, Lucia, 2010. *Letteratura Medievale in Lingua d'Oc*, Modena, Mucchi Editore.
2012. *Silva Portentosa: Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena Mucchi Editori.

LIMENTANI, Alberto, 1977. *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.

LEE, Charmaine, 2000. "L'elogio del re d'Aragona nel Jaufre", *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 Septiembre 1999), Santander, Consejería de cultura del Gobierno de Cantabria – Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 1051-1060.

—2003. "I frammenti del Jaufre nei canzonieri lirici", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Linguística y Filología Romanica* (Salamanca, 24-30 Septiembre 2001), Tübingen: 135-147.

2006. *Jaufre*, Roma, Carocci

—2007. "Le manuscrit comme forme de communication. Jaufre et les genres narratifs occitans en Italie", *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII, Atti del convegno Internazionale* (Messina, 24-26 Maggio 2007), Roma, Viella: 431-442

LEJEUNE, Rita, 1948. "La date du roman de Jaufré", *Le Moyen Age*, 54: 257-295.

—1953, "Le roman de Jaufre, source de Chrétien de Troyes?", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 31: 717-747

LOOMIS, Roger Sherman, 1938. *Arthurian Legends in Medieval Art*, London, Oxford University Press.

NELLI, René, LAVAUD, René, 1960, *Les Troubadours*, Bourges, Desclée de Brouwer.

MURATOVA, Xenia, 2003. "Dio d'Amore : immagine e racconto nella tradizione iconografica e letteraria", C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagini e raccont*, Milano, Electa: 424-432.

PALAZZO, Eric, 2012. "Les cinq sens au Moyen Âge: état de la question et perspectives de recherche", *Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIIe siècles*, 55/220: 339-366.

RAYNOUARD, François Just Marie. 1844. *Lexique Roman*, Paris.

REMY, Paul, 1959. "Jaufre", *Arthurian Legends in the Middle Ages*, London, Oxford University Press: 400-405.

RIQUER, Martín de, 1955. "Los problemas del Roman provenzal de Jaufre", *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 2 vol., Paris, Société de l'Ecole des Chartres: 435-461.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 1908. *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Migeval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

SERRANO COLL, Marta, 2008. *Jaime I el Conquistador: imágenes medievales de un reinado*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

STONES, Alison, 2013. *Gothic Manuscripts 1260-1320*, London, Harvey Miller.

VITOLO, Anna-Lisa, 2015a. *Il manoscritto illustrato del Roman de Jaufre: dalla codicologia al rapport testo-immagine*, A. Luongo, M. Paperini (eds.), *Studi Storici e Multidisciplinarietà*, Livorno (Seminario Medioevo in Formazione, Vercelli, 9-12 Ottobre 2014), Debatte Editore: 104-115.

—2015b. “*Es pintada la historia de Jaufre. Trasmissione, ricezione e visualizzazione del Jaufre nel Palazzo dell’ Aljafería di Saragozza*”, *Memoria Europae*, vol. 1, n. 1: 124-143.

ZINK, Michel, 1989. *Le roman de Jaufré, La légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde*, Paris, Laffont: 841-922.



Figura 1. *Roman de Jaufre*, Paris, Bnf, fr. 2164, f. 41 v.



Figura 2. *Roman de Jaufre*, Paris, Bnf, fr. 2164, f. 46 r.



Figura 3. *Roman de Jaufre*, Paris, Bnf, fr. 2164, f. 80 r.



Figura 4. Zaragoza, Palacio de l'Aljaferia, pittura muraria raffigurante il Roman de Jaufre (foto di Riva Efstifeeva)



Figura 5. *Roman de Jaufre*, Paris, Bnf, fr. 2164, f. 97 v.



Figura 6. *Roman de Jaufré*, Paris, BnF, fr. 2164, f. 109 v.















