

Medievalismi novecenteschi: Pound, Borges, Calvino, Montalbán

Mario MANCINI

Università di Bologna
mmancini@alma.unibo.it

RESUMEN

Si el filón de la fantasía heroica medieval se caracteriza por una abundante autorreferencialidad, a causa de la construcción de un mundo virtual, el encuentro de algunos grandes escritores con el Medioevo se realiza a través de ciertas contaminaciones, hibridaciones e inversiones. Pound recupera la lírica trovadoresca bajo el signo de la percepción, del nexo entre Eros y conocimiento. El Medioevo de Borges pone en escena a guerreros inmersos en el flujo de la vida y de la muerte, enfrentados –en el duelo, en el sueño– a los misterios del carácter, a los golpes del destino. En Calvino (*Il cavaliere inesistente*), una ironía alerta y brillante, de corte voltairiano, lo pone a cubierto de nostalgias conservadoras. Montalbán busca y mide, en la pluralidad de voces de una novela antigua, *Erec y Enide*, su “valor de uso”, en la actualidad. Y lo hace con la confrontación, con el hibridismo, con el mestizaje. Todas estas poéticas tan diversas, presentan los materiales medievales de modo transversal, solicitando reflexiones, mediaciones, una presencia activa del “lector”.

Palabras-clave: Pound, Borges, Calvino, Vázquez Montalbán.

ABSTRACT

If the source of the medieval heroic fantasy characterizes itself by an abundant autoreferentiality, due to the construction of a virtual world, the encounter of some great writers with the Medioevo is made through certain contaminations, *hybridations* and translocations. Pound is able to recuperate the trovadoresque lyric under the sign of the perception, of the union between Eros and the knowledge. Borges' Medioevo presents on stage warriors immersed in the flux of the life and death, confronted – in the sorrow, in the dream- to the mysteries of the character, to the life reverses. In Calvino (*Il cavaliere inesistente*), using a brilliant and alert irony following Voltaire's style, he protects himself of conservative nostalgia. Montalban looks for and measures, in the plurality of the voices of an ancient novel, *Erec et Enide*, its

“value of use”, in the actuality. And he does it with confrontation, with hybridism, with cross-breeding. All these diverse poetics, present the medieval materials in a transversal way, requesting reflections, mediations, an active presence of the “reader”.

Key words: Pound, Borges, Calvino, Vazquez-Montalban.

1. È indubbio che le forme di rappresentazione e di ricezione del Medioevo, nel Novecento e all’inizio di questo Terzo Millennio, sono sempre più intrecciate con quel fenomeno controverso ma ineludibile che viene indicato con il nome di Postmoderno. Il Postmoderno – con l’affermarsi di una cultura di massa, con la società dello spettacolo, con la globalizzazione comunicativa della Rete, con i nuovi panorami delle città, con i giganteschi simulacri dei Centri Commerciali – segna una radicale mutazione della sensibilità, della percezione estetica, significa, per citare il suo teorico più acuto, Fredric Jameson:

[...] a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become “cultural” in some original and yet untheorized sense (Jameson 1991: 48).

Caratteristico, in campo letterario, ma anche architettonico e pittorico e nel campo della moda, è il ricorso al *pastiche*, “the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture” (Jameson 1991: 38). I canoni tradizionali entrano in crisi, c’è, certo, un rischio di confusione e di appiattimento, ma più rilevante è lo straordinario rimescolamento delle carte: il livello alto, elitario, ha perso la sua aura, *high brow* e *low brow* non segnano più i confini del prestigio sociale. Si ridefinisce il concetto stesso di cultura.

Tutto questo si riflette, fortemente, anche sul nostro tema: il mondo medievale nella letteratura contemporanea. A chi guardi dalla specola del Postmoderno, appare un panorama variegato, multiforme, accidentato, un drappello di personaggi e di opere stupefacenti. Ecco l’ombra di T. S. Eliot – *The waste land* è, notoriamente, la “tere gaste” dei romanzi arturiani – e l’epica eroica di Tolkien, *The Lord of the Rings* (1954-1955); Umberto Eco, con *Il nome della rosa* (1980) e *Baudolino* (1993); Ezra Pound, che riscopre per noi moderni i trovatori e Cavalcanti e Dante; Joyce, con i sapienti e spericolati inserti del latino medievale della Scolastica; Borges, con la sua passione per le saghe norrene e per i duelli; Calvino, con *Il cavaliere inesistente* (1959), *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973); Marion Zimmer Bradley, con *The Mist of Avalon* (1982); Adolf Muschg, *Der Rote Ritter* (1993); Bernard Cornwell, *Excalibur. I. The Winter King* (1995); Manuel Vázquez Montalbán, *Erec y Enide* (2002).

Un panorama sconcertante e fantasmagorico, già per l’accostamento dei personaggi, delle voci, degli stili, che ci può ricordare le architetture postmoderne di un Robert Venturi. Ho nominato Tolkien, Zimmer Bradley, Bernard Cornwell, che rappresentano il filone dell’*heroic fantasy*: il meraviglioso e il terribile, le lotte con i draghi e con le forze del male, gli incantesimi, le spade magiche e i simboli del

potere. È un filone suggestivo e importante, è quello che domina per l'ampiezza della ricezione, ma non esaurisce certo le potenzialità dell'immaginario medievale.

Se, fuori dal territorio dell'*heroic fantasy* e degli autori che l'hanno coltivato, facendone una moda, apriamo i libri di grandi scrittori che nel loro percorso hanno incontrato il Medioevo – ho scelto come esempi Pound, Borges, Calvino, Montalbán – troviamo un Medioevo meno stereotipato e meno ovvio, più difficile da cogliere, ma proprio per questo di interesse straordinario. Un Medioevo collegato sempre, in modo diverso e originalissimo, al centro segreto del mondo mentale e di scrittura di ciascuno di loro, e da questo centro illuminato e riscoperto, un Medioevo declinato sulle loro fantasie, e ossessioni, e predilezioni.

2. Pound. Il cosmopolitismo è in Ezra Pound, l'americano che dalla Pennsylvania, dove frequenta l'università, parte per l'Europa, e diventa di casa a Londra, a Parigi, a Venezia, un tratto evidentissimo ed esibito. Del resto, tutti i nostri quattro sono grandi esploratori della *Weltliteratur* – così come la chiamava Goethe – antica e moderna e medievale, occidentale e orientale, viaggiano in essa con passione, in lungo e in largo, anche Montalbán-Carvalho, di cui conosciamo bene l'abitudine di bruciare i libri, che sceglie però con cura nella sua vasta biblioteca.

I *Cantos* di Pound, la sua opera più complessa e ambiziosa, intrecciano una miriade di letterature e una miriade di lingue: inglese, francese, latino, provenzale, tedesco, spagnolo, greco, cinese [...] In questo gigantesco caleidoscopio, che vuole abbracciare tutte le forme della civiltà e dell'inciviltà, e prima e parallelamente nei saggi, a partire da *The Spirit of Romance*, il mondo medievale è decisivo: per i provenzali, per Cavalcanti, per Dante, per l'eretico panteista Scoto Eriugena.

Quella provenzale è per Pound una civiltà splendida e generosa, viene accostata al Rinascimento, alla Rimini di Leon Battista Alberti e dei Malatesta, alla Grecia classica, alla saggezza dell'antica Cina, all'America di Jefferson e di Lincoln, prima dell'impero del denaro, della corruzione, dell'usura.

I trovatori dominano nel *Canto* IV, con Guillem de Cabestanh e la truce leggenda del cuore mangiato, con "old Peire Vidal", che passeggia nel bosco leggendo Ovidio, che, con la sua simpatica e un po' buffa figura, spegne gli orrori e l'antropofagia delle scene iniziali. Il *Canto* VI è una vera archeologia provenzale, da Guglielmo IX a Eleonora d'Aquitania, e poi ancora troviamo i trovatori nei *Cantos* XX, XXIX, XXXVI, LXXIV, LXXV [...]

E dai saggi di Pound, a definire la civiltà e la letteratura dei trovatori, emergono formule memorabili: "harmony in the sentience", "cult of emotions", "interpretation of the cosmos by feeling".

Harmony in the sentience. In un saggio dedicato a Guido Cavalcanti, pubblicato nel 1934, il tentativo di definizione dell'equilibrio mediterraneo, dei trovatori, di Cavalcanti, di Dante, si esplica in un vertiginoso confronto di civiltà, in una straordinaria riflessione sulla forza e sulla forma:

We appear to have lost the radiant world where one thought cuts through another with clean edge, a world of moving energies "mezzo oscuro rade", "risplende in sè perpetuale effecto", magnetisms that take form, that are seen, or that border the visible, the matter of Dante's *paradiso*, the glass under water, the form that seems a form seen in a mirror, these realities perceptible to the sense [...] Not the pagan

worship of strenght, nor the Greek preception of visual non-animate plastic, or plastic in which the being animate was not the main and principal quality, but this “harmony in the sentience” or harmony *of* the sentient, where the thought has its demarcation, the substance its *virtù*, where stupid men have not reduced all “energy” to unbounded undistinguished abstraction¹.

Interpretation of the cosmos by feeling. Questa formula coglie splendidamente gli aspetti sciamanici della *fin' amor*, come quando Bernart de Ventadorn, ardente per l'amore che lo accende, trasfigura magicamente il paesaggio invernale²:

Tant ai mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.

Tant ai al cor d'amor,
de joi e de doussor,
per que-l gels me sembra flor
e la neus verdura³.

Ci sarebbe molto da dire su Pound e i trovatori, perché ci sono nelle sue pagine formulazioni e intuizioni preziosissime, la cui forza ermeneutica, da parte della critica accademica, non è stata ancora del tutto recepita e meditata⁴. Ancora un esempio. Nella *fin' amor* eros e intelletto sono una cosa sola, collegate nella magia dello “sguardo”, come in questo “notturno” di Arnaut Daniel, che Pound predilige e non si stanca di citare⁵:

Dieus lo cauzitz,
per cui furon assoutas
las fallidas que fe Longis lo cecx,
voilla q'ensems eu e midons jagam
en la cambra on amdui nos mandem
uns rics covens don tan gran joi atendi
que-l sieu bel cors baisan rizen descobra
e que-l remir contra-l lum de la lampa⁶.

¹ Pound 1954: 154.

² Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor*, vv. 1-12. Ed. C. Appel.

³ Traduzione da Riquer 1975: 372-373: “Tengo mi corazón tan lleno de alegría que todo me lo trasfigura: el frío me parece flor blanca, roja y amarilla, pues con el viento y con la lluvia me crece la ventura; por lo que mi mérito aumenta y sube y mi canto mejora. Tanto amor tengo en el corazón, tanta alegría y dulzura, que el hielo me parece flor y la nieve verdor”.

⁴ Cfr. McDougal 1974; Mancini, «Il giovane Pound e lo spirito della Provenza», in: Mancini 2004: 179-189.

⁵ Arnaut Daniel, *Doutz braitz*, vv. 33-40. Ed. Riquer.

⁶ Traduzione da Riquer 1994: 78: “El benigno Dios, por quien fueron absueltos los pecados que

Dove il grande compagno di strada T. S. Eliot, *au fond* un puritano, si trova sempre di più a valutare, nell'esperienza medievale e moderna, gli aspetti penitenziali, di angosciosa solitudine, di immobilità, il medievalismo di Pound, in sintonia con tutta la sua poetica, resta improntato a una tumultuosa, caleidoscopica apertura, a una sensibilità visionaria.

Il famoso paragone della *lauzeta*, in Bernart de Ventadorn, l'allodola che muove verso il sole⁷ – “Quan vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra'l rai / que s'oblida e's laissa chazer / per la doussor c'al cor li vai”⁸ – ritorna nei *Cantos* una, due, tre, quattro volte [...] Per Pound l'allodola è diventata un emblema, un'immagine luminosissima, imprevedibile, fatta di audacia, di rischio, dove il volo e il giallo del sole combattono, vittoriosamente, il giallo dell'oro, del denaro, dell'usura moderna.

3. Borges. Nella biblioteca di Babele che è la biblioteca personale di Borges lettore – di cui troviamo traccia nell'erudizione sconfinata e peregrina, ma anche amabile, dei racconti, che è palesata nei mirabili *Textos cautivos* e nei *Prólogos*, capaci di presentare lo spirito di un libro, di un autore, in una sola pagina – il Medioevo ha un posto rilevante.

È nota la sua passione per le saghe norrene e per il mondo germanico – che lo porta a scrivere, con María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales* (1966) e a tradurre Snorri Sturluson – per Dante – *Nueve ensayos dantescos* (1982) – per Ramón Llull, per *Le mille e una notte*, che legge e rilegge, per coglierne il sapore lontano, in tutte le lingue e in tutte le grandi traduzioni moderne, quella galante e cortigiana di Galland, degli inizi del Settecento, quella puritana di Lane, quella ibridata ed eterogenea del capitano Burton, quella *art nouveau* del dottor Mardrus, quella proba e accademica del tedesco Littman, quella dell'amico Cansinos Asséns, “forse la migliore di tutte”⁹.

Che cosa attira Borges nel mondo medievale? Certo il fantastico, il meraviglioso, che è alla base del bizzarro e composito *Manual de zoología fantástica*, poi *El libro de los seres imaginarios*, popolato di antilopi a sei zampe, di basilischi, di chimere.

Più ancora, la sua “alterità”, la difficoltà di ricostruzione e di comprensione che presenta per noi moderni. Arrivare a immaginare un personaggio come Averroès è un'impresa impossibile – così com'era impossibile per Averroès immaginare la tragedia e la commedia dei Greci – un'impresa che però può essere tentata. È il senso del famoso racconto *La busca de Averroes*, in *El Aleph*. Il mondo della tragedia e della commedia costituisce per il filosofo arabo, che sta traducendo la *Poetica* di Aristotele e che non conosce quei testi, e il teatro, un enigma insuperabile. Possibilità mancate, caselle vuote. Eppure il teatro è là: i ragazzi nel cortile, sotto le finestre del filosofo, giocano dialogando, teatralmente, e un interlocutore racconta di un

cometiò el ciego Longinos, quiera que yo y mi señora yazcamos juntos en la cámara donde ambos nos impongamos un rico acuerdo del que espero gozo tan grande que descubra su hermoso cuerpo, besando y riendo, y lo contemple contra la luz de la lámpara”.

⁷ Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta*, vv. 1-4. Ed. Appel.

⁸ Traduzione in Riquer 1975: 384: “Quando veo la alondra mover sus alas de alegría contra el rayo del sol y que se desvanece y se deja caer por la dulzura que le llega al corazón”.

⁹ Borges 1999: 56-75.

suo lungo viaggio e di uno strano rituale (uno spettacolo teatrale) a cui ha assistito nella città di Canton. Ma Averroès non raccoglie, non può capire.

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane, de Asín Palacios¹⁰.

Più ancora, penso, Borges è attratto da personaggi immersi potentemente nel flusso della vita e della morte, da scene individuabili forse con questi termini: duello, sogno, destino, carattere. Questa costellazione esistenziale coinvolge i guerrieri medievali delle saghe, i *gauchos*, gli eroi del western. Anche l'ultimo termine è filologicamente provato: Borges confessa più volte il suo amore per i western, ricorda *Mezzogiorno di fuoco – High Noon* (1952) di Fred Zinneman, con Gary Cooper e Lee van Cleef, dedica un racconto, *El asesino desinteresado Bill Harrigan*, al famoso pistolero Billy the Kid, che sarà l'eroe nero di *Pat Garret and Billy the Kid* (1973) di Sam Peckinpah. Ed è una costellazione nel segno del coraggio, della nobiltà, della violenza.

In molte pagine di Borges, sia racconti che poesie, i tratti della violenza e del sangue – scintillano spade, coltelli, pugnali – sono centrali, ineliminabili, anzi a volte sottolineati con emozione e con compiacimento, e questo, per chi ama Borges in assoluto – è il mio caso, sarà lo stesso per molti di voi – può suscitare una certa inquietudine.

È però Borges stesso, in quel modo sornione, conversevole, amabile che fa parte del suo fascino, ad affrontare di petto la questione, e ad aiutarci a uscire dall'*impasse*. Riconosce il compiacimento, e lo fa risalire agli illustri antenati militari, i cui nomi appaiono numerosi nella storia e nelle guerre per la liberazione e l'unità dell'Argentina: "Ho degli antenati militari da entrambi i lati della mia famiglia; e questo può spiegare la mia smania per quel destino epico che, senza dubbio molto saggiamente, gli dèi mi hanno negato"¹¹.

Nelle conversazioni con Willis Barnstone ricorda come la madre collaborasse volentieri e decisamente con lui, nella scrittura del racconto *La intrusa*, ma come anche fosse nauseata di teppisti e di coltelli:

I remember I wrote a story called *The Intruder*. Two hoodlums, two brothers, kill a woman because they are jealous of each other. The one way they had to get rid of

¹⁰ Borges 1974: 116-117.

¹¹ Borges 1971: 130.

her was to knife her. I came to the last sentence. My mother was writing it down. She disliked the whole thing. She was sick and tired of hoodlums and knives. Then I came to a moment when the elder brother had to tell the younger brother that he had knifed the woman that morning. Or he had strangled her, I don't know – why go into the gory details? He had to say that, and I had to find the right words. Then I told my mother: “How on earth can he say that?” And she said: “Let me think”. This was in the morning. Then, suddenly, in quite a different voice, she said: “I know what he said”. Then I said: “Well, write it down”. She wrote it down and I asked her to read it. She read it and those words were: “To work, brother, I killed her this morning”. And she found the right words for me. The story ended. I added a sentence or so. Then she asked me not to write any more of those blood-and-thunder stories. She was sick and tired of them¹².

Da diversi passi, nelle *Conversations*, capiamo che per Borges, più che la violenza, nelle sue manifestazioni fisiche, conta il coraggio, la nobiltà, la forza d'animo. Quando Willis Barnstone, provocandolo amabilmente, per farlo uscire allo scoperto, gli chiede: “Now, Borges, are you a coward or a brave man?”, Borges non ha nessuna difficoltà a rispondere: “I think I am physically a coward, but not mentally. I have never pandered to power or to the mob. I think that I am a brave man in the serious sense of the word, not in the military sense, though my people were all military men”¹³.

Si capisce così perché Borges, dalle saghe norrene, dalle gesta dei *gauchos* raccoglie tante scene dove, più che la forza guerriera, conta il coraggio di affrontare il proprio destino, nella fortuna e nella sfortuna, e di “dirlo”:

Non so se le ho mai raccontato un episodio, che credo appartenga alla saga di Grettir, del forte Grettir. È questo: un uomo abita in cima a un'altura, e sente che qualcuno chiama, ma debolmente, e non se ne cura. Poi sente chiamare con più forza; allora esce, seccato perché pioviggina. Chi lo chiamava è il suo nemico, che lo aspetta all'angolo della casa: gli si getta contro e lo uccide con una pugnata. E l'uomo morendo – evidentemente amava le armi bianche – dice: “Ora si adoperano queste lame larghe”. Comprendiamo che è un uomo coraggioso, che scorda la sua morte personale e non dice, morendo, niente di patetico, si accorge solo del fatto che ora si usano lame larghe, come quella che lo uccide¹⁴.

Un'altra scena memorabile, fatta di istanti fatali, sottolineata da una fulminea battuta, è quella che narra l'assassinio di Snorri Sturluson, il grande scrittore delle tradizioni norrene, e la vendetta, dieci anni dopo:

Hákon encargó a Gizur Thorvaldsson, que había matado al hijo de Snorri, que matara ahora al padre. Gizur rodeó la casa de Snorri y entró en ella, de noche. Esa tarde había llegado a manos de Snorri un mensaje secreto, escrito en letras rúnicas, previniéndole del peligro, pero Snorri no logró descifrarlo. Registraron la casa los asesinos; un hombre llamado Arni Briskr (Arni el Amargo) mató en el sótano a Snorri Sturluson.

¹² Borges 1982: 104.

¹³ Borges 1982: 108.

¹⁴ Borges 1989: 198.

Diez años después, en otra de las violencias de la época, un hombre pudo huir de una casa cercada e incendiada. Cayó al suelo al saltar. Alguien lo reconoció e preguntó: “¿No hay aquí un hombre que se acuerde de Snorri Sturluson?” Entonces lo mataron porque era Arni. Después mataron a Gizur, que también estaba en la casa.

La muerte de Arni parece pensada por Snorri. Ese hombre a quien unas palabras lacónicas anuncian su sentencia de muerte es un personaje de Snorri, una figura sometida al destino y aun a la retórica de las sagas¹⁵.

Tutto questo è così intenso, così drammatico, perché la vita e la morte degli umani, sono “preziosamente precarie”. Lo sa bene chi, in una vertiginosa peregrinazione, ha avuto la sorte di incontrare gli Immortali:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario¹⁶.

Borges coltiva spesso, nella costruzione di una mitologia di Buenos Aires, scene di duelli e di coltelli – così nel racconto *Hombre de la Esquina Rosada*, in *Historia universal de la infamia* (1935), dove il narratore è un assassino, o nelle *milongas* di *Para seis cuerdas* (1965) – o celebra le spade dei guerrieri medievali, ma non vi si abbandona.

Vi insisto perché mi sembra un nodo importante, e da essere disambiguato, per la personalità di Borges, per la sua interpretazione del mondo medievale e pre-moderno, e anche per noi, in un mondo come il nostro che conosce la violenza fondamentalista delle ideologie e delle sette, e la violenza neoconservatrice e colonialista che fa le sue prove in Irak. E che sempre di più sta riscoprendo i valori della solidarietà e della pace.

Una testimonianza decisiva, per Borges, viene dal suo culto per il *Facundo* di Sarmiento, dove la civiltà della città viene contrapposta alla campagna dei *gauchos*, al loro ambiguo eroismo, che sfocia nella barbarie:

Non c'è cultura che non sia più o meno rudimentale, ma comunque va salvata. Che è poi la tesi del *Facundo*: civiltà e barbarie. Non è che Sarmiento credesse che la civiltà sia sinonimo di perfezione, ma credeva nel progresso e che bisognasse salvare la cultura imperfetta degli unitari dalla barbarie, dalla volontà di barbarie dei federali. Questo è il tema del libro, ma disgraziatamente il *Facundo* non è stato scelto come la nostra opera classica; è stato scelto il *Martín Fierro*, che dà forma al culto del gaucho, di ciò che è primitivo, incolto. È stata presa questa decisione,

¹⁵ Borges e Vázquez 1978: 149-150.

¹⁶ Borges 1974: 25-26.

e forse è troppo tardi per cambiarla. Ma se avessimo scelto il *Facundo* come nostro libro capitale, giacché sparite le Sacre Scritture ogni paese deve avere il suo libro, senza dubbio la nostra storia sarebbe stata diversa¹⁷.

Ancora dalle *Conversations*, come risposta a una domanda diretta e forse provocatoria – Pubblico: “Since you are such a peaceful man, why is there so much violence in your stories?” – giunge una luminosissima professione di cosmopolitismo:

Perhaps because I come of military stock. Because I might have been somebody else. But really, now, I don't believe it. I don't believe in violence, I don't believe in war. I think the whole thing is a mistake. I believe in agreeing, not in disagreeing. I don't believe in countries. Countries are a mistake, are a superstition. I suppose the world should be one, even as the stoics thought. We should be cosmopolitans, citizens of the world. I have so many hometowns, for example, Buenos Aires, for example, Austin, Texas, for example, Montevideo, well, tonight Cambridge, why not? Geneva, Edinburgh, ever so many hometowns. It's much better than having one hometown or one country¹⁸.

E in una poesia sulla spada, la spada di un suo antenato – *La suerte de la espada*, in *La moneda de hierro* (1976) – le ombre furiose della guerra e della gloria si perdono, come l'oggetto che le ha impersonate, divenuto puro fumo e forma, nei labirinti del tempo:

La espada de aquel Borges no recuerda
sus batallas.
[...]
Dios le dio resplandor y estaba ciega.
Dios le dio la epopeya. Estaba muerta.
Quieta como una planta nada supo
de la mano viril ni del estrépito
ni de la trabajada empuñadura
ni del metal marcado por la patria.
Es una cosa más entre las cosas
que olvida la vitrina de un museo,
un símbolo y un humo y una forma
curva y cruel y que ya nadie mira¹⁹.

4. Nell'intervento su un settimanale, *Perché leggere i classici* (1981), Italo Calvino avanzava alcune brevi formulazioni, secche e sostanziose come epigrammi, a definire l'oggetto in questione: “Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso”. E ancora: “Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani”²⁰.

¹⁷ Borges 1986: 201-202.

¹⁸ Borges 1982: 87.

¹⁹ Borges 1996: 43.

²⁰ Calvino 1995: II, 1819 e 1821.

E nella sua esplorazione, inquieta e sensibilissima, di un immenso mondo letterario, alla ricerca di classici, anche se ancora non codificati, anche se inaspettati, accanto ai suoi autori moderni – Conrad, Stevenson, Voltaire, Stendhal, James, Dickens, Borges, Diderot [...] – accanto ai greci e ai latini – soprattutto Omero, Senofonte, Lucrezio, Ovidio – c'è una buona presenza del Medioevo: Chrétien de Troyes, *Tirant lo Blanc*, *Le sette principesse* del persiano Nezamî, *Genji, il principe splendente* di Murasaki, le saghe islandesi.

Per non parlare dei dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan, dentro lo scacchiere labirintico de *Le città invisibili* (1972), o de *Il castello dei destini incrociati* (1973), giocato tra lo spazio aggregante ma sempre misterioso del castello e lo spazio della foresta, metafora di un'opacità della mente, della perdita di ogni orientamento, e luogo delle avventure.

Il discorso sui testi narrativi dovrebbe essere, naturalmente, molto articolato. Mi limito qui all'incontro più intenso e diretto, quasi baldanzoso, di Calvino con il Medioevo, *Il cavaliere inesistente* (1959), l'ultimo romanzo breve della famosa trilogia *Gli antenati*, che ha come primo volet *Il visconte dimezzato*, e come secondo *Il barone rampante*. Eroi ne sono, vi ricordate, Agilulfo, tutto astrazione, idealità, geometria, un'armatura vuota, tenuta in piedi solo da una ferrea forza di volontà, e il suo scudiero Gurdulù, che impersona il basso corporeo e che mette a partito la ricca esperienza folklorica accumulata da Calvino raccoglitore e rinarratore di fiabe, e poi Bradamante, l'indomabile, bellissima guerriera, e i giovani cavalieri Rambaldo e Torrismondo.

È una scrittura felicissima, agile, ricca di ironie e di trovate, che gioca astutamente con l'assurdo e con il paradosso. Ecco in campo gli interpreti, necessari a che i cristiani e i saraceni si intendano e portatori di variopinti e saporosi insulti: "Escremento di verme! – Mushrick! Sozo! Mozo! Escalvao! Marrano! Hijo de puta! Zabalkan! Merde!" (IV: 982)²¹. Ecco la casta notte d'amore di Agilulfo e di Priscilla, la castellana ardente e *snob* (VIII: 1030-1035), o Agilulfo che attraversa a piedi il Mediterraneo, camminando sul fondo, per arrivare in Marocco (IX: 1039).

Ma è anche, sotto la festosa e divertente agitazione, una scrittura pensosa, filosofica, ispirata palesemente agli umori di Voltaire, autore carissimo a Calvino²². La guerra viene decostruita nella sua intrinseca, monotona insensatezza:

Carlomagno, su un cavallo che pareva più grande del naturale, con la barba sul petto, le mani sul pomo della sella. Regna e guerreggia, guerreggia e regna, dà e dà, pareva un po' invecchiato, dall'ultima volta che l'avevano visto quei guerrieri (I: 955).

La guerra è spettacolo, ma anche massacro, per la gioia molteplice degli avvoltoi, dei becchini, dei vermi:

Gli avvoltoi fermi con gli artigli aggrappati sulle spalle o sulle facce dei morti, chinano il becco a frugare nei ventri squarciati. [...] Appena viene sera, silenziosi, dagli opposti campi, camminando carponi, arrivano gli spogliatori di cadaveri. Gli avvoltoi risaliti a vorticare in cielo, aspettano che abbiano finito. Le prime luci illu-

²¹ Calvino 1991: I, 982. Cito indicando il capitolo e la pagina.

²² Calvino, «*Candide* o la velocità», in: Calvino 1995: I, 999-1003.

minano un campo biancheggiante di corpi tutti ignudi. Gli avvoltoi ridiscendono e cominciano il gran pasto. Ma devono sbrigarsi, perché non tarderanno ad arrivare i becchini, che negano agli uccelli quello che concedono ai vermi (V: 997).

E questa è la voce di Suor Teodora, chiusa al riparo del suo convento, che si dice candidamente ignara del mondo:

Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, nove-ne, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora? (IV: 980).

Qui è proprio il Voltaire di *Candide*, con l'enumerazione caotica delle molteplici e inarrestabili insensatezze degli umani, con la sua meravigliosa e beffarda velocità, con la sua ironia nera e scintillante.

Del Medioevo Calvino non ha una visione romantica, ma lucida, disillusa, ereditata dall'Illuminismo. Si veda l'inizio raziocinante, pensoso, filosofico, del capitolo IV, che si addentra in un'aspra definizione della sua "forma" psicologica, sociale, mentale, politica:

Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell'Evo in cui questa storia si svolge. Non era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d'esistente. E d'altra parte il mondo pullulava di oggetti e facoltà e persone che non avevano nomi né distinzione dal resto. Era un'epoca in cui la volontà e l'ostinazione di esserci, di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è, non veniva usata interamente, dato che molti non se ne facevano nulla – per miseria o ignoranza o perché invece tutto riusciva loro bene lo stesso – e quindi una certa quantità ne andava persa nel vuoto (IV: 979).

L'opposizione è tra nomi e istituzioni vuote, da una parte, con il privilegio del pensiero e dell'esistenza mentale, Agilulfo, e persone reali, ma senza coscienza, dall'altra, Gurdulù, dove Gurdulù sta anche per i contadini, che faranno il loro ingresso nell'ultima parte del romanzo, persone, appunto, senza coscienza, immerse nella materia, nella fatica, nella guerra, nella fame.

Il versante riflessivo, raziocinante, filosofico, ma senza rischi di pesantezza e di pedanteria, perché risolto sempre nella fantasia delle immagini, nel felicissimo ritmo narrativo, accompagna tutta la storia. E la critica ha potuto rilevare precisi legami con la produzione saggistica di quegli anni. Coeve a quelle de *Il cavaliere inesistente* sono, ad esempio, le pagine de *Il mare dell'oggettività*, scritto nell'ottobre del 1959 e pubblicato su *Il menabò di letteratura 2*, 1960, dove si legge:

Oggi, il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale²³.

²³ Calvino 1995: I, 60. Cfr. Milanini 1990: 65; Zambon 2004: 159.

Forse il progetto de *Il cavaliere inesistente* si è misurato con due *pièces* teatrali, *Les chevaliers de la Table Ronde* (1937) di Jean Cocteau, e *Le Roi Pêcheur* (1948) di Julien Gracq, opere che Calvino, da sempre legato al mondo culturale francese, certamente conosceva, ricca di elementi parodici e dissacranti la prima, un vero rovesciamento del mito del Graal la seconda²⁴.

Ma direi che è più rilevante, anzi decisiva, la presenza di un'altra opera, più vicina negli anni. Presenza che non mi pare sia stata finora rilevata, forse perché non si tratta di un'opera letteraria, ma di un film. Penso a *I sette samurai* (1954) di Akira Kurosawa. *Il cavaliere inesistente* è del 1959.

Alcuni elementi esterni a favore di questa mia ipotesi. *I sette samurai* consolida la fama internazionale di Kurosawa, molto noto anche in Italia per aver ottenuto Il Leone d'oro a Venezia, nel 1951, con *Rashomon*. Calvino è un cinefilo, collabora alla rivista *Cinema nuovo*, a partire dal 1954, scrive su Chaplin, su Antonioni, su Orson Welles, su Buñuel e, nel 1981, proprio su Kurosawa, per *Kagemusha*²⁵. Contano soprattutto, ovviamente, gli elementi interni. Un confronto puntuale tra *I sette samurai* e *Il cavaliere inesistente* permette di mettere in luce consistenti analogie. Rilevarle non vuol dire, certo, sminuire l'inventività di Calvino, la sua innegabile originalità, offre la possibilità di cogliere all'opera la sua intelligenza, prensile, vivacissima, sensibile agli stimoli più diversi, e di misurare anche profonde, radicali trasformazioni.

Un importante episodio, alla fine del romanzo, vede l'alleanza del giovane cavaliere Torrismondo con i contadini di Curlandia, per fronteggiare e sconfiggere l'incursione dei cavalieri del Graal: questo trova preciso riscontro con l'alleanza tra samurai e contadini, per battere i cavalieri-predoni, che è il tema centrale di quella grande epica che è *I sette samurai*.

Ma vediamo le cose da vicino. In Kurosawa dei cavalieri-predoni hanno messo gli occhi su un villaggio di contadini, vogliono assalirlo e distruggerlo per impadronirsi del raccolto, e l'assalto, implacabile e feroce, è all'ultimo sangue. Così in Calvino, dove la furia predatrice dei cavalieri del Graal si scatena sui poveri contadini di Curlandia:

I Cavalieri, gli sguardi rivolti al cielo, al suono dei corni e dei timbri, marciarono sui villaggi curvaldi nella notte. Dai filari di luppolo e dalle siepi saltavano fuori villici armati di forche fienai e di roncole, cercando di contrastar loro il passo. Ma poco poterono contro le inesorabili lance dei cavalieri. Rotte le sparute linee dei difensori, essi si buttavano coi pesanti cavalli da guerra contro le capanne di pietre e paglia e fango diroccandole sotto gli zoccoli, sordi alle grida delle donne, dei vitelli e degli infanti. Altri cavalieri reggevano torce accese, ed appiccavano fuoco ai tetti, ai fienili, alle stalle, ai miseri granai, finché i villaggi non erano ridotti a roghi belanti e urlanti (X: 1050-1051).

In Kurosawa lo spirito inflessibile a altero dei samurai si piega a confrontarsi con il mondo contadino, povero, oppresso, degradato, e insieme, in una inedita alle-

²⁴ Zambon 2004: 158-159; Zambon 2005.

²⁵ I più importanti interventi sul cinema si leggono in Calvino 1995: II, 1879-1958.

anza, riescono a sconfiggere i cavalieri-predoni. Ecco una scena della battaglia, dallo *screenplay* del film:

Low-angle medium shot of a horse backing into shot with the villagers fighting with spears behind it. The horse circles right round.

Low-angle medium shot of the horse in the foreground, only its legs and belly in frame, with Gorobei and some villagers attacking from behind. It circles round again, knocking down several men, including Gorobei, and goes off as the villagers pick themselves up. Pan right with Gorobei as he too gets up, waving his sword.

Medium shot of the horseman galloping away from camera chased by Gorobei and his men.

High-angle medium shot of the horses galloping towards camera, pursued by the villagers, with Kyuzo in the front of them, just behind the last horse. The horses gallop off in the foreground. Medium shot of the bandits retreating²⁶.

Così in Calvino, dove l'intervento generoso di Torrismondo guida e organizza i contadini curvaldi contro gli aggressori, e dà loro coscienza di essere delle persone:

– Disponetevi a semicerchio, diamo loro addosso tutti insieme! – gridò loro Torrismondo e si mise alla testa della milizia paesana curvalda.

Ora ricacciava i cavalieri fuori delle case. Si trovò faccia a faccia con l'anziano e altri due armati di torce. – È un traditore, prendetelo!

[...]

– Evviva! Ci hai salvati! – e i paesani s'affollavano attorno a Torrismondo. – Sei cavaliere ma generoso! Finalmente ce n'è uno! Resta con noi! Dicci quello che vuoi: te lo daremo!

– Ormai ... quello che voglio ... io non so più ... – balbettava Torrismondo.

– Neanche noi sapevamo nulla, neppure d'essere persone umane, prima di questa battaglia ... (X: 1051-1052).

Interessanti analogie tra le due opere possono essere rilevate anche nella psicologia dei personaggi. Per il carattere, per i gesti, Agilulfo può essere avvicinato a Kyuzo, il samurai più rigoroso, più filosofico del gruppo dei sette.

Kyuzo è la concentrazione, l'infallibilità. Entra in scena con un grande duello. Il suo avversario è un samurai gradasso e petulante, che, anche se sconfitto da Kyuzo in uno duello addomesticato, con dei bastoni, ancora lo provoca, e cerca lo scontro a tutti i costi. Kyuzo è costretto ad accettare. Lo affronta, impassibile – leggiamo nello *screenplay*: “standing impassively”, “stands motionless”²⁷ – e poi lo abbatte con un colpo solo, fulmineo, magistrale.

Allo stesso modo, nei gesti di Agilulfo, ritratto come in *trance*, la concentrata lentezza si trasforma in infallibilità:

Lentamente Agilulfo s'avvicinò, prese l'arco, si scrollò indietro il mantello, puntò i piedi uno avanti uno indietro, e mosse avanti braccia e arco. I suoi movimenti non erano quelli dei muscoli e dei nervi che cercano d'approssimarsi ad una mira: egli metteva a loro posto delle forze in un ordine voluto, fermava la punta della freccia

²⁶ Kurosawa 1992: 191-192. Si veda la bella analisi di Tomasi 1994.

²⁷ Kurosawa 1992: 99.

nella linea invisibile del bersaglio, muoveva l'arco quel tanto e non più, e scocca-va. La freccia non poteva non andare a segno. Bradamante gridò: – Questo sí è un tiro! (VI: 1004).

Ancora. Kyuzo ha l'abitudine di allenarsi solitario, nel bosco, con silenziosa costanza, menando colpi di geometrica precisione contro nemici immaginari. Dallo *screenplay*:

Medium long shot of Kyuzo in the forest with the rain pouring down. A small stream runs down towards camera. Kyuzo stands at the edge of the stream shuffling his feet in the wet ground. Then he suddenly lunges with his sword across the stream. He does it again. Then, with his sword erect, he abruptly crosses the stream and strides off through the dripping forest²⁸.

Anche Agilulfo è solito appartarsi, per potersi esercitare, solitario, in vista di futuri combattimenti:

Avanzava ai margini del campo, in luoghi solitari, su per un'altura spoglia. [...] Agilulfo mulinava colpi su colpi [...] e i suoi fendenti seguivano traiettorie più regolari, s'ordinavano secondo i modelli della scherma con lo spadone; ecco che Agilulfo aveva preso a fare gli esercizi come si stesse addestrando per il prossimo combattimento e sciorinava la teoria delle traverse, delle parate, delle finte (II: 963).

Ma, per due grandi personalità di creatori come Kurosawa e Calvino, contano in definitiva più le differenze: ciascuno ha il suo inconfondibile centro. Possiamo verificarlo proprio nelle due figure di cui abbiamo messo in luce alcune indubbe somiglianze, Kyuzo e Agilulfo. Kyuzo si caratterizza per la meravigliosa abilità nella spada, ma anche per una sua ritrosa modestia, come se la sua arte fosse impersonale. Il suo è un atteggiamento zen, che si accorda perfettamente con il pacato, pensoso, generoso equilibrio di Kambei, il capo del gruppo di samurai. Il centro di Kurosawa è nel narrare epico.

Agilulfo, invece, è inquieto, lacerato, scisso: la sua implacabile geometria è solo un risvolto dell'angoscia. Già emerge in Calvino, e sarà un tema centrale per gli anni a venire, il nesso ordine/disordine, il fascino e la minaccia dei segni. La scrittura, in certi momenti, si affaccia sul vuoto, rischia di essere solo "polveroso inchiostro" (VII: 1009).

E quel "dizionario criptico del mondo" che è *Il castello dei destini incrociati* (1973) – costruito a partire da un mazzo di Tarocchi, palesemente influenzato dalla semiologia, e dal gruppo dell'Oulipo – sarà tutto giocato sullo scarto, e sul conflitto, tra simmetria e istinto, tra ragione e follia, tra lucidità e angoscia, tra forma e caos²⁹.

5. Montalbán. Concluderò con qualche osservazione su *Erec y Enide* di Manuel Vázquez Montalbán. È del 2002, quindi uno dei testi più recenti del Medio-

²⁸ Kurosawa 1992: 132.

²⁹ Lavagetto 2001.

valismo. Vi confesso che lo presi in mano con molta perplessità, ma ne rimasi subito conquistato: è un romanzo densissimo, pensoso e beffardo insieme, scritto con una straordinaria *verve*, e difficile da interpretare. Non credo di averlo capito fino in fondo. Ma voglio parlarne, perché il suo peso di testimonianza mi sembra molto rilevante per la ricezione del Medioevo, oggi.

Erec y Enide è, prima di tutto, un romanzo di costume. Ci fa entrare, con una riuscita operazione di *full immersion*, in tre spazi personali, molto diversi e benissimo caratterizzati. Il primo ha come centro un professore universitario, Julio Matasanz, “catedrático” di Literaturas románicas medievales alla Central di Barcelona. Brillante, carismatico, ha compiuto i settant’anni, è emerito e raccoglie, con una certa vanitosa compiacenza, gli omaggi che gli vengono tributati nell’isola di San Simón, in Galizia, con prestigioso patrocinio: Giunta di Galizia, Real Academia de Lengua Española, Real Academia de la Historia, Universidad de Barcelona, Yale University, Universidades de Vigo y de Santiago de Compostela, Sociéte Arthuriennne (13)³⁰. È in procinto di ricevere, a Magonza o a Bruxelles, ancora non si sa, l’ambitissimo Premio Carlomagno.

Intorno a lui si muovono personaggi immaginari, il litigioso collega Figueiro d’Amaral, “el insoportable Aurelio Estremoz García con cara de delincuente biológico” (31), la collega inglese Myrna Taylor, legata a lui da una trentennale amicizia erotica congressuale. Ma, ad accrescere l’effetto di realtà, Montalbán mobilita, come presenti all’*homenaje* in Galizia, o come citati nel testo della conferenza su *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, che Julio Matasanz deve pronunciare e che viene largamente riportata, medievisti e studiosi di letteratura di fama realmente esistenti: Martín de Riquer, Jean Frappier, Erich Köhler, Victoria Cirlot, Isabel de Riquer, José Enrique Ruiz Doménech, Charles Méla, Carlos Alvar, Carlos García Gual... Il creatore di Carvalho si diverte a dimostrarsi un informatissimo letterato e medievalista.

Il secondo mondo descritto nel romanzo è quello di Madrona Mistral de Pamies, moglie di Julio Matasanz, una donna intelligente, mite e generosa. Da giovane, appassionata di cinema, aveva scritto delle critiche per *La Vanguardia*, e anche dei racconti, smettendo però presto, davanti allo scarso entusiasmo di Julio: “mis relatos que sólo dejé de escribir cuando Julio me los valoró con tan escaso énfasis, como si cumpliera el expediente de ser cortés” (35).

Madrona è soffocata dai Mistral de Pamies, il *clan* della ricca borghesia catalana di cui fa parte, dalla sorella Marta –“Marta lo sabe todo sobre nuestra familia. Recuerda todos los nombres y todas las fechas, todas las obligaciones y todos los fracasos” (52)– dalle altre due sorelle, che messe insieme hanno otto figli, “ya casados cuatro y todos con parecido instinto reproductor que sus padres” (53), dal potente cognato Pepón, “Pepón, el rico Pepón, así le llamamos y así ha conseguido un nombre casi de parábola bíblica” (248). Vorrebbe essere fuori da tutto questo, lontana: “Viviría en un transatlántico, en un perpetuo crucero” (110).

Il terzo mondo del romanzo è quello di Pedro – il figlio del fratello di Madrona, morto improvvisamente in un incidente insieme alla moglie, e che lei e Julio

³⁰ Cito da Vázquez Montalbán 2003. Il romanzo è stato tradotto in italiano: *Erec e Enide*. Milano: Frassinelli 2002.

hanno adottato – e di Myriam, la sua compagna. Pedro si è brillantemente laureato in medicina, ma invece di far carriera, secondo gli obblighi dei Mistral de Pamies, insieme alla molto politicizzata Myriam – che Julio chiama il suo commissario politico – è partito per l'America latina, per operare come medico volontario dentro una ONG nel Chiapas, nel Guatemala.

Montalbán è straordinario nella caratterizzazione di questi tre mondi, di cui coglie attitudini, costrizioni, fantasie, gesti, usi linguistici. È la scrittura che nel romanzo *El premio* viene attribuita a Sánchez Bolín (dietro cui si cela lo stesso Montalbán) e che si propone, esplicitamente, di “convertir la novela en instrumento de conocimiento social o psicológico”³¹.

Nucleo e radice della narrazione, e qui veniamo al medievalismo, è *Erec et Enide*, il primo grande romanzo di Chrétien de Troyes, inalberato anche nel titolo. Se un polo del romanzo di Montalbán è la descrizione di ambiente, il *costumbrismo*, l'altro polo, decisivo, è l'interpretazione del romanzo arturiano di Chrétien de Troyes. Che non è univoca, ma ricca, sfaccettata, problematica, aperta.

Dice Estremoz al collega Julio Matasanz (ma la sua interpretazione cade subito da sola: ci è stato detto, alla sua prima apparizione, che Estremoz è scemo, “con cara de delincuente biológico”):

Tiene mucho mérito que te atrevas con esos dos adolescentes, dos guayabos que se inventó Chrétien de Troyes para exponer una fábula sobre el amor según las claves del siglo XII. O se iba la señora a la cama con su guardaespaldas, caso Ginebra y Lanzarote, o se iban los amantes jóvenes a hacer gorgoritos por las forestas predesfoliadas (27).

Anche Julio Matasanz sembra avanzare delle riserve, in un suo monologo interiore: “Las secuencias finales de *Erec y Enide* siempre las he acogido como agri-dulces, ambiguas, melancólicas a pesar del final feliz” (19). Ma non si nasconde che il primo romanzo di Chrétien de Troyes è un'opera fondamentale, e molto attuale. E Montalbán, con un *tour de force*, a tre riprese, per ben dieci pagine del suo romanzo, ci offre il testo, frase per frase, della conferenza di Julio Matasanz. Una conferenza articolata e impegnativa, bibliograficamente impeccabile, dove l'autore cita e commenta tutti gli studiosi più importanti della materia arturiana – e, si diceva sopra, sono studiosi “reali”: Reto Bezzola, Jean Frappier, Erich Köhler, Martín de Riquer, Victoria Cirlot, Carlos Alvar ... – rifacendosi a loro per raccoglierne gli aspetti più innovativi.

Matasanz si allontana, esplicitamente e polemicamente, dallo specialismo di “saber es tan arquelógicos como los medievales” (12) e cerca non la preistoria, ma il significato del romanzo di Chrétien per noi, oggi. Non si nasconde, anzi pregusta dentro di sé, lo sconcerto che questa sua mossa potrà suscitare nell'uditorio:

¿Adónde vas a parar, Julio, se preguntarán en este momento de la lectura todos, pero sobre todo Myrna, y me mirará desde su butaca con ojos divertidos? ¿Una abjuración de lo erudito? ¿Para qué servimos entonces si no es para descubrir, algún día, de qué mito era hijo Erec o Enide? ¿Qué nos importa a nosotros, cate-

³¹ Vázquez Montalbán 2004: 139.

dráticos de literatura medieval, el uso contingente que cada promoción lectora haga de esos mitos? (18).

Ma è proprio “el uso contingente” che gli interessa. Nel corso della conferenza si interroga più volte, decisamente, sul “valor de uso” delle opere del passato: “Lo difícil es, al margen de su valor arqueológico, saber si las novelas del ciclo artúrico, por ejemplo, tienen valor de uso y no sólo para los especialistas que más o menos vivimos de una pequeña industria cultural llamada *materia de Bretaña*” (104). E invita a cercare, al di là del contesto storico del XII secolo, al di là degli “elementos arcaizantes”, “una lectura simbólica adaptada a la conciencia receptiva de los seres humanos de hoy” (104-105).

L'attualità del romanzo di Chrétien si inverte, con una sorprendente mossa narrativa, nel mondo di Pedro e di Myriam, in America Latina. Lo dice Myrna, a cui Julio ha raccontato dei due ragazzi: “No sabes lo bien que cae tu chico. Es formidable. Es como un caballero de la Mesa Redonda” (94). E le avventure rocambolesche di Pedro e di Myriam nel Chiapas e in Guatemala, tra sparatorie, arresti, minacce di piccoli tirannelli locali, corrotti e sanguinari, ricalcano le avventure di Erec e Enide, e come queste mettono alla prova e rinsaldano l'amore dei due protagonisti.

I calchi sono voluti e importanti: al conte di Limours di Chrétien, che cerca aggressivamente di ottenere l'amore della bella Enide, corrisponde il dottor Limours, bieco e lussurioso, che insidia Myriam. Come Erec, anche Pedro, ferito in uno scontro, viene ritenuto morto, per poi “risvegliarsi” clamorosamente. Un aiuto decisivo ai due protagonisti arriva in Chrétien da Guivret le Petit, doppiato nel romanzo di Montalbán dal “rey enano Gabriel”.

Ancora di più, tutto il comportamento dei personaggi del romanzo di Montalbán viene ricondotto, pesato, misurato, giudicato a partire dal romanzo di Chrétien. Myrna a Julio: “Te hubiera gustado ser Erec pero no eras capaz de serlo y en consecuencia has minimizado a las posibles Enides. A tu mujer, a mí, a las amantes más ocasionales. ¿Cuántas?” (pp. 182-183). E il giovane Pedro, figura di Erec, come lui generoso e coraggioso, mette profondamente in crisi Julio:

Tengo los ojos interiores llenos de la imagen de Pedro explicando su fábula y por un momento me he sentido liberado de mi papel, como Maboagraín se vio liberado de la esclavitud del jardín cuando le venció Erec, como si Pedro hubiera actuado como Erec sin saberlo. Pero no sé hacer otra cosa que subir al nivel superior donde están los libros que busco, y una vez arriba me detiene la contemplación de mis tesoros de bibliófilo (242-243).

Julio resta però legato, fino alla fine, al suo “giardino incantato”, che è la sua biblioteca, il suo “mestiere”, il suo mondo, e non vuole esserne liberato. È forse troppo tardi per andare altrove, per cambiare, per essere “un altro”. Per essere chi? Di conseguenza, anche il giudizio su *Erec et Enide* resta sospeso. A momenti il romanzo di Chrétien sembra a Julio come superato, lontano, inutile: “*Erec y Enide* es la elusión de una tragedia hoy perfectamente connotada y fallada: Es casi inútil luchar por el amor día a día, aunque fingirlo sea la única remota posibilidad de que perdure el amor” (174).

A momenti, però, sembra essere più forte l'ammirazione per la “complicidad estratégica” che unisce i due protagonisti, “una complicidad estratégica para recu-

perarse” (171). E sembra prevalere il fascino così moderno, da *road movie*, della vicenda medievale, che ci fa pensare al cinema, alla televisione. Una vicenda che ci colpisce emozionalmente, che ha una grande forza mitica, così come sono mitici – e non sono nomi da poco, uniti nel *melting pot* postmoderno – Humphrey Bogart e Julien Sorel: “Si hoy decimos Humphrey Bogart o Julien Sorel, no es preciso decir muchas cosas más” (173).

6. A partire dallo straordinario romanzo di Montalbán voglio suggerire, concludendo, un paio di riflessioni che possono avere un significato più generale per la comprensione del panorama del medievalismo novecentesco.

Montalbán prende sul serio *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes: il suo romanzo di costume è costruito su un “testo reale”, conosciuto con precisione e con forte partecipazione. Il testo medievale è presente in tutto il nuovo testo moderno, come punto di confronto, come fulcro dell’interpretazione. Questa è una scelta significativa, se pensiamo che tutto il filone dell’*heroic fantasy* esibisce e coltiva una volontà di autonomia, vuole narrare liberamente, vuole costruire un “mondo parallelo”, e con Tolkien ci riesce in modo perfetto, con effetti quasi ipnotici.

Ancora di più, l’*heroic fantasy* si caratterizza per la lunghezza, per la fluvialità, dove il lettore viene trascinato in una continuità narrativa assertiva e autosufficiente, che mira, in ultima analisi, a veicolare la nostalgia per un mondo altro, che è più pieno e più affascinante, che è virtuale, ma che diventa più reale di quello reale.

Pound, Borges, Calvino, Montalbán hanno i piedi ben piantati nel mondo reale, nella sua densità, nella sua opacità, nelle sue contraddizioni, nei suoi linguaggi: i materiali medievali non servono a costruire un mondo virtuale, ma vengono messi in gioco come “presenza”, come capacità di parlare al presente, e come “alterità”. E questo attraverso contaminazioni, ibridazioni, rovesciamenti, straniamenti.

Pound investe moltissimo sulla percezione, sulla qualità della visione, sul nesso eros-conoscenza, e nei *Cantos* i materiali medievali prendono il loro significato dentro l’architettura di audaci, imprevisi *collages*. In Calvino lo straniamento è operato, come abbiamo visto, attraverso una vigile e scintillante ironia, un’ironia di stampo voltairiano, che lo pone al riparo da ogni facile, consolatoria nostalgia.

In Borges non siamo trascinati passivamente, ma coinvolti, colpiti, provocati, da una sottile, meravigliosa enigmaticità che ricorda Kafka. Il lettore viene condotto, attraverso un cammino tortuoso che prevede il labirinto e l’imprevisto, a nuove verità, assiste complice all’apparizione di mirabili scenografie, alla costruzione di “favole dilettevoli” e di “apologhi morali”. Le ultime parole sono dello stesso Borges, che si pone, consegnandoci una perfetta descrizione della sua poetica, nella tradizione di Montaigne, Plutarco, Holinshed, Shakespeare:

Menos escrupulosa y crédula que la nuestra, la época de Shakespeare veía en la historia un arte, el arte de la fábula deleitable y del apólogo moral, no una ciencia de estériles precisiones. No creía que la historia fuera capaz de recuperar el pasado, pero sí de acuñarlo en gratas leyendas. Shakespeare, lector frecuente de Montaigne, de Plutarco y de Holinshed, halló en las páginas de este último el argumento de Macbeth.

Montalbán cerca e misura, nella pluralità di voci e di esperienze che gli suggerisce un antico romanzo medievale che lo ha affascinato, *Erec et Enide*, il suo “valo-

re d'uso". E fa questo con il confronto, con la contaminazione, anche con il cinema, perché ama l'ibridismo, proprio come mezzo di conoscenza, l'eteronomia o, per adoperare un termine a lui caro, il *mestizaje*.

Tutte queste poetiche così diverse, perché sono così diversi i loro autori – Pound, Borges, Calvino, Montalbán – se le guardiamo dal punto di vista del “valore d'uso”, comportano una necessità di riflessione, di mediazione, una presenza attiva del “lettore”³². E vedono nell'opera che propongono non qualcosa di chiuso, di autoreferenziale, ma qualcosa che si ricollega, proprio attraverso la mediazione della lettura, anche ai libri e alle esperienze del passato. Lo dice splendidamente, usando la metafora del “risveglio”, Borges. Nei libri stanno rinchiusi gli spiriti migliori dell'umanità, ma come morti, muti. Aspettano noi. “Tenemos que abrir el libro, entonces ellos despiertan”³³.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNAUT, D., *Poesías*, a cura di M. de Riquer. Barcelona: Quaderns Crema 1994.
— *L'aur'amara*, a cura di M. Eusebi. Parma: Pratiche 1995.
VERNAT DE VENTADORN, *Seine Lieder*, a cura di C. Appel. Halle: Niemeyer 1915.
BORGES, J. L., *El Aleph* (1949). Madrid: Alianza Editorial 1974.
— *Abbozzo di autobiografia*, a cura di N. T. Di Giovanni (1970), in: *Elogio dell'ombra, seguito da Abbozzo di autobiografia*. Torino: Einaudi 1971.
— *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975); Madrid: Alianza Editorial 1998a.
— *La moneda de hierro* (1976). Madrid: Alianza Editorial 1996.
— *Borges oral* (1979). Madrid: Alianza Editorial 1998b.
— «Las mil y una noches», in: *Siete noches* (1980). Madrid: Alianza Editorial 1999.
— *Borges at Eighty. Conversations*, a cura di W. Barnstone. Bloomington: Indiana U. P. 1982.
— *Conversazioni*, a cura di O. Ferrari (1985). Milano: Bompiani 1986.
— *Altre conversazioni*, a cura di O. Ferrari (1986). Milano: Bompiani 1989.
— y M. E. VÁZQUEZ, *Literaturas germánicas medievales* (1966). Madrid: Alianza Editorial 1978.
CALVINO, I., *Romanzi e racconti*, 2 voll. Milano: Mondadori 1991.
— *Saggi*, 2 voll. Milano: Mondadori 1995.
JAMESON, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londra / New York: Verso 1991.
KUROSAWA, A., *Seven Samurai and Other Screenplays*. Londra: Faber & Faber 1992.
LAVAGETTO, M., *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri 2001.
MANCINI, M., *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*. Roma: Carocci 2004.
MCDUGAL, S. Y., *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*. Princeton: Princeton U. P. 1974.
MILANINI, C., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti 1990.
POUND, E., *Literary Essays*. Londra: Faber & Faber 1954.
RIQUER, M. DE, *Los trovadores*. 3 voll. Barcellona: Planeta 1975.
TOMASI, D., *Il cerchio e la spada. Lettura de "I sette samurai" di Kurosawa Akira*. Torino: Lindau 1994.

³² Borges 1998 a: 221.

³³ Borges 1998 b: 20

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *El premio* (1996). Barcelona: Planeta 2004.

— *Erec y Enide* (2003). Barcelona: Debolsillo 2003.

ZAMBON, F., «Il castello del Graal», in: *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vârvaro, vol. IV. *L'attualizzazione del testo*. Roma: Salerno Editrice 2004, 125-162.

— «Il mito del Graal secondo Italo Calvino e Umberto Eco» (in corso di stampa).